

Espacios rituales, Adrián Gómez, 2005

calle **14** SECCIÓN TRANSVERSAL
revista de investigación en el campo del arte



DE LA MUERTE DEL AUTOR A LA MUERTE DEL ARTISTA



REFLEXIÓN CRÍTICA PARA UN DEBATE EN
TORNO A LA FIGURA DEL CURADOR

DE LA MUERTE DEL AUTOR A LA MUERTE DEL ARTISTA:



REFLEXIÓN CRÍTICA PARA UN DEBATE EN
TORNO A LA FIGURA DEL CURADOR

Por: Ricardo Arcos-Palma*
rjarcosp@unal.edu.co

2025

Resumen

La "muerte del autor" se ha convertido en el paradigma de la postmodernidad. El siguiente ensayo realiza un análisis crítico de tal expresión y las consecuencias de su aplicación en el mundo del arte contemporáneo. La tesis planteada es la siguiente: la muerte del autor trae consigo la muerte del artista y del crítico, figuras representativas de la autoridad. Tales muertes generan el nacimiento de una nueva figura de poder que es el curador. Con este texto se pretende aportar elementos de reflexión para un debate, que apenas comienza, en torno a la figura del curador.

Palabras clave

Autor, artista, crítica,
curador, estética,
ciencias del arte,
filosofía del arte,
Barthes, Foucault, Eco,
Sontag, Foster.

*Docente-investigador. Universidad Nacional de Colombia. Especialista en filosofía del arte y estética. PhD en artes y ciencias del arte.

Abstract

The "author's death" has become the paradigm of postmodernism. The following essay shows a critical analysis of such expression and its implications in the world of contemporary art. The basic thesis is as follows: the author's death brings along the artist and critic's death who are representative figures of authority. Those deaths generate the birth of a new power figure which is the curator. This text intends to provide an initial debate regarding the figure of the curator.

Key words

Author, artist, critics,
curator, aesthetics,
art sciences, art
philosophy, Barthes,
Foucault, Eco,
Sontag, Foster.



"Delante de Dios! Pero ese Dios está muerto!
Hombres superiores, ese Dios era vuestro peor peligro.
Es después que él permanece sepultado que ustedes han resucitado".

Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathoustra*.

Es evidente que no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido.

Así mismo no basta repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de muerte conjunta. Lo que habría que hacer, es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*

Preámbulo

El siguiente ensayo es el resultado de una serie de reflexiones que se desprenden de dos contextos principalmente: el primero el académico, en el cual, gracias a la curiosidad y el rigor de mis discípulos de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad y del seminario de pregrado Fundamentos en Ciencias del Arte y Crítica¹, he podido confrontar una serie de ideas y consolidarlas en este texto, producto de varias lecturas y relecturas. El segundo contexto es el mundo del arte postmoderno local, en el cual la "Muerte del autor" se ha convertido en un paradigma de creación. Estos dos contextos, ampliamente relacionados entre sí, me han dado la posibilidad de asumir una postura crítica sobre la idea de "la muerte del autor". Dicho esto, vale la pena aclarar que asumir una postura crítica no significa "estar en contra", sino más bien pensar a profundidad un determinado problema. En estos términos, el texto que usted leerá a continuación indaga sobre la fórmula barthesiana "la muerte del autor" y sus consecuencias e implicaciones en el mundo del arte contemporáneo en particular en las artes plásticas y visuales.

Alrededor de los años sesenta, particularmente en Francia, se comienza a cuestionar la figura de la Autoridad. A nivel político-social esa figura emblemática estaba encarnada en el general Charles de Gaulle, presidente de la República, antiguo miembro de la resistencia y liberador de la Francia ocupada por los nazis al final de la Segunda Guerra Mundial. Su figura "paternalista" comenzaba a resquebrajarse, sobre todo en el imaginario de la juventud, que poco a poco se iba transformando en rebelde. Esta pequeña revuelta, semejante a la que realiza un adolescente cuando intenta cuestionar la autoridad paterna², creó nuevas maneras de pensar y actuar en la generación de pensadores que van a influir fuertemente las generaciones posteriores. Entre ellos encontramos a Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco, Michel Foucault y Giorgio Agamben. Cada uno de ellos a su manera intentó pensar la noción de la autoridad encarnada en la figura del autor.

Sus teorías van encaminadas directamente al mundo literario. Sin embargo, con el "giro textual"³ del arte a partir de la década del sesenta, la literatura influye al arte y este se lee de la misma manera. Una obra de arte es en sí misma un texto en clara oposición a la pretendida autonomía del arte, como bien lo muestra Hal Foster, en su libro *El retorno de lo real* (1996). De esta manera, lo que en un principio era encaminado al texto en sí, se aplica a la perfección al arte en general.

En el contexto local, la autoridad encarnada en la figura del autor, en los términos en que los postestructuralistas lo entendieron, llegó algo tarde, pero comenzó de manera eficaz a hacer escuela. En la década de los noventa, desde las instituciones culturales y desde la academia³, comienza un llamado a la "muerte del autor" que termina instaurándose como paradigma de creación. Se hablaba entonces de *descentramiento* del yo, del *olvido* del yo, del *distanciamiento* del yo con respecto a la obra, para privilegiar la obra en sí y la experiencia donde el espectador dejaba de ser simple observador y pasaba a ser un verdadero actor y lector⁴. Esto generó una ruptura

1 Estos programas académicos se imparten en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

2 "El arte avanzado de los años sesenta estaba atrapado entre dos imperativos opuestos: por un lado, conseguir una autonomía del arte como demandaba la lógica dominante de la tardomodernidad; por otra, desbordar este arte autónomo hasta invadir un campo expandido de la cultura que será de naturaleza ampliamente textual, textual por cuanto el lenguaje se hizo importante (como en gran parte del arte conceptual) y por cuanto devino primordial un descentramiento tanto del sujeto como del objeto (como en gran parte del arte específico para un sitio)". Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, p. 75.

total con el individualismo moderno, y se comenzaron a crear una serie de grupos de artistas que se unían bajo un nombre, desdibujando las individualidades para privilegiar la obra. Así surgen grupos como “Matracas”, “Nómada”, entre otros, que desarrollan obras colectivas, desdibujando por completo la noción de autor. En el plano individual, una de las obras que más impacto generó fue la del artista Lucas Ospina, quién “ocultándose” tras la falsa identidad de un heterónimo llamado Pedro Manrique Figueroa, crea el artista, su obra y lo instala como “el precursor del collage en Colombia”. Aún recuerdo que a mediados de los noventa, cuando vi esta obra, me preguntaba ¿cómo era posible que en los cursos de historia del arte colombiano no hubiesen mencionado el nombre de este artista?, y creo que eso le pasó a más de un espectador, sin duda alguna. El engaño estaba instalado. Esta obra, impregnada del dispositivo dramático moderno de Edward Gordon Craig y literario de Fernando Pessoa⁵, logra romper con la figura hegemónica del autor, quien termina ocultándose no detrás de un seudónimo, que como bien sabemos que es una máscara; algo que sucede con frecuencia en la literatura, sino detrás de otro “autor” u otra persona⁶. Además esta obra se ha nutrido de la participación de otros artistas como Francois Bucher y el cineasta Luis Ospina quien recientemente realizó una película (Un tigre de papel) en torno a la vida de Pedro Manrique Figueroa, reafirmando una vez más el desdibujamiento del autor, como eje central de la obra.

Aquí radica la paradoja, eje central de la tesis de este ensayo: la muerte del autor no es una muerte real, sino simbólica. Como la muerte del padre en términos psicoanalíticos pues hasta ahora nadie dentro de los parámetros normales a cometido un parricidio. Tal muerte simbólica, como lo explica la teoría freudiana con el Complejo de Edipo, es una *sustitución* de roles y no una muerte real. Es decir que, si en el mito el parricidio se comete, en la vida real ese parricidio es de orden simbólico. El niño enamorado de su madre, en los primeros años de la infancia usurpa el lugar del padre, dado el alto grado de identificación que existe con él. Los postestructuralistas, impregnados de las teorías psicoanalistas, sabían perfectamente que esta muerte es totalmente simbólica. Es decir, que “la muerte del autor” no es una muerte real, como mal se ha in-

terpretado en los últimos años, sino por el contrario, una verdadera sustitución. Pues como bien lo dice Hal Foster, “tras la supuesta muerte del autor, se anunció el retorno de la figura heroica del artista y el arquitecto”⁷. Es decir que tal muerte es en realidad un cambio de autoridad.

Tal sustitución es similar a la operada por las revoluciones sociales históricas. Por ejemplo, en la Revolución Francesa en el siglo XVIII, la burguesía usurpa el lugar de la nobleza; es el poder que cambia de manos. El equívoco de considerar la muerte del artista como un hecho real, ha generado escuela, al punto de llegar a instaurar *la muerte del artista*, como personaje activo en el contexto cultural. Tal muerte del artista, simbólica, por supuesto, termina instaurando la hegemonía del curador, donde el artista deviene un personaje gregario, a la espera de las directrices de quien ha asumido su vocería.

Esta tesis la demostraré en tres momentos. En un primer momento titulado “La muerte de la autoridad”, realizaremos una lectura profunda del texto de Roland Barthes titulado “La muerte del autor”. En segundo momento, veremos cómo “el artista como intérprete” prepara la muerte del artista. Y en tercer y último momento, veremos cómo se instala lo que he denominado –en un sentido barthesiano–, “la autoridad del curador”, que termina desplazando la figura del autor, o dicho de otra forma, asume su posición, luego de haberlo matado. De esta manera, espero contribuir desde las ciencias del arte⁸, al debate que apenas comienza sobre el papel que desempeña la figura del curador en el contexto del arte contemporáneo.

1. La muerte de la autoridad

El texto “La muerte del autor” de Roland Barthes es publicado por primera vez en 1968. En él, el autor pone en cuestión la noción de autoridad y para ello se refiere a la noción de “tiranía del autor”, la cual según sus preceptos hay que combatir. Tal tiranía, nos dice Barthes, termina obstaculizando la lectura como experiencia y, condicionándola al punto de limitar la comprensión de un texto a la vida del autor. Por ejemplo, el texto sobre Baudelaire de Jean-Paul Sartre⁹, nos muestra cómo para el filósofo es más importante hablar sobre la persona, que en últimas puede explicar la obra, y no hablar sobre la obra del poeta propiamente dicha.

3 Hay que anotar que esto sucede desde un punto de vista práctico y no propiamente teórico; la falta de rigor intelectual por parte de los jóvenes artistas, al analizar estas posturas postestructuralistas, generó una apología a “la muerte del autor” y no propiamente una postura crítica. Lo que término, según mi tesis, abonando el terreno para la posible desaparición del artista y el nacimiento de la figura del curador, que termina instaurando una nueva “tiranía”.

4 La fórmula barthesiana de « la muerte del autor », tiende a generar una nueva recepción de la obra de arte donde lo que importa es la lectura de la obra, y no lo que pueda decir el autor de su obra. En otros términos es el resurgimiento del lector, como figura hegemónica.

5 Para indagar sobre este tema consultar mi tesis de maestría: *Du nomadisme. Vers une esthétique du potentiel nomadique de la littérature et de l'art*. (1998). Depósito de tesis de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

6 Etimológicamente la palabra persona alude a la máscara que se utilizaba antiguamente en el teatro.

7 Hal Foster. Op. cit., p. 75.

8 Las Ciencias del Arte, ampliamente enraizadas en las universidades europeas en particular en las francesas, tienden a ampliar el campo de la teoría del arte, limitadas en nuestro contexto a la estética y a la historia del arte. Hasta el año pasado se inaugura el *Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte-GICA* adscrito a la Universidad Nacional de Colombia y reconocido por Colciencias. <http://facartes.unal.edu.co/gica/> 9 Sartre, Jean-Paul. (1984). *Baudelaire*. Prólogo de Michel Leiris, traductor Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial.

10 Benjamin, Walter. (1979). *Charles Baudelaire*. París: Editions Payot.

11 Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Es decir, que es la anécdota biográfica el principal elemento de análisis. Lo contrario sucede con el famoso texto de Walter Benjamin, "Charles Baudelaire, un poeta lírico en el apogeo del capitalismo"¹⁰, donde el filósofo, si bien es cierto, también se apoya en aspectos biográficos del poeta francés, va más lejos en su análisis y se detiene en la obra. Barthes parece compartir la postura benjaminiana, donde en últimas es la escritura lo que importa, el poema, la novela, la obra de arte.

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen (...) la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura¹¹.

Esta frase de Barthes, nos muestra cómo el autor comienza a desaparecer a medida que la obra surge. Por ejemplo, el escritor William Ospina desaparece a medida que su personaje *Ursúa*, deviene el héroe del relato. La voz del escritor enmudece a medida que la escritura se hace. Algo parecido sucede con la plástica. Cuando Constanza Camelo realiza su obra *Punto de stress* (2005), en una estación del metro canadiense, no es ella quien vestida de mujer ejecutiva, se corta el pelo hasta la raíz en un círculo amarillo dispuesto como tapete muy cerca de una pared. La artista deviene otra, en una clara anulación de su mismidad y en un contexto donde lo femenino deviene punto de cuestionamiento.

La figura del autor es un legado del positivismo. En la Edad Media, por ejemplo, el artista tendía a la constitución de la obra colectiva. Las catedrales se levantaban en nombre del creador del mundo, y los "artistas" ocupaban un segundo lugar en la escala de la creación, pues el máximo creador es Dios. Sin embargo, ya en la Antigüedad Clásica veíamos la figura del artista como autor comienza a tener un cierto prestigio dentro de la sociedad. El relato sobre Zeuxis y Parrhasios demuestra el estatus que ocupaban esos personajes al interior de su comunidad.

Pero es en el Renacimiento cuando la figura del autor adquiere mayor importancia, luego que la figura del genio fuera acuñada. El artista, emparentado con la divinidad, se convierte en una figura hegemónica¹². El "divino" Buonarroti era así conocido por su genialidad como escultor, dibujante y pintor. Y así fue adulado por los príncipes y particularmente por el Papa Julio II. El autor tenía la facultad de convertir todo lo que tocaba en oro, como el Rey Midas. Eso hace que su obra sea tenida en cuenta, claro está, pero por deba-

jo de la persona. El mito del artista se afianza, y comienza la era del autor como productor de artefactos y de textos de gran valor cierto pero sin igualar la genialidad. En ocasiones es tan fuerte la imagen que genera la persona del artista, que se termina dejando de lado la obra en sí.

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la "persona humana". Es lógico, por tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la "persona" del autor¹³.

El individualismo, como rasgo característico del positivismo, hace de la persona del autor un ser que produce obras u objetos que van a ser consumidos gracias al prestigio de su nombre. La figura del autor cobra importancia gracias al valor que se le asigna al nombre. Pablo Picasso en ocasiones es más conocido por sus aventuras amorosas, por sus conflictos personales y las leyendas que le rodean, que por su obra en sí, que termina en un segundo plano. Es frecuente encontrar, aún hoy, a historiadores que nos hablan de Picasso y no propiamente de su obra. Como dice Barthes, "la persona humana" es la que ocupa el centro de la escena creativa. Es el sujeto que desplaza al objeto a un segundo plano. Y en este sentido la obra permanece oculta fuera de la experiencia del otro.

En estas condiciones es la obra que es silenciada en beneficio de la voz del autor, que se instaura como autoridad. Así la voz del autor resuena en el contexto de la experiencia estética, imposibilitando que el espectador y el lector puedan encontrar su propia voz en el relato, en la obra. En la experiencia estética, es la obra la que debería hablar, transmitir, y no el autor a través de su obra. Es decir, que la obra se convierte, no en una extensión de la voz del autor, sino en una



pp. 65-66.

¹² Para ampliar este tema recomiendo el documento invaluable de los esposos: Wittkower, Rudolf y Margot. (1985.). *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. traducción de Deborah Dietrick. Edición: 2a. Madrid: Ediciones Cátedra. Este texto lo hemos estudiado con mis alumnos de teoría del arte y fundamentos de ciencias del arte y

crítica, en el programa de pregrado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. pues nos ayudó a comprender la evolución de la figura del artista y por supuesto a entender el papel desempeñado por el autor.

¹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*

voz autónoma. La obra escapa a los dominios del autor para ser resignificada por el otro: el espectador y el lector. Para Rimbaud, el devenir barco ebrio es una posibilidad de silenciarse y dejar que el lenguaje hable por él. Su famosa fórmula, "Yo es otro", demuestra este distanciamiento entre el autor y su obra. La obra deja de pertenecerle como posesión, como propiedad. Esta aventura poética es el ejemplo perfecto de la desposesión revolucionaria donde la obra no es un objeto consumible. Para Mallarmé, nos dice Barthes,

igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, "performa", y no "yo": toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual como se verá, es devolver su sitio al lector¹⁴).

En estos términos, Barthes enuncia el resurgir del lector, quién había sido acallado por la voz ensordecedora del autor. Aquí hay una cercana similitud con la teoría de la "Obra abierta" (1962) de Umberto Eco. El pensador italiano demuestra como es posible "hacer la obra con el autor". Él enuncia años antes de "la muerte del autor" bathesiana, que el lector puede "dialogar" con el autor a través la obra. Pero para ello la obra debe ser abierta. Tal apertura significa un movimiento, casi orgánico, donde la obra deviene algo viviente y pues a cobrado vida gracias al contacto con el lector. Pues, como dice Eco:

Generalmente, hemos visto que toda obra de arte, aún si ella es explícitamente o implícitamente el fruto de una poética de la necesidad, permanece abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles: cada una de esas lecturas, hace de la obra, una perspectiva, un gusto, una "ejecución" personal¹⁵.

En estos términos, cada lectura potencializa la obra, la hace viviente, donde el espectador deja de lado su pasividad y deviene un actor activo en la experiencia estética. Esto solamente es posible gracias a la apertura de la obra. Así cada lector se convierte en un intérprete de la obra, según su propia experiencia. La obra abierta garantiza de una u otra manera la existencia del lector. El lector personaliza la obra, ejecutándola a su manera, es decir, rehaciéndola a su gusto. Por tanto, cada lectura es absolutamente singular, pues está condicionada por la propia experiencia del lector. Eso garantiza – insistimos en ellos -, la apertura de la obra y un desdibujamiento del autor.

15 Eco, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil, p. 35. La traducción es mía.

16 Barthes, Op. cit., p. 68.

Algo similar sucedió con los movimientos de vanguardia, Dada y el Surrealismo. Con la escritura automática y la escritura colectiva, por ejemplo, la noción de autoría se vio cuestionada. Eso implicó una apertura de la obra y además una ruptura de los cánones de la escritura. El hecho de escribir a varias manos, y sacar palabras y frases de distintos contextos, generó otra manera de aproximarse al texto: la razón se deja de lado para permitir que la sinrazón dicte el camino a seguir dentro de la comprensión. Dicho de otra forma, es una nueva manera de dejar que el lector surja, pues, "el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del autor"¹⁶.

Una vez bajado de su pedestal, el autor pierde el lugar de privilegio dentro de la comprensión de la obra. ¿Quién desarrolla el "cadáver exquisito"? Indudablemente el yo da paso al *nosotros* y, la obra vuelve a los dominios de la colectividad. El autor en el apogeo del individualismo pierde su papel protagónico. Es lo que sucede con la obra del británico Gordon Craig, quien decide inventarse una serie de heterónimos, que escriben sus teorías del teatro en la revista *The Mask*; revista que tanto influenció a los dramaturgos del momento. Una obra comparable a la de Craig, por su dispositivo teatral, es la del poeta portugués Fernando Pessoa, quien inventándose todo un universo poético, da vida a varios heterónimos que escriben a nombre propio, y de una manera muy singular. Estos dos ejemplos son los más trascendentes en cuanto a la idea de la desacralización del autor.

Hoy en día – dice Barthes -, sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura¹⁷.

Esta complejidad del tejido (*textus* en latín nos recuerda Barthes), hace que esos innumerables hilos-citas, que le dan consistencia pueden leerse como discursos individuales; El arte deviene textual y surge así un nuevo dispositivo para poder leerlo; por tanto la voz del autor ya no es ensordecedora, pues él ya está muerto, como muerto está el propio Dios. A la muerte del autor le antecede la muerte de Dios como Friedrich Nietzsche lo anunció en su Zarathoustra:

¡Delante de Dios! ¡Pero ese Dios está muerto!
Hombres superiores, ese Dios era vuestro peor peligro. Es después que él permanece sepultado que ustedes han resucitado¹⁸.

17 Ibíd., p. 69.

18 Nietzsche, Friedrich. (1969). *Oeuvres complètes. Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Flammarion Aubier, p. 578.

Con la muerte del autor-Dios, es también la muerte del crítico que se anuncia, pues como dice Barthes, el imperio del Autor es equiparable al imperio del crítico. El crítico en estos tiempos parece haber muerto según se predica a los cuatro vientos. ¡La crítica ha muerto! se sentencia desde un pretendido arte crítico, desde las curadurías críticas y desde la nueva crítica cultural y, por tanto todo discurso crítico capaz de enfrentar una obra, es cada vez más escaso¹⁹. Estas muertes, la de Dios, la del autor y la del artista quizá y, la del crítico, anuncian el nacimiento del lector, pues, “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”²⁰.

Sin embargo, al mismo tiempo que el lector nace, surge otra figura que va a tomar el lugar de poder que tenían antes los ya difuntos: el curador. Más adelante veremos como hoy la figura del curador ha asumido la vocería del autor, del crítico, de Dios, instaurando según nuestra tesis, una nueva “tiranía”; preguntémos entonces de una manera provocadora: ¿Será entonces un imperativo, preparar hoy la muerte del curador, para poder restablecer un equilibrio en el arte?

Michel Foucault en su conferencia presentada a la Sociedad Francesa de Filosofía, *¿Qué es un autor?*, interroga el estatuto de la obra de arte, de los discursos múltiples que se desprenden de lo que él denomina “la función-autor” y, propone analizar el nuevo “espacio de las funciones libres” que la desaparición del autor genera o hace aparecer. Sin duda, esta conferencia nos dará elementos importantes para nuestro propósito. Foucault en su texto dice lo siguiente:

Dejaré a un lado el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, que estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y atribución, en qué sistema de valoración quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica “el hombre y la obra”; todo esto merecería sin duda ser analizado. Quisiera por el momento abordar la única relación del texto con el autor, la manera como el texto apunta a esa figura que le es exterior y anterior, al menos aparentemente²¹.

En estos términos, el filósofo se centra en la relación textual con el autor. Relación textual que genera una predominancia y una resonancia de la voz principal. Pero es

19 En el contexto local, la sentencia de la muerte de la crítica, tal como se la había conocido en el apogeo de la Modernidad, nos muestra como la crítica lejos de haber desaparecido o haber muerto, se desliza, cambia y se transforma en las otras maneras estéticas. Por ejemplo, en su última visita a Bogotá, la teórica catalana Ana María Guasch, insistió en la transformación de la crítica de arte realizada por un “connaisseur” haica una *crítica cultural*, propia de los estudios visuales y culturales, mucha más amplia.

20 Barthes. Op. cit., p. 71.

21 Foucault, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?* In *Dits et Ecrits*. p. 789-812. Traducción de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila. <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/foucault.pdf>.

a partir de esa voz que surgen varios caminos para poder entender el deslizamiento que ha sufrido el autor-artista hacia el curador. El asunto, nos dice Foucault, es el de preguntarnos quién habla. Indudablemente aquí se está poniendo al frente la noción de discurso que en últimas es lo que le interesa a Foucault y por ende a nosotros. En esa tentativa de desaparición del sujeto-autor, aparecen otras formas hegemónicas que terminan realizando lo mismo; frente a eso el filósofo se pregunta, haciendo eco a las palabras del escritor irlandés:

Tomo de Beckett la formulación del tema del que quisiera partir “¿Qué importa quién habla, dijo alguien qué importa quien habla?” (...) se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer²².

Foucault nos muestra además, cómo la relación con la escritura es una relación con la desaparición y la muerte. El nos cuenta como desde la Antigüedad, el autor escribía, narraba, contaba para no morir: el ejemplo que nos da el filósofo es el de las *Mil y una noches*, donde Sherezada intenta escapar a la muerte de su captor gracias a la narración de una historia sin fin. El autor, podríamos decir, vive gracias a su obra, gracias al texto. La princesa árabe logra sobrevivir gracias a la continuidad del discurso. Aquí hay que recordar que el discurso es sinónimo de vida. Desde la Antigüedad por ejemplo, el hilo estaba emparentado a la vida y al discurso. El hilo de Ariadna le salva la vida a Teseo, y Penélope teje y desteje, varios hilos, en la espera de Ulises. Las Moiras, Cloto, Láquesis y Atropos, hilaban, tejían y destenjian el destino de los mortales. Cotidianamente nosotros decimos “hemos perdido el hilo del discurso” cuando somos incapaces de continuar coherentemente un diálogo con un interlocutor cualquiera. La obra y el texto, entonces, nos acercan a la vida. Escribir es una manera de resistir el paso del tiempo y permanecer en la memoria de la piedra, diría el poeta chileno Vicente Huidobro.

Ahora bien, esta relación entre la escritura y la muerte no podía dejar de tocar al que escribe. Si aquél que quería sobrevivir, escribiendo, termina muriendo por su propia mano, por su escritura. Pero tal vez, como veremos no es un suicidio, sino un asesinato premeditado. Foucault nos dice:

La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Vean a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto

22 *Ibid.*, pp. 3 - 4.



escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor. (...) *Sin embargo, no estoy seguro que se hayan sacado rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta constatación, ni que se haya tomado con exactitud la medida de este acontecimiento.* Más precisamente, me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir al privilegio del autor, de hecho parecen preservar ese privilegio y suprimir el significado real de su desaparición²³.

²³ *Ibíd.*, p. 4. El subrayado es mío.

²⁴ Marco Tonelli, en su ponencia "Estética y artes visuales" en el seminario internacional de Estéticas Contemporáneas – en el cual participé con una ponencia sobre Jacques Rancière-, realizado en La Paz del 8-12 de octubre del 2007 responde a mi pregunta: ¿si

En efecto, Foucault se refiere a esa sustitución de un poder por otro, como lo enunciamos al inicio de este ensayo. Poder analizar entonces las "consecuencias" y medir el impacto de tal "acontecimiento", podrá darnos los elementos necesarios para entender cuál es el papel desempeñado por el lector y por el curador al momento de la muerte del autor. La desaparición de algo siempre hace aparecer otra cosa. Digamos que lo que sucede hoy es un cambio de roles: el protagonista ya no es el mismo, pero sus características son las mismas: asumir la Autoridad.

Foucault, en su texto, se refiere a dos nociones que él analiza: la noción de *obra* y la de *escritura*. En la primera el filósofo se interroga "¿Qué es una obra?" y al mismo tiempo se da cuenta que la noción de obra es tan problemática como la noción de autor. Pues el autor está determinado por la obra y viceversa. En estos términos, aunque Foucault no se lo pregunta directamente, nosotros podemos preguntarnos lo siguiente: ¿con la muerte del autor, es la muerte de la obra la que sobreviene? Dicho de otra manera cuando Joseph Beuys anunciaba que "todo ser humano podía ser un artista", y cuando años más tarde Arthur Danto anuncia que "todo vale" en arte, pese a las innegables bondades que estas sentencias traen consigo, el límite entre lo que es obra y no lo es, y quien es artista y no lo es, cada vez más es infraléve y por lo tanto tiende a desaparecer tanto la obra como el propio artista. Quizá como me lo manifestó el teórico italiano Marco Tonelli²⁴, asistimos a una posible desaparición de la figura del artista, al menos tal como la hemos conocido. El artista como pedagogo, diría nuestro colega Miguel Huertas, haciéndolo eco a la premisa de Beuys, sería una de esas transformaciones. De otra parte, la noción de escritura según Foucault:

bloquea la desaparición del autor y retiene de algún modo el pensamiento al borde de dicha desaparición; con sutileza conserva aún la existencia del autor²⁵.

Es decir, que la escritura, emparentada como habíamos dicho a la vida misma, puede abrir la puerta a la muerte del autor, pero al mismo tiempo "conserva" su existencia. Esta paradoja hace que la muerte del autor no sea tomada en serio o, más bien, sea tomada como algo transitorio, en el plano simbólico. Lo que está en juego aquí, vuelvo he insistido es un cambio de roles. Foucault continúa interrogándose por el papel de la escritura:

estas transformaciones contemporáneas no irían encaminadas a la desaparición del artista? Su respuesta fue prácticamente afirmativa, teniendo en cuenta que estas nociones cambian con los tiempos.

²⁵ *Op cit.*, p. 5.

Me pregunto si esta noción, reducida a veces a un uso corriente, no transpone en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Ocurre que uno se contenta con hacer borrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor haciendo jugar, una paralelamente a la otra, una contra otra, dos maneras de caracterizarlas: la modalidad crítica y la modalidad religiosa. En efecto, otorgarle a la escritura un estatuto original, ¿no es de hecho una manera de traducir en términos transcendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? (...) Pienso, pues, que un uso tal de la noción de escritura corre el riesgo de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*: hace subsistir, bajo la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor²⁶.

La función del autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad²⁷.

En el preciso momento en que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función-autor va desaparecer de una manera que permitirá, una vez más, funcionar de nuevo a la ficción y a sus textos polisémicos según un modo distinto; pero, siempre según un sistema restrictivo, que no será más del autor y que aún está por determinar o, quizá por experimentar²⁸.

Es decir, que la desaparición del autor era y es inevitable. Falta ver entonces cuál fue ese paso de transición y como a figura del autor termina dando paso a nuevas maneras de autoridad que terminan por establecer nuevos discursos estéticos en nuestras sociedades.

2. El artista como intérprete

A la muerte del autor se le suma la desaparición del artista o su supuesta muerte. Esto lógicamente dentro de un punto de vista simbólico, como ya lo hemos dicho. El artista-autor deja de lado su "tiranía", para ocupar un lugar más modesto dentro de los procesos creativos. La propuesta de Roland Barthes está llena de bondades sin lugar a dudas; el hecho de abrir un espacio para el lector es importante. Pero aún así, deberíamos pensar en las consecuencias de este acto, como bien lo enunció en la misma época Michel Foucault, sobre todo cuando el lector parece haber asumido, definitivamente el lugar del autor. Analicemos, pues, esta situación.

El arte postmoderno, completamente textual, utiliza varios mecanismos y estrategias artísticas, como el de la apropiación y la citación. Es decir que buena parte de la producción artística contemporánea está dentro de la noción de interpretación. Es común ver en algunos



foto/Archivo Pac ASAB, 2007

—no en todos los artistas contemporáneos, por fortuna—, el recurrir a la cita y a la apropiación, convirtiéndose en perfectos intérpretes de un original²⁹ lejano ya. En este contexto, yo creo que sería entonces, más oportuno hablar de interpretación, pues la apropiación (como usurpación) y la citación se convierten en referencias, válidas por cierto, pero que en último término, se alejan del campo creativo, que es asunto del arte. Me explico, con dos ejemplos sencillos: *la suite para chelo No. 2 en D menor bwv 1008* de J.S. Bach, interpretada por Paul Tortelier, jamás reemplazará, la pieza original, así la interpretación sea magistral; como tampoco *apartment house 1776* para 4 voces y orquesta de J. Cage, interpretada por el *Ensemble contemporain*, será reemplazada. Los dos intérpretes serán eso: intérpretes magistrales, por supuesto, más no creadores (autores) en el sentido estricto de la palabra. Ellos nos harán conocer la obra, pero no podrán reemplazarla o crearla. Esta postura, podrá parecer atrevida, sobre todo en un contexto donde ya habíamos asistido a las exequias del autor. Sin embargo, mantengámosla firme. Tampoco, se trata de defender lo indefendible, como el discurso de lo original, pues desde Walter Benjamin hasta Rosalind Krauss, la noción de originalidad fue cuestionada.³⁰ Se trata más bien de entender como se ha operado esas transformaciones radicales en la figura del autor.

El autor-artista como intérprete tiene un origen que ya hemos mencionado: en los años sesenta, Barthes con su famosa teoría del texto, afirmaba que, era un imperativo acabar con la "tiranía del autor". Su afirmación que

26 *Ibid.*, p. 6.

27 *Ibid.*, p. 8.

28 *Ibid.*, p. 18.

29 La noción de originalidad ha sido revaluada por el arte contemporáneo. Además porque la historia del arte ha dado cuenta que cada obra está completamente impregnada de influencias y referencias a otras obras. En estos términos la originalidad no existe. Así ésta haya sido el paradigma de la Modernidad. Para ampliar este tema, recomiendo leer a Rosalind Krauss. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas*. Madrid: Alianza editorial.

30 Para ampliar este tema consultar: Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Iluminaciones*. Madrid: Tauros, 1989. Y Krauss, Rosalind, "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas". Madrid: Alianza, 1996.

iba de la mano con la simbólica "muerte del padre" o de la autoridad, pretendía dar cabida al lector y al intérprete para generar múltiples lecturas, pero aquello que surge en un comienzo como una fórmula revolucionaria se transformó en los años ochenta (es decir hace poco más de veinte años) en la fórmula perfecta para hacer obra de arte. La pregunta entonces es la siguiente: ¿qué pasaría si sólo existieran lectores o intérpretes, frente a la ausencia de autores? La fórmula de Barthes, creo yo, ha sido llevada demasiado lejos, puesto que en la contemporaneidad, la cita y la apropiación han terminado por instaurar, en el otro extremo de la balanza, la tiranía del lector-intérprete, preparándose así el terreno para la sepultura del artista.

Susan Sontag, en su famoso texto *Contra la interpretación* (1964), ataca a la hermenéutica y a una crítica apoyada en esta, que se ocupaba demasiado en el contenido y no en la forma, por lo que ella termina proponiendo "una erótica del arte" y no una hermenéutica. Aquí hay varios puntos de relación con Barthes, quien también defiende una "erótica del placer textual". Sin embargo, en su reflexión, destacamos lo que consideramos importante para nuestro propósito. Sontag dice:

La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción (...). ¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? (...) La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que eso es lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (...) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él³¹.

Lo propio sucede en la época contemporánea, donde la interpretación matizada por la citación y la apropiación, terminan instaurando una mirada soslayada de la creación. Otra es la interpretación de tipo nietzscheano que Sontag defiende y, la cual define un terreno más amplio de la lectura sin usurpar el lugar de la obra "original". Claro la hermenéutica seguiría teniendo sentido, pese a Sontag, pues no es propiamente lo que se realiza en el arte contemporáneo.

Esto sigue sonando a exageración, pero pensemos por un instante: ¿la muerte del autor qué trae consigo? Basta con echar un vistazo crítico a nuestro alrededor y veremos cómo, desde hace poco más de una década,

³¹ Sontag, Susan. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Santillana, pp. 28-29.

la figura del curador ha ocupado la escena que antes ocupaban el crítico y el autor-artista. Como en todas las revoluciones, luego de usurpar el poder que el otro guardaba celosamente, se impone otro poder: en la Revolución Bolchevique, "el pueblo" reemplazó a la nobleza de los zares. Algo similar sucede aquí, muerto el autor, el lector-intérprete asume su lugar de privilegio y de poder. Veamos ahora qué pasa con esa nueva figura que asume el lugar que antes ocupaba el autor dentro del mundo del arte y que termina transformando por completo el escenario de las prácticas artísticas.

3. La autoridad del curador

En nuestro contexto, al final de los años noventa y comienzos de este siglo, la escena del arte se ve impregnada de un debate que hace mucho ruido: las curadurías son importantes y hay que terminar con todo aquello que era considerado como moderno. El Salón Nacional de Artistas, estaba en el centro del debate. Si no había que terminar aún con él, había que transformarlo, y así sucedió, por aquella lógica que parecía anacrónico hablar de salones de arte y aun más de artistas, cuando estos últimos ya estaban más que sepultados. Hoy casi diez años después, nos damos cuenta que, las curadurías han modificado por completo el panorama del arte local. Ya no se "participa" en un salón, sino que se es invitado, pues el participar era considerado demagógico³². Así, las curadurías terminaron por imponerse y la figura del curador ocupa el lugar de privilegio antes ocupado por el crítico y el autor-artista.

De ahí se desprende toda una serie de elucubraciones, por parte de los curadores en boga, de asumir su labor como algo crítico y creativo. El asunto como lo ven es bastante claro. Hace poco más de un año yo escribía en un espacio alternativo de crítica *on-line*, lo que el arte contemporáneo, esta vez absolutamente crítico, proponía en relación al carácter gregario del artista frente a la figura del *bussinesman*, quien ocupa indiscutiblemente ahora la escena del arte mundial:

En el Site de Création Palais de Tokyo, hace ya cuatro años, pude presenciar la obra "*©urartorman Inc.*" realizada por un artista de Tailandia, Navin Rawanchikul y por un curador y crítico de arte alemán Helen Michaelson. La instalación era una fabulación de lo que sería el París en el año 2050. Para esta época, las instituciones artísticas ya habían desaparecido por completo, incluso los mismos artistas, por aquello de la muerte del autor y por el carácter gregario del artista. Pero como un sobreviviente de esa figura

³² A propósito de este tema, al final de los años noventa, en el espacio de crítica *on-line Columna de Arena*, dirigida por el curador José Roca, se dedicó varios textos para repensar la figura del salón y el rol a jugar de las curadurías. Hoy con la distancia prudente del tiempo, podremos darnos cuenta, que el asunto era netamente de poder, pues los vicios que se le achacaban al Salón Nacional de Artistas, persisten. La figura del curador terminó imponiéndose, sobre los cadáveres del autor, el artista y el crítico de arte. El curador ahora parece encarnar todos al mismo tiempo.



mileneria surge un personaje llamado *Super(M) art*. Este artista, ejemplo perfecto de la resistencia del arte, con la edad marcada en su rostro y su cuerpo, se encuentra con el *Curatorman*, hombre experto en negocios y en marketing, que con teléfono en mano, le asegura el futuro ideal dentro el complejo mundo del arte contemporáneo del 2050³³.

Esta cita alude al momento álgido en el que estamos inmersos. Habiendo asistido a *les funeraillles* del autor, no queda, al parecer otra opción diferente que la de permanecer con los ojos abiertos al nacimiento de una nueva figura que, no sólo asume lo que al autor le compete, sino también, de una manera prepotente, asume las tareas del crítico de arte, a quien también se le ha sepultado, luego de haber dictaminado a los cuatro vientos, su muerte natural, aunque si realizamos una biopsia de ese cadáver, aun fresco, podremos darnos cuenta, que su muerte fue tan bien planeada, en un crimen perfecto, como cuando a los reyes en el siglo XVIII la burguesía les decapitó, para luego usurpar su lugar de dominio público.

Este ensayo pretende entonces, sentar las bases para un debate que sin duda alguna debe comenzar con el rigor que se necesita. Ahora más que nunca, en un medio donde las curadurías siguen acentuando el carácter gregario del autor-artista, bien valdría la pena revisar críticamente algunos discursos y así apuntarle a dinamizar el contexto del arte, que en ocasiones es producto de grandes caprichos que emanan de las instituciones del arte y de sus representantes en su mayoría sin una formación teórica básica. Y en este debate, el rigor de academia debe asumir un papel importante en la construcción de sentidos teórico y crítico, que alimentan sin duda la práctica artística y viceversa. Y como lo dijo Foucault, "Qué importa quién habla?" Lo que importa, agregaríamos nosotros, es que haya discursos, diversos, múltiples, de autores-artistas, críticos y curadores, sin imponerse tiranías hegemónicas

Arcos-Palma, Ricardo. *El curador experto en marketing*. Vistazos Críticos. Espacio alternativo de crítica on-line. <http://criticosvistazos.blogspot.com/2006/11/vistazo-critico-43-el-curador-experto.html> "Estética y política en la filosofía de Jacques Rancière", es el título de la conferencia inaugural que abrió el encuentro internacional "Estéticas contemporáneas" el lunes 8 de octubre del 2007 y se publicará en las memorias del encuentro. En esta ponencia puse de manifiesto, la relación de la ética y la estética y

de ningún tipo. Sólo así, podríamos asegurar la libertad de la voz y la riqueza de los discursos, que van sin duda alguna en contra de las palabras hegemónicas y los monopolios textuales del arte contemporáneo y de la nueva "Tiranía del curador".

Esto iría más acorde de una sociedad que queremos construir, donde la democracia como demagogía ciertamente no tendría cabida, pero sí una "redistribución de lo sensible" en los términos que Jacques Rancière³⁴ lo enuncia, sobre todo en unas sociedades como las nuestras, donde la igualdad está lejos de ser una realidad. Esta "redistribución de lo sensible" generaría un mayor dinamismo en las prácticas artísticas y en un enriquecimiento de los discursos estéticos.

Bogotá - La Paz,
Julio - octubre del 2007.

como el filósofo francés nos propone a llevar a cabo esa "redistribución de lo sensible", donde la idea de democratización tan cara a Walter Benjamin, vuelve al terreno de las prácticas artísticas y culturales.