

# LO CURATORIAL: DISCURSO Y COLABORACIÓN

Jonathan Feldman  
Universidad Nacional de las Artes  
*jonfeld@gmail.com*

## Resumen

El siguiente trabajo, enmarcado en el proyecto *La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta*, propone analizar lo que se consideran dos tendencias en la curaduría contemporánea: una creciente discursividad y un viraje hacia formas de producción colaborativas. En este sentido, se analizarán tres casos para dar cuenta de algunos fenómenos que acompañan estas tendencias, y se propondrá el campo de lo curatorial como un espacio de reflexión y construcción de conocimiento, a la vez que se planteará la discusión respecto de la posibilidad de que alcance cierta autonomía.

Además, se abordará la problemática de las figuras de autor que se constituyen en la producción curatorial y cómo se modifican a la luz de los dos fenómenos antes identificados en la curaduría contemporánea. Así, los casos presentados aportarán un elemento más para el estudio de lo autoral en la curaduría e ilustrarán los cambios mencionados.

## **Curatorial, Discurso, Colaboración, Autonomía**

## INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo, resultado de la investigación grupal e interdisciplinaria, *La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras*

*meta*<sup>1</sup>, se intentará dar cuenta de ciertas tendencias que parecen estar sucediéndose en el campo de la curaduría de arte contemporáneo. En este sentido, se propondrá un estudio desde una perspectiva autoral, continuando con trabajos anteriores en esa misma dirección (Feldman, 2014<sup>a</sup>).

Se propone aquí que las formas curatoriales del arte contemporáneo vienen adoptando, desde hace algunos años, dos características: por un lado, un predominio de la discursividad y, por otro lado, un movimiento hacia prácticas cada vez más colaborativas. Para ello se recurrirá a tres ejemplos: *Curating Degree Zero* (1998-2008), *The Rotterdam Dialogues* (2008 y 2009) y *The Bergen Biennial Conference* (2009), que dan cuenta, por una parte, de un desplazamiento desde un espacio de exhibición hacia otro de discusión –en forma de conferencias y simposios– y, por otra parte, de la necesidad de instancias de colaboración productiva que afectan la definición de los roles autorales y permiten en cierto sentido hablar de una relativa autonomía de lo curatorial.

## LA DISCURSIVIDAD Y LO CURATORIAL

Con respecto a la creciente discursividad, es necesario retomar ciertas reflexiones que rastrean este mismo fenómeno a las producciones artísticas asociadas con el arte moderno y, más específicamente, las vanguardias. En *La palabra pintada*, de Tom Wolfe, se refiere al arte moderno y afirma que “...francamente, hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo ver un cuadro” (Wolfe, 1989), y lo caracteriza como literario. Esto significa, para el escritor, que no existe posibilidad de comprender, o incluso de observar, arte moderno sin que el mismo esté escoltado por la palabra. En otras palabras, las artes requieren de los discursos para funcionar.

De manera similar, en “Las críticas expansiones de la crítica”,

---

1 Directora: Daniela Koldobsky. Área Tansdepartamental de Crítica de Artes (IUNA). 2013-2014.

Daniela Koldobsky asegura que “...las rupturas en la previsibilidad que ellas [las vanguardias] instauran en las obras pretenden, por lo menos en parte, ser saldadas con la palabra escrita...” (Koldobsky, 2010). En este sentido, la autora explica que la aparición de discursos asociados al arte se relaciona con un proceso de complejización meta-discursivo que se vuelve necesario al imposibilitarse la lectura de las obras vanguardistas sin este acompañamiento textual.

Esta característica de los fenómenos artísticos pareciera marcar el camino para la emergencia de múltiples lugares meta-discursivos. En particular, la figura del curador es identificada como central y en muchos casos se llega a asegurar que “...la génesis de la posición de curador puede ser atribuida a las indulgencias de otras posiciones en el campo del arte” (Von Bismarck, 2011:20)<sup>2</sup>. En definitiva, la frase esgrimida por Von Bismarck implica el reconocimiento de una crisis de ciertos agentes intervinientes en el campo artístico, de modo que esas falencias habilitan el reconocimiento dado a las prácticas curatoriales.

Desde este mismo lugar se puede pensar la relación entre los artistas y los curadores, en tanto que su antes supuesta lejanía es puesta a prueba a partir del reconocimiento que ambas posiciones puede ser tanto productivas como meta-productivas: en efecto, varios autores coinciden en registrar que la importancia que toma la curaduría a partir de los ochentas y noventas se debe a su “...percepción de proximidad a la ideología de orientación subjetiva que rodea la idea de autoría artística” (Richter; Drabble, 2011:7)<sup>3</sup>.

La comparación de las funciones adoptadas por artistas y curadores

---

2 Beatrice Von Bismarck discute que las posiciones que identifican la curaduría como resultado de una crisis de los meta-discursos se apoyan en la hibridación de roles de agentes artísticos como parte de una lucha por un lugar de legitimización y poder.

3 Richter y Drabble no concuerdan con la posición del curador autor y rechazan toda pretensión de autoría individual como producto de un genio, algo similar a lo que plantea Koldobsky (ver *La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación*, 2011).

es tomada en muchos casos como punto de partida para la descripción de ciertas instancias productivas que se disputan lugares de autoría antes exclusivos: si para algunos autores la curaduría toma funciones autorales explícitas en la década del noventa<sup>4</sup>, para otros como Annette Hans y Florian Waldvogel, "... el curador es una gente del artista que trata de realizar una obra o proyecto artístico lo más idealmente posible, de acuerdo a las necesidades del artista" (Hans; Waldvogel, entrevista en *On Curating* #6, 2010:22).

Si se vuelve al denominado giro discursivo (O'Neil, 2007) de la curaduría, se torna necesario pensar que su discurso (que anteriormente se identificó a partir de tres características: la selección, la distribución espacial y la producción textual) se constituye tanto desde la palabra como desde el espacio, en tanto lo curatorial implica, por una parte, la exposición de obras de arte que determinan relaciones entre sí y con el espectador y, por otra parte, la escritura muchas veces crítica en forma de meta-discurso<sup>5</sup>. En este sentido, Paul O'Neil identificó que ya durante los años sesenta el discurso que primaba en las exposiciones se alejó de la crítica de las obras de arte hacia una posición en la cual la espacialidad curatorial se convirtió en el eje del meta-discurso crítico (O'Neil, 2007).

En la actualidad, por ejemplo, las exposiciones de arte parecen centrarse más en las actividades paracuratoriales<sup>6</sup> que en las obras. Es

---

4 En este sentido, Paul O'Neil asevera que "en última instancia, la producción de una exhibición es un intento de convertir valores subjetivos y decisiones personales en capital cultural social a través del arreglo del material primario que es el arte" (O'Neil, 2012:87-88).

5 Con respecto a la discursividad 'espacial', se puede entender que la organización relacional de obras implica no solamente una puesta en escena sino la efectiva presencia de un discurso en tanto formador de recorridos.

6 Se entiende lo paracuratorial como "una red interconectada de actividades así como diversos modos de operación y conversación basados en alianzas más ocasionales y temporales entre artistas, curadores y público" (Pàidi, 2011). Esto incluye charlas, conferencias, visitas guiadas, etc.

en la creciente importancia de estos elementos acompañantes de las exhibiciones en donde se debe fijar la atención si se quiere comprender el fenómeno de corrimiento hacia el discurso, pues se plantea allí la posibilidad de considerar lo curatorial como un campo de conocimiento autónomo<sup>7</sup>.

## TRES EXPERIENCIAS CONTEMPORÁNEAS

En 1998 se llevó a cabo en la ciudad de Brema, Alemania, un simposio que duró tres días y se denominó *Curating Degree Zero (CDZ)*. Organizada por los curadores Dorothee Richter y Barnaby Drabble, esta serie de actividades se planteó como una posibilidad de reflexionar acerca del estado contemporáneo de la curaduría, y de describir la multiplicidad de tácticas curatoriales empleadas por diferentes especialistas alrededor de todo el mundo<sup>8</sup>. Según sus organizadores, estas reuniones estaban “...respondiendo a una real falta de discurso crítico acerca de la curaduría y una correspondiente escasez de material publicado” (Drabble, entrevista 2005).

Las actividades durante estas jornadas incluyeron charlas, conferencias y mesas de debate entre diferentes curadores y artistas, en las cuales se plantearon problemas relacionados con las formas curatoriales de la contemporaneidad, a partir de la menguante influencia de la idea de curador-autor. Por otro lado, se realizaron proyectos colaborativos de curadurías en los cuales se intentaron plantear ciertos límites a la acción de lo curatorial (en relación a otras formas de producción

---

7 Al referirse al cambio en las prácticas curatoriales hacia lo procesual (en lugar de pensar las muestras como productos acabados), Sarat Maharaj define la “captura curatorial” como “...la capacidad de visibilizar nuevos ‘objetos epistemológicos’, otros terrenos de experiencia, atención y sensibilidad. Esto genera nuevo conocimiento desde ‘adentro’ de su fuerza exploratoria” (Maharaj, 2013: s/p).

8 Entre los participantes más conocidos se pueden mencionar a: Ute Meta Bauer, Roger Buergel, Stella Rollig, Laura Cottingham, Moritz Kueng, Olivier Kaeser, Ursula Biemann y James Lingwood.

artística)<sup>9</sup>.

Al año siguiente (1999), una vez reunidas todas las intervenciones, los curadores organizadores realizaron una publicación en la cual se plasmaron todos los debates llevados a cabo durante el simposio, y el proyecto tomó otra dirección: se armó lo que ellos denominaron el CDZ Archive, una plataforma formada por un sitio web, una serie de exhibiciones itinerantes y talleres que recorrieron el mundo desde 2003 hasta 2008, realizando eventos en diferentes ciudades con la participación de artistas y curadores.

La idea del archivo como forma documental viajante y móvil se relaciona con lo que Drabble y Richter entienden como las formas privilegiadas de producción artística contemporánea: por un lado, la presentación de proyectos en lugar de obras y la conformación de archivos como base de las exhibiciones. En palabras de Drabble, "... el arte ya no se entiende más como la producción de obras de arte, sino como la documentación de la vida en proyecto, ambos inherentemente en retrospectiva y en el futuro" (íbid: s/p).

Más allá de la discusión de los archivos como formas curatoriales (que podría ser objeto de un trabajo diferente en el futuro), la importancia de CDZ radica principalmente en dos cuestiones: por un lado, la evidente discursividad otorgada a los procesos curatoriales, en tanto que un simposio reemplazó —en principio— o acompañó una exposición<sup>10</sup>; y por otro lado, el lugar dado a la producción colaborativa: "...

---

9 En el sitio web de *Curating Degree Zero* se pueden analizar algunos de los eventos llevados a cabo, aunque el archivo está incompleto. [www.curatingdegreezero.org](http://www.curatingdegreezero.org)

10 Aquí se debe aclarar que si bien, efectivamente, se realizaron exposiciones a partir de 2003 como resultado de CDZ, el simposio original solamente contempló charlas y debates acerca de la curaduría y de las formas de realizar exhibiciones. Al respecto de esta relación entre simposio y exposición, Ruth Noack y Roger Buerger afirman que se puede entender al simposio como una exhibición en sí, en tanto definen a la "... exhibición como una acción que se puede entender como un acto comunicativo" (Noack; Buerger, 2011:29).

entendemos el archivo como un vehículo para la producción colaborativa y a menudo contradictoria de conocimiento” (Richter; Drabble, 2011: 7).

Esto significa que se entiende el lugar de lo curatorial como habilitante de una creciente discursividad y como un espacio de coexistencia y coparticipación de diferentes ideas, propuestas y modos de producción. Desde una perspectiva relacionada con la función política de la curaduría, Oliver Merchant asegura que “ellos [los curadores] son activos en la organización de contextos políticos y sociales más allá de la institución arte, y pueden conectarlos con el campo artístico. Esto significa que la función curatorial es esencialmente colectiva. Organizar es una actividad colectiva. Curar es una actividad colectiva” (Marchart, 2011:45-46).

Si se analiza desde una perspectiva autoral, se puede pensar que lo curatorial deja ese rol meta que señala Koldobsky, en el cual la exhibición funciona como una obra distinta (Koldobsky, 2010) —es decir, se estaría alejando de la noción de posproducción anunciada por Nicolás Bourriaud<sup>11</sup>— para colocarse en un espacio autoral múltiple<sup>12</sup>, en el cual en lugar de producto se halla un proceso de discusión y producción de ideas.

Un segundo caso que funciona de manera similar fue la serie de

---

11 Este término hace referencia a aquellas producciones que consisten en “...trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros” (Bourriaud, 2009). En este sentido, se relaciona este tipo de trabajos con la curaduría de exposiciones en tanto en la mayoría de los casos se trabaja con obras de arte acabadas (Koldobsky, 2009-2012; Feldman, 2012-2014).

12 No hay que confundir esta frase con la noción de autoría múltiple de Boris Groys, según la cual “...toda exhibición individual es resultado de muchos procesos de decisión, elección y selección. De esta circunstancia resultan autorías múltiples, dispares y heterogéneas que se combinan, solapan e intersectan, haciendo imposible reducirlas a una única autoría soberana” (Groys, 2008:97), pues en el caso de CDZ se trata de una construcción de conocimiento conjunto, no un espacio de negociación de autorías para la producción de un relato curatorial de modo de agregar capas de significación (selección) una sobre otra (Feldman, 2014).

simposios denominada *The Rotterdam Dialogues*, que se realizó entre 2008 y 2009 en la ciudad de Países Bajos que le da nombre al evento, y se compuso de tres grandes núcleos: *The Critics* (2008), *The Curators* y *The Artists* (2009)<sup>13</sup>. Nuevamente, el simposio se realizó en diferentes modalidades de trabajo, que incluyeron clases magistrales, paneles de discusión, entrevistas y diálogos, con la participación de curadores internacionales como Carolyn Christov-Bakargiev, Ute Meta Bauer, Nicolas Bourriaud, Jan Hoet, Bernaby Drabble, Bruce Ferguson, Paul O’Neil, Seth Siegelaub y Gerardo Mosquera.

Durante tres días, se propusieron tres grandes temáticas a abordar: primero, expectativas tanto de curadores como de audiencias y artistas respecto de la labor curatorial; segundo, las posiciones de las prácticas curatoriales cotidianas y la importancia de crearse una reputación; y tercero, los contextos y la exploración de la historia de la profesión como parte de un entendimiento del crecimiento de la organización de exhibiciones<sup>14</sup>.

Lo primero que se puede observar en relación a la experiencia anterior es la falta de exhibiciones: se trató de un proyecto destinado a la discusión de posiciones curatoriales, tomando diversos ejes y organizando talleres de curaduría para estudiantes invitados. En palabras de sus organizadores, “el simposio (...) se realizó luego de las discusiones con nuestros colegas alrededor del mundo del arte acerca de un número de cuestiones curatoriales que pensamos necesitaban preguntarse o —en algunos casos— repreguntarse” (Schaffhausen; Gray, entrevista 2010:3).

Al igual que en CDZ (o tal vez incluso en mayor medida), la experiencia de *Rotterdam Dialogues* involucra una amplia noción de discursividad, pues se trata de reuniones destinadas a discutir nociones relacionadas con el ámbito curatorial, en este caso sin siquiera contar con una exhibición a la cual referirse. Aquí, entonces, pareciera que

---

13 Si bien es interesante la mención de una visión tripartita que involucre tres grandes grupos intervinientes en el campo artístico, este artículo se ocupará del núcleo correspondiente a los curadores.

14 Ver <http://www.wdw.nl/event/rotterdam-dialogues-the-curators/>



“en muchos aspectos, estos simposios operan como una ‘exhibición en discurso’, una demostración pública de posiciones curatoriales dentro de un campo estrecho...”(O’Neil, entrevista 2010: 7). Por otro lado, esta puesta en discurso pareciera fortalecerse con la publicación de un libro en el cual se documentaron todas las discusiones y actividades realizadas en el simposio, lo que agrega también otra capa significativa al discurso planteado por este tipo de experiencias, y permite su circulación desde otro lugar, esta vez textual.

Es decir que, en principio, podría hablarse de un discurso curatorial compuesto ya no por una disposición espacial de obras, sino por una discusión, si se quiere, teórico-práctica de formas de hacer curaduría y de maneras de reflexionar respecto de la producción artística contemporánea<sup>15</sup>. En este sentido, el tema de la autoría se vuelve más opaco, porque estos intercambios y su consecuente publicación pasan a tener un carácter colectivo. Es por ello que Beatrice Von Bismarck asegura que “...la tarea curatorial resulta ser una constelación flexible, dinámica y contingente de operaciones y posiciones...” (Von Bismarck, 2011:23).

El último de los casos a mencionar es *The Bergen Biennial Conference* (*Conferencia de la Bienal de Bergen*), experiencia llevada a cabo en Noruega en 2009 durante tres días, bajo la premisa “*To Biennial or not to biennial?*”<sup>16</sup>, en la que participaron curadores como Elena Filipovic, Carlos Basualdo, Maria Hlavajova, Ranjit Hoskote, Mahita El Bacha

---

15 Alex Farquharson analiza el cambio de la curaduría hacia procesos en los cuales “... actividades que se asemejan a estas zonas institucionales extra-artísticas empezaron a aparecer dentro de los espacios de exhibición en sí mismos, como obras” (Farquharson, 2003:8). En este sentido, que las conferencias se conviertan en la exposición parece ser parte de la tendencia hacia el discurso que se propone como una de las hipótesis del trabajo.

16 La pregunta, que se podría traducir como “¿Hacer una bienal o no hacer una bienal?”, tiene que ver con un planteo respecto de la utilidad, necesidad y beneficios de los grandes eventos y exposiciones de arte. La conferencia de apertura trató, además, de realizar una genealogía de las diferentes ‘bienales’ (nombre genérico que se le asignó a las grandes exhibiciones, sean o no realizadas cada dos años) internacionales.

Urieta, Marieke van Hal, entre otros.

Durante el simposio se propusieron tres ejes (historia, práctica y futuro), y alrededor de dichos ejes se organizaron clases magistrales, paneles de discusión, diálogos entre dos o más curadores, talleres y otras actividades, como conciertos y una gallery night, en la cual las galerías de la ciudad abrieron sus puertas y ofrecieron acceso gratuito para toda la población que quisiera visitarlas.

A primera vista, pareciera ser que el movimiento hacia lo discursivo es claro, en tanto las discusiones y conferencias se organizan alrededor de una reflexión respecto del rol y la utilidad de las bienales (y, por lo tanto, en las formas en las cuales lo curatorial afecta la representación que ellas cristalizan de las producciones artísticas y sus relaciones con el resto de las esferas del conocimiento). En este caso, además, existe una mirada puesta sobre los circuitos de legitimación del arte, y en ese sentido se podría pensar a la exhibición en los términos de la tesis de Ruth Noack y Roger Buergel, es decir, como “...un lugar donde el trazado de límites puede ser visibilizado sin que esa visibilidad vaya necesariamente de la mano de la legitimación de esos límites” (Noack; Buergel, 2011:29).

Sin embargo, lo que llama más la atención de este tipo de experiencia es que parece haber cierta inversión en lo que constituye lo expositivo y lo que constituye lo para-expositivo<sup>17</sup>: la visita a las galerías se transforma en una especie de meta-discurso de lo curatorial, y por lo tanto lo curatorial en sí se convertiría en aquel discurso sobre el cual se comenta. Y aquí también habría que agregar que no es solamente el hecho de que las exposiciones circunden a la curaduría (y no al revés), sino que además existe otro meta-discurso, pues el simposio en sí funciona como comentario respecto de la curaduría.

Con respecto al segundo punto, el pasaje hacia una autoría más colaborativa, pareciera que la organización de estos eventos en los cuales

---

17 Este concepto se presenta aquí como análogo a lo paracuratorial de Lidia Pàidi, definido anteriormente.

se analiza y discute colectivamente lo que significa una bienal (o, más generalmente, la curaduría) activan mecanismos de producción que se alejan de las autorías individuales. Más aún, la presentación de esos diálogos entre diferentes curadores aporta una dimensión que en el mismo simposio se discusión respecto de la forma de hacer exhibiciones, y que Paul O’Neil resumió de la siguiente forma: “la curaduría es siempre dialógica, con la resultante forma expositiva como un momento condensado de presentación que expone los varios grados de procesos cooperativos, intercambio, y coproducción antagónica que la hizo posible” (O’Neil, 2012:95).

Pero más allá de la exposición de arte, que no es la manera en la cual se presentó *The Bergen Biennial Conference*, el trabajo de intercambio de reflexiones es de por sí colaborativo, y es justamente la tendencia que se observa en la curaduría. Incluso, como en el caso anterior, la producción escrita de una publicación en la cual se incluyeron no solamente artículos y textos individuales, sino análisis de las conferencias y diálogos del simposio reta la autoría individual desde una perspectiva incluso editorial<sup>18</sup>.

Y en referencia a esto último, existe también un cierto consenso en que la actividad curatorial (especial pero no únicamente la producción de exposiciones) como forma de colaboración implica además una “urgencia por encontrar un lenguaje común (...) para explorar los procesos de producción artística a través de sistemas de mediaciones temporarios...” (ibíd: 116). Esto implicaría que la noción de autoría individual

---

18 Con esto se quiere decir que, si bien los libros *The Biennial Reader: The Bergen Biennial Conference* (Filipovic, E; Van Hal, M; Ovstebo, S (eds.), 2009, Bergen: Bergen Kunsthall), y *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Filipovic, E; Van Hal, M; Ovstebo, S (eds.), 2010, Bergen: Bergen Kunsthall) poseen en su portada los nombres de los editores y dentro de ellos los nombres de los participantes, se podría considerar su autoría como colectiva en tanto los textos y los pensamientos que ellos reflejan provienen no solo de las discusiones del simposio sino de contribuciones pensadas para conformar una edición de autores varios.

ya no alcanza para dar cuenta de las actuales condiciones de producción artísticas, en tanto la cooperación se entiende como una necesidad más que como una opción.

## ALGUNAS CUESTIONES PARA PENSAR

En principio se puede decir que las dos tendencias indicadas en la introducción de este trabajo se ven verificadas, al menos, en los tres ejemplos analizados. En todos los casos se trata de experiencias en forma de reuniones o eventos de varios días en los cuales se juntan profesionales internacionales de la curaduría, crítica y producción artística a discutir cuestiones relacionadas con lo curatorial.

Si bien existen ciertas diferencias entre ellos, en los tres casos se vislumbra ese corrimiento hacia lo discursivo, ya anunciado en las prácticas artísticas de las neo-vanguardias, que afecta las maneras en las cuales se reconoce el campo de la curaduría en la actualidad. Como asegura Sarat Maharaj, “el cambio es hacia un evento curatorial en clave más analítica que busca evitar el ‘espectáculo’. Minimiza la centralidad del ‘show’, o experiencia retinal, a favor de lo discursivo o sónico” (Maharaj, 2013).

Como se ha dicho, además, la producción de publicaciones que acompañan a los eventos permite agregar otra segunda dimensión discursiva, en este caso también textual, pues sirve para asociar las reflexiones y discusiones y –por otro lado– permite ponerlas en mayor circulación. Inclusive, este tipo de experiencias (tanto los simposios como las consecuentes publicaciones) es reconocido por algunos autores como portador de la capacidad crítica de la curaduría, en tanto sus debates se plantean como relaciones: “... una variedad específica de criticidad es apropiada para la práctica curatorial, dado su procedimiento de crear conexiones” (Von Bismarck, 2011:19)

Por otro lado, estos programas de debates (y los libros que los acompañan a posteriori) llevan a la segunda de las tendencias obser-

vadas: en ese movimiento hacia el discurso, las prácticas curatoriales comienzan a operar como eventos de colaboración, en forma de simposios, jornadas, charlas, etc., que llegan incluso a dejar de lado a las producciones artísticas para centrarse en cuestiones relacionadas con la producción colectiva de conocimiento. Y justamente, porque parecieran ser las dos caras de una misma moneda, es que a partir de estas experiencias se podría incluso estar de acuerdo con que “tal vez hoy, estos temas de autoría, trabajo/producción y producto/materia prima se vuelven menos cruciales que lo que fueron antes” (Hans; Waldvogel, entrevista 2010:22).

En este punto cabría preguntarse si se puede (o incluso si vale la pena) hablar de meta-autoría en los términos analizados anteriormente: es dudoso que si se analizan cuestiones vinculadas con lo curatorial pueda desprenderse por completo de su relación con las obras<sup>19</sup>, en cuyo caso estaríamos en presencia de un lugar meta en el sentido que lo discute Koldobsky, pues incluso esas charlas y conferencias funcionarían como un comentario respecto de otros discursos.

Sin embargo, pareciera que la existencia de este tipo de simposios y eventos apuntan a la recomposición del campo curatorial como autónomo, y allí se estaría en presencia de una especie de espiral o de círculos concéntricos, en donde cada uno funcionaría como un nivel meta, y se perdería de vista la producción artística, originalmente centro de los meta-discursos respecto del arte.

---

19 Más allá de la construcción de conocimiento curatorial, parece extraño pensar que se puede referirse a experiencias de curaduría sin al menos describir obras, o una exposición, o modos de organizar las producciones artísticas en proyectos o eventos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Drabble, Barnaby (2005). “Curating is not enough: Interview with Barnaby Drabble realized by Simona Nastac”. Entrevistado por Nastac, Simona. *Idea Arta + Societata*, 21, s/p.
- Farquharson, Alex (2003). “I curate, you curate, we curate”. *Art Monthly*, 269, 7-10.
- Feldman, Jonathan (2014a). “La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción”. En E. M. Zalba y C. A. Deamici (comp.), *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades* (s/p). Mendoza: Mirada Semiológica.
- Feldman, Jonathan (2014b). “La expansión de lo curatorial”. Ponencia presentada en *XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Buenos Aires, Argentina.
- Filipovic, Elena, Van Hal, Marieke y Ovstebo, Solveig (eds.) (2009). *The Biennial Reader: The Bergen Biennial Conference*. Bergen: Bergen Kunsthall.
- Filipovic, Elena, Van Hal, Marieke y Ovstebo, Solveig (eds.) (2010). *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall.
- Groys, Boris (2008). *Art Power*. Massachusetts: MIT Press.
- Hans, Annette, Waldvogel, Florian (2010). “Interview with Dorothee Richter”. Entrevistados por Richter, Dorothee. *On Curating*, 6, 21-22.
- Koldbosky, Daniela (2010). “Las críticas expansiones de la crítica”. *Figuraciones*, 7, s/p.
- Maharaj, Sarat (2013). “The Curator of Experiments: thinking through the curatorial process”. *Open Systems Journal*, 3, s/p.
- Marchart, Oliver (2011). “The curatorial function”. *On Curating* 9, 43-46.

- O’Neil, Paul (2007). “The curatorial turn: from practice to discourse”. En Rugg, J; Sedwick, M (eds.), *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect Ltd.
- O’Neil, Paul (2010). “Interview: Paul O’Neil. By Dorothee Richter”. Entrevistado por Richter, Dorothee. *On Curating*, 6, 7-8.
- O’Neil, Paul (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Massachusetts: MIT Press.
- Pàidi, lidia (2011). “Notes on the paracuratorial”. *The Exhibitionist: Journal on exhibition making*, 4, 71-76.
- Richter, Dorothee, Drabble, Barnaby. (2011). “Curating critique – An introduction”. *On Curating*, 9, 7-10.
- Schaffhausen, Nicholaus; gray, Zoe. (2010). “Rotterdam Dialogues: Interview with Nicholaus Schaffhausen and Zöe Gray. Conducted by Dorothee Richter”. Entrevistados por Richter, Dorothee. *On Curating*, 6, 3-6.
- Von Bismarck, Beatrice (2011). “Curatorial criticality – On the role of freelance curators in the field of contemporary art”. *On Curating*, 9, 19-23.
- Wolfe, Tom (1975). *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama.