

La curaduría en las artes visuales: meta-autoría y posproducción

Jonathan Feldman

jonfeld@gmail.com

Proyecto: La Autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta

Daniela Koldobsky (Directora). Jonathan Feldman. Fernando Lerman. Cecilia Levantesi. Carina Perticone.

Instituto Universitario Nacional del Arte

Resumen:

Como consecuencia de la multiplicación e hibridación de las producciones artísticas, la curaduría funciona como una instancia intermediaria entre la producción y el reconocimiento de las artes, comportándose de manera meta-autoral: a partir de obras finalizadas constituye nuevos corpus, generando nuevos contratos de lectura y modalidades de enunciación.

Este trabajo estudia la figura del curador en el marco de la circulación discursiva de las artes visuales contemporáneas y se pretende dar cuenta de los lazos que se constituyen entre los diferentes roles que ocupa el curador.

Además, si se toma en cuenta la noción de posproducción del crítico Nicolás Bourriaud, el presente texto permite comparar la figura del curador con otras como el DJ. Se trata de operaciones realizadas sobre productos acabados, en las que se evidencia un corrimiento de la noción individual de autor hacia la de una autoría intertextual e inmersa en un tejido semiótico.

Palabras clave

Curador – meta-autoría – intermediario – posproducción – espacialidad

Keywords

Curator – meta-authorship – intermediary – post production – spatiality

1. Presentación

Nadie puede dudar que la figura del *curador* (o comisario) sea central en la producción cultural contemporánea. Sin embargo, la curaduría como actividad profesional es relativamente reciente en la historia, especialmente en el campo de las artes visuales¹.

Es cierto que desde el inicio de las grandes colecciones y la creación de los primeros museos de arte existe la figura del *commissaire*, primer antecedente del curador, pero sus tareas se limitaban a la custodia e integridad patrimonial.

Para diferenciar los roles adoptados por uno y otro, Françoise Mairesse advierte que

La ampliación de las colecciones supuso la llegada de más especialistas (...) Los conservadores [término que designa, en Francia y Bélgica, al curador, no al restaurador de colecciones] (...) debieron respetar los nuevos usos, obligaciones y prohibiciones vinculados a las prácticas adoptadas. (Mairesse, 2013, p. 21-22).

Se puede pensar que las funciones actuales de un curador de artes visuales son resultado de las modificaciones que sufrió esta figura a lo largo de los últimos dos siglos², llevando su práctica desde el cuidado de bienes hacia la producción de exposiciones.

El presente trabajo recupera el señalamiento de la inexistencia de consenso respecto de la especificidad de la curaduría (Feldman, 2012), que se relaciona con el entendimiento de este campo profesional como práctica desarrollada a partir de la experiencia. Se compararán algunas de sus concepciones más extendidas³ para entender la amplitud de tareas que se suelen reconocer dentro de su campo de acción.

Por otro lado, se intentará demostrar que la figura del curador ha adoptado en la contemporaneidad un estatus autoral (Koldobsky, 2009; Feldman, 2010). En este sentido, es necesario recalcar que este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación sobre la autoría en las artes contemporáneas⁴ en el cual se retoma la crisis de la noción de autor moderno (Barthes, 1968) y se postula que existe una multiplicación y una hibridación en los procedimientos autorales contemporáneos que producen la aparición de instancias de autoría nuevas, entre ellas el curador (Koldobsky, 2011).

2. Una observación acerca de la relación entre la curaduría y las rupturas vanguardistas

En el artículo *Memoria mediática versus arte efímero*, Daniela Koldobsky menciona la exposición *Versiones del Sur* (Centro Internacional de Arte Reina Sofía, España, 2001) para poner en evidencia la complejidad de la construcción de “la memoria de un arte que se resiste a formar parte de ella desde el momento en que, a partir de su fugacidad y/o inmaterialidad, escapa a toda conservación y perdurabilidad temporal” (Koldobsky, 2002, p. 1). Es decir, se discute la modificación de las formas de exposición que tiene lugar cuando lo que se exhibe no es duradero.

Luego de ejemplificar con el *Vivo-dito* de Alberto Greco, Koldobsky apunta que, a diferencia de lo que sucede en el arte objetual, aquellas prácticas artísticas que no se valen del contacto entre el público y un dispositivo privilegian los procesos sobre los resultados. Esto significa que el acento en este tipo de obras está puesto en la idea y no en su expresión material⁵.

En este sentido, es interesante recordar dos exposiciones de 1969: *January 5-31, 1969* (Nueva York) y *When attitude becomes form* (Berna). Ambas describen lo que se entiende en este trabajo como una relación entre el desarrollo de la práctica curatorial y las rupturas provocadas por las vanguardias en los conceptos de arte y obra.

En el primer caso se trata de un proyecto del galerista neoyorkino Seth Siegelau⁶ que reunió en una oficina obras de Robery Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner. El espacio expositivo se dividió en dos grandes regiones: la recepción, donde había una mesa con un teléfono, un sofá, una mesa ratona en la cual se encontraban los catálogos de la exposición y donde Adrian Piper contestaba preguntas. Luego se pasaba a un cuarto en el cual se exponían dos obras de cada uno de los artistas. Barry presentó dos obras cuya existencia se percibía solamente a partir de las fichas técnicas que las acompañaban, pues los trabajos consistían de dos ondas de radio generadas por un equipo que se encontraba en el otro extremo del cuarto, al lado del texto presentado por Barry. Además, el catálogo contenía fotografías de los dos espacios, aparentemente vacíos, en los cuales se encontraban las obras.

De los trabajos de Weiner, *Remoción de una pieza de 91x91cm de la pared* se trató de la remoción de un cuadrado de 91x91cm de pared de la oficina; y *Una cantidad de lavandina vertida en un trapo hasta blanquear*, pasó casi desapercibido al observarse solamente como la decoloración de una pequeña porción de la alfombra.

Kosuth presentó dos series de artículos de diarios colgando de la pared, que luego explicó se trataban de un proyecto en el cual compró espacios de anuncios en periódicos para publicar una lista de sinónimos de términos abstractos como “existencia”, “tiempo”, “orden” y “número”.

Por último, Huebler exhibió un libro de fotografías que documentaba un viaje que el artista realizó en auto alrededor de trece localidades distintas en una extensión de 1100km.

Es interesante que, si bien las obras tenían una manifestación material⁷, la exposición consistió mayoritariamente en su registro (excepto, por supuesto, en el caso de Weiner) y en el catálogo: “para Siegelau, el catálogo era la exhibición (...) y los objetos físicos

eran puramente ilustrativos, revirtiendo así la relación normal entre exhibición y catálogo” (Altshuler, 1998, p. 240).

Esto lleva nuevamente hacia el problema planteado por Koldobsky respecto de las formas expositivas del arte de acción, “que se caracteriza por su desmaterialización y fugacidad” (Koldobsky, 2002, p. 3). Por un lado, como señala la autora, el carácter inmaterial de los trabajos presenta la dificultad de cómo dar cuenta de ellos en los museos, pues al tratarse de experiencias que suceden en un tiempo y un espacio determinados queda solamente el registro.

Por otro lado, Koldobsky resalta que la existencia de la obra “es posible gracias a la difusa presencia de metadiscursos⁸ –del artista y de la prensa– que lo anuncian primero y lo conservan e informan después” (Koldobsky, 2002, p. 2), y afirma que estos metadiscursos funcionan de forma sustitutiva, aportando una materialidad ausente en la obra, lo cual facilita el intercambio discursivo (Koldobsky, 2002; Steimberg, 1993).

En este sentido, Siegelaub supo reconocer que los nuevos modos de producción artística requerían nuevas formas de exhibición que pudiesen responder al régimen conceptual. La vuelta de tuerca que le dio Siegelaub consistió en que “sus exhibiciones se propusieron terminar con la forma estándar de presentar arte al público, y de ese modo la manera de exponer se convirtió en parte del contenido presentado” (Altshuler, 1998, p. 236)⁹.

Además, la afirmación de Siegelaub que le da al catálogo el carácter de exhibición retoma la importancia del metadiscurso que recalca Koldobsky, pues es allí donde se describe y se da cuenta de las obras¹⁰. Se podría decir, entonces, que estos nuevos modos de presentación requerían de una palabra adicional para poder describirlos y analizarlos.

Aquí se halla el centro de la cuestión: la curaduría como práctica autónoma se desarrolla a partir de una necesidad derivada de las rupturas vanguardistas con las nociones de arte y de obra de arte; ante los nuevos formatos de obras se requieren nuevas configuraciones expositivas y, con ello, surge el curador como una figura que se encarga de idear exhibiciones de arte.

La segunda exposición mencionada se realizó durante la Kunsthalle¹¹ de Berna en 1969 y fue organizada por el crítico y galerista estadounidense Harald Szeemann, quien quiso montar una muestra “centrada en conductas y gestos” (Obrist, 2009, p. 97) y para ello convocó a sesenta y nueve artistas, entre ellos Joseph Beuys, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra y Joseph Kosuth.

Las obras consistían principalmente en acciones o documentación de obras inmateriales o que se encontraban en otro sitio. Por ejemplo, Richard Serra instaló unas placas de plomo y unas cañerías contra la pared central del edificio principal que junto con Michael Heizer destruyeron al día siguiente en una acción denominada *La Depresión de Berna*. Joseph Beuys realizó una instalación untando margarina a lo largo de un corredor y se colocó con una grabadora de audio en uno de sus extremos para inmortalizar los sonidos de los visitantes al pisar ese sector.

Szeemann trató el espacio y las obras como un experimento en el cual se trabajaba constantemente en toda la extensión del edificio. Como afirmó luego: “la Kunsthalle se convirtió en un verdadero laboratorio y nació un nuevo estilo de exposición – un estilo basado en el caos estructurado” (Obrist, 2009, p. 98). Esto significó el planteo de un problema: presentar a las obras como resultados de procesos puramente visuales. Esta concepción de exposición es producto de las obras que se intentan mostrar, pues –como se observó antes– al desmaterializarse la producción artística se deben recurrir a otros principios para exhibirla.

Se propone que la constitución de *When attitude becomes form* introduce la noción de curador como quien organiza una exposición en base a una *idea o concepto*, que funciona como hilo conductor y nexo entre las obras.

Es a partir de esta experiencia que se constituye, según Altshuler, la curaduría como una instancia de *creación* (Altshuler, 1998). En esta investigación se rechazará el término de creación considerado en su acepción romántica, es decir, en relación con la teoría del genio que implica la invención *ex nihilo* (de la nada), operación que aquí se supone inexistente¹². Pero se afirmará, por el contrario, que la curaduría comienza a ocupar un rol autoral que, con las especificidades que se desarrollarán más adelante, constituye

una de las figuras de autor surgidas en las prácticas artísticas contemporáneas (Koldobsky, 2009; Feldman, 2010-2012).

3. Algunas posiciones acerca de la curaduría

En primer lugar se puede tomar la idea de Mary Jane Jacob –comisaria independiente– que en su texto *Haciendo espacio para el arte* (2006) analiza las instituciones de arte y la dificultad que estas presentan para sus públicos en cuanto a acceso, entendido desde las perspectivas financiera, edilicia y pedagógica.

La autora define los museos de arte como lugares en los cuales se limita la mirada del espectador, y por ello propone una nueva forma de producción: “hacer lugar” para que el artista trabaje y para que el público experimente, y acompañarlos desde la curaduría en una posición estática. Se refirió a su labor como curadora de la siguiente forma: “...como mucho, me puedo convertir en un canal de ideas de otros, traducidas y transformadas por el artista” (Jacob, 2006, p. 7).

Esta afirmación ubica la curaduría en un rol similar al de un diseñador, ya que se trataría de dar forma a conceptos ajenos y concretizar pensamientos que el artista no puede organizar en forma expositiva. El aspecto autoral queda excluido de la definición de curador de Jacob, y se aplica más bien en forma exclusiva a la instancia de la producción de las obras, es decir, al artista. Sin embargo, se puede pensar que en esta concepción la intervención del curador es vista como habilitante del intercambio discursivo, pues permitiría la decodificación del código del artista por parte del espectador.

La operación de traducción como constituyente de las formas expositivas fue reconocida por la curadora española Isabel Tejada Martín en *El montaje expositivo como traducción* (2006). Sin embargo, en este caso se afirma que “la propia exposición se convirtió en una nueva disciplina artística. Se trocaba en un lenguaje capaz de crear por sí mismo distintos estímulos en los procesos de la mirada, del pensamiento o de la percepción del objeto expuesto” (Tejada Martín, 2006, p. 19).

Se podría decir que –a diferencia de Jacob– la madrileña identifica al montaje expositivo como productor de sentido por sí mismo y no como un conducto para las ideas del artista. No solamente ubica la muestra de arte en el mismo nivel que cualquier disciplina artística, sino que sostiene que el curador, “ya no oculta el hecho de que traduce sólo un

posible discurso entre los muchos existentes” (Tejeda Martín, 2006, p. 20). En otras palabras, que toma una posición respecto de la obra y del espacio.

Otra definición la proporciona Hans Ullrich Obrist, que afirma su lugar como catalizador o creador de uniones en una cadena de producción artística cada vez más compleja. Para él, su trabajo consiste en facilitar o rubricar los proyectos de los artistas, no crearlos. Sin embargo, reconoce que en las condiciones de producción artística contemporáneas “los límites entre estos actores están destinados a unirse” (Obrist, 2006, p. 155).

Es interesante señalar que para el suizo el hecho de que el curador funcione como intermediario no excluye, a diferencia de lo que afirma Jacob, un rol de producción. Es más, Obrist señala que la exposición como medio genera lecturas distintas a las propuestas por los artistas, mientras que Jacob deja entrever que la curaduría es simplemente un canal a través del cual se exponen las ideas del artista. En este sentido, Obrist se acerca más a la posición de Tejeda Martín, en tanto que si bien no se reconoce la práctica curatorial como una instancia autoral, su función no queda supeditada a la voluntad del artista.

En las exposiciones abiertas o en progreso (es decir, que se modifican a medida que se producen, y que incorporan artistas y obras a su repertorio), por ejemplo, las obras existen en forma de instrucciones (texto), y cada interpretación constituye un cuerpo más de la misma producción. Y en esta dirección, Obrist propone que la autoría de este tipo de obras es colectiva (artista, curador, público).

Un tercer enfoque es el de María Lind, que en su trabajo *Why mediate art?* (2011) se pregunta respecto de los enfoques educativos y pedagógicos adoptados en las instituciones de arte y su tensión con las formas cada vez más experimentales de la curaduría. Lind toma posición respecto del lugar que ocupa la curaduría en el armado de los programas de exposición y cómo estas formas de mostrar la obra afectaron, como en el caso del MoMA, al número de visitantes y a sus experiencias dentro de la institución. Además, comenta que el curador funciona como mediador entre la institución y el público, creando superficies de contacto y permitiendo nuevas formas de abordaje de las obras.

Así, reconoce en la actualidad dos tipos de curadurías: las “inteligentes” y las “colaborativas”. En el primer caso se trata de aquellos proyectos que priorizan las ideas del curador por sobre las del artista y cuyos productos son generalmente exposiciones temáticas grupales, mientras que en el segundo se da una especie de simbiosis entre curador y artista¹³. Tanto en una como en otra modalidad, Lind apunta que existe un aspecto autorial, pero mientras en el primer caso sería individual y exclusivo del curador (en la medida en la que produce un relato específico), en el segundo se trataría de una figura de autor de doble cuerpo, es decir, una noción de autor expandida a un colectivo¹⁴.

En último lugar, otra forma de analizar el papel del curador es la del crítico argentino Rafael Cippolini, quien asegura se trata de “un diseñador de relaciones entre objetos expuestos en un sitio determinado” (G. Maier, 2005, p. 151). Esto significa, en principio, que su labor implica establecer nexos entre las obras dispuestas, a través de la espacialidad. En este sentido, Cippolini destaca la diferencia entre la curaduría y el montaje y afirma que en el primer caso se trata de presentar la obra bajo un criterio textual, mientras que en el segundo la actividad se limita a la disposición de los objetos.

La diferenciación que realiza el crítico argentino permite pensar el trabajo del curador desde una perspectiva autorial, pues si la especificidad curatorial está dada por el nivel textual (que aquí no se refiere a la escritura y presentación de un texto del curador, sino al establecimiento de una posición discursiva que funciona como hilo conductor del recorrido), es claro que se considera la curaduría como una instancia de producción adicional a la del artista.

4. La construcción del discurso curatorial

Se podría decir, considerando todas las posiciones analizadas, que existe respecto de la curaduría una variedad de definiciones, y que cada una se relaciona con aspectos diferentes de su práctica. Sin embargo, en este trabajo se estudian desde la noción de autoría mencionada en la presentación, y se observó en ellas una escala, una diferencia que se puede definir como de grado, que va desde aquellos que no ven en el curador una figura de autor hasta los que piensan que esa es una de sus características más evidentes.

La investigación acerca de las figuras autorales a la cual pertenece este trabajo propone como uno de sus objetivos analizar “los rasgos de multiplicación, hibridación y combinación que registran los procesos de producción en la contemporaneidad artística” (Koldobsky, 2011). Esto significa que en las prácticas artísticas existe un creciente cruzamiento de lenguajes y, en las artes visuales en particular, una nueva complejidad en las formas expositivas.

Como consecuencia de estas modalidades productivas contemporáneas, se fueron consolidando figuras autorales que funcionan en lugares intermediarios de las instancias de producción (Koldobsky, 2009-2011). El curador es un ejemplo de estas nuevas formas de autoría, pues opera como mediador en tres relaciones: la del artista con la institución¹⁵, la de la institución con el público, y la del artista con el público. Todas ellas involucran instancias de intercambio discursivo, y la curaduría por lo tanto constituye y coordina vínculos entre los actores del circuito artístico.

Además, como afirmó Marcelo Pacheco, “toda práctica curatorial implica un acto discursivo” (Pacheco, 2002, p. 1), tanto desde la espacialidad como desde lo escritural. Primero se debe considerar el problema de la selección de las obras que formarán parte de la serie a exponer. Esta doble operación (inclusión/exclusión) involucra una toma de decisión: lo que se muestra y lo que se deja afuera, y significa que el curador está generando una lectura de las obras y, por lo tanto, funcionando como una instancia de autoría.

También existen otras formas expositivas, por ejemplo la utilización de obras inéditas que se realizan a pedido del curador, o las *site-specific* (es decir, obras y montajes pensados e ideados para un espacio en particular y fijo). En estos casos la selección de las obras no es un problema, pues al ser una producción por encargo o realizada especialmente para ocupar cierto lugar no hay posibilidad de elegir el corpus.

Se puede mencionar la exposición *Bye Bye American Pie* (MALBA, 2012) en donde las obras seleccionadas fueron presentadas como parte de un tema: la falsedad del sueño americano. La serie de 50 fotografías de Larry Clark llamada *Tulsa* (1963-1971), por ejemplo, constituye un registro de los excesos, la drogadicción, la sexualidad y la violencia en Norteamérica, al mostrar imágenes de personas inyectándose heroína o

disparando un arma. Evidentemente la elección de estas imágenes y la exclusión de otras se relaciona con el establecimiento del concepto guía de la exposición¹⁶ y de la construcción de la situación de enunciación.

En segundo lugar se debe estudiar la distribución de las obras, al menos en los primeros dos tipos de exposición mencionados anteriormente (en el *site-specific* la distribución es parte de la obra misma). El hecho de colocarlas de un modo u otro, a cierta altura y distancia, a partir de uno o varios criterios (cronológico, temático, cromático, morfológico, epocal, estilístico, de autor, etc.), y con características específicas (color de las paredes, presencia de señales, iluminación, etc.) permite construir ciertas relaciones entre lo que se está exponiendo y da cuenta de un procedimiento autoral en la medida en que constituye un momento de producción, cuyo resultado es una exposición (entendida como otro nivel discursivo).

En *Bye Bye..*, por ejemplo, dividir el espacio en zonas para tratar cada autor por separado da cuenta del criterio de agrupación, que en este caso es mixto y jerarquizado (Feldman, 2012), es decir, se plantea primero como autoral y luego se incorpora el temático en cada micro-espacio. Además se relaciona con la arquitectura de MALBA y con la elección estratégica de los muros divisorios, procurando indicarlos como espacios de transición a partir de la presencia de textos sobre cada artista trabajado.

En la sala, cuyas paredes estaban pintadas de color petróleo en diferentes tonalidades (más claras y más oscuras), las obras se encuentran enfrentadas entre sí en todas las zonas, aunque en algunos casos están agrupadas y en otros hay una pieza sola. Los primeros trabajos que se encontraban eran los de Clark; las imágenes eran todas en blanco y negro, de igual tamaño (28x36cm) y estaban dispuestas a la misma altura y equidistantes entre sí, con la iluminación proveniente del techo y apuntando al punto medio de las obras (cenital).

A través de un pasillo angosto se encontraba la producción de Kruger, fotografías y serigrafías sobre vinilo de gran tamaño, que combinaban imágenes y texto en una forma similar a la publicidad gráfica, cuyo tema central era la denuncia de la cultura de consumo estadounidense. En este caso también se recurrió al blanco y negro (excepto las serigrafías que se realizaron en rojo), pero se colorearon en todos los bordes de las

obras unas franjas también rojas. Los trabajos se expusieron a alturas diferentes, de modo que no siempre se podían observar desde la misma distancia. La iluminación también fue cenital y la distancia entre las obras era mayor que en los dos sectores anteriores.

Separada por media pared se encontraba la sección de Nan Goldin, que contenía una serie fotográfica impresas sobre un soporte de Cibacrhome (papel fotográfico para positivado directo a partir de diapositivas en lugar de negativos). Todas las imágenes eran a color, pero poseían tamaños diferentes y se encontraban colgadas a distintas alturas y a una distancia pequeña entre ellas. También se tematiza sobre las adicciones, el sexo y la violencia, pero sus trabajos parecen también presentarse como una auto-representación, en el sentido que Goldin retrató su entorno e, incluso, a sí misma. La luz provenía de dos fuentes en el techo y recaían sobre las obras de forma diagonal.

Luego de pasar por una apertura entre dos paredes que cerraban el espacio anterior se llegaba a la zona de Jean-Michel Basquiat, en la que obras de diferentes tamaños y ubicados a diferentes alturas convivían a lo largo de 4 paredes. El lenguaje elegido fue la pintura, con una temática relacionada a la discriminación y la marginación. Las obras se realizaron sobre dos soportes, tela y papel, con técnicas mixtas (lápiz, óleo, acrílico) y las imágenes exhibidas tenían elementos miméticos, abstractos y también contenían, en algunos casos, texto.

El espacio destinado a Cady Noland, accesible a través de un pasillo abierto, albergaba instalaciones, assemblages y serigrafías, obras que no podían ser abordadas del mismo modo que las encontradas sobre las paredes ya que para observarlas por completo el visitante debía movilizarse alrededor de ellas. El tamaño de los trabajos era variable, pero en general voluminoso y, al necesitar más espacio, la distancia entre ellas era mayor. Al tematizar acerca de la cultura norteamericana, algunas piezas eran retratos de episodios y personajes de la contracultura, como la obra *Manson Girls 'Sit in' Cut-Out* (1993-1994), una serigrafía con una imagen de las hijas del asesino serial Charles Manson, también condenadas por homicidios. La iluminación, proveniente del techo, destacaba la instalación central, *Chicken Awning Fame* (1990), pero también se utilizaron

luces cenitales para enfocar las serigrafías expuestas contra los ángulos formados por las paredes.

Una pared funcionaba como división, y daba paso al sector de Jenny Holzer, con obras en formato de cuadro (como la serie de pintura sobre metal, *Living Series*, 1981) y de instalación (*Gold Vein*, 2002). Los trabajos seriados como el primero que se mencionó poseían el mismo tamaño y fueron dispuestos sobre una misma pared, mientras que las instalaciones poseían dimensiones variables y se dispusieron en los espacios angulares de las paredes más alejadas del resto de las obras. Esto permitía una circulación fluida, pues al haber espacio entre las obras no había que detener el recorrido para evitar pisarlas o chocarlas. La iluminación se concentró en los cuadros, pues las instalaciones estaban realizadas con LEDs.

Por último, se llegaba a un espacio que albergaba una sola obra de Paul McCarthy llamada *Train, Mechanical* (2003-2009), una instalación que constaba de dos esculturas del ex presidente de Estados Unidos, George Bush, teniendo relaciones sexuales con un chanco y que se encontraban montadas sobre un artefacto mecánico que daba movimiento a las figuras. El trabajo se presentó ocupando el espacio medio de la sala que, debido a las dimensiones de la instalación (276,9 x 152,4 x 566,4 cm), debía recorrerse de un lado al otro para observarla en su totalidad. La iluminación, originada en el techo, enfocaba la totalidad de la obra desde todos los ángulos.

Vale la pena continuar con la cuestión de la espacialidad y de los desafíos que plantea no solamente para el curador sino también para el público. Para comenzar, se debe recurrir a ciertos problemas planteados por Eliseo Verón en *Ethnographie de L'Exposition l'éspace, le corps et le sens* (1989) y retomados en *Esto no es un libro* (1999) y *La semiosis social 2* (2013).

Allí realizó un análisis sobre la exposición *Vacaciones en Francia 1860-1982* (Centro G. Pompidou, 1982). En ella Verón estudió el comportamiento que toman los visitantes al enfrentarse a la exhibición, pues consideró que “el espacio comunicacional de una exposición convocaba al cuerpo como operador de apropiación” (Verón, 2013, p. 313). Esto significa que, en la medida en que el público debe trasladarse físicamente por el espacio para observar la exhibición, en tanto establezca lazos metonímicos con lo

expuesto, es el propio cuerpo del visitante el que permite que las lecturas en reconocimiento.

Verón logró identificar cuatro estrategias de visita, es decir, formas tipificadas en las que el público se enfrenta al espacio expositivo para recorrerlo¹⁷, gramáticas de reconocimiento que resultan de las relaciones que establece con el conjunto significativo propuesto. En este sentido, considera a la exposición como una puesta en escena. También especifica la existencia de una propuesta de recorrido por parte del enunciador y de un desfase entre esta y las estrategias de visita identificadas (Verón, 1999-2013).

Esta posición permite pensar a la curaduría como una forma de autoría en tanto plantea significaciones a partir de un recorrido, y construye su enunciatario en base a las posibilidades de lectura. Pero además, el resultado del trabajo curatorial es la expresión espacial de un concepto que funciona como hilo conductor de la exposición. En el caso estudiado por Verón, el autor sostiene que “la exposición invitaba a recorrer una historia” (Verón, 2013, p. 313), es decir, existía una idea que unía a la muestra de arte y la volvía, como un todo, en un objeto cultural.

En *Bye Bye American Pie*, por ejemplo, se plantean ciertas posibilidades de recorrido (que incluyen suposiciones de las formas en las cuales se podrá relacionar el cuerpo del espectador con el espacio y las obras) y ciertas relaciones intertextuales (Genette, 1989), procurando mantener la temática propuesta para la lectura de las obras seleccionadas.

Si se vuelve sobre la práctica curatorial como acto discursivo, lo último que se analizará es su producción textual, que incluye el escrito para el catálogo u hoja de sala, las fichas técnicas y toda palabra escrita que se incluye en la exposición (es decir, en términos de Genette, el paratexto). Lo primero que se puede afirmar es que al tratarse de un producto literario (que incluso puede tomar la forma de un libro, como los catálogos de las grandes exposiciones), esta actividad del curador constituye una forma de autoría. Nuevamente, se debe recordar el postulado de esta investigación respecto de no considerar las figuras autorales a partir de los sujetos en su individualidad.

El uso del texto en una exposición es otra forma más de construir y consolidar el discurso curatorial, y es utilizado generalmente como complemento de la exposición, en especial el catálogo. En este aspecto se parece a los manifiestos de las vanguardias

históricas, y se pueden encontrar ejemplos en los cuales son imprescindibles para el fenómeno artístico en cuestión (se puede recordar, por ejemplo, el caso de *January 5-31, 1969*).

La palabra ocupa un lugar importante en la práctica curatorial y es una manera más en la que se manifiesta el carácter autoral del curador, en tanto es resultado de una instancia de producción literaria.

5. Reflexiones preliminares

Primero sería pertinente recuperar la observación de la multiplicidad de definiciones asignadas al término curador y a las tareas englobadas dentro de su campo de desempeño. Como se ha señalado en *Las múltiples caras del curador* (Feldman, 2012), las funciones de la curaduría se presentan como inespecíficas y en muchos casos confundidas con las de otros actores del circuito artístico. Además, se observa que los rasgos de hibridación y multiplicación son característicos de las formas de producción contemporáneas, y explican la aparición de nuevas figuras autorales (Koldobsky, 2009).

En segundo lugar, estas concepciones poseen diferencias respecto de la curaduría entendida como instancia autoral que pueden caracterizarse como de grado, pues en todas se plantea el lugar que ocupa dentro del proceso de producción artística y la forma en la que se relaciona con el artista y su obra a partir de la construcción de una exposición.

Tercero, se demuestra el rol autoral en la práctica de la curaduría pues forja lecturas de las obras exhibidas y propone formas de apropiación del espacio y de los trabajos a partir de un concepto o idea que funciona como conector y generador de relaciones. A través de la distribución espacial, la utilización de elementos como la iluminación, el color y la señalética, y la producción de paratexto (Barthes, 1968) construye un objeto cultural que funciona como espacio de contacto entre las instancias de producción y reconocimiento.

El lugar del curador, pues, está en la intermediación entre estos dos polos, y en este sentido se observa que el desarrollo de su campo profesional está relacionado a los cambios expositivos generados por las rupturas de las vanguardias artísticas, y más específicamente a las obras conceptuales, pues ante la desmaterialización y la aparición

de nuevos formatos de obra se requiere la generación de un discurso que acerque la producción al público.

Sin embargo, también puede verse a la curaduría como un momento de producción y reconocimiento en sí mismo: por un lado, de reconocimiento respecto de las obras y, por otra parte, un nuevo texto que se une al tejido semiótico¹⁸. Esta observación se relaciona con su carácter metadiscursivo, pues si se trata de un discurso que habla de otro, se comprende que ocupe ese doble lugar.

Con respecto a su lugar de recepción, se entiende que el curador posee cierta mirada de las obras que se exponen, es decir, es capaz de construir sentidos de las obras en sí mismas (previamente a la exposición como un todo), en otras palabras, es un espectador más de la producción artística. Es decir, el análisis en recepción que realiza el curador está sujeto a la misma capacidad polisémica que el que pueda realizar cualquier visitante de la exposición.

Por otra parte, se demostró que la exposición es el resultado de un proceso productivo complejo y que compromete la consolidación de un enunciador que propone un cierto recorrido por las obras expuestas, y la expectativa de un cierto enunciatario que pueda identificar la idea y a su vez generar sus estrategias de visita (Verón, 1999-2013). El producto del curador es un discurso que se compone por el espacio y la palabra: distribución, puesta en escena y texto.

Por último, se quiere esbozar una hipótesis para ampliar a posteriori en otro trabajo: la curaduría funciona a partir de procedimientos similares a los que operan por *postproducción*, término acuñado por el crítico francés Nicolás Bourriaud que designa “el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales” (Bourriaud, 2009, p. 7). El autor identifica aquellas operaciones que actúan sobre elementos ya dados y los modifican de alguna forma para generar un producto diferente, como lo que ocurre con el trabajo de un DJ, como posproductivas.

En relación a la curaduría, se puede entender como proceso de posproducción en la medida en la que trabaja sobre obras ya hechas para darles otras vidas, formar parte de nuevas cadenas discursivas y relacionarlas a partir de una idea. El curador toma

elementos del mundo simbólico (obras) y los organizar de modo de generar un producto, la exposición. En este sentido, se puede decir que la práctica curatorial “se podría definir como meta, en tanto la ‘obra’ de curador se conforma a la vez con otras obras” y el curador, entonces, podría ser considerado como una figura meta-autoral (Koldobsky, 2009).

Queda por estudiar las relaciones existentes entre la definición de meta-autoría y la noción de posproducción, pero se sospecha que ambas describen procedimientos productivos similares, que se desarrollan en diferentes disciplinas artísticas y son posibles gracias a las rupturas de las nociones de arte y obra promulgadas por las vanguardias históricas.

¹ Si bien el término “curador” no se utiliza en la contemporaneidad con exclusividad en el campo de las artes visuales (pues se reconoce la existencia de esta figura o sus equivalentes en eventos como festivales de cine y recitales de música), en este trabajo se entenderá la curaduría como una práctica ligada al planeamiento y a la construcción de una muestra de arte visual (distribución espacial, escritura de texto curatorial, etc.).

² Las más significativas tuvieron lugar a partir de mediados del siglo XX y produjeron la reestructuración de la curaduría como campo profesional, aunque no siempre específico.

³ Se trabajará sobre las definiciones de Mary Jane Jacobs, Hans Ullrich Obrist, Maria Lind, Rodrigo Alonso, Marcelo Pachelo y Rafael Cipollini, entre otros.

⁴ “La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación”. Directora: Daniela Koldobsky. Proyecto ACyT 2011/2012. Código 34-0128. Instituto Universitario Nacional del Arte - “La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta”. Directora: Daniela Koldobsky. Proyecto ACyT (Tipo A) 2013/2014. Código 34/02222. Instituto Universitario Nacional del Arte.

⁵ Este tipo de arte se conoce normalmente como *conceptual*. A los efectos de este trabajo, se utilizará la definición de “estado conceptual” propuesta por Gerard Genette en *La obra del arte* (1997), que lo caracteriza como un “régimen (término provisional) que puede abarcar todas las artes y todos los modos de presentación” (Genette, 1997) y, por lo tanto, no excluye el arte con objeto. Sin embargo, se trabajará con casos en los cuales la presencia objetual sea mínima o, directamente, nula.

⁶ Siegelau produjo numerosas exposiciones en la década de los sesenta, todas ellas con el objetivo de retar las formas expositivas estándar, idea que tomó prestada “del tipo de trabajo que sus artistas estaban realizando, trabajo que enfatizaba la idea por sobre la realización” (Altshuler, 1998).

⁷ Se seguirá a Altshuler en la caracterización de los trabajos de Barry como “verdaderos objetos de arte, pero consistentes de energía no perceptible por la sensibilidad humana” (Altshuler, 1998).

⁸ Se considera la *metadiscursividad* o *metatextualidad* bajo la concepción de Genette, quien en *Palimpsestos* asegura que es “la relación que une a un texto con otro que habla de él, sin citarlo e incluso -en el límite- sin nombrarlo” (Genette, 1989).

⁹ Esto mismo es sostenido por Eliseo Verón en *Esto no es un libro* (1999) cuando compara los espacios de una muestra de artes y una biblioteca pública, notando que en el primer caso, a diferencia del segundo, “la estructuración espacial forma parte del ‘producto’ que es propuesto para ‘consumo’ de los visitantes” (Verón, 1999).

¹⁰ “Con ideas (...) el modo más directo de presentación era esencialmente lingüístico, y la forma más apropiada era el catálogo” (Altshuler, 1998).

¹¹ El término *Kunsthalle* es utilizado en regiones de habla alemana para indicar un espacio en el cual se realizan exposiciones de arte y actividades asociadas, pero sin colección permanente como sucede en un museo. En Berna, Suiza, la *Kunsthalle* se originó en 1918 con doce exposiciones anuales y, en la actualidad, ese número se redujo a entre cinco y ocho.

¹² Koldobsky, Daniela: "La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta" (Proyecto ACyT, IUNA 2013/14). El concepto de *creación* y su aplicabilidad a la curaduría también fue cuestionado por Miwon Kwon, aunque en su caso la pregunta se relacionaba con la diferencia entre la realización física de una obra y la conceptualización de un proyecto (Kwon,2004) , y no cuestionaba el término de por sí, como sucede en esta investigación.

¹³ Para ejemplificar, la autora se refiere tanto a exposiciones grupales temáticas (que son el resultado del primer tipo curatorial) como a muestras individuales experimentales, en las que artista y curador producen en la modalidad "prueba y error", es decir, van probando qué cosas funcionan y cuáles no (ejemplo del segundo tipo de curaduría).

¹⁴ Si bien no se especifica en el artículo, pareciera desprenderse que la posición de Lind respecto de la curaduría como instancia autoral se relaciona con la propuesta en esta investigación, en la medida en que no se la considera como una creación, sino más bien como el resultado de una red de relaciones. Es decir, se está aquí más cerca del anuncio de la muerte del autor de Barthes, para quien "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original" (Barthes, 1968).

¹⁵ En el término "institución" se incluyen grandes museos y espacios de exposición, centros culturales, galerías, espacios independientes, en fin, cualquier lugar en el que se realicen exposiciones, permanentes o temporarias, de artes visuales.

¹⁶ En muchos casos la selección de obras se ve limitada por la disponibilidad (si está o no siendo expuesta en otro lugar), la posibilidad de egreso/ingreso a un país, la autorización por parte de los dueños de sus derechos para utilizarlas en modo de préstamo, etc. No pareciera haber sido un inconveniente en esta exposición, o al menos no fue mencionado públicamente por Larratt-Smith como desafío.

¹⁷ Las estrategias de visita fueron caracterizadas a partir de cuatro animales: hormiga, mariposa, langosta y pez. El primer caso se trata de una visita lineal y de proximidad, que sigue el orden propuesto y recorre la muestra a una distancia corta de las obras. El visitante mariposa tiene una estrategia pendular en la que se respetaba el orden propuesto de las obras, pero la dirección del recorrido no es lineal. El tercer caso corresponde al público que se dirige a aquellos elementos que le llaman la atención, sin prestar importancia al recorrido propuesto. Finalmente, el visitante pez posee una estrategia de deslizamiento y guarda distancia respecto de las obras expuestas (Verón, 1999-2013).

¹⁸ Ver *La semiosis social* (Verón, E [1993]. Barcelona, Gedisa).

Bibliografía

- ALTSHULER, Bruce (1998). *The Avant-Garde in Exhibition: New art in the 20th Century*. California: University of California Press.
- BARTHES, Roland (1987, [1968]). La muerte del autor [La mort de l'auteur], en R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009, [2004]). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FELDMAN, Jonathan (2012). Las múltiples caras del curador. III Jornadas de estudiantes y graduados en Crítica de Artes. Buenos Aires: IUNA.
- GENETTE, Gerard (1989, [1962]). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gerard (1997). El estado conceptual. En G. Genette, *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- GUMIER MAIER, Jorge (2005). *Curadores: entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- JACOB, Mary (2006). Making space for art. En P. Marincola, *What makes a great exhibition?* Filadelfia: University of the Arts.
- KOLDOBSKY, Daniela (2002). Memoria mediática versus arte efímero. Buenos Aires, ENIAD 2002, Facultad de Bellas Artes: Universidad Nacional de La Plata .

-
- KOLDOBSKY, Daniela (2009). Nuevas figuras de autor en las artes y en los medios. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- KOLDOBSKY, Daniela (2011). La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- KOLDOBSKY, Daniela (2013). La autoría en las artes contemporáneas II: posproducción y figuras meta. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- KWON, Miwon (2004). *One place after another: site specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- LIND, Maria (2011). Why mediate art? En *Ten Fundamental Questions of Curating*. Revista Nº4. Milán: Editorial Contrappunto.
- MAIRESSE, François (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.
- OBRIST, Hans-Ullrich (2011, [2006]). *Everything you always wanted to know about Curating*. Berlin: Sternberg Press.
- OBRIST, Hans-Ullrich (2009, [2008]) *Breve historia del comisariado*. Zürich: Exit Publicaciones.
- PACHECHO, Marcelo (2002). Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política? Mesa Redonda Auditorio de la Alianza Francesa. Buenos Aires. <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm> (consulta: 11/08/2013).
- TEJEDA MARTÍN, Isabel (2006) *El montaje expositivo como traducción*. Madrid: Trama Editorial.
- VERÓN, Eliseo (1989). *Ethnographie de L'Exposition léspace, le corps et le sens*. París: Centre Geoges Pompidou.
- VERÓN, ELISEO (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, ELISEO (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, ELISEO (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.