Carolina Cerón
Ximena Gama Chirolla

Editoras

LO CURATORIAL DESDE EL SUR

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2021

Lo curatorial desde el sur

Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2021

Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Catalina Valencia Tobón
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Morales Ortiz
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Catalina Rodríguez
Gerente

Alberto Roa
Ana Viasús
Andrea Rodríguez
Deysi Carolina Méndez Méndez
Francy Jasmín Torres Soler
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Jorge López
Juanita González Cardona
Ledy Emilce Ortiz Galvis
María Clara Arias Sierra
Mariana Arango García
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Andrea Gil Acosta
Paula Yinneth Pinzón Rubio
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Sara Abisambra
Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza Reina
Diseño y diagramación

Multi-Impresos SAS
Impresión

© Anamaría Garzón Mantilla, Ana Laura López de la Torre, Carolina Cerón, Carolina Chacón Bernal, Eliana Otta, Éricka Flórez, Eva Posas, Fabiola Iza, Karon Corrales, Kekena Corvalán, Lorena González Inneco, Lola Malavasi Lachner, Marilia Loureiro, Maya Juracán, Melissa Aguilar, Mônica Hoff, Sofía Villena Araya, Soledad García Saavedra, Ximena Gama Chirolla

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Marzo de 2023
ISBN impreso: 978-628-7531-69-7
ISBN PDF: 978-628-7531-68-0

Este proyecto contó con el apoyo de la Beca Cerrada 2021 del Centro de Investigación y Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes.

Universidad de los Andes Colombia
Centro de Investigación y Creación
Facultad de Artes y Humanidades

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
http://galeriasantafe.gov.co/

Editoras
Carolina Cerón y Ximena Gama Chirolla

Lo curatorial desde el sur

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE
709.861
Cerón, Carolina.
Lo curatorial desde el sur / Carolina Cerón y Ximena Gama Chirolla -- Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – Idartes, Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales 2021.
240 páginas
ISBN: 978-628-7531-69-7 (Impreso)
ISBN: 978-628-7531-68-0 (Digital)

1. Curaduría en Latinoamérica 2. Mujeres en la curaduría 3. Curaduría Afectiva
4. Curaduría – Colombia – Historia 5. Curaduría pedagógica.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (noviembre de 2022). JT.

Contenido

10 **Presentación**

14 **Prólogo**

22 **Lo curatorial o la indisciplina sistemática: Formas de volver fértil un terreno árido**

Anamaría Garzón Mantilla (Ecuador)

32 **No trabajarás nunca más en este pueblo**

Ana Laura López de la Torre (Uruguay)

48 **Glosa**

Carolina Cerón (Colombia)

58 **Imaginación radical para curar**

Carolina Chacón Bernal (Colombia)

72 **Curadurías afectivas: Un recorrido por un proceso de aprendizaje compartido**

Eliana Otta (Perú)

82 **Curar: La especulación como herramienta**

Éricka Flórez (Colombia)

94 **Niidxi: Sobre curar desde el lenguaje**

Eva Posas (México)

102 **Adiós a la precariedad: Manual de uso (en construcción) para una práctica curatorial situada**

Fabiola Iza (México)

112 **Somos ríos que fluyen: Aprender y desaprender desde la práctica curatorial**

Karon Corrales (Honduras)

122 **Curaduría afectiva: La curaduría como potencia del deseo**

Kekena Corvalán (Argentina)

132 **La curaduría de exposiciones en Latinoamérica: ¿Un lugar —heterotópico— para la elaboración del discurso?**

Lorena González Inneco (Venezuela)

142 **Una práctica involucrada: Maneras de "artistear" desde TEOR/éTica**

Lola Malavasi Lachner (Costa Rica)

152 **Lo curatorial desde aquí**

Marilia Loureiro (Brasil)

162 **La bienal como excusa para agrupar nuestras existencias**

Maya Juracán (Guatemala)

172 **Reflexiones en torno a una curaduría situada**

Melissa Aguilar (Colombia)

180 **Más allá de la curaduría pedagógica: La educación como lugar de corresponsabilidad**

Mônica Hoff (Brasil)

188 **Centroamérica: Comunidades artísticas y culturales de sentido**

Sofía Villena Araya (Costa Rica)

200 **El guion como campo de experimentación curatorial**

Soledad García Saavedra (Chile)

212 **Los abismos de la imagen: ¿Son los archivos del trauma y del dolor el material para una exposición artística?**

Ximena Gama Chirolla (Colombia)

222 **Biografías y preguntas**

Presentación

Lo curatorial desde el sur es el quinto libro de la colección Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales, de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Este estímulo busca fomentar las prácticas investigativas para construir conocimiento histórico, teórico y crítico sobre el campo artístico colombiano, y conformar un cuerpo de conocimiento sólido y diverso sobre el mismo.

En esta ocasión se presentan los resultados de la investigación realizada por Carolina Cerón y Ximena Gama, quienes para hacer posible esta publicación afrontaron la labor de buscar a lo largo del continente a curadoras, entrevistarlas, comisionar y compilar los ensayos de quienes decidieran reflexionar sobre lo curatorial tomando como punto de partida su propio contexto. La primera se define como alguien que tiene espacio para las historias de los demás y es profesora asociada del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes; la segunda es una escritora regular y trabaja actualmente como curadora independiente.

Lo curatorial desde el sur es una compilación de ensayos que giran alrededor de la práctica curatorial ejercida por mujeres de Latinoamérica y el Caribe. Encontrar a quienes aquí hablan fue una tarea titánica, y al final una mujer iría refiriendo a otra ubicada en otra región, en otro contexto. Como señalan las investigadoras, "Una curadora nos presentaba dos más". El trabajo, que se pensaba corto y conciso, terminó en más de treinta entrevistas y en este libro, en el que se presentan diecinueve ensayos comisionados, y que conforma la primera fase de un gran proyecto.

Los textos aquí presentes son ensayos experimentales y críticos en los que se reflexiona sobre la curaduría. Cada autora piensa lo curatorial como un espacio para plantear cuestionamientos; son reflexiones que indagan sobre el lenguaje, la manera de representar, el cuerpo, los afectos, la forma de escenificar, el trabajo colectivo y el contexto en el que se produce conocimiento.

El trabajo de Cerón y Gama cuestiona la definición de curaduría, va más allá del uso que de este término hacen los museos y galerías, y lo enmarca en un campo cultural amplio y poroso.

El objetivo no es otro que abrir un espacio para que mujeres latinoamericanas tengan voz y presencia en una reflexión que les es propia, pues en su mayoría han sido ellas quienes en los últimos años han reimaginado el campo curatorial, como bien lo señalan Cerón y Gama, y han puesto a "temblar la estructura del poder patriarcal" que ha dominado el medio.

Los ensayos recopilados en esta publicación son tan diversos como sus autoras. Dedicarle tiempo a cada uno es sumergirse en un contexto particular, entender las complicaciones de ser gestora cultural en determinada región, en medio de determinados problemas. Cada texto sumerge al lector en un universo de preguntas que quedan claramente expuestas al terminar el libro. Quien lo lea podrá, a partir de esas reflexiones, intentar dar otras respuestas a esas preguntas y crear sus propias investigaciones.

Con esta obra esperamos continuar fomentando las reflexiones sobre las prácticas de las y los agentes de las artes plásticas y visuales, así como los intercambios productivos de saberes entre ellos.

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general
Idartes

Prólogo

Lo curatorial desde el sur es un proyecto de investigación que recopila reflexiones de procesos curatoriales creados por mujeres de Latinoamérica y el Caribe. A través de diversas voces, se explora la idea de lo curatorial como un espacio para escenificar preguntas que tienen una relación específica con los contextos donde se producen. Las preguntas urgentes, y las herramientas para concebirlas y analizarlas, producen una serie de reflexiones que parten de lo local y que producen eco en lo nacional, lo transnacional y lo continental.

El asunto en la circulación de conocimientos heredados reproduce una suerte de violencia epistémica en la que el conocimiento se inscribe geográficamente en las capitales globales del norte. La curaduría es una de esas disciplinas que se enmarcan en este plano, pues los espacios de conceptualización e investigación sobre lo curatorial han sido producidos en el norte global, con una mirada anglosajona reflejada en el idioma y el lenguaje en los cuales circulan y se producen estos conocimientos. Las publicaciones sobre curaduría escritas en español son escasas. El objetivo de este proyecto es reunir las voces de curadoras que desde diversas posiciones geográficas enmarcadas en Latinoamérica y el Caribe piensan, reflexionan y digieren los ejercicios curatoriales que producen.

El proyecto quiso, a través de diversas voces, explorar la idea de lo curatorial como un espacio para escenificar preguntas que tienen una relación específica con los contextos donde se producen, donde lo curatorial no se refiere únicamente a la creación de exposiciones de arte para poner una idea en juego, sino una forma de construir un proyecto que se inscribe en el campo cultural. Nos interesaba abarcar una visión amplia, orgánica y porosa de lo curatorial que funciona como una herramienta que permite —entre muchas otras posibilidades— jugar a escaparse de los marcos preexistentes, una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, la práctica de darle significado a algo, un procedimiento para mantener una comunidad unida, el acto de mantener viva una pregunta, la energía necesaria para retener un sentido de la diversión, un dispositivo que ayuda a revisitar la historia, o una herramienta para crear afectos. De pronto es también un plan para permanecer desarticulado del tiempo,

o un método para cohesionar cuerpos y objetos, o un modo coreográfico de funcionamiento. Las diferentes formas y apariencias de lo curatorial, los variados vehículos en los que se encarna, son precisamente los que le dan su potencial y su vigencia por citar escuetamente a Jean Paul Martinon.

Esta compilación de diecinueve ensayos es el resultado de un proyecto que mutó con el tiempo. Al inicio lo planteamos como un libro de entrevistas, hablar con curadoras con el deseo de conocer su trabajo y entender cuáles han sido los desafíos profesionales y vitales de su carrera. A medida que empezamos a tejer la red, esta fue creciendo de manera exponencial. Una curadora nos presentaba a dos más, y estas nos hablaban del trabajo de otra a la que no teníamos identificada. Lo que pensamos que sería un trabajo de pocos meses, y que se reduciría a una tarea que ya teníamos identificada, fue revelando una radiografía mucho más amplia. Fuimos conscientes de que esta tarea titánica de conversar y, sobre todo, de escuchar, nos llevaría mucho más tiempo, y que estos diálogos debían tomar otra forma en un momento posterior del proyecto. Para junio de 2022 ya habíamos realizado más de treinta entrevistas, y como proyección a futuro teníamos contemplado ampliar el número.

Por ello quisimos dar inicio al proyecto con este libro, centrándonos en la reflexión curatorial a través de la escritura. Con esa intención, comisionamos a varias curadoras del continente un ensayo experimental y crítico en el que pudieran hacer una reflexión sobre su práctica. Tanto las entrevistas como estos escritos posteriores ratificaron la decisión de enfocarnos en el trabajo hecho por mujeres. En los últimos años hemos reimaginado en la práctica el campo artístico y el campo curatorial, y desde varias generaciones atrás se ha puesto a temblar la estructura de poder patriarcal que también ha dominado el medio. En este sentido, el deseo que nos movilizó fue el siguiente: si ya estamos poniendo nuestro cuerpo en este campo de juego, ¿por qué no abrir un espacio para hacer presencia con nuestra voz, presencia expuesta con la potencia de la escritura y la reflexión política y vital?

Sin duda, este volumen no representa la diversidad de formas en las que opera lo curatorial en nuestro continente y, sin duda, muchas voces relevantes han quedado por fuera, trabajadoras del arte que en sus contextos propios han ampliado y expandido los límites de su quehacer.

Una de las conclusiones a las que nos atrevemos a llegar hoy, partiendo de esta diversidad de escrituras, es que en Latinoamérica, a diferencia de la conceptualización que se ha hecho en el norte global, no hay una distinción clara entre la curaduría y lo curatorial. Acá, ambas figuras son mutables, y, de alguna manera, es algo en continua transformación que nunca se termina de habitar; es decir, ambas son formas de hacer y de actuar que no se clausuran por completo, que no tienen un producto fijo, ni tampoco una única manera metodológica de construirse; en otras palabras, es un hacer que se sale de las instituciones y permea otros lugares. Quizá sea esta la manera como siempre hemos operado en el sur, una fuerza que, como dice Marilia Loureiro en su texto, es la de lo que está siempre "por hacer", del porvenir.

Anamaría Garzón Mantilla, en "Lo curatorial o la indisciplina sistemática: Formas de volver fértil un terreno árido", traza un recorrido histórico sobre los desafíos de ejercer la curaduría en Ecuador, un campo que aún está debilitado por las instituciones y por la falta de profesionalización del medio. Sin embargo, Anamaría ha encontrado una forma de pensamiento y de acción en el campo de la educación, y aprovechando su labor como curadora y profesora ha podido abrir zonas de experimentación.

Ana Laura López de la Torre cuestiona de manera aguda la curaduría como una práctica de poder hegemónico que le quita al campo del arte su capacidad de experimentación y transformación política. Ana Laura se pregunta también por la extrema profesionalización del campo y cómo esta ha hecho que las relaciones verticales de poder incrementen la exclusión de artistas y de otras prácticas que se desarrollan en la periferia. El suyo es un texto importante que nos recuerda volver siempre a ese impulso vital que ella describe como "una relación más honesta y democrática entre instituciones, curadores, artistas y comunidades [que] implicaría favorecer la permanencia en los contextos locales y los compromisos a largo plazo".

Carolina Cerón escribe un glosario de palabras que surgieron en el proceso de conversar con curadoras para concretar este proyecto. En "Glosa" no se pretende solamente anotar palabras que pululan de repente en las conversaciones, sino hacer eco de posibles connotaciones, señalando tal vez hacia otras orillas de su significado más obvio.

Carolina Chacón Bernal, en "Imaginación radical para curar" nos invita no solo a imaginar los museos como instituciones que deben ser retadas constantemente, sino a pensar y construir instituciones que agrieten la hegemonía de los museos, una labor que puede hacerse también para y desde la curaduría. Carolina aboga por curar relaciones de poder, y no solo exposiciones; aboga también por prestar atención a los cuidados y el afecto, sobre todo, pensando y siendo conscientes de que el museo no puede ser una institución clausurada, sino que tiene que actuar y pensarse también desde afuera, teniendo en cuenta las comunidades que lo rodean y los diversos públicos que puede incluir.

Eliana Otta, en "Curadurías afectivas: Un recorrido por un proceso de aprendizaje compartido", teje un ensayo que se apoya en la experiencia personal y la memoria para mostrarnos cómo la historia —en este caso, su propia historia—, en el mundo del arte es una filigrana que se construye en el tiempo con la amistad y los afectos. Eliana nos habla de una serie de proyectos que abrieron una potencia política en lo público y que también fueron un punto de partida para detonar y dinamitar, en el buen sentido de la palabra, la escena contemporánea en Perú.

Éricka Flórez, en "Curar: La especulación como herramienta", hace un recuento del proyecto "Un hechizo en el espacio", y habla de cómo una serie de hallazgos, ocurrencias y coincidencias fueron tejiendo su forma de trabajar especulativamente en una investigación que empezó con una pregunta sobre el diablo, pasó a atender las trazas de las ontologías africanas en los cuerpos y en las prácticas de Cali, su ciudad, y desembocó en los vínculos entre cuerpo (experiencia de los sentidos) y ontología, epistemología y cognición. Éricka pone en evidencia que "tomarse en serio la posibilidad especulativa que permite el arte es una forma de rigor".

"Niidxi: Sobre curar desde el lenguaje", de Eva Posas, es un bello ensayo que nos recuerda que quienes somos, y la labor que hacemos y elegimos en la vida, no solo están determinados por nuestra historia personal, sino también por la historia y las relaciones con nuestras ancestras y, en su caso, con su lengua materna. Este es un texto escrito tomando como centro su cuerpo y sus memorias. Tanto su experiencia como mujer y madre, como su historia como hija y nieta, siguen abriendo

un camino para dar vida a su pensamiento curatorial y a su trabajo con la palabra oral y escrita.

Fabiola Iza, en "Adiós a la precariedad: Manual de uso (en construcción) para una práctica curatorial situada", alumbra una reflexión personal de una investigación que ha venido realizando, llamada "Curar desde la precariedad", y se cuestiona: "¿Podría una sola palabra, *precariedad*, dar cuenta de la enorme diversidad de condiciones a la que me enfrentaba?". Su texto nos hace pensar en la categoría de lo precario en la realidad, como si de alguna manera la hubiéramos naturalizado, como una falla tectónica presente en el hacer curatorial, pero también como si la estuviéramos instrumentalizando hasta el punto de romantizarla o convertirla en moda. Fabiola cuestiona también la idea de la internacionalización del curador que espera el llamado al estrellato, y propone repensar estos cimientos teniendo en cuenta nuestras realidades locales.

Karon Corrales, en "Somos ríos que fluyen: Aprender y desaprender desde la práctica curatorial", nos invita a cuestionar la idea de *curaduría comunitaria* y sus principios tomando como punto de partida el contexto hondureño.

Kekena Corvalán, en "Curaduría afectiva: La curaduría como potencia del deseo", evoca la curaduría afectiva como un sistema para señalar las prácticas artísticas, que son aquellas que buscan formas de convivencia en el plano vital, promoviendo una relación con el territorio mediante proyectos comunitarios que rehúyen el mercado hegemónico del mundo del arte. Este texto nos invita a pensar formas de hacer desde y con el territorio y la colectividad, en una curaduría afectiva que vibra al margen de las lógicas neoliberales.

Lorena González Inneco, en "La curaduría de exposiciones en Latinoamérica: ¿Un lugar —heterotópico— para la elaboración del discurso?", hace una revisión sobre las formas metodológicas de la curaduría en Latinoamérica. A lo largo de su texto recordamos y reconocemos la importancia de entender dónde y cómo han surgido estos proyectos, y, sobre todo, cuáles son las preguntas que años después podemos hacernos sobre ellos.

Lola Malavasi Lachner, en "Una práctica involucrada: Maneras de 'artistear' desde TEOR/éTica", se pregunta por el papel de TEOR/éTica en Costa

Rica, desde la fundación del espacio y el eco que tiene en Centroamérica, hasta su concepción actual, que implica una práctica situada, una codirección y una serie de preguntas que articulan el quehacer curatorial como una práctica de refugio y comunidad donde se curan las relaciones y los proyectos que en este lugar se cocinan. Lola se pregunta "¿qué responsabilidad tiene la curaduría para construir discursos y formas de hacer coherentes con el contexto? ¿Cómo se concilia lo que mostramos en la curaduría con cómo hacemos las cosas mediante la gestión? ¿Existen en nuestro contexto divisiones reales entre quienes curan, gestionan, son agentes y hacen arte? ¿Qué implica esto para los cuerpos que sostienen la labor cultural?". Ese primer ejercicio histórico de imaginación y conceptualización de TEOR/ÉTica que detonó las acciones colectivas y sentó los cimientos del actual modelo de este mítico espacio.

Marilia Loureiro, en "Lo curatorial desde aquí", hace un recuento de una de las ficciones institucionales en las que creyó, y ensaya otras formas de hacerse curadora de un espacio como Casa do Povo, en São Paulo, Brasil, donde se abrazaban estrategias como compartir las llaves con distintos colectivos de la comunidad, optar por una programación porosa, no obligada a tener exposiciones constantemente, y una noción amplia de cuidado como forma de operar. Marilia señala cómo lo curatorial puede proponer contrarrituales para afectar y ser afectados en este mundo. El texto de Marilia nos abre las sensibles puertas de lo político y lo afectivo a las que transitamos este camino.

Maya Juracán, en "La bienal como excusa para agrupar nuestras existencias", nos cuenta su experiencia en un recuento íntimo sobre la Bienal en Resistencia de Guatemala, un evento en contrapunteo a un sistema específico y una forma de hacer curaduría, que nos señala insistentemente que la curaduría no solo es comunitaria, sino también emocional.

Melissa Aguilar, en "Reflexiones en torno a una curaduría situada", indaga sobre el papel que ha ocupado históricamente la mujer en el medio artístico. En este texto, Melissa resignifica políticamente ese espacio doméstico que alguna vez nos asignaron en el museo, y que se resume en la figura de una mujer juiciosa que hace cosas para mantener a ese otro bien. En sus palabras se puede leer entre líneas que ese cuidar sigue siendo una línea transversal, no algo ajeno a nuestra práctica, y ahora ese cuidar se ha transformado en una tarea política, pública y colectiva.

En el lúcido ensayo "Más allá de la curaduría pedagógica: La educación como lugar de corresponsabilidad", Mônica Hoff afirma que el giro pedagógico no puede quedarse incrustado en los departamentos educativos de los museos, sino que las instituciones deben hacerse cargo de su papel como educadoras. Mônica afirma que esto no implica únicamente asumir un papel de mediación, sino que deben revisarse políticamente y construirse códigos éticos en cada uno de los programas y departamentos institucionales. En sus propias palabras, "¿cómo hacer de las pedagogías institucionales contrapedagogías del poder?".

Sofía Villena Araya, en "Centroamérica: Comunidades artísticas y culturales de sentido", nos señala la dificultad de pensar un territorio desigual de influencia y poder en relación con lo curatorial, para lo cual mapea observaciones sobre los contextos artísticos y culturales de San José de Costa Rica y Centroamérica, partiendo de sus vivencias. Sofía señala, de forma muy aguda, las limitaciones del discurso de "lo curatorial", un término distante, recibido con sospecha y que invita a preguntarnos "¿Qué no puede ni debería incluir 'lo curatorial'?, ¿Cómo reconocernos en las 'zonas de contacto' sin tener que subscribirnos y justificarnos en referencia a discursos únicos o dominantes?".

Soledad García Saavedra, en "El guion como campo de experimentación curatorial", alude a la potente relación entre la construcción del guion curatorial y el guion teatral como formas de construir sentido y afectar el presente. Para hacerlo, hace un recuento del proyecto "Lunes es revolución", realizado en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), en Santiago de Chile, y la construcción de su guion como un acto performativo y, por lo tanto, de imaginación política.

Ximena Gama traza un recorrido por los retos y las dificultades de hacer una exposición que giró alrededor de los relatos de mujeres que sufrieron violencia sexual en la guerra y en el conflicto interno colombiano. Este ensayo se teje a partir de una serie de reflexiones sobre su propia práctica curatorial para comprender cómo y por qué, cuándo expandimos las fronteras de lo curatorial a otros problemas sociales, las estrategias de pensamiento y de escucha también deben tener la capacidad de ser elásticas y maleables.

Lo curatorial o la indisciplina sistemática: Formas de volver fértil un terreno árido

Anamaría Garzón Mantilla

Maybe the people who rope themselves together and the huge heavy things resent such adaptable and uncertain footing because it makes them feel insecure. Maybe they fear they might be sucked in and swallowed. But I am not interested in sucking and am not hungry. I am just mud. I yield. I do try to oblige. And so when the people and the huge heavy things walk away they are not changed, except their feet are muddy, but I am changed.

Ursula K. Le Guin (2004)

Me convertí en curadora en el 2013, cuando el artista Marcelo Aguirre, entonces director de la galería Arte Actual Flacso, en Quito, me invitó a presentar una exhibición en su espacio. Nunca había curado nada antes; tenía experiencia como periodista de arte, pasante en ferias de arte y asistente en producciones; estaba iniciando mi trabajo como profesora, y el trabajo curatorial no me parecía una opción posible. Tenía una propuesta de exhibición hecha con mi amiga Tatiane Schilaro, y una escueta agenda de contactos. Fue suficiente para Aguirre. Creo que nunca podré agradecerle lo suficiente su irresponsable entusiasmo y acompañamiento para hacer mis primeras exhibiciones. En esas muestras trabajé con artistas internacionales.[1] Pese a que mis contactos eran pocos, probé que no era difícil traer obra al país, y que con algo de intuición podía organizar un montaje. Los aprendizajes más complicados y emocionantes vinieron después, cuando empecé a trabajar con artistas ecuatorianos en galerías privadas, en espacios institucionales y en mi propio espacio, Khôra (2017-2020).

Hablemos un poco del contexto en el que trabajo: la escena artística ecuatoriana está marcada por la precariedad y la falta de institucionalidad. Una encuesta realizada a 2500 trabajadorxs culturales en el 2020 por el Observatorio de Políticas y Economías de la Cultura, de la Universidad de las Artes, reveló que un 70 % gana menos de 1000 dólares mensuales,

1 Dos exhibiciones en Arte Actual Flacso: "Sísifo: El heroísmo del absurdo" (2013), contó con obras de Francis Alÿs, Cinthia Marcelle, Kate Gilmore y Carla Zaccagnini. Fue curada con Tatiane Schilaro, y "El cuerpo *queer*: La construcción de la memoria", con obras de Carlos Motta y Zanele Muholi.

y que su fuente principal de remuneración no es su trabajo cultural.[2] Ese mismo año, en Quito, el Municipio invirtió apenas el 1,32 % de su presupuesto en cultura. Los presupuestos para el arte no abundan, y no es casualidad que el Ecuador sea uno de esos países que no constan en las exhibiciones que delimitan el canon moderno y contemporáneo del arte latinoamericano. Insertar el arte de un país en un discurso histórico es una operación de relaciones públicas y diplomacia internacional que, en el caso de Ecuador, no se ha hecho. Estudiar historia del arte y poder ejercer es un privilegio. En el país no existen programas de pregrado en el área: solo hay clases en subespecializaciones o dispersas en carreras afines. Las investigadoras del campo estudiaron fuera del país o vienen de una formación en Historia o Estudios Culturales, y trabajan en facultades de Arquitectura, Historia o Arte. Las instituciones públicas siempre están en crisis. No existen políticas de fomento a la investigación histórica, la preservación de archivos ni la conservación de obras de la colección nacional, que está a cargo del Ministerio de Cultura.[3] Todo depende de las autoridades de turno y su escueta visión de la cultura, que permite (o no) que los museos y centros culturales tengan presupuestos para operar dignamente. Los museos públicos no tienen un cargo denominado *curaduría* en sus nóminas; hay encargadxs de colecciones, mediación o gestión cultural, cuyo oficio no es necesariamente curar muestras o investigar, aunque a veces lo hacen. El privado tampoco es un campo prometedor: no existen programas de largo aliento que trabajen en el área; la única colección privada que se exhibe es la del Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, que cuenta con un programa ocasional de comisiones de arte contemporáneo. El mercado es microscópico y el mecenazgo es

2 La economía ecuatoriana está dolarizada desde el 2000. El salario básico es de 400 dólares, pero el precio de la canasta básica es de 725 dólares. Dos ediciones del Termómetro Cultural del Observatorio de Políticas y Economías de la Cultura, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA), de la Universidad de las Artes, muestran las condiciones laborales, económicas y sociales de los trabajadores culturales ecuatorianos. Están disponibles en este enlace: http://observatorio.uartes.edu.ec/investigaciones/

3 Un caso emblemático de abandono es la situación de las reservas de arqueología, arte, fotografía, documentos históricos, música y otros que el Ministerio de Cultura y Patrimonio conserva en el edificio Aranjuez, en Quito: http://www.paralaje.xyz/patrimonio-en-riesgo-comunicado-sobre-fondos-y-colecciones-del-edificio-aranjuez/

ocasional.[4] El único apoyo que se siente constante y sostenido viene de las universidades, que financian publicaciones, galerías universitarias e investigaciones.[5] Existen, sin embargo, iniciativas independientes y galerías[6] lideradas por personas temerarias que resisten en su compromiso de hacer exhibiciones y promover carreras de artistas.

Las personas que trabajamos en curaduría somos relativamente pocas.[7] Este oficio se estableció formalmente a escala local entre fines de los años noventa e inicios del nuevo siglo, pero no es un campo al que se acceda con facilidad. Desde el 2014, por ejemplo, la Bienal de Cuenca no ha contratado a curadorxs del país. ¿Cómo aprender a curar bienales si nunca has participado en una curaduría? ¿Cómo hacer curaduría si no hay plazas disponibles en los museos? En las comisiones ocasionales, a veces las generaciones mayores no ceden lugar para que curadorxs nuevxs trabajen, y lxs que estamos en la generación del medio no siempre logramos sostener los espacios para que nuestrxs estudiantes empiecen a trabajar. También lxs artistas prefieren recurrir a profesionales con más experiencia, y eso genera un círculo que no permite que la gente más joven se inserte en el área, o a veces hacerlo implica trabajar sin cobrar, o peor, cubriendo los costos por cuenta propia.

4 Es relevante destacar el compromiso de Eliana Hidalgo Villaseca, creadora de Eacheve, que, además de producir exhibiciones y libros, otorga becas para que artistas participen en residencias internacionales.

5 Un caso relevante es Lipada, el laboratorio de investigación sobre fondos documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador en el Siglo XX, financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, liderado por Giada Lusardi. Es un laboratorio/archivo que conserva, investiga y difunde materiales que contribuyen a la consolidación de la memoria de la arquitectura, el diseño y las artes del Ecuador del siglo XX. Esta es su página: http://pucedspace.puce.edu.ec/handle/23000/1169

6 Mientras escribo estas líneas, las galerías que puedo incluir en esta lista son No Lugar, N24, +Arte, Chawpi Laboratorio de Creación, Arte Actual Flacso y galería Q, en Quito; y Onder y Casa del Barrio, en Guayaquil. Adicionalmente, siempre hay espacios que abren y cierran al poco tiempo sin lograr sostener su operación. Nombro a aquellos con trayectorias mínimamente consolidadas.

7 Aunque las listas pueden resultar odiosas, creo que es importante destacar el rol pionero que tuvieron Inés Flores, Alexandra Kennedy, Trinidad Pérez, Mónica Vorbeck, Rodolfo Kronfle, Ana Rodríguez, Katya Cazar, Guadalupe Álvarez y Lucía Durán. También es relevante el trabajo que hacen actualmente María del Carmen Carrión y Manuela Moscoso fuera del país, y el de lxs colegas de mi generación Eduardo Carrera, Giada Lusardi, Ana Rosa Valdez y Romina Muñoz.

En un contexto así, ¿cómo se hace curaduría? Encontrando intersticios para colarse, insistiendo. En el 2013 hice mi primera exhibición, me estrené como profesora en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) y estuve en un Intensivo Curatorial de ICI en Buenos Aires. Esos tres saltos han determinado mi camino hasta el presente. Mi centro está en la Academia, y todo lo que hago desde ese espacio está atravesado por una visión de lo curatorial: editar, enseñar, exhibir, investigar, acompañar. Entiendo lo curatorial como una forma de investigación que se desplaza entre actividades que no necesariamente culminan en una exhibición, sino en distintos formatos en los que lo importante es crear sentidos que de otras formas no podrían ser creados.

Nunca he curado exhibiciones históricas ni he trabajado con acervos de las colecciones nacionales. Trabajo siempre con artistas que están vivxs y, la mayor parte de las veces, con obras que se producen específicamente para las muestras. ¿Es una carencia? Es posible, porque trabajar con colecciones y archivos es uno de los objetivos que se anhela cumplir al estudiar historia del arte, pero procuro convertir esa carencia en un potencial y localizarme en espacios donde lo curatorial ocurre. Además, me siento más cómoda fuera de espacios institucionales (reconozco una fobia a los trámites y la burocracia), donde la escala es pequeña, los vínculos, más próximos, y los resultados, un poco inciertos. Como un juego y un desafío a la institucionalidad, en el 2016, Rosa Jijón, Jaime Izurieta y yo creamos el Museo Nómada. El Museo estaba donde nosotras estábamos, contaba con una dirección financiera (a cargo de quien tuviera abierto nuestro archivo de Excel), un departamento de educación (liberado por Denisse Sarzosa, que fue estudiante mía), un área de curaduría, una dirección… Levantamos fondos privados para realizar una exhibición y conseguimos comisionar la ejecución de siete obras de arte, que conforman todavía el acervo de nuestro museo invisible. Nada era serio, y al mismo tiempo lo era, pues el trabajo se materializaba en acciones concretas, pero lo que más nos gustaba hacer era estar juntas, caminar por la ciudad, imaginar proyectos irrealizables.

Durante el tiempo en que pude mantener abierta la galería Khôra (2017-2020), un pequeño cubo blanco de 3 x 3 m, entendí que el trabajo curatorial no existía únicamente en el acompañamiento a lxs artistas

con el fin exclusivo de producir una exhibición: comprendí que esa labor se expandía en la complicidad que se generaba al pasar tiempo con lxs artistas que yo invitaba al espacio. En las conversaciones que teníamos durante los almuerzos, en las horas muertas de los montajes (que hacía y deshacía yo misma), existía la posibilidad de tejer conversaciones que se mantienen hasta el presente, conversaciones que tienen que ver con arte, pero también con la vida, las preocupaciones, las bromas, los chismes. Entendí también que el trabajo es físico, casi coreográfico, y que poner al frente las ideas y el cuerpo a veces puede ser agotador. Sin embargo, en esa dimensión de lo curatorial existe la posibilidad de establecer vínculos de cuidado y solidaridad. Entiendo lo curatorial como una filosofía de trabajo que se basa en la creación de redes profesionales mediadas por un afecto. Ese afecto se crea a partir de la articulación rizomática de ideas y curiosidades comunes, intereses de creación y sistemas de soporte, como lo plantean también las editoras de este libro. En su introducción a *The curatorial: A philosophy of curating*, Jean-Paul Martinon escribe:

> Lo curatorial es una fuga de marcos preexistentes, un don que permite ver el mundo de otra manera, una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, una práctica para crear lealtades contra los males sociales, una forma de cuidar a la humanidad, un proceso de renovación de la propia subjetividad, un motor táctico para reinventar la vida, una práctica sensual de crear significación, una herramienta política fuera de la política, un procedimiento para mantener a una comunidad unida, una conspiración contra las políticas, el acto de mantener viva una pregunta… (Martinon, 2013, p. 4)

En el manifiesto de Martinon hay una serie de llamados a la comprensión de la dimensión política del trabajo curatorial: micropolíticas, intervención del afecto. Aunque en la práctica lo curatorial es un trabajo que incluye altas cargas de gestión burocrática y recursos humanos, contiene posibilidades de desborde para pensar y actuar transformando el lugar que se ocupa en el sistema del arte y de la Academia. Siendo la historia del arte una disciplina donde las metodologías pueden ser rígidas,

escaparse a una zona cercana, donde la indisciplina[8] permite explorar desde los bordes, desde lo que está fuera del método, y caminar sintiendo el terreno antes de dar el paso, me permite explorar distintas formas de trabajo y construir sentidos desde la praxis. Huyo de las metodologías rígidas: las considero herramientas excluyentes y camisas de fuerza, e, igual que el filósofo Simon Critchley, creo que el arte requiere una teoría que necesite al arte.[9] Eso se encuentra desde la flexibilidad.

Mi trabajo curatorial está vinculado con lo incierto, con las obras en proceso y con la posibilidad de hacer espacio en la realidad para traer algo nuevo al presente. Siguiendo a Tania Bruguera en su *Declaración docente*, "me interesa explotar las formas en que las cosas se hacen artísticas" (Bruguera, 2016). Y eso a veces ocurre en lugares inesperados, como pasó en el 2019 en "Reprogramar la(s) materia(s)", una curaduría comisionada por la Dirección de Investigación de la Escuela Politécnica Nacional (EPN) para celebrar el aniversario 150 de la institución. Las instalaciones de un sitio específico de gran escala no se ven seguido en el país, y tampoco es habitual que un espacio académico dedicado a la ingeniería y las ciencias abra espacios para el arte contemporáneo. Durante cinco meses de trabajo en la EPN, la curaduría se convirtió en ejercicio de traducción y gestión de la intrusión. Invité a cuatro artistas con experiencia en la intersección entre arte y tecnología: Brenda Vega, Miguel Ángel Murgueytio, Patricio

8 Podría decir también *lo transdisciplinar, interdisciplinar* o *lo multidisciplinar,* pero prefiero *indisciplina*. Me interesa cómo la palabra misma desafía una norma.

9 S. Critchley (2010); Centre for Research in Fine Art Practice at Glasgow School of Art: http://www.artandresearch.org.uk/v3n2/critchley.php. Me interesa específicamente esta cita: "To try and understand or read whatever it is that we call art from the standpoint of some theory is invariably to miss the phenomenon. It is to reduce a visual, spatial (as visual art —the title of this festival3— is a sort of anachronism) or medial language to a theoretical metalanguage. It is usually to engage in some sort of cod-philosophy with a lot of useless jargon that is meant to intimidate the uninitiated (and many theoretical discussions of art are simply sadistically intended to do exactly that: To intimidate, to befuddle, to cow, to obscure). To put this in Stevensian terms, this is to reduce art to ideas about the thing, but not the thing itself. What interests me, what always interests me, is the thing itself in its truth (I mean truth as creation, as innovation, not logical or empirical truth – this is truth as troth, as a kind of fidelity) and how, say, the specificity of a thing —an installation, a performance, or whatever— might be approached in its own terms and not translated into the blah blah blah of some theory. By the truth of an artistic thing, I do not obviously mean propositional or empirical truth, but truth as creation, the creation of a singularity whose reach, appeal or revealing power extends beyond itself".

Dalgo y Cristian Villavicencio. Empezamos nuestro trabajo con visitas a laboratorios y centros de investigación. Fuimos vistas con sospecha y curiosidad, hasta que construimos vínculos de intereses comunes entre artistas e investigadorxs. Logramos que cada pieza se produzca con un laboratorio o departamento específico. Aquí, pienso que lo curatorial ocurrió en los momentos en que teníamos que ser legibles para lxs otrxs y crear un idioma común, fuera de las ciencias, fuera del arte.

De distintas maneras, todos mis proyectos involucran a mis estudiantes, que se convierten en cómplices en el rol de mediadorxs o asistentes curatoriales. Hago esto como una forma de romper el ciclo de exclusión a lxs curadorxs más jóvenes. En ese camino he tenido como aliadxs a otrxs profesorxs, con quienes facilitamos la creación de exhibiciones como "Fagia" (Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2018) o "Habitual" (No Lugar, 2019), curadas por estudiantes de la carrera de Artes Visuales de la USFQ.[10] La curaduría se convierte en una excusa para salir del aula y entrar en el trabajo práctico. Si bien no es algo que puede ocurrir con todxs lxs estudiantes, como todas las relaciones, esto demanda voluntad y compromisos compartidos. He podido ver cómo una inmensa voluntad de creación que se percibe dentro del aula se convierte en un trabajo sostenido y tangible, como ocurre con la galería +Arte, de Gabriela Moyano, fundada en el 2015, o en la plataforma Monochrome, fundada en el 2021, de Norton Reyes. Tener cerca a gente como ellxs y las preguntas que sus proyectos traen, es un llamado constante a cuestionar las relaciones verticales que se pueden establecer fácilmente en las relaciones profesora-estudiantes, romperlas y tratar de generar otro tipo de dinámicas, otro tipo de acompañamientos.

Durante la pandemia, entre noviembre del 2020 y junio del 2021, junto con Eduardo Carrera, coordinador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito, creamos Chaquiñan: Prácticas Curatoriales y Pedagogías Críticas, un laboratorio de saberes raros, un espacio virtual que se activó todos los miércoles. El ejercicio aquí fue romper la jerarquía entre facilitadoras y

10 En el 2019, la Universidad abrió una galería para la carrera de Artes Visuales. La programación de la Galería Q, dirigida por Byron Toledo, es presencial y virtual. Se puede encontrar en este enlace: https://qgaleria.com

participantes, facultar la creación de redes entre lxs participantes, impulsar el diálogo desordenado, los juegos escriturales, hacer cosas sin que tengan un fin determinado, pensar sin la presión de producir. Estar fuera del circuito que comprende el lenguaje del arte, así como estar fuera del cubo blanco y resistir la culminación de un laboratorio con una exhibición, abre la posibilidad de que lo curatorial se convierta en un mecanismo de intervención multidimensional, donde lo importante es hacer espacio para distintos tipos de proyectos de creación.

En el 2015 asumí la creación y edición de la revista académica *Post(s)*,[11] con el desafío de hacer una publicación académica que cumpla la norma, pero que se desplace fuera del marco tradicional de ese tipo de revistas. Concibo el trabajo de editora como un desplazamiento de lo curatorial. En *Post(s)* he encontrado la forma de dar cabida a la escritura experimental y performativa y ponerla en el mismo escalón que la escritura académica. Se trata de romper la jerarquía, de dejar de valorar únicamente unos tipos de escritura rígidos y formateados como formas de creación de conocimiento y ponernos a conversar de otras formas. Las páginas se diagraman pensando en puestas en escena. El tejido de los temas responde también a la necesidad de crear un espacio polifónico, que no siempre es fácil de comprender: no es una revista de arte, no es una revista de medios, no es una revista de estudios culturales. Y eso que no es, determina la posibilidad de ir por unos bordes, rompiendo la falsa dicotomía entre teoría y praxis.

La última iniciativa que quiero compartir es Arte + Activismos, un encuentro anual que organizo con Giulianna Zambrano y Sofía Acosta en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Desde el 2018 organizamos una serie de conversaciones y talleres cuyos temas cambian cada año, según nuestros intereses del momento. Hemos hablado de género, de migración, de futuros posibles… Usamos el espacio para abrir otros. Cada una de nosotras se alimenta de los temas y las relaciones que construimos. Del encuentro anual salen publicaciones para *Post(s)*,

11 *Post(s)* es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. La actual coordinadora editorial es Bernarda Trocoli, y la diseñadora es Krushenka Bayas. La casa editorial es USFQ Press. Esta es su página web: https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts

participaciones en conferencias, capítulos del podcast *Crónicas del borde*,[12] ensayos para revistas, obras de arte… Me interesa la forma en que una plataforma alimenta a otra, la posibilidad de compartir y hacer que múltiples iniciativas crezcan de forma conjunta. Esa forma de romper el celo en la investigación y compartir los temas permite tejer unas redes de afecto que son fluidas y generativas.

Me interesa asentar mi práctica curatorial teniendo presente esa fluidez y romper con las estructuras jerárquicas. Comprendo todo proceso curatorial que realizo como una forma de investigación (a veces deviene en algo concreto, a veces no). Me siento cómoda en los cruces, en la indisciplina: la metodología me aprieta. Procuro ser flexible y adaptarme a lo que cada artista y cada proyecto necesita. Entiendo también el trabajo desde lo físico, desde la coreografía de los cuerpos en el espacio, desde las relaciones que establecemos con los objetos, pero también aquellas que establecemos entre personas. La curaduría es una labor de cuidado en la que lo intelectual está en juego, pero también están los desplazamientos y el deseo: ahí está su potencial político y transformador.

Referencias

Bruguera, T. (2016). Declaración docente. En R. Cervetto y M. López (eds.), *Agítese antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Malba y TEOR/ÉTica.

Critchley S. (2010). The infinite demand of art. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, *3*(2).

Le Guin, U. K. (2004), Don't take me for granite. En *The wave in the mind: Talks and essays on the writer, the reader, and the imagination*. Shambhala

Martinon, J.-P. (2013). Introduction. En *The curatorial: A philosophy of curating*. Blommsbury.

12 *Crónicas del borde* es un *podcast* dirigido por Giulianna Zambrano. Todos los capítulos están disponibles en este enlace: https://cronicasalborde.com

No trabajarás nunca más en este pueblo[13]

Ana Laura López de la Torre

13 Título de una serie de fotografías de Phil Collins, en las que retrata a curadores y críticos de renombre con una marca roja en sus mejillas, resultado de una cachetada propinada por el artista momentos antes de la toma. Los retratos invierten provocadoramente la sumisión implícita en las relaciones entre curadores y artistas ansiosos de acceder a oportunidades de legitimación y visibilización. La obra se exhibió en Double Agent, una muestra del 2006 en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres. Se dice que Phil Collins se inspiró en una reliquia conservada en la oficina del ICA, una mancha de sangre enmarcada de sir Norman Rosenthal, resultado de una golpiza propinada por el actor Keith Allen, ofuscado por la actitud arrogante del curador.

Allá por el año 1999, junto con algunos amigos artistas, acompañamos a mi compadre, el pintor venezolano Jaime Gilli, en la inauguración de su muestra como finalista de "EASTinternational".[14] En algún momento de la tarde, un poco cansada de los ritos sociales del evento, que se extendía hasta bien entrada la noche, con mi pareja decidimos ir a ver una película en el cine local. Una mujer española preguntó si nos podía acompañar, y camino al cine supe que era una reconocida historiadora de arte y crítica residente en Barcelona. Tal como corresponde a la etiqueta de las interacciones en el mundo del arte, Anna Maria Guasch se interesó cortésmente por saber algo sobre mi trabajo artístico. Le expliqué mis intereses y la multiplicidad de espacios y prácticas implicadas en mis procesos de trabajo. Sentada a mi lado mientras esperábamos que comenzara la película, me escuchó con atención y luego de unos segundos en silencio me dijo: "Qué interesante; en España los artistas solo hacen arte". Sería justo contextualizar la anécdota en su marco temporal y en la especificidad disciplinar de mi interlocutora, ya que en ese momento las prácticas artísticas procesuales y colaborativas, a pesar de contar con décadas de desarrollo y destacados exponentes, no tenían aún la visibilidad que hoy tienen en el campo del arte contemporáneo.

Comienzo el texto con esta anécdota porque de alguna forma remite a un escenario ideal para el arte, en el que cada quien ocupa un rol bien definido, complementario y claramente articulado con el de los demás. Aunque sabemos que esto es una simplificación abonada por la fantasía moderna de la autonomía del arte, las categorías que definen posiciones en el campo del arte existen y operan como contenedores de poder, diferenciados y estratificados. Estas categorías se expresan en ofertas de formación de grado y posgrado, en oportunidades de financiación o desarrollo profesional y en la formulación de políticas culturales.

14 "EASTinternational" (1991-2009) fue un ciclo de exposiciones de artistas emergentes en la Norwich Gallery (Norwich University of the Arts), con curaduría de Lynda Morris. Unos veinticinco o treinta artistas eran seleccionados de entre más de mil postulantes por un jurado invitado que también otorgaba un premio de producción. Artistas como Martin Creed y Jeremy Deller tuvieron su primera gran presentación pública en EAST.

Sustentan, además, acuerdos tácitos acerca de las formas aceptables de remuneración, recompensa y valoración por las distintas labores realizadas en un mismo ecosistema.

Recientemente, en Uruguay, la colectiva Artistxs Visuales del Sur convocó a una instancia de revisión colaborativa de un borrador local del Acuerdo de Trabajadores para la Regulación de las Relaciones Laborales entre Personas, Organizaciones e Instituciones de Arte Contemporáneo. Este Acuerdo es uno de los productos elaborados por Trabajadores de Arte Contemporáneo/Latinoamérica, una iniciativa colaborativa de alcance continental, activa desde el 2012. La plataforma tiene como fin el "establecimiento de buenas prácticas laborales y remuneración justa de los trabajadores de arte, tendientes a consolidar y profesionalizar las escenas locales de América Latina" (Trabajadores de Arte, 2022). Además del Acuerdo, la plataforma ha producido un manual de acción para los derechos laborales, una calculadora de presupuestos y dos instancias de un censo latinoamericano de arte en el 2015 y 2020.

El Acuerdo de Trabajadores, que cuenta con versiones ratificadas en Brasil, Argentina, Chile, México, Perú, Colombia y Ecuador, conceptualiza claramente el trabajo en arte como un servicio. A efectos de sugerir marcos arancelarios, lo divide en tres tipos: servicios prestados por artistas; servicios prestados por curadores, teóricos, críticos, historiadores e investigadores de arte, y servicios de producción realizados por hora.[15] Entre las actividades del servicio prestado por artistas se incluyen la realización y el traslado de obras, la recolección de dinero por ventas o derechos de autor y la participación en eventos discursivos o de formación. Entre las actividades del servicio prestado por curadores, teóricos, investigadores y críticos se incluye la producción de diversos tipos de textos, la investigación y selección de artistas y el diseño de montajes.

Esta presentación de datos sugiere que el trabajo artístico consiste fundamentalmente en la creación y producción de obras de arte, que son entregadas a un conjunto de profesionales para que realicen operaciones

15 Roles de producción listados en el Acuerdo: coordinador(a) de proyectos/exposiciones, editor(a) de publicaciones, gestor(a) de arte, montajista, asistente de artista, asistente de galería, *community manager*, investigador(a), mediador(a)-educador(a), modelo vivo, museógrafo(a)/museólogo(a), periodista, restaurador(a).

adicionales vinculadas a su presentación pública y comercialización. De las 2956 personas censadas mediante convocatoria abierta a toda Latinoamérica, 33 % se declaran artistas, contra un 67 % de otros roles profesionales (de las que un 4 % son curadores). Es improbable que profesionales de élite participen de este censo, del que tal vez ni siquiera tengan noticia. También es poco probable que participen artistas que eligen mantener sus prácticas fuera del mercado público o privado, o que no están incluidas en las redes por las cuales circuló la convocatoria. Más allá de cuán abarcadora pueda ser la muestra de quienes contestaron el censo, está claro que las categorías propuestas son de uso corriente en los países en que se realizó, ya que han sido propuestas por personas que ambicionan ser parte activa de la institucionalidad artística.

A pesar de las distancias que separan una anécdota personal de finales del siglo pasado de los resultados de una investigación reciente de alcance regional, en ambas se repite la demarcación de la artista como una figura encargada de realizar cierto tipo de producción primaria. Esta producción (la obra de arte) alimenta un universo heterogéneo de categorías profesionales dedicadas a garantizar su valor y asegurar su inclusión, circulación y permanencia en los espacios de reconocimiento institucional. En el mundo del arte no solemos usar la palabra *intermediarios* para referirnos a curadores, gestores, críticos, administradores, mediadores, galeristas y marchantes. Es una palabra tal vez antipática, que asociamos con agentes que se apropian de parte de la riqueza producida por otros, a cambio de habilitar el acceso a consumidores o mercados. Es entendible que a los otros profesionales de nuestro campo no les guste ser asimilados a un supermercado, una agencia de autos o una agencia inmobiliaria, aunque en la literatura del mundo de negocios se incluye frecuentemente, como ejemplo de intermediario, a quienes representan a artistas. A riesgo de no volver a trabajar nunca más en este pueblo, propongo pensar en la curaduría precisamente en estos términos. El mundo del arte contemporáneo es un espacio social y simbólico, pero es también un espacio económico organizado en torno a acuerdos tácitos, en donde la excelencia se relaciona con la visibilidad en salas de exposición de galerías, museos, bienales y publicaciones especializadas. Participar en este espacio requiere disponibilidad para la movilidad internacional,

pertenencia o voluntad de integrarse a círculos sociales de élite y el apego a ciertos temas, formatos y calidades de producción. En este contexto, las intermediaciones que caracterizan hoy la curaduría profesional globalizada contribuyen a la amplificación de las desigualdades y exclusiones que definen las relaciones en el campo artístico.

Sin duda, la curaduría es una intermediación clave. Hoy en día es impensable que una exposición en un espacio institucional reconocido no esté firmada por un curador. En escenas locales, directores de instituciones y artistas se esfuerzan por atraer curadurías que se destaquen con la esperanza de que ese esfuerzo reditúe en prestigio en el ámbito internacional. La amistad o familiaridad con curadores estrella es una carta de distinción para artistas en ciudades periféricas, que valoran la posibilidad de actuar como anfitrionas en las visitas de curadores internacionales o ser vistas en su compañía. Estas formas de socialización son en sí mismas una forma de validación en el medio local, más allá de que se materialicen en oportunidades concretas. Seguramente todas podemos recordar haber sido testigos de alguna instancia de este tipo en nuestro medio profesional, tan bien satirizado por Pablo Helguera en su *Manual de estilo del arte contemporáneo* (2013). La curaduría se ha convertido hoy en una zona de poder que recuerda el poder de la crítica en el período de entreguerras.

Nada en mi formación como artista me había preparado para entender que iba a encontrarme con otros jugadores en el campo, con quienes debía interactuar en un entramado de poder en el que la familiaridad con ciertos ritos sociales sería determinante. En las escuelas de arte a las que asistí (que fueron, además, diversas en sus paradigmas y enfoques), la formación siempre se concentró estrictamente en el desarrollo de competencias y habilidades orientadas a la producción autónoma de un cuerpo de obra personal e idiosincrático. Mis pares con frecuencia provenían de familias con al menos una generación en el ejercicio profesional del arte, o de familias con consumos artísticos consolidados. Tal vez la omisión de instancias de formación explícita acerca de la figura y centralidad de los intermediarios en nuestro entorno profesional no era tanto un derivado de la ideología trascendental del romanticismo o el arte moderno, sino más bien un punto ciego de quienes ya sabían cómo

moverse en un tablero ordenado como un *a priori* tributario de cierto capital sociocultural.

A mediados de los años noventa, entrando a la vida profesional en el mundo del arte contemporáneo, mi comprensión de su institucionalidad se limitaba a saber que había instituciones públicas y privadas a las que debía de alguna forma aspirar. Quisiera detenerme en este contexto. En 1997, cuando preparábamos nuestra muestra de graduación de la maestría en Artes del Central St. Martins College of Art & Design, la mayoría de mis pares y docentes esperaban que la exposición atrajera a coleccionistas y galeristas. El principal objetivo posterior al egreso, en ese momento era conseguir alguna venta, una invitación a ser representado por una galería, o al menos una oferta para exhibir. El éxito comercial de los YBA[16] pesaba fuerte en nuestra generación, y algunos buscaban replicar sus estrategias autopromocionales. Esta lógica sustentada en la cadena artista-obra-intermediario-públicos/compradores no se ajustaba a mi forma de vida ni a mis intereses políticos. Londres no se había convertido aún en una burbuja gentrificada para millonarios globales y eran posibles otros desvíos, alumbrados por la expansión internacional del imaginario zapatista y el crecimiento del movimiento anticapitalista en torno a Reclaim The Streets, Indymedia y la escena clandestina del *jungle*.

En este contexto, quienes deseábamos otro destino como artistas podíamos ubicarnos en una genealogía de prácticas experimentales y de autogestión herederas de las contraculturas del *punk*, los *squats* y los movimientos de arte comunitario, artistas de minorías étnicas y feministas. La disponibilidad de una escena alternativa nos daba la libertad de elegir otros marcos de referencia para desarrollarnos en redes de afecto, colaboración y amistad que abarcaban lo artístico, lo político y la vida cotidiana. En la elección de formas colectivas, colaborativas, efímeras y procesuales de hacer en el espacio público, de manera accidental y rizomática nos fuimos encontrando y congregando en torno a proyectos improvisados

16 Young British Artists, generación de artistas británicos de principios de los noventa que alcanzaron rápidamente el éxito comercial y revolucionaron el contexto artístico internacional gracias a su vinculación con Charles Saatchi (empresario publicista y coleccionista de arte) y la White Cube Gallery de Jay Joplin (hijo de un ministro de Margaret Tatcher, educado en Eton) principal representante de artistas cabecera de generación, como Damien Hirst y Tracy Emin.

en lugares variopintos: The Smallest Gallery in the World, radicada en un *pub* en Herne Hill; [RKD-K] The Arkade Project, una serie de intervenciones callejeras y *performances* en respuesta al anunciado "desarrollo urbano" de Brixton Market; Belt: A space in Between, un espacio mínimo alquilado por Ella Gibbs en una esquina de un barrio marginal de East London y financiado con ventas de garaje, SQAL/LP Systems Questioning Art Life/ Live Practice, un encuentro intergeneracional de *performance* callejera en Brighton, autogestionado por artistas de entre veinte y setenta años; In the Event of Emergency, una acampada-en-residencia en una iglesia desconsagrada en el centro de un parque público; la London Biennale, inventada por David Medalla y programada colectivamente en reuniones abiertas en *pubs*, sin presupuesto y sin exclusiones.

En este terreno de práctica que íbamos construyendo no había tareas, roles ni funciones que no fueran cumplidos por nosotras mismas, apoyando mutuamente nuestros procesos sin necesidad de convertirnos en colectivos con nombre e identidad apropiable. Tampoco pensamos en ningún momento que nada de lo que hacíamos era ajeno al trabajo artístico: conseguir u ocupar un espacio temporal o permanente, formar vínculos y conseguir apoyos, diseñar formas de presentación y decidir cómo, cuándo y qué montar y desmontar dispositivos, contextualizarlos teóricamente, gestionar procesos y recursos, documentar, difundir, facilitar la interpretación de lo que hacíamos, propiciar la participación de y colaboración con todo tipo de personas, y como corolario de todo esto, construir entre pares un espacio de reflexión crítica, visibilización y legitimación de nuestras prácticas. El artista brasileño Ricardo Basbaum ha propuesto el concepto de "artista etcétera" para definir a artistas que "no se ajustan fácilmente a las categorías y no son fácilmente empaquetados para viajar por todas partes, a causa, la mayoría de las veces, de varios compromisos que revelan no simplemente una agenda ocupada, sino fuertes vínculos con los circuitos locales del arte en los cuales están inmersos" (Basbaum, 2002). Esta es una definición con la que me siento identificada, pero me sobra el "etcétera" apuntando a ese algo más que se supone competencia de los intermediarios.

Ni los gremios medievales, ni los salones independientes, ni las vanguardias precisaron de curadores para establecer sus programas radicales,

transformar los consensos establecidos sobre el arte e interactuar de forma compleja con una gran variedad de públicos. En la segunda mitad del siglo XX, artistas conscientes del cercamiento comercial e institucional del arte moderno se rebelaron contra el cuello de botella organizado por críticos, galeristas, museos y coleccionistas, y recuperaron para sí la potestad de hacer pública y contextualizar su propia obra. En esas décadas se sentaron las bases del desarrollo de formas de producción artística que plantearon desafíos para la curaduría tradicional vinculada a la conservación y presentación de objetos de arte en el espacio museístico. En los centros y periferias de todos los continentes se desarrollaron formas de producción desmaterializada, efímera, con calidades de producción precaria, y también experimentos de prácticas colectivas y participativas de base territorial o comunitaria con una impronta fundamentalmente política.

El actual interés del *mainstream* en lo político y lo colectivo genera (cada vez con más voracidad) recuperaciones de estas experiencias, que son traducidas a los formatos consagrados de la exposición, el archivo y la publicación. En esta lógica se ven beneficiadas con el reconocimiento póstumo aquellas artistas que tuvieron la previsión de conservar la documentación de las experiencias y mantuvieron una actividad continua de vinculación con la escena institucional. El énfasis actual de curadurías de recuperación histórica descuida la investigación y el relacionamiento en tiempo real con prácticas experimentales emergentes. Probablemente esto requiera de un tipo de atención y presencia incompatible con las formas de vida y trabajo implícitas de la curaduría profesional. En el mejor de los casos, la indiferencia curatorial hacia las prácticas alternativas, de autogestión y descentralizadas del presente, delega al futuro su reconocimiento como sucesos capaces de ser descritos y analizados solo desde cierta distancia histórica, y preferentemente en formato expositivo.

Aunque se insiste en la variedad y complejidad de la curaduría contemporánea, la literatura especializada, las reseñas y entrevistas en publicaciones de arte parecen indicar que lo que en realidad cuenta es la capacidad para realizar exposiciones con magnitudes cuantitativas significativas (cantidad de artistas, cantidad de obras, metros cuadrados de exhibición, número de sedes, presupuesto, cantidad de patrocinadores e incluso cantidad de curadores asociados). También parecería que cuenta

la tematización sintonizada con temas de actualidad, aunque los modos de operación social y económica de estas enormes exposiciones plantean contradicciones con los problemas que ponen en discusión. Por ejemplo, la crisis ambiental, y en particular el agua, es actualmente tema central en el circuito de las bienales en los países de Asia y el Pacífico.[17] Casualmente, la región se distingue por ser un centro del capitalismo mundial integrado, en el cual "la semiotización ya no se limita a los instrumentos financieros y a la fabricación de un mercado, sino que se lleva a cabo en el conjunto de las interacciones simbólicas mediante las cuales las personas copresentes hacen sociedad" (Guattari, 2004, p. 27). La notable inversión de recursos dedicados a promover bienales que garanticen su centralidad en el circuito del arte contemporáneo no parecería precisamente inocente. Recientemente, en Buenos Aires, una megapropuesta curatorial en un espacio expositivo monumental (y francamente megalómano) intentaba presentar en un solo tiempo y espacio una enorme variedad de propuestas de artistas que actualmente interpelan la crisis ambiental. Los proyectos que más sufrían este tratamiento curatorial eran precisamente los que se basaban en largos procesos de cocreación duracional y territorializada. Las formas elegidas de representación y los tímidos ejercicios de activaciones en vivo poco ayudan a reinyectar vida en estas obras procesuales y colaborativas, que trasladadas al centro de la capital aparecen como especies exóticas en un zoológico del arte. La imaginación de las intermediarias puede y debe rendir más.

El coraje de las artistas en resistir este tipo de tratamiento se pondera a expensas de su inclusión en los espacios hegemónicos de validación. Tampoco las artistas podremos escapar por mucho tiempo más al juicio crítico de las comunidades que quedan atrás, con escasos beneficios obtenidos en el intercambio y sin posibilidad de escapar de los conflictos sociales, económicos y ambientales. Esto, que ha sido nombrado como una operación de "extractivismo cognitivo" (Betasamosake y Klein, 2013), no tiene por qué ser así por siempre. Una relación más honesta y democrática entre instituciones, curadores, artistas y comunidades implicaría

17 13th Shanghai Biennale: Bodies of Water (2021); 23rd Biennale of Sydney: Rīvus (2022); 14th Gwangju Biennale: Soft and Weak Like Water (2023).

favorecer la permanencia en los contextos locales y los compromisos a largo plazo. En el paisaje desolador de la crisis planetaria, las tensiones entre el discurso y las prácticas curatoriales y artísticas surfeando la corriente ambiental se hacen aún más evidentes cuando llaman la atención sobre sí mismas. En los años de la pandemia, el curador colombiano José Roca optó por radicarse en Sídney durante el largo periodo de investigación, producción y presentación de la Bienal de esta ciudad. Además de formar su equipo curatorial con profesionales a cargo de varias instituciones locales, su propuesta de "curaduría situada" (Castro Jorquera, 2022) incluyó varias decisiones orientadas a reducir el impacto ambiental, como, por ejemplo, la reutilización de materiales para montaje y la reducción de viajes internacionales. Sin embargo, en la documentación visual de las instalaciones se observa la misma impronta monumental, espectacular y cosificadora del arte "de bienal". El uso de materiales naturales no distrae de la pregunta acerca de quiénes eventualmente serán los propietarios de estos bellos artefactos, y, en general, los gestos bien intencionados parecen algo tímidos en lo que respecta a expresar un avance en la conciencia planetaria del *mainstream* artístico.

La literatura sobre curaduría es reciente, y a pesar de los esfuerzos de investigadores y editores, aún es escasa. Tal vez esto explique algunas ausencias y omisiones en el reconocimiento de las innovaciones curatoriales introducidas por artistas, incluidas revisiones de estrategias actuales que seguramente se están desarrollando lejos de la mirada institucional. Por ahora, la historia escrita de la curaduría es fundamentalmente una historia de las exposiciones, una suerte de ampliación de la tradición de la historia del arte de enfocarse en obras o trayectorias de artistas específicos. En este relato ocasionalmente se incluyen referencias a iniciativas de artistas que organizan sus propios espacios de producción, circulación e interpretación. En el libro *Curaduría de Latinoamérica*, el español Juan José Santos Mateo publica una selección de "20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo" (2018). La mayoría de los entrevistados son curadores con sólidas trayectorias institucionales vinculadas a instituciones de prestigio, fundamentalmente bienales y museos. Las entrevistas se enfocan en exposiciones consideradas significativas en la historiografía artística de nuestro continente. Entre las veinte experiencias narradas hay solo

una que se aparta significativamente de esta regularidad, y se refiere a la participación del artista Roberto Jacoby como curador de un evento de convocatoria abierta en una discoteca bonaerense en 1988 (Santos, 2018, p. 58). "Con el arte en el cuerpo: La imagen viva de Buenos Aires" fue uno de los eventos del Museo Bailable, de los artistas Coco Bedoya y Emei, un proyecto autogestionado y representativo de una tendencia extendida en las escenas *under* de varias ciudades del Cono Sur a la salida de las dictaduras, espacios fugaces e inclusivos de subalternidades aún sin categorizar.

Las experiencias de este tipo son tantas y tan significativas, que perfectamente se podría escribir una historia de la curaduría enfocada exclusivamente en la práctica independiente, experimental y colectiva de artistas a quienes debemos la apertura expansiva de medios, formatos y espacios de presentación para el arte. La reclusión de estas prácticas en la higiene de la sala de exposición y el museo oscurece el reconocimiento de las múltiples formas curatoriales inventadas por artistas, y las separa de sus espacios y modos vitales de producción y circulación. Además de insistir en la justicia de este reconocimiento público, sería deseable que los ejercicios curatoriales de recuperación histórica busquen poner en juego los modos de hacer propios de estas experiencias, evitando el abuso de la presentación musealizada de registros documentales, miscelánea y objetos residuales de estas prácticas. También sería conveniente que las artistas, en nuestras propias iniciativas de autogestión actuales, reconozcamos la importancia de incluir en nuestras prácticas la investigación y reconstrucción de nuestros antecedentes en formatos y contextos que sean leales al espíritu de esas experiencias. En un medio institucional cada vez más elitista y precarizado, no sería descabellado asistir a un resurgimiento de modos de curaduría preprofesionales, como los que evoca Gustavo Buntix en su poema *Curandería*, y que mucho bien nos haría:

> Microescenas ultraperiféricas
> en las que la curaduría no solía ser un oficio sino un exceso.
> No un medio de vida sino una plusvalía del deseo.

Buntix se refiere a un momento previo a la profesionalización de la curaduría como parte de las transformaciones en el mundo del arte del

nuevo siglo: la centralidad de las bienales como formato artístico dominante del capitalismo globalizado, el crecimiento institucional de museos y centros de arte contemporáneo en ciudades periféricas y la ampliación de ofertas de formación especializada en curaduría en el primer mundo. Este crecimiento exponencial de la institucionalidad del arte contemporáneo se vincula con la definición de nuevos paradigmas en las políticas culturales definidas por organismos internacionales. Bajo el paraguas de los derechos culturales, estas políticas instrumentalizan el arte como un recurso para la legitimación de procesos de desarrollo urbano, económico, tecnológico, social y comunitario (Yúdice, 2002). La curaduría como práctica profesional ha contribuido a cuadrar este círculo, intermediando la relación entre artistas, instituciones, gobiernos y empresas, un entramado que posibilita el cumplimento de los mandatos de organismos internacionales, escondidos tras los eufemismos de la renovación urbana y la economía naranja.

También las políticas culturales orientadas a la inclusión social fueron cruciales en la aparición de especializaciones vinculadas a favorecer la apertura de las instituciones artísticas a nuevos públicos. La institucionalización de las prácticas participativas y de base comunitaria a comienzos de siglo se dio principalmente mediante la figura del proyecto comisionado, cuya gestión y supervisión se encargaba a los departamentos de educación de museos y galerías. Sophie Hope y Judith Stewart, en sus respectivas investigaciones doctorales, relacionan la popularización del término *socially-engaged practice* con la lógica del proyecto por encargo, en el que una artista con trayectoria de trabajo artístico comunitario, o activista, es contratada para realizar un proyecto en una comunidad o contexto seleccionado por la institución, con el objetivo de favorecer la apertura hacia nuevos públicos, especialmente los locales (Hope, 2011; Stewart, 2007). Para artistas implicadas en la imbricación directa del arte en diversos contextos sociales, ese momento significó principalmente una oportunidad laboral y un reconocimiento del valor experimental de nuestra práctica territorial. Fueron años de intensos aprendizajes y conflicto externo entre las lógicas de las comunidades y las lógicas de la institución, pero también de conflicto interno entre las jerarquías establecidas entre los programas expositivos y los programas educativos de una misma institución.

Personalmente, nunca me convenció del todo la forma en que esto se fue resolviendo. Las instituciones fueron cambiando la nomenclatura de sus departamentos y roles más desvalorizados, y comenzaron a distanciarse de la palabra "educación" con términos como *pedagogía*, *aprendizaje*, *públicos* o *participación*, reflejando así el estatus artístico incrementado de estas prácticas. La curaduría de programas públicos y la curaduría pedagógica se convirtieron en especialidades atractivas para curadores en las etapas iniciales de su carrera, y para artistas interesadas en integrarse a los circuitos institucionales dominantes. Entre las artistas y la gente aparecían nuevos intermediarios con capacidades ampliadas para definir contextos, modos de relacionamiento y formatos ideales de presentación de resultados que invariablemente buscaban devolver la experiencia artística prófuga al seno de la institución. Los artistas se fueron adaptando a las lógicas insalubres que replicaban las del nomadismo curatorial, siempre en busca de nuevas comisiones y mayor visibilidad (Kwon, 2000, p. 41). En el campo específico de las prácticas artísticas participativas y colaborativas, la curaduría especializada es problemática, pues instrumentaliza las relaciones entre artistas y comunidades, o promueve el repliegue de procesos dinámicos y enraizados al espacio estático y descontextualizado de la sala de exposiciones.

Hay sin duda esfuerzos curatoriales nobles, comprometidos y políticamente conscientes, que buscan generar condiciones adecuadas de promoción y visibilización de prácticas colaborativas de base territorial, como el notable proyecto de Gustavo Buntix "Micromuseo: Al fondo hay sitio".[18] Las más valoradas por artistas radicadas en contextos locales de forma permanente son las que nos permiten sostener y profundizar los procesos en los que tenemos ya una gran inversión de tiempo y afectos. Esto requiere una mayor imaginación de los curadores para encontrar nuevas formas de acercar recursos y visibilidad crítica, que no estén condicionados a la existencia de "obra" transportable y exhibible. Otra estrategia interesante es la desarrollada por Almudena Caso y Hannah Barco, curadoras de las Sullivan Galleries (School of the Art Institute of Chicago) en la producción de la presentación local de la muestra itinerante

18 https://micromuseo.org.pe/

"Talking to action: Art pedagogy and activism in the Americas" (Barco y Caso, 2020). Las curadoras identificaron el riesgo de desvirtuar estos proyectos artísticos colaborativos de larga duración en territorios diversos al trasladarlos a espacios expositivos en otro contexto geopolítico. Para atender a esta situación propusieron una metodología basada en el diálogo con las artistas. Este diálogo fue asumido como un proceso de aprendizaje curatorial de los procesos, intenciones y vínculos de las artistas, comunidades y territorios, y significó un enlentecimiento del proceso de producción, que las curadoras asumieron como necesario. Finalmente, el proceso de curaduría-como-aprendizaje llevó a que se comisionara a artistas locales para adaptar, ampliar o modificar las obras originales, con lo que se crearon nuevas redes de colaboración que ampliaron los proyectos más allá de su localidad de origen. También implicó la producción de materiales textuales y audiovisuales informativos y la inclusión en la muestra de algunos proyectos locales "que funcionaron como puntos de entrada para los públicos de la ciudad al servir como modelos [para] comprender la lógica y las motivaciones de los proyectos de la exposición, desde una posición de comprensión intelectual y empatía emocional" (Barco y Caso, 2020, p. 20).

Muchas de las artistas que más admiro, en los últimos años han ido optando por radicarse en contextos rurales o barriales lejanos de los centros artísticos. Se han ido descolgando de los circuitos centralizados e internacionales por decisión propia, atendiendo a su salud física, mental y emocional y buscando fidelidad con sus convicciones políticas. Allí donde están, tal vez no llega el brazo de las instituciones ni de los intermediarios, pero esto no implica que lo que ocurre allí no esté dando lugar a un arte adaptado a un futuro verdaderamente posible. Queda la interrogante acerca de si las instituciones estarán también dispuestas a desarmarse, y los intermediarios a bajarse del avión, cambiarse de ropa, ensuciarse las manos y asumir la relación con las artistas como un ejercicio de aprendizaje que requiere tiempo, presencia y escucha.

Referencias

Barco, H. y Caso, A. (2020). La exposición de prácticas artísticas socialmente comprometidas: Estrategias curatoriales ampliadas. *Field* (15), Winter. http://field-journal.com/editorial/exhibiting-socially-engaged-art-practices-expanded-curatorial-strategies

Basbaum, R. (2002). Documenta: I love etc.-artists. En *The next Documenta should be curated by an artist.* An e-flux project curated by Jens Hoffman. http://projects.e-flux.com/next_doc/ricardo_basbaum.html

Betasamosake Simpson, L. y Klein, N. (2013). Dancing the World into being: A conversation with Idle-No-More's Leanne Simpson. *Yes Magazine* 6.3.13. http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leanne-simpson.

Castro Jorquera, C. (2022). Los cuerpos de agua y su agencia política. José Roca sobre la Bienal de Sydney. *Artishock* 6.6.22. https://artishockrevista.com/2022/06/06/los-cuerpos-de-agua-y-su-agencia-politica-jose-roca-sobre-la-bienal-de-sydney/

Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares.* Traficantes de Sueños.

Helguera, P. (2013). *Manual de estilo del arte contemporáneo.* Tumbona Ediciones.

Hope, S. (2011). *Participating in the 'Wrong' Way? Practice based research into cultural democracy and the commissioning of art to effect social change.* [Ph. D. thesis]. Birkbeck, University of London.

ICA (2008). *Double agent.* https://archive.ica.art/whats-on/double-agent/index.html

Kwon, M. (2000). The wrong place. *Art Journal,* 59(1), Spring .

Santos, J. J. (2018). *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo.* Cendeac.

Stewart, J. (2007) *Objects of exchange: The role of the artwork and the artist in the context of social inclusion.* [Ph. D. thesis]. Manchester Metropolitan University.

Trabajadores de Arte (2022). *Nosotros.* https://www.trabajadoresdearte.org/sitio/nosotros/

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Glosa

Carolina Cerón

Hemos tenido una serie de conversaciones con curadoras de diferentes países latinos y caribeños que hacen parte de este proyecto. De estas conversaciones, que tendrán su lugar en otra publicación, tomé prestadas palabras que decían las comadres, no porque necesariamente las definieran, sino porque me resonaban en alguna parte de la caja toráxica. Este es un glosario producto de hablar en un tiempo definido, construido durante la duración de este proyecto, urdiendo palabras de otras, con colegas con quienes compartimos el idioma y diferencias propias de cada contexto. Es decir, que se construye colectivamente a partir de la especulación y de compartir incertidumbres; en otros términos, a través de la palabra que vuela, que se cuela por la voz, que atraviesa el cuerpo, y me atravesó a mí.

Esta glosa se construye como cazando palabras al viento. La glosa es la lengua auxiliar, y el término proviene del latín *glossa*, palabra obscura que requiere explicación. Lo que trato de hacer aquí es algo parecido al acto de glosar: comentar sobre la palabra oscura. Es una serie de proliferaciones, de reverberaciones de palabras que se abren, que no quieren ser definiciones, sino apuntes: una glosa con la lengua en acción; un léxico, un diccionario rampante que no construye conocimiento, sino que lo hace chirriar; un ejercicio de sospechas indisciplinadas, que no obedecen a un orden alfabético, sino a una estructura circular que se anida a partir de la palabra *curatorial.* Todas las palabras de este glosario son sinónimas de esta. Las abreviaturas al lado de cada palabra corresponden a una decisión caprichosa, o tal vez a otra manera de señalar su uso. Este es un glosario, pero también es un diario. Es cursi y optimista, pero así andamos.

Curatorial. ***adj., u. t. c. s.*** Una forma de producir conocimiento y una forma de conocer. Es descubrir algo haciéndolo, como dice Ursula K. Le Guin. Una linterna. Una práctica creativa. Una manera de no repetir formatos. ¿Es siempre necesario hacer una exposición? Es que no es sostenible hacer solo exposiciones: son difíciles y costosas —dijeron—. Lo curatorial es un método para encontrar formas de estar. Es afectivo, atraviesa el cuerpo y está también relacionado con lo que te pasa cuando hablas, cuando construyes complicidad. Es físico: se siente. Es abstracto,

y lo han engrandecido. Es una constelación de relaciones, una noción de cuidado. Es un oficio con artesanía que se aprende en la práctica. Un micromundo lleno de ambivalencias y puntos ciegos que son distintos, pues no todos vemos el mismo punto ciego. Es una herramienta para expandir el campo de la sensibilidad, para que sucedan cosas, para engendrar una comunicación más amplia. Es una juntanza de procesos con otres. Es una herramienta para tratar de inventar otros mundos posibles, efímeros, que tienen fecha límite de vencimiento. Le huye corriendo a la idea empaquetada y dispuesta, que va de lugar en lugar, lista para ser consumida. Es meterle imaginación a lo que ya existe. Es un ejercicio de autoconocimiento y, al mismo tiempo, de estar con otres. Es tratar de encontrar otros modos de interpelación como un método genuino de generar, mediar y reflejar una reflexión. Como término, le gusta andar en conflicto, porque no puede agarrarse del todo: es escurridizo. Está bien conversar con una frontera en pugna, desorientada. No es necesariamente un delegado de buena voluntad, no es fijo ni estable y no sucede únicamente en la exposición como medio para poner en juego una idea. Se expande y se libera.

Curaduría. ***v. tr.*** No es un monolito sin margen de error, sin posibilidad de abordarse de otras formas.

Curaduría emocional. ***adj.*** Personas amigas que confabulan y con quienes es posible tolerar una situación.

Curaduría comunitaria. ***n. s. f.*** Se teje desde y con el afecto, en complicidad, horizontalmente, entre varios seres. Todo de nosotras con nosotras. Véase Maya Juracán, "La Bienal de la Resistencia", Guatemala.

Atmosférico. ***adj.*** Más que productos o experiencias, un lugar que no es familiar, que plantea respuestas abiertas. Es buscar un gato negro en una habitación donde todo está oscuro.

Neurálgico. ***adj.*** Varias personas se encuentran en un viaje como metodología. Crean memorias en común para luego hilar algo. Inventan mundos donde conversar. Crean vínculos porque el pensamiento estético es etéreo. Traman maneras distintas de gestionar esa sensibilidad por fuera del radar. Ir a un río y esperar que llegue el punto.

Contingente. ***s.*** Aprender a ver la historia y el presente al mismo tiempo, como en un caleidoscopio. Lo que puede o no pasar y reconoce

la potencialidad de la apertura a lo inesperado. La distancia entre lo que imaginamos en un proyecto y lo que finalmente sucede. Se puede usar, de vez en cuando y con mucho cuidado, como método. Es un condensador de fragilidad y vulnerabilidad de los contextos. Es aprender mientras se hace. Es decir, con otras palabras, repensar lo señalado de todos esos mundos que crean les artistas, les curadores y les espectadores cuando se enfrentan a formas de conocimiento. "Lo curatorial es la liberación de la curaduría, de lo que expone (argumentos u objetos). Es la liberación de lo que está expuesto, de lo que se muestra a sí mismo como medido, calculado, idealizado y escondido" (Martinon, 2013, p. 28).

Imaginar. ***v.*** El habla inglesa moldea el arte en el mundo. ¿Es posible reclamar un vocabulario personal? Porque lo imaginario es lo único que jamás puede ser abordado con certeza alguna, que jamás puede ser saciado o simplemente estar confinado por una disciplina o práctica.

Deambular. ***v.*** Un movimiento constante, una manera de salir de lo estable, de la quietud. ¿Cuáles son las preguntas/herramientas que guían tu práctica? No creo que todas tengamos esto resuelto, pero hay formas de hacer que marcan una pauta: cómo nos conocemos, cómo circulamos, a quiénes conocemos y dónde nos situamos. Las residencias y la participación en la práctica curatorial se da casi casi siempre a partir de invitaciones cerradas, a dedo. Ahí también se tejen jerarquías. Ahí también se tejen poderes de visibilización, ahí, en la manera en que la práctica circula y en que nosotras circulamos. La tensión de la visibilidad, del cuidado en la precariedad, nos mantiene ahí deambulando.

Cuido. ***adj. U. t. c. s. f.*** En Costa Rica dicen *cuido*, que suena muy similar al cuajo, lo que se le echa a la leche para que se vuelva queso. Es un verbo transformado en sustantivo. El cuido suena a abrir camino, hacer urdimbre. El cuido también pregunta: ¿qué se cuida?, ¿cómo se cuida?, ¿quiénes merecen ser cuidados?

Hospitalidad. ***v.*** Es una situación de lo curatorial. Alguien llega y alguien es recibido, o no. Es una reflexión sobre cómo se construyen las relaciones y su estructura, no solo en la gramática de un proyecto curatorial, sino desde sus modos de funcionamiento. Si lo curatorial —como actividad— puede leerse como un gesto que permite que algo suceda o como una práctica que aborda las cosas preguntándose qué son, en relación

al término *hospitalidad*, una puede preguntarse sin ninguna coherencia: ¿Quién limpia las tazas y recoge los vasos cuando eres hospitalario? ¿De qué hablamos cuando hablamos de *hospitalidad*? ¿Cómo se produce una relación de hospitalidad en el contexto de una exposición o de una conversación? ¿En qué condiciones se garantiza la hospitalidad? ¿La hospitalidad es condicional o incondicional? ¿Quién es el anfitrión y quién es el invitado? ¿Puede el anfitrión transformarse en invitado, y el invitado en anfitrión? ¿Cuándo eres solidario con los demás? ¿Cuándo se vuelven extraños el anfitrión y el invitado? ¿Cómo se convierten en visitantes? ¿Cómo se convierten en invitados visibles o invisibles? ¿Dónde está el regalo y dónde está la deuda? ¿Dónde está el regalo y dónde está el veneno? ¿Quién es hospitalario? ¿Quién es hostil, y cómo? ¿Es la lectura/participación de un proyecto curatorial un ejercicio de reciprocidad que implica reconocer al otro? ¿Cómo cultivar un espacio de diálogo en una comunidad o una medida para crear afecto? ¿Para quién hacemos las cosas? ¿Cómo mediamos significados? ¿A quién le estamos hablando? ¿Cómo permitimos que otros interpreten? Véase Marilia Loureiro, *Lo curatorial desde aquí*.

Especular. *v.* Tiene su origen en otra herramienta: el espéculo. Se refiere a formular cosas de forma más modesta. No ilustrar: procura investigar, por ejemplo, a partir de los sueños. Se relaciona con la actividad de construir ensayos especulativos en la exposición. Dice Verónica Gerber Biceeci en el prólogo de *En una orilla brumosa*, que las palabras *ensayo* y *especulativo* pueden parecer una tautología, pues ensayar es especular, y especular es ensayar. Para ella no lo son (yo sospecho que sí). A la tautología hay que reivindicarla. Qué importa que lo sean. Me adscribo a su búsqueda etimológica de la palabra *especular*: "del verbo *speculari,* observar desde lo alto y más tarde, espiar o *specularis,* relativo a un espejo. El espéculo es uno de los instrumentos más antiguos de la medicina y sirve para realizar diagnósticos; sus pinzas y espejo permiten mirar dentro de las cavidades del cuerpo" (Gerber Bicecci, 2021, p. 14). Usar la especulación como herramienta curatorial implica andar con un espéculo en la punta de las yemas de los dedos y al borde de los sentidos. Hay que mirar desde lo más alto, imaginar una puesta en escena de un proyecto y al mismo tiempo usar el espejo para mirar a los otros y para mirarse a sí mismo. Y no aterrarse con lo que nos muestra.

Especulativa. ***adj., s.*** Casi como hacer brujería, es una actividad seria y vieja. Nos especula y nos atraviesa como un ritual. Especular es hacer magia. Es buscar lo incierto y caminar en la oscuridad con la luz apagada. Andamos pensando en cosas especulativas cuando el futuro tiene que ver con mirar lo desconocido, o lo imaginativo. Acercarse a lo incierto con un sentido de lo contingente como si fuera una brújula. Es automática y dinámica. Véase *especular*.

Exposición. ***adj.*** (Hacer una) Acompañar a sentir un espacio. En la colectiva, la curadora es Dj; en la individual es partera. La exposición tiene una duración suspendida. En ella las relaciones planteadas y no planteadas, y planeadas y no planeadas, se hacen presentes. Una exposición es, o debería ser, un ensayo especulativo que actúa como una propuesta y no como una solución. Ni las lecturas ni los significados que conlleva son definitivos, es el manto de visibilidad de la curaduría. La exposición debería poder fracturar lo expuesto y mostrar la contradicción de las cosas, debería poder mostrar otras posibilidades de pensar los cuerpos, sujetos, políticas y formas de presentar. Lo curatorial en el marco de una exposición es una relectura.

Afectos. ***s***. Son pocos, efímeros y escasos, pero cuando se encuentran, preciosos. Empiezan con la conversación y suelen surgir en prácticas de trabajo con artistas a largo plazo. A menudo implican una noción de ternura radical. Se relacionan con la intención de cambiar las velocidades y las expectativas en una relación vinculante. Se afecta el afecto con la intención constante de aprender con otres y de no dar por sentado lo que hacen. Si fuera un lugar, sería una frontera donde confluyen cosas y se construyen espacios de libertad. A veces son tan a largo plazo, que no caben en las instituciones. Están en la vida y se experimentan desde necesidades reales. A veces rompen los relatos oficiales y apelan a lo que convoca, a lo que sensibiliza. Son una disrupción en los procedimientos que limitan la experiencia artística.

Capas tectónicas. ***s***. En aparatos tan fijos como una exposición, ¿cómo reconocer la potencialidad de lo inesperado? ¿Cómo crear pequeños temblores?

Escuchar. ***v.*** En una conversación con Éricka Flórez hablamos sobre cómo se puede expandir la noción de *escucha de un espacio*, entender que

una esquina tiene algo que decir, que un color tiene algo que decir, que los espacios tienen algo que decir. ¿Cómo experimentar con esas otras partes del cuerpo que están ahí y no usamos, pero que hacen parte de la experiencia de visitar una exposición? ¿Cómo darles lugar a otros sentidos que no sean únicamente el campo visual? Entender algo no necesariamente entra por los ojos, porque no son los ojos lo único que le da sentido a algo. Con el sonido y el acto de escuchar oíamos cuentos, y esa historia oral pasa de un lugar a otro, da sentido. Se puede jugar con las texturas e intensidades del espacio escuchándolo, primero: tiene algo que decir.

Escritura. ***n. s. f.*** Si una obra de arte propone una ficción, el texto puede habitar y ser parte de la ficción que la obra propone. El texto curatorial es un lugar de experimentación. ¡Que entre al juego, que entre a la ficción, a la poesía, al cuento! Desde la escritura se crea también una experiencia. Hay que confiar en ese ejercicio, darle espacio al gozo. ¡Que la escritura me acompañe para sumar, para abrir el mundo! Que me pueda acercar a la literatura para romper y a buscar otras fisuras, para sumar capas de lectura. La escritura desde lo curatorial no es necesariamente una muleta de sentido que justifica, que explica y contextualiza.

Viscoso. ***adj.*** ¿Qué situación corporal estoy proponiendo? ¿Cómo no explicar, sino acompañar y desafiar? ¿Cómo expandir el potencial poético de algo? ¿Cómo aludir sin representar? ¿Cómo puedo introducir objetos, movimientos, ideas y reflexiones en un entorno que reconozco, para activarlo? Lo viscoso se pega y se propaga como un jarabe en el cuerpo. Lo curatorial también puede introducir movimientos que se pegan, ideas que se propagan como un líquido denso.

Tentacular. ***adj.*** Robarle a Donna Haraway. Un pulpo tiene tres corazones. Tiene también nueve cerebros: uno principal y ocho más, uno en cada tentáculo. Tiene brazos que son literalmente inteligentes y, además, independientes, porque pueden tomar decisiones sin necesidad de consultar al cerebro central. Esta semana, Melissa Aguilar e Ileana Ramírez mencionaron que trabajan como un pulpo. Me llegó esta imagen de una actividad vertiginosa, obsesiva y curiosa, en la que todo es para ya, y no hay tiempo de sentarse a estar con eso, con el objeto del deseo, o de la búsqueda, que viene a ser lo mismo. Trabajamos tentacularmente entre un proyecto y otro. A toda velocidad, porque el ritmo lo exige, porque las

exposiciones/eventos tienen temporalidades que exigen fechas límite. Y así vivimos: cada brazo tomando decisiones, a veces sin consultarlo con el cerebro central. Ojalá fuéramos pulpas. Los científicos creen que los pulpos perdieron su concha protectora hace millones de años, que la sacrificaron para desarrollar sus capacidades intelectuales. De alguna manera esto se relaciona con la práctica curatorial: el cuidado del cuidador a veces se sacrifica. La curadora como tramoyista con ocho brazos.

Aglutinar. ***v.*** No todo es decible, ni se puede o se debe explicar.

Comunalidad. ***s.*** Formatos horizontales.

Vasos comunicantes. ***s.*** Hay unos teléfonos que se hacen con dos vasos de cartón y un hilo. En el momento en que se tensiona el hilo, el mensaje pasa; si el hilo no se tensiona, el mensaje no llega al receptor. El vaso tiene que estar vacío para poder comunicar. Si estuviera lleno, al tocarlo saldrían hondas, otro tipo de información que no podemos codificar. Un vaso es un contenedor de líquidos y sólidos, pero para servir al juego de la comunicación debe estar vacío.

Nombrarse. ***v.*** La autoproclamación carismática dice: Sí, lo que hago tal vez se llama *curaduría*, así que de pronto soy una curadora. ¡Qué miedo!

Curadora. ***s. f.*** Cuesta mucho denominarse, decirse y saberse "curadora". Tiene sus desventajas. Viene cargada de jerarquías y escepticismos, todos válidos. Tampoco sabíamos bien qué hacían antes de darnos cuenta que de pronto eso éramos. Lo que más importa es el cómo se hace eso que hace una curadora. Yo no soy curadora: de pronto soy gestora, decimos todas.

Agencia. ***v.*** ¿Por qué la exposición es el vehículo favorito de la curaduría? ¿Qué otros dispositivos de mostrar procesos y proyectos hay? ¿De qué otras maneras se puede escribir un texto curatorial que no obedezca a ser una prótesis, una suerte de muleta de una(s) obra(s) o el argumento lógico de un acto de selección? ¿Puede el texto curatorial flotar en la poesía? Véase *escritura* y *aglutinar*.

Gaseoso. ***adj.*** Lo contrario de *revelar* y *concretar*.

Embebido. ***adj.*** Absorber, empapar, hablar desde un lugar. Ya de pronto abolimos el sueño de la "internacionalización". O de ser las curadoras de la Bienal X. Es una configuración de nuevos deseos personales y de cuestionar las relaciones de poder que imbrican todo. Es el impulso

de querer generar vínculos desde un contexto específico. Cooptar la imaginación. La institucionalización del arte contemporáneo industrializa toda una experiencia de vida, que debería ser el arte. Si solo la institucionalización valida la práctica curatorial, si solo existes cuando la feria de arte de tu ciudad ocurre, y vienen los de afuera y eres invitade a algo, ¿cómo haríamos para empaparnos en contextos cada vez más concretos, más anclados? ¿Cómo se come la teoría decolonial?, se pregunta Silvia Rivera Cusicanqui.

Asociación. *s.* En Perú, doscientos curadorxs conforman la Asociación de Curadores. Tienen tarifas y definen las buenas prácticas.

Abrevadero. *s.* Un animal cansado de pastar llega a tomar agua. Paran los caballos y las vacas. Estas conversaciones se sienten como abrevaderos, no solo porque obligan a parar, sino porque calman una sed nueva. El jagüey, como le llaman en el campo a un pozo, a una zanja con agua, es un lugar para el encuentro, el sustento y la vida. Muchas veredas del bosque seco tropical dependen del jagüey para cocinar, tomar agua, vivir. También varios animales, de varias especies, generan vínculos y vida en los alrededores del jagüey. ¿Cómo imaginar otras formas de pensar las instituciones artísticas, para que se parezcan más a un jagüey, para que estar ahí se parezca a tomar agua con una sed nueva?

Fertilizar. *v.* "¿Cómo se puede no solo identificar, desentrañar o señalar el contexto, sino también activarlo sin reducirlo a una simple exposición de historias locales o a un exotismo de la particularidad? ¿Cómo puede el local convertirse en una membrana que haga resonar nuevas posibilidades? ¿Cómo podemos entrar en una situación y habitar la naturaleza errática de su contexto? ¿Cómo podemos lidiar con la dimensión problemática del hecho de que 'los sentimientos son siempre locales'? ¿Cómo podemos afectar y ser afectados por las calcificaciones dispersas de narrativas y contra narrativas, ficciones, falsificaciones, economías fallidas, relaciones perdidas y daños físicos?" (Szyłak, 2013, p. 215).

Precariedad. *s.* Fertilizar en un campo difícil de cultivar.

Contaminarse. *v*. Dejarse mezclar e invocar la importancia del gozo en la escritura. Dejar que el objeto hable desde su condición, apelar a la experiencia corpórea de la escritura y traer la materialidad del texto. Véase *escritura* y *agencia*.

Camaradería. *v*. expresa el descontento, y también las cargas y presiones que lo acompañan.

Acuerpar. *v.* La casa es el cuerpo para los artistas de aquí, nos cuenta Ileana Ramírez, una curadora de Venezuela. Tu casa es camino y ahora vives en el cuerpo. El cuerpo en el agua, en una canoa, por ejemplo, se vuelve un cuerpo que no es cuerpo, son cincuenta cuerpos que son uno. "Recordemos la pregunta de Achille Mbembe, '¿Es el margen del mundo un lugar desde donde hablar el mundo?'. Podríamos reflexionar sobre lo que posibilita la ausencia de infraestructura, lo que significa repensar la propia noción de plataforma o protocolo" (Rogoff, 2013, p. 47).

Conversar. *v.* Nunca es solo entre dos personas: hay cuerpos e historias que se entrelazan y se hacen presentes. Hablamos desde la curiosidad como un elemento central. No se preparan las entrevistas.

Impermanencia. *adj.* Hay un colectivo de curadoras brasileñas llamado *Aarea*, que trabaja solo en el mundo virtual. Desestabilizan los marcos preestablecidos del mundo del arte; desordenan y camuflan la idea del autor y su obra, el archivo, el registro, el catálogo, la prueba de existencia. Trabajan en colaboración con otres curadores. Cada exposición tiene una duración mientras está en línea, luego deja de existir, como en el mundo físico. La fiesta se acaba sin dejar rastro alguno.

Referencias

Gerber Bicecci, V. (2021). *En una orilla brumosa*. Gris Tormenta.

Martinon, J.-P. (2013). Tesis sobre la filosofía de la curaduría. En J.-P. Martinon (ed.), *Lo curatorial: Una filosofía de la curaduría* (trad.: María Natalia Paillie), en prensa 2022.

Rogoff, I. (2013). El campo en expansión. En J.-P. Martinon (ed.), *Lo curatorial: Una filosofía de la curaduría.* Trad. (inédita): María Natalia Paillie, 2022.

Szyłak, A. (2013). Curaduría del contexto. J.-P. Martinon (ed.), *Lo curatorial: Una filosofía de la curaduría.* Trad. (inédita): María Natalia Paillie, 2022.

Imaginación radical para curar[19]

Carolina Chacón Bernal

19 Este texto se nutrió ampliamente de las conversaciones con Luisa Villegas G. Gracias a ella por sus aportes.

Imaginar un museo que no funcione como museo es una fantasía de muchas personas que en algún momento hemos estado vinculadas a estas instituciones, con más ahínco aún en quienes hacemos parte de alguna subjetividad no hegemónica. Comprender los museos como dispositivos de colonialidad/modernidad y como empresas culturales inmersas en las lógicas económicas del neoliberalismo produce una tensión con la acción de habitarlos como espacios que tienen una potencia para abrir posibilidades en relación con el cuidado, las subjetividades críticas, la justicia social y la reparación histórica. Transitar esta paradoja es también una forma de posicionar ética y políticamente el hacer curatorial, y es aquí donde ubico mi práctica profesional.

En este texto esbozaré algunas reflexiones sobre estrategias curatoriales que responden a la necesidad y el deseo de crear otras formas de curar y hacer institución, repensando las metodologías convencionales y escuchando otras voces y mundos distintos al hegemónico mundo del arte, pero en constante diálogo con él. Aunque estos planteamientos ya han sido explorados por diferentes corrientes museológicas,[20] este es un esfuerzo por profundizar en los conocimientos e ideas construidos a partir de la experiencia encarnada, la experimentación, el movimiento constante de límites, la problematización de epistemes implícita en la práctica curatorial, dados en programas, proyectos y ejercicios en los que he estado involucrada y de los cuales sigo aprendiendo.

Imaginación y museos

No hace falta imaginación para crear otros tipos de institucionalidad museológica. Investigaciones como la de Carla Pinochet Cobos en su libro *Derivas críticas de los museos en América Latina*, de Pamela Desjardins

20 Algunas corrientes o posturas museológicas en este sentido son museología mestiza; antimuseo; postmuseo; museología crítica, participativa y social, entre otras.

sobre la imaginación de museos, de Ana Longoni con su artículo "Ya no abolir los museos sino reinventarlos" (2019), entre muchos otros aportes, analizan casos de modos alternativos de construir institucionalidad museal y evidencian un activo campo de pensamiento y práctica en torno a repensar estas instituciones. Asimismo, los museos comunitarios, como formas propias de autodeterminación y organización para el cuidado y la protección de los patrimonios propios de una comunidad, proponen otras perspectivas. Casi todos estos museos, tanto los gestados por artistas como por comunidades, son dispositivos de crítica institucional en sí mismos, que se proponen como fugas de la museología tradicional. Pero ¿qué hacer con los museos que representan la hegemonía cultural y cuyos valores trazan una continuidad con la modernidad/colonialidad? ¿Cómo agrietar esa hegemonía desde la curaduría? Y ¿qué pueden aprender los museos tradicionales de los modelos alternativos de museos y de las prácticas artísticas? ¿Se pueden incentivar otras formas de imaginación política desde allí?

Pensar los museos desde y ubicados en América Latina requiere considerar la espacialidad y temporalidad construidas a partir del proceso de conquista y colonización por parte de los imperios europeos a partir del siglo xv, y sus continuidades hasta hoy. Una de ellas es su modelo de gobernanza, que en la mayoría de los casos aún está vinculada a una clase política y económica heredera del poder de la élite criolla del periodo de la Independencia, que paradójicamente, mientras buscaba alejarse del yugo colonial, replicaba narrativas reproductoras de las jerarquías y lógicas coloniales en nombre de la Nación, entre ellas, el privilegio de la representación a través de los museos (Cartagena y León, 2014). Otra herencia de la colonialidad y la cultura occidental es el tiempo como un *continuum* lineal y progresivo, sobre el que se construye la historia, y por ende, la historia del arte universal. Esta manera estandarizada, jerarquizada y cronológica de narrar la historia fue, hasta hace poco, la única manera de estructurar las colecciones, narrativas y los relatos de las salas permanentes de los museos hegemónicos.

En estrecho vínculo con la colonialidad, la cotidianidad de la mayoría de países de América Latina y África se desenvuelve bajo un régimen *necropolítico*, como el señalado por Achille Mbembe, que define políticas

de muerte ejercidas desde el poder estatal y paraestatal. No solo se trata de quienes quedan excluid_s de los relatos y la representación, sino incluso, de qué vidas merecen ser vividas y cuáles no. Profundizando en el concepto de *necropolítica*, Sayak Valencia propone la categoría de *capitalismo gore* como un sistema económico que hace de la violencia un negocio rentable. Estas políticas de violencia y muerte son imposibles de ignorar a la hora de trabajar en museos ubicados en el Sur global, y obligan a preguntarse por la responsabilidad propia en la continuidad de dinámicas de violencia y borrado simbólico de ciertas subjetividades en los relatos que narran dichos museos, y sobre los objetos que salvaguardan.

En este panorama, la revisión de los relatos culturales a la luz de perspectivas heterotemporales y heteroespaciales, como las modernidades múltiples o las contemporaneidades asimétricas, la temporalidad y territorialidad colonial que configura los llamados Norte y Sur globales, y las narraciones jerárquicas y excluyentes en una nación o una región, revelan cuándo un porcentaje muy alto de la población ha quedado por fuera de dichos relatos: personas racializadas, con diversidades funcionales, empobrecidas, disidentes sexuales y de género, cuerpos feminizados, entre otr_s.

Entorno

La mayor parte de los museos ubicados en espacios urbanos, sean públicos o privados, suelen dar la espalda a las distintas realidades de su entorno, que perciben como externas a sí mismos. Bajo esta lógica, y de la mano de la inversión inmobiliaria, los espacios culturales se convierten en puntas de lanza de procesos de gentrificación que ven la cultura como una distinción de clase que omite el diálogo ético y multidimensional. El problema de fondo puede estar en entender el "entorno" como lo que nos rodea, y no como parte de nosotr_s, según Weridell Berry, lo que establece una profunda división entre este y nosotr_s mism_s (Blanco y Carrillo, 2001, p. 49). En mi experiencia ha sido fundamental pensar en la implicación de todo aquello que está afuera, es decir, en el compromiso

y la participación del museo con/en su entorno inmediato y con su contexto social y político más amplio.

A partir de este posicionamiento, mi trabajo ha propiciado dispositivos para dialogar con las personas y comunidades que están *afuera* del museo, para involucrarse con ellas, y viceversa, proyectos liderados por artistas que, desde espacios en *medio de*, operan políticamente poniendo en cuestión la dicotomía dentro/fuera del museo.[21] Mediante la activación consensuada de esa exterioridad física y simbólica, los límites entre los museos y sus entornos pueden volverse más porosos, movedizos y blandos, permeando, al menos temporalmente, el espacio sagrado, aurático, higienizado y controlado del museo con la caótica y profana calle que lo rodea.

Entender el museo como un organismo conectado de forma vital e interdependiente con el contexto donde está situado,[22] y lo curatorial como la metodología que cohesiona las partes, es el reto. El museo resulta un agente más, parte de un ecosistema, y de la misma forma que el árbol en el bosque no puede vivir sin la infinidad de interrelaciones que establece con otras especies, la práctica curatorial debe cuidar de esos vínculos vitales de cooperación y cocreación, desde lugares éticos, autocríticos y de responsabilidad colectiva. Estas relaciones pasan por entender la colección como un acervo y cúmulo de historias en movimiento susceptibles de ser resignificadas y apropiadas por los artistas y sus públicos; a l_s artistas como l_s primer_s aliad_s a quienes se les debe garantizar condiciones para la creación que no los precarice; la arquitectura con sus limitaciones y oportunidades, pero también como cuerpo; la ubicación en la ciudad pensada en términos de las vecindades humanas y no humanas; los públicos como agentes activos con quienes construir sentido; el equipo humano de trabajador_s del museo como catalizador

21 Algunos de los proyectos en los que se han puesto en tierra los planteamientos de este texto los realicé mientras trabajaba como curadora adjunta, entre el 2013 y el 2019, en el Museo de Antioquia (Medellín, Colombia).

22 En *Reflexiones y propuestas sobre los nuevos centros de creación contemporánea* (2008), Jesús Carrillo ya planteaba la necesidad de que el centro de arte respondiera de manera ecosistémica a su entorno.

de la multitud de relaciones de esta red cultural orgánica; y una práctica curatorial que cura las relaciones de poder, y no solo exposiciones.

De fondo, esto hace que el museo en su interior funcione como queremos que funcione el mundo: "Tenemos que generar un museo que no desee un mundo posible, sino que funcione como que ese mundo existe y que ese gesto reverbere más allá de las paredes del museo", como lo mencionó recientemente en una entrevista Elvira Dyangani (Montañés, 2021), la nueva directora del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba). La pregunta, entonces, sería cómo pasar de los posicionamientos discursivos a las acciones, a otras prácticas de lo curatorial.

Uno de los ejemplos en esta línea fue el proyecto piloto del Programa Residencias Cundinamarca, realizado junto a la artista Nadia Granados en el 2017 en el Museo de Antioquia: el cabaret-*performance Nadie sabe quién soy yo.* Este reunió historias relacionadas con la violencia de género narradas por la voz y el cuerpo de ocho mujeres[23] —Las Guerreras del Centro— que en algún momento de su vida habían ejercido la prostitución en los alrededores del edificio del Museo, y que, en un proceso de creación colectiva con la artista, tomaron forma performativa en las escenas de un cabaret. La *performance* posicionó sus conocimientos y experiencias empoderadoras por encima de las historias más difíciles que pudieron revictimizarlas, y así brindó un espacio seguro[24] y —según ellas mismas— de dignificación en la ciudad de Medellín, en contraste con la hostilidad a la que están expuestas ellas y otras mujeres en las controladas calles del centro de la ciudad.

23 María Adela Villa, Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo, Gloria Zapata, María Adelia Flórez, Jaqueline Duque, Carolina Gómez y Johanna Barrientos.

24 Entiendo la dificultad del uso de la palabra "seguro" en el contexto político de la llamada "seguridad democrática" como el colombiano, pero hago referencia, con esto, a que estas mujeres, a partir de la visibilidad que les dio el proyecto, y durante algunos años después, encontraron en el museo un refugio y un espacio en el que podían permanecer al margen del asedio constante al que están sometidas en el espacio público.

Participación

En el terreno farragoso de debates sobre la participación, y planteando en primer lugar una cuestión de responsabilidad ética y política, Irit Rogoff se pregunta, sobre los límites de las prácticas del campo del arte y sus instituciones, "cómo ir más allá del modelo pluralista, un modo aditivo en cuyo corazón hay una presunción muy antigua de la Ilustración de que las instituciones culturales son universalistas e infinitamente expandibles: que pueden extenderse y expandirse para incluir cada una de las historias excluidas, eludidas y marginadas" (2013, p. 44). En otras palabras, ¿cómo imaginar modos de participación radical?[25]

Sabemos que las representaciones y la experiencia estética son productoras de modos de subjetividad; de la misma forma, los espacios expositivos interpelan los cuerpos de manera diferencial. Los museos, en su funcionamiento aún muy vinculado a los espacios de vigilancia y control de la modernidad, a pesar de sus esfuerzos, dejan fuera de sus experiencias museográficas subjetividades y corporalidades no normativas que terminan por incomodarse, o sencillamente por no asistir a los rituales de consagración del arte. El problema de la representación evidencia su dimensión cuando se intenta llenar vacíos partiendo de lógicas de inclusión multiculturalista, sin participación o con una participación coaccionada. En su lugar, me acerco a la perspectiva que Silvia Rivera Cusicanqui (2015) llama *praxis descolonizadora*, en la cual se asume que la descolonización solo puede realizarse en la práctica, una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar las memorias y corporalidades propias. Esta práctica supone cuestionar la fractura moderna entre observador y objeto observado, y en su lugar activar la observación de aquello en lo que de hecho ya se participa.

25 *Lo radical* es entendido aquí como faro de nuestras acciones para transformar el museo y, a la vez, como horizonte de imposibilidad, es decir, para que un ejercicio crítico sea verdaderamente radical en un museo, terminaría por desmantelar el propio museo tal y como lo conocemos, o por expulsarnos de él. Propongo *lo radical* como guía política y, a la vez, como una postura de negociación, como modo de mantener viva la tensión en el interior de las instituciones.

La participación aquí no es un instrumento al servicio de la observación, sino su presupuesto (Rivera Cusicanqui, 2015).

En términos curatoriales, una praxis descolonizadora puede hacerse efectiva en la medida en que tiene como objetivo implicar, de manera colectiva, los relatos y cuerpos de quienes han estado históricamente fuera de la producción cultural y de los discursos del poder; es decir, una praxis que propicia la presencia activa de corporalidades no normativas en cargos de poder en las instituciones y a cargo de, o participando en, proyectos curatoriales. En América Latina, el riesgo constante que recae en los cuerpos ha hecho que poner el cuerpo sea una respuesta de resistencia a esa violencia en todos los espacios, pero especialmente en las esferas de lo público y lo común, y se haya consolidado como un principio que guía las resistencias ejercidas desde las prácticas artísticas, así como desde los activismos artísticos y los movimientos sociales (Sánchez, 2016). Además de proyectar la subjetividad sobre los objetos que se seleccionan, lo curatorial puede ser también un *poner el cuerpo* para establecer relaciones con otr_s, entre est_s y con la misma institucionalidad, ante el agotamiento de la hegemonía de la representación.

Lograr que el museo tenga un lugar de enunciación configurado por la interrelación de múltiples narrativas requiere fundamentalmente estar abiert_s a la escucha de otras sensibilidades, a otros mundos y otros conocimientos. Y cuando digo *estar abiert_s*, no me refiero a un ejercicio de participación demagógico, sino a estar dispuest_s a ceder el poder, *curando* sus relaciones.

La curaduría se ha configurado como una profesión absolutamente vinculada con los relatos hegemónicos y no exenta de polémicas, y ha ocupado un lugar de poder muy relevante en el campo del arte. Curar las relaciones de poder es revisar críticamente el poder configurado por las instituciones culturales para interpretar lo simbólico e intentar redistribuirlo con quienes históricamente no han participado de él. ¿Qué sucede cuando interpelan el museo quienes no encuentran en las colecciones alguna resonancia con su historia propia, o lo que encuentran son representaciones que reproducen estereotipos que la mirada hegemónica ha impuesto sobre sus cuerpos? ¿Cómo generar espacios catalizadores

de contranarrativas desde la curaduría para, en palabras de bell hooks, devolver la mirada?

Partiendo del principio feminista, nada de nosotras sin nosotras, y haciéndolo extensible a más grupos minorizados y colectividades no normativas, los relatos que intervienen en la historia hegemónica deben construirse más ampliamente. La creación colectiva derivada de la práctica artística puede devenir también en curaduría colectiva, y establecerse ambas como modos de producir y compartir conocimientos en común con las personas que están directamente implicadas en los relatos que se narran. Abrir la conceptualización de un proyecto curatorial para que más personas participen en el proceso de interpretación y selección de objetos, y en el de construcción de relatos, es alterar el orden jerárquico y de autoridad del rol de un_ curador_ en tiempos de capitalismo cognitivo, es una posibilidad de resistencia a la privatización del conocimiento y de construcción colectiva del mismo. Lo curatorial en un museo que escucha activamente tendría que considerar también, junto a las personas expertas, académicas y especializadas, los conocimientos que han sido silenciados e ignorados sistemáticamente. Es urgente considerar los saberes específicos de distintas colectividades para legitimarse y establecer diálogos con los objetos considerados arte y patrimonio, y así, ensayar otros formatos de lo curatorial, e incluso otras formas de lo expositivo.

Una ética de la participación implícita en este ejercicio evitaría varios peligros asociados al extractivismo, la apropiación o instrumentalización que las instituciones suelen hacer de estos repertorios de conocimientos. El *pinkwashing*, *LGBT-friendly* y *greenwhashing* son superficiales posturas des/decoloniales y activistas en *posts* de redes sociales, entre muchas otras estrategias neoliberales que en medio de una política de amestizamiento y blanqueamiento cooptan, suplantan y deforman otras epistemologías para instalar su superioridad sobre un cúmulo de conocimientos que, al igual que los cuerpos, han sido estigmatizados y racializados.

Una evidencia de ello puede ser el "reloj" del museo y, por extensión, de los programas curatoriales, como cualquier empresa que opera según la lógica productiva del capitalismo global, usualmente ajusta sus cronogramas a la duración que propone el ente que provee el recurso. Estos tiempos están vinculados a periodicidades administrativas, ejecuciones

puntuales de recursos y a horarios de oficina desconectados de las realidades de los proyectos. Los museos no han podido ajustar sus ritmos a los tiempos que implican el trabajo con otr_s. Hay un desfase temporal fundamental entre los museos y la vida. ¿Por qué en el "reloj" del museo no hay cabida para el tiempo contado a "ratos" de una mujer en ejercicio de la prostitución, el "diario" de un_ vendedor_ ambulante, el tiempo de una comunidad afro o indígena en relación con sus sistemas de ancestralidad, el tiempo fluctuante, los tiempos en los cambios de una corporalidad trans, el Antropoceno, los tiempos de las plantas, el tiempo lunar para la siembra, los tiempos de los insectos que hay a su alrededor, el Chthuluceno, el tiempo que tardan en unirse una estalagmita con su estalactita, el de la transformación de la piedra esculpida para hacer parte de los edificios gubernamentales y de los museos? ¿Cómo trabajar teniendo presentes estas heterocronías y no solo el tiempo lineal, progresivo, blanco y heterocentrado de la narrativa de la historia del arte de Occidente?

Cuidados y reparación

En un contexto de naturalización de políticas de desigualdad y de muerte como el nuestro, ¿cómo implementar en los museos el cuidado de lo vivo? Y no me refiero únicamente a los patrimonios vivos, denominados así por la Unesco: lo hago con relación a los cuerpos excluidos de la producción cultural. Para los museos de arte acostumbrados a coleccionar objetos inertes, el reto de curar sobre parámetros que legitimen otro tipo de conocimientos y de sujetos para interpelar el museo implica involucrarse con los seres vivos humanos y no humanos y extender la política de cuidados, que normalmente está concentrada en la colección, hacia las personas y hacia lo vivo.

Sin embargo, como sabemos, la mayoría de los museos están vinculados a un origen excluyente y privilegiado, con objetivos educativos, civilizatorios y de mejoramiento y formación de los sujetos normativos en concordancia con los ideales de una élite política, económica y académica. Muy difícilmente se puede impartir una política de cuidados sin admitir

y reparar ese pasado —en muchos casos, ese presente—, y menos ahora que los museos se intentan posicionar como espacios de entretenimiento y ocio, dando la espalda a las frágiles situaciones sociales y políticas de su contexto, y llegando a negarlas en algunos casos.

Se trata de cuidar la vida y, simultáneamente, ver el ejercicio curatorial institucional como posibilidad para la memoria y la reparación. Sabemos que no solo "los objetos muertos de las personas negras",[26] sino también cuerpos de personas racializadas, terminaron en museos europeos como objetos de exhibición hasta inicios del siglo XXI,[27] y son muy pocos los que han iniciado procesos de reparación al respecto. Hay que volver a la etimología de la palabra *curaduría*, ya no solo para pensar sobre el cuidado de las obras y de los artistas, sino también para pensar lo curatorial en los museos como acciones para curar la herida colonial,[28] que también atraviesa nuestras historias del arte, las visualidades y, sobre todo, las resistencias locales.

Quizás el proceso que mejor puede dar cuenta de esta propuesta sea la residencia colectiva de la artista Liliana Angulo junto a varias organizaciones afro de la ciudad de Medellín, también en el Museo de Antioquia, en el 2019. "Un caso de reparación y acciones antirracistas" como se titulaba el proyecto, contó con una amplia programación de acciones artísticas de la comunidad afro de la ciudad y un laboratorio de etnoeducación que avanzó en una investigación sobre el poder simbólico de la colección del Museo y su relato sobre las poblaciones afrodescendientes de la región. A partir del Laboratorio de Etnoeducación, esta mirada antirracista a la colección dio forma a la exposición temporal "La consentida es la

26 Fragmento del guion del audiovisual *Cuando las estatuas mueren,* de Alain Resnais y Chris Marker.

27 Casos como los de la mujer de origen sudafricano Saartjie Baartman (1789-1816), cuyo esqueleto, cerebro y genitales se expusieron en el Musée de l'Homme, de París, hasta 1974, o el cuerpo del hombre bosquimano en el Museu Darder de Banyoles, Cataluña, expuesto en una vitrina hasta el año 2000. La idea de la exposición como dispositivo de formación de la mirada exotizante, colonial y de legitimación de la supremacía racial viene desde el ejercicio de exponer antiguas colonias de los llamados "zoológicos humanos" en los territorios de los colonizadores (Fusco, 2011).

28 Descolonizar los museos desde la espiritualidad y sabiduría mapuche es una propuesta del artista Francisco Huichaqueo.

familia negra",[29] que rescató del olvido al artista afroantioqueño Rodrigo Barrientos, y evidenció una colección centrada en la blanquitud y, a partir de la inclusión en la exposición de archivos comunitarios custodiados por las mismas comunidades, como el Archivo del Consejo Comunitario de San Andrés de Girardota (Antioquia), visibilizó la potencia cultural y artística de lo que no se colecciona en el acervo museal. El conjunto de piezas seleccionadas colectivamente apuntaba a señalar las ausencias, las jerarquías raciales y los sesgos en las políticas de representación, al tiempo que configuró un ejercicio de memoria, de reivindicación y, aunque de manera limitada, un ejercicio de reparación histórica.

Los cuidados desde perspectivas feministas y de los movimientos comunitarios, entre muchos otros, pueden provocar fisuras para la reparación histórica en un país de heridas abiertas y vulnerabilidades extendidas, y funcionar también como ejercicio político de dejarse afectar por otr_s para curar la indiferencia en un presente en el que importan más las estatuas o cualquier infraestructura física que las vidas, y pueden configurar los museos como cajas de resonancia para distintas demandas sociales.

Si bien muchas de las ideas mencionadas aquí tienen su origen en los movimientos sociales y comunitarios, feminismos anticoloniales, las pedagogías populares, radicales y disidentes, nada de esto es nuevo en el mundo del arte ni de los museos. Cada vez son más frecuentes los intentos de implementar estrategias de manera radical en las instituciones basándose en corrientes museológicas críticas o posiciones curatoriales situadas políticamente, y hemos presenciado cómo su implementación introduce incomodidad, y generalmente una crisis institucional. Una práctica curatorial radical puede ocasionar costos en términos personales y profesionales altos en ese horizonte interminable de la transformación institucional profunda que imaginamos. Planteo estas estrategias sin la ingenuidad de la utopía ni el pesimismo de su imposibilidad, sino vislumbrando la necesidad de continuar insistiendo, por medio de la contradicción misma que habita en cada una de las estrategias de negociación curatorial en un museo.

29 https://museodeantioquia.co/sitio/exposicion/la-consentida/#/familia-negra/

Referencias

Blanco, P. y Carrillo, J. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Carrillo, J. (2008). *Reflexiones y propuestas sobre los nuevos centros de creación contemporánea*. https://xdoc.mx/preview/nuevos-centros-de-creacion-contemporanea-5e90d64d9ef13

Cartagena, M. P. y León, C. (2014). *El museo desbordado: Debates contemporáneos en torno a la musealidad*. Abya Yala.

Castro, C. (28 de mayo de 2021). *Descolonizar los museos desde la espiritualidad y sabiduría mapuche: Entrevista a Francisco Huichaqueo*. https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/

Fusco, C. (2011). La otra historia del *performance* intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 311-342). Fondo de Cultura Económica.

González, A. (2016). Un giro educativo: De la práctica de la curaduría a lo curatorial. *Errata#* (16). shorturl.at/fhJKU

hooks, b. (2003). *The oppositional gaze: The feminism and visual culture*. Amelia Jones.

Longoni, A. (2019). Ya no abolir los museos sino reinventarlos: Algunos dispositivos museales críticos en América Latina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (14), 63-74.

Marker, C. (2013). Las estatuas mueren también. *Ur_Versitat 2012. Lecturas recíprocas y alternativas de la modernidad*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Montañés, J. Á. (29 de septiembre de 2021). Elvira Dyangani Ose: "No tengo miedo de ser mujer y negra. La pregunta es si lo tienen los demás". *El País*. https://elpais.com/cultura/2021-09-30/elvira-dyangani-ose-no-tengo-miedo-de-ser-mujer-y-negra-la-pregunta-es-si-lo-tienen-los-demas.html

Piña Narváez, I. Y. (2018). *Devuélvannos el oro: Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales.* Colectivo Ayllu Ediciones.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.

Rogoff, I. (2013). The expanding field. En J. Martinon (ed.), *The curatorial: A philosophy of curating* (pp. 41-48). Bloomsbury.

Sánchez de Serdio, A. (2007). *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario* [tesis doctoral]. Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona. https://www.tdx.cat/bitstream/10803/1264/1/ASSM_TESIS.pdf

Sánchez, José A. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusine.

Curadurías afectivas: Un recorrido por un proceso de aprendizaje compartido

Eliana Otta

Escuché sobre la curaduría a comienzos del siglo XXI en un curso de universidad dictado por Jorge Villacorta, el curador que introdujo durante los noventa las formas que luego se harían predominantes para mediar el arte contemporáneo en Lima. Jorge hablaba de la curaduría como una actividad creadora, subjetiva, tan propositiva y crítica como el arte, con sus propias posibilidades de intervenir públicamente.

Esta perspectiva acompañó mis acercamientos a la actividad, que se dieron espontáneamente, sin pretender sumar el título de curadora al de artista, sobre todo, porque mis primeras experiencias fueron en un espacio fuera de la institucionalidad artística: la tienda de diseño independiente Pulga, que abrí en Lima, Perú, en el 2004, para ofrecer la ropa, los accesorios, juguetes, discos y fanzines que mis amigas y yo vendíamos mientras terminábamos la universidad y tratábamos de entender lo que haber estudiado arte nos ofrecía para vivir. Esa tienda era un homenaje personal —que poco a poco se volvió colectivo— al "hazlo tú mismo" y a los mercados de pulgas. Cuando, debido a su inicial éxito, pasó de un local de 12 m^2 a uno de 40, adecué un cuarto pequeño en la llamada "Pulgalería" para realizar exposiciones de artistas jóvenes que no participaban en galerías o museos, que cruzaban el arte contemporáneo con el diseño de modas, de objetos y el *graffiti*. Una excepción fue Raimond Chaves, que expuso una selección de su amplia trayectoria como diseñador de afiches para conciertos. Raimond ya era conocido internacionalmente y fue muy generoso al organizar esa muestra, especialmente porque escribió e imprimió un pequeño texto para presentar su trabajo, cosa que debía hacer la Pulgalería, pero que yo desconocía aún como protocolo habitual.

A Raimond lo conocí en La Culpable, un espacio de artistas de una generación mayor, al cual pertenecí entre el 2006 y 2008, año en que dejó de existir. La Culpable funcionaba en una casa prestada por la familia de uno de los miembros, en el tradicional distrito de Barranco. Desde ahí insistía en fortalecer la vida de barrio y resistir al ímpetu privatizador que había cercado parques y playas desde la dictadura de Alberto Fujimori. El grupo estaba constituido por una veintena de personas, con un núcleo

activo conformado por los artistas Gilda Mantilla y Raimond Chaves, el poeta y curador Rodrigo Quijano, los fotógrafos Philippe Gruenberg, Luz María Bedoya y Flavia Gandolfo. Ellos nos invitaron a unirnos, al curador Miguel López y a mí, luego de conocer la revista llamada *Prótesis* que hacíamos en la Facultad de Arte de la Universidad Católica. Ese nombre fue elegido esperando que la revista pudiera ser el complemento de una formación artística que privilegiaba la técnica y el encierro solipsista a la discusión y el trabajo colaborativo. Los colegas con quienes la hicimos son la comunidad con la que he crecido como persona y artista en los veinte años que han pasado desde su primer número. Recordándola después, alguna vez coincidimos en que esa experiencia fue más influyente como proceso de aprendizaje que la mayoría de contenidos recibidos en la universidad.

Prótesis fue un primer encuentro con la riqueza que ofrecía al arte la discusión crítica y teórica, especialmente cuando era una práctica entre amigos, marcada por la curiosidad y la apertura. Trabajando en la revista, pudimos acercarnos al arte por medio de preguntas y el entendimiento de que podíamos buscar a los artistas que nos interesaban para abrir espacios de discusión, en un contexto donde escaseaban. La Culpable profundizó ese entendimiento con su celebración de una convivencia fresca y horizontal, así como de un genuino interés en el arte que dialogaba con lo que ocurría en el Perú y su capital. Gracias a pertenecer al espacio, Miguel y yo aprendimos sobre curaduría casi sin notarlo, conversando para decidir a qué artistas invitar a las sesiones de portafolio que realizábamos semanalmente, o en nuestro viaje al Encuentro Internacional de Medellín de 2007. Para entonces, el trabajo de La Culpable había generado más interés del que el grupo tenía capacidad de responder. En ese año, mientras varios miembros viajaron a Bristol llevando recetas peruanas para cocinar y bailar, Miguel y yo fuimos "enviados" a vivir un mes en Medellín representando al colectivo. Nosotros llevamos una selección de publicaciones con la que creamos la Biblioteca del Amigo Limeño en la casa donde nos alojábamos, y montamos la exposición "Tomar asiento" en la Escuela de Bellas Artes. Con ella, intentamos mostrar trabajos de artistas contemporáneos peruanos que daban pistas sobre nuestro contexto: una ciudad marcada por la desigualdad, la postguerra y la violenta

privatización del espacio público, en la que, sin embargo, surgían gestos liberadores, dialogantes y que desafiaban el *statu quo*.

El Encuentro Med07 nos permitió publicar el número 0 de la revista *Juanacha*, que nos pareció la mejor manera de usar los recursos disponibles, al permitirnos profundizar diálogos con las personas por intermedio de las cuales íbamos conociendo la escena artística del país vecino. *Juanacha* había sido el nombre elegido, entre risas, para la revista que soñábamos hacer, especialmente con Miguel y Rodrigo Quijano, de la cual hablábamos largas noches en nuestro bar favorito. En esa época, Rodrigo era un motor importante de La Culpable, que defendía, en extensos e inspiradores correos electrónicos, la dimensión discursiva y crítica del espacio. Curador independiente y poeta, Rodrigo nos contagiaba un terco espíritu independiente, probablemente marcado por la incapacidad de la poesía de producir ganancias y capital simbólico (al menos en comparación con el arte). *Juanacha* era nuestro homenaje a Juan Acha, un reconocido curador peruano que migró a México, donde creó puentes entre artistas latinoamericanos, ejercicio inusual para un continente que tradicionalmente ha buscado referentes y conexiones en el norte del mundo.

Con Juanacha, Miguel y yo continuamos el trabajo colaborativo de *Prótesis*, invitando a conversar a trabajadores culturales colombianos. A un ritmo frenético, nos amanecíamos para transcribir entrevistas, felizmente ayudados por dos amigas bogotanas que conocimos en una exposición del encuentro. Esas noches absurdas me iba a dormir con el sonido incesante del tecleo de Miguel, quien no se cansaba de editar, siempre y cuando tuviera una cerveza al lado. Nuestra amistad creció haciendo la revista, armando la exposición con trabajos de artistas admirados (Gilda Mantilla, Sandra Nakamura, Juan Salas, Lalo Quiroz, Luz María Bedoya, el colectivo Tupac*Caput), grabando ("pirateando") música peruana para los visitantes y viajando por Colombia. Así se iba haciendo evidente la expansiva pasión de zambullirse en archivos, celebrar obras y movilizar comunidades que produjeron al reconocido curador que Miguel es hoy. En ese entonces, sin experiencia en trabajo con instituciones, y menos aún con presupuestos, y todavía menos aún con instituciones financiadas por el Estado, ambos compartimos la sorpresa y el entusiasmo al vivir

por primera vez en Medellín las consecuencias de la inversión pública en cultura. Al venir de un país sin Ministerio de Cultura (en Perú fue recién establecido en el 2010), el Encuentro Med07 amplió nuestra mirada sobre el derecho a exigir apoyo estatal para el arte contemporáneo, comprendiendo que eso no pasaba solo en Europa, como creíamos. Ese viaje nos animó a buscar alternativas a la dependencia de iniciativas e inversiones privadas que configuraban la escena artística en el Perú, especialmente en esos años, cuando el *boom* de la minería produjo un pequeño *boom* del mercado del arte, que, ante la ausencia de instituciones estatales, parecía copar el horizonte de oportunidades para artistas contemporáneos.

Una de las últimas tareas de La Culpable fue el siguiente número de la revista *Juanacha*, cuya carátula proponía un diálogo de curadores, al combinar su título con un dibujo de Jorge Villacorta hecho por Raimond. Así, después de muchas fiestas, conversaciones, proyecciones, mercados y bibliotecas de barrio, el colectivo cerró en el año 2008, mientras yo empezaba a trabajar en la galería 80m^2. El espacio se llamaba entonces 80m^2 Arte y Debates, y era dirigido por su fundadora, Antoinette Arévalo. Respondiendo a la escasa discusión crítica sobre el quehacer artístico en la ciudad, en 80m^2 cada exposición iba acompañada por una conversación o actividad. Antoinette me invitó a trabajar seleccionando a los artistas y proponiendo curadurías, para las cuales seguí expandiendo la mirada hacia países vecinos, tratando de priorizar lazos en la región. Esas primeras exposiciones que hice como curadora tuvieron como eje procesos de cambio en Lima, el dibujo como un medio que adquiría autonomía, y el hacer sentir bienvenidos a los visitantes creando un ambiente sencillo, idealmente horizontal, que promoviera la participación. Antes de eso, en 80m^2 había tenido mi primera exposición individual, y desde entonces me acostumbré a curarlas yo misma. Disfrutaba escribir sobre mi trabajo (así como sobre el de mis colegas) y me resultaba natural que la creación fuera acompañada de la autorreflexión.

Ahí trabajé hasta el 2010, en que empecé a enseñar en la Facultad de Arte de la Universidad Católica, donde estudié, y en una escuela de arte contemporáneo. En la Universidad, el énfasis estaba en el trabajo manual, mientras que en la escuela podía enseñar teoría. Ahí decidí ofrecer el curso como un espacio para pensar los diversos universos

que componían la escena artística limeña. Discutíamos sobre espacios independientes, instituciones, espacios comerciales y la relación entre la capital y otros lugares del Perú, un país muy centralizado. La idea era invitar a los estudiantes a entender su posición, a considerar las posibles ramificaciones de sus quehaceres y a crear vínculos activos con el entorno partiendo de la comprensión de los entramados entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo político.

Paralelamente seguía trabajando en la tienda Pulga, mi principal fuente de ingresos hasta el año 2012, en que la traspasé a un amigo. Antes tuve que cerrar la Pulgaría para expandir la exhibición de productos, cuando las ventas bajaron ante la mayor competencia y venta por redes sociales. Pero a Pulga aún le agradezco haberme permitido experimentar con formatos diversos: exposiciones, fiestas, desfiles, conciertos y publicaciones que crearon una comunidad vibrante, así como una independencia económica que me liberó de la presión de hacer arte que fuera comercialmente atractivo.

Mientras tanto, Miguel López y yo seguíamos soñando con abrir algún espacio que compensara el vacío dejado al cerrar La Culpable. Muchas veces desmotivados por el eterno cielo gris de Lima, conversábamos sobre nuestro imaginado punto de encuentro para conversaciones y experimentos colectivos, al que bautizamos Proyecto Verano. Finalmente, en 2014 concretamos la creación de un espacio que nombramos Bisagra, inaugurado junto con la curadora Florencia Portocarrero y los artistas Iosu Aramburu, Christian Luza, al que luego se unieron los artistas Andrés Pereira y Juan Diego Tobalina. Bisagra funciona hasta la actualidad, y es hoy mi principal plataforma para practicar curadurías colectivas y mantenerme conectada al Perú desde que vivo en Europa.

Pero probablemente la experiencia que enriqueció más profundamente mi acercamiento a la curaduría fue coordinar el equipo curatorial que creó la exposición permanente del Lugar de la Memoria. Esta institución pública, que informa sobre el periodo de violencia política vivido en el Perú entre 1980 y el año 2000, fue inaugurado a fines del año 2015 con una exposición fruto de un intenso proceso participativo dirigido por la directora, Denise Ledgard. Ella insistió en que la muestra se hiciera colectivamente, y no por un curador que trabajara individualmente, así

como en que su contenido fuera discutido por las personas más afectadas por la violencia o que habían trabajado sostenidamente sobre sus efectos en el país. Así, coordiné por dos años el trabajo conjunto de Jorge Villacorta, el crítico literario Víctor Vich, el historiador Ponciano del Pino y la artista Natalia Iguiñiz. Por la escasez presupuestal y de tiempo, tuvimos que compartir el diseño del guion curatorial, la escritura de textos, la elección de imágenes y objetos, así como la recolección de testimonios que serían exhibidos en forma de video. Ponciano y yo nos hicimos cargo de recolectar, grabar y editar testimonios, sumergiéndonos en la riqueza y crudeza de las historias compartidas en largas tardes de conversación sobre las implicancias éticas de cada decisión conjunta.

Otra parte central de mi rol como coordinadora fue traducir a públicos diversos el contenido de la exposición, pues durante el proceso de su creación debía exponerlo constantemente a víctimas y miembros de las Fuerzas Armadas y policiales. Esta desafiante y fundamentalmente dialógica experiencia merecería un texto aparte, pues transformó mi práctica artística, hoy centrada en cómo crear procesos colectivos de duelo para la transformación política y la regeneración de la vida. Sintetizando, dos grandes lecciones heredadas de esa etapa fueron, primero, la importancia de entender el trabajo curatorial como el cuidado de las palabras, los objetos y las historias ajenas, intentando que la forma en que se usen honre la confianza con que son compartidas, y segundo, la necesidad de crear espacios para colectivizar procesos de duelo en contextos de posguerra, pues relegar el duelo al ámbito privado e individual, generalmente marginándolo o reprimiéndolo, impide reconstruir el tejido social, especialmente en sociedades fuertemente marcadas por la matriz colonial, como la peruana, donde es evidente que unas vidas son más lloradas que otras.[30]

Buscando una pausa a tan intensa realidad, al terminar ese trabajo me postulé a residencias fuera del país, lo que me llevó a hacer un doctorado en la Academia de Bellas Artes de Viena, sobre la relación entre capitalismo, depresión y posibles duelos colectivos en relación a la crisis

30 Aludiendo a la pregunta de Judith Butler sobre qué constituye una vida que pueda ser llorada al perderse (Butler, 2010).

griega. La pandemia, sin embargo, paralizó el proceso de encuentros y exploraciones colectivas con activistas y artistas atenienses que había imaginado para el proyecto. Después de un 2020 de frustración y confusión por la injusta, diferente manera en que la covid-19 afectaba al Perú y a Grecia, a Latinoamérica y Europa, decidí retomar el trabajo editando entrevistas individuales para transformarlas en conversaciones grupales. Así, respondí a la imposibilidad de reunir a mis interlocutores creando diálogos entre sus voces a través del sonido. Después de inicialmente considerar hacer una exposición con esas piezas, decidí curar una exposición colectiva que las enriqueciera y complejizara. En el 2021 realicé en Atenas la muestra *Perdido y compartido: Acercamientos al duelo colectivo hacia una política afectiva y transformadora*, a la que invité a los artistas, escritores, *performers*, poetas y cineastas con quienes había querido trabajar en esos años.

A los artistas les pedí realizar obras que crearan un entorno íntimo y acogedor, donde la gente pudiera abrirse a pensar y conversar sobre experiencias de pérdida y duelo. La exposición tuvo un intenso programa público, con diez días de talleres, discusiones, proyecciones y *performances*, que algunos llamaron bromeando "Festival de Duelo" (¡incluso *bienal*!). Aunque inicialmente la artista que dirigía el espacio que la acogía se preocupó, confesando que temía "deprimir a la gente", finalmente el resultado fue más colorido y vibrante de lo que esperábamos. Observando la respetuosa atención de los visitantes a las obras, pensé que convocar a los artistas a trabajar sobre procesos de pérdida los había conectado con una sincera vulnerabilidad que materializaron en objetos hechos con mucho cariño. Ese cuidado puesto en la creación era percibido por el público, cuya disposición a escuchar y compartir creaba un entorno favorable para intercambios sensibles. Así, el ambiente logró acoger afectos profundos, que nos permitieron conmovernos y acompañarnos con preguntas, silencios, risas y gestos. La pequeña comunidad que se formó esos días me recordó y confirmó la convicción que hermana mi práctica artística con la curatorial, tejiéndolas en un entramado de acciones e invitaciones a crear vínculos transformadores en contextos heridos, actividades que se realizan siempre en compañía, nunca individuales: búsquedas y aprendizajes colectivos entre quienes vemos en el arte una

manera de habitar, aunque sea temporalmente, los otros mundos que imaginamos posibles.

Esa capacidad de la curaduría de generar conexiones, asociar ideas, emociones y personas hace que la vea como una actividad fundamentalmente afectiva. Esto se me hizo evidente a medida que, como artista, fui participando en residencias, al constatar los efectos de crear constelaciones de personas específicas en un contexto determinado. Gracias a decisiones tomadas por curadores y gestores, como artista pude conocer y colaborar con colegas que se volvieron cómplices, hermanas, guías con quienes crecer. Pero también he experimentado la sensación de ser parte de una fantasía europea de multiculturalidad, por la cual parece suficiente reunir personas de diversos lugares del mundo para generar intercambios fructíferos, sin considerar la mediación necesaria para posibilitar diálogos entre experiencias radicalmente disímiles. Valorar el cuidado que requiere crear atmósferas de confianza, donde la micropolítica de la vida cotidiana es tan importante como la discusión macropolítica, me llevó a pensar e intentar ejercer lo que describo como *curadurías afectivas*, es decir, abordar la curaduría desde los afectos, imaginando los ecos en la vida de las personas involucradas en los intercambios propuestos, ya que suelo trabajar generando encuentros. Encuentros, entre cosas, de cuerpos e historias, en los que trato de priorizar un sentimiento compartido de habitar el presente, con sus características específicas de espacio y tiempo dependiendo del contexto. Poco a poco, mi trabajo artístico y curatorial han venido convergiendo en una apuesta por la creación de situaciones para explorar colectivamente la intimidad, la curiosidad y la vulnerabilidad. En ambas disciplinas, la construcción y exhibición de objetos ha pasado a un segundo plano, quedando al servicio de lo que necesita la comunidad temporal que busco crear y de la cual quiero ser parte mediante exploraciones en las que participo tanto como las otras personas involucradas. De ese modo, los límites entre artista, curadora y participante se hacen más difusos. Diluyendo esos roles, los encuentros provocados se traducen en formas menos controlables, lo que genera afectos y conocimientos colectivos y posibilita profundizar en la erosión de los bordes entre el yo y el otro.

Apuntar hacia tales intercambios implica crear entornos porosos, que dan la bienvenida a la participación tanto como al silencio, al movimiento tanto como a la quietud, al discurso y a lo sensorial, a la risa y a las lágrimas. El abordar la creación y puesta en circulación del arte como prácticas afectivas y de cuidado me ha llevado a colaborar en los últimos años con personas trabajando desde el feminismo, mayormente mujeres. Lejos del Perú, estos intercambios me han ayudado a crear un sentido de pertenencia y a formar mi familia elegida en Europa.[31] Felizmente estas redes se suman a las preexistentes, y mi trabajo puede enriquecerse creando conversaciones que saltan fronteras. En esos cruces van expandiéndose las resonancias de esos mundos que posibilitamos mediante el arte, aquellos que hacen más vivibles y disfrutables los mundos existentes.

Referencia

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós.

31 Nombro a algunas curadoras y artistas con quienes sostengo conversaciones sobre estas reflexiones: Gris Gacía, Jarí Malta, Virginie Bobin, Violeta Janeiro, Rodrigo Andreolli, Isabel Gutiérrez, Zalia Dimitropoulou, Vasilikí Sifostratoudaki, Imayna Cáceres, Nuno Cassola. Como en el resto del texto, estos nombres se incluyen esperando generar googleos productivos para expandir nuestros horizontes de intercambios posibles.

Curar: La especulación como herramienta

Éricka Flórez

¿Qué tipo de conocimiento produce la labor curatorial, en la que la especulación juega un rol crucial? Por lo general, la respuesta es blanda. Por ejemplo: durante la pandemia se decía que ya no teníamos que correr con nuestros horarios, ni estar tanto fuera de casa; que la gente recurría mucho más a las películas, a la música, a los libros, y que eso demostraba lo importante que era el arte en nuestra vida. Pero esa observación nunca se completó y sonaba como la reafirmación de la idea difundida y lega que se tiene del arte como entretenimiento. No es que algunas piezas artísticas no nos puedan ayudar a tramitar contenidos emocionales, pero afirmarlo así a veces parece opacar todo lo que el arte puede, en términos epistemológicos.

Una obra transforma porque hace un uso no instrumental del lenguaje y porque desinstaura en el espectador la oposición *verdadero-falso*. Esa transformación cognitiva, epistemológica y ética tiene lugar gracias a la confianza que este ámbito tiene en la especulación como una forma de construir conocimiento más allá de los datos, la información, el principio de "verdad" y los métodos lógico-racionales. En el arte, el criterio no es si algo es verdad o mentira, sino que se trata de una tercera posibilidad que incluye y excede esas dos: lo posible.

Para el psicólogo Jerome Bruner, el efecto que causa la poesía es una "expansión del horizonte de posibilidades", y para el psicólogo Adolfo Perinat (2002), eso es precisamente lo que hace que la poesía sea una forma de conocimiento y saber, no solo un elemento ornamental y accesorio del pensamiento. Esta idea coincide con la del artista educador Luis Camnitzer cuando dice que el arte produce conocimiento porque expande lo posible creando "conexiones ilegales" (2012).

Dice Bruner que sin la metáfora, la metonimia, la sinécdoque "no se podría explorar la gama completa de conexiones entre lo excepcional y lo ordinario". Por su parte, Ricoeur dice que la poesía emerge cuando la proximidad inédita entre dos ideas se capta a pesar de su distancia "lógica".[32] Los mecanismos de la poesía y de la narrativa ponen entre

32 Tanto Bruner como Ricoeur son citados por Adolfo Perinat (2002).

paréntesis la realidad y participan en un juego paradójico como el del niño que, al tomarse la sopa, sabe que la cuchara es cuchara, pero también un avión que viaja hacia su boca. En términos de Perinat (2002): se alumbra un nuevo sentido (se amplía lo posible) "en la tensión entre identidad y diferencia: se parece pero no se parece".

Entonces, el mecanismo base de la poesía es unir para producir aperturas, expansiones. Nace de un pensamiento experimental porque, al igual que la ficción, y como dice Camnitzer del arte, crea conexiones ilegales, o inéditas. El mecanismo base de la ficción y del experimento es el de preguntar "¿Qué pasaría si…?", y de esta manera, al igual que la poesía, se abre el campo de lo posible. Lo que hacen los artistas es poner estas operaciones en primer plano. Por eso pienso que la curaduría no debería ser una actividad parartística, sino que también debe operar poéticamente. Con *parartística* me refiero a cuando se ve la práctica curatorial como la operación burocrática o académica que estudia, organiza o difunde las obras de arte; como algo extrartístico, que mira al arte desde fuera.

Aunque esta consigna es algo que uno debería tener en mente siempre, no creo que pensar poéticamente pueda ser algo programático, algo que uno se proponga y suceda. Muchas veces se trata de hallazgos que iluminan nuevos sentidos: especular uniones posibles, crear hipótesis especulativas, la especulación como centro de una forma de hacer que no tiene metodología. La curaduría, si quiere operar artísticamente, se toma en serio la especulación como herramienta. Y tomársela en serio no es hacer muecas especulativas ni crear vínculos caprichosos, sino permitir que se transformen las propias bases epistemológicas gracias a la especulación, deseducarse por medio del arte.

Ficciones operativas

Los mitos no son meras reliquias culturales. Los mitos griegos así nos lo parecen, y hoy nos resistimos a considerar como mitos muchas propuestas de gran alcance social solo porque han sido formuladas en el lenguaje del logos: el de la economía, la sociología, la historia, incluso el de las ciencias duras. ¿Qué es, si no un mito de redención, el marxismo? ¿Qué es, si no un mito de sociedad ideal, la globalización?

Adolfo Perinat (2002)

En el 2010 había observado una recurrencia: varios artistas de Cali, de distintas generaciones, hablaban sobre el diablo y otros mitos de terror locales. La generación de los setenta, los creadores del gótico tropical Carlos Mayolo y Luis Ospina, los textos de Andrés Caicedo, y también los artistas de los noventa Ana María Millán y Giovanni Vargas habían centrado varios de sus trabajos en imágenes y narrativas de terror, y una buena parte de las personas de distintas profesiones que autopublicaban fanzines y revistas culturales durante la primera década del siglo XXI también hacían referencia a estos mitos: la presencia del diablo en la ciudad, el monstruo de los mangones, entre otros.

Me preguntaba por qué en una ciudad como esta, vista desde fuera como alegre y exótica, había tanta insistencia de los artistas en la oscuridad y lo ominoso. Mientras me hacía esta pregunta, una amiga alemana de visita en Cali nos contó que estaba leyendo un libro que probablemente estaba hablando sobre esta zona de Colombia. Era *The devil and commodity fetichism in South America*, de Michael Taussig. Y efectivamente, este libro centra su análisis en el pacto con el diablo que hacían mineros y corteros de caña, que eran descendientes de esclavos traídos de África a esta zona de Colombia. Se le pedía al diablo ganar más dinero sin tener que trabajar más. El diablo les pedía a cambio no gastar ese dinero en nada útil (como reinvertir, ahorrar), sino lo contrario: gastar el dinero en vicios y excesos. Si desobedecían, el diablo acabaría de una manera grotesca con la vida de quienes habían firmado el pacto. En el libro de Taussig se comentan algunos casos en los que, en efecto, algunas personas hicieron el pacto

con el diablo, no cumplieron lo que este pedía a cambio, y murieron en situaciones horribles.

Tanto mi generación como las de mis padres y abuelos crecieron escuchando que el diablo había entrado en Cali, y que los habitantes habían puesto tres cruces en un cerro para ahuyentarlo, pero en vez de lograr esto, el diablo quedó atrapado para siempre en la ciudad. Con frecuencia se escuchaba echarle la culpa al diablo de todo lo malo que pasaba, incluida la tendencia de Cali al vicio y los excesos, y de que fuera uno de los lugares en los que el narcotráfico tuvo más acogida.

La estructura narrativa de ese pacto es la de una acumulación que no mira hacia el progreso, sino hacia la destrucción. No es una acumulación por la acumulación, y por tanto parece una lógica económica distinta a la del capitalismo, una lógica basada seguramente en una idea de tiempo, progreso y futuro muy distinta a la moderna occidental. Eso me sonaba muy similar a la lógica de lo que había pasado con el fenómeno del narcotráfico en los ochenta y noventa: la acumulación solo llevaba a la autodestrucción; su fin no era progresar. También la estructura narrativa de los trabajos en video de Ana María Millán y de Giovanni Vargas tenían que ver con un terror que no se desarrolla, que no llega a su desenlace o clímax, muy parecido a la manera en que se experimentó el narcotráfico en sus décadas más álgidas —para quienes éramos niños y adolescentes en esas décadas, ese fenómeno sonaba como una amenaza constante de destrucción, un terror que nunca se desarrollaba del todo—. Este ejercicio especulativo en torno a proximidades y distancias, similitudes y diferencias fue fundamental para que aparecieran las preguntas que abrían posibilidades de sentido.

No se puede comprobar que en efecto haya una similitud entre estos elementos, y que haya un vínculo entre estos hechos (que los artistas insistieran tanto en hablar del diablo, que esta fuera una de las ciudades principales para el narcotráfico y para el negocio de la rumba, que los habitantes recurrieran con frecuencia a la presencia del diablo para explicar los acontecimientos de la ciudad). Pero el pensamiento curatorial une y explota. La unión de todo esto abría un campo de posibilidades ¿La presencia del diablo explicaba que Cali hubiera sido un epicentro de lo que no es productivo: el vicio, el exceso, el sexo, la rumba? ¿Será que este vínculo con el vicio y el exceso, más que un defecto de carácter como sociedad, sea el síntoma de

la persistencia de una cosmogonía que había sido desterrada a las malas? Si el narcotráfico tiene la misma lógica que la del pacto con el diablo, ¿no era el narcotráfico la erupción violenta de un contenido no elaborado por la historia, de un contenido reprimido y violentamente exterminado? Esto me llevó a pensar que en realidad estamos movidos por situaciones que no vemos y que no podemos comprobar, y que por lo tanto el mundo se mueve por ficciones operativas, por relatos (y no verdades) que tienen un efecto entre nosotros.

Inicié una investigación con una pregunta, al parecer anodina, sobre el diablo. Fui juntando coincidencias y traté de llevar hasta las últimas consecuencias esas conexiones que iba encontrando, hasta que algo pareció revelarse: tuvo lugar un aprendizaje. Acuñar el concepto *ficciones operativas* para nombrar eso que pasaba con el diablo en Cali fue una oportunidad para reflexionar sobre por qué nuestra cultura confía tanto en lo visible, en lo explicable, en lo medible…, en la noción de "verdad". En otras palabras, somos una cultura tremendamente positivista. Al ver todas estas coincidencias se me reveló algo que solo había leído teóricamente, pero no había dimensionado, y es la efectividad de los mitos: cómo los relatos crean realidades de carne y hueso; cómo, en efecto, se hacen cosas con palabras. Esta visión menos positivista de la historia me hizo pensar en cuán estructural es la ficción como procedimiento mental y cultural, en la importancia de desactivar el criterio verdad-mentira para reemplazarlo por el de lo posible, en cómo esta operación amplía nuestra cognición hacia la complejidad.

Uno de los elementos que habían aparecido durante el curso de la investigación es la idea de que esta práctica del pacto con el diablo viene de África. Desde entonces empecé a pensar en la no linealidad de la historia y en cómo viven actualizándose entre nosotros las herencias ancestrales. Pensé entonces que si Cali tiene una relación tan potente con la rumba, quizá no sea una característica insignificante, sino un síntoma: uno de los remanentes de una cosmovisión que valora el disfrute, el cuerpo, y que tiene otras expectativas respecto al tiempo, el progreso y la productividad. Una investigación que empezó por la pregunta por algo al parecer banal y folclórico condujo mi atención a las maneras en que opera el pasado, sobre todo el pasado colonial, entre nosotros.

Mi pregunta general, la que abrazaba a todas las demás era: ¿Por qué Cali es como es, y qué explica sus particularidades? En ese entonces me daba la impresión de que esta ciudad tenía una relación desfachatada con el poder, desafiante y cuestionadora, de que era una ciudad hedonista. ¿Todo esto estaba unido con el hecho de que, aunque aquí no hubiera nacido la salsa, se hubiera convertido en la única ciudad en el mundo que es toda ella un museo de la salsa? ¿Todo esto estaba vinculado con que, aunque el narcotráfico no hubiera nacido aquí, esta se hubiera convertido en su casa y su centro de operaciones?

Este encuentro azaroso con una práctica que venía de África me hizo pensar que quizá las particularidades de Cali se explican por el lugar que tienen las culturas afro aquí. Una investigación sobre el diablo me llevó a pensar en la noción de historia y de pasado, en cómo el positivismo es uno de los vicios más estructurales del pensamiento occidental, y me condujo también a redimensionar las capas étnicas de la ciudad en la que había vivido toda la vida.

Curar es juntar para abrir caminos de sentido. Es posible que todo el rompecabezas que se armó mientras hacía esta exposición sea imaginario, que en realidad esos elementos que uní no tengan nada que ver entre sí, pero solo pensar en la posibilidad de esta especulación abre un camino nuevo. Entonces, la curaduría tiene en el centro el mecanismo de unir y abrir sentidos con las uniones propuestas. Por eso creo que la curaduría debe preocuparse menos por representar temas, y más por producir hipótesis especulativas.

Trazas

Producir conocimiento es extrapolar, ver la manera en que un saber de un área específica se expande y se relaciona con otras áreas. La pregunta por el diablo se transformó en una pregunta más amplia: ¿Cómo opera el pasado colonial entre nosotros, o cómo se manifiesta entre nosotros el pasado? Cuando intentaba responder esta pregunta se formaba en mí una imagen vaporosa: el pasado no lo vemos tanto con los ojos, sino que más bien media

(opaca o ilumina) la distancia que hay entre nuestra mirada y lo que vemos. Como el vaho, lo sentimos en la piel. Después pensé en la palabra *traza*. En los paquetes de alimentos hechos con cereales dice: "Puede contener trazas de…", y pensé en esa materialidad, a esa escala en la que una partícula de harina de trigo es igual a una de avena. Así se cuela el pasado: casi invisible, casi indetectable, pero volátil y presente como las partículas de polvo que circulan entre nosotros, livianas a través del viento.

Del proyecto que acabo de comentar, "Un hechizo en el espacio", me quedó esa idea de que el vínculo que tiene esa ciudad con el cuerpo y con el baile es una traza africana. Empecé a pensar en el sonido y en los movimientos corporales como trazas del pasado. No sabemos por qué nos movemos como nos movemos, o por qué nos pone a vibrar cierto golpe de tambor, pero en ese efecto que surte en nosotros hay una actualización de algo que viene de atrás. Dos años más tarde me pidieron que hiciera una exposición en conmemoración del aniversario de la publicación de la novela *¡Que viva la música!*, del escritor caleño Andrés Caicedo. Andrés había estado en el mismo grupo de los que le dieron vida al Gótico Tropical con las películas que retomaban los mitos de terror locales. Andrés mismo había estado entusiasmado con escribir literatura de terror. Pero este libro específico que yo estaba convocada a conmemorar era narrado por una joven burguesa que se desclasa, que cuestiona radicalmente los valores de su clase hasta volverse prostituta, habiendo sido una niña rica que estudiaba en el mejor colegio de señoritas de la ciudad; todo esto porque se vuelve loca por la salsa, en una época en que en la salsa era vista como una cosa "de negros y obreros".

Para evitar poner *memorabilia* sobre Andrés y sus amigos, que es como usualmente había visto que se conmemora el legado de este escritor, pensé que la mejor manera de rendir homenaje era analizando el *modus operandi* de esa novela y de su narradora, buscando obras de arte y de cine que operaran también desde un interés por lo popular, por lo barrial. Igual me parecía que en Cali, a diferencia de otras ciudades de Colombia, había un interés marcado por lo callejero y lo lumpen; entonces, de entrada veía un vínculo de los artistas y cineastas con Andrés, aunque su herencia no fuera literal o explícita. La operación de ir a los barrios populares a registrar lo que pasa allí no es nuevo ni es exclusivo de Cali. Incluso la escritora y crítica de arte Michelle Faguet escribió sobre esto y retomó la noción de *slumming*

(Faguet, 2008), que se usaba ya en la época victoriana para referirse a las excursiones que hacían las clases altas al *East End* de Londres, y cómo se veían esos barrios más populares como sitios de liberación personal de las clases altas.

Yo quería pensar que la insistencia en hablar de lo popular en Cali tenía que ver con que ahí el burgués o el joven universitario que empieza a "letrarse" reconoce un tipo de conocimiento y poder que no tiene, y que al acercarse a los barrios populares surge una transformación, de nuevo, epistemológica. Quería pensar que lo que sucede al registrar lo que pasa en barrios populares es algo más que pornomiseria: es el reconocimiento de que allí hay un saber radicalmente *otro*. Y yo quería describir cuál era ese saber.

Al empezar a reunir materiales para la exposición me encontré con muchos videos que registraban bailes en distintos barrios de la ciudad y en distintas épocas. Al ponerlos juntos se me ocurrió formular una hipótesis: cada momento económico crea una nueva subjetividad, pero también una nueva forma de bailar. Repasé varias veces los videos, y parecían darme la razón. En los años sesenta la salsa cubana hablaba mucho del campo y del campesino, y eso producía cierta manera de bailar. En los años setenta y ochenta se dieron los inicios de la gran globalización que vendría después; entonces, la influencia del rock que venía del mundo anglosajón transformó la manera de bailar, así como el *beat* en las canciones de salsa. Entre los ochenta y los noventa, el narcotráfico transformó también las preferencias en el tipo de salsa, y en consecuencia, en su modo de bailar. Y en la segunda década del nuevo siglo no solo la globalización, sino los procesos de reconocimiento de la fuerza étnica de este territorio, influyeron y crearon un nuevo tipo de salsa y una nueva forma de bailarla, radicalmente diferente.

Al ponerlas en la sala de exhibición pensé que, si les quitaba el audio, la atención del espectador se concentraría aún más en los gestos corporales como materia. Sin embargo, uno de los videos dependía del audio y desaparecería por completo si lo eliminaba o lo ponía con unos audífonos. Se trataba del video *Aparición* (2017), de la artista Carolina Charry, donde aparecía y desaparecía un hombre tocando una marimba en la oscuridad. Por su carácter enigmático, iba bien ponerlo en una esquina, como escondido, como para acentuar ese efecto de aparecer/desaparecer. Fue el único video que quedó con el audio expuesto, y dejamos que ese sonido bañara

la sala. A la marimba se le conoce como "el piano de la selva". Es un instrumento que viene de África y que fue reinterpretado en las selvas del Pacífico sur, la región de Colombia de donde vienen la mayoría de migrantes afro que pueblan Cali, la razón que hace que Cali sea una ciudad negra. Una vez instalados todos los videos, y la sala lista para abrirse al público, vi que los pasos de baile en silencio de los demás videos coincidían todos perfecto con el golpe de esa marimba que sonaba al fondo: como si los pasos de baile hubieran sido creados para ese ritmo y esa melodía de la marimba. No me propuse que fuera así, pero el montaje, las decisiones espaciales y materiales que se tomaron de manera aparentemente inconsciente, al final revelaron un importante mensaje: la manera en que los ritmos africanos que llegaron a estas costas habitan como trazas en nuestra manera de bailar. Era un *statement* que no se programó, sino que surgió, y que demuestra que el legado de lo que vino de África sigue vivo entre nosotros. Eso lo sugería un baño de sonido y la identificación del *beat* común de cinco o seis maneras distintas de bailar salsa. Esto me hizo comprender en qué sentido el espacio y las decisiones materiales son parte de la forma en que pensamos: no solo producimos contenido (temas), buscamos afectar y nos dejamos afectar por la distribución de lo sensible.

Sentidos y cosmogonía

Vuelvo al proyecto "Un hechizo en el espacio". Una vez había encontrado todas esas coincidencias durante la investigación, ¿cómo poner en escena estos hallazgos? ¿Cómo no hacer una exposición en la que se "representa" el terror como tema? La curaduría se diferencia de otras formas de producir conocimiento en que incluye la dimensión material de la experiencia. La curaduría no solo produce contenidos, sino los tipos de experiencia, los modos de interpelación más apropiados para esas ideas que se quieren poner en discusión. Una forma de llevar esta definición hasta las últimas consecuencias es pensar que la curaduría se encarga de pensar cómo las ideas se perciben y aprehenden con el cuerpo. Cuando tuve que poner en

escena esta exposición sobre el terror y el diablo en Cali, pensé que una forma de evitar "representar un tema", es hacer que el cuerpo viva el concepto.

Entonces pensé que el mito del diablo en Cali era una forma que tenían los habitantes de dar una explicación a lo que les sucedía, en la que el centro de la causalidad era un agente externo y sobrenatural. Esto me parecía un signo de la mentalidad de otra época, premoderna, pues a partir del Renacimiento, y reforzado en la modernidad, el hombre se convirtió en el centro del mundo. En adjudicarle al diablo la responsabilidad de todo lo que pasaba en la ciudad había una descentración del sujeto, y esa era la sensación que debía producir la exposición. Pero, ¿cómo vivir en el cuerpo esa experiencia de un sujeto descentrado? Pensé que cuando uno camina a oscuras, se encuentra despojado de toda certeza. Caminar a tientas es una experiencia similar a la de creer que uno no es agente de lo que le pasa, sino un sujeto pasivo de una fuerza externa.

Apagar la luz es una decisión material. Y es espacial porque con la luz apagada se le está proponiendo al espectador una relación con el espacio distinta de la que usualmente tiene. Parece menor, pero quizá esto ilustra la manera en la que en arte pensamos por medio de la forma, algo que no es muy usual en la Academia y en las humanidades. En este caso, la forma (la decisión material de apagar la luz) afecta el contenido, le agrega una nueva capa, y en este caso, produjo un nuevo aprendizaje.

Caminar a oscuras se convirtió en un recurso que empecé a utilizar en exposiciones y en talleres de sensibilización en artes para maestros. Mi propia experiencia de caminar a oscuras me llevó a interesarme más en esa experiencia de sujeto descentrado, de sujeto despojado de su certeza y de su supuesta autonomía, y quise seguir investigando experiencias corporales que producen ese efecto. Esa pequeña decisión material de apagar la luz, que parecía un capricho, se convirtió en un nuevo derrotero de investigación. Empecé a comprender que la visión, la preponderancia de un tipo de experiencia de la visión (como dice Marie Bardet,[33] centrada y focal) produce un tipo de sensación, un tipo de cuerpo, un tipo de experiencia, un tipo de sujeto, un tipo de cosmogonía; somos el centro del mundo que lo observa

33 Bardet, M. *Sobre el oculocentrismo*. https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/?fbclid=IwAR2h9iV4SeMZspZhchtdzoPvW-15XTvR79RBEEkwPydTP5uwtdbNINAbw_Q

todo desde lejos, y esto le permite al hombre considerarse el dueño de todo lo que le rodea. Al darle menos preponderancia a esta experiencia de la visión, los otros sentidos, como el tacto y la audición, cobran protagonismo, y el efecto que producen en el cuerpo es el de sentirse inmerso en lo que le rodea, no separado.

Una investigación que empezó con una pregunta sobre el diablo pasó a centrar mi atención en las trazas de las ontologías africanas en los cuerpos y en las prácticas de mi ciudad, y después desembocó en los vínculos entre cuerpo (experiencia de los sentidos) y ontología, epistemología, cognición. Tomarse en serio la posibilidad especulativa que permite el arte es una forma de rigor. Creo que desde fuera, el tipo de conocimiento que produce el arte es visto como algo blando, menor, falto de precisión. Desde el arte hemos inventado otros significados del rigor que tienen que ver menos con fórmulas y más con la imaginación. En llevar hasta las últimas consecuencias una intuición, un vínculo que parece absurdo, radica la seriedad de la especulación.

Referencias

Camnitzer L. (2012). *La enseñanza del arte como fraude.* https://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/

Faguet, M. (2008). Je est un autre: La estetización de la miseria. En *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2007-2008*. Ministerio de Cultura, Premio Nacional de Crítica de Arte.

Perinat, A. (2002). Mitos y metáforas como formas de conocimiento y saber. En R. Rosas (comp.), *La mente reconsiderada.* Universidad Católica de Chile. https://www.academia.edu/1532843/Mitos_y_Met%C3%A1foras_como_formas_de_Conocimiento_y_Saber

Varnavoglou, M. A. (5 de febrero de 2005). Marie Bardet: "El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto". *Filosofía&Co*. https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/?fbclid=IwAR2h9iV4SeMZspZhchtdzoPvW-15XTvR79RBEEkwPydTP5uwtdbNINAbw_Q

Niidxi: Sobre curar desde el lenguaje

Eva Posas

Para escribir este texto tomo notas de voz. Grabo en el teléfono dando vueltas por la casa.

Para escribir este texto uso mi voz mientras inicio el proceso de extraer leche para el bebé.

Saco la bomba, la armo para sacar la leche que será su alimento posteriormente. En otras palabras, para escribir tengo que grabarme, realizar un texto que no puedo escribir con mis manos. Escribir sin escribir. Mis manos son usadas en otra acción, en sacarme leche.

La escritura es oral.

Hablo sola, exprimo ideas de mi cabeza mientras extraigo leche. Primero aprieto rápidamente la palanca corta para que empiece a caer la leche. Ya que caen algunas gotas, paso a la palanca grande, y ahí tengo que apretar lento. En el bombeo pausado, el proceso es más sustancioso.

Hablarle al teléfono mientras saco leche para que fluyan las ideas. Un chorro de leche materna se escurre en mi panza. Los pensamientos gotean. Fluye la leche. De otro modo no fluyen las palabras.

Memoria nube

Para continuar, tengo que hablar de Mami Nata, mi abuela.

"¡Na' Nata!", le gritaban en el mercado, y en la familia, *Mami Nata* es la forma en que le decíamos sus nietos y sus hijas. Ella trajo siete hijas al mundo; su único "varón" falleció en el momento en que nació. Así que el número se mantuvo en siete: las siete mujeres que dio a luz. Al igual que ella, las siete niñas de Mami Nata nacieron en Juchitán, Oaxaca, ahí donde es un sur tropical en México, pegado a Chiapas y de camino a Guatemala. Esta es una de las zonas donde viven los zapotecas o binnizás, en su propia lengua. *Binni* es pueblo o gente, y *zá*, nube. La gente nube. Mami Nata y sus siete hijas son mujeres binnizás, es decir, mujeres nube. Me gusta pensar que mis ancestros vienen de las nubes. De alguna forma, estaban hechos de partículas de cielo, nubes,

y la carne viene de agua condensada. Quizás esa es la razón de por qué las mujeres de allá tenemos cuerpos grandes, porque estamos hechas de nubes suaves y gordas.

Mami Nata no hablaba español. Sabía algunas palabras, pero su cabeza estaba en diidxazá, el idioma de su gente. Irónicamente, las palabras que usaba para rezar en la iglesia que ella fundó, eran en español, así como los santos, aunque fueran cristos negros y marrones. Mami le hablaba a cada una de sus siete hijas en diidxazá, y cuando cada una de sus siete hijas procreó, ninguna de ellas hablaba en diidxazá. En presencia de sus descendientes, ellas ponían su lengua materna en un baúl para que no pudieran acceder a sus pensamientos, para guardar los secretos, para que aprendieran a hablar como personas blancas, para que pasaran desapercibidas y hablaran bien español. Sin embargo, las siete mujeres no se dieron cuenta de que entre ellas seguían hablando en diidxazá, que los sonidos eran tonadas filtrándose por los poros, que los secretos se convierten en acertijos que quieres develar, por lo que pones más atención a lo que está oculto, como cuando espías a tu madre y padre cuando cogen, porque no entiendes del todo qué está pasando, pero sabes que no quieren que veas.

Justo así crecí, escuchando diidxazá, aunque no fuera hablado directamente para mí. En cada momento en que las siete mujeres se juntaban, solo podía escuchar las conversaciones en su idioma. En cada momento que yo estaba con Mami Nata, solo la escuchaba hablar en diidxazá. Ellas y el diidxazá que era siempre suyo, pero no mío, como el rocío por las mañanas: una capa de agua que está ahí pero que no puedes beber, agua que se te escurre por las manos.

Un día pasó algo muy malo, y Mami Nata tuvo que curarme de "espanto"; una traba anímica, un desequilibrio entre el cuerpo y el alma, según nuestra tradición. Teníamos que juntarnos por cinco días para que Mami realizara el ritual de curación, siempre a la misma hora en el mismo lugar. Mami traía sus hierbas y aceite especiales y empezaba; me sentaba al frente de ella, deseosa de sanar. Me sentía segura con ella, pero al mismo tiempo asustada. Y cada una de las cinco noches nos sentábamos igual, y ella hablaba. Se dirigía a mí, al accidente; les hablaba a los miedos y al pasado. Yo solo podía llorar con todo lo que me decía; asentía, movía la

cabeza intentando responder las preguntas, y seguía llorando. Lloraba y quería sacar todo fuera de mí. Lloraba y quería ser curada.

Cada palabra que Mami usó fue en diidxazá. Todo lo que escuché era diidxazá. Cada pregunta, cada respuesta, cada frase era en esa lengua nube de mi abuela. Me curó ella y su zapoteco, su querido diidxazá.

Pero lo que escuché, lo que Mami Nata me dijo durante esas cinco noches a la misma hora, quedó secreto en ese baúl donde está metido mi diidxazá. Luego crecí y seguí con mi vida, con una lengua que conozco, pero en la que no me puedo expresar: pensamientos humo impalpables.

Ruido blanco

Estudié letras alemanas. En la típica conversación sobre tu ocupación y estudios, la gente siempre pregunta por qué alemanas, y me parece que nunca estuve segura de la razón, que apenas ahora entiendo: quería rodearme de sonidos con los que no me comunico. Como ruido blanco que me hacía sentir en un territorio común. Buscaba llenar el agujero del lenguaje que no sabía que tenía. En esa búsqueda a través de la literatura, terminé en una saturación mental, un conflicto de mi posicionamiento ante el mundo, una confrontación personal. Cómo me atrevía a estudiar literatura, si en mi familia había una preocupación por los recursos económicos. "Las letras no dan de comer", repetía mi padre. ¿Qué hacía yo leyendo *Trümmerliteratur* cuando el país en el que crecía era una interminable ruina? ¿Por qué las palabras me hacían sentir tan enojada?

Escapando de las palabras, encontré alivio en las imágenes. Los medios visuales se volvieron refugio, así que empecé un blog de arte. Ahí editaba el espacio virtual con la obra de artistas; las visitas a sus estudios eran lo más fascinante, y con el tiempo fue un paso natural llevar la edición también a libros físicos, publicando a jóvenes artistas y amigos.

La edición me llevó a la Fundación Alumnos47. Con sede en la ciudad de México, fue una organización civil cuya misión era estimular la creación y reflexión sobre el arte contemporáneo. Muchos artistas,

escritores, curadores, colectivos, espacios independientes o institucionales pasaron por ahí. Aprendí de sus prácticas, contextos y, sobre todo, aprendí de mí misma.

Desde el programa editorial que ahí dirigí, pensaba en el poder subversivo de las publicaciones como otra manera de experimentar con el lenguaje y de repensar la práctica artística, de publicar espacios de reunión. No buscaba generar catálogos o anuarios de registro; más bien, abordar las publicaciones como otra área de creación. Las publicaciones no son solo objetos, no son solo texto o imagen en un cúmulo de hojas de papel impreso. Pueden ser seminarios, residencias, libros de artista, talleres, *performances*, pabellones, medios de investigación y lectura en compañía. Son pretextos, detonantes, objetos performativos que siembran provocaciones.

Mi estancia en esa institución culminó con Kiosko, un evento de tres meses que consistió en una exposición en la que se presentaron piezas en sitio específico a partir de libros de artista y en un pabellón arquitectónico temporal donde se realizaron actividades que desbordaron el imaginario editorial de libro-lector. Kiosko se convirtió en un referente de producción editorial en el que los roles de curador, editor, artista y lector se abandonaron a favor de una experiencia colectiva que dio sentido, no a una teoría elevada a verdad, sino a diversos intereses y necesidades locales. Ya no se trataba solo de las publicaciones impresas, ni de las obras visuales plásticas o la gestión para materializar un solo proyecto, sino del desarrollo de varios proyectos autónomos que se recibían. De este modo, el pabellón se plantó como un refugio para narrativas expandidas de diferentes agentes y grupos independientes artísticos de la Ciudad de México. El espacio institucional privado se abría, se compartía con otros modelos de trabajo, incluidas comunidades que operaban fuera del espectro artístico.

Con mi trabajo en Alumnos47 encontré que ese hueco del lenguaje podía vocalizarse por medio de la práctica curatorial. En la curaduría una voz no es única, sino muchas en conjunto, un *mixtape* de voces. Es pronunciar en compañía, en colectivo. El coro a veces es público, y otras es una narrativa más sutil, más personal. Curar es aceptar mi desconocimiento de muchos temas, aceptar parte de mi mudez y canalizarla para hablar

con otros; es ser sincera en lo que ignoro y curiosa con lo que quiero aprender y reconocer. Para mí, la curaduría es una voz colectiva que toma prestados lenguajes con los cuales puedo atrapar pensamientos que sigo construyendo de la mano de otros más. Es una forma de escribir con varios lenguajes sin escribir. Y el modo en que yo practicaba la edición también era curatorial: hablar con la gente, conocerla, leerla; una labor interpretativa, pero también creativa. Y publicar —así como curar—, es devolver las ideas a una esfera pública, socializarlas y enunciar espacios vivos; crear un rito para la expresión de narrativas, algunas muy claras, y otras completamente inadvertidas, que se nutren entre sí.

Lenguajes fantasma

Aunque en algún momento quise huir de las palabras, me encuentro completamente sumergida en ellas, tratando de encontrar las formas materiales e inmateriales de los pensamientos humo. Cuando esos pensamientos son impronunciables, podemos expandir las maneras de comunicarnos potencialmente con otras personas mediante el encuentro corpóreo en el vaivén de los lenguajes visuales, textuales y prácticas rituales de una comunidad. Así es como aparecen lo que llamo *lenguajes fantasma*: historias ocultas más allá de las palabras, que pueden tomar la forma de objetos o de acciones. Pueden sentirse y representarse; resuenan en la corporalidad colectiva. Son la parte de nuestra lengua materna que aprendemos físicamente desde el encuentro háptico y sensual. Los lenguajes fantasma se mueven de cuerpo a cuerpo como gestos sociopolíticos de otros mundos que transpiran saberes intergeneracionales.

Dada su voz plural, la curaduría ha sido una herramienta tentacular con la que narro esta historia, y "The brain mixologist"[34] fue una de las formas que ha tomado como exhibición en A Tale of a Tub, espacio de arte contemporáneo en Rotterdam. Las artistas invitadas abordaron

34 "El mezclador de cerebros" sería una traducción aproximada, y el título es tomado de un poema escrito por la artista Valentina Jager.

esos lenguajes —o su falta— partiendo de sus biografías y las violencias sistémicas que las han atravesado. Con sus obras, ellas mostraron cómo en el cuerpo se materializa la compostura[35] política intergeneracional.

* * *

La leche, así como la lengua materna, es una forma encarnada de comunicación pausada, sin palabras. Del mismo modo entiendo mi práctica curatorial. De ahí se pueden extraer sensaciones y otros conocimientos. Es una forma de procesar despacio mientras algo más está pasando.

Cada acercamiento curatorial ha sido una forma de escurrir pensamientos y emociones atorados que tenían una necesidad de desbordarse; diálogos que forman su propio lenguaje; historias que están ahí y necesitan ayuda para salir al sol, airearse para no llenarse de moho en la oscuridad. Con la curaduría puedo plasmarlos, y me relaciono con los lenguajes encriptados, guardados. Convierto la falta de un lenguaje en fuerza, y no en debilidad.

Lo curatorial se torna en un canal límbico para develar encuentros como el de Mami Nata y sus rituales en diidxazá, en los que no necesariamente sabemos qué se dice, pero sentimos desde un entendimiento íntimo. Es el comienzo para desarrollar otro lenguaje que no es lineal y vive en el espacio con otras estructuras, un lenguaje que se encarna y fluye, como la leche materna, niidxi en diidxazá, mientras escribo este texto.

35 Referencia a la expresión inglesa *intergenerational mending*, que la artista Amy Suo Wu utiliza para describir la colaboración artística que realiza con su madre bajo el nombre *serenity department*.

Adiós a la precariedad: Manual de uso (en construcción) para una práctica curatorial situada

Fabiola Iza

Sin una fecha límite en mente, con cierta informalidad y siguiendo un ritmo irregular, en 2016 inicié una investigación que titulé entonces *Curar desde la precariedad*. El proyecto partía de la suposición, alimentada por intercambios informales en distintas ciudades de América Latina, de que el denominador común de las prácticas culturales a lo largo de la región es que suceden bajo condiciones precarias: presupuestos bajos, programas a corto plazo, infraestructuras institucionales frágiles, falta de profesionalización, entre muchas otras. ¿Qué afectaciones viviría el ejercicio de la curaduría en este contexto? La pregunta venía instigada por la creencia de que atravesábamos un cambio radical en las formas de exhibición y consumo del arte producido hoy día, pues durante los últimos años se había dado una eclosión de espacios llamados "independientes". Mi interés, por ende, era vislumbrar qué posibilidades de transformación podría acarrear esta coyuntura.

A pesar del carácter no exhaustivo de la investigación, las conversaciones que sostuve y algunas residencias en distintas ciudades de la región me permitieron realizar una suerte de análisis cuantitativo y, sobre todo, cualitativo de los desafíos y ventajas que presenta la práctica curatorial en América Latina, principalmente cuando se distancia del ámbito oficial. Sin embargo, lo que compartiré en los párrafos siguientes no son esos "resultados", sino reflexiones de un carácter más personal. Las certezas brillarán por su ausencia y, por el contrario, aprovecharé el espacio para retroceder y elaborar con amplitud estos cambios de enfoque que me llevaron a rechazar algunos de los términos que, inicialmente, di por sentados. Así, derivadas de estas reflexiones, ahondaré aquí en algunas posturas que he asumido para mi propio quehacer, y que aún dudo si calificar como éticas o teóricas. Quizás terminaré inclinándome por el primer término, pues, como dice Néstor García Canclini, "la teoría tiene *jet lag*".

En primer lugar, el término *independiente* pronto se convirtió en un lastre, pues acarrea una ambigüedad totalmente improductiva. ¿En relación con quién se establece dicha independencia? ¿Con el ámbito gubernamental, con el sector privado, con el mercado? Decidí hacer de lado la palabra y apegarme a una descripción más precisa: me ocuparía

de la labor de agentes que dirigen o gestionan espacios, iniciativas o agrupaciones relacionadas con la producción y diseminación de arte sin tener vínculos de dependencia formal con una organización más grande. Por otro lado, es cierto que dedicarse a la práctica curatorial en América Latina es trabajar *a pesar* de las adversidades, pero, ¿acaso no estaba cayendo en una sobresimplificación de lo que distingue al campo cultural en más de treinta y tres países? ¿Podría una sola palabra, *precariedad*, dar cuenta de la enorme diversidad de condiciones a la que me enfrentaba?

Al releer mis anotaciones de los intercambios para esa investigación puedo rescatar el malestar expresado por mis interlocutoras ante la nula seguridad laboral que padecen, pero también la libertad que dicen sentir al desenvolverse en un ámbito menos regulado: fuera de las ataduras burocráticas de un museo, o sin las limitaciones o imposiciones que suelen caracterizar a las fundaciones privadas, se abre un campo ilimitado de posibilidades. En algunos casos era posible fusionar el carácter educativo y expositivo de un proyecto; en otros, podían dar visibilidad a artistas de comunidades relegadas a los márgenes, o era viable experimentar con formatos innovadores. Se urdía un repertorio de estrategias que yo escuchaba con emoción.

Esas conversaciones me hacían volver a las palabras del mismo García Canclini, quien en el ensayo "Aesthetic moments of Latin Americanism" (2004), menciona que

> Ser latinoamericano es compartir *con las mayorías de otros continentes* [énfasis mío] el drama y la farsa de intentar ser alguien. Alguien que es representado en los circuitos de toma de decisión, alguien capaz de hacer surgir la memoria cuando son unos pocos quienes tienen la capacidad de globalizar las carencias y entorpecer los proyectos nacionales, étnicos, urbanos y personales.

Es decir, como trabajadoras culturales, sin importar la latitud donde nos situemos, luchamos constantemente por tener agencia, y trasladaba mi intuición inicial al campo de la curaduría: enfrentar los múltiples retos vividos en el ámbito cultural se asemeja a las limitaciones políticas que experimentamos como ciudadanas. La curaduría, creía yo, podría incidir en este respecto.

Sin embargo, considerar que *la precariedad* podría ser el detonador de esta urgencia política me generaba ruido. ¿Qué evocamos exactamente al mencionar la precariedad latinoamericana? ¿Es esta una condición homogeneizante? Por el contrario, al evocar esta condición nos referimos en realidad a una etiqueta de mercado. En la producción artística de las últimas tres décadas, a las obras que representan procesos frágiles e inciertos de transformación y desaparición, que articulan un balance débil surgido a partir de estados intersticiales, se las ha englobado bajo dicha rúbrica. Eso también se alimenta de los debates entre vanguardia y subdesarrollo de los sesenta y setenta del siglo pasado en la misma región. La historiadora de arte Anna Dezeuze menciona el riesgo que se ha corrido al transformar este tipo de obras en una estética *favela chic*: las maneras ingeniosas de circunvalar las carencias son asumidas como algo heroico y se consideran, además, como prácticas subversivas por el simple hecho de su frugalidad material o temática. Desde esta perspectiva, acogida ampliamente por el sistema global del arte (en ferias y bienales o a través de la crítica desde el Norte global), la improvisación material es celebrada como la creatividad de lxs pobres, erróneamente representativa de toda una región.

En México, muchos de los espacios a los que me refería al inicio de este texto como "independientes" han abanderado esta estética, pero de forma acrítica y superficial: la suciedad es equiparada con creatividad, la falta de recursos económicos se malinterpreta como una forma de resistencia ante el capitalismo, la explotación de una comunidad se disfraza de colaboración. La apropiación tergiversada del grito *Da adversidade vivemos*, "en la adversidad prosperamos", de Hélio Oiticica, clamado hace más de medio siglo, se manifiesta como un mero disfraz. Se *performa* la pobreza para ganar visibilidad en un mercado que demanda una alteridad radical.

En mi búsqueda de una práctica curatorial que pueda servir como un vehículo para la producción de nuevas subjetividades, debía deshacerme de la idea de *curar desde la precariedad*, dado que esto sucede en cualquier latitud: "Las curadoras, al igual que las artistas, están trabajando muy por debajo del salario mínimo", menciona el artículo "The precarious, glamorous lives of independent curators" (Indrisek, 2018). Para abandonar este callejón sin salida he optado por desarrollar en cambio algunos

conceptos interrelacionados que no se guíen por lógicas de mercado y que, por el contrario, me permitan construir una práctica generosa y situada. Explicaré aquí únicamente tres de ellos.

Emergencia

En economía, los países con un producto interno bruto por habitante inferior al de los "países del primer mundo", pero que atraviesan procesos de crecimiento sostenido, tienen grandes poblaciones, lo cual se traduce en disponibilidad de mano de obra barata, y resultan atractivos a las inversionistas. Han sido denominados "economías emergentes". Esa lógica de mercado ha sido replicada como apelativo de las escenas artísticas de ciudades que cuentan con cierta infraestructura, pero aún no logran ofrecer lo que las "grandes capitales artísticas". En resumen, "arte emergente" es un término que da cuenta de un ordenamiento mundial con base en la acumulación de riqueza y, a nivel local, se usa para calificar obras de artistas jóvenes o de carrera temprana cuya producción es aún asequible. Esto es, *emergente* es un eufemismo de un arte barato cuyo atractivo radica en la especulación: su promesa es un alza significativa de valor a mediano plazo.

Por el contrario, alejándose por completo de las ideas tardocapitalistas de fluidez y especulación, el argentino Reinaldo Laddaga identifica como una *estética de la emergencia* el advenimiento de un nuevo momento en la cultura y las artes, vinculado a procesos más amplios de mutaciones en las formas de activismo político, producción económica e investigación científica. La obra de arte, como fin último de la práctica de una artista, entra en crisis, al igual que la figura "del autor" (género intencional), evidenciando además el colapso de los modelos disciplinares: hablar de medios específicos se torna virtualmente imposible. Las nuevas maneras de pensar y practicar el arte que identifica Laddaga incluyen formaciones no institucionales que se dan en forma de red, y que crean algo similar a lo que se creó, por ejemplo, en los programas de código abierto.

Como curadora, ¿cuáles son las estrategias que puedo establecer para dialogar con estos nuevos modos de producción, incluidos aquellos inmateriales, que surgen del flujo de imágenes, datos, información y personas? Ya que el arte no está exento de circular en una economía globalizada, ¿puedo contribuir a detener su impulso homogeneizante? ¿Cómo operar en un mundo en el que los sujetos y las formas de creación y lectura que hemos heredado no se ajustan a las realidades complejas en las cuales intentamos vivir?

Reconcebir los bordes

Algunas tentativas de respuesta a las interrogantes anteriores pueden esbozarse al retrazar los bordes de la curaduría. En su célebre escrito de 2006 "Smuggling: An embodied criticality", Irit Rogoff explica que, tomando la lógica del contrabandeo —una transferencia clandestina y subrepticia de un ámbito a otro—, lo curatorial deviene un campo de tensiones donde se experimentan las relaciones entre esferas aparentemente dispares. Así, muchos principios que no están asociados con la exhibición de obras de arte entran en juego. En América Latina, esto se ha interpretado comúnmente como una práctica extendida de la curaduría forzada *por la precariedad*: cuando la propia labor administrativa, la difusión, la procuración de fondos y muchas otras tareas (limpieza incluida) quedan en manos de las curadoras por falta de personal de apoyo, de personal capacitado, o porque trabajamos en espacios gestionados por apenas un par de personas. Con *lo curatorial*, Rogoff se refiere en realidad a cruces o deslizamientos: formas de activismo político que dan estructura a una obra, el uso de los estudios forenses para consolidar una estética investigativa u otras traducciones que comienzan a delinear formas nuevas a través de las cuales relacionarse con las artes.

A pesar de lo abstracto de la propuesta, su cometido es abolir las fronteras impuestas a una práctica, ya que, en palabras de Jacques Derrida, estas establecen los límites de lo posible (Rogoff, 2006). El contrabandeo (sea entendido como tráfico de mercancías, personas, ideas

o imaginarios) no se adhiere a tales límites, sino que traza líneas paralelas, encuentra fracturas en el terreno, logra circundarlas. Así, buscando una conceptualización más amigable, me gustaría proponer la idea que el urbanista Jan Gehl (2014) ha desarrollado sobre la experiencia de la ciudad. Las fachadas, explica, actúan como los límites donde la ciudad termina: son las fronteras que separan el espacio que compartimos como sociedad de los espacios privados y, en consecuencia, varían quiénes pueden atravesarlas. Aun si no deseamos acceder a esos espacios, al ir caminando en paralelo a las fachadas, ellas definen nuestra experiencia de la ciudad. Por ejemplo, si son de concreto, bloquean por completo la visibilidad desde fuera y hacen que la caminata se sienta larga y aburrida, hacen que recorrer la ciudad sea un acto tedioso. Por el contrario, cuando las fachadas son traslúcidas, transparentes o semiabiertas, revelan un poco de lo que queda en el interior, y caminar se vuelve una actividad placentera, interesante y entretenida. A estas fronteras porosas les llama *bordes blandos*.

Cuando escenificamos, como curadoras, un encuentro entre personas y artefactos culturales, nuestro objetivo es construir significado en el momento de esta conexión; las espectadoras/participantes/audiencia producen significado al proyectar subjetividades sobre las obras, así como por las relaciones entre sí y la temporalidad misma del encuentro. ¿Cómo podemos evitar erigir fronteras en este encuentro? ¿Podemos hacer los límites de la curaduría blandos y permitir que la mirada y el pensamiento inquisitivo de las espectadoras traspasen los límites de lo visible, de lo exhibido, y que participen de estos actos de contrabandeo? Recientemente me he acercado a esta pregunta recurriendo a distintas estrategias que, por ejemplo, permitan hacer pública la investigación de una exposición, aquello que no puede leerse directamente en las obras exhibidas y que pudiera involucrar a las visitantes. Aunque he probado algunas ideas, abogo por una invención plena: no hay protocolos disponibles ni visibles que se puedan seguir.

Desinternacionalizarse

"Un lugar es más que un área", dice John Berger en *La forma de un bolsillo*. "Un lugar rodea algo. Un lugar es la extensión de una presencia o la consecuencia de una acción. Un lugar es lo opuesto al espacio vacío. Un lugar es donde un evento sucedió o está sucediendo" (Berger, 2002). ¿Qué significa, entonces, trabajar *desde* un lugar? En su libro *The lure of the local*, Lucy Lippard (1997) sugiere que es obrar desde una identidad recíproca, una que es alterada inevitablemente por el lugar (al que define como "una intersección particular de tierra, historia y cultura"), y se opone a su versión posmoderna, "espacio", una variante aséptica y desentimentalizada que se utiliza como "un sinónimo de neutralidad sociológica y económica".

Lippard explica que su atracción por lo local, en otras palabras, por estudiar el conocimiento local que distingue un lugar de otro, e ir descubriendo las capas repletas de historias y memorias del mismo, radica en "su ausencia o, en realidad, por la ausencia de valor dada a un lugar específico dentro de la vida cultural contemporánea, en 'el mundo del arte' y en las paradojas y paradigmas posmodernos". ¿Cuál sería la diferencia, entonces, entre trabajar desde un lugar que trabajar desde una condición que responde, además, a las expectativas de un mercado global?

Ya en 1997, año de la publicación del libro, Lippard reconocía el impulso homogeneizante de la globalización y su efecto devastador sobre las redes estéticas, culturales e incluso naturales (en cuanto a ecología) que se tejen a nivel micro. Inspirándome en parte en el acercamiento feminista con el que Lippard concibe el lugar, el último término que deseo abordar aquí es "lo local", que se opondría al triunfo de "la curaduría nómada", modelo imperante en el horizonte de la curaduría en el siglo XXI. Este postula la hipermovilidad como prerrequisito máximo y, por ende, la figura de la curadora independiente debe ceñirse a las normas neoliberales de subjetividad.

Según este modelo, internacionalizarse representa el acceso a un futuro trascendental, es el equivalente indiscutible de éxito profesional. Si la lógica del capitalismo es crecer, extenderse, abarcar más, trabajar desde lo local desafía las dinámicas y demandas del sistema económico

imperante que exige siempre escalar. Además, esto posibilita una práctica recíproca en la que las relaciones que tenemos con el lugar y su historia nos moldean, al tiempo que nosotras les damos forma. Lo local puede ser una pequeña comunidad a la que pertenecemos o con la que colaboramos, una ciudad donde habitamos y tejemos lazos afectivos con las personas, los espacios y los procesos que suceden entre sí; o incluso una región (como América Latina) en cuyos flujos y dinámicas estamos insertas. Lo local no es una escala pequeña o menor, sino que implica relaciones multidireccionales que allanan el camino para una práctica solidaria, comprometida y cariñosa.

Apelo a cada curadora para que desarrolle sus propios principios con base en las experiencias, demandas y posibilidades que le brinde el contexto donde trabaja. Así, cada quien podrá desarrollar una serie única de herramientas, una colección de estrategias y métodos culturalmente sensibles. Yo aquí decidí despedirme de la precariedad y comenzar a construir un camino recorriendo a la emergencia, reconcebir los bordes y acoger lo local para trabajar desde una práctica situada.

Referencias

Berger, J. (2002). *La forma de un bolsillo.* Era.

García Canclini, N. (2004). Aesthetic moments of Latin Americanism. *Radical History Review* (89), 13-24.

Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente.* Infinito.

Indrisek, S. (8 de febrero de 2018). The precarious, glamorous lives of independent curators. *Artsy.* https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precarious-glamorous-lives-independent-curators

Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. The New Press.

Rogoff, I. (2006). *Smuggling: An embodied criticality*. Transform.eipcp.net. (Instituto Europeo para políticas culturales progresivas). https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf

Somos ríos que fluyen: Aprender y desaprender desde la práctica curatorial

Karon Corrales

El mundo es los mil y un misterios
etéreos,
sutiles,
divinos,
que requieren ojos femeninos...

Clementina Suárez
Honduras (1969)

Honduras es uno de los países más pobres de Latinoamérica. Tegucigalpa, su capital, es una ciudad de colinas y callejones un tanto sin sentido, caracterizada por su belleza caótica, enredaderas de cables del tendido eléctrico visibles en todas sus calles angostas y desordenadas. En Tegucigalpa existen muy pocos espacios dedicados al arte contemporáneo. A pesar de que hay algunos colectivos, su vacío es profundo. Pese a esta falta de presencia institucional, lxs artistxs o colectivxs independientes decidieron desde hace muchos años que la ciudad se convirtiera en su espacio expositivo. Transformaron espacios de residencias, paredes de barrios históricos de la ciudad, parques o solares baldíos en sus "instituciones culturales", y las personas que habitan estos espacios de cierta forma se convirtieron en gestores culturales.

La curaduría en Honduras es un desafío: enfrentamos problemas de financiación para las actividades y proyectos de arte, y también una falta de respaldo institucional, pero esto no significa que curemos con un sentido de precariedad. Para nosotros, las condiciones anotadas son una oportunidad de crear, de comenzar a sembrar ideas en el imaginario de la población hondureña sumergida en la decepción por años de vivir bajo el régimen de un narco-Estado gobernado por el Partido Nacionalista, casi como una narcodictadura que durante doce años se ha encargado de sumergir a la población hondureña en la pobreza y la violencia, y ha generado grandes oleadas de personas que, cansadas de vivir en un universo lleno de decepciones, desempleo e inseguridad, migran a los Estados Unidos.

En este contexto es prioritario imaginar o dimensionar el campo curatorial y las actividades de gestión cultural que se realizan desde y

para la comunidad. Al no existir espacios o apoyo para desarrollar proyectos, muchos de los proyectos o artistas hondureños que iniciaron su trabajo más experimental a finales de los noventa se fusionaron de cierta forma con el espacio público. Entre ellos podemos mencionar a Adán Vallecillo, Leonardo González, Fernando Cortés, Byron Mejía, Johanna Montero, Dina Lagos, Ernesto Rodezno, Lester Rodríguez Jorque Oquelí y César Manzanares, artistas que a la vez también hacían la labor de curadores y que decidieron hacer del espacio público-comunitario su "cubo blanco", y se apoderaron de espacios en residencias, parques, mercados y calles de la ciudad de Tegucigalpa. A partir de este contexto, desafíos económicos y falta de apoyo institucional fue que, hace casi siete años, el artista y curador Leonardo González y yo decidimos iniciar LL Proyectos. El proyecto, dedicado a proyectos educativos y experimentales de arte contemporáneo, comenzó con una sede física en uno de los barrios más antiguos de Tegucigalpa, La Leona, y de ahí la elle en su nombre. Con el proyecto queríamos acercar el arte no solo a los artistas de la ciudad, sino también a los habitantes de los barrios más antiguos de Tegucigalpa. Desde el inicio, nuestro interés fue hacer que este público y la comunidad del barrio La Leona formaran parte activa de nuestros proyectos en procesos de curaduría para y desde la comunidad.

En este sentido, podemos decir que la ciudad es copartícipe de lo que se produce en los espacios de arte de la capital. Desde hace muchos años, la institucionalidad cultural es prácticamente inexistente, pero a pesar de este sombrío contexto podemos decir que se han realizado ejercicios para desarrollar proyectos comunitarios. En los años noventa, el trabajo que realizó Mujeres en las Artes y la Galería Portales marcó el camino del mundo del arte contemporáneo en Honduras. A finales de esa década e inicios de la siguiente surgieron espacios-proyectos de artistas independientes, como Arteria, formado en un inicio por Alejandro Dúron, Byron Mejía, Fernando Cortés, Johanna Montero Matamoros, Leonardo González, Adán Vallecillo, Gabriel Núñez y Jacobo Gradiz (estos dos últimos no formaron parte del proyecto "Zip 504") (Vallecillo, 2011), y La Cuartería, conformado por Adán Vallecillo, Ernesto Rodezno, Gabriel Galeano, César Manzanares y Leonardo González. Estos proyectos se ubicaron en residencias de barrios de clase media baja en Tegucigalpa, donde los artistas participantes se

plantearon la necesidad de rejuvenecer el lenguaje artístico abriendo camino a la creación de arte experimental, lo que implicaba romper las estructuras formales y los institucionalismos de las generaciones anteriores. Estos colectivos abrieron el campo a procesos de arte más experimental, que aún no eran tan comunes en nuestro país. Una de las obras más importantes del proyecto "Arteria" es la obra *Zip 504*; como parte de la obra se comisionó la producción de 1500 camisas de pequeño formato, que serían repartidas gratuitamente en las ciudades donde se presentó la obra. Su principal característica era una etiqueta larga que sobresalía y que contenía las instrucciones de cuidado, un poema sobre la flexibilidad laboral. La pieza marcó el inicio de la experimentación, pues pretende replantear críticamente, mediante el arte, las implicaciones éticas y políticas de la actividad industrial, el diseño, transporte, comercio y consumo de unas camisas que inicialmente se conciben como objetos seriados y cuyos procesos de producción en las fábricas o maquilas implica una rutina en la que la mecanización da lugar a la deshumanización (Vallecillo, 2011).

A partir de las iniciativas y proyectos que se venían dando en torno a ejercicios curatoriales comunitarios surgieron muchas de las bases que posibilitaron iniciar LL Proyectos.

Para nosotros, desde el inicio era muy importante continuar con la práctica de involucrar activamente a la comunidad en nuestros procesos curatoriales. No solo la concebíamos como público: también nos acercamos a ella para conocer más sobre sus realidades, necesidades y expectativas, para ver de qué forma podíamos adaptar esas inquietudes a nuestros proyectos. Desde el mundo del arte, sobre todo en nuestros contextos, es fácil acoger en nuestras investigaciones, proyectos y obras el discurso de la defensa de los pueblos, comunidades y sus territorios, hacer nuestra la problemática de esos contextos en lo relativo a mercantilizar, ser parte de las necesidades relacionadas con la industrialización, sentar una posición respecto a discursos colonialistas o a las nuevas tendencias. Como artistas, investigadores y curadores, muchas veces no conocemos las luchas de las comunidades y los pueblos, pues nuestras realidades son ajenas a su resistencia: olvidamos que el arte, en nuestros contextos, puede y debe ser una fuerte herramienta de denuncia, sin cruzar la delgada línea que separa esta posición del activismo.

En Honduras, desde hace muchos años, artistas, curadores e investigadores venimos reflexionando sobre esta problemática, y hemos manifestado nuestro deseo de llevar a cabo proyectos que nos acerquen más a las comunidades, que nos permitan acercar nuestros procesos de investigación a ellas sin ser invasivos, haciéndolas partícipes de ellos. Ejemplo de esto es el Festival de Performance El Cuerpo y la Ciudad, liderado por el maestro y artista hondureño César Manzanares. Tras un trabajo de más de diez años, César ha logrado convertir el Festival en un emblema de las comunidades, una especie de ritual de intercambio de saberes en el que la *performance* se convierte en un acto de aprendizaje en el que, además del artista, la comunidad participa no solo como espectadora, sino como parte del evento.

Otro ejemplo de ello es el Festival de Performance Reunión, cuya primera edición fue en el 2018, y que se realiza cada dos años. Este festival tiene como principal característica la de realizarse fuera de la capital o de las principales ciudades del país, en poblaciones rurales cuyas comunidades enfrentan problemas medioambientales, sociales y territoriales, que la mayoría de las veces están en lucha constante por la defensa de sus derechos humanos. Son poblaciones que no tienen acceso al arte contemporáneo, pero que son sensibles a estas manifestaciones porque sus problemáticas se denuncian por medio de una *performance* o la obra de un artista. Por ello, estas comunidades desean formar parte activa de estas representaciones y aprender sobre nuevas formas de ser parte de ellas. Por eso, nos permiten a los artistas y curadores que formamos parte del proceso aprender y compartir conocimientos con la comunidad.

Estos procesos que se desarrollan al margen de la institucionalidad, y que revelan el propósito de ser más experimentales y de aprender de las comunidades, forman parte de la práctica y de los proyectos desarrollados por LL Proyectos. Hemos aprendido a dialogar con los espacios comunitarios que ahora forman parte de nuestro imaginario, de lo que llamamos "nuestros espacios de exposición". A partir de ellos, reflexionamos sobre algunas preguntas: ¿cuál es el espacio expositivo? ¿Para quién estamos creando estos espacios? ¿Para quién estamos programando exposiciones, talleres y *performances*? Jugamos en esa línea, entre la curaduría comunitaria y curar en el espacio público. Es un trabajo duro, ya

que, al no recibir respaldo institucional, monetario y de reconocimiento, tenemos que navegar sorteando muchos obstáculos, que finalmente se convierten en la oportunidad de apostar por ciertas decisiones, de experimentar y volver un poco más divertido lo no tan divertido. Así, cuestionamos el molde de lo que debería ser "lo institucional", o lo que se espera en el mundo del arte. Al no contar, a diferencia de otros países centroamericanos, con un museo o institución que respalde el trabajo de los artistas, las personas que nos desempeñamos en el mundo del arte decidimos, con nuestros propios recursos económicos y logísticos, la forma de abordar nuestros proyectos. Desde el 2016, con LL Proyectos hemos implementado varias iniciativas, como exposiciones, talleres, charlas y conversatorios, inicialmente en nuestra sede en el barrio La Leona, y posteriormente en espacios que consideramos claves para el desarrollo de proyectos de arte contemporáneo. Uno de ellos es el Centro Cultural de España, en Tegucigalpa, que en la actualidad es el único espacio que brinda un respaldo económico e institucional a la programación de actividades dedicadas al arte.

Desde el inicio apostamos por colaborar con artistas y curadores de la región. Fue así como surgió uno de nuestros últimos proyectos en línea, llamado "Sopa de Piedra", que consistió en realizar entrevistas y generar diálogos con diferentes actores del arte contemporáneo, entre ellos, artistas, curadores, investigadores, críticos, escritores, profesores, directores y colaboradores, para compartirlo por medio de nuestras plataformas digitales. Entre esas entrevistas podemos mencionar las realizadas a Juan José Santos (España), Carlos Amorales (México), Tamara Díaz Bringas (Cuba), Gala Berger (Argentina), Marton Robinson (Costa Rica), Marilyn Boror Bor (Guatemala), Isabela Villanueva (Venezuela/Estados Unidos), Jilma Estrada (Nicaragua), Chemi Rosado (Puerto Rico/Estados Unidos), Moe Penders (El Salvador), Susana Sánchez (Costa Roca), Paula Piedra, Lola Malavasi, Daniela Morales y Miguel López (TEOR/éTica); Katie Numi Usher (Belice), Adán Vallecillo (Honduras), Beatriz Cortez (El Salvador/Estados Unidos), Elyla (Nicaragua), Joiri Minaya (República Dominicana/Estados Unidos) y Dan Cameron (Estados Unidos).

Sin embargo, al existir una falta de respaldo institucional y apoyo económico para proyectos dedicados al arte en nuestro país, era evidente

la necesidad de establecer alianzas con otros proyectos similares en la región centroamericana. Nuestro trabajo y proyectos autofinanciados desde nuestros inicios nos posibilitaron recibir el respaldo de instituciones como TEOR/éTica, de San José de Costa Rica, que nos otorgó la Beca Catalizadora en el 2018; gracias a este apoyo pudimos gestionar muchos de nuestros proyectos subsiguientes, entre ellos la exposición "Al dictado: Arte y conflicto en Centroamérica", curada por el español Juan José Santos y la venezolano-estadounidense Isabela Villanueva, que se llevó a cabo en la sede del Centro Cultural de España (CCET) en enero 2019. Otra alianza importante se dio a raíz del proyecto Casa MA, en San José de Costa Rica, para llevar a cabo el proyecto "Relatos extemporáneos", que dio a conocer el archivo histórico y el registro de la gran labor en el arte centroamericano que durante años Mujeres en las Artes lideró en Centroamérica. Así fuimos testigos de cómo el arte contemporáneo en Centroamérica ha estado marcado desde sus inicios por el trabajo de mujeres, gestoras culturales independientes que con recursos propios se encargaron de posicionar a Honduras en el mundo del arte durante los años noventa y la primera década del siglo XXI. Este proyecto logró visibilizar el trabajo que hicieron las artistas y gestoras hondureñas, como doña Bonnie de García, quien durante muchos años apoyó la carrera de los artistas jóvenes, así como visibilizar el trabajo de artistas muy importantes en la historia del arte en Honduras, entre ellas Xenia Mejía, Celsa Flores y Regina Aguilar. El apoyo de García posibilitó dar a conocer el trabajo que se estaba desarrollando en Honduras como lo hacían otros países de la región. Este camino, casi de espinas, y toda la historia del arte contemporáneo en Honduras, desde sus inicios fue producido, gestionado y liderado por mujeres que nunca perdieron de vista la colectividad. Ellas se encargaron de abrir campo para este tipo de arte, y de apoyar, con sus propios recursos económicos y logísticos, la carrera de muchos de los artistas hondureños que ahora están posicionados. Irónicamente, la mayoría de ellos son hombres.

Para mí, al igual que muchos que trabajamos en el caótico mundo del arte en Honduras, la curaduría es una estrategia de sobrevivencia, una ruta de escape de Tegucigalpa, ciudad envuelta en una nebulosa de belleza caótica, y es una estrategia para posicionar al país nuevamente

en el mundo del arte. A partir de este difícil camino de sobrevivencia, sanación y aprendizaje en el contexto del arte hondureño nació el proyecto suTura, un proceso de sanación personal, casi como una "limpia". El proyecto comenzó con una serie de laboratorios experimentales para construir y reflexionar desde la colectividad sobre nuestros procesos de sanación, para reconectarnos con nuetrxs ancestrxs y sanar nuestras heridas, generar redes de afecto y colaboración entre la memoria, el dolor, la naturaleza, el amor, nuestras decisiones, nuestros cuerpos, luchas y emociones, con el propósito de transformar estos microuniversos en nuestros propios estados de belleza caótica, de los cuales surgen varias interrogantes: ¿cómo cuestionamos nuestra idea del autocuidado?, ¿cuál es el precio que pagamos por ello en nuestros contextos patriarcales, misóginos, violentos y racistas? La idea es accionar por medio de ejercicios experimentales con artistxs, curadorxs y lxs participantes, la deconstrucción y el mapeo de ideas y acciones que nos permitan abordar nuestros propios rituales de sanación y significados del autocuidado como redes comunitarias.

La curaduría es un proceso evolutivo y constructivo que tiene en cuenta nuestros contextos, y siempre debe ser participativo. Durante muchos años, desde mi gestión como curadora independiente hasta mi labor en LL Proyectos, me he basado en un proceso experimental y de aprendizaje mediante el cual procuro difuminar esa delgada línea que media entre la gestión cultural y la curaduría. Creo que lo más importante durante todos estos años ha sido aprender a trabajar desde y para la comunidad. Después de trabajar en proyectos que vinculan el arte, lo social, lo educativo y experimental, lo más importante es trazar nuestro propio camino, aprendiendo a sobrellevar los obstáculos, en su mayoría económicos, que son muy evidentes en la realidad del arte de nuestro país.

No es fácil escribir estas líneas desde este panorama y contexto casi dantesco, hacer una reflexión final sobre qué significa ser curadorx en y para Honduras. Aquí, como en muchos países de la región, el arte se convierte en nuestro grito un tanto silencioso que nos permite reflexionar sobre lo difícil que es para nosotras pensar que podemos vivir del arte en un contexto como el de Honduras, y más aún, hacerlo, superar el discurso de lo que al mundo del arte le interesa que abordemos,

sobre el pensamiento feminista colonial blanco, sobre qué deberíamos entender por *curaduría*, sobre lo que conocemos como mediación de la curaduría desde y para nuestras comunidades. El arte y la curaduría son una manera de poner el mundo en orden, son el acto de reconciliarse con este universo de caos en el que habitamos, un acto que nos ayuda a sobrevivir. Calcular el daño es un acto arriesgado, pero detenernos ahí es aún más peligroso. Hay que aprender a navegar sin las reglas, sin el mapa y el compás.

Referencia

Vallecillo, A. (2011). *La otra tradición: Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras 2000-2010*. s. e.

Curaduría afectiva: La curaduría como potencia del deseo

Kekena Corvalán

La curaduría afectiva es un ejercicio de escucha que sitúa y desmarca. Es una curaduría que plantea contextos nuevos porque los inventa. Es un ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con impronta comunitaria, solidaria, política, de los afectos y de las existencias, reesxistencias y deseos. Curaduría afectiva es esa energía nuestra, específica, agrumante, territorialización del deseo a pura indisciplina, inquieta, desencajada.

La curaduría como máquina de guerra

Comienzo por la conceptualización que realiza Georges Didi-Huberman comentando qué es una exposición (y el trabajo curatorial que implica), con cuatro ideas: dialéctica, producción, *denkraum* y ensayo.

Didi-Huberman, pensador/curador en el sentido tradicional e instalado, recoge el concepto de *máquinas de guerra* de un capítulo de *Mil mesetas*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, de 1980. Piensa en las máquinas de guerra como dispositivos capaces de contradecir los aparatos ideológicos del Estado. Es decir, una exposición es un dispositivo dialéctico capaz de contradecir al propio museo y a su institucionalidad. El concepto de *museo* es muy sugerente: es una institución encargada de organizar exposiciones, aparato del Estado que exige centralismo, *territorialización*, que no puede prescindir de ideas como "obra maestra" o "colección". Pero al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra porque es un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Aquí hay una tensión *dialéctica* entre el museo como un lugar territorializante y la exposición como un lugar nómade, efímero, que construye sentidos a partir de los desplazamientos que propone y disuelve. Y agrega: "Los aparatos del Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia" (Didi-Huberman, 2011).

Las exposiciones, para Didi-Huberman, son máquinas de guerra que no buscan tomar el poder del espectador, sino incrementar la potencia del pensamiento. Es decir, una exposición no es tanto un lugar para

domesticar al espectador en la institucionalidad del museo, sino un lugar que facilite la posibilidad de pensar.

Un segundo concepto es el de *producción*. El autor sostiene que toda exposición es un acto político, para lo cual retoma un texto de Walter Benjamin, *El artista como productor* (1934), en el que asimila al artista con un trabajador, alguien que opera en una determinada realidad político-social. Una curaduría no es política por el tema que trate, sino por el lugar que ocupa en un conjunto de prácticas, en relación con todos los dispositivos canónicos que la atraviesan. Producir política, para el pensador francés, es ocupar una posición en el dispositivo canónico de la estética, es ocupar una posición que traspasa sus fronteras, las de la obra, que sale de la imagen.

Otra de las nociones que Didi-Huberman retoma es la de *Denkraum*, de Aby Warburg, quien plantea que toda puesta en visibilidad de imágenes (una exposición) es una sala de pensamiento. Las imágenes puestas en diálogo son salas de pensamiento porque la exposición es un entrelugar, un lugar que se crea, específico, para pensar en y desde las imágenes. En su *Atlas Mnemosyne*, un dispositivo de lectura de las imágenes como un continuo. Y una exposición siempre es sobrevista: nunca vemos una sola imagen; siempre vemos una imagen y un contexto.

Por último, el concepto de *ensayo*. Para Didi-Huberman, una exposición es un ensayo basado en relaciones entre imágenes que, en principio, son infinitas, y que pueden ser repensadas una y otra vez. Forma y montaje van de la mano. El montaje es la forma continuamente abierta, porque una exposición carece de cierre: ensayar es volver a montar, intentarlo una y otra vez.

La exposición como máquina de amor

Lo que plantea Didi-Huberman me inspira diálogos para ver hacia dónde producir pensamientos, sentires y haceres desde el giro afectivo situado en nuestros contextos.

Nuestra curaduría es una máquina de amor, una curaduría afectiva que sucede en espacios múltiples y disímiles: museos, espacios culturales,

movilizaciones, marchas, celebraciones. En ellos nos afirmamos en la potencia estético-política de nuestro resistir, reexistir y desear, que transitamos colectivamente en las dos ediciones de la exposición interseccional y transfeminista "#paratodestode", y en las "Cuarencharlas", los Campamentos Artístico Curatoriales Editoriales, o en el proyecto desmonumentalizador que estamos realizando en San Julián, en la Patagonia argentina, que recuerda a cinco prostitutas durante las huelgas patagónicas de la década de los veinte del siglo pasado. Nuestra curaduría está en cada marcha, movilización, encuentro plurinacional de mujeres y disidencias, artivismo y *performance* callejera.

Esta máquina de amor que es mi trabajo cotidiano como curadora, deviene de tres prácticas fundamentales en mi vida: la política, la educativa y la artística. Es una máquina de amor porque persiste en construir con potencia performativa y colectiva, en el uso táctico y vital de contar y contarse.

La curaduría afectiva es performatividad que interpela las condiciones de enunciación como artistas/sujetxs para ejercer derechos. Crea memoria que se comparte/transmite mientras está siendo presentada, traída al presente, creada, en toda la potencia del acontecimiento.

Decimos que la curaduría afectiva, en cuanto construcción colectiva, situada, desmarcada y horizontal, es el ejercicio de un derecho, y toma forma superando su propio carácter precario, a la vez que siéndolo, exponiéndose permanentemente a la precariedad. De allí su potencia inacabada del deseo colectivo que opera en lo precario y contra su localización diferencial.

Judith Butler nos ayuda a pensarnos al mencionar la performatividad como aquello que "nombra ese ejercicio no autorizado de un derecho a la existencia que impulsa a lo precario hacia la vida política" (2017). Nombrar un derecho a la existencia, para nosotrxs, es disputar el régimen de identificación que determina en una sociedad lo que puede y no puede ser visibilizado, procurando una justicia visual, inclusión visual, que es claramente justicia social.

Quiero traer aquí la distinción entre *arte contemporáneo* y *prácticas artísticas*. El arte contemporáneo se ha transformado en un estilo disciplinador al que hay que ajustarse, con el imperativo de ser contemporáneos

para no quedar vetustxs y obsoletxs, un dispositivo de mercado. Quien dice hoy qué es arte y qué no es arte contemporáneo es el mercado.

Frente al arte contemporáneo que pugna en el mercado con la compraventa de enunciados (obras individuales de autorías centradas, prestigiosas y meritocráticas), están las prácticas artísticas que pugnan en el territorio para producir enunciaciones. La distinción entre *enunciado* y *enunciación* proviene del análisis del discurso, de la lingüística estructural, y me parece muy útil para comprender este tema. El enunciado es lo que se dice, es la obra de arte en cuanto producto único e individual, y la enunciación se refiere a las condiciones en las que este enunciado es dicho, el contexto, la actualización de un enunciado en tiempo y lugar precisos. La enunciación conecta con las condiciones de producción y circulación de una obra. Entonces, el enunciado es una obra; enunciación, las condiciones de producción. El mercado, con su tráfico de enunciados preformateados en su propia lógica, no reconoce la mayoría de las prácticas artísticas, dejándolas fuera del mercado. La curaduría afectiva interpela estos mecanismos que dejan fuera de la circulación, exhibición, gestión cultural la mayoría minorizada de las prácticas. Justamente, la pregunta hoy es cómo hacer para que más prácticas artísticas (y por ende, subjetividades que las producen) estén incluidas en eso que se llama *acceso y producción de capital simbólico*. Porque sabemos que la cultura es todo lo que hacemos para representarnos la vida. Sin embargo, no todas sus prácticas son consideradas producciones valiosas.

Existe un enorme torrente de producciones estéticas que no circulan por los espacios legitimantes. Vamos a considerarlas prácticas artísticas que disputan posibilidades de decir y que se relacionan con disidencias en búsqueda de nuevas formas de convivencia, consensos e intercambios.

Ya el mismo criterio de *mercado* implica que no todo es arte. Arte puede ser cualquier cosa, pero no cualquiera puede producir esa "cualquier cosa". Hay un concepto de cierre, una suerte de embudo que opera, dejando pasar a "los mejores", en estéticas canónicas, que se guían por un modo de producción muy normativizado (cis hetero blanco normativizado, claro está), y un producto muy estandarizado. Solo unos pocos tienen que estar presentes. Frente a eso hay prácticas que pugnan discutiendo condiciones de producción, de enunciación, de inclusión, de

igualdad, de posibilidad para rebatir y tensionar los límites de ese canon, para ampliarlos o, directamente, derribarlos.

En este pugnar, afirmar ese derecho a la existencia que lanza lo precario a la vida política, retomando la idea de Butler ya citada, la curaduría afectiva busca por fuera de la norma del mercado, en un proceso de *territorialización del deseo*. Es decir, busca un nuevo enganche en ese concepto de territorio, de ese deseo que es un deseo de producción artística, siempre territorializante, nunca desterritorializado, en cuanto la violencia principal del sistema económico y cultural se produce en lo micro y macropolítico. Por eso decimos *artes vitales*, porque promueven y producen una relación indispensable con el territorio.

Y aquí, el concepto de *territorializar el deseo* hace emerger las condiciones por las que instancias estético-políticas sostienen de tal modo la potencia de sus enunciaciones, que logran colocar enunciados otros en el circuito ideológico y vital de una sociedad. Nosotrxs, desde las prácticas artísticas, museales, curatoriales y educativas, discutimos tanto las condiciones de producción como las de enunciación y de circulación, planteándonos cómo construir consensos para que otros enunciados aparezcan, para que no sean siempre los mismos, sobre la base de un proyecto que es fundamentalmente comunitario, no de mercado, es decir, incluyente: antisexista, antirracista, anticolonial, antiespecista, antiextractivista, anticapacitista; poroso, tentacular, incierto; con el que interrumpir el circuito liberal, de mercado, y disputarle al capital el monopolio de decidir qué vale y qué no vale, procurando la convivencia de múltiples capitales afectivos, como son los nuestros, y otros enunciados posibles: nuestras existencias.

En este territorializar el deseo, es decir, lograr que el deseo se vuelva tiempo-espacio, se vuelva territorio, pensamos la curaduría afectiva como una energía específica que insurge territorializando deseo.

Lucrecia Martel, en *Territorios transitables* (2013), apunta que, en la disputa de los territorios, tema central para el neoliberalismo, tenemos un mercado que, con el objeto de expropiarnos, plantea un no territorio. Para poder enajenarnos, el espacio nos desterritorializa, hace que deje el territorio de pertenecernos. Una manera de luchar contra esto es plantear ficciones, construir otras maneras de soñar, sentir-pensar nuestro

territorio. La ficción tiene la capacidad de relacionarnos con un territorio organizándolo narrativamente, desde la vitalidad de una forma. Como decía Didi-Huberman, la curaduría, una exposición, una obra, son políticas no por el tema que traten, sino por el lugar que ocupan; y yo agrego: por la forma que tengan. La forma es política, la ficción es política, es pura potencia de crear posibles.

La ficción construye *comunes*. Disputa, por medio de lo sensible, otras maneras de estar juntxs y de reunirnos colectivamente. El disfrute de las narraciones tiene, además, para Martel, un chance de recuperar territorios enajenados por la locura globalizadora neoliberal. La cito: "Los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación representan la debilidad del imponente Mercado y el proyecto de apropiación imaginaria tiene la particularidad, según una lógica económica, de ser de costo cero, ya que la gran herramienta es el relato" (2013).

¿Cómo disputar esa enunciación?, ¿cómo disputar esos territorios para hacer emerger otros posibles desde nuestros deseos colectivos y comunitarios? Imaginando, compartiendo el espacio donde nos cruzamos, que sigue siendo el territorio enajenado, pero que seguimos habitando, y desde la posibilidad (insistimos, de costo cero) de ficcionar, en una escala íntima comunitaria a la que la lógica liberal no llega.

Cito nuevamente a Lucrecia:

> … quiero volver a la idea de que hay un discurso que pertenece al Mercado y nos vuelve impotentes, haciéndonos sentir que entre nuestro pensamiento y nuestras acciones hay una barrera y una imposibilidad absoluta. Cuando esto pasa, para entender la debilidad del enemigo hay que ver su mayor característica. La principal particularidad del Mercado es su ser global. La mayor fortaleza que tenemos en tanto individuos, espectadores, consumidores, ciudadanos o vecinos es que tenemos un territorio. Un territorio donde nos cruzamos. Y la ficción, en sus múltiples versiones, desde las noticias hasta las películas y la literatura, es lo que da organicidad a ese espacio. (2013)

En este sentido, las curadurías, como las pensamos, no operan en el debate de estilos o conceptualismos que consagran cánones y

calidades, sino que tienen que ver con políticas y modos de *estar en*, *devenir con* y *transformar desde* una comunidad. Las prácticas artísticas se relacionan con lo que llamamos *políticas del deseo*, aunque la disputa sea por la forma.

Las prácticas ya no se inscriben individualmente: no hay una autoría singular (o grupal), con nombres, apellidos y trayectorias y premios, galeristas que venden y museos que luego exponen e incorporan a una historia previa y ajena. Las autorías se disuelven, son colectivas, se enredan. Esto no quiere decir, y que se comprenda, que no haya artistas con nombre y apellido. Quiere decir que hay impronta colectiva, y aun cuando los enunciados sean singulares, las enunciaciones siempre son colectivas. El acto de enunciar es polifónico.

Las prácticas artísticas no pugnan dentro de un mercado: pugnan por territorios. Esta es la diferencia fundamental. En lugar de pensar cómo accedo, cómo me sostengo dentro de un mercado, contra quiénes compito y cómo pertenezco con mi ego de artista o curadorx, lo que pensamos nosotrxs es cómo sostenemos nuestros territorios devastados, enajenados, saqueados. Y cuando decimos *territorios*, claramente, decimos comunidad, ancestralidad, memoria, tierra, modos de habitar, de *compostar*, de fabular, de soñar *futures* donde estemos todes.

La curaduría afectiva late fuera de las lógicas neoliberales que deciden qué es arte, con sus directorios de coleccionistas, inversores, curadorxs, académicos, que incluso cumplen funciones públicas y multiplican premios y modos que cuidan la rentabilidad general del sistema y la pervivencia de su funcionamiento basado en la lógica de lo único, genial, meritorio, excepcional, escaso, globalizado y desterritorializado.

Siguiendo la metodología de discernir entre *arte contemporáneo* y *prácticas artísticas*, podríamos sostener la diferencia entre *coleccionismos* y *coleccionistas inversores*. Porque hay muchos tipos de coleccionismo: el comunitario, el social, el afectivo, el feminista, el colectivo, el solidario… Entonces, el arte contemporáneo instala enunciados (para simplificar, una obra de arte) para comprar y vender con rentabilidad óptima que justifique la adquisición y el enclasamiento que provoca. Y los museos y las curadurías, tradicionalmente, sostienen este sistema como su institucionalización primordial.

Ahora bien, existe una abrumadora mayoría de prácticas artísticas que se plantean de espaldas al mercado, en cuanto disputan la posibilidad de decir (más que el valor de mercado) en un territorio; disputan enunciaciones más que enunciados; disputan enunciaciones para acceder a disputar otros enunciados. Y esto es lo que llamamos *territorializar el deseo*: disputar enunciación para que haya otros enunciados posibles, los nuestros, los de nuestras comunidades, nuestras colectivas, nuestros barrios, nuestras organizaciones.

Territorializar el deseo para hacerlo *cuerpa* propia y trabajar colectivamente, cartografiando, haciendo mapas a medida que reparamos territorios. Pero no basta con hacer mapas: hay que inventar los territorios que nosotrxs queremos, otrxs posibles, los de nuestros sueños. Porque imaginar es la forma de empezar a cambiarlo todo. Territorializar el deseo es pensar que lxs otrxs posibles son posibles y están en este mundo. Y los podemos hacer, y los tenemos que ensanchar hasta que ese deseo ocupe el mundo físico y material y sea para todxs un proyecto colectivo. Porque, además, el cuerpo es el campo de batalla donde el sistema dirime y trata de captar y secuestrar nuestra subjetividad para ponerla más en el consumo de cosas que en la producción de cultura. Aquí nos estamos planteando dejar de consumir meramente objetos para empezar a producir *los otros posibles* que nosotrxs queremos. Y esa acción, esa inserción, es afectiva. Es decir, produce transformación, afecta. De la experiencia de esta pugna nadie sale inmune. En estas prácticas artísticas y curatoriales (porque *práctica* significa *agencia*) nos alteramos (que significa *somos alter*: otro, otra, *otrx*). Entusiasta intensidad que produce deseos y nuevos sentidos y nos transforma. Por ello, decimos que "una curaduría afectiva es una energía específica que emerge territorializando deseo" (Corvalán, 2021).

Las prácticas artísticas pensadas como gesto imaginativo de lo posible ponen en situación de afectarse distintos cuerpos que comparten el mismo aire y la misma tierra. En esa disputa, respiran juntxs. Respirar con *otrxs*, respirar con: conspirar. Lo afectivo es conspirativo; por eso perturba. Repara la colaboración y la organización colectiva porque, además, si respiramos *juntxs*, si coinspiramos, vibramos en lo que somos: ambiente, intimidad común, comunidad, futuros.

Referencias

Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.

Corvalán, K. (2019). La curaduría como una producción transdisciplinar: Los casos de Sala Propia, Paratodestode y Rafaela y sus Amigas. *Conceptos*, 94 (505), 59-90. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/129622/CONICET_Digital_Nro.4b452657-b626-4fd9-90b0-f9d042aaf1fe_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Ediciones Cariño.

Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes, iv*(16). http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449

Martel, L. (2013). Territorios transitables. En F. Ingrassia (comp.), *Estéticas de la dispersión,* Centro Cultural Parque España.

La curaduría de exposiciones en Latinoamérica: ¿Un lugar —heterotópico— para la elaboración del discurso?

Lorena González Inneco

Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases [sino] aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas.

Michel Foucault

Este texto comienza con una pregunta porque es el resultado de muchas bifurcaciones en las que la docencia, la crítica y la praxis me han convocado a avivar la reflexión sobre algunas zonas puntuales del ejercicio de la curaduría de exposiciones en nuestro continente, como un proceso que ha asentado reflexiones, textos, ensayos y narrativas en su necesidad de decir y pensar la exposición como medio de comunicación y como lugar del discurso para la emergencia de identidades situadas al margen de los relatos oficiales de la historia del arte. Pero, fundamentalmente, está embebido de una preocupación personal al asumirla como profesión de vida: su inestabilidad para instaurarse en las prácticas académicas a nivel universitario. Cuando se es curador, surge la duda constante de qué es realmente lo que uno hace o de qué se trata a ciencia cierta todo ese conjunto de articulaciones que rodean la organización y generación del momento expositivo como un suceso vivo en transformación constante.

Desde mi punto de vista, he observado la curaduría y la he acogido a lo largo del tiempo como una posibilidad creadora de sentido, atendiendo a esa puesta en escena que considero muy cercana a la dirección teatral, a la construcción de un guion, a la estructuración de un texto visual que se levanta en el espacio y se multiplica hacia el espectador. En ese delicado ejercicio en el que las líneas discursivas y argumentales pueden trazar infinitos campos de relaciones, la curaduría nunca deja de sorprenderme, y cada vez que retomo la necesidad de organizarla, ella se bifurca, se desprende de mis intentos de estructurarla.

He crecido y fui formada como curadora de arte en los museos de un país donde el desempeño de grandes instituciones pioneras, en la segunda mitad del siglo xx, en la difusión y consolidación del arte de todos los

tiempos fue seguido por el caos institucional que ha imperado en el siglo XXI: deficiencias presupuestarias, disminución de espacios expositivos, desaparición de entornos legitimados de escritura y confrontación razonada, suspensión de publicaciones, ausencia de colecciones, diáspora, saqueo y abandono, entre muchas otras debacles ocurridas en un territorio que se desplazó de la crisis a la emergencia y que, en el caso del arte, llegó a la catástrofe de una memoria extraviada, tapiada sobre y bajo nosotros mismos. Ahora vivimos tiempos tan globales y múltiples como impenetrables y oscuros, en los que la vulnerabilidad es un ejercicio compartido que ha transformado todas las formas conocidas de operatividad, crecimiento y desarrollo del mundo global y local. Los medios digitales nos posicionan ante un orbe virtual donde pareciera que nos encontramos y también nos desvanecemos, donde de algún modo estamos y no, en los que giramos en torno a las nuevas formas de acceso que comienzan a levantar otros escenarios para la experiencia del arte.

En todos estos lapsos, la curaduría —a veces celebrada, olvidada o señalada— es un relato en el que mis inquietudes sobre los contextos que nos rodean han sido compartidas con diversos creadores e instituciones para instaurar juntos las escenas virtuales y presenciales de esa incertidumbre general a la que hoy pertenecemos.[36] En estos tiempos de confusión extrema, el oficio curatorial ha sido para mí un puente que se mece tan silente como alborotado, repiqueteando a la espera de la captura, reflejando realidades solapadas tras el ruido forzoso del estigma árido o la sordina insana de la imposición, dispuesto a turbarse y a brotar de pronto en los espacios menos esperados. Es por ello que más allá de mis propuestas expositivas me he dedicado en este texto a reparar en otras relatorías del territorio latinoamericano, para advertir la especial capacidad de la curaduría para, frente a la pérdida de los referentes, hilar el curso de un rumor que germina entre escarpadas dificultades. De esta hermosa batalla voy a comentar algunos peldaños que considero cruciales

36 En este caso me gustaría destacar brevemente tres proyectos desarrollados de forma virtual y presencial desde el inicio de la pandemia: "Tiempos de espera: Iluminaciones contra la marea y metáforas desde el archipiélago" (2020-2022), ig: @tiemposdeespera; "La trayectoria inédita: Mirar al mundo de nuevo" (2021), ig: @trayectoriainedita, y "Líneas de fuga: Expansiones de un territorio en crecimiento" (2022), ig: @lineasdefugaart.

en esa escalera de múltiples direcciones que ella plantea como bisagra de intercambio, metáfora y traducción, y muy especialmente como tálamo para la memoria y dispositivo de engranaje.

Empezaré observando que en la curaduría podemos encontrarnos con empalmes didácticos, temáticas especiales y argumentos constitutivos de grandes relatos en la historia del arte, pero también con variaciones dirigidas hacia pequeñas narrativas que establecen importantes guiños en el paso oficial de lo historiográfico. En la interacción de estos repertorios y conjuntos, la curaduría puede funcionar como una colección de arte, atendiendo a esa mirada particular que engrana visiones transitorias del mundo: aperturas repentinas del espacio y el tiempo que construyen su recorrido sensible sobre el instante privativo de un país, de una sociedad, de un grupo humano, de una individualidad.

La curaduría también comprende formas diversas de asumir la historia y desplegar sus visiones. Puede confrontar o deliberar entre historias oficiales y no oficiales, describir la mudanza de los sitios y de los hombres, remitir a contextos especiales, y también hablar metaficcionalmente para presentar la representación como un nudo histórico más real que la propia realidad. De igual modo, tiende a estructurarse como consecuencia de un diálogo con y entre los artistas, intercambio colectivo capaz de generar un proceso compartido con un curador-creador. Existen confluencias curatoriales netamente descriptivas en las que el centro de elaboración está concentrado en la obra, y el destino es acompañar las consideraciones, teorías y procesos que signaron el nacimiento de esa emanación. En algunos proyectos didácticos, en los que se privilegia la comprensión de un suceso, una cualidad, un fenómeno o facultades extraordinarias de interés, como los efectos del color en la percepción, la diversidad de la experiencia urbana o la historia de un territorio, aunque los resultados de cada obra comporten emanaciones ideales para esos temas específicos, en este caso el modelo se acerca a un discurso transversal y no cronológico que toca la obra, pero se separa de ella, pues su planteamiento puede tener o no que ver con la voluntad que inspiró a determinados creadores a elaborar un conjunto de imágenes.

Ahora bien, cuando estoy describiendo modelos curatoriales bajo la premisa del lugar de elaboración del discurso, que es la pregunta que

da título a este texto, me refiero a relatos que no parten necesariamente de las obras convocadas, sino que se dibujan por encima o más allá de esos conjuntos. Allí el discurso o la necesidad del decir antecede la obra. La argumentación funciona entonces como un componente dramatúrgico, un impulsor que delinea las posibilidades de una escena en la que la necesidad expresiva determina con ahínco las formas visuales que inundarán ese espacio destinado a la representación. Y en ese caso, el discurso curatorial se aproxima de forma contundente al discurso crítico, al discurso autoral y quizás al trazado de detonantes que la acercarían a la creación, como un componente más de todo ese magnífico engranaje de artificios que gira en torno a la exhibición del arte.

En nuestro continente la actividad curatorial ha señalado, en ese sentido, itinerarios cruciales desde las últimas décadas del siglo xx. Mi preocupación por la teoría de la curaduría me llevó en muchas oportunidades a buscar, más allá de la práctica, alguna guía cuyas raíces pudiera asir. A finales de 2018 encontré el libro *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* (Santos Mateo, 2018). En este texto, el investigador José Luis Santos Mateo recurre a la entrevista para presentar aportes no solo para el ejercicio curatorial, sino, más aún, para la consolidación del arte contemporáneo, tanto en Latinoamérica como en el mundo entero. Muchos y valiosos son los casos reseñados, pero quisiera apuntar brevemente cinco movimientos que me ayudaron a comprender la exposición en su ejecución y más allá de sí misma, en su capacidad de testificar, irradiar y desvelar su propia diversidad autónoma.

El primer peldaño es la II Bienal de La Habana (1986), bajo la curaduría de Llilian Llanes, quien modeló un discurso según el cual la cantidad es más importante que la calidad, y desde la subversión masiva posicionó en la escena internacional las cualidades del arte local y de aquellos espacios obstaculizados por los centros de poder: un *curador político* que articulando la puja entre centro y periferia, entre discurso al margen y subalternidad, avivará un espacio que se vigoriza al confrontar las categorías impuestas por los criterios hegemónicos y los totalitarismos del mundo global. La visualidad va a convertirse en el territorio de donde emerge no solo el discurso artístico, sino también la reflexión dialogante,

la palabra y el ejercicio crítico que harán de esa zona un espacio prolífico que gira en torno a la identidad, la autonomía y la hibridez temática de inéditas deliberaciones.

Desde estos procesos, la presentación del discurso también abonará el terreno para la aparición de reflexiones provenientes de la experiencia personal/colectiva. El objetivo ya no serán las controversias de zonas políticas, sino la insurgencia concebida como acontecimiento *per se*. La curaduría se desplaza hacia un modelo alejado de la necesidad de rebatir antecedentes o establecer categorías, pero impulsado por una novedosa entidad: el intervalo de una poética inmanente. La primera de ellas, y tal vez la más relevante, va a ser "Cartografías: Catorce artistas de Latinoamérica" (1993), curada por el brasileño Ivo Mesquita desde Winnipeg, Canadá. Allí, la revisión curatorial es el diario de apuntes de un sugestivo recorrido. *El curador como cartógrafo* es el manifiesto personal de Mesquita, croquis entrañable en el que la historia se convierte en un mapa imaginado y presencial, construido con y por los artistas. Es el relato de una obra que se erige como excusa para la recreación de una contingencia existencial.

El proyecto de arte social sería otro de los modelos capitales en nuestro siglo XXI. "Museo del Cerro: El artista como etnógrafo" fue una muestra del curador Pablo León de la Barra en el cerro El Naranjito, en San Juan de Puerto Rico (2002). En este proyecto, y más allá de las categorías tradicionales del arte, el *curador como etnógrafo* sería el encargado de explorar en las resonancias de la experiencia social: se insertaría en la comunidad, acompañaría y deletrearía sus historias, invitaría a la gente a convertir sus casas en espacios de exhibición, y en común acuerdo definirían lo *museable*. La elocuencia, más allá de relacionar a la comunidad con los mecanismos de la industria creativa, radica en desestabilizar la institucionalidad de los modelos expositivos en un océano de preguntas: ¿qué es el museo? ¿Qué es una exposición? ¿Qué es el espectador? Y en definitiva, ¿qué es el arte?

La curaduría, como una operación del deseo es la punta de lanza del teórico y escritor peruano Gustavo Buntinx, experto en diluir las fronteras entre arte y política, y a la vez entre política y poética. Su muestra "Lo impuro y lo contaminado: Retornos críticos de la pintura" (2002)

asumió la cualidad extrapictórica y extendió el ejercicio hacia cruces instalativos de la producción local, siguiendo la línea de un modelo al que Buntinx llama *el micromuseo*. Con este núcleo de acción permanente conecta diversos niveles de la producción artística, donde lo popular se cruza con lo contemporáneo para propiciar el surgimiento de un tercer lugar que emulsiona las jerarquías. En el *micromuseo*, el *curador*, *como autor*, responde a la urgencia expresiva, a la curaduría asumida como goce, vocación, llamado, escritura: pequeño relato ondulante en el que se borran las delimitaciones entre la creación individual y colectiva para propiciar sonoras mudanzas entre *el curador como creador* y *el creador como curador.*

Para cerrar, quisiera comentar la emergencia de la curaduría como práctica filosófica. El modelo constelar inaugurado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en las muestras "Heterotopías: Medio siglo sin lugar", en el MNCARS (2000), e "Inverted utopias: Avant-garde art in Latin America", en el MFAH (2004), consolida la reunión de muchas inquietudes delineadas en el tiempo por los distintos ejercicios de una curaduría que se apuntala más allá del momento expositivo. Sustentado a partir de la cualidad del concepto *heterotopías* desplegado por Foucault en el texto *Las palabras y las cosas* (1997), el *curador como constelador* abre la pregunta del filósofo, preocupado por replicar el camino de los criterios con los cuales ordenamos el mundo: por qué asignamos, cómo dividimos, con qué fines catalogamos, segmentamos, distribuimos, excluimos y, finalmente, institucionalizamos.[37] El gesto de Ramírez y Olea convoca

37 En el prefacio de ese libro, el filósofo explica que una descripción imposible de un cuento de Borges inspiró el nacimiento de su texto. En la descripción referida, Borges cita cierta enciclopedia china que documenta una clasificación asombrosa sobre la división de los animales, una extraordinaria taxonomía cuyos criterios no guardan ninguna relación de similitudes o referencias que puedan otorgarle a dicha clasificación la estructura de un orden "posible". En la citada descripción se mezclan animales fantásticos con reales, otros se clasifican por romper un jarrón o por pertenecer a alguien, otros por estar agrupados o por su piel, otros por estar embalsamados, por estar dentro de esa clasificación o simplemente por ser innumerables. Lo que hizo reír e inquietó el pensamiento de Foucault fue justamente el encuentro con una clasificación incomprensible e impensable, que a su vez ponía en discusión todas las otras clasificaciones, para convertirse en tela de juicio de todos los otros órdenes y distribuciones "normales", que por "pensables" se transforman en posibles para todos nosotros. La pregunta decisiva para el autor fue justamente encontrar, mediante una "arqueología del orden de las cosas", el camino de los criterios con los cuales ordenamos el mundo.

una nueva clasificación, pensable para el arte latinoamericano, desde un corte transversal que despunta insurgente frente a los estereotipos de la historia. En las exhibiciones, el modelo constelar reta la autonomía intelectual de los creadores y brinda apertura al manifiesto en el arte latinoamericano como propuesta práctica y teórica, tanto de las vanguardias del siglo xx como del arte contemporáneo. No obstante, al agrupar transversalmente y por constelaciones, lo retira de la asignación cronológica para instaurar, así, el planteamiento de una historiografía distinta, que no solo produce sus propias argumentaciones y las separa de las hegemónicas, sino que abre la posibilidad de ser nutrida o rebatida por otras miradas, por otras formas de organización, por el deseo futuro de nuevos observadores y nuevos enciclopedistas.

En el modelo constelar, la forma abierta se propone como propagación hacia el infinito y nos invita a delinear lecturas relevantes sobre el papel de la curaduría como movimiento de ruptura y transgresión, identidad e insurgencia, autonomía y desplazamiento: discurso crítico y crítica curatorial que deben retarnos a enunciar ese campo de interacciones que tanto apremia en la actualidad, en especial frente a las vicisitudes y complejas vulnerabilidades del mundo que nos rodea. La constelación se proyecta para vincular otros modelos de producción, enlazando preguntas que deberán conectarse con cartografías capaces de reescribir las secuencias de esa crónica global y local, esa que puntualmente espera nuevas consideraciones en la formulación de sus propias utopías y distopías.

De la pregunta inicial debo concluir que la curaduría es y seguirá siendo una inquietud extendida, un eslabón discursivo entre la legitimación de un sistema de interpretación de lo otro y la orquestación de una poética: una forma inusual de hilvanar presencias y ausencias, de discurrir en torno a las variables de la historia, de ahondar en los discursos de la propia obra o en las problemáticas desprendidas de la capacidad intelectiva y sensible de ese sujeto articulante, de ese *autor-curador*. El compromiso con la curaduría es también una responsabilidad con nuestra región y con todas aquellas preguntas que consolidaron no solo un extenso territorio para la producción artística, sino el deliberante escenario de una teorética: matriz crítica de múltiples formas, gradas sin rumbo fijo, reflejos permanentes, extraño y lúcido lugar del que debemos partir y al

que necesitamos llegar, en esa historia que siempre deberá —legítima y heterotópicamente— agitarse.

Referencias

Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

Santos Mateo, J. L. (comp.). (2018). *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo.* Cendeac.

Una práctica involucrada: Maneras de "artistear" desde TEOR/éTica[38]

Lola Malavasi Lachner

38 Este texto se desprende de las reflexiones que surgieron a partir del taller Situar la Práctica, en el que presenté un mapeo de la curaduría en Centroamérica como parte del programa Curaduría desde Latinoamérica, gestionado por Intercuraduría en 2021.

Lograr que los países de América Central figuren en el mapa del arte contemporáneo es una labor contradictoria de resistencia y asimilación: nos entendemos a partir de mirar hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo, de pensar lo otro y de pensarnos o *inventarnos*. Operamos en una escala reducida, en condiciones precarias, sin mercados del arte ni fondos públicos, lo que nos obliga a inventar estructuras de pensamiento y maneras propias de trabajar, que vean más allá de las convencionales.

Quienes trabajamos en Centroamérica nos vemos en la necesidad de ficcionar múltiples aspectos —una "escena artística", un territorio común de fronteras flexibles, estrategias afectivas— a partir de la gestión y la curaduría. Imaginar y juntarse ha sido el modo de sobrevivir a una realidad que nos mantiene constantemente al margen y en un estado de emergencia perpetua. A menudo surge la pregunta de si la labor curatorial en nuestro contexto es una tenaz y terca insistencia en explorar formas de hacer, o más bien un ejercicio de fracaso constante.

Algo seguro es que insistimos e hibridamos prácticas creativas para poder sostener una comunidad artística. Los límites que en otros lugares definen qué es curaduría, gestión, mediación o práctica artística, en Centroamérica se componen de bordes difusos. Desde esa frontera pensamos cómo activar acciones micropolíticas que en muchos casos necesariamente superan el arte.

Este ha sido el caso de TEOR/éTica, un espacio independiente fundado en 1999 por la artista y curadora costarricense Virginia Pérez-Ratton. Durante más de dos décadas de gestionar desde San José, Costa Rica, quienes hemos formado parte de este proyecto hemos inventado el camino al andar, activando afectos, aprendiendo, adaptando, juntándonos, pero principalmente transformando lo anterior en procesos relevantes para el contexto, prácticas que tomen en consideración el tiempo y espacio en el cual se trabaja.

Entonces, ¿cómo se sostiene esta "escena de arte"? ¿Qué responsabilidad ha tenido la curaduría al construir discursos de representación y darle un lugar al arte? ¿Existen otras estrategias para lograrlo? Para desenmarañar estas preguntas es importante situarnos.

A mediados de los años noventa, en un contexto de aparente estabilidad debido a las firmas de tratados de paz en Centroamérica, el arte contemporáneo encontró desde dónde accionar en común a través de la construcción de lo que Pérez-Ratton llamó el *Lugar*: un espacio con historia y memoria, "el sitio desde donde se parte, desde donde se actúa y al cual se regresa o se puede regresar" (Pérez-Ratton, 2020). La curaduría de exposiciones fue la herramienta de elección que se desarrolló principalmente en Costa Rica por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). Esta definiría una época de búsqueda de legitimación y posicionamiento del arte "centroamericano" y sus enunciados en la región, pero principalmente a nivel latinoamericano y en Europa.

Como directora del MADC, Virginia, junto a colegas como Rolando Castellón y Rosina Cazali, entre muchas otras, iniciaron un proceso de visibilización de la producción artística de países marcados por décadas de guerra e inestabilidad política. La necesidad de "dar lugar a Centroamérica como espacio de creación y antagonismo crítico" (López y Malavasi Lachner, 2019, p. 15) era un objetivo compartido. Este se nutría de la urgencia de investigar las complejidades del arte de la región más allá de la mirada exotizante que consumía casi exclusivamente las manifestaciones que surgían de la tragedia o las imágenes superficiales del turismo comercial.

Gracias a este objetivo común se lograron exposiciones colectivas como "MESÓTICA II: Centroamérica/Re-generación" (1996), con la que el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo buscó crear un diálogo entre artistas de los países que alguna vez fueron parte de la Capitanía General de Guatemala (Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras y Guatemala), o "Centroamérica y el Caribe: Una historia en blanco y negro" (1998), selección curada por Pérez-Ratton para las representaciones nacionales de la XXIV Bienal de São Paulo.[39]

Este tipo de curadurías pretendía construir un discurso que sostuviera las prácticas artísticas contemporáneas de América Central en la misma plataforma que la de los llamados *centros de arte*, con la intención de

39 Para más información véase "MESÓTICA II: Centroamérica/Re-generación", "Una historia en blanco y negro" y *"¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso"*, En Pérez-Ratton (2013).

evitar el "exilio intelectual" (Pérez-Ratton, 2020, p. 99). Con la pretensión del territorio común —el lugar de creación que era Centroamérica—, se buscaba posicionar estos países en la conversación del arte latinoamericano como pares, ya no invisibles ni rezagados.

Hoy miramos con gran escepticismo las iniciativas curatoriales que buscan categorizar o etiquetar una producción como "centroamericana". Si bien comparten una historia colonial y de extractivismo norteamericano, el desarrollo de los distintos países era —y continúa siendo— considerablemente desigual. Es necesario reconocer que en nuestros contextos el arte no solo sucede en situaciones políticas, sociales y económicas bastante diversas, sino también en territorios cuyas realidades distan muchísimo de ser homogéneas, incluso dentro de los mismos países.

Por esta razón, a mediados de la primera década del siglo XXI se hizo evidente el riesgo de homogeneizar el discurso al agrupar la producción de países diversos bajo una misma sombrilla, particularmente porque mucha de esta labor se hizo en Costa Rica, que gracias a su longeva estabilidad democrática cuenta con una institucionalidad cultural ausente en otros países de la región.

En su texto "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso" (2010), Pérez-Ratton se referiría a esa estrategia iniciada en los noventa como una "ficción operativa" (Pérez-Ratton, 2013), una manera de trabajar en un territorio común imaginado que no entendía muy bien sus fronteras (quizás, para bien, aún no lo hace). Esta admisión reconoce las grietas en el discurso que planteó "MESÓTICA II" y las exposiciones de arte de Centroamérica que le sucedieron.

No obstante, al reconocer la ficción como parte de esa forma de trabajar, Virginia también nos permite asumir las contradicciones para alcanzar una mayor escala de colaboración entre agentes, proyectos, instituciones y recursos, expandiendo un espacio de acción a un territorio que actualmente supera apenas los cincuenta millones de habitantes.[40] Además, operar de esta manera cuestiona los nacionalismos, al imaginar un espacio de acción más allá de los límites geopolíticos, a partir del intercambio propiciado por la producción artística.

40 Fuente: https://www.sieca.int/

En medio de este espectro se encuentra el legado de TEOR/éTica. Los primeros años de gestión de este espacio independiente fueron una continuidad de la labor de Virginia en el MADC y la discusión de lo centroamericano. Con el apoyo y el pensamiento de Tamara Díaz Bringas, en las salas de TEOR/éTica se daba lugar a artistas de Centroamérica al lado de trabajo internacional de relevancia para la escena local. El eje principal fueron las exposiciones curadas, a menudo acompañadas de publicaciones y un programa público robusto. Las exposiciones se presentaban en un contexto no tradicional: una casa de principios del siglo xx en el barrio Amón, de San José, que contrastaba con la idea del cubo blanco, lo que ha marcado muchas de las interacciones que aún se dan en ese espacio. El arte convoca, pero la cocina, el patio, el café o las cervezas son el verdadero sustento.

El fallecimiento de su fundadora en 2010 llevó a TEOR/éTica a entrar en un periodo de reconfiguración. Pasada una crisis inicial, la organización se vio en un momento clave para poner su mirada crítica sobre aquel enfoque regionalista, un intento de expandir lo que significa operar desde Costa Rica y Centroamérica. Con la transición a un modelo de codirección en el 2018,[41] abrazamos abiertamente la "ficción operativa" como estrategia de sostenibilidad y supervivencia en el tiempo, pues las iniciativas artísticas de un contexto tan árido dependen de ese rizoma de relaciones cercanas.

Compartimos la bandera de la resistencia al oponernos a una invisibilización de nuestra memoria perpetuada por la hegemonía, tanto en el interior de nuestros países como en un contexto latinoamericano que constantemente ignora que entre México y Colombia hay muchas vidas. Entendemos que el territorio —el lugar— y los principios que buscamos defender van más allá de los discursos curatoriales. Es necesario sostenerlo por medio de una gestión coherente, colectiva, justa y feminista que responda a esos discursos con la práctica.

41 La dirección actual está en manos de Lola Malavasi Lachner, Daniela Morales Lisac y Paula Piedra. De enero de 2018 a enero de 2019, también fue parte de la codirección Dominique Ratton, y de enero de 2018 a diciembre de 2020, Miguel A. López.

Por esto, el enfoque de TEOR/éTica pasó, de construir discursos propios, a construir prácticas propias. Desde la gestión se buscaba "artistear", entendiendo ese trabajo como una práctica creativa y de pensamiento. La teoría consolidó los cimientos y tendió las redes para que en el presente la curaduría y la gestión puedan experimentar con otras formas de hacer. Enunciar ya no es suficiente: el contexto demanda que el pensamiento se convierta en práctica, y al accionar se construye discurso también.

Desde TEOR/éTica empezamos a considerar incongruente separar lo que se hacía de cómo se estaba haciendo, pues así se replicaban ideas heredadas de contextos artísticos distantes de los nuestros. La forma en que se trabajaba no era un reflejo de lo que predicaba el arte en nuestras salas. Mientras las obras demandan igualdad y resistencia, la realidad de quienes trabajan en cultura —particularmente en espacios independientes— es una de precarización y dinámicas de poder poco cuestionadas. Así por ejemplo, las mujeres permanecíamos únicamente en la labor de ejecutar los proyectos que los hombres pensaban, replicando el paradigma patriarcal que mantiene a las mujeres invisibilizadas y no valora sus aportes intelectuales.

Al igual que en los años noventa fue necesario confrontar la mirada exotizante que venía de fuera, examinar esas dinámicas de poder nos llevó a una conclusión: era el momento de interpelar nuestra colonialidad asumida. Se volvió imposible ignorar que las lógicas del capital, la jerarquía heteropatriarcal y el individualismo estaban profundamente arraigados a la función institucional heredada de la blanquitud y el colonialismo. La gestión y la curaduría aún continúan replicando esas violencias.

Identificar esta disonancia hizo que la dirección colectiva enfocara sus esfuerzos en visualizar un horizonte utópico para la organización a partir de un proyecto político que fuera más generoso con los cuerpos al colectivizar la labor, que interpelara constantemente el privilegio y que fuera coherente con el contexto. Avanzar hacia ese horizonte ha sido el reto constante de la codirección de TEOR/éTica. La guía con la que hemos contado ha sido el arte, que en nuestro caso es la única plataforma que nos permite probar, practicar, retroceder, fracasar y aprender sin la presión de entregar resultados "productivos".

Partimos de las prácticas artísticas como un medio para fortalecer una gestión que llamamos *educativa y curatorial*. Se volvió imprescindible hibridar las prácticas, ensanchar su definición, descategorizar y adaptar lenguajes para hacerlos propios, en un intento de ampliar las nociones de lo que considerábamos podía hacer un espacio artístico independiente en Centroamérica. Nos preguntamos: ¿cómo trabajar para sostener una comunidad artística sin perder de vista nuestros valores?, ¿qué papel juegan los espacios culturales como plataforma de socialización y refugio?, ¿cómo podemos acercarnos más a los espacios de socialización lúdicos, afectivos y comunitarios?

Así surgieron iniciativas como el grupo de estudio ¡Upe! (2017-2020), que indagaba la relación que tiene TEOR/ÉTica con el barrio Amón, lugar de dinámicas complejas donde conviven una universidad estatal, un zoológico centenario, casas que pertenecieron a la oligarquía cafetalera, espacios culturales y el turismo sexual. Gestionado por Paula Piedra en conjunto con la Asociación Semillas, ¡Upe! produjo un *podcast*, un juego de mesa, textos, y otro grupo de estudio propuso una intervención artística en la fachada de TEOR/ÉTica.[42] Por medio de estas estrategias, y atendiendo a la vulnerabilidad de les habitantes de este espacio y las tensiones que derivan de problemas estructurales, se logró poner sobre la mesa temas que el barrio había procurado ignorar o silenciar.

También se abrió espacio a la formación artística por medio de la escuela-residencia Alter Academia (2016-2020), cuyo currículum escondido era propiciar la colaboración entre artistas jóvenes para acuerparlos en su encuentro con el mundo del arte. Habitaban salas en el Lado V, Centro de Estudio y Documentación de TEOR/ÉTica, donde trabajaban y se encontraban con otres. En cada iteración gestioné este proyecto a partir de una serie de preguntas detonadoras: *¿qué queremos aprender, cómo y con quién?* Al establecer líneas en común les artistas residentes curaban un programa de aprendizaje que incluía charlas y talleres, pero aún más importante, karaokes, fiestas, caminatas, cine y café. Nos permitimos el derecho a la pereza y el desacelere para no responder a las ideas de productividad y dar espacio al pensamiento.

42 Para más información véase Piedra *et al.*, 2018.

Las exposiciones en formato tradicional continuaron bajo la curaduría de Miguel A. López, enfocadas principalmente en el trabajo de artistas mujeres de Centroamérica y el Caribe. Pero también surgió un dispositivo que llamamos *experimentos curatoriales*, un pequeño truco para permitirnos a nosotras mismas hibridar la curaduría tradicional con áreas como la educación, el archivo o el trabajo editorial. El resultado son experimentos de mayor o menor éxito: procesos de estudio que terminan en exposiciones, libros de artistas, curadurías colectivas, curadurías a distancia e intervenciones en el espacio público. La prioridad es entender y utilizar el dispositivo como un medio para juntarnos a hacer con otres agentes y ver qué pueden aprender unas disciplinas de otras distintas.

Sin proponérnoslo conscientemente, los proyectos gestionados facilitan espacios de encuentro por medio del arte con la intención de cuidar o fortalecer diferentes comunidades. Mucho del trabajo de esa gestión curatorial/educativa parte de *curar* relaciones. Al juntarnos y juntar personas, la labor sostenida de deconstruir el *curar* nos llevó a resaltar en su definición el cuidado de manera más involucrada y explícita. La labor curatorial vas más allá de cuidar materiales, objetos o documentos: es un acto constante de cuidar a la gente.

La plataforma institucional y sus recursos se comparten con artistas, activistas y agentes de múltiples disciplinas a quienes se los invita a colaborar en la construcción de programas públicos que abordan inquietudes compartidas. Así, TEOR/ÉTica busca formas de reparar aspectos críticos del tejido social por medio de los siguientes cuestionamientos: ¿qué responsabilidad tiene la curaduría para construir discursos y formas de hacer coherentes con el contexto? ¿Cómo se concilia lo que mostramos desde la curaduría con cómo hacemos las cosas desde la gestión? ¿Existen en nuestro contexto divisiones reales entre quién cura, gestiona, es agente y hace arte? ¿Qué implica esto para los cuerpos que sostienen la labor cultural?

En 2020, estas preguntas se abalanzaron sobre la comunidad artística aun con más fuerza.

Al vernos obligadas al cierre temporal de las casas que albergan el trabajo de TEOR/ÉTica, debido a la pandemia por covid-19, se publicó una manifiesta que proclamaba querer "seguir el horizonte ético de sostener

la vida en un momento donde se implantan lógicas agresivas de aislamiento e individualismo, y a la vez proteger la posibilidad del arte como una inyección de oxígeno en medio de la asfixia". Nos inventamos otras maneras de estar con nuestra comunidad por medio de grupos de estudio virtuales, o invitando a la gente a escribir en nuestra revista digital *Buchaca Generosa*. Eran formas de dar recursos a una comunidad que se veía abandonada y sin trabajo, y a la vez de generar pensamiento y otras formas de conectarnos a distancia. Ante una situación de colapso, defendíamos "los espacios del arte y la cultura como instancias necesarias desde donde leer, pensar, sentir y dar testimonio crítico del presente" (López et al., 2020).

Estas palabras se mantienen hoy como guía para atravesar el caos y la duda, pues continúan siendo relevantes, no solo en una crisis mundial, sino en un espacio artístico que opera en un contexto en constante estado de emergencia. Como agente del arte, TEOR/éTica aboga por curar programas públicos o gestionar exposiciones que desde un lugar implicado y ético den forma a discursos y maneras de hacer que transgredan los intereses del mundo del arte. Hasta donde sea posible, se continuará la exploración de estas estrategias para convocar, fortalecer el pensamiento crítico, activar relaciones, crear lazos y procesos de escucha, hablar de lo que se ignora, permitir el juego y dar lugar al arte como una excusa para el encuentro en un mundo necesitado de respiro y afectos.

Referencias

López, M. y Malavasi Lachner, M. (2019). Virginia Pérez-Ratton: Una práctica situada. En *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: Deseo de lugar.* MUAC-UNAM y TEOR/éTica.

López, M., Malavasi, M., Morales, D. y Piedra, P. (2020). *Manifiesta: Sosteniendo la vida*. https://teoretica.org/2020/03/27/manifiesta-sosteniendo-la-vida/?lang=en

Pérez-Ratton, V. (2013). *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano.* Universidad de Valencia.

Pérez-Ratton, V. (2020). Opciones y estrategias curatoriales en Centroamérica: Las MESÓTICAS y otras exposiciones, 1995-1998. En *Un lugar inacabado: Construyendo infraestructura artística en Centroamérica* (pp. 64-145). TEOR/éTica).

Piedra, P., Suárez Zúñiga, S. y Morales, M. (2018). Espacio de escucha. En *Buchaca* (4), 27-32. https://issuu.com/teoretica/docs/buchaca2017

Lo curatorial desde aquí

Marilia Loureiro

1

Una pared separaba a los curadores, situados en una sala, de los otros equipos que trabajaban en un gran espacio colectivo al lado. Unas cuantas personas —todas blancas, y casi todas, hombres— salían de la sala de la curaduría con pasos rápidos. Tenían papeles en las manos y una mirada de preocupación, como si hubiera que resolver algo importante con urgencia. Venían a la mesa del equipo de producción, nos mostraban los papeles, y algo en esta relación era extraño, tenso, aún sin nombre. Había un tono ligeramente duro y distante, a pesar de la simpatía ocasional de quien pide algo que se sabe irrealizable. Con la frescura de la sospecha que solo proporciona un primer trabajo, lo veía todo como una representación teatral, una ficción en nombre de la cual me pagarían cada fin de mes para creer y participar.

De hecho, en estos últimos diez años he participado intensamente en diferentes ficciones institucionales, pero he creído en pocas de ellas. Quizás fue precisamente esa incomodidad inicial, producida por la figura de poder encarnada socialmente por el curador, el trampolín que me lanzó hacia esta práctica. Comprendí que, para deformar al curador, primero había que habitarlo: explorar la elasticidad de su piel ensayando otras formas y otros gestos, para, quizás, encarnar nuevas ficciones de esa figura y de su actuación en las estructuras en las que se inserta —o, en el mejor de los casos, para ampliar y replantear esas estructuras—.

2

Más tarde descubrí que esta disputa por el cuerpo, los gestos y las prácticas del curador, la ampliación de los dispositivos que utiliza y las formas por medio de las cuales crea campos de relación y de conocimiento son lo que en Europa y Estados Unidos recibe el nombre de *curatorial*. Lo curatorial desborda la curaduría de exposiciones y la producción de catálogos, porque es la fuerza de lo que está "por hacer", porque es

un campo ilimitado para la invención de otros planos posibles para la práctica del curador, para la activación del arte, y no apunta a un evento en sí mismo, sino a la forma en que todavía somos capaces de afectar y ser afectados.[43]

Desde la perspectiva de sudaca,[44] el aire de novedad que rodea la curaduría suena raro. Tengo la impresión de que lo curatorial existe aquí forzosamente como un modo de acción en el campo de las artes. Basta con ver ejemplos como la exposición "Arte joven contemporáneo 1972" (JAC-72), de Walter Zanini, en el MAC-USP, o los "Domingos da criação", de Frederico Morais, en 1971, en el MAM-RJ y el parque do Flamengo, o la obra del artista colombiano Gustavo Zalamea en exposiciones como "Intervenciones en el Museo" (1997) y "Emergencia" (1998),[45] o a figuras polifacéticas, como la costarricense Virginia Pérez-Ratton (1950-2010) en sus múltiples proyectos y acciones, entre los cuales, uno de los más importantes quizá haya sido la fundación del espacio de arte TEOR/éTica (1999) en San José. La lista de ejemplos podría ser interminable, y cada uno de estos nombres y proyectos daría para un buen texto sobre lo curatorial —aunque muchos de estos textos ya existen sin esta insignia, al margen de las publicaciones en inglés que fomentan el debate público sobre el tema.

En este gran paréntesis introductorio me gustaría plantear que, desde una perspectiva sudaca, lo curatorial es una condición de la existencia; o al menos lo fue entre los años sesenta y mediados de los noventa. Nunca tuvimos presupuesto para ser modernos,[46] rara vez tuvimos presupuesto

43 Aquí propongo una relectura con cambios sutiles, pero importantes, de la diferencia entre *curaduría y curatorial*, propuesta por Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff: "Si la 'curaduría' es una gama de prácticas profesionales que tienen que ver con el montaje de exposiciones y otros modos de exhibición, entonces 'lo curatorial' opera a un nivel muy diferente: explora todo lo que tiene lugar en el escenario montado, tanto intencionadamente como no, por el curador y lo ve como un evento de conocimiento" (Martinon, 2013, p. IX). Todas las traducciones están hechas por mí.

44 *Sudaca* es un término despectivo para referirse a las personas sudamericanas, utilizado principalmente en España.

45 Sobre Gustavo Zalamea recomiendo el texto de Carolina Cerón "All those things are also ours: De lo blando en lo curatorial" (Cerón, 2020).

46 Referencia al libro de Bruno Latour *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simetrica* (1994).

para curar exposiciones, y cuando lo hicimos, fue necesario esquivar la sangrienta censura de los regímenes dictatoriales o el dominio político y económico estadounidense que dictaba las tendencias y direcciones en el campo artístico.

3

Volvamos por un momento a esa sensación inicial de incomodidad que tuve cuando me encontré con la figura del curador en mi primer trabajo en el campo del arte. Eso ocurrió en el año 2010, casi dos décadas después de la llegada de la globalización del arte a Brasil, y, junto con ella, del curador como figura de autoridad (Lagnado, 2015). En ese momento aún no sabía que aquella puesta en escena de curador que me causaba náuseas no era más que una copia aguada y colonizada de un modelo europeo-estadounidense que había aterrizado aquí no hacía mucho tiempo. Por suerte, en los años siguientes cayeron en mis manos textos sobre exposiciones y proyectos curatoriales realizados en distintas partes de América Latina antes de la globalización de la actividad del curador, que añadían una perspectiva histórica de la riqueza curatorial en esta geografía y creaban la posibilidad de identificación con otras figuras del curador. En ese momento también me encontré con los llamados *espacios independientes* o *espacios autónomos*, lugares donde el campo curatorial estaba siendo pensado, probado y provocado por diferentes agentes del medio artístico. Por fin algo vivo latía fuera de los textos.

En las próximas líneas aporto algunas experiencias curatoriales en estos espacios, especialmente en Casa do Povo, donde colaboré durante casi cinco años como curadora y coordinadora de programas. Hablar de lo curatorial desde una perspectiva sudaca no es un intento de insertar localmente las discusiones y prácticas europeas y norteamericanas, sino de retomar nuestra propia trayectoria de lo curatorial a partir de situaciones materiales y políticas muy específicas que informan aún hoy *qué* hacemos y *cómo* lo hacemos en este campo.

4

Aquí discuto brevemente tres dispositivos curatoriales operados en la vida diaria de la Casa do Povo,[47] un centro de cultura y memoria en São Paulo. Me permito no hacer una descripción sobre lo que es la Casa do Povo, porque creo que conociendo en parte su funcionamiento es posible tener una visión de lo que allí está en juego.

Llaves compartidas

Empecemos por la puerta principal. En la Casa do Povo, los más de veinte colectivos que utilizan el espacio tienen una copia de la llave de la puerta principal. Así de sencillo: tener una copia de la llave del centro cultural. Hay, por supuesto, acuerdos consensuados sobre los horarios de uso y el ruido, pero no hay ningún control por parte del personal de la institución sobre lo que ocurre allí en las madrugadas y los días en que la Casa está cerrada. Siempre imaginé la desconocida vida nocturna que podía existir en la Casa do Povo como el reverso a la institución cultural que allí funciona durante el día. Quién sabrá si durante las noches funciona como motel, como dormitorio, como casa, como lugar de parche y de *afters*. O no. Lo que realmente importa es que, al dar la llave, se acuerda también una corresponsabilidad por ese centro cultural. Si durante la noche la Casa se incendia, o es cerrada por la Alcaldía por ruidos indebidos, o tantas otras posibilidades catastróficas, todo un grupo de personas y prácticas se quedan sin hogar. La pertenencia creada por las llaves tiene como efecto secundario la falta de control y el riesgo. Las llaves compartidas equivalen a un riesgo compartido.

Las llaves compartidas crean una noción que yo llamo *institución-refugio*, a diferencia de la *institución-vitrina*. Si la transparencia de la vitrina funciona como un dispositivo para mostrar y ser visto, la opacidad del refugio da un espacio seguro para el cuerpo, para que existan

47 Literalmente, Casa del Pueblo.

prácticas y colectivos, incluso más allá del arte. Es interesante destacar que, en algunos lugares de Sudamérica, a los buenos amigos se les llama *llaves*. Eduardo Galeano, en *El libro de los abrazos*, cuenta que el escritor uruguayo Mario Benedetti, cuando vivía en Buenos Aires, en los tiempos del terror, "llevaba cinco llaves en su llavero: cinco llaves, de cinco casas, de cinco amigos: las llaves que lo salvaron" (Galeano, 2009, p. 225). No es casualidad que la Casa do Povo sea una institución fundada por refugiados judíos progresistas antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Las llaves compartidas que funcionan como dispositivo institucional guardan una herencia del terror de otros tiempos y de la solidaridad como tecnología de supervivencia.

Es posible que las llaves compartidas hayan comenzado por razones puramente materiales (porque la Casa do Povo no tenía timbre —realmente no lo tenía—, y porque no había suficiente personal para abrir y cerrar la puerta —realmente no había—). De todos modos, una vez puesto en marcha, este dispositivo desborda la versión tradicional de la curaduría, ya que entrelaza decisiones y responsabilidades administrativas, operacionales y, en última instancia, legales de la vida institucional de un centro cultural. Hace falta todo un cuerpo colectivo institucional y extrainstitucional alineado con ciertas ideas y valores para que existan dispositivos como este, que mueven la infraestructura. Pero aun en términos de lo curatorial, podemos pensar que un dispositivo como este es, entre otras cosas, un procedimiento que mantiene unida a una comunidad.

Programación porosa

Ya que tenemos la llave de la puerta principal, vamos a entrar en el espacio. Las estancias están vacías, o libres, como prefieras. Las cuatro plantas de la Casa do Povo son espacios no preprogramados. En otras palabras, en la planta baja no está una cafetería, en la primera planta no están los estudios de los artistas, en la segunda planta no hay una sala de exposiciones y en la terraza no hay una residencia. El público que entra buscando esto, rápidamente se frustra. Y en la búsqueda de una razón externa para

remediar su frustración, se pregunta: "¿La Casa do Povo está sin plata?". A lo que se responde: "No". "¿Entonces este lugar está abandonado?". Y de nuevo: "No". "¿No hay nada que ver?". Y la respuesta: "A veces sí, pero no siempre". En ese momento, la noción de público parece desvanecerse junto con los sujetos que no logran desplazarse de esa posición. Otros, sin embargo, aceptan la extrañeza de la propuesta y la toman como un juego o un misterio sobre el que no habrá una respuesta única y definitiva. Soportando el hecho de que no hay nada que consumir y que no todo se explicará o se entenderá completamente, algo singular se mueve en cada persona. Una extrañeza, un sentimiento, un pensamiento, una suposición que quizás pueda hacer un giro hacia una imaginación, una proposición, un deseo. Lo que está en el corazón de estos espacios libres es un dispositivo curatorial que busca disparar la imaginación y el deseo: un espacio donde no hay nada es también el espacio donde todo es posible.

En estos espacios de "posibles", la programación de la Casa do Povo se hace porosa. La porosidad como imagen que confronta la "rejilla de programación" y su clausura, su prisión y aislamiento, que separa la institución de arte del mundo a su alrededor. En una programación porosa no es necesario programar todos los tiempos y espacios. Es posible programar una parte de ellos y dejar otra libre, como una forma de abrirse al contexto, a los acontecimientos, a lo que no sabemos ni esperamos, a lo que aún no podemos imaginar. Además de la programación realizada por el equipo de la Casa do Povo, el espacio también es programado por los colectivos fijos que lo utilizan y por personas externas, que envían propuestas vinculadas a los ejes de trabajo de la institución —memoria, resistencia, barrio, prácticas colectivas, judaísmo progresista, prácticas procesuales, izquierdas…—, y estos ejes siguen vivos en nuevos despliegues. En estos espacios, vacíos de objetos y llenos de posibilidades, la programación la hacen muchas voces. En esta pluralidad, la curaduría se aleja de la imagen y semejanza del curador de la institución. Antídoto contra el narcisismo curatorial: una programación porosa no es un espejo de lo mismo, sino un espacio para la diferencia y para el otro. Negociar y dejar que se lleven a cabo programas que el curador no seleccionaría necesariamente, pero que forman parte de la misión institucional, es también una forma de soltar parte del control. Entender que una institución como

la Casa do Povo, y tantas otras, pueden tener un programa compuesto por partes duras y blandas, partes previstas y otras desconocidas, como una topografía con zonas sólidas y palpables, y otras que se deslizan, se escurren y no se ven en el mapa.

Cultura, cuidado y proliferación

El último dispositivo curatorial del que voy a hablar es más vago e inacabado que los anteriores —quizás porque ni siquiera sea todavía un dispositivo, sino solo pensamientos que movilizan su construcción—.

En un momento dado me di cuenta de que en los días de mayor angustia con la siniestra situación política que se instaló en Brasil a partir de 2016, la Casa do Povo fue el lugar donde me sentí más apoyada, más acompañada, y donde pude dar algún destino a las sensaciones de miedo, rabia e impotencia. Escuché relatos similares de colegas del equipo, de los colectivos y de los visitantes habituales. Por otro lado, sentía al mismo tiempo el agotamiento de trabajar a un ritmo frenético, durante las noches, los fines de semana y los días festivos, y por la inmensa cantidad de grupos de WhatsApp que pitaban las veinticuatro horas del día —una sensación de no poder salir nunca de la Casa do Povo—. Este sentimiento ambiguo, y quizás paradójico, de cuidado y falta de cuidado, me hizo pensar en qué dispositivos de cuidos ya estaban operando en la institución, y cuáles aún debíamos instituir colectivamente. Empezamos a pensar que una institución de cultura podría ser también una institución de cuidado —cuidados menos centrados en un determinado parámetro médico de salud, y más como un espacio rico y diverso de producción subjetiva—. Nos dimos cuenta de que colectivos como la Clínica Aberta de Psicanálise, el Yoga, la Comunicação Não Violenta, los grupos de encuentro de la Unidade Básica de Saúde pública del barrio y las prácticas de Boxe Autônomo creaban un ecosistema de cuidados al lado de las prácticas artísticas y activistas que también habitan la institución.

Con la irrupción de la pandemia de la covid-19, la atención al barrio fue también un movimiento radical de la institución, que se volcó casi

exclusivamente a acciones vinculadas a su territorio, una región de alta vulnerabilidad social. Digo *radical* no solo por toda la energía y la reorganización estructural invertidas, sino también porque es un movimiento que bebe de las raíces de la institución. Construida en el polvo de la Segunda Guerra Mundial en 1946, la Casa do Povo se constituyó inminentemente como un espacio antifascista. Y luego, cuando en 2020 el presidente brasileño respondió a un periodista sobre el número de muertos de la pandemia diciendo "¿Y qué? No soy enterrador" (Gomes, 2020), nos dimos cuenta de que los cuidados, el activismo, el antifascismo y la cultura no podían, en ese momento, separarse en diferentes cajas —este quizá sea el *statement* de fundación de la Casa—. El discurso del presidente, además de hacer explicita su monstruosidad individual, autorizó e incitó socialmente a una insensibilización masiva. Lo que se nos quiso quitar con ese discurso es algo vital: el poder de ser afectados. Como curadora y agente cultural, no pude evitar pensar que, más que nunca, nuestro trabajo debe consistir en crear dispositivos capaces de afectar: lo curatorial, en el contexto del neofascismo, como dispositivo de contagio, de proliferación, de contaminación que aumenta y amplifica la capacidad de afectar y ser afectado; y en este sentido, también como dispositivo de cuidado y vida.

Y para no dejar en el olvido el cansancio, el agotamiento y la sobrecarga de trabajo que se planteaba al principio de esta parte, pregunto —por qué aún no tengo respuesta para ello—: ¿quién cuida a los que cuidan?

5

Tal vez, además de contranarrativas, lo que lo curatorial nos ofrezca como lo más valioso sea la posibilidad de proponer contrarrituales. Si la exposición es un ritual secular que en todo remite a lo sagrado —el silencio, el no tocar, la contemplación, la temporalidad separada del mundo y la epifanía— (Duncan, 2008), podemos pensar cuáles son los rituales sensibles que pueden crear espesor y proliferación para la capacidad de afectar y ser afectado en el mundo de hoy.

Referencias

Cerón, C. (2020). All those things are also ours: De lo blando en lo curatorial. En C. Rito y B. Balaskas (eds.), *Institution as praxis: New curatorial directions for collaborative research* (pp. 76-87). Sternberg Press.

Duncan, C. (2008). O museu de arte como ritual. *Poiésis* (11), 117-134.

Galeano, E. (2009). *El libro de los abrazos.* Siglo XXI.

Gomes, P. H. (20 de abril de 2020). "Não sou coveiro, tá?", diz Bolsonaro ao responder sobre número de mortos por coronavírus. *g1.* https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/20/nao-sou-coveiro-ta-diz-bolsonaro-ao-responder-sobre-mortos-por-coronavirus.ghtml (consultado el 14/4/2022).

Lagnado, L. (2015). Por uma revisão dos estudos curatoriais. *Poiésis* (26), 81-97.

Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simetrica.* Editora 34.

Martinon, J.-P. (ed.). y Rogoff, I (2013). *The curatorial: A philosophy of curating*. Bloomsbury.

La bienal como excusa para agrupar nuestras existencias

Maya Juracán

Hace un tiempo nos pensamos como otros, otros que no querían ni podían seguir la norma y las sugerencias del sistema o caminar en esos caminos asfaltados, esos que dependen de presupuestos grandes, o de apellidos magnos, de personas cuyos intereses a veces obedecen al capricho, o de aquellos que buscan el aplauso, no importa de las manos que venga. Es más, no teníamos nada de qué hablar con esas aceras: no nos reconocían, y se sentía en cada paso la forma en que despreciaban nuestra presencia.

Cansados de siempre sentirnos inadecuados, decidimos poner una bomba cargada solamente con nuestra propia existencia, e hicimos cuenta regresiva. Tal vez un poco nostálgicos o confundidos, quizá sin saber la razón por la que en algún momento quisimos pertenecer a ese espacio artístico que buscaba en nosotros sesgos hegemónicos para escucharnos. Entonces la bomba explotó y abrió caminos, se hicieron fisuras y ahí andamos nosotros, en otros valles y otras sombras. Hicimos puentes de islas con pedazos de nosotros, y aquí existimos. Para nombrarla, le pusimos en burla *Bienal en Resistencia*.

En el 2019 llevamos a cabo la primera edición de una bienal que pensábamos iba a ser otra cosa. Aquello nos abrazó porque siempre supimos que queríamos hacer las cosas diferentes, aunque desconocíamos cómo y cuándo. De pronto, la Bienal fue el espacio que nos dio el tiempo, incluso nos brindó el lugar y nos dio el fuego compartido. Con más de cuarenta artistas latinoamericanos comenzamos innumerables diálogos sobre el futuro de una bienal que se llevaría a cabo en este territorio genocida llamado *Guatemala*, todo ello en el marco del mes de octubre. Y sí, somos nietos de nuestra memoria, y justo en ese mes se conmemora la gloriosa Revolución del 1944 en este país, un hecho que marcaría un antes y un después en la historia fragmentada de este terruño. Pero nos sabíamos ingenuos, pues justo esta referencia también marcaría un antes y un después en nosotros.

La Bienal en Resistencia, en su primera edición tuvo cuatro sedes, y dos de ellas estaban en la Ciudad de Guatemala; las otras dos se ubicaron en pueblos del área rural del país. Esto nos motivó a salir de nuestra zona

de confort y concebir un evento movible, lejos de los vínculos estéticos heredados por la historia del arte. Aquello nos obligaría a viajar para reconocer espacios y procesos, eliminar nuestra herencia colonizadora y, a la par, ser aprendices del contexto. Junto a esto, la mayoría de propuestas de los artistas era planteada desde el espacio público. Entonces, toda nuestra agenda de octubre respondía a esas necesidades, y todos los días había una excusa para encontrarnos en comunidad. A esto lo llamamos "la posibilidad del encuentro", y se podría describir como un muelle gigante en la plaza central de Guatemala. Una de esas tardes, sobre las tablas, nos sentamos para hablar de la necesidad que tenemos de leyes que no vulneren el cuerpo de las mujeres, una pieza elaborada por el artista Allan Raymundo, después de que su esposa había sido criminalizada por un aborto espontáneo. Otra manera de entenderlo fue en la toma de un parque en el centro histórico, con una pieza sonora del artista Wilfredo Orellana, quien colocaría bocinas en las copas de los árboles, desde las que se narraría sonoramente una denuncia sobre la quema de las selvas en Petén, departamento de Guatemala, con el título de "El ruido, el fuego y el silencio". Durante otra tarde, en ese parque se hicieron presentes muchas personas y niños que buscaban o adivinaban los animales que se escuchaban desde las alturas.

Después de un mes de agenda y recorrido, llegamos a una obvia pero contundente revelación: los espacios con sedes habían recibido la menor cantidad de visitas, y los espacios públicos habían tenido la mayor atención y la mayor cobertura de medios de comunicación. Eso nos llevaría a tomar la decisión de que, durante la siguiente edición de la Bienal en Resistencia, eliminaríamos las sedes físicas y todo sucedería en la calle.

Así fue como en el 2021, en plena pandemia, empezamos a pensar en una nueva bienal y su formato, pero la pregunta era evidente: ¿Qué retos tenemos ahora? Pues, aunque el mundo ya se estaba aventurando a eventos públicos, había limitaciones de aforo, limpiezas constantes y espacios abiertos. Determinamos que todo eso no era ningún obstáculo para nosotros, ya que, al no contar con sedes, el espacio público sería nuestra consigna. Todo, según las leyes gubernamentales, estaría "seguro", así que empezamos al mismo tiempo una convocatoria para artistas y un *crowdfunding* (micromecenazgo). Dos acciones que funcionarían como

una especie de esperanza a ciegas: una no va existir sin la otra, y la otra no existe sin la primera.

Aquella convocatoria empezó con un "Si usted quiere ser un artista que expone en cubo blanco y ser reconocido por el medio, esta no es su convocatoria". Aquello, de entrada, era una apuesta por una convocatoria contraestructural. Eso eliminaría el mal sabor de boca que nos dejaron algunos artistas en la edición anterior, como el salvadoreño Alejandro de la Guerra, quien nos atacó verbalmente por no responder a los estándares de una bienal tradicional, entre otros detractores que se sentían seguros de entender el arte solo desde espacios blancos y como un privilegio miope sin sentido comunitario. También en la convocatoria se proclamó una cláusula que pedía que, si algún artista había sido denunciado o ejercido violencia machista, clasista o racista hacia un cuerpo diverso, se abstuviera de participar en este proceso. A la vez, el *crowdfunding* iba acompañado de una canción de Blink 182, específicamente con la lírica de "*So here I am, I'm trying so here I am, are you ready?*", apelando a esa ternura milenial que tanto participó en nuestra construcción. Después, esta misma canción nos acompañaría en cada evento, pues era un sentimiento que tenía origen en la necesidad de crear entre nosotros una plataforma que diera cuerpo a nuestras resistencias. Y así fue: la letra de la canción la tradujimos al español ("Estamos aquí tratando, estamos aquí, ¿tú estás listo?"), y la sentíamos más nuestra que de Blink 182.

De esta manera juntamos un presupuesto pequeño, pero necesario, tanto que usaríamos cada gramo de nosotros para resistir. A ello sumamos lo de la venta del catálogo de la edición anterior, del 2019, lo que nos sirvió para tener un equipo que, particularmente ese año, lo formarían puros jóvenes en resistencia punk-rock.

Resulta que la línea editorial y de diseño de la convocatoria, Sandi López la hizo al salir a la calle rompiendo, quemando y grafiteando los espacios. Josué Alvarado, un experto en montaje y producción, así como en incendiar cosas, se hizo cargo de gran parte de la documentación, incluido el ritual de inicio de cada Bienal en Resistencia: quemar una llanta, un acto de protesta común en Guatemala, al que se acude para despistar al enemigo. A este equipo teníamos que agregar al genial Rodrigo Villalobos, que cuenta la leyenda de que, después de renunciar

a un trabajo esclavizante en un *call center*, fundó su sello editorial, que ya cuenta con más de una docena de obras producidas; si eso no es autogestión en resistencia, yo no sabría decirles qué es.

Además, estábamos "los clásicos": Gustavo García Solares, un punk-skasoso al que conocí cuando éramos jóvenes e idealistas, trabajando para distintas ONG, y al que conocí mejor en un concierto de punk de su banda; y su servidora, una historiadora de arte curadora y *skater* empedernida que pagó sus estudios universitarios con una tienda de tablas punk que estaba en un mercado cerca de un municipio de la ciudad de Guatemala, llamado Mixco. También hubo nuevos rostros, como Margarita López, una teatrera que, regresando de Argentina, aburrida de todo el esnobismo, decidió trabajar con nosotros haciendo un increíble trabajo en gestión y comunicación. Era obvio que sobre nosotros recaía la carga de si todo aquello salía bien o mal. Y sí, eran muy pocas manos, pero sin duda eran las que iban a hacer todo lo que podían por el proyecto, y eso, para nosotros, era todo lo necesario para mantener nuestra trinchera.

Así empezamos el proceso de "curaduría comunitaria". Este formato lo utilizamos en la primera edición también, y lo acuñamos con el feminismo comunitario de Julieta Paredes y Lorena Cabnal, un feminismo que me enseñaron mis ancestras. El concepto, trasladado al arte, consistía en sumar las responsabilidades a todos aquellos a quienes les concierne el bienestar y deconstruir la imagen de poder del curador, para enfrentar el desconocimiento como una oportunidad de aprendizaje y entrega. Así es como, en lugar de una junta curatorial, se creó una comitiva de aprendizaje en la que se invitó a participar a cuerpos que ya están en resistencia desde diferentes lugares, así como a activistas, líderes comunitarios, proyectos autogestionados y cuerpos rebeldes. Para la segunda edición se invitó a la mayoría de colectivos. Como representante de la Organización de Locas de Centroamérica y el Caribe (Odelca) estuvo Balam García; Ketzalí, una periodista enigmática y música maya poqomam, y Edith López, alias *la Negra*, parte del Colectivo HIJOS (sigla de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia con el Olvido y el Silencio). Fueron ellos los responsables de provocarnos el no olvido, como constantemente nos recuerdan con sus empapelados en el espacio público los rostros de los desaparecidos y asesinados por el genocidio en Guatemala. Nos falta mencionar una

figura más: "el curador internacional"; este, en lugar de jugar como la figura de mayor visibilidad, tomaría el lugar de un aprendiz de la realidad social en Latinoamérica, y para ello elegimos a Ilaria Conti, una italiana que anteriormente había generado una investigación sobre el arte en Guatemala, pero había apuntado ciertas críticas necesarias sobre las realidades sociales de este; además, cuando intentó conocer cuerpos en resistencia, le dijeron que estábamos fuera del país, a lo que respondí "grandes cuerpos de agua siempre se encuentran en el mar". Ese mar sería la Bienal en Resistencia, y ella haría todo lo necesario para viajar y estar en este espacio el mes completo, resistiendo junto a nosotros.

Llegado el mes de octubre de 2021, todo empezó con *La casa de papel dorado*, del artista callejero BiH (Sebastián Andreatta). Este artista argentino había empapelado casas en su país que no habían sido pagadas por los propietarios, por lo que el banco tomaría la decisión de demolerlas. Así empezamos a empapelar de papel dorado, como un regalo, la Casa Roja, un centro cultural en Guatemala famoso por resistir y ser el hogar de muchos de los colectivos de arte del país y abrazar los ideales revolucionarios; para nosotros también era un punto clave desde la primera edición, en 2019. Así empezamos aquella gran travesía. La cita fue a las seis de la mañana de ese día. Convocamos a todos los cuerpos necesarios a llevar escaleras tijera y pegamento. El proyecto estuvo dirigido por nuestro gestor Josué Alvarado, alias *Nerón*. Empezamos siendo cinco personas, y después llegamos a contar unas veinte, entre el colectivo de feministas Riot y curadoras de "La Revuelta", así como nuestros amigos y artistas que decidieron acompañarnos bajo el sol. La meta era terminar antes de que el calor de la tarde estuviera muy intenso. Juan José Guillén, un artista que también era participante de la Bienal en Resistencia, llevaría una bocina para apaciguar el calor con unas cuantas canciones de Selena. Y así bailamos, y la ternura se asomaba cuando Iliana, nuestra contadora oficial, sacaba su crema bloqueadora, para que todos tuviéramos lo suficiente y el sol no hiciera estragos en nosotros. Eran las 16:55 y estábamos tan muertos como emocionados por el resultado. Constantemente le mandábamos fotos a BiH, quien estaba impresionado por la cantidad de gente que lo acompañaba a la distancia en el proyecto, porque usualmente en Argentina él hacia todo

en soledad, con alguna ayuda esporádica de amigos y su pareja, pero ese día logramos terminar el proyecto en tiempo récord con amigos y aquellos creyentes de la resistencia que nos empezarían a apoyar de ahí en adelante. Así entendimos que solos podemos, pero en comunidad se disfrutaba más el viaje.

No puedo decir que la Bienal en Resistencia haya sido un evento periférico; mejor dicho, aquellos que hablan de *periferia* es porque no conocen bien el mundo. Esta bienal acompañó a los artistas incluso en sus casas, como fue el caso del proyecto de la artista Camila Juárez con su pieza *Ser indígena en la ciudad de Guatemala*. Su propuesta consistió en rotular su casa de infancia con la historia de cómo su familia había llegado a ese territorio como migrante de su comunidad indígena; durante el proyecto participó toda la familia, algo inusual en cualquier otra bienal, pero muy coherente para nosotros, pues una parte de la gestión consistió en pagar los tamales e ir por ellos a la casa de la abuelita de la artista, limpiar el patio, armar un toldo e ir por las sillas. Esa tarde se invitó a toda la comunidad, nos sentamos en el piso, comimos tamales, contamos historias y lo recordamos como uno de los momentos más felices de nuestro proyecto.

Muchas otras de las piezas de esta bienal nos reventaban hasta las lágrimas y el miedo, como cuando Kevinn Dubón presentó una *performance* que nos haría caminar con él y sentir sus temores. *Por hueco* fue una pieza que evidenciaría la violencia sistémica sobre los cuerpos diversos: Kevinn caminó por toda la avenida principal de Guatemala enunciando los nombres de personas que habían sido violentadas, golpeadas y asesinadas por su orientación sexual en Guatemala en lo que iba del año. Todos lo acompañamos en su peregrinaje, pero en algún momento ya no pudo caminar más. Cuando avanzaba Kevinn, todos avanzábamos, y cuando él se detenía, todos nos deteníamos con él; así fue como entendimos que esto no solo era una intervención en espacio público, sino que representaba algo más: era un acto de acompañar resistencias y acuerpar a disidentes con una fuerte carga emocional.

Así sucedió también con la pieza de la artista maya kakchikel Marilyn Boror. Hacer un "monumento vivo" de una mujer indígena fue una propuesta digna para un país en el que sus tierras están llenas de

monumentos de hombres blancos, conquistadores opresores y dictadores. La propuesta de Marilyn no solo retaba la historia: también el espacio y la batalla sobre los territorios que se habitan. En lo que iba del año, muchos defensores del territorio y de los ríos han sido criminalizados y desaparecidos, muchos de ellos enfrentan más de diez años en la cárcel. Esta *performance* buscaba evidenciar, acompañar y visibilizar esos cuerpos; la pieza estaba dedicada a ellos y su lucha.

La tecnología también fue un factor importante durante el desarrollo de esta bienal: hubo una bomba panfletera digital del colectivo Fábrica de Bombas, cuyos integrantes lograban intervenir teléfonos de manera clandestina y enviar un mensaje SMS de resistencia. La obra del artista Bryan Castro consistía en una escultura digital gigante, con la cara del presidente Alejandro Giammattei que flotaba sobre la plaza central; al girarla, mostraba datos sobre el dinero supuestamente invertido en la pandemia por covid-19 que no se usaba en ayuda al pueblo, sino como un descarado acto de corrupción.

Así nos fuimos trasladando a finales de ese octubre hasta San Rafael Pie de la Cuesta, en el departamento San Marcos, en el occidente de Guatemala. El artista Juan José Guillén es oriundo de ese pueblo, y para la propuesta de esta bienal, él mismo nos contaría cómo, de pequeño, en la comunidad había un cuerpo trans llamado Julia. Juanjo explicó que Julia era una amiga de la comunidad, y su trabajo era ayudar a todas las mujeres en algunas labores domésticas, como hacer tamales, o a la hora de una fiesta familiar se involucraba en limpiezas extremas o en cuidar a algún enfermo. Es así como Julia se dio a conocer y se hizo querer en todo el pueblo. Cuando ella se enfermó, las mujeres del pueblo se empezaron a encargar de ella, hasta que la situación se hizo insostenible y la tuvieron que internar, hasta que murió. Por el pueblo corrió el rumor de que había muerto de VIH sida, así que, por desconocimiento generalizado, nadie cargó su caja hasta el cementerio, como tradicionalmente se hace en el pueblo de San Rafael. En su tumba, lejos de recordar el nombre que ella eligió para sí, el encargado del cementerio escribiría con pintura su nombre legal: Rodolfo; así se pensaría que la memoria de Julia se olvidaría para siempre. En su infancia, recordaba Juanjo, durante octubre, para la feria del pueblo, ella salía vestida, bailando y gozando con todo el

pueblo para celebrar su verdadera identidad. Esta historia fue suficiente para hacer un viaje de casi ocho horas a San Rafael y acompañar a Juanjo en su *performance*.

La "caravana bienalera" consistía en el carro de Gustavo y el carro que pedí prestado a mi papá. Los llenamos con todas las personas que pudiéramos caber, y pondríamos por horas una *playlist* improvisada que pudiéramos bailar y cantar desde muy temprano. Al llegar en la tarde, fuimos recibidos por la mamá y demás familia de Juanjo, quienes ya tenían lista una comida especial para nosotros. Una mesa larga estaba enfrente, y como si todos fuéramos una comunidad que se conociera de siempre, nos sentamos a conversar, hablar, beber y comer hasta altas horas de la noche. Fue una velada hermosa.

Al día siguiente estábamos listos. Nos reuniríamos en la casa de Juanjo. Ahí empezaría una nueva memoria: su mejor amigo la estaba acompañando y maquillando. Juanjo se travistió por completo y caminó hacia el parque central de San Rafael. Ahí fue acuerpado por sus amigos de Odelca. Le pondrían una banda con el epígrafe de "Señorita Memoria Trans 2021", y luego Juanjo leería una consigna ante los ojos de todo el pueblo, que empezaría con la frase "Tu presencia se confirma en nosotros". Después caminó por la avenida principal del pueblo donde la gente se iba sumando a su llamado con *Chiquitita, dime por qué* sonando de fondo.

Ya no era Juanjo, sino la Señorita Memoria Trans, y caminaba removiendo la memoria del pueblo. La gran acompañante fue la madre de Juanjo, quien había sido maestra del pueblo por muchos años, e invitaba a todas las personas a unirse en la caminata. Pronto llegaríamos al cementerio, en el cual se buscó la tumba de Julia. Para entonces ya éramos muchos en el peregrinaje, y Juanjo volvería a leer el *statement*, rodeado de todos los que conocieron a Julia o querían honrar su memoria. Juanjo se hincó delante de la tumba, colocó flores, se quitó la corona y la banda, y dejó una placa rosada con su nombre elegido y grabado en mármol que decía: "Julia, tu presencia se confirma en nosotros". Para ese momento nos encontrábamos bañados en lágrimas. No lo sabíamos aún, pero ese acontecimiento nos cambiaría por completo y nos devolvería mejores al mundo.

Me acerqué a una amiga del colectivo de revoltosas y le dije: "Yo ya no sé qué es esto: esto no es arte, no es una bienal… Esto nos supera a todos. Se está reivindicando la memoria de los olvidados con un pueblo entero". Yo tenía la piel de gallina y el corazón en las manos al ver cómo el pueblo le llevaba flores y la gente se acercaba para hablar de Julia. Las personas que por primera vez oían la historia de Julia se veían conmovidas (en algunos casos hasta el llanto), y se confirmó lo importante que fue la intervención de Juanjo para la memoria de su pueblo, así como lo grande que fue Julia para resistir en este mundo, para que nunca más el olvido nos vuelva enemigos de los cuerpos diversos.

Para ese momento de la Bienal, yo ya no era la misma, o por lo menos no era mi yo de hace algunos meses. Habíamos cambiado. La Bienal nos había sobrepasado y ya no éramos un evento artístico o una bienal de encuentros: éramos un acontecimiento. Estábamos sobre algo que marcaría un antes y un después, y al ver muchos de los proyectos en retrospectiva, no había nadie del mundo del arte hegemónico alrededor. Justo ahí pensé que esto que estamos haciendo es perfecto: es el otro mundo del arte, uno que adoquinó su propio camino, uno que poco a poco también se ensancha más. En este camino caben dudas y ternuras que estamos dispuestos a seguir abrazando.

Y escribo este texto para no olvidarme nunca y no olvidarlos nunca, pues es imposible tirarse al olvido cuando algo te cambia tanto. Esta es la bienal de la posibilidad, la del encuentro y la de la resistencia.

Porque tal vez no seremos los grandes y audaces artistas, curadores o gestores que acompañarán en galas de museos o premios internacionales, pero nuestra más poderosa herramienta está en existir y ser felices en nuestra trinchera.

Reflexiones en torno a una curaduría situada

Melissa Aguilar

Una habitación propia

En 1928, la escritora Virginia Woolf fue invitada por el Newnham College y el Girton College —ambos, espacios asociados a la Universidad de Cambridge y pioneros en ofrecer educación académica a las mujeres desde finales del siglo XIX— para que dictara una serie de conferencias sobre literatura. Woolf, quien publicaría un año después un ensayo basado en estas reflexiones con el título *Una habitación propia*, proponía como argumento central la necesidad de reclamar un espacio con autonomía económica y creativa para las escritoras.

En su texto afirmaba que "una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas", un gesto que no solo implicaba la demanda de un espacio físico privado donde dar rienda suelta al ejercicio escritural, con dinero suficiente para garantizar la independencia material y la libertad de pensamiento y acción, sino, además, de un espacio simbólico en una tradición literaria dominada por hombres. Woolf relacionaba la posibilidad de esta demanda con una suerte de triunfo de cara a una época como comienzos del siglo XIX, en la que, literalmente, tener una habitación propia era algo impensable si la mujer no pertenecía a un hogar rico. Sin dudar de que estuvieran en capacidad de crear, su preocupación tenía más que ver con las limitaciones que en la realidad tenían que enfrentar.

Casi setenta años más tarde, en 1997, la artista antioqueña María Teresa Cano exponía la instalación *Una habitación propia*, guiño de reivindicación al pedido de vieja data de la escritora inglesa, la cual consistía en una gran pieza textil translúcida, cortada y cosida que adquiría la forma de una casa al tensionar los extremos para quedar suspendida en el centro de la sala. "Lentamente construido" era la leyenda que alcanzaba a leerse en grandes letras de vinilo cortado en la pared del fondo, como recordando que ese espacio era aún una conquista en proceso y, al mismo tiempo, poniendo en tensión lo que podría interpretarse como una representación del entorno doméstico y privado en el que Woolf localizaba el principio de la independencia creativa, y la esfera pública, lugar del reconocimiento social, económico e histórico, representada en este caso por el espacio expositivo en el que se insertaba la obra.

Al margen de cualquier ejercicio académico, propongo aquí un breve acercamiento reflexivo a la curaduría como campo de conocimiento y práctica, experimentada como mujer del Sur y escrito en primera persona. Esbozos inacabados de inquietudes, inconformidades y resistencias abiertas que como fantasmas me acompañan cada vez que escribo un texto o me permito a mí misma ubicarme en ese espacio situado del que hablaba Woolf, en el que mi voz toma la suficiente contextura como para reclamar también una habitación propia.

Empezar por lo incómodo

La historia de la curaduría en Colombia es una historia de tradición principalmente masculina, como la de las artes plásticas, la de la literatura o el cine. En el campo del arte nacional, las mujeres que se han posicionado como figuras académicas e intelectuales visibles son relativamente recientes, a excepción, quizás, de nombres como Marta Traba, Beatriz González o, tiempo después, Carolina Ponce de León. Hoy podría decirse que un gran número de las publicaciones producto de becas, investigaciones académicas o procesos curatoriales está firmado por mujeres que han dedicado afectos y tiempo a abrir vías alternas para otorgar mayor pluralidad a la escritura de la historia del arte y a los procesos vitales y políticos que esta inevitablemente toca.

De mi experiencia docente cercana recuerdo con especial satisfacción haber logrado estructurar un curso de historia del arte colombiano casi por completo a partir de autoras mujeres, hecho que nunca me sentí en la necesidad de justificar más allá de la calidad misma de las ideas que sus textos contienen. No obstante, y a pesar de la certeza de que estas figuras existen activamente en el medio, nunca ha dejado de causarme inquietud pensar en lo que implica —o cómo impacta— en nuestra cultura la precariedad laboral que viven las curadoras e investigadoras mujeres en los espacios de visibilización y de reconocimiento profesional, es decir, de ejercicio del poder.

Recurrentemente me asalta la sospecha de que la institucionalidad en Colombia se ha construido sobre una vieja, pero al parecer todavía vigente,

idea patriarcal de que la cultura pertenece al ámbito de lo femenino y de las mujeres, y, por tanto, también su gestión y cuidado, mientras que la producción intelectual, la del ámbito de la racionalidad —al menos como nos la ha presentado el pensamiento occidental— todavía se mueve en circuitos principalmente compuestos por hombres. Tal vez el problema radique más en cómo seguimos pensando desde esta dicotomía de conocimiento racional y conocimiento sensible… O, tal vez, el debate central que continuamos evitando sea el de cómo las mujeres nos sentimos en lo que respecta al poder o ejerciéndolo (dos cosas distintas), en una sociedad (al menos lo digo por mi generación) que nunca nos educó para sentirnos merecedoras de él y disfrutarlo.

Nota al pie: Ni juiciosas, ni aplicadas

Por años he escuchado en los espacios laborales y académicos —no exclusivamente del circuito artístico, vale aclarar— que cuando se habla del trabajo y el carácter de mujeres que ocupan lugares de poder o que gozan de cierta visibilidad por su trabajo, suelen definirlas con adjetivos como *juiciosas*, *dedicadas* u *organizadas*, palabras que, además de delatar lo que todavía se precia con anacrónica terquedad, inevitablemente me recuerdan los días de colegio, en los que las monjas las usaban también para hacer reconocimientos especiales a las niñas que, sin otra opción, nos ajustábamos a las expectativas del modelo social. Con unas pequeñas cintas de colores pastel que llevaban los valores marianos impresos, ungían, varias veces al año, a la estudiante más ordenada, a la más responsable, a la más delicada; nunca a la más creativa, a la más arriesgada, a la más elocuente o a la más extrovertida.

La condescendencia machista y el paternalismo que, instalados como una forma de relacionamiento naturalizada en los sectores cultural y artístico (para el caso que interesa), de forma reiterada se practican como filtro para el reconocimiento —o des-conocimiento— profesional de las mujeres que hacemos parte activa del medio como productoras intelectuales. Sin embargo, el cuestionamiento que esto me suscita, más

allá del deseo obvio de que algún día podamos dejar de justificar nuestro carácter o la "radicalidad" furiosa de nuestras decisiones, tiene que ver con aquello que este tipo de lenguaje pretende en realidad neutralizar. No vale desconocer el liderazgo limitándolo a apasionamiento intuitivo; desconocer la rigurosidad opacándola con orden; desconocer la fortaleza reduciéndola a inflexibilidad; desconocer el profesionalismo confundiéndolo con complacencia.

Exponerse una misma

Deslocalizarse tal vez sea el concepto-imagen que mejor responde, en mi caso, a lo que concibo por *práctica curatorial*. Se trata, para mí, de un desplazamiento intelectual y afectivo en favor de un emplazamiento, es decir, de una pérdida de la certeza del lugar conocido para situarse —intencionalmente— por fuera de la perspectiva segura del relato. Entiendo la curaduría como investigación y posibilidad enunciativa, un acto de habla que necesariamente es y deviene en performatividad (acción); un ejercicio transdisciplinar y posicionado que se basa al mismo tiempo en una apuesta desde y por la propia subjetividad. En el sentido de práctica afectiva, la curaduría supone, también, una disposición a afectar y dejarse afectar. Los vínculos establecen la proximidad que se vuelve motor: "La investigación nace allí y cuando un cuerpo humano es afectado por algo y, en respuesta a ello, actúa no sin afectar a algo" (Vélez Upegui, 2014).

En el proceso de creación de una exhibición, nuestro cuerpo es también algo que se expone. Una exhibición no es solo lo que se muestra y el contexto donde se muestra, sino que somos nosotras mismas exponiéndonos públicamente, es decir, políticamente. Ese exponer como el acto de situar o sacar al exterior, de presentar algo para que sea visto y se haga manifiesto, es también una forma de afectar y de dar afecto, no neutral y provista de todos los conflictos.

Declarar, develar, sanar, cuidar de cosas y de otrxs, intermediar, movilizar, son todas también acciones vinculadas al ejercicio de curar, y para las que se requiere un cuerpo que medie —y hablo tanto de un cuerpo individual como

de otros hechos de muchos: los cuerpos colectivos e institucionales—. Uno de los intereses centrales en mi trabajo ha sido pensar y tratar de comprender cómo en esos espacios portadores del poder institucional y la oficialidad se han establecido las tramas dominantes para configurar y administrar el discurso, y cómo nuestros cuerpos han respondido a ello. Una de las mayores posibilidades que encuentro en la historia es su propia capacidad de actualización. La historia es relato; el relato, palabra; la palabra, lenguaje y acción en el presente. Una acción que se traduce, potencialmente, en la creación de marcos alternativos, no solo para su interpretación, sino, principalmente, para vivir mejor, en los que las nociones de *fisura* y *reescritura* constituyen la vía para la construcción de un contrarrelato.

Por otro lado, pero no alejado de lo anterior, considero que una práctica curatorial feminista no se puede pensar limitada a procesos o productos curatoriales que en sí mismos exploren los feminismos. En este sentido, creo que las posturas feministas y poscoloniales deben también operar como marcos de actuación que atraviesen el quehacer mismo para impactar las instituciones, los repertorios de relacionamiento con el medio artístico y cultural, y la forma en que desde la investigación y la gestión se pueden proponer nuevas maneras de abordar la producción intelectual, los afectos y las interacciones con los distintos tipos de capital y los cuerpos.

El cuidado de lxs otrxs

La curaduría, como una práctica del cuidado, dice mucho de la forma en que entendemos y ponemos en práctica la cultura. Si este concepto se entiende como un producto que se "lleva" o "reparte" al margen de lo político, que se tiene o no, y no que se produce permanentemente en cuanto espacio deseable para el bien-estar común y la movilización colectiva, todo se reduce a qué tanto provecho puede sacarse de las comunidades, lxs artistas, lxs colaboradores, las instituciones, etc.

Teniendo presente esta perspectiva del cuidado, he aprendido a entender la curaduría como un ejercicio doble, constituido por acciones

que van hacia adentro y hacia afuera. La práctica hacia afuera implica todo lo que ocurre de cara al público, es la capa del proceso, el resultado materializado en una experiencia. En este, el cuidado por las "cosas" o los procesos resulta crucial para la concreción satisfactoria de un proyecto, y usualmente es la imagen de base que tienen los externos para juzgar si lo hecho resultó, o no, acertado. No obstante, la práctica hacia adentro es más compleja: es la que se construye para soportar y estructurar; como una suerte de raíz. En ese actuar hacia adentro, la curaduría tiene una especial responsabilidad, pues de ella depende la calidad del tejido —afectivo e intelectual— que le subyace. En este entramado, negociar con los propios temores y prejuicios se vuelve indispensable para configurar (dar forma) la disposición hacia el cuidado de lxs otrxs, esto es, la acción consciente encaminada a garantizar el trato ético y el reconocimiento de las voces y competencias que se articulan en un proyecto. En últimas, tiene que ver con comprender que una exposición, evento, laboratorio, publicación, o cualquiera que sea el dispositivo, es el conjunto de personas, deseos, afectos y esfuerzos que permiten que suceda.

Así, la curaduría no solo existe como coyuntura para desdibujar y redibujar los propios límites éticos y creativos, sino, además, para potenciar el trabajo en red, fundamentado en la responsabilidad afectiva y el relacionamiento ético con el sector artístico, desde el cual se privilegie el reconocimiento de las subjetividades y el valor simbólico y económico justo de la labor profesional. El cuidado en el marco del ejercicio curatorial actual va más allá de los protocolos de conservación, limitados a garantizar la integridad de objetos: se trata de crear condiciones que propicien, entonces, el cuidado de las personas, especialmente en un país que aún tiene grandes dificultades para autorreconocerse por fuera de los marcos de representación y denominación heredados de la Colonia, y para lidiar con las formas en que el capitalismo ha afectado las prácticas culturales y museológicas desde finales del siglo xx.

Referencia

Vélez Upegui, M. (2014). La devoción de lo ignorado (breve escrito sobre la investigación en humanidades). *Co-Herencia*, *11*(20), 242.

Más allá de la curaduría pedagógica: La educación como lugar de corresponsabilidad[48]

Mônica Hoff

48 El argumento de este texto surgió de una clase que impartí en un programa de prácticas curatoriales coordinado por la curadora Pamela Desjardin, en el primer semestre de 2021, en el Centro ADM, en Ciudad de México.

En los últimos años del siglo xx asistimos en el arte a un extraordinario o renovado interés de artistas, luego, de curadores y museos e instituciones culturales, en metodologías, teorías, narrativas, conceptos y debates provenientes del campo de la educación. Este aparente impulso del arte hacia la educación se hizo visible, principalmente, en una serie de iniciativas, tales como escuelas autónomas, universidades libres, talleres y clases concebidos como proyectos artísticos, por un lado, y la concepción de proyectos artísticos denominados o calificados *educativos*, por otro. A esto se suma el aumento de la inversión en los departamentos de educación y de cierta "infiltración" del aspecto educativo en el pensamiento curatorial.

El mundo del arte ha llamado a este fenómeno *educational turn*,[49] o giro educativo en las prácticas artísticas, curatoriales e institucionales.

La literatura internacional reconoce en la sexta edición de *Manifesta*, bienal europea de arte contemporáneo que pretendía ser una escuela y que, por motivos políticos, acabó cancelándose, uno de los hitos de este fenómeno. En tierras del sur, o más específicamente, en América Latina, uno de los ejemplos más conocidos del renovado interés del arte por la educación es la experiencia de la 6.ª Bienal del Mercosur, realizada en 2006-2007 en Porto Alegre, primera edición en contar con la figura de *curador pedagógico* —cargo que ocupaba entonces el artista uruguayo Luis Camnitzer—. Así, por su anticipación y mirada hacia la educación, se dio a conocer como una "bienal pedagógica".

En ambos casos se percibe que el desborde educativo se da como una medida curatorial aliada a una posible apertura e interés institucional.

49 La primera aparición de la expresión tuvo lugar en 2006, en el texto *A pedagogical turn: Brief notes on education as art*, escrito por la artista, crítica y escritora Kristina Lee Podesva. En el texto, Podesva utiliza la expresión *giro pedagógico* en lugar de *giro educativo*. Esta última apareció en la literatura de arte contemporáneo en 2010, en el libro *Curating and the education turn* (Wilson y O'Neill, 2010a). Como sabemos que ya en 2006 Podesva estaba produciendo reflexiones sobre el fenómeno, entendemos que la autoría del término es suya. Para más información sobre el fenómeno y su ocurrencia, principalmente en el contexto internacional, véase Podesva (2007) y O'Neill y Wilson (2010b). Sobre la incidencia (o no) del giro educativo en el contexto del arte brasileño, véase Hoff (2014).

Obviamente, con un poco de comprensión de cómo funciona el sistema del arte y sus procesos de legitimación y visibilidad, podríamos decir que cuando procesos como estos son nombrados y llegan a los discursos curatoriales y a la estructura institucional, es porque ya han sido pensados y trabajados durante mucho tiempo por artistas y educadores, teniendo en cuenta que la voz del primero tiene mucho más poder y escucha que la del segundo, aunque parezca una contradicción.

En este sentido, cuando se nombró el fenómeno, lo que lo hizo público e institucionalizó, cambió de estatus, pasando de un giro, a ser un posible "modelo" replicable. Así, más que representar un cambio efectivo y estructural en las formas de hacer, pensar y revisar el arte en y desde sus diferentes instancias, el *educational turn* no hizo más que inaugurar una nueva agenda en el mundo del arte: la de la educación.

Las agendas del mundo del arte, lo sabemos, siempre traen consigo, aunque no sea explícitamente, una fecha de caducidad señalada, ya que tienen como condición de existencia poner mayúsculas en los discursos y debates públicos, capitalizándolos a su favor y, así, agotándolos. De esta forma, más que un hecho, el giro educativo puede leerse como un síntoma de un problema ontológico, y por tanto, complejo respecto a cómo concebimos, entendemos y tratamos la educación. Y de este síntoma me gustaría hablar aquí.

Históricamente, tanto en el contexto de las instituciones de arte, museos y proyectos artísticos, como en la estructura política y social en la que vivimos, la educación ha ocupado una posición bastante paradójica: por un lado, se la reconoce como un lugar fundamental para el ejercicio crítico y la imaginación política; por otro, la tratamos efectivamente como un sector subordinado en la jerarquía de los discursos y prácticas institucionales.

El surgimiento (y popularización) de la curaduría pedagógica[50] en la primera mitad de la década de 2000, en la nube del giro educativo,

50 Más sobre la noción de *curaduría pedagógica,* así como ejemplos de experiencias ubicadas en América Latina, se pueden ver en el texto "Mas allá de la curaduría educativa: La educación como proceso sistémico y corresponsabilidad política", que publiqué junto al Programa Experimental de Mediación y Educación a través del Arte, organizado por la Universidad de Valencia y el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

ciertamente trajo cambios importantes, pues dio más respeto y valoración a la educación en el contexto del arte. La creación de esta nueva categoría, fundamental para la revisión de enunciados y modos de operación, no garantizó, sin embargo, cambios estructurales efectivos en términos de las pedagogías institucionales.

En términos generales, en el contexto institucional del arte se entiende por *educación* todo aquello que hacen les educadores bajo la consigna de un programa educativo. En otras palabras, el programa educativo es tradicionalmente el área dedicada a pensar y programar la educación en instituciones, espacios y proyectos artísticos.

La curaduría pedagógica, a su vez, es entendida como la actividad situada en el diálogo o intersección de la curaduría con la educación —es una práctica de investigación y acción compuesta por elementos teóricos, estéticos, políticos, pedagógicos y poéticos—. Si en la práctica, la sexta edición de la Bienal del Mercosur parece haber sido uno de los primeros proyectos en explorarla, como debate teórico (Vergara, 2016, p. 41) surgió cerca de una década antes. Fue pensada originalmente como un punto de conexión e intercambio entre los pensamientos curatorial y educativo, de modo que los proyectos puedan ser pensados desde el principio de otra manera: teniendo la educación como punto de partida y no como un proceso de traducción que viene *a posteriori*.

Se espera de ella que actúe sobre todo desde dentro (de la institución o proyecto) hacia el exterior, pensando en la calidad y el poder de transformación de relación con los públicos y las comunidades. Sin embargo, considerando los problemas históricos y la dimensión paradójica que acabamos de mencionar sobre el lugar que ocupa la educación en la sociedad, entiendo que su función principal es actuar más interna que externamente. Más que programar actividades externas, la curaduría pedagógica tiene la capacidad de problematizar y ayudar a revisar las pedagogías institucionales, es decir, el conjunto de metodologías y prácticas que dan forma, no a la educación de una institución, organización o proyecto de arte, sino a sí mismas como institución, organización o proyecto de arte, apuntando así a la comprensión de educación que tienen, construyen y comparten públicamente, aunque no siempre con el nombre de *educación*.

Lo que estoy tratando de decir es que la educación en una institución, organización o proyecto artístico está indiscutiblemente en las actividades educativas o públicas que se desarrollan con este fin, pero también:

en los contratos,
en los ingresos,
en la taquilla,
en las narrativas y discursos curatoriales, artísticos e institucionales,
en los muros,
en los mensajes publicitarios descarados o subliminales,
en los modos de organización,
en las jerarquías,
en los tiempos y espacios de trabajo,
en el color del equipo,
en las políticas misóginas y racistas,
en los discursos antisexistas y antirracistas,
en los temas elegidos,
en la ilustración de los temas,
en negarse a hacer de todo un tema,
en discusiones no celebradas,
en el "olvidado",
en la necesidad de revisión histórica,
en la revisión histórica,
en las sillas,
en quienes ocupan los puestos de trabajo,
en las apropiaciones y modos de captura,
en las negociaciones,
en no negociar lo no negociable,
en lo que hay adentro,
y también en lo que está afuera.

Estoy tratando de decir, por tanto, que *educación* no es sinónimo de *programa educativo*, aunque el contrario lo sea. También, que ocupar la palabra *educación* no es garantía de educación. Si comprendemos la educación como un acto político que libera a les sujetes mediante la

conciencia crítica que surge de la comprensión misma de la educación como práctica de libertad, entonces ella no puede estar solamente en lo que llamamos *educativo*.

La educación en una institución, organización, espacio o proyecto de arte no la hace solamente el departamento de educación, la curaduría pedagógica o el artista-pedagogo.

Las decisiones, metodologías, acciones y prácticas llevadas a cabo por una institución, organización o proyecto artístico configuran el conjunto de pedagogías por medio de las cuales operan esta institución, organización o proyecto. Ellas nunca son imparciales.

La educación de un departamento de educación o de un proyecto educativo siempre será hacia fuera y hacia dentro, sea o no esta su intención; la de una institución, organización o proyecto de arte, también. Luego, aunque sea tarea del educadore o del curadore pedagógico generar espacios de aprendizaje, reflexión y debate, y trabajar en nombre de la educación, la responsabilidad sobre el sentido de la educación engendrado por una institución, organización o proyecto de arte nunca será solo de ellos.

En una sociedad utilitarista como la nuestra, hacerse cargo de la educación es una tarea y una corresponsabilidad política hacia dentro y hacia fuera. En la práctica, y centrándonos en nuestras prácticas, consiste en desentrañar el conjunto de fuerzas que operan bajo normas universales para deconstruir la idea utilitarista que se tiene de ella, y en su lugar construirla colectivamente como un lugar de corresponsabilidad.

Cada toma de decisión (administrativa), cada elección (institucional), cada palabra de nuestro discurso (curatorial), cada imagen (publicitaria) y cada contradicción generan mensajes directos e indirectos. Estos mensajes son leídos por alguien más. A este proceso de escritura y lectura también se le llama *educación*.

Como puede verse, la educación no encaja en el *educational turn*.[51] No encaja porque ella no es un fenómeno, sino un problema real y político,

51 En 2016, debido a mi participación en el seminario Políticas da Mediação: Playgrounds, organizado por el Museu de arte de São Paulo, fui invitada a escribir un texto que sería publicado en el libro que reuniría los trabajos presentados en el encuentro. El libro aún no ha sido publicado (no sé si se hará en algún momento). El texto, cuyo título es "Cuando la educación no cabe en el *educational turn*", y que está en una carpeta de mi computadora desde hace seis

y por tanto, estructural y colectivo. Luego, exponerla en los muros de las galerías o transformarla en proyectos artísticos ayuda a difundir el problema, pero eso muchas veces lo capitaliza aún más, en lugar de resolverlo o convertirlo en un ejercicio crítico, porque, no nos olvidemos, hay una agenda detrás que, si no lo estetiza, a menudo solo lo ilustra, lo que corrobora el uso del concepto para la creación y difusión de una especie de *educación de efecto*, que es estruendosa pero que no dura mucho.

Frente a todo esto, la cuestión principal parece ser la siguiente: ¿si la educación es un hecho y no hay cómo escapar de ella, y si nuestras formas de investigar, de organizarnos y de actuar en el campo del arte consisten en nuestras pedagogías, con base en qué concepto de *educación* queremos actuar/trabajar, y qué sentido de educación queremos construir? ¿Cómo construir códigos éticos a partir de nuestras prácticas que respeten eso? Y más aún: ¿cómo estos códigos aparecen o ganan forma en los programas, textos, exposiciones, escuelas y proyectos que creamos?

¿Realmente queremos desafiar nuestras propias declaraciones? ¿Realmente queremos revisar lo conocido y desaprender lo que sabemos? ¿Cómo ir más allá de la simulación de experiencias, de la falsificación de situaciones, de la lógica de los modelos, de las capturas programáticas y de los gases institucionales paralizantes? ¿Cómo escapar de las pedagogías del poder[52] y, al mismo tiempo, ser suficientemente didácticos? ¿Cómo ir más allá de las *palabras mágicas*?[53] ¿Cómo hacer de las pedagogías institucionales contrapedagogías del poder?

Porque de eso se trata la educación: de no negociar lo innegociable.

años, me ha servido para repensar un par de cosas que traté de problematizar en el texto que aqui presento.

52 Por *pedagogías del poder* entiéndense las metodologias y prácticas que corroboran y reafirman las estructuras dominantes y normatizadas de pensamiento y organización, lo que universaliza las narrativas mediante apropiaciones culturales disfrazadas de discurso crítico.

53 La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui sostiene que la crisis cuestiona las palabras, los supuestos del ser común, es decir, "pone en cuestión el hecho de que creemos entendernos porque damos por supuesto qué significan palabras como mercado, ciudadanía, desarrollo, descolonización, entre otras". A estas ciertamente podríamos agregar *educación*. "Palabras mágicas", nos dice, "porque tienen la magia de acallar nuestras inquietudes y pasar por alto nuestras preguntas. Lo que hace la crisis es quebrar esas seguridades, movernos el piso y obligarnos a pensar qué queremos decir con ellas". Véase Cusicanqui (2018, pp. 40-41).

Referencias

Cusicanqui, S. R. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, 2018.

Hoff, M. (2014). *El giro educativo en las prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas y el contexto del arte brasileño* [tesis de maestría]. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. http://hdl.handle.net/10183/115180

Hoff, M. ( ). *Mas allá de la curaduría educativa: La educación como proceso sistémico y corresponsabilidad política*. Programa Experimental de Mediación y Educación a través del Arte.

O'Neill, P. Wilson, M. (eds.) (2010a). *Curating and the educational turn*. Open Editions.

O'Neill, P. Wilson, M. (orgs.) (2010b). *El comisariado y el giro educativo*. Ediciones Abiertas y De Appel.

Podesva, K. L. (2007). Un giro pedagógico: Breves apuntes sobre la educación como arte. *Fillip Magazine* (6). http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn

Vergara, L. G. (2016). Curaduría educativa: Percepción imaginativa/consciencia del mirar. En R. Cervetto y M. López, *Agítese antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Malba y TEOR/éTica.

Centroamérica: Comunidades artísticas y culturales de sentido

Sofía Villena Araya

Carolina y Ximena, editoras de esta compilación de textos, nos proponen una sensibilidad porosa de "lo curatorial" que acoge una diversidad heterogénea de haceres, procesos, preguntas, saberes y construcciones de sentido. ¿Cómo se mantiene el sentido de "algo" tan abierto? Dudo si llamarle *categoría*, *concepto*, *discurso* o *práctica*, *hacer*, *saber*, *ejercicio* o *invitación*, *disparador*, *movimiento*. En esta duda encuentro la potencia del planteamiento de las editoras. En su aproximación identifico una resistencia: diferente a la definición como un movimiento que cerca y que establece límites claros, ellas proponen un contramovimiento de proliferación, de sostenerse en ambigüedad y elasticidad para transformar lo que reconocemos como *conocimiento*.

Como respuesta a su invitación, he negociado entre dos necesidades: por un lado, la de especificar, sacar "lo curatorial" de su amplitud y opacidad estratégica para dar cuenta de ello como un discurso utilizado y movilizado por personas, instituciones y contextos concretos; y, por el otro, la de reconocer una comunidad plural de sentido (Centroamérica): redes de afecto que abundan en conocimiento y mantienen un contexto artístico vivo más allá de cualquier discurso.

1. Pensar lo curatorial en Centroamérica: ¿De qué tratan las siguientes líneas?

Lo curatorial y Centroamérica (y en mi caso, San José, Costa Rica) representan dos comunidades de sentido y experiencia que que me pregunto cómo reconciliar. La invitación a hablar sobre lo curatorial *en o desde*[54] Centroamérica la recibo como una provocación a pensar la circulación del conocimiento en territorios de poder e influencia desiguales.

54 En este caso puntual, el *desde*, potenciado por Gerardo Mosquera, no produce mayor diferencia o efecto crítico.

Si bien la globalización del arte y su geopolítica se incluyen como debates en lo curatorial, y si bien este concepto nombra un esfuerzo por estrechar la teoría y la praxis, aun así, se ha popularizado como discurso al que hay que responder y volver legible. Hasta cierto punto, considero que el giro curatorial, seguido por el giro pedagógico, contribuyen, tomando prestadas las palabras de Pablo Martínez (2020), a la "larga línea de 'giros' [que] crean una imagen de un sistema de arte que, como un remolino, gira sobre su propio eje", sin realmente introducir cambios profundos en sus cimientos. De esta forma, más que seguir abriendo la especulación desde "lo curatorial", me gustaría mapear su uso a lo largo de mis vivencias.

En San José, y en general, en Centroamérica, he observado que, aunque encontremos prácticas que comparten métodos con "lo curatorial", en su mayoría son indiferentes a ello como 1) discurso especializado y diferenciado de la curaduría, y 2) red autoral e institucional "dominante" que lo promueven a nivel internacional desde hace más de una década. Lo curatorial, en su especificidad, se "recibe", más comúnmente en mi experiencia, como distante.

Antes de abordar lo curatorial, propongo primero hacer énfasis en la importancia de nombrar el hacer desde un lugar propio; reconocer la diversidad de conceptos y discursos que circulan en el territorio y las luchas y deseos que los movilizan; y situarnos en experiencias que permitan vislumbrar un territorio amplio y profundo en historia, de actividad y pensamiento artístico y cultural, en San José y Centroamérica.

Las líneas por venir se componen de seis breves secciones. Por medio de la primera sección, desarrollo lo curatorial desde mi socialización académica (según una academia del "centro"), y por medio de las siguientes cuatro sintetizo algunas observaciones sobre los contextos artísticos y culturales de San José y Centroamérica (territorios "dudosos"). La última sección es un intento teórico de conciliar los dos mundos.

2. Lo curatorial situado: Del concepto al discurso, a la institución

Lo curatorial me ancla a una red determinada de pensadores e instituciones en una geografía puntual. Lo curatorial me lleva a Goldsmiths, a mis amigos, compañeros y profesores en esa universidad, a Londres (2017-2018). Esto engloba y me permite rememorar cómo aprendí a pensar en esa ciudad y en esa institución académica, en el Departamento de Cultura Visual; me permite entender cómo mi mirada y sensibilidad se descolocaron tras un año intenso de discusión, lectura, escritura, gestión y organización política para las protestas estudiantiles, de docentes y personal administrativo que estaban sucediendo en aquel momento, y que han continuado en los sucesivos años.

Lo curatorial me conecta con una actitud hacia la teoría que aprendí en esa socialización académica, que valoro, y respecto de la cual, no obstante, he tomado distancia desde mi regreso a San José. Esta distancia ha crecido al vincularme con comunidades que activamente se resisten a la exportación discursiva y que producen a partir de experiencias e historias con particularidades locales. Esta distancia también ha crecido al trabajar en circunstancias institucionales e históricas que contrastan con las de Londres.

Como concepto, "lo curatorial" empieza a circular en publicaciones un par de años antes del 2010, con el auge del arte como gran evento globalizante. En el 2007, Paul O'Neill publica "The curatorial turn: From practice to discourse", ensayo que marca su transición de un-concepto-entre-otros, a un discurso que engloba una serie de transformaciones en el arte y las exhibiciones desde los sesenta. Pocos años después, en el 2013, Irit Rogoff y Jean-Paul Martinon, entre otros veintiocho autores, publican *The curatorial: A philosophy of curating* (2013), que establece una ruptura entre "lo curatorial" y "la curaduría". Esta publicación acompañó un esfuerzo, que continúa hoy día, por traducir lo curatorial discursivo a un modelo "indisciplinado" de institucionalidad académica en la universidad de Goldsmiths, traducción que Irit Rogoff advertía en su texto "Turning", publicado en el 2008 en E-flux.

Sin limitarse al conocimiento académico, en el departamento de Cultura Visual, en Goldsmiths, "lo curatorial" se entrelaza con un interés sobre la universidad: ¿Cuál es la relevancia actual de la universidad? ¿Qué rol puede tener lo artístico/curatorial en la reorganización y apertura del conocimiento académico (en relación con lo "no-académico") y de la investigación?

Estos interrogantes se han reflejado en programas que activamente cambian de nombre, como *curatorial/knowledge* y *expanded practices*, cambios que agitan la institucionalidad del arte y la Academia para crear posibilidades de aprendizaje que van más allá, en el caso de las carreras universitarias de arte, de los convencionalismos del estudio (*studio-practice*) y el aprendizaje por medios; en el caso de la curaduría, del curador que plantea exhibiciones como la principal manera de hacer visible el arte; y en el caso de otras disciplinas, de la investigación a partir de genealogías fosilizadas. Si ha predominado un paradigma científico, burocrático, y más actualmente, tecnocrático y empresarial del conocimiento académico, lo curatorial representa esfuerzos por materializar un paradigma artístico/curatorial para servir un rol organizacional del conocimiento y de la investigación.

Algunos aspectos que atraviesan esta institucionalización de lo curatorial son globales, como la estandarización y privatización de la educación universitaria. Sin embargo, lo curatorial como discurso e institucionalidad se establece también con condiciones materiales e históricas específicas. Por ejemplo, respecto a su "giro pedagógico", la constante mención crítica al Tratado de Bolonia, en Europa; también, ciudades como Londres, repletas de programas universitarios de formación profesional artística y curatorial que abarcan inimaginables matices (es decir, contextos de hiperprofesionalización, particularmente angloparlantes y europeos, que toma fuerza desde los noventa); así como también contextos globalizados artísticos (con mercados e inversión, tanto privada como estatal, en el arte) con una capacidad importante de influencia y diseminación intelectual hacia el resto del mundo.

3. Costa Rica/Centroamérica: Estrategia y táctica

Pensar lo curatorial en Costa Rica y Centroamérica aparece en tensión entre dos búsquedas/prácticas del contexto: 1) una, estratégica, que apunta al reconocimiento y visibilidad internacional del arte "centroamericano"—impulsado desde los años noventa por Virginia Pérez-Ratton, y la institucionalidad (que, en el caso de Costa Rica, predomina en TEOR/éTica, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo [MADC] y el Centro Cultural de España [CCE]), impulso que actualmente ha perdido fuerza y cierta relevancia—, y 2) la construcción más táctica: una búsqueda espontánea y disidente de comunidades artísticas orientadas a pensar/expresar las problemáticas propias con miras a incidir en la transformación social.

Centroamérica son múltiples comunidades artísticas y culturales de sentido. El interés por otras localidades ha ido y venido en distintos momentos. Virginia Pérez-Ratton lo entendía con agudeza: la región, para el resto del mundo, no solo para el norte o Europa, sino también dentro de Latinoamérica, emerge y se sumerge, habita entre lo invisible (o indetectable) y esporádicos momentos de visibilidad. El "arte contemporáneo", "la curaduría" y "lo curatorial" son parte de estos oleajes de legibilidad y reconocimiento para públicos globales; sin embargo, hay una constancia, supervivencia y trascendencia en la producción artística y cultural en Centroamérica que sobrepasa la pertinencia o moda de estos discursos y miradas.

4. Situarme en comunidades tácticas

Lo curatorial puede ayudar a identificar una topografía local de prácticas, pero ¿para quiénes y cómo nos queremos volver identificables? Debajo de la superficie que lo curatorial puede mapear habitan redes subterráneas cuya extensión y profundidad superan el discurso; y en su exceso, vienen y van otras formas de nombrar y reconocer. El exceso son formas de sentido que se apoyan en el andar, en la experiencia, en el hacer, en la vivencia, en prácticas corporales, comunitarias y afectivas.

En San José hay una escena que describiría como parainstitucional, diversa y descentralizada. En gran medida, esta escena suple el desfinanciamiento estatal y privado de las instituciones culturales por medio de su trabajo no remunerado. Aún más importante, viene a ser más propositiva, dinámica y robusta que las instituciones mismas. Agravada por condiciones políticas como la crisis financiera y la neoliberalización de la cultura, la idea de *institución* ha perdido poder, agencia y sentido de representatividad; las jerarquías que diferencian las instituciones culturales, de un centro cultural, de una galería, de un espacio de artistas, de la gestión independiente de una sola persona, se vuelven difusas.

Y en Centroamérica, similarmente, hay comunidades que crean sin pretensiones ni miras, incluso a veces indiferentes a un sistema globalizado del arte —más específicamente, a los discursos y formas de gestión que se producen o circulan, ya no solo en el Norte, sino también en las metrópolis latinoamericanas del arte, como las de México, Colombia, Argentina o Brasil—. Estas comunidades crean sentido artístico para sí y su contexto. Su creación —y sus referencias— no pasa por un solo sistema artístico, e incluso no se limita a la determinación ni circulación dentro de un "campo artístico" o "académico" determinado o único, sino que es también fluido, traslapado, difuso, con artes escénicas (música, danza, teatro), con movimientos activistas, agrupaciones pedagógicas, distintas áreas disciplinares de la Academia, el ámbito editorial, etc.

5. Nombrar es estrategia

En el caso de San José, "la curaduría" tiene mayor densidad y debate que "lo curatorial". La curaduría opera como una sombrilla discursiva al reproducirse para reunir y pensar una serie de fenómenos variados. En este sentido, su aplicación tal vez no sea tan distinta de lo curatorial, aunque, como mencionaba, "lo curatorial", discursivamente, se defiende como distinto de la curaduría.

Entre los fenómenos relacionados con la curaduría se suelen destacar las exposiciones. Sin embargo, también están las mediaciones

pedagógicas artísticas; el trabajo procesual, de formación y de acompañamiento a los artistas; la gestión de programas públicos; la gestión de espacios de visibilidad, reconocimiento, legitimidad y otros trabajos, como residencias; la conceptualización de instituciones y espacios artísticos; el manejo de colecciones; el tejido de comunidades y espacios de convivencia; las excusas para reunirse y verse, y muchos otros. La curaduría se mantiene viva como transformación, en estiramiento y contracción, con —y a veces sin— las exhibiciones.

Plantearse la pregunta por la curaduría desde este territorio es convocar a un juego que implica poner su propio nombre en disputa. Nombrar desde un estrecho dudoso es, en parte, una estrategia. "Curaduría" se ha tejido en red con una serie de términos más, entre ellos, *gestión*, *autogestión artística*, *curaduría independiente*, *curandería*, *curaduría comunitaria*, *mediación artística*, *arte-educación*, *curaduría de colecciones*, *prácticas curatoriales*, *activismo curatorial*, *artivismo*, y la lista sigue creciendo, además de una serie de prácticas que prefieren permanecer sin nombre.

El concepto mismo de *curaduría* varía sus implicaciones dependiendo de dónde se sitúe en la oración: como sujeto, rol o personalidad (curador/a); como verbo (curar), o como objeto del verbo (el hacer curaduría). Si partimos de las condiciones institucionales y de mercado reales, el término, en su práctica se confunde y fusiona con roles y haceres de coleccionistas, galeristas, museólogos, artistas, financiadores y otros.

La relación entre *curaduría* y estos otros términos se puede solucionar fácilmente pensando la actualidad desde los matices de las prácticas (una práctica creativa puede tener matices artísticos, curatoriales, museológicos, pedagógicos, etc.), y no respecto a roles, disciplinas o especializaciones. Sin embargo, si bien hay una fluidez creativa y voluntaria entre diversidad de funciones y haceres —realmente ¿qué diferencia hoy un hacer curatorial de un hacer artístico?—, hay condiciones del contexto que estructuran, empujan, o bien dificultan, ciertos de estos traslapes.

Retomando el listado de términos, estos no son intercambiables. Sus diferencias surgen desde las negociaciones y estrategias, los procesos de identificación y desidentificación de diversos grupos y personas que constituyen y transitan esferas artísticas específicas y diferenciadas, negociaciones y estrategias movilizadas por conflictos y abusos de poder,

violencias sistémicas, luchas de supervivencia, búsquedas de trabajo y oportunidades de visibilidad, necesidad de comunidad, así como con deseos de cambio, autonomía, ruptura, ternura, diversión, juego, honestidad, rebeldía y diferencia.

6. Institucionalidad "curatorial"

La curaduría circula discursivamente en y para la región. Ya en el 2000, en el primer simposio de Temas Centrales (TEOR/ÉTica), se había introducido un enfoque reflexivo sobre las prácticas curatoriales en la región. Sebastián López, director artístico en ese entonces de la Fundación GATE —una de las financiadoras del evento—, justifica esta decisión mencionando que "en los últimos años, quizás los *statements* más interesantes que se han estado realizando sobre el arte de la región de Centroamérica han sido a través de curadurías de exposiciones". Sin embargo, vale la pena mencionar que solo uno de quince ponentes hizo mención a algún "concepto curatorial" en el título de su ponencia ("Soñadores prácticos: El artista como gestor y curador", de Humberto Vélez).

Siguiendo una línea de publicaciones, para la celebración de los veinte años del Museo de Arte y Diseño Costarricense (MADC) se había invitado a la curadora guatemalteca Rosina Cazali a realizar la curaduría y publicación de *El día que nos hicimos contemporáneos (2014)*. Cinco años después, el libro producido a modo de celebración de los veinticinco años del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica se tituló *Curandería contemporánea: 25 años de conversaciones a micrófono abierto, historias de fantasía[s], sueños y otros tantos hechizos (2020).* Desde un lugar crítico, se exploró primero la relación con los discursos de la contemporaneidad, y después surgió a su lado el concepto adaptado de la *curandería* (curaduría). Curaduría y contemporaneidad: podemos pensar estas publicaciones como marcadores de la apropiación y digestión situada, crítica e institucionalizada de estos discursos dentro del país y la región.

Más recientemente ha surgido un enfoque en su formación desde instituciones y centros culturales. En Costa Rica, el Centro Cultural de

España (CCE) es clave gestionando talleres sobre modos plurales de la curaduría: curaduría comunitaria, curaduría y *performance*, curaduría desde los feminismos, etc. Estos talleres han sido facilitados por curadores de Latinoamérica y Centroamérica. En el 2019, TEOR/éTica organizó un taller piloto de formación para curadores que reunió a personas de toda la región, quienes han seguido retornando para compartir su perspectiva por medio de los talleres mencionados, y quienes han sostenido, de manera independiente, convocatorias, capacitaciones, residencias y encuentros curatoriales para trabajadores en Centroamérica.

En Centroamérica no hay un programa universitario de formación curatorial o para curadores, y los programas de formación artística profesional tampoco son abundantes. En Costa Rica es usual que los curadores institucionales sean historiadores de formación. Desde hace unos cinco años, en las universidades públicas Nacional y de Costa Rica podemos destacar la organización estudiantil, su desarrollo de colectivos, la realización de exposiciones y la activación de dinámicas de socialización alrededor de la producción artística.

Un ejemplo de esto fue la toma del edificio en semiabandono de Ingeniería por los estudiantes de la carrera de Artes de la UCR, que coincidió con una serie de tomas y protestas estudiantiles ocurridas en el país en el 2018. "Ingeniería" se desarrolló como un proyecto de autogestión, expositivo y de experimentación pedagógica, llevado a cabo principalmente por estudiantes que invitaron a otros estudiantes y docentes de múltiples disciplinas a colaborar.

Las formaciones (no universitarias) que menciono han contribuido con una red estrecha, afectiva (no solo profesional), de personas y un intenso tránsito e intercambio entre los países. Personas que se organizan, usualmente con escasas posibilidades de financiación, para seguir haciendo y vinculando. Diferente al contexto de hiperprofesionalización que destaca O'Neill como parte del giro curatorial, en Centroamérica hay redes afectivas y dinámicas de curadores que se forman sobre el hacer, la experiencia (que incluye el gozo, la celebración y demás) y el acompañamiento comunitario.

8. ¿Cómo resistir el poder selectivo, "curatorial", de ciertas geografías?

Maria Lind, en su texto *Situating the curatorial*, escrito en el 2021 para E-flux, concluye haciendo mención del concepto de "zonas de contacto", de Maria Luise Pratt. Las zonas de contacto, Lind parafrasea, "describen los espacios sociales donde varias culturas chocan y tratan de lidiar la una con la otra, a menudo a través de relaciones de poder asimétricas que surgen de la historia colonial, la esclavitud y sus repercusiones". Si bien su defensa de lo curatorial reconoce las relaciones desiguales de poder (como también cuestionan Paul O'Neill, Rogoff y Martinon), detrás de "lo curatorial" gravitan, de manera contradictoria, una ambición todo-abarcadora y otra demasiado *niche* y exclusiva.

Este breve texto es parte de mi proceso de cuestionamiento de las limitaciones de este discurso. Más allá de los límites preestablecidos desde su discursividad —como su ruptura con la curaduría—, ¿qué no puede ni debería incluir "lo curatorial"? Puesto de otra forma: ¿cómo reconocernos en las "zonas de contacto" sin tener que subscribirnos y justificarnos en referencia a discursos únicos o dominantes?

La búsqueda de lenguajes y nombres propios tiene una potencia en las negociaciones a través de territorios con relaciones asimétricas de poder. Por lo que, diferente a un universo polifónico discursivo, donde puedan contribuir múltiples voces, me interpela la posibilidad de trabajar con universos multiepistémicos, es decir, la posibilidad de que los discursos puedan surgir del contacto entre comunidades de sentido y su transformación bidireccional. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, el discurso como "la síntesis dialéctica entre dos o más polos activos de reflexión y conceptualización" que surge y remite a un "pacto de confianza".

Referencias

Martínez, P. (28 de mayo de 2020). Notas para un museo por venir. *Ctxt.es | Contexto y Acción.* https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/

Pablo-Martinez-arte-ministerio-pandemia-covid-19-centros-de-arte-ecologismo-queer.htm

Rivera Cusicanqui, S. (1987). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: De la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Temas Sociales* (11), 49-64.

El guion como campo de experimentación curatorial

Soledad García Saavedra

Existen múltiples formatos y modos de componer un guion curatorial. Puede ser una idea mental puesta en marcha por la imaginación de una persona o pueden ser mapas conceptuales, diagramas, esquemas, dibujos, bocetos, listados de obras, una presentación en Power Point, entre otras muchas formas. Todas estas son versiones inmateriales o tangibles de un proyecto curatorial. Cada una de ellas compone una guía especulativa o material para la creación de otro mundo posible o imposible. Formalmente, el guion escrito constituye una herramienta para orientar los contenidos de una futura puesta en escena. Sin embargo, desde una posición creadora, es un medio que permite movilizar lo irrealizable, lo impensado, lo utópico; es un medio que permite transgredir lo que se conoce y que prevalece en un determinado momento.

Desde este enfoque, me gustaría explorar en este texto el guion como un campo de experimentación curatorial en donde confluyen tanto relaciones colectivas como sociales, donde los procesos de investigación no solo están determinados por la reunión de datos para las fichas técnicas o por agrupar un buen conjunto de obras para exhibir, sino, además, por encontrar y probar otras narrativas y maneras de acercarse a los objetos para intentar dar sentido y afectar en el presente a la gente. Estas búsquedas surgen en mi practica luego de confirmar que la exhibición de obras, sobre todo aquellas procedentes de un pasado, son insuficientes en su comunicación visual cuando se trata de conectar con personas no asiduas al arte.[55] Paradójicamente, la premisa moderna de que *la obra habla por sí sola* es una de las razones de por qué se necesitan más interacciones y activaciones: diálogos, conversaciones, recorridos, experiencias inmersivas, lúdicas y participativas. Al responder a esta necesidad, la preparación y coexistencia de los objetos junto a los cuerpos me ha llevado a estrechar

55 Las experiencias a lo largo de la investigación-acción "Mirada de barrio", llevada a cabo en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) entre el 2017 y el 2020, en colaboración con las vecinas y los vecinos del barrio República, en Santiago de Chile, fueron una prueba de la necesidad de generar puentes para derribar las barreras de acceso al arte. Véase el libro *Mirada de barrio: Arte y participación colectiva para imaginar territorios y comunidades* (2022).

una conexión intuitiva-*amateur* con la dramaturgia, una práctica que, al igual que la curaduría, es relacional y colectiva. Ambas se mueven por las ideas y se construyen a partir de esa forma permeable que es el guion. La dramaturgia cuenta con una larga tradición, mientras que la curaduría está aún en una fase emergente. Más aún en Latinoamérica, y particularmente en Santiago de Chile, donde la curaduría se ejerce desde distintas profesiones y roles; sin embargo, no existe un reconocimiento formal.[56] Las intersecciones entre la curaduría y la dramaturgia han aparecido, entonces, como un pivote para sostener una pauta de lenguaje de la que se desprenden contrapuntos y experimentaciones en torno a las posibilidades del relato, de modo específico, en torno a la construcción del guion. Estas ofrecen un marco de comparación y diferencia para aproximarse a los procesos de composición creativa, los que, en mi incipiente práctica, inician en la exhibición "Lunes es revolución", realizada en el MSSA, en Santiago, entre septiembre de 2021 y febrero de 2022. Aquí compartiré algunas reflexiones sobre el carácter del guion curatorial, para luego referirme a los procesos y preguntas que aparecieron en el momento de ensamblar el guion de "Lunes…", y en particular, a las obras que recurrieron a un escrito desarrollado en colectividad.

Sobre el guion

Al igual que en algunas prácticas del *teatro escrito*, el guion curatorial es un objeto provisional y transitorio cuyo relato mutará no solo en las capas de escritura y reescritura, sino que también sufrirá cambios

56 Si bien en Santiago existe un diplomado que desde 2011 imparte curaduría de manera estable en la Universidad Adolfo Ibáñez, la inexistencia de cargos en instituciones del ámbito nacional, la ausencia de fondos concursables para la investigación curatorial y la escasa difusión en general de la cultura limita las posibilidades de acción de la curaduría. En los últimos años han surgido iniciativas puntuales de museos y espacios culturales que han generado debates y estudios no formales. El Museo Violeta Parra organizó, a partir del 2017, tres ediciones de los Encuentros de Prácticas Curatoriales, que finalizaron en 2019 de manera abrupta, tras el incendio que sufrió el Museo luego del estallido social; la Bienal Saco, en Antofagasta, inició el diplomado en Microcuradurías en 2021, y Centro Nacional de Artes Cerrillos comenzó el Programa Anual de Residencias Curatoriales (con una duración de tres meses) en 2022.

según las posibilidades humanas, técnicas, espaciales y económicas en el momento de llevarlo a la práctica en vivo, en físico. El guion refleja el deseo de contar una historia que se verá transformada al pasar del papel o la imaginación, a la visualidad espacial. Priman en su constitución las imágenes. A diferencia de la dramaturgia,[57] en la que las palabras escritas —de cualquier tipo y procedencia— articulan las voces de los personajes, en la curaduría, el guion es el conjunto de objetos reproducidos en imágenes, en bocetos, señalizados a veces por la palabra escrita.

No existen reglas ni prescripciones para componer un guion, ni tampoco sus tiempos. La labor curatorial en el hemisferio sur, tanto en su faceta institucional como independiente, carece de los tiempos para adentrase con profundidad en las distintas capas que requiere la construcción del guion. Este se elabora a tiempo parcial y en paralelo a muchas urgencias: postulación y levantamiento de fondos, escritura de comunicados, presentaciones, gestiones, reuniones y organización de estas, correos electrónicos, visitas a talleres de artistas y archivos, realización de clases, solución de imprevistos, labores domésticas, entre muchas más. El guion se construye de manera discontinua. Es un objeto precario. No solo absorbe implícita o explícitamente estas interacciones, sino que muta de forma voluntaria o forzada, según las contingencias locales y mundiales.[58] Estas impactan en la médula de los cuerpos, y, en el caso de que estén conscientes, rebotan en preguntas sobre qué posición y dirección tomar. ¿Seguiremos repitiendo los mismos modelos o buscaremos otras alternativas?

El/la guionista se enfrenta a estos dilemas. Y en los tiempos en que vivimos, con un incremento de restricciones y (auto)control producto de las permanentes crisis políticas y una pandemia cuyo virus rebrota y

57 Si bien las concepciones del arte escénico contemporáneo son cada vez más transdisciplinarias, aquí utilizo una expresión genérica.

58 Me refiero, por ejemplo, a contingencias radicales: al fascismo y la censura en Brasil desde el 2017; a las distintas movilizaciones sociales, estudiantiles, feministas, indigenistas, raciales, ecológicas o culturales que brotaron a fines del 2019 en países como Bolivia, Colombia, Chile, Cuba o Ecuador —y que continúan solapadamente hasta el día de hoy—; a la pandemia global por la covid-19 a partir de 2020 y sus nuevas cepas; a las migraciones planetarias; al estallido de la guerra entre Rusia y Ucrania este año.

contagia constantemente, las libertades humanas se sienten reprimidas, lo que dificulta, por ejemplo, reimaginar la autonomía y los deseos de los cuerpos. También pone a prueba las indeterminaciones y flexibilidades del guion. ¿Cómo reconectar socialmente con expresiones básicas como hablar, tocar, agrupar, bailar y jugar presencialmente? ¿Cómo reunir un espesor de cuerpos libres en un espacio? ¿Cómo las instituciones culturales calibran su rol social y el beneficio para las personas luego del vacío físico de sus espacios y las desigualdades en el acceso a dispositivos tecnológicos? La extrema situación de la pandemia sacude con una reflexión de base: ¿quiénes son los públicos, los contrapúblicos, las comunidades que necesitan esos espacios? La elaboración de un guion que busca traspasar las fronteras de lo conocido se encuentra conectada indisociablemente con la imaginación de los públicos y las posibles agencias de las comunidades (opinar, decidir y juzgar). Esto conlleva colectivizar el guion, encontrar metodologías participativas para ramificarlo con otros relatos compartidos.

Guiones de "Lunes es revolución"

Las meditaciones sobre las potencialidades del guion curatorial y sus derivas aparecen en el momento de empezar a *armar el puzle* para preparar la exposición "Lunes es revolución" en el MSSA. Esta partió como una idea el 2018, para materializarse recién en 2021, luego de ser postergada por los confinamientos por la pandemia. A un ritmo pausado, fui componiendo, junto a la conversación con las y los artistas y las distintas integrantes del MSSA, las piezas que compusieron las obras y el programa público: *performances*, conversatorios y talleres de la exposición.[59]

En su fase germinal, el punto de partida y la motivación para hacer esta exposición eran los lazos de cooperación artística entre Chile y Cuba a partir de los años sesenta. Dos piezas artísticas encendieron la chispa

59 Para tener mayor información sobre el contexto y los detalles de la exhibición, véase el catálogo digital *Lunes es revolución* en https://www.mssa.cl

para activar el guion desde esos vínculos: las serigrafías inspiradas en la gráfica cubana de artistas combatientes chilenos en 1970 (Patricia Israel y Alberto Pérez), y la instalación multisensorial *La revolución debe ser una escuela de pensamiento irrestricto*, de los investigadores María Berríos y Jakob Jakobsen exhibida inicialmente en 2014.[60] Esta última revive, mediante un teatro mecánico, la exhibición experimental y pedagógica "Del tercer mundo", realizada como parte del Congreso Cultural de La Habana en 1968. En particular, la instalación juega con elementos escenográficos como micrófonos, parlantes, focos y una máquina de humo para activar dramáticamente las voces (de los delegados del Congreso y de los propios investigadores), y los distintos objetos y documentos: las fotografías en blanco y negro de la exposición y un monitor que reproduce el corto de Santiago Álvarez *La hora de los hornos* (ICAIC, 1968). La obra es una válvula de experimentación basada en una partitura en la que cada elemento técnico, objetual, sonoro, lumínico tiene su expresión en un continuo *loop* para recuperar la historia de una exposición pasada en un espacio inmersivo, en el tiempo presente.

Esta obra ofrecía una manera de indagar y relatar el pasado utilizando medios del teatro sin la necesidad de requerir de actrices o actores, sino solo objetos materiales e inmateriales. Al mismo tiempo, encarnaba una poética de la revolución basada en la pregunta "¿Se puede hacer una exposición revolucionaria?" (Berríos y Jakobsen, 2014). Liberarse de las propias convenciones occidentales de la exhibición —cubo blanco, vitrinas, plintos, la retícula y la obra al muro—, es un reto. La pregunta de María y Jakob resonaba en la elaboración preliminar del guion "Lunes es revolución",[61] y repercutía en la búsqueda de las piezas y de formas para continuar armando este puzle en las salas del MSSA.

60 La instalación fue inicialmente exhibida en 31.ª Bienal de São Paulo, en 2014, y ha contado con distintas versiones, la última de las cuales se llevó a cabo en Santiago. Véase http://weareandwearenot.net/

61 El título proviene del periódico cubano de cultura y literatura *Lunes de Revolución* (1959-1961). Conocí las referencias del semanario gracias a las conversaciones y proyectos artísticos llevados a cabo en La Habana por la curadora Stéphanie Noach. Me apropié del título para darle una connotación afirmativa y liberadora de los deberes asignados al día lunes.

Mi interés por los nexos artísticos entre Chile y Cuba fue desplazándose a la pregunta sobre cómo, en los años sesenta, los artistas y poetas vivieron y se posicionaron frente a la revolución. Sin un propósito historicista, la intención era conectar con algunas obras de artistas como Raúl Martínez, Roberto Matta y Enrique Lihn, identificar las afinidades y discrepancias en sus luchas (pacíficas, armadas, poéticas, solidarias, colectivas, anónimas). En paralelo, los puntos ciegos del pasado revolucionario dejan a la vista, hoy, la patente eclosión de disputas que se mantuvieron soterradas y que se empujan activamente en el presente: las voces de mujeres y disidencias frente al exceso de masculinidad y heroísmo; la invisibilidad de la organización y transformación micropolítica frente a la macropolítica; la reorganización de la tierra rural o urbana como espacio común frente a su ocupación posesiva y extractivista durante las reformas agrarias, entre otras.

De esta manera, atender a las acciones de ejercer la revolución, tanto en el pasado como en la actualidad, se transformó en dos ejes importantes en el guion. En su trasfondo se encontraban estas preguntas: ¿qué hacer para no seguir contribuyendo involuntariamente a la misoginia en las artes?[62] ¿Cómo han mutado las concepciones y escalas de la revolución? ¿Cuáles son los movimientos y colectivos que agitan contra los poderes de dominación hoy?

Estos enunciados, como la misma palabra *revolución*, se encontraban desacreditados en las artes, y por tanto, abordarlos con un proyecto expositivo constituía un desacato frente al discurso hegemónico en Chile y en el globo, dado el predominio de la tendencia conceptual. Al mismo tiempo, era ir a contracorriente del discurso *adiós a la utopía* que se instalaba internacionalmente como marco para referirse al estado del arte en Cuba.[63] Sin embargo, en medio de este proceso, una rebelión masiva estalló en Chile. La rabia e impotencia frente a las violentas desigualdades

62 Maura Reilly (2018) aborda estas problemáticas en el contexto de Estados Unidos.

63 Gerardo Mosquera, René Francisco Rodríguez y Elsa Vega, "Adiós utopía: Sueños y engaños en el arte cubano desde 1950", concebida por la Fundación Para las Artes Cisneros Fontanals (CIFO) y exhibida en el Museo de Bellas Artes, Houston, 2017 y Walker Art Center, Minneapolis, 2017-2018.

económicas y sociales desató, desde el 18 de octubre de 2019, un estado de guerra que pudo atenuarse parcialmente mediante un proceso constituyente.[64] Esta coyuntura reafirmó la pertinencia del guion y las preguntas que sostenía "Lunes es revolución" y sus posibles acoples a las destrucciones y creaciones que irrumpieron en la calle. Paradójicamente, luego de los intensos cinco meses de acciones de protesta en los espacios públicos, llegó por decreto el encierro y la prohibición de interactuar ante la amenaza de contagios. Esto, a la vez, paralizó las agendas de las instituciones, lo que provocó un extraño tiempo de asimilación de la revuelta en un modo virtual.

El ritmo bajó y ofreció otras poéticas para imaginar y concretar el guion. En términos de espacio, busqué convertir el centro del espacio —o el corazón de la exposición— en un foro o una plaza viva: un espacio que constantemente se activara por medio de *performances*, conversaciones y talleres. Simbólicamente, para revertir el pasado masculino, las piezas que se ubicaron en el centro fueron elaboradas o lideradas por mujeres. Así, invité al colectivo de danza EnPuja, con su obra *Vagina*, que encarnaba de manera directa y sin rodeos las problemáticas de la sexualidad desde una perspectiva no sexista. La escenografía consistía en paneles móviles con obras de artistas en cada una de sus caras: los *Coños-monederos* de Suzana Scott; la gran vulva en textil llamada *Kutrichinqi por siempre*, de las Textileras MSSA, y las fotografías *Vulva mía*, de Sylvana González, además de una selección de *dildos*. Para transformar provisionalmente la sala del museo en un teatro invité a la artista Camila Ramírez, quien diseñó dos graderías con ruedas que se ubicaban de espaldas y en el centro del espacio cuando el "teatro" estaba desactivado. Camila sumó a esta instalación la edición de librillos de pasatiempos para jugar con ejercicios cotidianos a los que llamó *Pretérito absoluto y futuro imperfecto*. Así, todas las obras se trasladaban y podían ser manipuladas por los visitantes, lo que modificaba la composición del espacio.

64 El proceso constituyente surgió con el estallido social para reemplazar la Constitución impuesta por la dictadura militar en 1980. Luego de cuarenta años, y con un proceso democrático que incluye al mundo indígena, se determinó que el 4 de septiembre de 2022 se elegiría, con voto obligatorio, el respaldo o rechazo a la nueva Constitución.

En paralelo a la matriz del guion expositivo, otros dos guiones fueron cocreados. Primero, junto a la dramaturga Ana Corbalán, trabajamos durante un año el guion de una *performance* que recuperaba las voces de artistas y críticos latinoamericanos que se reunieron en el ambiente inspirador y confuso al inicio de la revolución socialista de la Unidad Popular. Posteriormente se sumaron la directora de teatro Manuela Mege y cinco *performers*,[65] quienes completaron este guion y dieron vida a las distintas provocaciones reales y ficticias de participar y actuar colectivamente en la revolución. La obra fue titulada *A.C.A.R 71/21*,[66] y activó el espacio-foro.

El segundo fue la escritura del guion para la obra gráfica *La broma asesina*, junto al artista Javier Rodríguez. La obra surgió como una invitación-encargo al artista para reinterpretar la novela *Batman en Chile*, de Enrique Lihn, aquel justiciero que buscaba, en la creación del escritor, frenar el comunismo. El guion escrito por ambos jugó con el pasado y el presente mediante la figura del Guasón, antagonista de Batman y héroe popular del estallido social en Chile, lo que nos permitía conectar con las abundantes experiencias de emancipación de la realidad y la ficción.[67] La obra fue montada en un pequeño cubo negro, con la intención de empaparse de una historia oscura.

Cada uno de estos guiones fue una creación en dúo o en colectivo, impulsada por una convicción abismante de que algo insólito, inusual, desconocido, podía suceder. No exentos de varios titubeos y dudas, estos escritos cruzaron las barreras disciplinares, los lugares seguros, y fueron posicionados a punta de prueba y error. Sus contenidos atendieron a los documentos del pasado, sin perder de vista, con humor, las experiencias

65 La actriz Camila González encarnó una versión de la artista Cecilia Vicuña, mientras que Hugo Castillo, Juan Pablo Troncoso, Patrizio Gecele y Renzo Oviedo personificaron las voces de los artistas Luis Felipe Noé, Iván Vial, Mario Carreño, Carlos Peters y los críticos de arte Mario Pedrosa y Miguel Rojas Mix, entre otros. Una reseña de la obra se publicó en la revista *Écfrasis*. véase https://revista.ecfrasis.com/2021/12/20/siete-figuras-alrededor-de-a-c-a-r-71-21/

66 Abreviatura de *Arte, cuestionamientos, acción y revolución mil novecientos setenta y uno/dos mil veintiuno*.

67 Una cuidadosa lectura de este trabajo fue realizada por Francisca García. El texto fue publicado en la revista Artishock. Véase https://artishockrevista.com/2021/12/23/la-broma-asesina-javier-rodriguez/

reales y absurdas de la vida. El trabajo consistió en ejercicios de lectura y relectura por los propios guionistas, como también por la apertura de sus procesos hacia amigxs y colaboradorxs. A pesar de su imperfección, el guion constituyó un medio orgánico, una apuesta que nos brindó la posibilidad de imaginar y experimentar sin saber, hasta su estreno-inauguración, su potencia.

La trama de estos guiones abrió otras esferas que permitieron una aproximación a los distintos escenarios que la revolución convoca, entre ellos, su mutua relación con la violencia. *La broma asesina*, con su composición objetual de dibujos, grabados y textos, evocó el ambiente macabro y popular de la supuesta novela que había escrito Lihn, una adaptación de la horrorosa belleza de un supervillano como el Guasón y sus multiplicaciones en Chile. Rodeada de obras en las salas contiguas, con declaratorias poéticas y sinceras de artistas como Luis Felipe Noé, Roberto Matta o Jesús Ruiz Durand, esta docu-ficción parecía creíble, y lo fue. Las personas se nos acercaban a preguntarnos dónde encontrar esa novela. En otra esfera, el llamado a generar una autorganización de artistas mediante la *performance A.C.A.R 71/21* promovía en su representación la discusión sobre la revolución, y generaba una construcción colectiva en la que cada espectador podía también participar. Los recuerdos vivos sobre el estallido social fueron evidentes. Los dos guiones apuntaban a los dos lados extremos de la revolución: la versión destructiva y la novedosa, respectivamente. Sin embargo, sus discrepancias físicas resaltaron otras problemáticas en el ámbito técnico-disciplinar. En el caso de la *performance*, la utilización simultánea del espacio de exhibición como teatro generó una tensión no solo eléctrica con la infraestructura arquitectónica del museo, sino también una humana. Aun cuando cada vez existen más experiencias comunes del mundo de la curaduría con el de la dramaturgia, como las formas teatrales de montar una exposición o las formas visuales de instalar una escenografía, el museo nos recuerda que son dos culturas diferentes. Esta es una de las tantas limitaciones a microescala con que la revolución, como movimiento permanente de cambio, difiere, y a las que interroga y contesta, un movimiento que, en este caso, partió de la imaginación precaria y transformadora del guion.

Referencias

Berríos, M. y Jakobsen, J. (2014). *La revolución debe ser una escuela de pensamiento irrestricto*. Autoedición.

Mirada de barrio: Arte y participación colectiva para imaginar territorios y comunidades. (2022). Ediciones MSSA.

Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics on curating*. Thames & Hudson.

Los abismos de la imagen: ¿Son los archivos del trauma y del dolor el material para una exposición artística?

Ximena Gama Chirolla

1

Unos días antes de inaugurar en Bogotá, el director del museo me dijo que el público no estaba acostumbrado a ver este tipo de exposiciones. El claustro de San Agustín, un edificio colonial que hace parte de la Universidad Nacional de Colombia y que ahora aloja muestras de arte contemporáneo, no había programado —no al menos en los últimos años— un proyecto que involucrara los relatos directos de la violencia del país. Esta vez, en una de las salas pequeñas, y durante un mes, las voces de algunas de las mujeres víctimas de violencia sexual de la guerra de este país se alzarían en una instalación en la que sus palabras, atravesadas por ejercicios poéticos o musicales, estarían acompañadas de fotografías y algunos videos documentales, un archivo en el que se entretejían los relatos íntimos de dolor con las formas públicas y políticas de resistencia.

A pesar de algunos acercamientos desde las artes, aún son pocos los relatos que se han realizado sobre la guerra en Colombia. Esto se debe, por un lado, a que ha sido un conflicto que lleva más de cincuenta años, y que ha generado una suerte de sopor y de silencio ante el sufrimiento ajeno, pero también a que es una guerra que aún no termina y que muta continuamente de rostro, en la que las luchas por temas como la tierra, la raza y el género persisten como tensiones que la sostienen y alimentan, y que se manifiestan tanto en tiempos de guerra como en periodos de calma.

Justo en la década de los noventa, la guerra incrementó su fuerza; en ese momento se dio el mayor número de muertes violentas. Entre 1996 y 2002, la creación de los grupos paramilitares, más el fortalecimiento militar de las guerrillas, la crisis económica y el narcotráfico, hizo que se viviera uno de los periodos más crueles de nuestra historia. Fue una época en la que casi todas las semanas escuchábamos noticias de desplazamientos, masacres contra poblaciones que vivían en los territorios cercados por los distintos grupos armados, y también algunas otras que se escapan de las redes oficiales de información, que comunicaban uno que otro asesinato de líderes sociales, un crimen que durante ese tiempo ya se había convertido en una práctica sistemática de exterminio y que hoy, dos décadas más tarde, es algo recurrente. Por ello no es difícil aceptar que, a

pesar de que en los últimos años, a raíz de la desmovilización parcial de los paramilitares desde el 2003 y el proceso de paz con la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en el 2016, ha disminuido la ola de violencia, también es cierto que la guerra ha tomado otras vertientes. En últimas, el conflicto colombiano no es cosa distinta de ese monstruo de Lerna al que, al cortarle una cabeza, le nacen dos.

El Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH), institución estatal, ha sido uno de los lugares que se han encargado de recoger los casos y publicar, desde hace diez años, estudios diferenciados sobre este conflicto. Al leer sus informes podemos entender la dimensión del dolor y del trauma producto de la guerra que ha azotado a este país. Son publicaciones que se centran en testimonios y relatos de las víctimas, cifras y análisis históricos sobre los momentos más crueles, que retratan cómo algunos miembros del Estado, de las fuerzas guerrilleras y paramilitares incurrieron en prácticas genocidas, como la desaparición forzada, o atropellos de lesa humanidad, como el secuestro y reclutamiento de niños y jóvenes. También han estudiado otros tipos de crímenes, de los que solo hasta ahora se está hablando, y que giran alrededor de los abusos y las violencias sexuales a las que los distintos actores armados han sometido a miles de mujeres, un tipo de práctica que fue y sigue siendo utilizada como arma para obtener control territorial, y que ha sido posible por las estructuras machistas y patriarcales enconadas en el país y en nuestro continente, práctica que además es recurrente en los espacios íntimos y de la casa, pero que en situaciones tan extremas como la guerra recrudece y aparece en su modalidad más sádica. Es una violencia en la que el enemigo es el cuerpo, y la mayoría de veces, el cuerpo de la mujer.

2. La guerra inscrita en el cuerpo

En el 2018 recibí una llamada del Centro Nacional de Memoria Histórica para proponerme que hiciera la curaduría de una exposición que tenía como propósito institucional acompañar el lanzamiento del informe nacional sobre violencia sexual en el marco del conflicto armado: *La*

guerra inscrita en el cuerpo (CNMH, 2017). La idea era visibilizarlo en términos diferentes de los habituales y para un tipo específico de público, es decir, construir un relato visual para un visitante de museo. El ejercicio implicaba entender la dimensión del trauma, pero también la capacidad de traducir en imágenes y sonidos los hechos, las huellas y fracturas de los cuerpos, y, en ese sentido, la capacidad de poner en juego, en un espacio artístico, las implicaciones que este tipo de violencia ha tenido en la historia individual de cada una de las 227 mujeres que participaron en el informe, y, con ello, en el tejido colectivo y social del país. Una tarea abrumadora, un reto de traducción que no es ajeno a ningún museo de memoria, pero que en Colombia, por las particularidades mismas de un conflicto que no se ha cerrado, es una discusión y un ejercicio que hasta ahora se están poniendo sobre la mesa.

La primera puerta de entrada para empezar a imaginar este espacio fue leer la investigación que se publicaría en los siguientes meses, y que es un fiel reflejo del trabajo en comunidad con organizaciones institucionales, no gubernamentales y con mujeres que ya habían decidido hablar, e incluso poner en marcha procesos judiciales. Un informe cuya columna vertebral son algunos de los relatos de las torturas a las que fueron sometidas las víctimas, y que se sistematizaron para poder visibilizar la dimensión de la tragedia, y de esa manera comprender sus principales causas, pero también los efectos en las dimensiones personal y colectiva. El sinnúmero de voces que fueron recogidas en distintas regiones de Colombia, y que aparecen en las casi quinientas páginas, se convierte en una carga testimonial inclemente para el lector. Escuchar en nuestra mente cada uno de esos hechos, imaginar los vejámenes a los que fueron sometidos esos cuerpos, la barbarie, el dolor de cada una de las mujeres víctimas, y comprender la dimensión de las cifras que aparecen en los análisis estadísticos, llega a ser insoportable; pero, a la vez, leyendo el documento con un poco de distancia —un ejercicio casi imposible— podemos llegar a entender por qué justamente esos relatos de esclarecimiento son determinantes para los procesos individuales y colectivos de memoria y resistencia. En últimas, las víctimas son escuchadas, su trauma se inserta en la historia, y su testimonio empieza a tener importancia en nuestro contexto social y político. Incluso, la dureza de

los hechos descritos y escritos tiene la potencia para convertirse en una consigna para que este tipo de crímenes no se vuelva a repetir. Se trata de ese "Nunca más" por el que tanto se ha clamado en los últimos años y que, en esta última etapa, posterior a la firma de los acuerdos de paz en el 2016 con la guerrilla de las FARC, periodo que ha sido calificado como "de posconflicto", se ha convertido también en una bandera política en el país.

Enfrentarme con esta realidad hizo que pusiera en duda, en mi práctica como curadora, una suposición que venía arraigada desde la Academia, y que había construido como hipótesis en algunas de mis investigaciones sobre arte. Pensaba que todo hecho violento, por su misma naturaleza, es "indecible" e irrepresentable, y que, en ese sentido, todo intento de traducción solo podía reconocer ese abismo. Acá pasaba todo lo contrario. Este primer archivo no abordaba la apropiación artística, sino que era solo un testimonio sobre la labor que por años habían realizado las víctimas, y que se resumía en el dolor y la impotencia, pero también en la labor de resistencia fruto del trabajo psicosocial, del acompañamiento solidario en comunidad y de la decisión de emprender acciones legales. Leer y reconocer cada una de estas experiencias en sus propias palabras era verme obligada a aceptar que es posible enunciar y nombrar el trauma. Y, aunque sigo convencida de que la experiencia del dolor es inefable, y que en el lenguaje solo se nos presenta la distancia insalvable entre lo dicho y lo vivido, era solo cuestión de tiempo para que estas palabras encontraran un espacio en lo público. Finalmente, el trabajo que ellas habían hecho no servía únicamente para aliviar su propio sufrimiento, sino también para abrir en la comunidad otras posibilidades de cambio. Como nos enseñó Svetlana Alexiévich, justamente en esta polifonía, una polifonía con la que se hace conciencia de otros silencios, de esta suerte infinita de monólogos que quieren ser escuchados emerge una conciencia extrema del dolor. Y, aunque no pareciera que estos testimonios exigieran un tipo de empatía —no hay nada más lejano para el que escucha que acercarse a la experiencia de ser torturado—, se alzan como un tipo de barbarie que nos pone enfrente de lo totalmente inhumano. Finalmente, las expresiones del dolor cargan la fuerza de la certeza, y con ella, la posibilidad intrínseca de insertarse en un relato histórico.

* * *

Hace unos meses leí la última novela de Nona Fernández titulada *La dimensión desconocida*.. En ella hay unas pocas páginas dedicadas al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Chile, en las que describe cómo los relatos de dolor siempre están acechando a los visitantes. Su reconstrucción es absolutamente fantasmal: una foto recuperada de un álbum viejo, los archivos judiciales y las voces de las familias clamando por el retorno de los que ya no están. Miras un rostro de un desaparecido y piensas en quiénes fueron los culpables y qué tan culpable eres tú de ese dolor. Recorres las salas en las que reconoces que, como si fuera una constelación, "la historia" es la estrella mayor en torno a la que giran las historias de cada una de esas personas. Pienso que el libro de Fernández —un intento de socavar los relatos oficiales de esta historia— y el museo —la institución oficial que la cuenta— también son posibles porque han pasado casi treinta años de la caída de la dictadura chilena. Entonces, con este paso del tiempo, la memoria se moviliza, se asienta y se enciende, y también la lenta burocracia cultural se rinde (no olvidemos que la imagen también tiene una agencia política), y así permite que estos procesos y cuestionamientos sucedan.

En Colombia aún no pasa eso, y el conflicto armado, a pesar de tener más de cincuenta años, escasamente está mirándose a sí mismo; es decir, es una herida que en sociedad apenas se reconoce como abierta, a la que todavía no se le permite hacer un relato abierto, y mucho menos imaginarlo. Por esto último todavía no hemos empezado a construir sus imágenes, una afirmación que tampoco pretender negar que ha habido representaciones hechas desde las artes visuales —sobre todo en una generación de la que hacen parte artistas colombianos como Óscar Muñoz y Doris Salcedo—, desde el cine y la música, e, incluso, desde el reportaje gráfico, con el fotógrafo Jesús Abad Colorado. Pero aún no hemos empezado a construir unas imágenes que reclamen y exijan otras representaciones, unas en las que puedan actuar múltiples memorias que reconozcan sin fijar a las víctimas en una suerte de pasividad, y que además, como dijimos anteriormente, haya una exigencia de escucha que abra la posibilidad, no solo de acompañar y ser solidarios con cada una

de las personas en los procesos en marcha de justicia transicional, sino de despertar una comprensión crítica de cada una de las zonas grises del conflicto armado.

3. Cuerpos que persisten

Estas lecturas me llevaron a pensar directamente en la muestra que debíamos preparar. Primero, hacia quién estaba dirigida: ¿a las víctimas? Ya que es una manera más de socializar el trauma y el dolor, y cuanto más público se hace, hay más posibilidades de exigir una reparación, quizá. ¿A un público desprevenido de una ciudad que no tuvo que enfrentarse a los horrores de la guerra, y que, siendo sinceros, tampoco leerá los informes de memoria y de restauración? Y, en ese caso, ¿la exposición tiene alguna posibilidad de acción pública frente a todo esto? Y, yendo un poco más lejos, ¿qué puede suceder en un espacio expositivo que se fugue de los informes judiciales y de investigación social? Y, sobre todo, ¿qué se pone en juego, en un sentido político, en un relato basado en imágenes?

Algo cierto es que debíamos ser conscientes, por un lado, de quién estaba hablando en la muestra. Además, la manipulación emocional sobre los visitantes era un riesgo en el que podíamos caer constantemente y crear, de esa manera, una comunidad de sufrimiento que girara alrededor de la víctima, y que solo permitiría un vínculo o una relación unívoca de absoluta admiración y contemplación, es decir, sin ningún tipo de reflexión en el espectador. Tampoco podíamos perder de vista que aquí el testimonio debía prevalecer. Finalmente, estas mujeres pusieron su cuerpo en la guerra, y presentarían ese cuerpo como memoria herida. Pero tampoco podíamos caer en imponer toda una carga testimonial cruda, que se presentara el horror sin ningún tipo de mediación, de modo que, como dije, resultara casi insoportable. La repetición infinita del dolor solo terminaría en agotamiento e insensibilidad. Debíamos poner en el espacio esa cualidad poética de la imagen y de la mirada, del sonido y de la escucha, donde la cicatriz del trauma y del dolor pudiera abrir los

ojos y oídos del visitante y ampliar, así, su horizonte de comprensión y de sentido sobre la guerra.

Justamente, el lugar político del museo es el de permitir ese "ver y escuchar de otros modos", de una manera más sensible y, con suerte, sin recurrir a lugares comunes. Quiero decir que había que tomar un camino en el que lo "afectivo" se tornara en "efectivo", y, de esa manera, que esta disputa y este conflicto formaran parte de la trama de la historia, de nuestra historia; incluso clamar por una dialéctica o movimiento de las emociones que fuera capaz de configurar otro tipo de relación en el ámbito de la representación, una que también se alejara de los métodos de las ciencias sociales y de los ámbitos judiciales, y pudiera robar e inventar palabras para romper el silencio que existe entre el trauma y la representación estética.

La curaduría y la museografía debían configurarse en el espacio para que fuera posible todo esto. Debían permitir distintos niveles en los relatos, de manera que el espectador se sintiera interpelado y que la experiencia no solo tuviera lugar en la vida de las mujeres que había sido quebrada por la violencia, sino también en quienes no la padecieron. En otras palabras, debían ser puestas en escena de tal manera que produjeran en el espectador una sensibilidad que soportara, pero que no eliminara ni neutralizara la violencia que tenía enfrente. Para ello, las múltiples voces que aparecían una y otra vez debían resonar continuamente y contagiarse y propagarse entre sí. En últimas, se trataba de crear un sonido y una imagen conmovedores donde la mirada y el lenguaje produjeran otros modos de lectura; finalmente, el trauma, como dice Cathy Caruth, nos reta y exige nuevos modos de escucha, una sentencia que describe perfectamente los desafíos que tendrán las poéticas de la guerra y del llamado *posconflicto* en mi país.

* * *

La exposición que se inauguró a finales del 2018 en dos salas distintas, en Bogotá y Medellín, tomó el nombre de "Cuerpos que persisten: Huellas y testimonios de las mujeres víctimas de violencia sexual en la guerra". No había imágenes hechas por artistas, pero sí había trabajos o expresiones

artísticas que las víctimas habían realizado sobre sí mismas en los últimos años. Como pieza principal había quince velos en los que quince mujeres de distintas partes de Colombia se habían recostado, para dibujar en ellos su silueta, y, como si fuera una cartografía del trauma, ubicaron las cicatrices que les dejó la guerra. En procesos psicosociales, a esto se le llama *mapas del cuerpo*, y funciona para que las víctimas puedan mirar con distancia y reconocer en su interior su propio dolor. En la muestra, expuestas de manera pública, estas telas casi transparentes que colgaban del techo una detrás de otra anularon esa distancia. Los cuerpos de los visitantes tropezaban con los cuerpos dibujados, que eran imposibles de eludir. Cada una de ellas además tenía un nombre y el lugar de procedencia, y a su lado, unos audios con las voces de las mujeres, con su acento y sus pausas que podían ser escuchados por los visitantes. En los muros de alrededor había una serie de testimonios anónimos y documentación producida en comunidad en los talleres de reparación: experiencias que fueron elaboradas desde la poesía, la música y el documental, pero también el dibujo y la pintura, y que dejaban colar entre sus palabras no solo el dominio violento del hombre sobre el cuerpo de la mujer, sino también tensiones tan profundas en Colombia como la discriminación racial y de clase, así como la repartición y el control sobre las tierras. Algunos de los documentos sobre los vejámenes, pero también sobre el avance y la urgencia de leyes que penalicen este tipo de crímenes, aparecían en una mesa al final del recorrido. Finalmente, los visitantes podían dejar un mensaje. El trazo de las mujeres se convertía en su propio trazo. Un recorrido que a nivel museográfico permitía que el espectador no tomara un único camino, sino que decidiera si quería enfrentarse a cada uno estos relatos, leer el poema, escuchar la canción o ver el video. Por momentos, un testimonio parecía referirse a todos. Hicimos uso de estas representaciones directas, porque todavía no hay indagaciones o interpretaciones en el arte sobre estos hechos. La violencia sobre estos cuerpos ha sido tan inhumana que todavía cabe la pregunta, expuesta al principio de este ensayo, acerca de si es posible representarla artística y poéticamente.

Por ahora parece que no. Estos testimonios que se convierten en muestras de lo irreparable aún se escapan de toda voluntad de representación. También hay que preguntarse si poner en juego estas experiencias

es suficiente, y si se están abriendo perspectivas y miradas no lastimeras sobre el conflicto. La necesidad de hablar es imperiosa, pero también es urgente que empiecen a producirse representaciones más profundas, que no ejerzan una fuerza de reconocimiento identitaria, sino que produzcan rupturas en los relatos oficiales de la historia —incluidos los documentos judiciales y los informes de memoria—. En el caso de la violencia sexual, es todavía más difícil, porque apenas se está empezando a nombrar. Esta memoria específica de la guerra aparece hoy cruda, en su máxima tragedia y dimensión, y solo el tiempo dirá cómo el país y las nuevas generaciones pueden hacerse cargo de ella. En últimas, el museo, el futuro del museo, tendrá que responder por la comprensión de este dolor, entender que desde su lugar tendrá que trabajar con el testimonio puro y directo y que, sin estetizarlo, sin llevarlo a un extremo de lo sensible, sin empobrecer la experiencia al contarla, tiene que afrontar el reto de abrir otras comprensiones del mismo. Así como lo escribe Nona Fernández en las últimas páginas de *La dimensión desconocida*: "Y vendrá el futuro / Y tendrá los ojos rojos del demonio que sueña / Usted tiene razón / Nada es bastante real para un fantasma".

Referencias

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history.* Johns Hopkins University Press.

Caruth, C. (ed.). (1995). *Trauma: Explorations in memory.* Johns Hopkins University Press.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *La guerra inscrita en el cuerpo.* CNMH.

Fernández, N. (2018). *La dimensión desconocida*. Random House.

Grupo de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y guerra: Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano.* Taurus.

Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.

Biografías y preguntas[68]

68 Solicitamos a cada participante que. además de su biografía, enviara una serie de preguntas que se estuvieran formulando en ese momento. [N. de las E.]

Anamaría Garzón Mantilla (Ecuador)

¿Cómo entender aquellas operaciones curatoriales que no involucran hacer exhibiciones? ¿Cuál es el tejido sensible que determina que una práctica es curatorial? ¿Cuáles son las formas que toma lo curatorial cuando se desarrolla en los bordes? ¿Qué dimensiones de las prácticas pedagógicas se encuentran con las formas curatoriales? ¿Cómo insistir en la propia práctica cuando la precariedad del campo artístico no cesa? ¿Cómo hacer espacio para lxs otrxs? ¿Cuáles son las alertas para aprender a hacerse a un costado? ¿Cómo nos quitamos de encima las jerarquías? ¿Qué parte de los afectos se involucra cuando se establecen relaciones curatoriales?

Historiadora del arte y profesora en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Es directora de la revista académica *Post(s)*. Tiene una maestría en Arte Contemporáneo por Sotheby's Institute of Art, Nueva York, y actualmente es estudiante de doctorado en el programa de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Essex. Es alumna de Independent Curators International. Ha presentado sus proyectos de investigación en distintas conferencias, entre las que se destacan la College Art Association (2020), Fourth Annual Symposium of Latin American Art, organizado por el Institute of Fine Arts (New York University) y The Graduate Center (City University of New York) (2019). Obtuvo un *travel grant* de la Getty Foundation para asistir a la conferencia anual del CIMAM en Sydney (2019). Desde el 2018 organiza el evento anual Arte + Activismos, con Giulianna Zambrano y Sofía Acosta. En mayo del 2022, con Sofía Acosta y Pancho Hurtado, recibió un premio Nuevo Mariano Aguilera, por el proyecto editorial "Estado fósil", que investiga los cincuenta años de extracción petrolera en Ecuador.

Ana Laura López de la Torre (Uruguay)

Preguntas de bitácora en pandemia: ¿Qué hacer? ¿Qué nos deja el pasado? ¿El medio es el mensaje? ¿Pruebas nucleares, minería, plástico? ¿Están todos los actores en el proceso participativo (los sojeros, las industrias, los militares)? ¿Cómo aprenden las artistas? ¿Es posible cambiar la escuela de

arte, y para qué las precisamos? ¿Cómo podríamos crear una comunidad de práctica para proteger y consolidar la interdisciplina en la universidad? ¿Qué es el ser? ¿Qué hacer con los cuerpos? ¿Debates privados o públicos? ¿Ocupación real o simbólica? ¿Tejido de relaciones o punto de energía? ¿Es posible mirar un mundo común desde Instagram? ¿Cómo salir de la permanente señalización de la diferencia? ¿Qué significa pensar en todo esto desde el arte? ¿Lo colectivo tiene sombra?

Artista, educadora y escritora radicada en Montevideo, la capital más austral de nuestra América. Después de formarse como tallista de madera, transitó de forma algo accidental hacia el arte contemporáneo, buscando una alianza más armoniosa entre el arte y la acción política. Entre 1996 y el 2012 vivió en el sur de Londres, donde desarrolló un trabajo insertado en la vida social y cultural de Brixton; luego volvió a radicarse en Uruguay para acompañar la vejez de sus padres. Ha trabajado como docente en la University of the Arts London, fue directora del Centro Cultural Florencio Sánchez en la Villa del Cerro, en Montevideo, y actualmente es profesora titular en la Facultad de Artes de la Universidad de la República. Su práctica se desarrolla mayormente en contextos barriales y busca contribuir a la producción de lo común y al fortalecimiento de la autonomía local. La mayor parte de su producción artística y pedagógica ha sido realizada en colaboración con otras artistas, organizaciones comunitarias y personas con diversas experiencias y trayectorias de vida. Le gustan las formas de hacer que privilegian los procesos colaborativos y participativos, la conversación sin prisa ni objeto y el discreto humor del disparate cotidiano.

Carolina Cerón (Colombia)

¿Qué es un glosario? ¿Cómo se inventan las palabras? ¿Cómo viajan? ¿Cómo haría Carlos Linneo para nombrar 12000 especies de plantas, es decir, para inventarse sus nombres? ¿Qué vibraciones tienen las letras? ¿Cómo se miden? ¿Cómo hacemos para hacer formatos expositivos más parecidos a una vibración que a un glosario? ¿Cómo pensar un espacio como un diccionario? ¿Cómo reconocer la potencialidad de lo inesperado?

Cuando pequeña asistió a Satán, un colegio para señoritas en la capital. Ahí aprendió a ser testigo silenciosa de la química abrumadora de la existencia. Alguien le hizo un dibujo con una leyenda que decía: "Todo le preocupa, nada la ocupa del todo. Desciende de un linaje de brujas espiritistas". Irónicamente, lo que más teme son los fantasmas. Escribe cosas por ahí. Leyó hace poco una definición de *curadora* que siente como una habitación de la casa donde le gusta estar: alguien que tiene espacio para las historias de los demás. Se la pasa buscando prácticas horizontales. Necesita mirar paisajes quietos. Se marea muy fácilmente. Es profesora asociada del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, en Bogotá, Colombia.

Carolina Chacón Bernal (Colombia)

¿Cómo intervenir la hegemonía de los patrimonios "comunes" de las instituciones culturales a partir de las experiencias de los movimientos sociales y de resistencia? ¿Cómo generar espacios catalizadores de contranarrativas desde la curaduría para, en palabras de bell hooks, devolver la mirada? ¿Cómo trabajar con heterocronías y no solo sobre el tiempo lineal, progresivo, blanco y heterocentrado de la narrativa de la historia del arte de Occidente? ¿De qué manera puede la práctica curatorial derivar en una práctica performativa en función de una participación radical en la producción cultural? ¿Cómo pueden las prácticas artísticas contribuir a la reparación simbólica en un país con un conflicto armado activo como Colombia? ¿Qué tipo de alianzas podemos tejer entre los activismos y la práctica curatorial? ¿Cómo activar la imaginación política por medio de las prácticas artísticas y curatoriales? ¿Qué ocurre en los museos cuando la política de cuidados, que normalmente está concentrada en la colección, se extiende hacia las personas y hacia lo vivo?

Curadora, investigadora y docente. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Autónoma de Madrid, España. Maestra en Artes Plásticas

y Visuales en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. Becaria para la realización del curso intensivo de curaduría con el Independent Curators International (ICI), 2013. Realizó el Programa Orientado a Prácticas Subalternas (POPS) con el colectivo Ayllu en Matadero Madrid (2019-2020). Fue curadora adjunta del Museo de Antioquia, en Medellín, entre 2013 y 2019, donde tuvo a cargo proyectos de arte público como "Residencias Cundinamarca", "La Consentida", "La Esquina" y "Vitrinas", así como la curaduría de exposiciones como "Máquinas de vida", "Contraexpediciones" y "89 noches", entre otras. Ha realizado curadurías para instituciones como la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Museo del Banco de la República, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), y ha colaborado con espacios independientes como Todo por la Praxis y La Parcería, en España. Actualmente hace parte de la plataforma de investigación transfeminista y descolonial Frente Sudaka y la colectiva Archiva Lésbica.

Eliana Otta (Perú)

¿Qué recursos de adaptación y empatía podemos reconocer y nutrir en la posición mestiza decolonial que puedan contribuir al diálogo intercultural y a la convivencia interespecies? ¿Qué consecuencias tiene que nos reconozcamos parte de la vida, entendida como una red de conexiones no antropocéntricas? ¿Cómo podemos nutrirnos de conocimientos ancestrales no occidentales para crear rituales contemporáneos que puedan dar forma a lo que propongo como un posible "duelo fertilizante"? ¿Cómo podemos acercarnos colectivamente al duelo como práctica regenerativa capaz de desmontar las estructuras binarias impuestas por la modernidad, empezando por la oposición entre vida y muerte?

Artista visual y magíster en Estudios Culturales por la Universidad Católica del Perú. Coordinó el equipo curatorial para la exposición permanente del Lugar de la Memoria, en Lima. Es miembro y cofundadora del espacio independiente Bisagra, en Lima, y del colectivo Oi Mouries, en Atenas. Ha sido docente en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad

Católica del Perú y en la Escuela de Arte Corriente Alterna. Actualmente es candidata para el programa Ph. D. in Practice, de la Escuela de Bellas Artes de Viena.

Éricka Flórez (Colombia)

¿Qué significa crear una infraestructura? ¿Podemos llevar el pensamiento poético a las operaciones administrativas? ¿Cómo podemos movilizar nuestras cosmogonías con el trabajo corporal, mediante la afección de los sentidos? ¿En qué medida la educación de los sentidos participa en las ideologías y formas de ver?

Estudió Psicología e hizo una especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo. Cofundó La Nocturna, una plataforma para la experimentación con formatos discursivos y pedagógicos, y también La Casa en el Aire, un espacio para ensayar formas transdisciplinares de enseñanza para niños por medio del arte. Sus conferencias bailables *Hegelian Dancers* y *Sobredosis de amor* se han presentado en distintos eventos y espacios en Colombia, México, Lituania, Holanda, España y China. Ha curado exposiciones, entre ellas el 14 Salón Regional de Artistas, Zona Pacífico, con Juan Sebastián Ramírez, y la sección de referentes de ARTBO, con Pablo León de la Barra. Es autora de libros en los que se vinculan crítica de arte y ficción, como *El blanco móvil*, *Hegelian Dancers* y *Ficciones operativas*, todos publicados en Colombia. Ha publicado artículos y ensayos en medios como el Guggenheim USB Map Global Art Initiative, en Terremoto Arte Contemporáneo en las Américas, y en A*Desk Critical Thinking. https://linktr.ee/erickaflorez

Eva Posas (México)

¿Cuáles son los límites del lenguaje? ¿Cómo narrar historias desde los intersticios? ¿Podemos usar las biografías como forma de investigación?

¿Cómo articular las complejidades sociales actuales? ¿Cómo podemos dejar de referirnos a las personas "indígenas" y sus conocimientos sin la necesidad de decir "indígenas"? ¿En qué lengua se habla con las fantasmas? ¿Podemos ser nubes y humanas a la vez? ¿Cómo habitar dos lugares al mismo tiempo? ¿Cómo se escribe un libro para niñes? ¿Estoy lista para llevar una vida coherente con los pensamientos a los que me adhiero, los que formulo, con los que dialogo? ¿Por qué la duda debe ser segura desde el principio? ¿Podemos subvertir este mundo desde lo sutil? ¿Qué falta?

Curadora, trabaja más allá de las fronteras curatoriales y editoriales, está interesada en la inmaterialidad del lenguaje, en la identidad y la memoria como forma de producción, y en la cultura zapoteca. A través de exposiciones, libros y proyectos de arte público, su trabajo ha investigado la publicación como una articulación de las complejidades sociales, la narración como una forma de curaduría, el cruce entre los espacios públicos y privados, y la política de la sutileza como una metodología subversiva. De 2020 a 2021. fue curadora residente en la Jan Van Eyck Academie.

Fabiola Iza (México)

En cuanto curadoras y agentes culturales, ¿cómo podemos llevar a cabo una práctica que no sea extractivista? ¿Cómo desplegar unas formas de trabajo recíprocas y generosas que, lejos de operar a partir de la apropiación —autoral, de problemáticas, o incluso de privaciones e identidades sociopolíticas—, abran espacios de colaboración? ¿Cuáles son los principios que debemos seguir para que teoría y práctica sean congruentes y complementarias? ¿Sería posible, por ende, definir una práctica situada?

Historiadora de arte y curadora. Salvo un breve período en una institución gubernamental (Casa del Lago, UNAM, Ciudad de México, 2011-2013), se desempeña como curadora independiente, docente y escritora desde 2009.

Karon Corrales (Honduras)

¿Cómo utilizamos el arte y nuestra práctica curatorial como una herramienta de resistencia política en nuestros contextos? ¿El arte se convierte en nuestra herramienta de denuncia ante el escenario dantesco que enfrentamos a diario los hondureños? ¿Existe algún tipo de poder o influencia desde nuestro papel como artistas y curadores para crear narrativas como herramientas de resistencia y transformación frente a la amenaza capitalista que vulnera la memoria y el territorio de nuestras comunidades? ¿Tenemos la deuda, o es nuestro papel como curadores, en nuestros contextos, ejercer un doble papel, y también convertirnos en la institucionalidad? ¿Hemos adaptado esta falta de institucionalidad para crear nuestros propios circuitos o espacios curatoriales?

Curadora independiente, con una especialización en Gestión Cultural por la Universidad Católica de Córdoba, Argentina. Trabajó como gestora cultural del 2009 al 2012 en el Centro Cultural de España, en Tegucigalpa, y del 2012 al 2017 colaboró en la dirección de la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño. En el 2016 cofundó LL Proyectos, junto al artista y curador Leonardo González. En el 2022 la Fundación Príncipe Claus le otorgó la beca Seed Award. En el 2021, fue galardonada con la Beca de Investigación por la Foundation for Arts Initiatives. Recientemente ha sido invitada por la 12th Berlin Biennale para formar parte del Curators Workshop, liderado por Reem Shadid y Gabriele Horn.

Kekena Corvalán (Argentina)

¿Pueden la curaduría, la museografía, la crítica de arte, la Academia, ser ajenas al proceso transformador que están llevando adelante las prácticas artísticas, artivistas, artes vivas performativas y vitales?

Curadora, profesora y escritora feminista. Profesora en la Universidad del Museo Social Argentino, en Buenos Aires. Ha realizado numerosas narrativas curatoriales en espacios y museos de la ciudad de Buenos Aires, Bahía Blanca, Coronel Suárez, Rosario, Córdoba, Santiago del

Estero, Neuquén, Río Gallegos, Resistencia, Caracas, Lima y Montevideo. Gestionó y curó las dos ediciones (2019-2020) de la exposición colectiva, transfeminista y federal "#paratodestode". Realizó la exposición "Sala propia" (2018) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, donde concretó una lectura comprensiva de todas las obras de artistas mujeres y disidencias presentes en el patrimonio de un museo. Ha ideado y curado las tres ediciones del Campamento Artístico Curatorial en Río Gallegos (Santa Cruz), Coronel Suárez (Prov. de Buenos Aires) y Resistencia (El Chaco). Realizadora de las "Cuarencharlas", espacio virtual diario de encuentro de artistes, educadorxs, gestorxs y curadorxs durante la pandemia. Desde febrero de 2021 se encuentra trabajando en el Proyecto Desmonumentalizador de Homenaje a las Putas de San Julián, Santa Cruz, Patagonia, Argentina. Publicó *Artistas latinoamericanas: Un recorrido de diálogos conceptuales* (Wifredo Lam, Cuba), *Historias de cabeza partida* (Ediciones del Bien), *Curaduría afectiva* (Cariño Ediciones), y ha participado en diversas compilaciones de textos en Argentina y España.

Lorena González Inneco (Venezuela)

¿Es la curaduría un oficio o una profesión? ¿Es una forma de escritura? ¿Nos toparemos con ella a lo largo del tiempo como una estructura de acción y resistencia, de particularidad y sentido múltiple, de unidad y polisemia? ¿De dónde viene su especial modelo de representación? ¿Podremos volver a pensar, desde esa puesta en escena, sobre la emanación de rutas inesperadas en las frágiles realidades que delinean la fisonomía de la contemporaneidad? ¿Es la curaduría el lugar del discurso? ¿Podremos empalmar con ella bordes, sortear abismos, visibilizar mudanzas?

¿Quiénes éramos y quiénes somos ahora? ¿De qué manera estamos consolidando los caminos de la imagen y las fuerzas de la metáfora en estos espacios intersticiales que nos ha tocado vivir? ¿Cómo son esos nuevos mundos de los que formamos parte? ¿Dónde estamos? ¿Qué vemos? ¿Cómo nos representamos?

Nacida en Caracas en 1973, vive y trabaja como curadora de arte independiente en un extraño espacio tan dispuesto a destruirse como a levantarse de nuevo. Empeñada en la reconstrucción del olvido, se ha formado como licenciada en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Es escritora, docente, dramaturga y curadora de arte contemporáneo, ha llevado a cabo más de setenta proyectos expositivos con galerías, instituciones y entornos educativos. Inmersa en las problemáticas de la obra contemporánea, ha trabajado con su escritura y sus diversas lecturas en los convulsos contextos políticos, económicos y sociales de la actualidad: los contornos de la globalización, las islas de la conexión virtual, el levantamiento de nuevos hábitats, la disolución de fronteras, las sublevaciones de las diferencias, los archipiélagos de la información, las metamorfosis del vínculo. Tras la búsqueda de la teoría perdida, González se centra en las zozobras propias de lo global y lo local, en las nuevas redes de exhibición y en las problemáticas individuales y colectivas relacionadas con los paradigmas que signan nuestras nuevas formas de mirarnos, mirar al otro, difundirnos y encontrarnos. Ha trabajado como crítica de artes visuales, columnista y colaboradora editorial. Ha recibido premios como curadora y dramaturga, y actualmente es docente y coordinadora académica del diplomado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Universidad Metropolitana de Venezuela.

Lola Malavasi Lachner (Costa Rica)

¿Cómo asumir las contradicciones? ¿De qué maneras nos permite el arte trabajar desde la duda? ¿Cómo gestionar la duda? ¿Cómo entender la gestión como una práctica artística? ¿Qué puede aportar el arte a un mundo convulso? ¿De qué manera podemos invitar a otres a imaginar otros mundos posibles? ¿Cómo podemos estar con otres? ¿Cómo generar espacios de disfrute y comunión para dar descanso y cuidado a los cuerpos? ¿Cómo activamos micropolíticas afectivas para resistir el colapso que genera el capitalismo?

Lola (también María Paola, o Palola, para les amigues) es graduada de Historia del Arte y tiene un diplomado en Moda por el Savannah College of Art and Design, Georgia, EE. UU. En su camino por TEOR/éTica, donde trabaja desde 2011, fue encontrando maneras de "artistear" a partir de la gestión, la curaduría y la educación. Desde 2018 es codirectora de este espacio ubicado en San José de Costa Rica, una labor colectiva de mucho estudio, práctica e investigación que equivale a más de una maestría en gestión cultural. Defiende la fiesta como espacio de cuidado y resistencia, el arte como plataforma de lo posible y los gatitos como cura incomparable de la tristeza.

Marilia Loureiro (Brasil)

¿Qué ocurre con nuestra sensibilidad durante un periodo de gobierno autoritario o protofascista? ¿Qué poder de afectar y ser afectado conservamos en estos períodos? ¿Qué sería, en el ámbito del arte, crear no solo contranarrativas (contenidos que desafían la narrativa "oficial"), sino también contrarrituales (estructuras que desafíen las prácticas y protocolos "oficiales")? ¿Qué dispositivos curatoriales, más allá de la exposición, podemos inventar para amplificar nuestra capacidad de afectar y ser afectados? ¿De qué manera la creación de otras estructuras de funcionamiento transforma esta capacidad? Y viceversa: ¿cómo puede la reorganización de un circuito de afectos crear otros cuerpos políticos?

Marilia tiene un máster en el Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y actualmente es estudiante de un máster en Psicología Clínica en la Pontificia Universidade Catolica de São Paulo. Ha trabajado para instituciones como el Museu de Arte Moderna, de São Paulo, el Museu de Arte de São Paulo y la Bienal de São Paulo, pero se dedica principalmente a iniciativas autogestionadas en diferentes partes de América Latina. Fue curadora invitada de Lugar a Dudas (Cali, Colombia) en 2015-2016, y colaboró con espacios autónomos como Capacete (Rio de Janeiro), Ateliê397 (São Paulo), Pivô (São Paulo) y

Casa do Povo (São Paulo), donde coordinó la programación entre 2017 y 2021. Actualmente es cocuradora del proyecto pedagógico "LasecuELA", organizado por los espacios de arte TEOR/éTica (Costa Rica), Lugar a Dudas (Colombia) y Capacete (Brasil).

Maya Juracán (Guatemala)

¿Qué pensaba que era el mundo del arte? ¿Cómo se construye un mundo del arte más empático? ¿El mundo del arte solo es un reflejo del mundo capitalista? ¿Cómo ser feliz sin tener que ser alguien más? ¿Cómo mi mundo puede afectar "el Mundo"? ¿Cómo se aprende a ser feliz lejos del estereotipo de ser feliz? ¿Hasta qué punto se defiende mi autonomía? ¿Mi activismo me llevará a poner en peligro mi vida? ¿Seré curadora, o solo utilizo la curaduría como una herramienta de mi activismo?

Alborotadora y activista, Maya Juracán es la curadora de la Bienal en Resistencia, y cocuradora de la 21 Bienal de Arte Paiz, Más allá (2018), parte del programa pedagógico de la Bienal FEMSA 2019 y 2020, coordina el programa de Formación en Artes Visuales en la Fundación Paiz, Guatemala. Es la curadora aliada de la Casa de la Memoria (Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos) y trabaja en la gestión crítica de la memoria histórica guatemalteca. Actualmente dirige la Colección de Arte Paiz, que cura con ojo crítico feminista y decolonizador. También ha cocreado espacios independientes, como La Revuelta (colectivo de curadoras guatemaltecas para formar espacios seguros en el arte y disidentes desde el lenguaje).

Melissa Aguilar (Colombia)

¿Qué autoridad representa la hoja en blanco que se vuelve tirana frente a la necesidad de la escritura? ¿Qué de su espacio vacío resulta tan incierto? ¿Por qué es más fácil reconocerse en el espejo que en las palabras? ¿Es la hoja en blanco un ejercicio de potestad o de resistencia a una misma?

Estudió Diseño de Modas y es magíster en Historia del Arte. Aunque siempre supo que lo suyo eran las humanidades, solo hace un par de décadas descubrió que su lugar creativo giraba alrededor del arte y que sus mayores incomodidades y malestares eran las preguntas que necesitaba formular para autorreconocer su voz. Entiende la curaduría como investigación y posibilidad de tener una incidencia afectiva y creativa que parte de la propia subjetividad. Le interesa la historia como discurso posicionado para pensar críticamente el presente, y los proyectos que abiertamente abordan la práctica artística como un espacio para la construcción política y de subjetividades, para la descolonización de los aspectos más cotidianos de la vida íntima y social. Se ha desempeñado como curadora del Museo Casa de la Memoria, de Medellín, e hizo parte del equipo curatorial de Imagen Regional 9, programa del Banco de la República. Recientemente se integró al equipo del Museo La Tertulia (Cali) como curadora jefa, lugar que por primera vez ocupa allí una mujer.

Mônica Hoff (Brasil)

¿Cómo imaginarnos políticamente sin caer en los modos de subjetividad engendrados y cristalizados por el régimen colonial-racializador-capitalista? ¿Cómo, después de una pandemia, no reproducir la lógica de vida que nos llevó a ella? ¿Es posible construir razón desde el corazón, los pulmones y el hígado? ¿Qué hay entre la renuncia y el coraje? ¿Cómo ser menos elocuente y más musculares, articulades, fotosintéticas? ¿Cómo operar desde una biodisponibilidad poética sublingual? ¿Cómo podemos seguir siendo humanos sin insistir en saber lo que ya sabemos? ¿Qué tiene que ver esto con nuestras prácticas y qué es lo que realmente necesitamos desaprender?

Mônica es artista, curadora e investigadora. A lo largo de su práctica ha investigado el campo de las relaciones entre las prácticas curatoriales, artísticas y educativas y cómo estas contribuyen, friccionan o determinan las políticas y pedagogías institucionales. Es doctora en Procesos Artísticos Contemporáneos por la Universidade do Estado de

Santa Catarina, con investigación sobre *artists-run art schools* y cómo las metodologías artísticas se convierten en pedagogías instituyentes, y estas, en escuelas. Entre 2006 y 2014 coordinó el Departamento de Educación y Programas Públicos de la Bienal del Mercosul, en Porto Alegre, y también hizo parte del equipo curatorial de la novena edición de la muestra "Weather Permitting", en 2013. Sus proyectos recientes incluyen: Laboratório de Curadoria, Arte e Educação (2014-2019), con la comisaria brasileña Fernanda Albuquerque; Embarcação (2016-2018), espacio codirigido con Kamilla Nunes en Florianópolis, Brasil, que ha resultado en los proyectos Oficina Pública de Perguntas y La Grupa (2018); Escola Extraordinária (2018), cofundada con Kamilla Nunes; la exposición "Corazón pulmones hígado", cocomisariada con Andrea Pacheco en Matadero Madrid (2019-2020); y el programa "Ni apocalipsis ni paraíso: Meditaciones en el umbral", cocurado con Eva Posas para la segunda edición de Materia Abierta, en México (2021). Actualmente desarrolla el proyecto "Pedagogia em público", con el artista brasileño Fabio Tremonte, y coordina, con Jessica Gogan, el Grupo de los Domingos, enfocado en el estudio y la traducción de la producción crítica de Frederico Morais al español. Desde hace años viene colaborando en proyectos, consultorías y publicaciones junto a instituciones nacionales e internacionales.

Sofía Villena Araya (Costa Rica)

¿Cómo sostener espacios alternativos de conocimiento académico? ¿Cómo resistir la producción compulsiva, voraz y ansiosa que se impone sobre el pensamiento académico? ¿Cómo crear espacios generosos, empáticos y más seguros para el pensamiento creativo y para una creciente diversidad? En el contexto universitario y de la docencia en ciencias sociales, ¿cómo acompañar procesos de pensamiento que estimulen la imaginación, la duda, la dispersión, la rebeldía, la disidencia y la resistencia?

Sofia investiga y desarrolla espacios para pensar y compartir las prácticas y procesos artísticos, y escribe sobre temas relacionados con el arte contemporáneo y la cultura. Desde el 2019 vive en Costa Rica, donde

investiga sobre la organización comunitaria y profesional entre artistas, los espacios independientes y las plataformas autogestionadas, y el ejercicio de la práctica artística en colectivo. Además, le interesa pensar sobre los diversos discursos que tratan de la curaduría, tanto independiente, como en los museos y la museología. Suele trabajar colectivamente como parte de Estado del Arte (Costa Rica) y Topsoil (colectivo curatorial internacional). Cuenta con un *bachelor of arts* en Pintura e Historia del Arte, por el San Francisco Art Institute, una maestría en Teoría del Arte por Goldsmiths, y es doctoranda en Estudio de la Sociedad y la Cultura, en la Universidad de Costa Rica.

Soledad García Saavedra (Chile)

16:30. ¿Lloverá y tendremos agua este año? ¿Habrá suficientes abejas y chanchitos de tierra? / 10:20. ¿Es lo precario nuestra fortaleza? / 20:00. ¿Cambian las estructuras coloniales y patriarcales en cada casa, o solo en los libros? / 15:26. ¿Alcanzaré a leer el nuevo borrador de la Constitución? / 14:00. ¿Cómo curar con el amor?

Soledad García Saavedra es curadora independiente e historiadora del arte. Magíster en curaduría por Goldsmiths College, University of London. Su práctica cruza el trabajo con documentos e historias suspendidas y las posibilidades de actualizarlas corporalmente en el presente. Fue directora del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda y coordinadora del área de Programas Públicos, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Ximena Gama Chirolla (Colombia)

¿Cómo podemos hacer de nuestra practica artística y curatorial un maniobrar colectivo? ¿Cómo podemos agrietar las labores de investigación para que sean prácticas más públicas y, por lo tanto, con incidencia política?

¿Cómo podemos construir tejidos para que los/las artistas deambulen entre disciplinas y tejan relaciones entre distintos terrenos del conocimiento y de la sensibilidad, áreas que son supuestamente distantes entre sí? Y, finalmente, ¿cómo podemos dibujar con las palabras y escribir con las imágenes?

Ximena es curadora e investigadora de arte contemporáneo con estudios en Filosofía y en Historia, y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo. Fue curadora del Espacio Odeón y de la Cinemateca de Bogotá, en Colombia, y ha realizado distintos proyectos en instituciones de su país, como el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Museo Banco de la República y el Museo de Arte Moderno de Medellín, entre otros. Desde hace varios años desarrolla una investigación sobre la imagen visual y los cruces entre arte contemporáneo y cine en Latinoamérica. Parte de esa investigación la presentó en el Centro de Arte Contemporáneo Jeu de Paume, en Francia, en 2017. Durante el 2021 y 2022 fue curadora en el 46 SNA Inaudito Magdalena. Ximena escribe con regularidad, y actualmente trabaja como curadora independiente.

Lo curatorial desde el sur

Lo curatorial desde el sur es un proyecto de investigación que recopila reflexiones de procesos curatoriales creados por mujeres de Latinoamérica y el Caribe. A través de diversas voces, se explora la idea de lo curatorial como un espacio para escenificar preguntas que tienen una relación específica con los contextos donde se producen. Las preguntas urgentes, y las herramientas para concebirlas y analizarlas, producen una serie de reflexiones que parten de lo local y que generan eco en lo nacional, lo transnacional y lo continental.

ISBN: 978-628-7531-69-7

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
BOGOTÁ