



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Curaduría intuitiva y otros desarrollos de producción cultural desde el artista curador

Mónica Alejandra Galván Martínez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

o

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

Curaduría intuitiva y otros
desarrollos de producción cultural
desde el artista curador

..

Mónica Alejandra Galván Martínez
Doctoranda

Martí Peran Rafart
Director y Tutor

..

Septiembre, 2022

*Curaduría intuitiva y otros desarrollos de
producción cultural desde el artista curador.*

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Mónica Alejandra Galván Martínez

Director y Tutor: Martí Peran Rafart

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Departamento de Historia del Arte

EEES: HDK17 SOCIEDAD Y CULTURA: HISTORIA, ANTROPOLOGIA, ARTE Y PATRIMONIO



RESUMEN

La presente revisión comparte ensayos producidos en la práctica curatorial independiente. Perfilando el concepto de *curaduría intuitiva*, se manifiesta la manera de entenderme como curadora y, por ende, revela el tipo de metodología que lleva a interpretar y actuar lo curatorial desde mi experiencia.

El hecho de confiar cualidades curatoriales al conocimiento intuitivo, hace referencia a la aplicación de los saberes individuales acumulados, para situar las relaciones establecidas en las narraciones hechas. Al enfrentar el pensamiento curatorial en la intuición, se despliega un análisis que especula otros modos posibles de hallar, comunicar e idear formas de activar la apertura procesual que señala una práctica artística disuelta. Así, se aplica el giro historiográfico, el giro social-pedagógico y el giro afectivo-performativo para expresar en que se ha construido la denominada curaduría intuitiva.

Finalmente analizo la complejidad y precariedad derivadas del desarrollo de la economía cultural al proponer la figura del artista curador. Expresión que estudia las propiedades de ambos entes abstractos y sus relaciones desde el lugar donde curaduría y producción entran en simbiosis. Entonces, el artista curador expresa la comunión a modo de solución tentativa del punto de partida, empeñado en disolver el uso de jerarquías absolutas en el ámbito curatorial.

CONCEPTOS CLAVE: Curaduría intuitiva, pensamiento curatorial, artista curador, giro historiográfico, giro social-pedagógico, giro afectivo-performativo, estrategias curatoriales, economía cultural, apertura procesual.

Dedicando y agradeciendo TODO a las personas que
son mi mundo. Porque su presencia afina la
intuición.

Contenido

Preámbulo	7
Primer relato,	
Exploraciones al pensamiento curatorial	27
— Autonomía heterodoxa artística	35
— Producción transdisciplinar, estética procesual y masificación creativa	40
— Investigación artística. ¿Organización metódica, seguimiento e intención del hacer?	45
— Permeabilidad curatorial (parte I). Curaduría e instalación	52
Segundo relato,	
Cualidades dúctiles del artista curador	59
— Permeabilidad curatorial (parte II). Suposiciones morfológicas	71
— <i>Interpelar a la memoria, interpretar sus huellas.</i> El giro historiográfico en las relatorías curatoriales	80
— <i>Establecer encuentros, accionar comunidades.</i> Curadurías colaborativas, articulación del giro social-pedagógico	110
— <i>Corporizar experiencias, enunciar emociones.</i> El giro afectivo-performativo, vindicación de las curas desde el proceso curatorial	128
Tercer relato,	
Condiciones laborales curatoriales	139
— Evolución de la economía cultural, crisis sistémica del arte	153
— Autogestión del trabajo inmaterial en escenarios precarios	160
— Paradigmas creativos. Emprendimiento, retribución simbólica e industria cultural	167
Cuarto relato,	
Otras formas de atender lo curatorial	172
— Materiales conjuntivos entre arte y curaduría	182
— <i>Curaduría intuitiva.</i> Apertura procesual, práctica situada y desacralización de supuestos	186
— La escala de intuiciones del <i>artista curador</i>	194
Conclusiones parciales y debates amplificados	
Bibliografía	

Preámbulo

Para comenzar a perfilar el tema de análisis, fue necesario afrontar que se trataba de un amplio territorio de supuestos por explorar. Esa primera consideración, hizo evidente el esfuerzo que supondría dar seguimiento al tipo de perspectiva planificada, pues esta, se ideó con la intención de poder trasladar a una forma legible, lo que hasta ahora se entiende por práctica curatorial. Por lo tanto, al tratarse de una óptica en efervescencia, solicitó situar aspectos reconocibles dentro del debate colectivo, incorporando la experiencia establecida entre ellos, en el sentido testimonial de su aplicación como efecto del hacer directo. El resultado consistió en armar un tipo de procedimiento vivo, teniendo en cuenta las peculiaridades compartidas de los materiales teóricos que se singularizan dependiendo del manejo individual de cada curador. Con lo anterior, se admite que los años dedicados a dimensionar el ejercicio de asociación múltiple, establecieron un método reflejado en la idea de conectar cosas, a pesar de la obviedad, en la relación curaduría-selección, el devenir reflexivo ha sido complejo -y duro-, “conectar cosas” sirve aquí como metáfora sintética, para expresar en un enunciado suave, las crisis sobrellevadas durante cada fase. A continuación, se describirán las agitaciones aisladas, cuatro relatos que componen situaciones significativas con la finalidad de ubicar y orientar el acto de reconocerse dentro de la curaduría independiente.

El argumento ha intentado ser fiel a las inquietudes preliminares trazadas en el plan de investigación, sin embargo, éstas adoptaron características acordes al propio progreso reflexivo, sostenido con el único afán de recomponer un espacio para articular la posición particular en el mapa profesional curatorial. La necesidad de percibir o al menos dirigir la vista hacia un propósito, que distribuyan el margen de acciones a realizar fue un proceso largo de cavilación. Eso no significa que se advirtieron los resultados desde el principio, la mención apunta a dejar rastro de la dedicación y esfuerzo que perfilan el tratamiento del estudio, desde el cual, sea posible compartir la posición cimentada en aquello acumulado a medida que se ubica el yo, al habita el espacio referencial donde obtiene, refuerza y hace aparecer sus saberes particulares. Es complejo expresar en su totalidad las agitaciones acontecidas, muchas de ellas suscitaron replanteamientos profundos, abismos que cuestionaban todo lo elaborado. Si ha sido posible completar esta memoria, es gracias al acompañamiento cercano de las personas que conforman los entramados afectivos, que no solo sostienen el esfuerzo académico, sino que incluyen al cuerpo que se lanza a compartir su estructura de trabajo, temiendo el momento de hacerlo público, nerviosismo que convive con el deseo de recibir réplicas para otorgar razón al ejercicio agotador de textualizar el pensamiento.

A pesar del empeño por hacer legibles los recursos meditativos, la relatoría, oculta inevitablemente elementos relacionados con la posición actual, misma que es consciente de las configuraciones constantes, este razonamiento acepta y se responsabiliza por las omisiones, vistas superficiales o aspectos inacabados. Lo que se dice, propone, enuncia e interesa debatir con otros, debe

tomarse como la propuesta construida en el contexto actual del análisis. Entonces, esto que se sabe, expresa, conoce, representa y da forma textual, se consiguió aplicando los conocimientos revisados individualmente, a sabiendas de que existen más que no están incluidos. Los ensayos escenifican los tantos conflictos padecidos por quienes se involucran en la práctica de investigación. Es decir, el sentimiento angustiante latente en el posible efecto de renegar a futuro con lo resuelto ahora, una condición general al elaborar trabajos analíticos que tratan temas reconocidos por el contexto inmediato. Hasta el momento no he hallado a alguien que sienta satisfacción absoluta por textos escritos con anterioridad, la propuesta misma, aquí descrita ha provocado numerosas consideraciones, una de ellas es, pensar que dentro del ámbito académico debemos alentar lugares de cuidado y cura respecto al quehacer intelectual producido. El preámbulo esboza e introduce escuetamente el reto personal que significó completar con la trasmisión y trasladar a un espacio social inquietudes sobre la práctica curatorial independiente con sinceridad, sin preocuparse en exceso por la aprobación colectiva, el proceso doctoral después de la experiencia con este análisis se concibe como el momento de radicalidad respecto a las posturas que hemos tomado en relación con los temas estudiados anteriormente.

La “ocultación” referida, no hace más que verbalizar la complejidad atravesada en el acto de transcripción, relacionada con los conflictos individuales del investigador, pues elaborar un producto intelectual, deja huellas imborrables de lo dicho conocido hasta ahora sobre el objeto de estudio, lo pone bajo focos evaluadores que miran atentamente las construcciones establecidas. Así, se

decide priorizar el seguimiento procesual que procura activar actitudes críticas en quien investiga, resaltando las secuencias múltiples que en un principio no tienen lógica aparente, pero que, al ser colocadas dentro de la estructura organizada por la intención reflexiva, poco a poco revelan su cometido en los enunciados armados.

Relacionar el objeto con la labor práctica, debe interpretarse como la oportunidad de estimular la capacidad individual por expresar en palabras el desarrollo de los trayectos dispuestos como líneas argumentativas de análisis. Que, dicho sea de paso, también responde al carácter de búsqueda consciente, que se supone materializar el doctorado. La finalidad es simple y un tanto básica, pues lo que se espera es recibir el reconocimiento colectivo, donde el conocimiento individual se certifica a través del término: suficiencia investigadora. Terminología empleada para hacer referencia la experiencia del ser por aplicar lo que conoce al suministrar otras ópticas de concepto hace pensar en la labor autodidáctica e imparable del hacerse a sí misma con apoyo de las redes de afectos dentro de una institución académica.

Se ha llegado al punto en que resulta ineludible involucrar aspectos subjetivos como los afectos, las emociones y la intuición en el desarrollo de la secuencia referida. Pues, más allá del intento por cumplir adecuadamente con los compromisos asumidos al ingresar a un programa institucionalizado, no se debe ignorar, ni subestimar que dentro de la conformación manifiesta de una obra intelectual se amplifica el acto de transmisión y comprobación concreta de los saberes consolidados durante el desarrollo individual crítico, cuyos esfuerzos se

ven afectados por múltiples relocalizaciones, dictando las directrices argumentativas, donde la voluntad de mantenerse debe gestionarse a través de aspectos comunes de supervivencia física, afectiva y psíquica.

Lo afectivo brota en cada apartado, procurando que las relaciones afectivas y emotivas se “sientan” reflejadas como parte del desarrollo desplegado en esa idoneidad indagadora, certificada en el título oficial expedido por la Universidad. Hasta aquí, se entiende el ánimo de concluir la progresión de actos burocráticos y formales para completar la labor doctoral. Sin embargo, en la práctica todo es más abstracto, los tiempos, formas y métodos son simbólicos, por ello, se afianza la presencia de la intuición como criterio de arranque, relacionado al ánimo por completar dicho proceso presente.

Durante el periodo referido, ha sido posible comprender de manera individual la forma en que conocimiento y experiencia son aplicados para conseguir transmitir las inquietudes que dan sentido a las decisiones profesionales desplegadas. Más allá de la apreciación social relacionada con el valor simbólico otorgado a un grado académico superior, ocurre que el principal mérito se localiza al ubicarse conscientemente dentro del desarrollo de las prácticas curatoriales independientes.

Al elaborar señalamientos que manifiesten la posición que se tiene -y en la cual se continúa trabajando-, marca un primer momento para comenzar a entender la propia incidencia en el actuar curatorial. Esta noción fractura la premisa general de que el ámbito curatorial es inaccesible, si bien, la jerarquía

no se oculta, se piensa necesario, incorporar los saberes al corporizar las experiencias, por más sencillas que parezcan. Pues estas, dan la posibilidad de conformar un espacio de diálogo, sea por coincidencia en percepciones o por diferencias que lleven a encuentros de debate, resaltando la importancia.

Los relatos entrelazan deseos atemporales, amplificaciones enfocadas a retomar lo curatorial como territorio donde germinan inquietudes relacionadas a la práctica profesional de la curaduría y sus intersticios de conflicto inevitables, que, si bien surgen en parcelas particulares, se espera colectivizar a fin de amplificar cuestionamientos compuestos acompaña el presente ejercicio reflexivo. A sabiendas del reto, se necesitaba ir hacia estrategias analíticas permeables, donde fuera posible dar seguimiento y concretar en condiciones concretas lo que iban apareciendo, ayudando a entender, interpretar, cuestionar e incluso atreverse a destrozarse lo conocido sobre curaduría con la finalidad de ubicarse dentro de la práctica misma.

Relacionar el conocimiento con la idea llana de: “acumulación de cosas”, expresada al inicio del preámbulo, es una licencia literaria que refiere al acto gradual y selectivo de colocar *pongos*¹ en particulares cámaras refrigerantes sin criterios claros al principio. El mío se limitaba a seguir las recomendaciones del profesorado o amistades, tomaba toda sugerencia, silenciando la angustia

¹ La primera vez que llegué a Barcelona, en el 2014, me sorprendió la infinidad del lenguaje. -Volveré más tarde a la idea del lenguaje y su manipulación como metodología de la práctica curatorial-. Un pongo, en lenguaje coloquial es un objeto que no sabes en dónde poner, por eso el juego entre concepto, contexto y forma. Pues bien, cuando pregunté ¿qué era un pongo? la respuesta fue extremadamente visual: Un pongo es... por ejemplo una pieza de porcelana en casa de la abuela que es horrible, pero tiene en la mesa de centro, también lo son las carpetitas bordadas, los platos decorativos... Poco a poco me di cuenta de que los pongos se relacionan con cosas que vamos acumulando, sin saber cuándo serán necesarias, las atesoramos y sólo nosotros conocemos el valor de cada objeto.

incómoda provocada por lecturas a las que no llegaba por varias razones - aprender es duro-. Leyendo y releendo párrafos teóricos, una voz en *off* preguntaba a susurros ¿sabes a que se refiere? brotando excesiva frustración. Algunos de esos textos han reaparecido, volví a ellos por otras razones, con otros recorridos, sobre todo, con otras experiencias que favorecen una lectura fluida, llegando a reconciliaciones dulces e inmediatas.

La anécdota anterior es vital, y en esencia el origen del proyecto. Quizás los resultados trasladados no corresponden a las exigencias recomendadas para doctorado. Aunque en otro sentido, comparten hallazgos propios, donde el error tiene un sitio especial ante la evidente incapacidad por abarcar en su totalidad el objeto de estudio. Así, se reconocen lugares que conviven con la ignorancia y el atreverse a hacer, por ello, intuir se vuelve fundamental, pues vislumbra posibilidades que aguardan. La curaduría me encontró, desde ella presento los siguientes apuntes situados en la sinceridad académica y en la voluntad de compartir inquietudes sobre su práctica compleja.

Partiendo de la irresolución metodológica en la Investigación Artística² y los Estudios Curatoriales³, este análisis revisa sus prácticas independientes como fenómeno del capitalismo inmaterial flexible. La exploración reconoce modos de

² Véase BROWN, Tony, ECHEVARRIA, Guadalupe, GARCÍA, Dora, HAGHIGHIAN, Natascha, S, LESAGE, Dieter, WERWOERT, Jan. (2011) *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA, Universidad Autónoma de Barcelona.

³ Refiere a los conocimientos necesarios para la atribución de sentido en la organización de exhibiciones y acervos artísticos o de imágenes, a las competencias necesarias para el conocimiento, la preservación y la difusión del patrimonio en los términos de las leyes vigentes, incluyendo tanto las nociones fundamentales de las mismas como las consideraciones teóricas involucradas en la catalogación, exhibición y educación en torno a la realización de exhibiciones. Definición tomada de: <https://historiarte.esteticas.unam.mx/node/18>

hacer disueltos, donde curaduría y producción artística entran en simbiosis. Para polemizar dicho suceso, aparece la noción: *curaduría intuitiva*, en ella, la figura *artista curador* personifica el paradigma del sujeto creador autoproducido⁴, incitando conjeturas sobre su condición mutable e insatisfecha de sí y de todo el sistema que lo instituye, induce e inmoviliza cíclicamente.

El argumento central, agita los formatos normalizados de creación y producción cultural, al considerarlos peligrosas evocaciones maleables. Si bien, es real la capacidad flexible en el quehacer, debido al uso de medios múltiples, tecnologías y argumentaciones conceptuales; dicha cualidad positiva se torna voluble, cuando densifica el imaginar, ofreciendo autotrabajo entusiasta⁵ a tiempo completo a cuerpos agotados, que intentan seguir el paso histórico de la intensa demanda, que contrasta con la pobre oferta laboral.

Atender la amplitud procesual del hecho creativo, no significa sistematizarla, en todo caso, sugiere situarse en el territorio para dar cuerpo tras el apagón general posmoderno⁶ y sus efectos subsiguientes, padecidos aún. Por tanto, las siguientes observaciones recogen percepciones concretas obtenidas en la práctica curatorial independiente.

⁴ *El subjecte autoproduït, obligat a una ocupació perpètua en ell mateix, emprendedor de si mateix, ès avui la nova força de treball. Ocupar-nos a temps complet en la construcció de la nostra identitat ens llança a la condició de productors incansables d'expectatives amb absoluta independència que puguin ser satisfetes.* PERAN, Martí. *Assaig sobre la fatiga*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2015, p. 21.

⁵ En referencia directa al ensayo de ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

⁶ Se elige trabajar con el término de *posmoderno* elaborado por JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

APUNTE AL LECTOR: Más que preámbulo, esta lectura es el umbral, disposición previa para recorrer los siguientes ensayos. La tesis exterioriza un relato con anhelo de compartirse, compone escenarios que resuenan en el goce humano por alternar entre ser narrador u oyente de historias.

Los estímulos aquí focalizados, provienen de muchos lugares, no sólo físicos intelectuales, sino, además, etéreos sensibles. Aparecen bajo la advertencia de que, lo descrito, responde al contexto inmediato, sin ofrecer conclusiones absolutas, se tratan de ideas conexas coordinadas en coreografía, como tal, tendrán pausas, giros, silencios o descargas abruptas. Es la investigación situada de alguien que persiste en el proceso de autoproducción y conocimiento inalienable.

El estar en constante devenir...

El estar en «*después de todo*»⁷... y accionar “antes de nada”...

¿Cuál es el alcance de oscilar así sobre la labor curatorial independiente?

Reparar ese «*después... de ... todo...*» articulado por Marina Garcés para sacudir el sentido de hacer un libro (2013:17), sienta la base que conduce a expresarlo aquí, Pensar en los límites dibujados por él “*después de todo*”, es aludir la inutilidad de proponer lo nunca visto. Mientras que, con él “*antes de nada*” se sugiere observar el propósito de continuar haciendo a pesar del pesado “*después de*” sin negarlo, ni esconderlo.

⁷ GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013, p. 17.

El acto de reconocer que existe un antes permite percibir la procedencia de los saberes, impulsado proyectos curatoriales firmes, porque son contextuales, nutridos por investigaciones que atienden el estado de la cuestión, pero miran posibilidades o vínculos aún no explorados.

Ligando el anterior supuesto, hacer curaduría es en cierto modo extender, asumir e intervenir *después de*. Recuerda la compleja labor de transitar un camino donde aparecen constantemente otras opciones, sin perderse en la tiranía histórica de un mundo que ha hecho todo, pero desea lo novedoso. Seleccionar elementos existentes, para entramar narraciones nuevas parece cuestionar la creatividad de la curaduría. Si esta propuesta pretende analizar la relación entre producción artística y curaduría, entonces, ya no es una acción vacilante pensar el *después de*, para analizar las prácticas curatoriales. Disgregando a la curaduría entre instrumentalización⁸ y el sujeto que la hace, determino lugares conocidos para armar categorías *simples*⁹. Acudiendo a lo curatorial, no como mero acto que recitar teoría, sino que organiza y comparte el saber que se sabe porque se hace. Dada la afluencia de líneas posibles para abordar el tema, este ejercicio de revisión opta por entrelazar aspectos experienciales, regiones de alcance elemental, cuyas fuentes variables son movilizadas hacia la búsqueda de coherencia específica según se relacione.

⁸ El uso del término instrumentalización incluye aspectos relacionados a la estructuración implementada en las instituciones de formación académica, práctica laboral y visibilidad sectorial, etc.

⁹ En referencia a la simplicidad desarrollada por GARCÉS, Marina. (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, pág. 17. Al compartir su experiencia como estudiante de filosofía en los 90's «cuando todo se finiquitaba: era el fin de la historia, moría la filosofía, el hombre y el sujeto ya se habían borrado, el sentido había estallado [...] tuvimos que aprender a hablar, pensar y escribir desde el *después* de todo [...]. La mayoría encontramos otros territorios (la sociología, el arte, el activismo, la teoría política, la filología, etc.) desde donde mantener viva esa pasión secreta por lo que declaraban muerto [...]. Quizás estamos en el después del después, en el que una renovada simplicidad se hace necesaria.

El contenido, distribuido en ensayos, compone zonas atravesadas por esquematizaciones curatoriales, testimonio de que la tesis ha sido tratada como si fuese una curaduría misma. Descripciones conectadas entre ellas para trastocar el pensamiento curatorial, haciendo una revisión detenida de las consecuencias teórico-prácticas, orientadas a desmitificar hitos, grandes enunciados y capitulaciones controversiales.

La redacción se produjo de manera continuada al final del tiempo académico permitido. Esa forma de escritura sugiere una estructuración que destila el cúmulo de experiencias e indecisiones suscitadas a lo largo del periodo dedicado al análisis. El trabajo avanzó con la única evidencia de que era necesario detenerse a observar a detalle lo obvio, donde los errores o dudas debían explorarse para determinar si eran líneas superfluas o posibilitadoras, sin importar que el cómo, ni el dónde acabarían se interpretará inmediatamente. Ese ejercicio podría seguir indefinidamente, sin embargo, la curaduría también hace reconocer que es necesario tomar decisiones para presentar elementos contundentes, a pesar de que las ideas continúen, se debe limitar de alguna manera para compartirse.

La propuesta por marcar una diferencia clara al enunciar a la curaduría intuitiva, evidencia la polifonía de este ámbito, compuesta por escalas disímiles a las instituidas en manos del *exhibition maker* durante su ebullición globalizada. De modo similar, se admite que el mayor desafío fue mantener a raya la perspectiva autobiográfica, pues el uso fijado a la intuición tiene correspondencia vinculante hacia lo subjetivo, incluso su intervención se piensa axiomática.

Considerando este riesgo, parece probable anular la oportunidad de incitar debates propositivos, reduciendo el reconocimiento curatorial a compendios anecdóticos banales. A pesar de ello, la indagación intenta reparar relaciones entre el sujeto que investiga y el objeto indagado, por ello coloca la experiencia individual en un punto de intersección entre teoría/práctica.

Promover reflexiones relacionadas a las formas que encontramos para hacer curaduría, conlleva a repasar el acceso a ese conocimiento, basado en vistas instantáneas a carreras consolidadas, donde predomina el formato entrevistas o reseña descriptiva de eventos en máximas esferas artísticas¹⁰. En consecuencia, se limita la cuestión a esos lugares, silenciando, ignorando e incluso desacreditando sutilmente otras metodologías. A causa de esta percepción, es útil ampliar el foco referencial hacia aspectos comunes del quehacer curatorial, yendo más allá de teorizaciones. Por ende, este ejercicio analítico conecta elementos artísticos, económicos, laborales, académicos, sociales y personales, ampliando el sitio a la construcción múltiple de procesos discursivos curatoriales.

Los objetivos señalan situaciones e inquietudes enfrentadas en la práctica, que intentan ser amplificadas en cada apartado. Si bien, no corresponde a una descripción detallada, se fundamenta en el hecho de ser vivenciadas. Su disposición ordena y describe una postura defendida, la cual, suma elementos al debate sobre el quehacer curatorial, relacionado con la manera de gestionar ambigüedades que giran en torno a la práctica independiente.

¹⁰ Bienales, ferias internacionales, exposiciones itinerantes y todo acto con trascendencia e interés rebasa contextos geográficos y no se limita a un sitio específico.

La revisión tiene cuatro principales intenciones, de ahí que el contenido se despliegue en cuatro relatos:

El primero, coloca precedentes que sirven de puente anacrónico para analizar dificultades experimentadas actualmente. Despliega un acercamiento al pensamiento curatorial, incorporando reflexiones prácticas sucedidas en el ámbito artístico y que se piensan encuentran similitud por algún motivo con los puntos mencionados. Para comenzar, el relato aborda la autonomía del arte como precisiones relacionadas con la simbiosis propuesta entre curaduría y arte. Durante el desarrollo se expresan diferentes arquetipos iniciáticos, señalamientos de arranque necesarios, puesto que, interesa trabajar con elementos paralelos al *exhibition-maker*¹¹, meditando en las estrategias que condicionan la forma en que se entiende el quehacer curatorial presente.

Este inicio es el escenario simbólico donde coinciden conceptualizaciones, medios y formas diversas de crear. La narración medita en la autoproducción identitaria creativa, examinando labores procesuales del artista, como sería, por ejemplo, el organizar metódicamente su quehacer, buscando reconocimiento formal al abrir áreas de investigación artística. Así, este inicio revela una posición tomada ante la abundante cantidad de teorías aplicables, en otras palabras, se elige el camino por el cual seguir respecto al tema para actuar.

¹¹ El referente innegable de esta figura, sin duda se personifica en Harald Szeemann (1933-2005), reconocido paradigma detonador de la curaduría independiente, cuya aparición revela el tipo de modelo dominante en lo que posteriormente enunciamos como “curador independiente”.

El segundo relato apuntala la simbiosis de procesos producción-curaduría. Traza a través de los giros epistemológicos un acercamiento al acto curatorial, sustentando la apertura creativa en los recorridos particulares del artista curador. Dada la generalidad de posiciones, se trabaja con enunciados cardinales obtenidos de cada relación enunciada, afirmaciones preliminares para introducir el debate sobre curaduría intuitiva. Este apartado permite entender por qué es oportuno diferenciar categorías curatoriales, y el error de contener todas las prácticas a un prototipo único, pronunciando la carta disponible de opciones con las que cuenta el artista curador.

Por ende, es posible relacionar el proceso artístico con la creación de significados y conceptos. El estudio encuentra en esta recopilación, que las posibilidades abiertas deben tomarse como fuentes interesantes que nutren de sentido los proyectos emprendidos, y no sólo como amplificaciones que complican atender sus metodologías. A lo largo del relato, se sospecha del uso que se da a las construcciones conceptuales, averigua interrogando la realidad de las aparentes negociaciones técnicas, teóricas y estéticas que entran en diálogo al ser puestas en sintonía.

La tercera disposición acciona el intento por interpretar las prácticas curatoriales independientes como fenómeno organizacional del trabajo creativo flexible. Por consiguiente, establece un relato que conjuga práctica, experiencia e inconvenientes propios del desarrollo laboral inmaterial. Lo interesante, es que el propio desarrollo de redacción ha ido inclinándose a enumerar actos de autoexplotación e hiperactividad agobiante. Situaciones indisolubles en el ámbito

curatorial, que confirman la comunión entre artista y curador, más que un acto de acaparamiento o egolatría se observa como consecuencia de las dificultades económicas padecidas por el sector. Entonces, se presta atención a las derivaciones precarizantes y al malestar general del trabajo creativo.

Así, este relato, se empeña en indicar, secuelas crónicas, causantes de las conocidas y variadas crisis sistémicas del paradigma: profesionalización artística. Para ello, precisa lo que considera, acciones definitorias del campo laboral creativo, haciendo seguimientos específicos a su instrumentalización, misma que delimita, delega u otorga funciones. Es una crítica directa a los modelos estandarizados profesionales en la práctica curatorial presente, que explotan las ganas de hacer y presentar procesos, exponiendo realidades precarias padecidas por sectores limítrofes a la institucionalización heredada por el *exhibition-maker*. El área de pronunciamiento es desde otros lugares menos visibles del dominio laboral creativo exitoso, se va a la amplificación de rincones donde existen malestares comunes. Situaciones que sobrelleva tanto el artista como el curador, dejando de lado la posición de queja o injusticia, se piensa posible dejar de normalizarlos, aceptarlos o peor, replicarlos al nombrarlos para trabajar en ellos.

Finalmente, la memoria concluye con un cuarto relato, la aportación doctoral en sí misma, si bien es cierto que toda la memoria es la investigación, este cierre reúne el concepto que surgió dentro de los años dedicados al análisis. Estos ensayos despliegan el aparato ideado para exponer otros desarrollos de producción artística por medio de la curaduría intuitiva. Cimentado la suma e

intervención de reflexiones, lógicas y metodologías aplicables en la producción creativa. A fin de, impulsar la presencia de un tipo de curaduría que evidencie la amplitud de tipologías conocidas pero que son poco mencionadas. Este punto aglutina las preguntas planteadas para dar seguimiento al proyecto de investigación, producto del encuentro con problemáticas particulares, acciones que deben ser consideradas como resolutivas debido a la experiencia individual de cada persona. Las cuestiones estructurales de este último relato no buscan respuestas únicas, sino que insisten en los posibles vínculos que aguardan, observando detenidamente situaciones personales se vuelven colectivas sin perder su propia singularidad, necesaria para plantear un proyecto curatorial.

Una curaduría intuitiva corrobora la multiplicidad de maneras posibles para entenderse como curadora. El análisis considera las secuelas normalizadas por un arquetipo institucional, resaltando la cualidad creativa latente en las acciones resolutivas curatoriales, intentando objetivar la positividad con la realidad precaria de este sector. Esas motivaciones orillan a compensar por medio del texto un modo de arrogarse y vivir “curando”, impulsando el goce, necesidad y voluntad de compartir malestares, a razón de ser revisados y reajustados continuamente, procurando mejoras concisas, no utópicas.

El propósito general considera esencial indagar en lo curatorial como método de aprendizaje y acción hacia la producción cultural, promoviendo el uso de estrategias relacionales, para así, ampliar sus herramientas efectivas al momento de armar propuestas curatoriales. Aproximarse a los estudios curatoriales desde un camino experiencial deductivo aspira a entender el

pensamiento curatorial analizando acciones y consecuencias en lugar de limitarse a referencias centrales. Es así como se plantea cabalmente la posibilidad de ejercer una práctica que se construya a sí misma, valorando sus carencias, afectos e impulsos particulares.

Proponer debates, agitar formas, organizar desastres e incluso reivindicar otros parámetros diferentes a los habituales, reafirma la oportunidad de establecer puentes conceptuales que organicen y den sentido a las preguntas inherentes de la cura. Remarcado el acto necesario del desacuerdo en espacios institucionalizados, complementando con aportaciones situadas, posibilitando otros registros de acción, metodologías particulares que exploran efectos de reestructuración social a partir de los agentes que las desarrollan. Por eso se observaba un ejercicio primordial presentar esta planeación en un análisis académico formal, pues permite compartir la inquietud de manera estructurada, esperando que se intervenga y siga en movimiento.

Al declarar, “otros desarrollos” y evitando el uso de “nuevos desarrollos”, dentro del título de investigación se alude a la coexistencia de maneras previas, las cuales nutren comparaciones, revisiones u opiniones contrarias, donde el acto reflexivo construyen el aparato crítico individual. Este es un hecho a destacar, pues no se piensa en la investigación como la fórmula innovadora de comprender la práctica curatorial independiente, en realidad reconoce el carácter particular por entender cuál es el tipo de curaduría que se aplica en el desarrollo profesional desarrollado hasta ahora y por qué camino continuar explorando. Cabe preguntarse, ¿conocemos realmente sus intersticios?

Los cuatro relatos intentan acercarse a las dudas e inclemencias halladas en la marcha profesional independiente donde su formación no cumple del todo con la enseñanza mediatizada por razones económicas, geográficas o lingüísticas. Los ensayos exponen un diagnóstico concreto acerca del campo curatorial, mientras la metodología se acerca al objeto de estudio con estrategias distintas a las empleadas por la Historia del Arte, poniendo en duda la insistencia de los estudios académicos formales por priorizar acercamientos marcados desde una linealidad forzada. Si bien es cierto, toda estructura es orientativa, se piensa que un proyecto nivel doctoral debe lanzarse a pronunciar la postura compuesta por la experiencia profesional/personal.

Aplicando la crítica relacionada a dar prioridad al “resultado concreto final”, lo dicho aquí no representa en su totalidad las reflexiones sugeridas en los años dedicados al análisis. Motivo por el cual, se incluye un apartado que comunica algunas conclusiones parciales incluyendo sus posibles debates amplificadas. Dado que la ruta seguida¹², es trazada por quien da forma a esta propuesta, se comparten las posibles siguientes salidas, pasos y proyectos que interesa dar continuidad a los hilos y líneas abiertas en estas páginas.

Esta revisión, propone desde su metodología práctica, un análisis que proyecta lo curatorial más allá de la vinculación conceptual donde las teorías, referencias y reflexiones conformen un trayecto obligado o ficticio. Los relatos

¹² En las primeras sesiones de tutoría con Martí Peran, hizo énfasis en lo que él llamó “ruta de viaje”, durante la redacción de la memoria este concepto tuvo sentido, pues la construcción metodológica y argumentativa ha sufrido múltiples cambios, que hubieses sido difícil seguir un camino sino se hubiera contado con esos esquemas iniciales, donde saltaron a la vista los conceptos mantenidos desde el inicio del recorrido que compone el presente trabajo de investigación artística sobre estudios curatoriales.

colocan el foco en particularidades que lleven al espectador a entender de otra manera información accesible en la gran fuente de información actual. Deja de aspirar a ser única para preocuparse por organizar una serie de elementos que componen la coralidad argumental elaborada. Se ha insistido en que el estudio establece exploraciones metodológicas curatoriales que contienen aspectos intuitivos. Y se debe a que, en la praxis curatorial hasta ahora desplegada, los enlaces son esenciales, el acto de vincular se reconoce al retomar lecturas, considerar otros caminos, citar ideas o ejemplificar con datos conocidos.

Los elementos partícipes toman sentido al contextualizarse dentro del discurso curatorial elaborado, siempre particulares y contextualizados. Por tanto, se reitera que, dada la infinidad de posibles derivaciones alusivas al tema, se articula como elemento propositivo el concepto de: curaduría intuitiva, el cual, permite abordar las peculiaridades de su práctica independiente. La acción espera incorporar aspectos aparentemente intrascendentes al proceso inicial de un proyecto curatorial, a efectos de conectar con opciones reales en los distintos niveles del conocimiento individual.

El lector no debe esperar un manual metodológico, tampoco es una recopilación de los colectivos o grupos curatoriales activos, ni una verificación exhaustiva de documentos históricos, pues la narración tiene aspiraciones más comunes. En pocas palabras, la siguiente formulación argumentativa NO intenta, NI se plantea responder concluyentemente a cuestiones intencionadas a definir ¿qué es, cómo se hace o dónde está la curaduría?

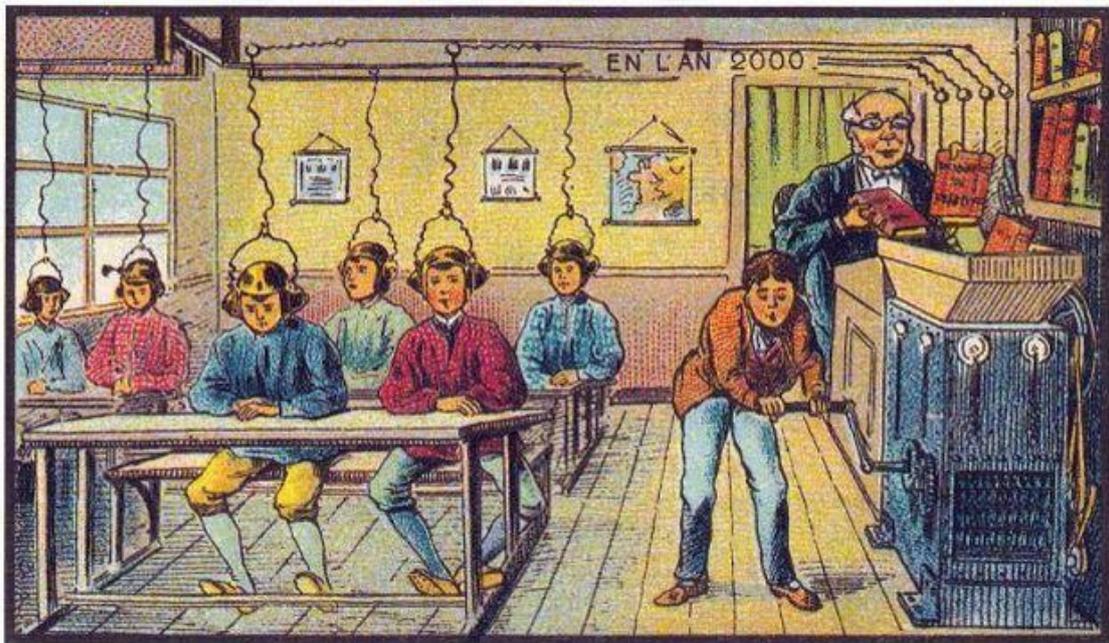
El encuentro con la curaduría ha sido fortuito. Me gusta pensar que ella se acercó a mí, antes de saber quién era, qué hacía, con quién se relacionaba, dónde podía localizarla o cómo prefiere ser tratada. Después de varios años juntas, aún seguimos conociéndonos. A veces me disgusta cómo es, no entiendo su humor voluble o que intente parecer más interesante armando florituras verbales en inglés...

(Metarrelato 1 de 4)

Primer relato: Exploraciones al pensamiento curatorial

Qui comparteix les seves dificultats posa
l'altre al seu nivell i el fa entrar en un joc
d'interlocució: anem a pensar això... junts.¹³

Marina Garcés



El aprendizaje en la escuela del año 2000 (postal de Jean Marc Côté dibujada a finales del s. XIX)

¹³ “Quien comparte sus dificultades pone al otro a su nivel y lo hace entrar en un juego de interlocución: vamos a pensar eso... juntos” GARCÉS, Marina. *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Arcadia Editorial, 2016 p. 23.

¿Comisariado o curaduría? Juan Canela y Ángel Calvo Ulloa puntualizan que el apelativo depende según el lado del Atlántico¹⁴. Mis acercamientos a ella influyen para llamarla curaduría, sin atenerse a condiciones geográficas, pues creo que ofrece una cualidad afable, con mayor superficie para desplegar lo intuitivo. Esa percepción provino inicialmente del primer vocablo (CURA-duría), el detalle se amplifica apreciando que la lengua catalana, emplea *a cura de...* para referirse al encargado del proyecto, contrario al conocido *comisariado por...* Detenerse a señalar la sutileza u obviedad, halló sentido a CURAR, admitiendo insinuaciones para pensar el acompañamiento cercano de los procesos, individualizando dicho tratamiento. Sobre todo, reduce la tensión jerárquica producida por la representación simbólica del COMISARIADO, concepto en el que inevitablemente recae una relación de mando.

La siguiente biopsia argumental especula los antecedentes de la curaduría independiente, para intentar entenderla. Situar la información disponible en las fuentes, es más que compilar datos. Por ello, interpretando el propio ejercicio curatorial, se narran suposiciones relacionadas con la exploración de distintos métodos artísticos, impulsando procesos interdisciplinares que posteriormente mirarían de llevar el quehacer creativo hacia la investigación artística con efectos dispares. Deduciendo la imposibilidad de abarcar en totalidad las perspectivas de su estudio, se prueba armando enlaces con la instalación. Esta primera exploración de cuatro asume el pensamiento curatorial en clave de autoproducción. Eso significa, prolongar la observación al detalle amplificador

¹⁴ CANELA, Juan y CALVO ULLOA, Ángel. *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*, Bilbao: Consonni, 2020, p. 9.

del razonamiento individual, base de aquello que posteriormente circula como conocimiento curatorial en los contextos sociales, académicos y artísticos.

Trasladar experiencias individuales obtenidas del ejercicio curatorial hace necesario revisarlas para hablar de las diferentes escalas que componen su quehacer. Tomar posición en un ámbito tan disímil, posibilita determinar la manera en que asumimos lo curatorial, apreciando las intenciones inevitablemente políticas de su práctica. Estas observaciones reflejan reflexiones paralelas sobre el aprendizaje autodidacta como complemento de la enseñanza institucional, pues, la curaduría ha demostrado su naturaleza viva, solicitando a su vez formaciones continuas a quien entra en ella.

De modo que, la opinión crítica atraviesa los medios didácticos empleados para su acceso. Tenemos el dispositivo entrevista para hablar de ello, materiales con información relevante que comparten detalles significativos sobre carreras, contextos diversos y soluciones a proyectos estrellas. Iniciando la familiarización con figuras protagonistas, conceptos, espacios consolidados o relaciones artísticas. Sin embargo, tras un tiempo realizando curadurías, llega a ser incómodo leerlas, sobre todo cuando la precarización te toma de la mano. Ese fue el efecto que tuve mientras hojeaba *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask / Hans Ulrich Obrist* (2011) en la biblioteca del Centro de Estudios y Documentación del MACBA.

El título de dicho ejemplar (*Todo lo que siempre quiso saber sobre la curaduría, pero no se atrevió a preguntar*) me atrapó, era momento de organizar

el cúmulo de ideas relacionadas con lo curatorial, para delimitar el análisis. Prometía de alguna manera dar a conocer el pensamiento curatorial de Ulrich Obrist a través de la lectura. A pesar de cumplir mínimamente dichas expectativas, pues sí que es un texto que te acerca al propósito o la manera que tiene Ulrich Obrist de entender la curaduría, se debe leer entre líneas, con la sospecha del comentario irónico, que no es positivo para un estudiante que se está acercando a fuentes de información. El resultado fue más emocional que intelectual, pues apareció el desencanto de alguien que compra una lámpara y al llegar a casa no funciona, había caído en la trampa más vieja de la mercadotecnia, elegir por influencia del nombre. Llegue a la parte del texto en que verbaliza su animadversión por dormir y que siguió la rutina de Leonardo Da Vinci para descansar intermitentemente, no tengo la cita textual ni la página, admito que mi inglés es justo y que tuve que consultar a momentos el traductor. Aun así, recuerdo que me generó tal espanto ese tipo de romantización hacia el trabajo extremo que tuve que dejar de leer (el momento quedó registrado gracias a mis notas). Lo pensé en ese momento y lo pienso ahora: Hans Ulrich Obrist representa un tipo de curaduría en la que no me encuentro.

La confesión anterior podría parecer una pataleta, lo digo porque recibí comentarios variopintos cuando compartí mi incomodidad por este personaje, entre los que más recuerdo están: “Sí manejas mejor el inglés, eso pasaría”, “no se debe dudar de que es uno de los grandes pensadores contemporáneos” o mi favorito, “Hans Ulrich Obrist juega en otras ligas”. Sin sarcasmo, es con la opinión que me quedo porque ayudó a entender que justo se trata de eso, estar en escalas y territorios distintos. De todo se aprende, la curaduría lo recuerda

repetidamente, aprovechando circunstancias que parecen comunes. La manera de interactuar con ella es particular, por eso tiene sentido hablar de pensamiento curatorial como una forma de intentar poner orden específico a la información disponible sin agobiarse por aquella que inevitablemente se ignora.

El contenido siguiente, huye de las apologías autodestructivas, relacionando la curaduría con el goce. Sí la precarización es inevitable ¿por qué agregar pesadumbre? Hans Ulrich Obrist es un *crac*, se dice que, a los tres años fue atrapado por la vasta biblioteca de la abadía de Saint Gall y que, a los dieciséis ya había visitado todos los museos de Suiza¹⁵. Pue este no es mi caso.

Nuestras vidas son muy diferentes, no hay punto de comparación, ni haría falta decirlo. Lo enuncio porque hace pensar que cada persona arma su forma de entenderse en el mundo con lo que le toca vivir y que eso es aplicable a la curaduría. En mi caso, convivir con mucha gente me enseñó a escuchar atentamente al otro, a ser sociable y entender que en las diferencias están las posibilidades. No sé lo que Obrist opine sobre sus experiencias precoces con la cultura, puede que la cuestión le parezca innecesaria y se limite a dibujar garabatos¹⁶ mientras escucha ausente. Como sea, él representa un tipo de pensamiento curatorial hiperactivo que agota, para dejar el tema, solo queda aclarar que a mí me encanta dormir...

¹⁵ BALZER, David, *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018. p. 22-23.

¹⁶ En alusión al libro que publicó Obrist en 2013 *Think like clouds*, editado por Paul Chan.

Conocer el valor de los materiales disponibles sobre curaduría, es entender sus limitaciones y errores, haciendo sustancial la contrariedad, ya que permite reanudar debates sobre el mito fundacional del curador independiente o las diferentes metodologías disponibles en las que cada curador se desenvuelve, rehaciendo los procedimientos y obteniendo metamétodos¹⁷ adaptados a su quehacer. Es imposible conocer en totalidad lo editado¹⁸ sobre este tema, por ello habría que incrementar el espacio para proponer visiones disímiles a las institucionalizadas para comentar las maneras de atender su tratamiento.

Prestando atención y cautela del expansionismo curatorial, se habla de pensamiento curatorial como una manera de hacer y vivir la curaduría, se conocen los impedimentos al tratar de analizar este ámbito globalizado, pues se adapta a los contextos, capacidades e intereses de quien lo activa. Sin embargo, se considera oportuno pronunciarse integrando instrumentos de revisión que amplifiquen las opciones disponibles para hablar de curaduría, ignorancias propias que hallaron en su práctica independiente la posibilidad de desplegar inquietudes formalizadas para ser debatidas y compartidas.

¹⁷ *MetaMétodo refleja el sentido de procesos en movimiento, de viajes entre, métodos y conceptos, de cambios, de pluralidad.* VELA, Alicia (dir.) AGUSTÍ, Eugènia, PUIG, Eloi (coords.) *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos.* Barcelona: comanegra, 2014, p. 9.

¹⁸ Entre los dispositivos editados, se piensa también incluir los artículos, seminarios, coloquios, asignaturas, talleres, fanzines, publicaciones en redes sociales. Pues la idea de edición ha rebasado el acto de publicar por medio de la imprenta un libro, periódico, folleto, etcétera.

El *curacionismo*¹⁹ dificulta que hablemos serenamente de aquello que involucra al pensamiento curatorial, la polémica es constante en esta práctica, son conocidos los conflictos entre curadores y artistas que comenzaban a tener eco en los años 70`s debido al protagonismo que consolidaron durante los 80`s y 90`s, la problemática hoy, es otra, porque ahora interviene el consumismo y la educación como negocio rentable para percibir una reconfiguración de las acciones curatoriales sobre las que necesitamos poder incidir reflexivamente.

Aceptar la época en que vivimos no exime de la responsabilidad por el cambio de paradigma curatorial, al contrario, solicita comprender el sentido que tiene su aparición dentro de los proyectos que desarrollamos. No todo es o debe llevarse a la curaduría, la problemática aparece cuando las sociedades consumistas llegan a entenderla como simple selección de elementos entre los cuales ellos pueden elegir. Esta cuestión interpela su estudio y ejercicio solicitando de ellos argumentos que traten su vitalidad micropolítica. Así, se incita a elaborar exploraciones al pensamiento curatorial, coincidiendo con lo que Suely Rolnik expresa relacionado al revelado gradual del proceso de producción en el pensamiento como acto, «movimiento que iba de los encuentros a las sensaciones y de éstas a los esbozos de elaboración y de ahí de vuelta a los encuentros y así sucesivamente»²⁰.

¹⁹ *Curacionismo es, entonces, la aceleración del impulso curatorial hasta convertirse en una forma dominante de pensar y ser.* BALZER, David, *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018. p. 13

²⁰ GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. p.20

A pesar de las bondades anárquicas del camino libre, sin definiciones específicas. Este análisis se posiciona, aventurándose a lanzar nociones construidas desde lo práctico. Por ello, analiza las consecuencias de la efervescencia curatorial imparable, pues la aceleración mediática no permite reponerse de la resaca, cuando ya está comenzando el *dj*-curador- de moda a pinchar el hit del verano²¹. Es esta clase de frustración la que lleva a compartir la incomodidad de no tener elementos fiables a los cuales volver, se insiste entonces en la importancia por tomar la información disponible e intentar armar un camino, un cuerpo hecho de muchos cuerpos, que intenta dejar de ser solo compiladores, para lanzarse a opinar, desde la convicción del conocimiento hecho. Todo ello arma el pensamiento curatorial al que se refiere este relato.

Finalmente, y para dar paso a los correlatos, se advierte que los métodos de acercamiento a los acontecimientos que componen el presente entramado de desarrollos sociales, artísticos, profesionales y afectivos son afectados por la fragmentación provocada por la incapacidad de atender la totalidad de información, conexiones o derivas que las rodea, dejando de lado la idea de control, experticia u observación nueva de los elementos que se revisan. Pues el estrechamiento actual de las fronteras ha afectado de manera sustancial las relaciones con el contexto inmediato, acto que actualmente evidencia la necesidad de reformular las estrategias de análisis, favoreciendo la búsqueda de herramientas que retomen el sentido a lo local/contextual para entender su correspondencia e incidencia global/colectiva.

²¹ En tono irónico, hace referencia a los temas que se generalizan de tal manera que acaban homogeneizados, no es algo reciente. El tema aquí es la sensación de buscar lo políticamente correcto con proyectos que contradicen su aparición en los ámbitos culturales.

Autonomía heterodoxa artística

La obra autónoma de arte tiene en el aislamiento su reverso necesario. Y, a su vez, esto trajo como consecuencia la tendencia subliminal hacia una “obra de arte total”, lo que se tradujo primero en nuevos intentos de incorporar la obra de arte a contextos expositivos.²²

«La primera distinción que solemos hacer para comenzar a pensar este tema es un recurso organizativo: desmarcar las prácticas artísticas del arte contemporáneo»²³, proyectando la posibilidad de acercarse al tema por el borde, expresando cuestiones experienciales e ir tirando hasta inevitablemente llegar a ese supuesto establecido.

Toda definición es la lectura parcial de las ficciones a las que nos hemos visto sumergidos, no está ni bien, ni mal, simplemente es evidencia de la percepción que tenemos del mundo. La formación que recibí en Artes Visuales se concentró en intercalar técnicas de los materiales con nociones generales de la Historia del Arte, donde Gombrich, Arnheim, Panofsky o Tatarkiewicz eran enunciados entre sesiones densas en las que el profesor imploraba que el alumnado hubieses leído los textos. Esta vergonzosa confesión es revelada porque al egresar, fue cuando me di cuenta de las oportunidades perdidas, importa poco indagar en la herida, pero así me interpelo la autonomía. Estar fuera de la estructuralidad

²² *Gesamtkunstwerk Wien*, citado en: JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: La balsa de la Medusa Visor Distribuciones, 1995, p. 136.

²³ CORVALÁN, Kekená. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 59.

académica, permitió consultar esas inquietudes silenciadas, componiendo asociaciones que después corroboraba o dejaba ir libres, supongo que fue lo que le paso al arte mismo, los artistas sintieron que las normas hasta entonces estipuladas oprimían su pulsión creativa. Si bien es cierto que se debe ir con pies de plomo respecto a estas construcciones, pues es otra romantización de esas que de tanto ego ha alimentado al arte, se debe asumir que pertenecen a la conformación del arte.

¿Por qué se incluye un apartado que habla superfluamente de la autonomía del arte en un estudio interesado en las prácticas curatoriales? Pues porque en la autonomía emerge el concepto de experto, convalidando las acciones que después realiza el curador a sus anchas.

L'autonomia de l'art ja no és més que la sublimació dels mèrits que s'exigeixen a qualsevol solitari emprendedor de si mateix. Ningú no encara millor el subjecte ocupat en ell mateix i els seus projectes que la figura de l'artista.²⁴

A lo largo de la historia social existen registros en donde aparecen acciones que a la distancia se observan como precursoras de lo que hoy manejamos como prácticas curatoriales. Variadas entre sí, mantienen activa la cualidad de “cura” desde otras intenciones, que se mueven en distintas regiones sociales, donde conceptos como supervisión, tutela, burocracia o cuidado, intercambian aplicaciones dependiendo del contexto en el que se apliquen.

²⁴ “La autonomía del arte ya no es más que la sublimación de los méritos que se exigen a cualquier solitario emprendedor de sí mismo. Nadie todavía mejor el sujeto ocupado en él mismo y sus proyectos que la figura del artista”. PERAN, Martí. *Assaig sobre la fatiga*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2015, pág. 87.

La curaduría hereda la exuberancia reflexiva de esas posibilidades conceptuales dilatadas, que se mueven al antojo de quien se interesa en activarlas. Entonces la complejidad hace de las suyas haciendo indispensable volver a la observación de su pensamiento, más que de su concepto, eso se debe a que la definición está, se mantiene. Es en la prolongación del conocimiento donde derivan sus acciones, lo que influye y sostiene el seguimiento práctico que se hace. Ante tal dificultad, se van ampliando las metodologías de revisión. Podemos hacer un esbozo considerando lo que interesa revisar en este apartado, el recorrido hacia la expansión de la creatividad buscando la autonomía del arte. La autonomía animó el empuje creativo que ha potencializado al arte desde que comenzó a diferenciarse como disciplina académica. Son las derivas que se hacen de la información lo que provoca espacios de conflicto, disputas que llevan a elegir los procesos.

«[...] aquí tenemos toda la potencia, en principio confusa cuando menos, pero no por eso menos interesante, que implican los grandes debates estéticos y culturales de la posmodernidad y las redefiniciones que provocan la herencia de la mirada crítica en torno a la sociedad del espectáculo»²⁵, pues el arte se piensa extraordinario, promueve escenarios donde su producción se “es-pec-ta-cu-la-ri-za”. Hacer referencia a la práctica heterodoxa de los artistas, es mencionar los diversos sistemas particulares que fue construyendo con otra literatura pensada desde la práctica, el debate paralelamente comenta la autonomía que busco el arte repetidamente y que pareció conseguirlo con las vanguardias, pero que la Historia del Arte colocó posteriormente en gabinetes.

²⁵ CORVALÁN, Kekená. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 60.

La investigación aprovecha esas letras pequeñas, intentando leer entre líneas los efectos que trajeron consigo las crisis, conflictos particulares que los creadores enfrentaban en silencio, entrando en desacuerdo con los principios establecidos por la visión ortodoxa del arte, que los hacía estar fuera de lo válido intentando dismantelar las aseveraciones de una doctrina pragmática, dónde las exploraciones sucedidas en sus talleres cuestionando e intentando reformular las normas prácticas. Aludir a la autonomía heterodoxa artística, es dudar sutilmente de la tradición del arte generalizada, aceptadas por la mayoría como la adecuada dependiendo del contexto y el privilegio, finalmente todo, incluida la autonomía termina institucionalizando.

La heterodoxia de las prácticas artísticas hace tambalear los estudios lineales del quehacer creativo, acudir a consultas bibliográficas por bloques agrupados está bien para partir de ellos, pero hay que intentar atreverse a llevarlos más allá de la norma. Heterodoxa, hereje, disidente, disconforme, traidora, irregular, rara, distinta y otros sustantivos han ralentizado que aparezcan visiones individuales creativas, porque está fuera de lo aceptable.

Las genealogías curatoriales, en consecuencia, siempre son parciales, sus lagunas aumentan al advertir la práctica independiente. Y es que, la insuficiencia del sistema por conocer formas situadas de articular sus acciones es evidente. Pero se hace conscientemente, palpando los bordes, reconociendo que ahí está otra más de las polémicas alrededor del ámbito curatorial, pues, ¿de qué sirve tener datos valiosos si están desperdigados, perdidos, ignorados u olvidados? ¿por qué hablamos de las transdisciplinas si después se aplanan?

Y después reaparece la curaduría para observar lo que se queda fuera del cubo blanco, no es el salvador, pero sí el inconsciente, quien cree que, a alguien, quien sea, le puede interesar lo que propone, y acierta, porque mira, remira y remira esas prácticas que por heterodoxas, herejes, disidentes, disconformes, traidoras, irregulares y raras se mantuvieron ocultas, el pensamiento curatorial no enjuicia la diversificación, porque la añora, las narraciones que espera conseguir le estimulan. El desafío al que se enfrenta quien cura proviene del tratamiento sintético, aceptando que no puede abrazar todo lo que sucede e interviene en las prácticas artísticas heterodoxas.

Tiene sentido hablar de ello porque la curaduría regresa continuamente a visitar los saltos que dan las prácticas artísticas a la implicación con muchas opciones materiales, teóricas y de exhibición. A pesar de que la curaduría generalmente hace los deberes y conoce información histórica al hacer investigaciones previas necesarias para armar sus propuestas, está se configura en el momento en que se lleva a cabo, la curaduría práctica y reelabora, mira de reojo una nota escrita en *Post-it*® que dice: “desmaterialización el arte”.

La búsqueda autonómica, no ha acabado, pero se dice con otros apelativos, pero en su momento trajo consigo un sinfín de reflexiones sobre el modo en que el arte debía reaccionar con las recién llegadas consideraciones posmodernas.

Producción transdisciplinar, estética procesual y masificación creativa

[...] Des d'una banda de la pregunta i des de l'altra, es comparteix una mateixa experiència del límit. Aquest límit no és qualsevol límit: és el límit d'allò *vivable* [...].²⁶

Antes de conducir el desarrollo profesional hacia la curaduría, recuerdo transitar rutinariamente por las asignaturas del plan estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México), he intentado mantener un ritmo de alumna atenta, eso hacía que tomara notas esmeradas, señalamientos cuidadosos a tres tintas, esquematizaciones e incluso armara glosarios. Ignorando que ahí comenzaba la organización irreflexiva y con métodos heterodoxos de mi espacio mental, al que después llegaron otros recursos provenientes de distintas latitudes, no sólo intelectuales, sino afectivas. Es curioso que entienda estás acciones a la distancia y que sirvan para recordar de dónde vienen los elementos que después adaptas a cada proceso expositivo en el que estás.

A pesar de cumplir con la ritualidad de alumna que cumple, no era capaz de articular opiniones, me limitaba a observar y escuchar, así fue mi proceso, noto ahora sus efectos. Hace pocos años tuve la sensación de que eso había cambiado, puede que ahora esté en la fase de exploración al pensamiento crítico autónomo. Lo *vivable* es complejo, está lleno de dudas e incertidumbres, ya lo

²⁶ “Desde una banda de la pregunta y desde la otra, se comparte una misma experiencia del límite. Este límite no es cualquier límite: es el límite de aquello *vivable*”. GARCÉS, Marina. *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017, p. 15.

dicen los escritores, la felicidad es una pésima fuente de inspiración, -otro tópico romantizado del mundo artístico- el acto creativo tiene mejor forma de amplificarse si se padece, si se estimula con crisis, miedo o frustración, con el fin de darse inspiración. Inspiración, ¿por qué es posible expresar que te inspira y difícil colocar la intuición? Ambas son sensaciones subjetivas, ambas transitan en aspectos de «la trama relacional a la que esta es indisociable»²⁷.

Rolnik afirma la intrínseca necesidad de desplazarse a considerar el pensamiento en la producción de subjetividad, involucrando también al deseo en esa ecuación. Para ella, pensar consiste en *escuchar a los afectos*, «efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente te producen en el cuerpo [...] se le anuncian al saber-de-lo-vivido»²⁸. Justo eso que en otras palabras decimos que intuimos. Intentar pensar en la producción transdisciplinar, la estética procesual y la masificación creativa como episodios del desarrollo curatorial presente, hace preciso insertar observaciones fuera de la norma, acercarse a las pausas que conforman la generalidad del proceso que se está registrando, ensayos en busca de un receptor, alguien que se identifique, que pueda ampliar lo dicho o sienta horror de lo construido, pero que agite eso que tienes en mente.

Ahora no recuerdo el nombre de quien escribió ese texto que hizo sentir el primer impulso por ir a indagar en lo que hoy reconozco como curaduría, quizás fue Lucy Lippard, no puedo confirmarlo, podría mirar las notas en esos años,

²⁷ ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limòn, 1ra edición, 2019, p. 80.

²⁸ *Ibíd*em, p. 81.

seguro aparece, pero no las tengo conmigo, están en Ciudad de México en casa de mis padres con otras cosas que ahora me gustaría retomar, estoy segura de que en su momento no supe ver el potencial en ellas, no las supe leer. Tener esa información en el fondo no importa, cómo sea, proporcionó condicionantes que repercuten y me tienen aquí, revisando constelaciones en mi memoria, repasando en cámara súper rápida los archivos personales regodeada en el dolor, en la incerteza, en la frustración y en lo absurdo que parece todo pues son muchas las situaciones que quedan fuera de la percepción general y que a veces son determinantes, esas no caben en ninguno de los supuestos que dan título al apartado, aun así se mantienen, pues sirven para lanzar ideas dirigidas a reprocharles los juegos verbales que representan.

Producción transdisciplinar, estética procesual y masificación creativa, episodios de la curaduría, no sucedan todos a la vez, se enuncian así por cómo han sido experimentados. No se les descubrió aquí, tampoco son las únicas secciones curatoriales, pero se les vincula con la curaduría intuitiva. Producción transdisciplinar, es la menos problemática, se describe a sí misma y es muy popular en el ámbito de la investigación artística. Aparece repetidamente en diferentes documentos que manifiestan las intenciones de un proyecto que espera llevarse a cabo, desde borradores en talleres de las universidades artísticas, *dossiers* aplicativos a convocatorias, semblanzas curriculares, hasta postulaciones a doctorados artísticos. En la curaduría se adapta principalmente a ser el argumento en dos situaciones: como el as bajo la manga cuando se desconoce el resultado de los objetos que se estarán presentando, pues a veces sucede que las obras son inéditas y el artista está metido en su taller sin ganas

de hablar al respecto por las crisis que supone el crear. El otro uso se da cuando las acciones, gestiones o relaciones artísticas-conceptuales están en un *impasse*, pero las instituciones involucradas solicitan descripciones que puedan integrar a su agenda mensual de actividades. De todas maneras, «pensar la curaduría en relación con lo transdisciplinar proyecta todo el potencial que la curaduría tiene [...] pensar el concepto de lo trans como un juego de identificaciones y de desafíos a un mandato que no es el histórico ni el filosófico propio del dispositivo museo»²⁹.

La estética procesual, es un guiño a la estética relacional propuesta por Bourriaud, cambiar lo relacional por procesual ayuda a la curaduría para situarse en procesos que no son suyos, pero a los que debe tratar de entender, ofrece posibilidades argumentadas en lo que elabora el artista y así dar palabras a las formas. Esa acción ha traído repercusiones negativas a los curadores, pues se resume banalmente su práctica a proveer de conceptos, armar florituras literarias que afectan en la manera que son recibidas por quienes las observan, no se niega ese hecho, pero la razón de expresar una estética procesual se sostiene en la intención por entender que «las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista»³⁰, es entonces donde el tándem de la producción artística y las prácticas curatoriales se comprende. En cuanto a la masificación creativa, al igual que la producción transdisciplinar, se puede presentir a que se refiere, las

²⁹ CORVALÁN, Kekená. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 29.

³⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 12.

sociedades tecnológicas globales que mira el mundo a través de pantallas dan sentido a esa relación, ahora todos cumplen lo que Beuys promulgó apelando a la creatividad humana, se ha diluido la idea de creatividad a niveles dudosos, basta con tener conexión a internet y un móvil con buena resolución en la cámara para crear contenidos “creativos”, no se desea continuar profundizando en este aspecto, es el contexto presente y las perspectiva evita ser objetiva, solo se menciona porque es otro aspecto que debe considerar la curaduría al momento de construir proyectos expositivos.

Tener consciencia de los orígenes, sitúa también los límites, la “experiencia del límite”³¹, límite llevado a un contexto diferente al de término, relacionado con el cierre, pues no es el fin, sino la periferia, esa zona inmediata al exterior de un espacio que compone lo que se conoce, y es periférica porque ahí se agrupan los conocimientos fuera del centro, entendiendo el centro como el trabajo actual en el que se invierten los esfuerzos, la periferia representa entonces, aquello que aguarda su turno para ser convocado, todo el cúmulo de saberes agrupados a lo largo de nuestra formación formal e informal. Sitios comunes para ubicar los inicios de cualquier proceso relacionado con la curaduría, todo el tiempo trabajamos con conceptos que interactúan entre ellos aludidos en algún apartado del proyecto expositivo redactado. La curaduría es literatura, noción respaldada a efectos prácticos, cuando aparece al redactar el proyecto que se acepta por las instituciones para poder desplegarse, por el público que acude a verle y por el artista que se complace con la relectura que haces de su obra.

³¹ GARCÉS, Marina. *Nova il-lustració radical*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017, p. 15.

Investigación artística.

¿Organización metódica, seguimiento e intención del hacer?

[...] los procesos de investigación que se desarrollan en la producción artística se configuran mediante múltiples capas de conocimiento, se nutren de otros lenguajes, se informan de ellos para procesarlos, y, así traducir sus vivencias en narrativas de valor simbólico, en objetos de saber.³²

En una de las tantas sesiones que complementaban la formación teoría con la educación visual durante mi paso por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me atrajo fuertemente la imagen del grabado desplegable de *Dell'Historia Naturale* de Ferrante Imperato (Nápoles, 1599), considerada la primera ilustración de un gabinete de historia natural. Inquieta la desproporción del espacio en relación con los objetos y los sujetos. Su lectura detallada, permitiría revisar aspectos diversos del ámbito artístico ideando diferentes aplicaciones analíticas de esta estampa. A pesar de la cantidad de elementos útiles para elucubrar estudios particulares, interesa poner el foco en los sujetos representados, obviando la nulidad equilibrada de géneros, atrae pensar en sus visiones, surgiendo preguntas sobre sus métodos de selección.

La anacronía de esta imagen se relaciona con sus personajes, pues, quien cura ha ocupado su sitio. Es el curador quien mira el espacio intentando

³²AGUSTÍ, E., PUIG, E. (Coords.). (2014). *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos* (primera edición). Barcelona: Comanegra, pág. 7.

encontrar un *sentido*³³ a la idea que ebulle. Constantemente le pregunto a la curaduría ¿cómo debo de tratarla? ¿cuál será la mejor manera de aplicarla? Esas preguntas surgen, siempre que se inician procesos donde ella se involucra. La curaduría lo empapa todo, una vez que la conoces, pero es voluble, cuando te sientes capaz de sospechar hacia donde desplegarla, en el fondo los procesos son diferentes, aunque algunas formas se mantengan.

Forma y fondo son conceptos que aparecen asiduamente. La forma, representa al objeto, el deseo de hacer público un proceso artístico dentro de un espacio -no necesariamente cubo blanco-, incluyendo las gestiones que se llevan a cabo para conseguir que tire delante para concretarse. En el fondo están los tratamientos que aplicamos para arrancar el proyecto curatorial, por citar algunos, estarían el acercamiento directo con el artista en cuestión, asistir en varias sesiones repartidas a donde produce para tomar notas mientras te muestras bocetos, obras anteriores, comenta libros que ha leído, cosas que le inquietan a nivel personal e intelectual, en fin, diálogos que a veces son monólogos del artista que ofrecen nociones genéricas con las cuales puedas cimentar el fondo. El fondo es entendido como la característica particular que da el curador a la curaduría, el fondo representa el pensamiento individual de quien cura, habla de sus preferencias, métodos, argumentos e incluso de las ideas que desea aportar al proceso.

³³ Se trabaja con el concepto de *Sentido* de acuerdo con BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p. 32-40 en donde establecen que: *el sentido es conciencia del hecho de que existe una relación entre las varias experiencias [...] El sentido de una experiencia o acto cualquiera surge "en alguna parte, "en algún momento", como la acción consciente de un individuo "para resolver un problema.*

Entonces, surge la investigación artística como herramienta común para aterrizar conceptos. Esta se presenta como la disciplina que hace visibles los referentes aplicados en el desarrollo creativo del proyecto, permitiendo a los otros seguir parcialmente el despliegue metodológico de lo invisible, provocando una «relación entre quien lee, mira o escucha y el objeto que posibilita esta experiencia»³⁴. Esto hace que el binomio autor-obra pase a primera línea de consideración como señala Calderón (2019:11), ese diálogo solicita a quien cura escuchar atentamente cada palabra que se pronuncia, pues es la fuente de su labor. En el devenir, ambos polos reconocen que lo hacen no es nada nuevo, que las formas se mantienen y que la variable se da en los contextos.

Considerando el valor innegable de los métodos más allá del hecho inmediato de cumplir con la planificación de una exposición, habría que pensar en lo que se presenta durante el pro-ce-so, es decir, la línea que une el punto a) con el b), explorando los lazos, cruces, enfrentamientos, deseos y alianzas con otras disciplinas que complementan el proceso matérico con el conceptual.

Sin embargo, la investigación artística, no solo es un sistema de representación y comunicación de ideas o afectos, [...] exige cuestionar nuestras maneras de generar conocimientos y asumir posicionamientos [...] inestables³⁵.

³⁴ CALDERÓN, Natalia. *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2019, p. 11.

³⁵ *Ibidem*, p. 61.

La polémica que por años ha envuelto a la curaduría, ahora incluye también a la investigación artística. Su uso ha impulsado que se sospeche de ella, pues es invocada para explicar y defender el trabajo artístico. Sin embargo, como se explica en el prólogo del libro “En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica” (2011) su aparición no es reciente. Si hablamos de la posibilidad de que la investigación artística transmita las metodologías particulares, entonces esto incluiría los tratados de artistas que como Leonardo Da Vinci emplearon durante el Renacimiento para registrar sus avances y aterrizar sus ideas. Su uso y formalización presente «obedece a la necesidad de encuadrar la educación artística en los esquemas de la enseñanza superior, cada vez más preocupada por la posibilidad de homologar todo tipo de currículos académicos y por cuantificar, con métodos no demasiado sofisticados, el complejo proceso de aprendizaje»³⁶, es decir, que la propagación de la investigación artística se encuadra en adaptarse a la burocracia institucional que supone verificar y validar conocimiento.

Aterrizar y compartir los laberintos de un proceso artístico y curatorial no es un ejercicio fácil de realizar, implica la transmisión de conocimientos situados, posicionados en la expresión vital de la experiencia personal que se estimula con cada elemento significante. La investigación artística esquematiza los métodos quedando relegado, por el empeño estricto de cumplir con cuestiones, argumentaciones y validaciones potenciales del ámbito institucional.

³⁶ VERWOERT, Jan, SADR HAGHIGHIAN, Natascha, ECHEVARRIA, Guadalupe, GARCÍA, Dora, LESAGE, Dieter, BROWN, Tony. et al. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona Serie ContraTextos-MACBA, 2011, p. 9.

Los intentos por entretelar coherentemente los saberes y experiencias continúan gestionando toda la complejidad que queda encubierta por la preocupación de responder a las normativas que se aceptan al introducirse en los ámbitos académicos e institucionales. Sin dudar de las facultades que ofrece el acercamiento a este tipo de organización, se piensa que la relación entre saber y hacer es una tarea de aprendizajes aún pendientes, con posibilidades que esperan ser exploradas para colocar de cada proceso.

Puede ser que demos demasiada importancia a la forma, la Historia del Arte y la Academia tienen responsabilidades compartidas, haciendo necesario cuestionar continuamente aquello a lo que se da prioridad. Y sí por un minuto dejamos de pensar que nuestro ámbito es trascendente, si dejamos de creer que esto es lo importante y que todo debe ser verificable, contrastado y registrado. Estar dentro de la curaduría, hace reflexionar constantemente en que la dimensión académica no es la única que valida. La figura de experto ronda continuamente toda idea potencial curatorial, por eso hablar de investigación artística en lo curatorial no es inútil, pues se mira desde otro lugar las obsesiones por la búsqueda continua de un nuevo lenguaje que vaya más allá del arte. Englobando los objetivos, estos se concentran en desmitificar la sentida inaccesibilidad del quehacer curatorial entre personas fuera de los valores ilusorios, promovidos por el propio sistema del arte. Desde la práctica, el quehacer nos presenta aspectos paradigmáticos que afinan nuestros sentidos críticos hacia los ámbitos concretos desarrollados.

Hay, por supuesto, un “exterior” de la institución, pero no posee rasgos fijos ni sustantivos. Lo único que sucede es que, en cualquier momento dado, no existe como objeto de discursos y prácticas artísticas. Pero al igual que el arte no puede existir fuera del campo del arte, no podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, comisarios, etc. Y lo que hacemos fuera de ese campo, en la medida en que permanece fuera de él, no puede tener ningún efecto en su interior. Así que si no hay ningún exterior para nosotros, no es porque la institución esté perfectamente cerrada, o exista como aparato de una “sociedad totalmente administrada”, o haya llegado a abarcarlo todo por sus dimensiones y alcances. Es porque la institución está dentro de nosotros, y no podemos salir de nosotros mismos. [...] Son los artistas -tanto como los museos o el mercado- quienes, en sus mismos esfuerzos por escapar de la institución del arte, han motivado su expansión. En cada intento de eludir los límites de la determinación institucional, de abarcar un exterior, de redefinir el arte o reintegrarlo en la vida cotidiana, de llegar a la gente “normal” y trabajar en el mundo “real”, expandimos nuestro marco de referencia y le añadimos más elementos del mundo. Pero nunca escapamos de él.³⁷

El avance paulatino hacia el despliegue profesional de la curaduría fundamentándose únicamente en la investigación artística, puede provocar preponderar conocimientos en un sentido estrictamente clasificatorio, y no

³⁷ FRASER, Andrea, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, en: WELCHMAN, John C. (ed). *Institutional Critique and After*. Volume 2 of the SoCCAS [Southern California Consortium of Art Schools] symposia, Zúrich: JRP RINGIER, 2006, p. 130-131.

relacional. Buscar estructurar aspectos fundamentales formativos, disminuye el valor de las acciones particulares, generalizando metodologías y aplanando resultados. En los Estudios Curatoriales este efecto no ha pasado desapercibido. «No es que estamos pensando la lógica producción/adquisición o laboratorio/teatro desde la carencia. La estamos pensando desde las territorialidades que implica, sin duda en pugna, pero también en función de los afectos que libera»³⁸

Se trata, por tanto, de explorar métodos diversos que sirvan en la construcción de un proyecto curatorial. Negociando constantemente con el enfoque positivista de valor. Conocer y desplegar un tema de investigación, no debe de ser desmontado, simplemente se debe atender en sentido crítico para observar que las curadurías se desarrollan desde lugares insospechados, poco explorados al ser considerados comunes o secundarios. Abriendo debates para reflexionar el rumbo aplicado de la investigación artística con la desmaterialización del arte y las consecuentes prácticas artísticas heterodoxas.

³⁸ CORVALÁN, Kekená. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 64

Permeabilidad curatorial (parte I).

Curaduría e instalación

Lo que ha adquirido mayor vistosidad en los últimos años es lo que podríamos denominar disolución del arte, ya sea por su vertiginosa institucionalización y instrumentalización o, en el mejor de los casos, por sus deslizamientos hacia zonas absolutamente híbridas.³⁹

Retomar y analizar algunos conceptos controversiales de la curaduría tiene la intención de pensar los modos en que es entendida. Dentro de su práctica importa establecer posicionamientos, que agiten los ámbitos en los cuáles desarrollamos saberes particulares, favoreciendo la constante búsqueda de herramientas que den soporte a exploraciones posteriores que se darán en lo curatorial. Esto implica continuas revisiones relacionadas a la epistemología, donde conviven íntimamente la teoría y la relación individual con ella.

Lo vital se presenta en el propósito de trastocar las aseveraciones generalistas, evidenciando el marco diversificado de aplicación conceptual obtenido en la información verificada. Es decir, cómo se entienden los conceptos válidos en el ámbito artístico, para así, poder “jugar” con ellos, pues la curaduría retoma lo ya presente para elaborar narraciones que amplifican sus definiciones. Desmontar los relatos únicos y cuestionar los hitos, no solo se refiere a las personas, sino que también incluye a los conceptos. Intentar discurrir en el orden hasta entonces establecido, a fin de proponer otras conexiones poco revisadas

³⁹ Perán, M. *Diez apuntes para una década (Arte español de los 90)*. Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> [Última consulta: 28/11/21]

o infravaloradas. «En sus repercusiones, las instituciones son sustitutos de los instintos: permiten la acción sin que haya necesidad de considerar todas las alternativas»⁴⁰, tener supuestos provee de bases racionales-relacionales, que pasen a la acción de despliegue viable, diferenciada en la multiplicidad de formatos, medios y formas de hacer.

En un momento en que «los artistas se encargaban del montaje de sus propuestas porque era más sencillo hacerlo que explicarlo al montador»⁴¹. Acciones como ésta, dieron paso a paradigmas curatoriales que incluían la acción activa del artista en el despliegue espacial de las obras, por ello, se retoma a la instalación como ejemplo de la permeabilidad curatorial, que fundamenta la fusión de labores en beneficio de las propias prácticas.

En los Estudios Curatoriales este efecto no ha pasado desapercibido, la Historia del Arte es orientativa, teniendo presente el enfoque positivista para atender un tema de investigación. Claire Bishop ofrece una ventana de reflexión desde la observación de las prácticas artísticas socialmente orientadas, donde, «los proyectos [...] tienen su propio régimen de experiencia. El punto no es observar estos fenómenos visuales antiestéticos [...] como los objetos de un nuevo formalismo, sino analizar cómo han contribuido a reforzar la forma en que la experiencia social y artística están siendo generadas»⁴².

⁴⁰ BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p. 81.

⁴¹ Francesc Torres, entrevista realizada por Mónica Galván, mayo de 2018.

⁴² BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 22.

Intentar aterrizar la ebullición de pensamientos que ocurren en la práctica curatorial independiente, solicita atender parcialmente las definiciones que pertenecen a cada concepto, para saber si pueden ser empleadas en el desarrollo del proyecto expositivo, con plena consciencia de que no se arribara a la totalidad de posibilidades e información relacionada. Es por eso que se propone situar el vínculo entre curador y artista más allá de ser cómplices, la sugerencia no supone usurpar labores, o defender la posición de una figura de la otra. Incluye observar la incursión de los propios creadores en el ejercicio curatorial como una deriva propia de sus procesos.

El acto de buscar esclarecimientos sobre los conceptos se entiende como un ejercicio individual que recurre a la experiencia del pensamiento propio, para argumentar sucesos colectivos. Este apartado rastrea la relación práctica entre instalación y curaduría. El seguimiento pretende abrir las posibles maneras de comprender el surgimiento de la curaduría independiente, más allá de quien la personifica: el *exhibition maker*, sino desde las relaciones que se elaboran en su ejercicio práctico: la instalación. Thierry de Duve, define la instalación como «el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de la situación creada»⁴³. La construcción anterior resume la intención de colocar curaduría e instalación a conversar.

⁴³ DE DUVE, Thierry. *Performance ici et maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, en *Essais dates*. Paris: La Différence, 1987.

La relación entre curaduría e instalación no es difícil de elaborar, partiendo del hecho de que su aparición es similar al de la curaduría, pues deriva a consecuencia de la *expansión* práctica de otra disciplina. Podría atenderse la correspondencia entre ambas apelando a su evidente unión de tratamiento arquitectónico, teatralidad, especificidad al momento de montaje o experimentación in situ, pero interesa detenerse en su fenomenología, según palabras de Martí Perán, en «la medida que la instalación despliega una fenomenología del espacio donde se desarrolla, ella misma se convierte en un modo de tomar la arquitectura como objeto de su reflexión»⁴⁴. Es así como la instalación rebasa una disciplina debido a la complejidad de sus direcciones, va más allá de su forma. La experiencia es un señalamiento de arranque, hace necesario argumentar que relación mantiene lo que se sabe de las fuentes verificables, con lo que interesa narrar. Acudir a revisar los elementos contrastables ayuda a que el debate sea público. Entre ellas está el ejercicio de convocar otras situaciones para complementar la antesala de la práctica curatorial independiente y los modos interiorizados por cada profesional, siendo continuamente matizados para así, situar su labor. Por ello volvemos a la intención de tratar de entender el devenir curatorial a partir de consideraciones que den fundamentos reales. La permeabilidad curatorial solicita reflexionar en la forma que ha sido revisada la curaduría, el “San Benito” que carga de polémica, incómoda, vanidosa o voraz puede que se deba al tipo de mecanismos que generalmente lo atienden como fenómeno y no como pensamiento.

⁴⁴ PERAN, Martí, “Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y como episodio en la historia institucional del arte)” Disponible en: <https://martiperan.net/marti-peran-instaladores-en-el-museo-la-instalacion-como-dispositivo-expositivo-y-como-episodio-en-la-historia-institucional-del-arte/>

Saber por qué se produce un fenómeno implica poder entender sus circunstancias [...] Comprender esos objetos artísticos suponía entender su contexto de producción, no porque las obras no puedan ser leídas, sino que para poder leerlas hay que tener acceso a otros puntos de vista, a otra información y a otros problemas que van más allá de las consideraciones estéticas, que incluyen, por ejemplo, a la hermenéutica y a la historia.⁴⁵

La propia incapacidad del sistema por conocer en totalidad sus contextos de producción, reafirma la coherencia de buscar otras formas de colocar la información más allá de las estructuras historiográficamente validadas. Las estrategias empleadas para analizar los procesos culturales manejan los sucesos considerando el tiempo como un elemento de control racional, apelando a revisar los hechos desde el punto de vista de su evolución íntimamente relacionado con su cronología, en donde la experiencia tiene poco margen de acción, afectando el aprendizaje de la curaduría, que necesita entenderse particularmente, regresando a la necesidad de conceptualizaciones permeables.

No son más que vías para instalar la “nueva belleza de la situación” con el fin de crear un dispositivo fugaz para ser usado ocasionalmente, solo en la medida en la que construye y ofrece espacios para sucesos de esta naturaleza⁴⁶.

Este relato introductorio, sitúa los antecedentes que enmarcan la investigación, en clave de autoproducción práctica del pensamiento curatorial. Proponer hablar de las posibles incidencias iniciales en la curaduría, más que

⁴⁵ MONTERO, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Editorial RM y Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014, p. 37.

⁴⁶ PERAN, Martí, *Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público*. Disponible en: <https://tacticaspUBLICAS.files.wordpress.com/2016/05/comentario-texto-marti-peran.pdf>

de compilar los antecedentes, planifica una ruta de análisis que se detenga en observar las metodologías que intervienen en el desarrollo de las prácticas curatoriales independientes, recurriendo a referencias históricas que dan contexto, pero que no determinan la condición de sus despliegue, es por eso que no se profundiza con ortodoxia en los datos, pues se conoce el amplio rango de fuentes de información en las cuales se pueden profundizar. Este, al igual que los otros relatos, elaboran esfuerzos destinados a pronunciarse respecto a la práctica curatorial independiente.

Llegan a ser escasos, porque siempre hay algo que no se puede decir por completo debido a la particularidad circunscrita al momento, uno que es, sucede y pasa a ser otro distinto. Entonces, se puede regresar a revisar el contenido del trabajo, pues en él se controlan las perspectivas que como en una curaduría son los ejes del proceso, aunque la forma no llegue a cubrir todos los aspectos.

El primer relato presenta el intento de transmitir la amplitud de posibilidades para proponer un tipo de registro experiencial sobre la curaduría. Entonces se confirma que el análisis es situado al lanzarse a hacer proposiciones con la única intención de accionar puntos de debate ya sea desde el error o la compatibilidad de perspectivas que la contemplan. Aceptando con determinación la responsabilidad que se tiene dentro del proceso de normalización institucional.

La curaduría puso en cuestión que proviniera de las Artes Visuales, estaba acostumbrada a tratar con teóricos, historiadores del arte o críticos. Entonces, sin mayores pretensiones, seguí estableciendo acercamientos cada vez más estrechos hacia ella. La inquietud sumaba experiencia y el saber escultórico complementaba la perspectiva en construcción sobre ella. Hemos sido capaces de relacionarnos, sin conflictos o disconformidades en cuanto a formación académica.

Aunque no lo diga, aprecia cómo entiendo el espacio, hasta ahora ha recibido con ánimo mis sugerencias al conocer el dinamismo de los materiales. Yo en cambio, recuerdo constantemente todo lo aprendido desde que decidí trasladar mis saberes hacia su ámbito. Disfruto los retos que continuamente solicita, armando metodologías particulares sobre su práctica que han hecho tomar conciencia de su complejidad y heterogeneidad.

Pese a sus exigencias, desaires, protestas por mi lenguaje retórico e interpelaciones por no dominar con fluidez el inglés, le recuerdo la responsabilidad que siento de tratarla con absoluta sinceridad. Haciéndola partícipe de los porqués continuos en su búsqueda...

(Metarrelato 2 de 4)

Segundo relato: Calidades dúctiles del artista curador

Todo orden es la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes. La frontera entre lo social y lo político es esencialmente inestable y requiere desplazamientos y renegociaciones constantes entre los actores sociales.⁴⁷

Chantal Mouffe



Fragmento de *El crítico de arte* (1920) de Raoul Hausmann. Fotomontaje. Tate Gallery. Londres, Inglaterra.

⁴⁷ MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 2005, p. 25

Contrario a la curaduría, arte se dice arte en cualquier hemisferio del mundo (palabra anglosajona: *art*), encajando una idea más o menos consensuada sobre él. Las confusiones vendrán después, en los detalles, cuando se intenta definir: qué es arte, cuáles son sus territorios de acción y sobre todo quién ejerce de representante al momento del despliegue práctico. Lo que hace entrar en la descripción a las figuras reconocibles como artistas, gestores o... curadores.

Dentro del ámbito artístico contemporáneo, se experimentan inexactitudes respecto a las identificaciones profesionales, pues los proyectos desarrollados involucran cada vez más la colaboración variada de disciplinas que trabajan en dirección común. Analizar el vínculo entre arte-curaduría precisa revisiones conceptuales subjetivas, donde la valoración varía según el contexto temporal, económico, social y geográfico. Entramos en un jardín de ambigüedades donde las reflexiones terminan siendo más mundanas que intelectuales, y es que, no podemos dejar al margen el hecho de que cada actor piensa en su labor como la más trascendental e importante, lo cual promueve la sensación constante de lucha interna, que lleva debatir sobre que disciplina es la que premia en el proyecto artístico desplegado. Exponer dicha polémica va más allá de conformar una defensa hacia la curaduría, tal esfuerzo se piensa improductivo, ante la evidencia de propuestas transdisciplinares. A pesar de ello, se toma como arranque en este relato, pues, aunque no se haga manifiesta, se conserva cuando se realiza una exposición. La sutil confrontación sucede cuando se deben llegar a convenios, ya que el artista tendrá una visión del hacer, mientras que el curador propone otra, hasta que el coordinador del centro dinamita las opciones al establecer las formas de trabajar del equipo. Todo eso queda fuera

de los límites dictados en manuales y escritos sobre curaduría, son cosas que suceden de manera aleatoria en el ejercicio real, por tanto, no se puede negar ni controlar su aparición. Es por ello, que interesa hablar de manera concisa, con ejemplos que extrapolen la manera en que las disciplinas pueden implicarse. Entonces aparecen los giros epistemológicos como herramientas que compactan la diversidad conceptual de los conocimientos, gracias a ellos hemos podido construir relaciones directas, que no sólo suponen vínculos, sino que han sido reconocidas por el ámbito artístico. Los giros convocados no son los únicos destinados a la curaduría, tan sólo presentan ejemplos individuales de su manejo, tomados como base, a los que se enuncia y manipula para entablar especulaciones sobre la forma de adaptarlos.

Apreciando lo curatorialmente conocido, es posible percibir el tono que sacude aspectos de sustancia práctica, pues, al tratarse de un ámbito donde las vehemencias individuales responden a la menor provocación hacia la defensa de sus saberes específicos, tiene sentido expresar la permeabilidad curatorial como intención de observar asuntos que inevitablemente se relacionan con preguntas derivadas en cuanto a identificación profesional. Interpelaciones que se hacen manifiestas a nivel curricular, pero también al momento de poder en práctica lo conocido. ¿En qué te especializas? ¿Cómo se verifica la experiencia curatorial transitada? ¿Cuáles son las competencias manejadas y las áreas de conocimiento desplegadas? ¿Es posible romper la frontera entre creatividad y delimitación relacionada a la titularidad disciplinaria? Las anteriores, son tan sólo algunas formulaciones enfrentadas. Considerando que las prácticas curatoriales hace tiempo desbordaron el arquetipo de curador estrella, este relato invita a

pensar detenidamente en la presencia de otras sensibilidades, miradas y saberes a desplegar sus posibilidades conceptuales y argumentales en favor de una narración curatorial.

Este ensayo subraya la implicación creativa en distintos momentos del proceso curatorial, formulando un epítome de tres acciones que convocan la perspectiva de construcción metodológica del hacer curatorial desde el “supuesto conceptual” fomentado por los giros epistemológicos en el arte. Así, se elaboran una serie de enunciados que intentan abarcar el significado experiencial con cada giro aludido. Contextualizando la ocasión de mirar al artista curador como una figura dúctil, capaz de ofrecer motivaciones diversas al momento de gestionar los recursos conceptuales que aparecen en la conformación de un proyecto con índole curatorial.

Lo anterior se hace visible en el impulso de los últimos años por una práctica “curatorial coral”⁴⁸, la cual ha sido explorada y conformada en diferentes escenarios del arte. La documenta 15, sorprendió con un cambio sustancial respecto a ediciones anteriores, presentando por primera vez, una dirección artística múltiple, con el colectivo de arte indonesio *Ruangrupa*⁴⁹, precisando la finalidad y cambio de orientación, apuntando a la apertura colectiva perceptual de las propuestas artísticas en el marco referencial excepcional que suponer la conocida exposición de 100 días en Kassel.

⁴⁸ Se refiere a la serie de acciones que durante el desarrollo son planificadas en grupo, donde intervienen activamente más de un actor en la elaboración argumental de los proyectos

⁴⁹ Esta mención interesa como paradigma, manteniéndose al margen de las polémicas alrededor de su gestión, responsabilidad o resultados, es traída a cuenta porque recoge el intento de hacer plural un evento de tal calibre. <https://ruangrupa.id/>

Otro manejo de colectividad curatorial aparece en la relectura de las Colecciones permanentes que albergan el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ambas instituciones han trabajado estrechamente con sus equipos técnicos y asesores externos, para elaborar relecturas de sus acervos en el caso del centro ubicado en el barrio del Raval en Cataluña, el proyecto se materializó en la exposición: *Un segle breu: Col·lecció MACBA*, la cual se describe a sí misma como «un recorregut cronològic des de 1929 fins avui, es posa l'accent en les mirades particulars que la Col·lecció ha desenvolupat des dels seus inicis»⁵⁰. La muestra ha se configuro desde la perspectiva del equipo curatorial del museo, presentando obras destacadas y que se plantean renovar permanentemente.

La reorganización en la institución de Madrid se hizo en las cuatro plantas del Edificio Sabatini y las dos del Jean Nouvel, concentrando el diálogo entre artistas, investigadores, historiadores y público que exploran una disposición más temática que cronológica. Manuel Borja-Villel, director del centro explica que: «Un museo [...], debe tratar de aportar las herramientas para que entendamos mejor la época en la que vivimos»⁵¹. Esta forma de metodología múltiple planifica otras maneras de asumir el compromiso social que conlleva hacer curadurías.

⁵⁰ Información sobre la exposición *Un segle breu: Col·lecció MACBA*. Disponible en: <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/mostra-permanent>

⁵¹ MARCOS, Ana, ALONSO, Antonio, CLEMENTE, Yolanda (Madrid - 26 NOV 2021 - 08:46 CET) El Museo Reina Sofía se reordena y cuenta otra Historia del Arte. *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2021-11-26/el-museo-reina-sofia-se-reordena-y-cuenta-otra-historia-del-arte.html>

La indicación polifacética hacia las metodologías empleadas por la curaduría, componen un terreno fértil para resignificar la presencia artística y colaborativa de otras disciplinas en la conformación de proyectos curatoriales independientes. A pesar de que el quehacer se enmarca en lo autonómico, la independencia que acompaña las prácticas curatoriales es paradójica, pues éstas, no se construyen de manera solitaria, solicitan el acompañamiento y confianza de figuras e instituciones que les da soporte para cumplirse. La crítica debe también ir acompañada de una conciencia clara de que se pueden desplegar ciertas ideas en confianza con las instituciones. Existen propuestas que han llegado a realizarse gracias al aporte económico y esto incluye los patrocinios económicos, que proveen espacios, infraestructuras o plataformas formalizadas por los gobiernos autonómicos.

Lo que lleva a citar la referencia del proyecto *Obres els dipòsits*⁵², organizado por Frederic Montornés para concretar su propuesta elegida en el concurso de comisariado artístico de *Transversal Red*⁵³. En este, Montornés propone a diez artistas⁵⁴ hacer la selección de algún objeto que les interpele al momento de recorrer los depósitos pertenecientes a los centros culturales integrantes⁵⁵ de la red, con la finalidad de retomarlos y trabajar en ellos hacia otra nueva creación. La concepción de esta forma curatorial está compuesta por distintos niveles, que inicial con la planificación del proyecto curatorial, la revisión contextual y

⁵² <https://www.txac.cat/txac/projecte/obres-els-diposits/>

⁵³ <https://www.txac.cat/txac/>

⁵⁴ Martí Anson, Lúa Coderch, Anna Dot, Regina Gimenez, Oscar Holloway, Marla Jacarilla, Èlia Llach, Mariona Moncunill, Ignasi Prat y Oriol Vilapuig.

⁵⁵ Figueras, Girona, Granollers, Manresa, Mataró, Olot, Reus, Sant Cugat del Vallès, Tortosa y Vilanova i la Geltrú.

significativa sobre sus efectos en la red de equipamientos culturales, el recurso de amplificar los relatos acudiendo a las perspectivas creativas de los artistas invitados, facilitando un listado que enumera 10 instrucciones entre las que se resalta el compromiso por dar una forma al proceso desplegado. Este desarrollo intenta representar la pluralidad de derivaciones creativas que delinear los artistas. Finalmente, en este ejemplo los productores artísticos se comprometían a recaudar impresiones públicas de los espectadores, valorando si lo que observa surge de algo que merecía una segunda vida, la impronta del artista queda evidenciada, siendo el detonante de un nuevo trabajo, aportando al museo o archivo aspectos significativos a la singularidad de su relato⁵⁶.

Otra coyuntura que interesa traer brevemente es la adaptación del impulso curatorial coral hacia el involucramiento y desarrollo de acciones propias de la gestión institucional. Ese caso, es el que hallamos en la estrategia que asignó el área de conceptualización artística y coordinación de la Sala d'Art Jove a través de un concurso público a *pli-é collective*⁵⁷ (Eva Paià, Marina Ribot Pallicer y Angelica Tognetti), dicha acción sitúa las prácticas, «valorando los procesos de investigación e incorporando pedagogías y aprendizajes contrahegemónicos hacia otras maneras de hacer»⁵⁸ partiendo de las propuestas que son seleccionadas para presentarse en el espacio.

⁵⁶ Tomado del texto escrito por Frederic Montornés en la introducción que aparece en la web: <https://www.txac.cat/txac/projecte/obres-els-diposits/>

⁵⁷ <https://www.pliecollective.com/es/inicio/>

⁵⁸ Tomado del texto de información que aparece en la página oficial de la Sala d'Art Jove. Disponible en: <http://www.saladartjove.cat/es/i/informaci%C3%B3n/info>

Las menciones anteriores, sirven para contextualizar la intención que tiene este apartado: detenerse a pensar activamente en la urgencia por compartir los procesos individuales, que, sin importar el temperamento múltiple de quien cura, accionan en una manera común para materializar relatos particulares. Es posible entablar diálogos transversales, donde las ópticas, experiencias y formas de hacer se encuentren. El comienzo será entonces observar particularmente nuestra circunstancia, para eso sirven las suposiciones que vienen a continuación, para compartir con el lector, la manera de “asumirlas”, partiendo del encuentro y las ramificaciones mentales que esa activación suponga.

Enunciar sirve de mucho ante la imposibilidad de trasladar lo etéreo, y esa dificultad transita toda la investigación. Sin embargo, la amplitud de gamas, ofrecen diferentes maneras de entender y poner en marcha las cualidades dúctiles del artista curador. Puede que los actores a los que brevemente se les nombra aquí, no se reconozcan del todo dentro de esa tipología de artista curador, a pesar de esa posibilidad, se asume el riesgo, pues ayudan en este relato, que los toma como esencia e intentos formales que derivan en la indefinición jerárquica que se piensa está siendo agitada al sumar ópticas artísticas a circuitos formales de aplicación curatorial.

Este es un breve esquema parcial del territorio en el cual se despliega la práctica curatorial independiente. Si los artistas escaparon de la melancolía del taller y el trabajo en solitario, es hora de que el curador acepte que no es experto en nada, y que su ambigüedad favorece un espacio de “metaestrategias” individuales, a las cuales constantemente revisita, para adaptarlas a las formas

actuales de su hacer. Colectivizar su práctica no evita que surjan desacuerdos propios del trabajo creativo, se trata de sumar al diálogo este tipo de supuestos.

Observar con perspectiva curatorial el aumento de propuestas artísticas que iniciaron en los 60's y que no pararon durante el auge del arte conceptual, lleva a prestar atención al proceso como elemento activo de los planteamientos artísticos elaborados. Haciendo necesario reconstruir de alguna manera las desavenencias presentes al incluir diversas perspectivas en una curaduría. El propósito es fomentar debates amplificados conducidos a observar las condiciones variables de manejo, quehacer e investigación actual, para coexistir entre disyuntivas metodológicas conceptuales. Yendo de manera crítica en contra de la inercia jerárquica. Partiendo de la idea de que: «hay múltiples maneras de entenderse como curador»⁵⁹. Las prácticas curatoriales se colocan en un territorio de posibilidades abiertas, peculiaridad que las vuelve sugerentes. Ahora bien, dicha amplitud llega a desorientar, «debido a la dificultad de acotar esta profesión en base a estándares profesionales unidireccionales, monolíticos, inalterables y fijos»⁶⁰. La incomprensión no es inútil, pues ha formalizado una amplia oferta académica que presenta tipologías curatoriales generales, sin advertir del todo el valor de hacer continuos ejercicios autocríticos sobre el reconocimiento individual hacia este tipo de quehaceres.

⁵⁹ Reflexión hecha por Joaquín Barriendos en la primera sesión del Laboratorio de Estudios Curatoriales “curar en tiempos de crisis”. Cátedra Francisco Toledo de la Universidad Nacional Autónoma de México, y que tuvo lugar el día 17 de febrero del 2022, a través de la plataforma zoom

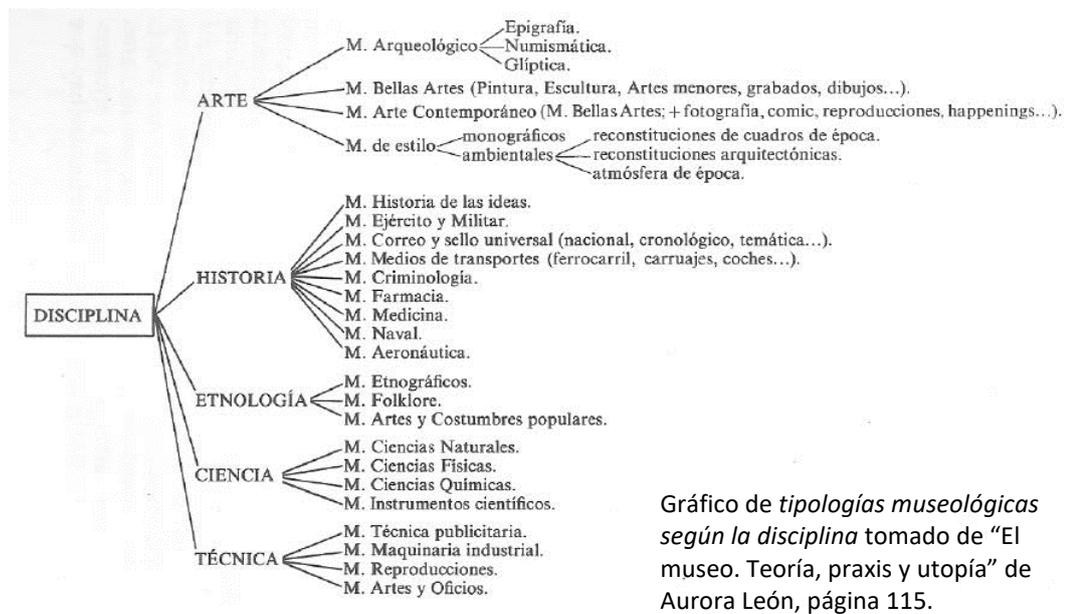
⁶⁰ MONTORNÉS, Frederic. *Especies de comisarios, especies de críticas*. Murcia: CENDEAC. Colección Infraleves. 2020, p. 26-27

La inquietud no apunta a delimitar los campos de acción, todo lo contrario, trata de compartir inquietudes surgidas del quehacer directo con proyectos que solicitan razonamientos específicos.

Creemos que la exploración, debe ir acompañada de ciertas certezas, pues, a pesar de que defendemos la importancia de establecer relaciones inesperadas, éstas precisan guías que facilite el inicio de los recorridos, en ello radican las funciones de la curaduría: mediar, facilitar, proponer y abrir diálogos.

Se agradece que, en ámbitos subjetivos, las apreciaciones de unos puedan aportar claridad que identifique el sentir de otras subjetividades. Es decir, ningún espectador es inocente, todos contamos con un bagaje social, ético, moral y cultural que define la manera de pronunciarnos sobre los hechos, y es inevitable que se encuentren puntos en común con otros.

Este acercamiento se da con algo tan simple y humano como lo es la simpatía de coincidir en lecturas que nos interpelan. Haciendo eco de la organización empleada en los sistemas, esas estructuras pueden ser adaptadas para que fundamenten las narraciones y evitar perderse en las posibilidades múltiples. Dentro del propio sistema arte y tratando un ejemplo concreto, observamos como en las instituciones museales fue necesario recurrir a la categorización en aras de una organización cuantificable. Por citar un ejemplo, los museos necesitaron de tipologías que aseguraran un correcto uso y conservación de sus colecciones.



Si la intención de este apartado es afrontar lo curatorial y tratar de dilucidar la ductilidad de sus procesos, ¿no habría entonces primero, reconocer las áreas de actuación retomando aspectos procesuales relativos al contexto? Trastocando un organigrama instrumentalizado por el propio sector artístico, el cual ha amparado el *statu quo* que procura manejos categóricos universalistas, bloqueando la posible conformación de identidades, narrativas y relatos plurales, ralentizando posibilidades de conectar aspectos que hallen otras metodologías distintas a las recorridas.

Este segundo relato va más allá de defender una manera de hacer y entender la curaduría. Parte del hecho vertiginoso de selección enfrentado, pensando cómo inicio útil el atrevimiento de manifestar cuál ha sido la manera discrepante de posicionarse en medio de la infinidad de posibles líneas conceptuales que den cuerpo a los pensamientos abstractos. Las metodologías no peligran, las formas se conservan, simplemente son amplificadas al abrir sus funciones, haciéndolas intercambiables.

Si en el ejercicio curatorial hablamos de la importancia y el valor social de los objetos, entonces, la lógica de percepción amplificada permite incluir el recorrido argumental de quien los observa, relaciona e interpreta para armar esas narraciones que les coloca nuevamente en la zona de valor colectivo.

Afirmar la presencia de ese alguien que hace público su inconsciente⁶¹, encarna lo subjetivo, permitiendo la presencia de debates que posteriormente sirvan para fundamentar la aparición de otras posibilidades metodológicas dentro de las perspectivas conocidas en el ámbito de la curaduría independiente. A continuación, se componen algunas situaciones relacionales entre disciplinas, valiéndose de las agitaciones provocadas por los giros epistemológicos, partiendo de que «la epistemología contemporánea opera en la dimensión pragmática mediante hitos e hipótesis, eventos que describen los movimientos cognoscitivos básicos de un giro epistemológico»⁶², se proponen alianzas concretas con las cuales partir hacia la construcción de perspectivas críticas sobre los desplazamientos imperativos, hiperactivos e históricos a los que la curaduría se ha ido adaptando, considerando entre líneas si están siendo activadas coherentemente.

⁶¹ Si entendemos el inconsciente como el ámbito de producción de los territorios de existencia, sus cartografías y sus micropolíticas, producción operada por el deseo. Suely Rolnik, en la presentación del libro: GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

⁶² CONDERANA, José Alberto, (coord.) *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. España: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 13.

Permeabilidad curatorial (parte II). Suposiciones morfológicas

Los principios en cuestión son los de libertad e igualdad y es evidente que pueden dar origen a múltiples interpretaciones y que nadie puede pretender poseer la interpretación «correcta». En consecuencia, es esencial establecer cierto número de mecanismos y de procedimientos para tomar las decisiones y para determinar la voluntad del Estado [...].⁶³

Chantal Mouffe habla de «la homogeneidad que la igualdad democrática requiere»⁶⁴, dentro de los principios políticos liberales. Esta reflexión ayuda a compartir y debatir la relación que se observa entre el entendimiento individual de los procedimientos y la epistemología contemporánea, deduciendo esta última como los mecanismos construidos en el marco colectivo, originando maneras de entender el conocimiento.

Entonces, si la epistemología «es una actividad orientada a la búsqueda de las definiciones, interacciones y condiciones sociales e históricas del significado y a la ilustración de los procedimientos de validación y de constitución del valor»⁶⁵, surge la pregunta de ¿cómo se ven reflejados estos procedimientos en las actividades humanas? y, en el caso de esta investigación, ¿cuál es el sentido de recurrir a los giros epistemológicos, para desarrollar reflexiones relacionadas

⁶³ MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Editorial Paidós, 2015, p. 177.

⁶⁴ *Ibidem*. Citando la crítica que hace Herman Heller a “*The Concept of the Political*” de Schmitt, donde reconoce que *para alcanzar la unidad democrática es necesario un cierto grado de homogeneidad social y de valores políticos compartidos*.

⁶⁵ CONDERANA, José Alberto, (coord.) *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. España: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 11.

a la permeabilidad curatorial? Sería bueno comentar que el ejercicio siguiente de armar suposiciones morfológicas curatoriales considera estrechamente la intención de la epistemología por dejar de mantenerse como una rama de la filosofía empleada para elucubrar conceptos, ya que, «la epistemología se resiste a quedar reducida a un *saber cómo*, indaga en las condiciones del *saber qué*, en los *porqués* y en la pregunta por los orígenes»⁶⁶. Considerando lo anterior, se piensa útil recurrir al saber experiencial, donde las aplicaciones concretas se observan directamente en el uso que se hace de las mismas desde la práctica. Es por ello, que, los giros señalados sirven de plataforma para desplegar ideas derivadas del enfrentamiento directo en el hacer curatorial, con la intención de hallar en los núcleos referenciales, la conexión armada para sostener los proyectos emprendidos.

Manifiestar algunas suposiciones morfológicas curatoriales, representan la permeabilidad presente en este ámbito. Averiguar en la posibilidad de lanzar enunciaciones libres, justificadas e intencionadas la igualdad que otorga ejercer una práctica autónoma. Bases que sustentan adaptaciones y lecturas diversas de los conceptos, volviendo a la función social de la epistemología como proveedora de elementos compartidos con los cuales fundamentar las preposiciones armadas. En cuanto a la mención por “determinar la voluntad del Estado”, hecha por Mouffe, se suscriben en esas palabras a las instituciones artísticas, instándolas a dar espacio a la adecuación de los procesos de valor que gestionan. Como dice la cita, «nadie puede pretender poseer la

⁶⁶ *Ibidem*. p. 11-12.

interpretación “correcta”», pero sí tenemos la oportunidad de argumentar formulando sentidos individuales desde el quehacer, estos tendrán repercusión en las aplicaciones dentro de un contexto determinado, con la certeza de que han sido asimilados por el emisor, pasando a formar parte del espacio social del conocimiento.

El interés de este apartado es comentar experiencias y aplicaciones conceptuales, que han surgido singularmente para gestionar los conflictos interpretativos propios de la práctica curatorial independiente. La amplitud en los usos simbólicos genera ansiedad al curador, pues se lidia con las repercusiones de las narraciones elaboradas. Ante la evidente responsabilidad derivada al pronunciar nociones sobre algo, se considera lo colectivo, pues esa noción será observada y contrastada por otros que puedan encontrar defectos de construcción. Entonces el proceso previo de investigación es fundamental, no obstante, la cuestión aquí es, analizar la pulsión en lo curatorial, que lleva más allá los conceptos definidos normativamente y atreverse a expandir sus perspectivas. En esta estrategia especulativa, la probabilidad de cometer errores debe aceptarse sin comprometer el pensamiento curatorial.

A lo largo de la Historia del Arte hemos analizado reestructuraciones interpretativas originadas en las prácticas artísticas. Es el caso del arte producido en los años sesenta, propuestas que fueron orientadas hacia un tipo de quehacer preocupado por explorar materiales y soportes. Ejercicios que influyeron naturalmente en la manera de percibir conceptualmente la creatividad, haciendo que críticos y teóricos intentaran explicar este momento como “la

desmaterialización de la obra”, pues se alejaban de lo hasta entonces conocido, suscitando eventos o entidades conceptuales carentes de forma; el atrevimiento hizo creer que estas corrientes negaban los supuestos tradicionales, en cierto modo lo hacían, pero era el camino que les conducían sus propias derivas.

Teniendo en mente reflexiones similares a estas, un día le pregunté a la curaduría ¿por qué no se pronunciaba conceptualmente desde su práctica como lo ha hecho tantas veces el arte? Esquiva en dar respuesta, fue capaz de objetar la interpelación, delegando la búsqueda de una posible respuesta a quien la acciona. Siendo consecuente con las cuestiones hechas, surge la idea de hacerlo recurriendo a las experiencias curatoriales enfrentadas en estos años, recurriendo a los giros epistemológicos para dibujar “soluciones” conceptuales que apunten al hecho de ofrecer pronunciaciones concretas.

Las suposiciones curatoriales son superficiales, no tienen una construcción definitiva porque provienen del conflicto interno que revuelve el pensamiento de quien elabora curadurías de manera independiente. Al hablar de curaduría independiente, inevitablemente aparece el nombre de Harald Szeemann. Szeemann se atrevió a desplegar un sinfín de actuaciones fuera de lo institucionalmente reconocible, posibilitando la construcción de un lugar de acogida para proyectos arriesgados, que coincidían con la expectativa creativa de los años sesenta. Así, la Kunsthalle llegó a ser considerado «un laboratorio

experimental, mezclando proyectos históricos con otros de vanguardia»⁶⁷, la particularidad curatorial que logró Szeemann se verifica con la exposición *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information. Live in your head*⁶⁸, con el título podemos intuir el posicionamiento conceptual que hace de la curaduría. “Cuando las actitudes se convierten en forma: Obras – Conceptos – Procesos – Situaciones – Información. En vivo en tu cabeza” solicitaba una implicación directa de los creadores al momento de trasladar sus propuestas a espacios de formalización, pero también de la posición de responsabilidad que toma el curador. Sus estrategias fueron visibilizadas exponencialmente con la pretensión de sintetizar las diferentes posturas que el nuevo paradigma de la posmodernidad había generado, comenzando a «marcar hitos para el estudio de la historia del arte»⁶⁹.

El hecho de emplear un cóctel de conceptos dentro del discurso curatorial de marea tan descriptiva, tuvieron efectos considerables en la manera de entender el trabajo colaborativo entre curador y artista. *When Attitudes Become Form* puede revisarse como un manifiesto de posicionamientos que abrían la puerta a reflexiones inateriales detenidas sobre temas que comenzaban a perfilar el panorama artístico que atendemos ahora.

⁶⁷ Milena Fernández (17 de noviembre 2011) Harald Szeemann: el comisario artístico como estrella de rock. *El País*, versión web, disponible en: https://elpais.com/cultura/2011/11/17/actualidad/1321484408_850215.html

⁶⁸ *Cuando las actitudes se convierten en forma: Obras – Conceptos – Procesos – Situaciones – Información. En vivo en tu cabeza*, presentada en el Kunsthalle de Berna del 22 de marzo al 27 de abril de 1969 comisariada por Harald Szeemann.

⁶⁹ BARENBLIT, Ferràn. *La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo*. En GUASCH, Anna Maria (coord.) *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 273.

Este vínculo es el que interesa resaltar y da base formal a la investigación, el surgimiento de la figura: artista curador. Interesa verbalizar el esfuerzo detrás de la labor de accionar elementos subjetivos para conformar una narración que permita a otros percibir aquello que se intenta decir. Cuando Szeemann es desterrado del ámbito público y de los lugares en donde se pudo encaminar la práctica curatorial independiente, comienza a explorar inquietudes personales que no pudo desplegar desde la institucionalidad. Dando paso al proyecto conocido como “el Museo de las Obsesiones”, iniciativa que nace de la vocación curatorial de alguien que ya no tiene un museo, ni un trabajo remunerado, que ha tenido tumultuosas relaciones con las instituciones en las que ha colaborado. Emplea la obsesión sistemática como medio de abrir posibilidades, no como finalidad egocéntrica -posturas negativas observadas en curadores como Ulrich Obrist- y que comprende que la única forma de seguir trabajando es desde el propio hacer, con amplitud libre para formar asociaciones libres. En “el Museo de las Obsesiones”, Szeemann es el hombre orquesta. Planifica, gestiona, produce e instala, accionando suposiciones morfológicas curatoriales propias.

Se piensa que la curaduría valora y retoma la experimentación artística heterodoxa como precedente de la expansión creativa híbrida. En correspondencia, lo curatorial también debería posicionarse conceptualmente. Este supuesto es posible si se considera que la práctica curatorial independiente trabaja bajo supuestos provenientes de la acción artística transdisciplinar, la exploración espacial y la conceptualización procesual como artífices germinadores de sus estrategias.

Ordenar, componer y seleccionar, son solo fracciones del pensamiento curatorial, como tal, la curaduría independiente debe incluir el acto de experimentar consideraciones conceptuales que deben compartirse para abrir el debate y dejar de ser percibido como un ámbito autista. Pues eso deriva en percepciones jerárquicas que curiosamente la curaduría promueve. Los Estudios Curatoriales deben dejar de considerarse prácticas individuales aplicando realmente esa cualidad maleable que tanto ostenta. «Ningún curador es una isla»⁷⁰, se compone de muchos saberes compartidos, sin embargo, le incomoda cuando le interpelan por obtener opiniones individuales, argumentos que permitirían conocer su manera de entenderse en la práctica curatorial, lanzándose a decir percepciones propias sin tener que citar a alguien más.

Las taxonomías provienen del establecimiento de terminologías basadas en lo empírico, hallazgos que se contrastan y amplifican en el debate social. Si, el afán es promover la trasmisión del conocimiento curatorial experiencial, resulta necesario organizar su pensamiento desde zonas del saber aparentemente informales, aquellas que exploran lugares comunes de encuentro en la duda.

Será imposible evitar las inexactitudes o dar con argumentaciones parciales, a pesar del fracaso casi seguro. No obstante, se piensa elemental comenzar de alguna manera con esa labor. Un arranque podría ser tratar en perspectiva teórica/relacional lo que se conoce basándose en la suposición elaborada por ópticas académicas y esperar reacciones públicas.

⁷⁰ BALZER, David, *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018. p. 39.

A continuación, se comentan tres asociaciones que han sido puestas en práctica de manera conceptual y situacional. Entendiendo que la curaduría activa elementos pertenecientes a diversos ámbitos afectivos, sociales y culturales, se considera oportuno hacer una selección intentando elaborar un entramado conceptual que las ponga en relación concreta, vigorizando reflexiones múltiples, dirigidas a la construcción del pensamiento curatorial.

Por lo tanto, este apartado expone el uso asimilado de los conceptos, la construcción del pensamiento curatorial individual, que se suma al espacio social. Se trata de compartir el entendimiento particular acerca de las teorías para después integrarse en interacciones contextuales. Intenta con franqueza exponer las sensaciones obtenidas en el saber particular a través de lecturas diferenciadas, notas aisladas o conversaciones entre amigos. Si bien, es cierto que se admite la presencia incuestionable de dificultad y limitaciones teóricas en estas proposiciones, al mismo tiempo, se enuncia la necesidad de exteriorizarlas para contrastarlas y ponerlas en debate.

En un “giro” nos alejamos de algo o nos movemos hacia o alrededor de algo, y somos nosotros los que estamos en movimiento, más que el objeto en sí. Cuando nos movemos, algo se activa dentro de nosotros, quizás incluso se actualiza. Y tal vez por esa razón me veo tentada a alejarme de las variadas emulaciones de la estética de la pedagogía que se han dado en los últimos años en tantos foros y plataformas a nuestro alrededor, acercándome así al mismísimo impulso para girar.⁷¹

⁷¹ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Ingles Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte.y.políticas.de.identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4

Los giros epistemológicos en las artes funcionan como brújula, ya que, en el caso de que las proposiciones armadas pierdan el centro o se amplifiquen excesivamente, los giros referidos sostienen en marcos reconocidos por el territorio de conocimiento verificable, aquello que surja en las tres asociaciones supuestas. Debe entenderse que estas suposiciones morfológicas funcionan al verlas como gestos necesarios para abrir los focos perceptivos curatoriales, no son fundamentos, ni normas cerradas, todo lo contrario, son apuntes que se dirigen hacia el desciframiento de epistemologías que atiendan a las maniobras desarrolladas por los curadores independientes, que esperan conocer la realidad de sus pensamientos activos para así, poder ponerlos en marcha a través de una narración.

Interpelar a la memoria, interpretar sus huellas. El giro historiográfico en las relatorías curatoriales

La pérdida de un buen número de certezas, el carácter cada vez menos estructurante de los paradigmas utilizados hasta allí como esquemas de lectura del pasado, así como la renuncia a ambiciones hegemónicas desmesuradas, han modificado profundamente el paisaje historiográfico. Estas evoluciones le permiten a los historiadores visitar las mismas fuentes con una mirada diferente, una mirada que no se limita a la efectuación de lo que ha pasado, sino que considera como significantes las huellas dejadas en la memoria colectiva por los hechos, los hombres, los símbolos, los emblemas del pasado, así como por los diversos usos que se hacen, en el presente, de este pasado.⁷²

El desmantelamiento paulatino de los “fundamentos significantes”⁷³ que daban aparente estabilidad colectiva, ha provocado crisis de sentido en la consciencia del individuo. Al ser testigo impotente de cómo desaparecen las condiciones básicas de bienestar en su entorno, se entiende la necesidad de recurrir a sus “huellas” a manera de brújula. Pues «la huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás»⁷⁴. Así, es como Benjamin establece la correlación de tiempos, donde pasado y presente

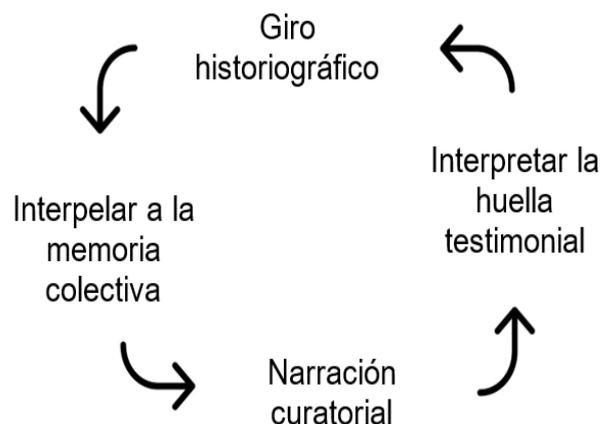
⁷² DOSSE, François. *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012, p.16.

⁷³ Para profundizar en la conceptualización que enmarca a los fundamentos significantes referidos, se recomienda consultar el capítulo 1 “Los fundamentos de la significación de la vida humana en: BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p. 29-42.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 450.

interaccionan, pues, «en la huella nos hacemos con la cosa»⁷⁵, dando lugar a una situación de colisión, que posibilita diálogos atemporales, otorgando materia a la memoria social, formando distintas opiniones que se ligan a los acontecimientos. La historia entra en escena, como recapituladora de esas adaptaciones sobre los sucesos, mientras que el giro historiográfico cuestiona las formas en que esta, transcribe y comparte los relatos.

Este apartado describe la reciprocidad dispuesta entre el giro historiográfico y las relatorías curatoriales independientes. El fundamento para organizar dicha conjunción apunta en dirección “experimental narrativa”, la motivación que promueve la siguiente mención se presenta en estimular otras metodologías descriptivas teóricas, surgidas en lo empírico, proposiciones construidas a partir de funciones críticas que se reflejan en señalamientos expresivos organizados en un proyecto curatorial. Al ubicar el lugar donde se originan los cuestionamientos, se intenta impulsar actitudes comunicativas, las cuales sean consideradas como sugerencias agitadas desde el giro atendido. La finalidad es “ver” aquellas acciones que bocetan el esquema de lectura, planteado por quien cura. La ruta dialéctica, inicia donde acaba y termina donde comienza, actuando según el siguiente trayecto de revisión circular:



⁷⁵ *Ibidem*.

Se planifica entonces que, con las proposiciones del giro historiográfico, es posible cotejar y dar seguimiento a los cuestionamientos individuales, vitales en el esquema de lectura resuelto. En el caso de la historia, ese esquema de lectura se refiere a las observaciones particulares elaboradas por el historiador para describir un acontecimiento histórico. En el caso de la curaduría, el esquema de lectura es advertido en las pautas compuestas aplicando la perspectiva del curador para descifrar el proyecto.

Conocer y verificar los recorridos es importante, al menos para quién lo elabora, porque le permite visitar aspectos iniciáticos, para dar continuidad contextual. Eso significa mantener presentes las ideas preliminares, para proseguir buscando asociaciones, hasta arribar con la “precisa” ya que inevitablemente se ven modificadas por la interacción de otras perspectivas recabadas durante la pormenorización sucesiva interpretativa.

Antes de barajar el despliegue estructural que da cuerpo a la relación del giro historiográfico con la curaduría independiente, se delimitará qué sentido se le otorga y en qué condiciones conceptuales surgió ese desplazamiento, con el fin de dar razón a la vinculación construida. No obstante, se cree que puede comenzar a ser sutilmente intuida, a partir de ideas generales que apuntan a ver el giro historiográfico como *cuestionamientos individuales, esquemas de lectura, metodologías de observación*.

Retorno a la historiografía

«La ficción actúa en primer lugar como conocimiento y como crítica de ficciones anteriores; actúa, además, como lugar de cuestionamiento y de señalamiento de horizontes alternativos de conocimiento»⁷⁶. Basado en lo anterior, se puede decir, que, volver la vista al hacer historiográfico, cimenta el “lugar de cuestionamiento” desde el cual se posicionan pensamientos críticos para amplificar lo entendido hasta entonces. Las consideraciones del giro historiográfico animan a revisar e intentar nombrar el origen de esas ficciones elaboradas, retomando la voz del narrador. Ese cambio de perspectiva activa el doble papel de la ficción: como pronunciamiento variable, resultado del entendimiento asumido sobre el conocimiento, y como reconstrucción descriptiva del tiempo pretérito que mueve la perspectiva hacia otros puntos del hecho.

Presentar la génesis de la historiografía desde el observador, dispone el esquema interpretativo, construido paulatinamente con los elementos “recuperados” por el historiador, como si se tratase de una guía que sitúa la estructura entramada por técnicas y maneras de entender los acontecimientos. Lecturas halladas a partir de la perspectiva del individuo que observa, reflexiona y propone. Reafirmando el asunto de referir circunstancias y consecuencias desde una ficción crítica, se retoman posiciones establecidas, sucesos que no necesitan ser visibilizados, pues forman parte de los enfoques heredados, desde los cuales se fundamentan aquellos conocimientos generales del mundo social en el que el individuo interviene al reconocer un razonamiento historiográfico.

⁷⁶ CONDERANA, José Alberto, (coord.) *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. España: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 13.

Reconstruir los acontecimientos al ficcionar el acto, sirve para reconocer las posibilidades pertinentes en la exploración hecha sobre dicho acontecimiento. La ficción permite al observador tomar medidas consistentes con el entendimiento del suceso. Esa ficción, debe percibirse como vistas trazadas para marcar líneas orientativas, «advirtiendo las que están “delante” de nosotros, también hacen que ciertas cosas, y no otras, estén a nuestro alcance»⁷⁷. Lo oportuno en la vuelta historiográfica se devela cuando los conocimientos indicados proponen cambios paradigmáticos que contextualizan el presente, situando la motivación por volver a visitar esos acontecimientos amplificadas. Si bien, dentro de la disciplina historiográfica, se hace referencias a hechos e hipótesis reconocibles previamente, la persona que los arma debe ser consciente de que es su posición la que emerge al ámbito social.

Cuando los historiadores cuestionan, el modo en que describen y hacen historia, la condición de interpretación entra en crisis; principalmente al ser interpelados desde otras disciplinas que comparten con la historia, el devenir del ser humano como objeto de estudio. Analizando el constructo, se polemizan las estructuras empleadas para ordenar aspectos sociales comunes, es el caso de la sociología, la cual examina las consideraciones focales positivistas en las ciencias históricas⁷⁸. Básicamente, porque el positivismo ha determinado una manera de hacer enunciaciones sobre los acontecimientos, abstrayéndose de sus entornos más próximos en un intento por responder exactamente al “qué” de

⁷⁷ AHMED, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019, p. 29.

⁷⁸ Filología, Paleografía -Epigrafía y Papirología-, Diplomática, Numismática, Codicología, Sigilografía, Vexilología, Semiótica, Heráldica, Medallística, por mencionar algunas de las más comunes.

lo conocido, con hechos certificados por la mayoría de las partes sociales involucradas. Así, la urgencia relacionada con el acto de describir sucesos colectivos hace hincapié en lo que el giro historiográfico promueve, que, como su nombre lo dice, es un retorno a la historiografía, observando la ocasión de indagar en el “cómo” es que uno ve lo que ve. Por lo tanto, la vuelta de perspectiva orientada desde la historiografía permite singularizar los rangos de óptica aplicados para tratar esas perspectivas comunes, que se conocen, pero que aún pueden servir como marco referencial de los supuestos elaborados.

Al valerse de la ficción crítica como herramienta discursiva, el investigador historiográfico reflexiona y elige el camino a seguir hacia sus propias exploraciones, sin partir de cero, pues se detiene en evaluar la coherencia que mantiene la actuación del desplazamiento reflexivo, formalizado en las hipótesis del historiador y su asociación con las narraciones colectivas. A su vez solicita simultáneamente revisar la noción que retoma en la relación social que se ha promovido con el *tiempo*. Es decir, cómo se da la interacción tanto colectiva como individual del entender histórico atemporal, que trata de analizar cómo es que «la historia como tal no es solo lo que viene dado, sino que toma su forma y es reconfigurada como un efecto de lo dado»⁷⁹ sobre los acontecimientos que dan sentido al presente. Así, el surgimiento del giro historiográfico se da «como un esfuerzo por reintroducir al observador en las descripciones del pasado»⁸⁰.

⁷⁹ AHMED, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019, p. 63. Nota de pie de página en la que Sara Ahmed desarrolla el valor de los objetos que toman forma en la historia a través del trabajo, formados a partir del trabajo, pero en donde toman la forma del trabajo.

⁸⁰ MENDIOLA, Alfonso. *El giro historiográfico: La observación de observaciones del pasado*. Historia y Grafía, núm. 15, 2005, pp. 181-208. Disponible con otra paginación, en: <https://elespressodoble.files.wordpress.com/2012/02/elgirohistoriografico.pdf>

Alfonso Mendiola sondea la aparición del giro historiográfico, citando a François Dosse, quien, en su libro, *L'Histoire ou le temps réfléchi* (1999) sostiene que la investigación histórica sólo será posible en lo sucesivo, si se vuelve “reflexiva”, apuntando que eso se logrará cuando esta disciplina asuma el giro historiográfico. Sucede entonces, que, para comprender esa mirada reflexiva, habría que indagar en el entendimiento común de la reflexividad. Un paso hacia esa acción descifrable se comienza a organizar, si acudimos a los principios de la historiografía. La forma más inmediata de hacerlo, sin comprometer veracidad con viabilidad, es acudir a su etimología, pues ella favorece a deducir el reingreso que hace el giro historiográfico sobre sus fundamentos esenciales. Dado que su labor parte y se entiende de manera amplificada desde el origen de la palabra, pues, en la etimología se aprecia el manejo de sus resignificaciones posteriores.

El término *historiografía* deriva del griego ἱστοριογράφος (historiográphos), siendo una conjunción de ἱστορία (historia) y γράφος (gráphos), con raíz γράφειν/gráphein (escribir); intuyendo el doble sentido del ejercicio de describir escribiendo, ocurrido en el hacer historiográfico, Si la historiografía se ocupa del estudio de la historia, esa labor solicita referirse a quien la propone, señalando al individuo, eso significa representar concretamente a quien se hace presente para realizar esa acción. «Entre los griegos ἱστορία significa narración de hechos concretos que uno ha visto o sobre los que uno ha indagado»⁸¹. Por consiguiente, el sujeto se nombra de manera directa, pues las observaciones de los “hechos concretos” no aparecen por sí solas, haciendo necesario la

⁸¹ Etimología de Historiografía, obtenida en: <http://etimologias.dechile.net/?historiografia>

referencia del “quien” hace esa narración escrita-descrita de la historia. Así, se entiende la vuelta a la historiografía, que rota la observación hacia el observador. Esta acción permite personificar las percepciones compuestas sobre algo con interés público a través de la mirada individual, para ser compartido al colectivo, recurriendo a su vez a la revisión de percepciones ofrecidas anteriormente.

Intentando encajar la existencia de un «componente interpretativo básico de la historiografía»⁸²

La historiografía fomenta constantemente una serie de debates en el seno (e incluso en los márgenes) de la profesión, con todas aquellas corrientes que someten a crítica o a revisión algunos de sus presupuestos, teorías y métodos.⁸³

De acuerdo con sus revisiones, la historiografía afecta al imaginario social, sin olvidar que proviene de observaciones singulares del mismo, ofreciendo una radiografía de la comunidad. Así, sus aportaciones varían de acuerdo al momento espaciotemporal, involucrando aspectos disciplinares diversos que intervienen en la construcción de sentido colectivo sobre los acontecimientos, para después ser aludidos en otros momentos disímiles que plantean lugares de cuestionamiento dentro de las propias ficciones críticas establecidas.

⁸² BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor. *Experimentos historiográficos postmodernos (2): Contribuciones de la historiografía postmoderna a la práctica historiográfica*. Revista “Con-Ciencia Social”, nº 17, 2013, p.175-182. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4498764.pdf> [Última consulta, 28/08/2022]

⁸³ BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor. *Historiografía y postmodernidad: La teoría de la representación de F.R. Ankersmit (1)*. Historia y Política. nº 25, Madrid, 2011, p. 271-308. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3604240.pdf> [Última consulta 17/08/2022]

Sí bien, la historiografía recurre a planteamientos organizados bajo una estructura validada por la historia, ésta, se ve sujeta a la perspectiva individual del historiador. Ahí, deriva el cambio de paradigma radical retomado por el giro historiográfico. Una oportunidad para acceder a los acontecimientos representados y hablar de ellos como los fenómenos sociales “vivos” que son y que se configuran constantemente por la propia acción de las sociedades móviles, sin banalizaciones o perjuicios que comprometan el entendimiento general de los sucesos.

Recordando el sentido elaborado por Benjamin para situar el hecho de la circunstancia donde sostiene que “habitar significa dejar huellas”; donde así mismo «[...] se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior. Surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas»⁸⁴. Lo anterior da cuenta de los lugares transitados para manifestar el hecho innegable del paso de la perspectiva individual como punto de partida para poder posicionarse concretamente en un momento y así establecer perspectivas diferentes.

La nueva historiografía no se puede limitar al establecimiento de hechos cuyo sentido es dado de antemano; tiene que dirigir preguntas y operar un cambio en las maneras de procesar las fuentes, a fin de evitar que la «práctica investigativa quede reocupada por dispositivos ideológicos implícitos», tanto más operativos cuanto mayor es su desconocimiento por parte del investigador. [...] la necesidad de reflexionar sobre los marcos clasificatorios de la investigación.⁸⁵

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 44.

⁸⁵ DOMÍNGUEZ, David. *Releer la polémica Simiand-Seignobos: método, ciencia y lucha por la hegemonía disciplinar en el campo de las ciencias humanas en Francia*. En “Papers Revista de

Relatos descriptivos. Paralelismo entre giro historiográfico y curaduría

La revaloración del observador propuesta por el “giro historiográfico” tiene puntos de semejanza con las narraciones elaboradas en la curaduría. Ambas establecen su génesis en reunir una serie de replanteamientos continuos, cuya colocación responde a cierta coherencia entre los acontecimientos sociales el individuo y el contexto. En ese sentido la vuelta hacia el individuo resulta crucial, dado que, las posibilidades de tratar un tema son amplias, volviendo esencial la óptica seleccionada, alentando al observador a posicionarse, desplegando su perspectiva para dar continuidad al camino elegido.

En ambas prácticas se pone de manifiesto el ejercicio de lectura desarrollado, que materializa a través del texto argumentado, las revisiones accionadas por la historia y desde otras intenciones, en la curaduría. Esa particularidad de atender a las *observaciones observando al observador*, es vinculante con el propósito trasladado en este estudio sobre la curaduría independiente, y en específico a la demostración del papel que tiene la intuición dentro de la organización de relatos contruidos. La asociación no es gratuita, se fundamenta en que la curaduría, retoma el objeto artístico como base de sus percepciones, al igual que sucede con la historia y los acontecimientos sociales de los que habla. Como hemos descrito, la acción ejercida por la disciplina histórica hace referencia al acto de promover revisiones sobre sucesos determinantes en el devenir colectivo social

Sociología”. Universidad Autónoma de Barcelona. Vol. 105. Núm. 3, 2020. Disponible en: <https://papers.uab.cat/article/view/v105-n3-dominguez/2604-pdf-es> [Última consulta 23/08/2022]

desde la óptica de quien los recoge. La opinión de quien las reemprende no busca cambiar el sentido original de los hechos, sino que suma una línea paralela a las descripciones conocidas. Partiendo de lo anterior, es posible declarar que el objeto de estudio está vivo (como en la curaduría). Entonces, acudir al giro historiográfico apuntando al proceso de construcción narrativa, es compatible con el cometido emprendido. Siguiendo la sugerencia de Françoise Dosse, el giro historiográfico se hace visible en los Anales, en «la llamada *Nouvelle Histoire*, que obliga a Clío a tener que adentrarse por avenidas que generalmente habían sido dejadas en el olvido o simplemente menospreciadas»⁸⁶.

El discurso histórico fundamentado sobre el Estado-nación, sobre la vocación europea de una misión civilizadora universal, no resiste a estas nuevas evoluciones del mundo contemporáneo y la aspiración de una historia diferente se vuelve cada vez más apremiante.⁸⁷

La cita anterior, es adaptable a la curaduría independiente si hacemos algunas modificaciones, agregando consideraciones concretas relacionadas al ámbito artístico, en su construcción original. Desde el atrevimiento con sentido analítico, se coloca el concepto de “discurso curatorial” en donde Dosse se refiere a “discurso historiográfico”, lo mismo pasa al intercambiar la noción de Estado-nación por institucionalización artística, quedando de la siguiente manera:

⁸⁶AHUMADA, Rodrigo. *La historia en busca de significados en un tiempo de dudas. El “giro historiográfico” contemporáneo y el retorno a la epistemología*. En Cuadernos de Historia 31. Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Chile. Septiembre 2009, p. 123-155. Disponible en: <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/30819/32565> [Última consulta 13/08/2022]

⁸⁷DOSSE, François. *La historia en migajas. De Annales a la “nueva historia”*. México: Universidad Iberoamericana, 2006, p.99.

El discurso *curatorial* fundamentado sobre *la institucionalización artística, relacionada a la vocación disciplinaria ortodoxa, entendida como misión modeladora general*, no resiste a estas nuevas evoluciones del mundo contemporáneo y la aspiración de una *narración curatorial* diferente se vuelve cada vez más apremiante, *pues tal modelo limita las aplicaciones contextuales que buscan formar enunciados reflexivos relacionados al proceso artístico, intentando accionar conexiones críticas sobre el mundo habitado.*⁸⁸

El ejercicio de reinterpretación anterior aspira trasladar el significado práctico de emplear la información accesible en los materiales de consulta, fuera del tema evidente curatorial. Actualmente queda de manifiesto que no hay conocimiento nuevo, pues, la originalidad proviene de la manera en que se proponen enlaces meditativos hacia un sentido operante. Por ello, este ensayo se detiene en revisar la elocuencia de incluir al giro historiográfico como elemento significativo dentro del esfuerzo que supone elaborar narraciones con aplicación curatorial. Al ser muchas las posibilidades y terrenos de exploración desde donde construir relatos, entran en juego el uso que hacemos de las herramientas personalizadas. Es decir, consideraciones individuales adaptables a los proyectos emprendidos. A fin de cuentas, se trata de amplificar los medios que hacen válida la óptica supuesta dentro de la elaboración teórica curatorial.

Aspecto que recuerda Dosse al expresarse respecto a las fuentes estructurales del pensamiento crítico.

⁸⁸ Adaptación de la cita de DOSSE, François. *La historia en migajas. De Annales a la "nueva historia"*. México: Universidad Iberoamericana, 2006, p.99. Con la intención de manifestar el ejercicio de búsqueda metodológica que no anhela la novedad, sino la reflexión fundamentada en elementos que ya han sido aceptados en la esfera académica. Se piensa que las referencias son primordiales, pero que la aplicación se hace efectiva al momento de "dominarlas", es decir, entenderlas al ponerlas directamente en relación con lo que se está analizando, esta ha sido una manera de ejercitar las formas particulares de análisis crítico.

Los *Annales* promueven la historia de los precios y la historia de los ingresos en sus fluctuaciones, lo cual implica la utilización de temporalidades más largas y la ampliación de los materiales del historiador. Todo se convierte en fuente para el historiador profesional, que ya no se limita al marco archivístico clásico de los manuscritos clasificados por las diversas instituciones.⁸⁹

¿Qué pasa entonces con el giro historiográfico, y su aplicación directa a las narrativas curatoriales independientes? Corresponde especialmente a detenerse en el cambio de perspectiva, el cual establece que lo expresado en una narración, atañe a las lecturas que se hacen de los materiales aplicados por el historiador en el caso del giro historiográfico, y por el curador en el caso de la curaduría. La construcción de relatos colectivos, son motivados por el hecho de comunicar algo, que finalmente influyen en la visión que se tiene del contexto en el que se genera. Por consiguiente, el proceso curatorial se ve aludido dentro de esa apreciación sobre lo *observado por el observador*, ya que, despliega la búsqueda de otros planteamientos metodológicos acordes a la transitoriedad de las sociedades.

Finalmente, no podemos dejar al margen la intervención del receptor, público que consume e interpreta las percepciones lanzadas por el observador, dando validez a las conceptualizaciones establecidas a través de constelaciones referenciales, pues les atañe, aunque no sea partícipe directo.

⁸⁹ DOSSE, François. *La historia: conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Primera edición, traducción de Horacio Pons, 2003, p. 56.

Como se advierte, el aspecto perceptivo del suceso es continuo y contextual. A partir de la forma en que se abordan los enunciados que materializan la ambivalencia del texto construido desde lecturas individuales socializadas en un espacio de exhibición. Diálogos atemporales que experimentan con una multiplicidad de métodos para hacer frente a las acciones desplegadas en la práctica establecida para elaborar textos como sustento de los procesos presentados en dispositivos expositivos. Tal empeño va destinado a conformar la toma de conciencia individual, que atienden y hacen eco en el debate social.

Ese planteamiento hace aparecer el fondo referencial de un “nosotros”, porque reflexiona en las consecuencias de las perspectivas individuales al incorporarse en los esquemas un sentimiento colectivo. Aunque se pronuncien particularmente. Desde luego, parece que la tarea del curador es peliaguda, pues se corre el peligro de atender erróneamente a las visiones reconocidas por la mayoría. A pesar de la dificultad, trata de recontextualizar las fuentes para activarlas con otras aplicaciones, reconociendo así su valor y vigencia sin importar la franja temporal sin separar los hechos sucedidos del presente.

Estos replanteamientos son constantes a nivel de la construcción crítica de las sociedades, los curadores forman parte de un colectivo y sus ópticas estarán influenciadas por aquello que conoce. Construcciones aceptadas durante su conformación como ser individual reflexivo. Así, el pensamiento del observador se nutre del propio contexto de donde proviene. Sin duda, hablamos de un ejercicio de transmutación, porque los planteamientos de las personas que curan quedan abiertos a los estímulos que reciben, sucede lo mismo con los procesos

del artista. Ambas figuras comparten la responsabilidad de interpretar, al mismo tiempo que se cuestionan y crean. Si todo está dicho, entonces ¿Qué queda por decir y, sobre todo, que nos queda por hacer cuando se continúa en la resaca del “después de todo”⁹⁰? Jameson coloca ideas puntuales para trazar el retorno al pasado, argumentando que «la razón es que el colapso de la ideología modernista del estilo [...] ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado [...]»⁹¹, la controversia puede disparar debates que superan los límites establecidos en estas páginas. Sin embargo, se toma un enfoque al respecto, argumentando que las producciones parte siempre de algo ya establecido, que nada proviene de la nada. Por consiguiente, se considera fundamental explorar estrategias sobre los ejercicios de relectura y resignificación de las fuentes, para agitarlas. Provocando la oportunidad de cuestionarlas y mantenerlas vigentes al formar parte del proceso crítico que estimula el pensamiento colectivo.

Los historiadores debemos ocuparnos de analizar científicamente la dialéctica entre el pasado y el presente en la medida en que nos dedicamos a explicar no un pasado inerte ni un presente estático, sino el funcionamiento de los sistemas sociales, poniendo especial atención en su comportamiento a lo largo del tiempo.⁹²

⁹⁰ GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013, p. 17.

⁹¹ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984, p.44.

⁹² FERNÁNDEZ, Roberto. *Historiografía y sociedad*. En “Histodidáctica. Enseñanza de la historia/Didáctica de las ciencias sociales, Artículos Científicos en Historia y Nuevos Paradigmas, Historiografía y Sociedad. Universidad de Barcelona. Disponible en: http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com_content&view=article&id=67:historiografia-y-sociedad&catid=17:historia-y-nuevos-paradigmas&Itemid=103

Aunque la curaduría no está catalogada como disciplina científica, se piensa que le compete promover el funcionamiento de los acontecimientos sociales, desde las propuestas artísticas en las que se involucra. Al observar el modo dialéctico en el que Roberto Fernández entiende la actividad analítica de los historiadores. Para así, relatar el funcionamiento de los sistemas sociales que gestionan su involucramiento, evitando caer en tópicos que colocan al pasado en un estado inerte y al presente como estático. Hace reflexionar que no es materia única de los historiadores y que los curadores comparten esa característica, aunque con notables diferencias. Pues los curadores mantienen una posición privilegiada, al no tener que responder con evidencia verídicas los supuestos propuestos por el artista. Las narraciones curatoriales elaboradas, se hacen en complicidad con el productor de la obra artística, estableciendo responsabilidades simultáneas al referirse a un acontecimiento concreto. Aquí cabe incluir paralelamente la realidad de otro hecho, que, el individuo social, es capaz de vivir en marcos de normalidad, sin haber visitado una exposición artística y mucho menos conocer a que se destina la curaduría. El punto no es baladí, pues expone el compromiso de tratar con elementos procedentes del ideario colectivo. Representando momentos notables de un grupo social y con los cuales se reconoce porque forman parte de su memoria. Por tanto, la curaduría interactúa con un conjunto de visiones sociales, en donde se deja de ser un diálogo íntimo con el artista, pues este, incluye en su proceso a los individuos que interpela, aunque éstos, no den seguimiento al proceso artístico en el formato exposición.

El giro historiográfico favorecer el medio de interpelar a la memoria colectiva, dentro de una narrativa curatorial al ser una competencia que se transforma en interpretaciones directas hacia las huellas testimoniales. Conjugando el hecho con la ficción de una propuesta artística, misma que después, al ser amplificada en el espacio de exhibición, formará parte de las constelaciones referenciales que analiza el giro historiográfico.



En el esquema anterior se aluden a algunos de los momentos que hallados en el giro historiográfico y que interesan relacionar con la elaboración de las relatorías curatoriales. Sin embargo, no son fórmulas, únicamente apuntan a tomar consciencia de que la historia, es una disciplina que tiene aplicaciones en el presente y en proyectos relacionados con proyectos artísticos presentes.

A pesar de la intención aquí explorada, se entiende que la historia funciona como base sin garantía de verdad, aunque debe mantener márgenes vinculantes con los hechos verificables por el colectivo científico. Situación que la hace padecer desfases contextuales con el presente social que siempre varía. Es por eso, que, el giro historiográfico mira en contra de esa separación positivista que

ha bloqueado diálogos cruzados, donde se implicarán a los observadores y sus potencias interpretativas. «Observar la observación»⁹³ precisa continuos procesos de recomposición individual y a la vez colectiva, por los que han transitado comunidades enteras.

La historia se ha mantenido como ciencia social proveedora de sentido identitario, no podemos olvidar que los Estados Naciones se han valido de los relatos oficiales para dar validez a sus políticas. En dichas crónicas estatales, la participación de otras disciplinas ha permitido que dichas visiones parezcan lógicas. Se piensa que quizás una de las problemáticas en los estudios históricos proviene de su autorreferencialidad. Ya no vale decir, es así, como justificación y preservación de lo conocido. Esta es una de las motivaciones que favorecen la presencia de los planteamientos del giro historiográfico para promover el despliegue analítico hacia la búsqueda de espacios para el debate, tomando en consideración la fuente original del argumento, es decir, el individuo que compone las narraciones. Hacer historia es más que recurrir a una cronología que clasifica metodológicamente, habría que indagar en los hechos individuales para comprender las lecturas que se presentan finalmente como descripciones narrativas conocidas, dando seguimiento a los procesos establecidos en el pasado para interpretar la transformación social a través de relatos lineales. Desde este apunte, la linealidad no es negativa, sino un modo de organizar la complejidad de acciones que construyen la realidad de los colectivos.

⁹³ MENDIOLA, Alfonso. *El giro historiográfico: La observación de observaciones del pasado*. Historia y Grafía, núm. 15, 2005, pp. 181-208. Disponible con otra paginación, en: <https://elespressodoble.files.wordpress.com/2012/02/elgirohistoriografico.pdf>

Teniendo en cuenta que «ese proceso, ese viaje hacia el vértigo del vacío, coincide con la consciencia creciente de la *autonomía* de lo humano, de que el escenario de nuestras vidas lo construimos nosotros»⁹⁴

[...] el método histórico debía consistir no ya en buscar las conexiones *necesarias* de los fenómenos, como sucede en las ciencias naturales, sino en rastrear el conjunto de relaciones *accidentales* que acontecen en el pasado histórico. Se trataba, pues, de un método interpretativo: reconstruir vivencias de los sujetos con el objeto de que la comprensión (*Verstehen*) de su psicología permitiera entender las razones de los acontecimientos históricos.⁹⁵

Si, el “giro historiográfico” surge de las reflexiones que hace la historia hacia sí misma, cuestionándose sobre la manera en que esta disciplina configura su propia fundamentación. ¿Dónde queda entonces la crítica hecha hacia la autorreferencialidad en sus perspectivas? Para responder, cabe expresar el exceso argumentativo basado en las doctrinas filosóficas, dejando en segundo plano al investigador por considerarlo poco confiable. Pareciera que hablar de acontecimientos históricos es devolver la atención a los sucesos sin la posibilidad de ser modificadas. Pese a ese condicionante, la disciplina histórica otorga la posibilidad de visitar dichas acciones con efecto común desde miradas del presente. Sin el ánimo de modificar sus consecuencias, sino en la capacidad moderna por debatir las concepciones. Sin intentar llegar a acuerdos totales de

⁹⁴ JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Editorial Tecnos, segunda edición, 1992, p. 15.

⁹⁵ DOMÍNGUEZ, David. *Releer la polémica Simiand-Seignobos: método, ciencia y lucha por la hegemonía disciplinar en el campo de las ciencias humanas en Francia*. En “Papers Revista de Sociología”. Universidad Autónoma de Barcelona. Vol. 105. Núm. 3, 2020. Disponible en: <https://papers.uab.cat/article/view/v105-n3-dominguez/2604-pdf-es> [Última consulta 23/08/2022]

verdad, sino valorando la multiplicidad de visiones que constituyen el ideario colectivo del que después será materia de estudios en otras temporalidades y contextos referenciales.

La convulsión social imparable permite reelaborar metodologías. Resaltando puntos de agitación máxima, es el caso de la *historización de los noventa*⁹⁶, preámbulo de la reconfiguración artística como fenómeno social, político, económico y creativo. Dicha efervescencia de esa etapa llegó a trastocar todo, explorando nuevos esquemas que se adaptaban al nuevo régimen tecnológico y de comunicación global. Tal frenesí, hizo aparecer otro tipo de problemáticas «relacionadas con políticas de la representación y de la circulación de capitales de todo tipo»⁹⁷. Es entonces que, el giro historiográfico colabora en la manera que entendemos la práctica disciplinaria histórica. A partir de aquí, se anima el acto de evitar ver a la historia como disciplina inmóvil, ya que esta participa activamente en la elaboración del pensamiento crítico social. Un ejercicio cuyo interés observa las condiciones estructurales, y la de falta confianza por las instituciones. Interesa ver esa “nueva forma de desorientación»⁹⁸ como terreno de oportunidad para renovar el debate. Lo cual se relaciona con su contexto próximo, siendo tema constante de la modernidad. Acudiendo a los hechos como mapas de situación donde «la modernidad conlleva una nueva configuración social del sentido»⁹⁹.

⁹⁶ BANG LARSEN, Lars. *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce casa editora. Traducción de Teresa Arijón, 2016, p. 17

⁹⁷ MONTERO, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Editorial RM y Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014, p. 25.

⁹⁸ BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p.29.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 30.

[...] las condiciones del capitalismo tardío son sinónimos de lo posible y lo real. Cuando lo hecho y lo recibido se suelta, se dispone a crear la singularidad a partir de la producción de irritaciones y vacíos, a partir de nuevas velocidades y ángulos ciegos.¹⁰⁰

Distinguiendo que «[...] la realidad ya no produce consensos, sino disensos; esto significa que en la sociedad moderna aquello de lo que habla (lo real) ya no es concebido como algo común, sino como algo que se puede ver desde distintos puntos de vista»¹⁰¹. Alfonso Mendiola amplifica su reflexión al asegurar que el disenso es una característica particular de la modernidad. Maneras en las que sus sociedades pueden mantener el diálogo sin chocar en opiniones. Cuestionarse en el ¿por qué el otro ve la realidad de otra manera?, estimula la tarea de reconstruir *contextos de emisión*¹⁰² sin la carga impuesta por el rancio criterio que se fundamente en la búsqueda y organización de verdades absolutas. Atender a los contextos de emisión favorece la aparición de percepciones múltiples que hablen del mismo objeto. Detenerse a reflexionar en las diferentes lecturas sobre los acontecimientos, permite «hacer una revisión crítica de sus métodos, para conocer sus fundamentos y la validez científica de sus procedimientos teóricos y prácticos»¹⁰³.

¹⁰⁰ BANG LARSEN, Lars. *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce casa editora. Traducción de Teresa Arijón, 2016, p.13.

¹⁰¹ MENDIOLA, Alfonso. *La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?*. Historia y Grafía, núm. 24, 2005, pp. 93-122. Departamento de Historia Distrito Federal, México. Disponible en: http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/06/mendiola_ciencia_historia.pdf

¹⁰² *Ibíd*em

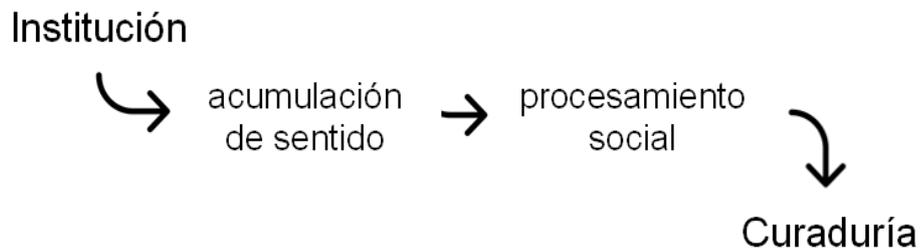
¹⁰³ FERNÁNDEZ, José. *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos, segunda reimpresión, 1990, p.15.

Posibilidades comunicacionales en la interpretación histórica

Este ensayo traslada las eventualidades enunciativas que surgen al atender la crisis derivada de las formas en que se relatan los acontecimientos sociales. Más allá de centrarse en el intento por desplegar una metodología aplicable general, que dicte la manera en que se “debe” transcribir la historia a modo de manual de estilo. Lo que interesa es indagar en la relación comunicativa latente en las herramientas disponibles desde otras disciplinas sociales. El ejercicio complejo que supone transcribir sucesos que involucran al contexto social, conecta con lo curatorial al coincidir en la necesidad de responder adecuadamente a la manera en que se socializan y mantienen los hechos. En el caso de la historia, su cometido queda visible al saber su función concreta, que se refiere al valor dado en sus relatos por vincular verídicamente un hecho histórico con el contexto que lo solicita.

El intento, expresa revalorar las metodologías establecidas por el giro historiográfico, además de promulgar la vuelta al observador sobre sus observaciones, perspectiva importante, debido a la labor del historiador por tratar de entender y argumentar cuál era el propósito planteado al “observar al observador” en las descripciones que se establecen dentro de la linealidad histórica conocida. Entonces, se hace comprensible ese acto de describir escribiendo, y que al mismo tiempo da lógica al hacer historiográfico.

Pues bien, si la historiografía, en la labor de analizar a la historia, solicita visibilizar a quien la compone, se reivindica al individuo significativo, quien corporiza sus observaciones. Esta acción es compartida con la práctica curatorial al momento de textualizar asociaciones entre objeto y los referentes conceptuales que les son próximos.



El giro historiográfico y la curaduría se relacionan desde la trinchera comunicacional y de debate, pues ambas áreas del conocimiento se encuentran en la labor común de revisar las exploraciones propuestas en la obra para dar continuidad al punto de inflexión agitado por el artista. Quien acepta el cometido de accionar un proyecto artístico con índole histórica, es consciente de la carga que acarrea, y se empeñara en cumplir la competencia de dar eco a las proyecciones de la propuesta al trasladarlas a un espacio que vuelve a ser común social. Los peligros del traspaso son evidentes, en medio se quedarán aspectos relevantes que el curador conoce, pero, dados los límites burocráticos, políticos, presupuestales o estructurales marcador por la institución, quien cura ha de ser capaz de sintetizar recorridos complejos de un hecho, para que sean viables y coherentes en el espacio.

El tiempo del historiador es muy suyo; es un producto de su quehacer profesional. El tiempo del historiador es una de las especies del tiempo. Una especie de tiempo mucho más condicionante de las elaboraciones historiográficas que condicionado por ellas. Sin embargo, se genera en la historiografía a partir de una primera opción conceptualizadora del historiador.¹⁰⁴

Se coincide con la idea de que el tiempo del historiador es muy suyo, así como la narración del curador es propia. Por más que involucre aspectos colectivos. Los modos de accionar la historia -y la curaduría- se colocan en su forma de transcribirla, de hacer textos que materialicen la complejidad variante que la caracteriza. Lo anterior puede ser entendido en la reflexión que se hace sobre el papel de los curadores, críticos, historiadores y docentes. Aunque se menciona la idea enmarcada en los límites matéricos de la pintura, pueden ser aplicados al as disciplinas antes mencionada: «Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros -o más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o consideración verbal [...]»¹⁰⁵.

Establecer vínculos conceptuales con la historia, solicita, «distinguir el concepto de narración construido por la filosofía (con pretensión de universalidad) del histórico (siempre particular)»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ FORTUNY, Francesc J. *El tiempo y la historia. 1: Tiempo del historiador, tiempo del filósofo*. Universidad de Barcelona. Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia, 1998, núm. 19, p. 319-354. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/68387/1/154041.pdf>

¹⁰⁵ BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989, p.15.

¹⁰⁶ MENDIOLA, Alfonso. *La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?*. Historia y Grafía, núm. 24, 2005, pp. 93-122. Departamento de Historia Distrito Federal,



La especificidad del tiempo del historiador consiste justamente en sostenerse en esa tensión entre una sensación de continuidad del presente con respecto al pasado y la idea de la existencia de un abismo que se amplía e instituye una discontinuidad entre ambas dimensiones.¹⁰⁷

La crisis de sentido orilla a reconstruir supuestos perdidos, heridos o fraccionados. Por ello, no extraña hallar aplicaciones reflexivas de la huella, tensionando sus marcos referenciales. Tal como sucede en los procesos elaborados por el artista curador.

Recurrir al giro historiográfico sirve para extrapolar el recorrido de aplicaciones que hace la curaduría de otras disciplinas, mismas en las que la historia mantiene un uso fundamental como materia. La noción de verdad y acontecimiento son territorios en los que se despliegan las estrategias textuales que mantienen en tensión al estudio de la historia y del uso que se hace de ella desde la práctica curatorial independiente.

México. Disponible en: http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/06/mendiola_ciencia_historia.pdf

¹⁰⁷ DOSSE, François. *La historia: conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Primera edición, traducción de Horacio Pons, 2003, p. 57.

Llamaríamos a esta especie de *condena a la significancia abierta* [...], al empleo alegórico de los lenguajes, nuestra circunstancia neobarroca, reflejo de nuestra posición, de nuestra suerte o destino, en el discurso como escena de complejidad siempre creciente.¹⁰⁸

El tono revisionista que se le atribuye a la historiografía del arte proviene de la crisis del discurso estético que hizo tendencia durante la década de los ochenta. Voces como las de Walter Benjamin manifestaron la relación de la huella con el *flâneur*. Un hecho cultural que deja entrever la relación del individuo en la construcción de relatos particulares sobre los objetos, es decir, expresar lo hallado a través del enfrentamiento experiencial directo, dando forma de alguna manera al acto de retomar objetos para adaptarlos a usos cotidianos y que hemos heredado como visión de lo que realiza la curaduría. El contexto se complejiza cuando pasamos al ámbito artístico y este reanuda la observación de los objetos y situaciones históricas. A partir de esa reflexión, la curaduría establece complicidad con el giro historiográfico, para proponer maneras diferentes de interrogar el presente y el porvenir colectivo del contexto en el que se implican. «El acontecimiento histórico de un comienzo que tuvo lugar en un instante imprevisible (de modo espontáneo o tras larga preparación) y, por lo tanto, no derivable lógicamente del pasado fue elevado al nivel de concepto desde la nueva experiencia histórica, por los ilustrados, como la revolución en singular»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991, p. 17.

¹⁰⁹ JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: La balsa de la Medusa Visor Distribuciones, 1995, p. 50.

La curaduría hurga en las fuentes para dar cuerpo conceptual a las narraciones que desarrolla. Mientras que el artista, en una acción semejante, recurrirá a la historia para transgredir la linealidad trazada por esta disciplina, advirtiendo de inconsistencias, invisibilidades y silencios. El arte tiene la capacidad de retomar datos históricos comprobables, amplificarlos y enfocar una perspectiva diferente de los hechos, «alejada de los modos tradicionales en que ésta se ha escrito y transmitido»¹¹⁰.

En lo positivo, las prácticas artísticas complementan con otras poéticas los sucesos anteriores, sumando una visión nueva a las que se le han dado. Tratamientos críticos sobre la construcción histórica oficial que hace trabajar con la memoria como materia explorativa. Activando los archivos al desplazarlos hacia otros territorios disciplinares como referencias de apreciación múltiples sobre un mismo acontecimiento. Eso recuerda, que ninguna imagen es simplemente imagen, pues le acompañan asociaciones simbólicas, afectivas, económicas, sociales colectivas que la mantienen en la mira involucrando a otros colectivos que quizás no conocían las intrahistorias aludidas en un relato curatorial socializado en un espacio de exhibición.

Por tanto, la relación del giro historiográfico con las narraciones curatoriales independientes conecta al ver como «el narrador aparece en lo que narra. Es observable como observador. Se constituye a sí mismo en su propio campo, es decir, mirando hacia otras posibilidades»¹¹¹.

¹¹⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Segunda edición. Murcia: Editorial micromegas, 2012, p. 9.

¹¹¹ LUHMANN, Niklas. *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós, primera edición, 1997, p. 70.

Sin embargo, no todo es positivo en la vinculación de las prácticas curatoriales con el giro historiográfico. Entre las problemáticas, está el hecho de «inscribir nuestra contemporaneidad en el curso de la historia»¹¹² que a veces puede parecer forzado en cuanto a su construcción, aspecto mencionado más arriba como la responsabilidad aceptada por ser capaz de transgiversar los datos al emplearlos de manera contradictorio e incluso hasta errónea, pues siempre se verán afectados por los sistemas de representación colectivos.

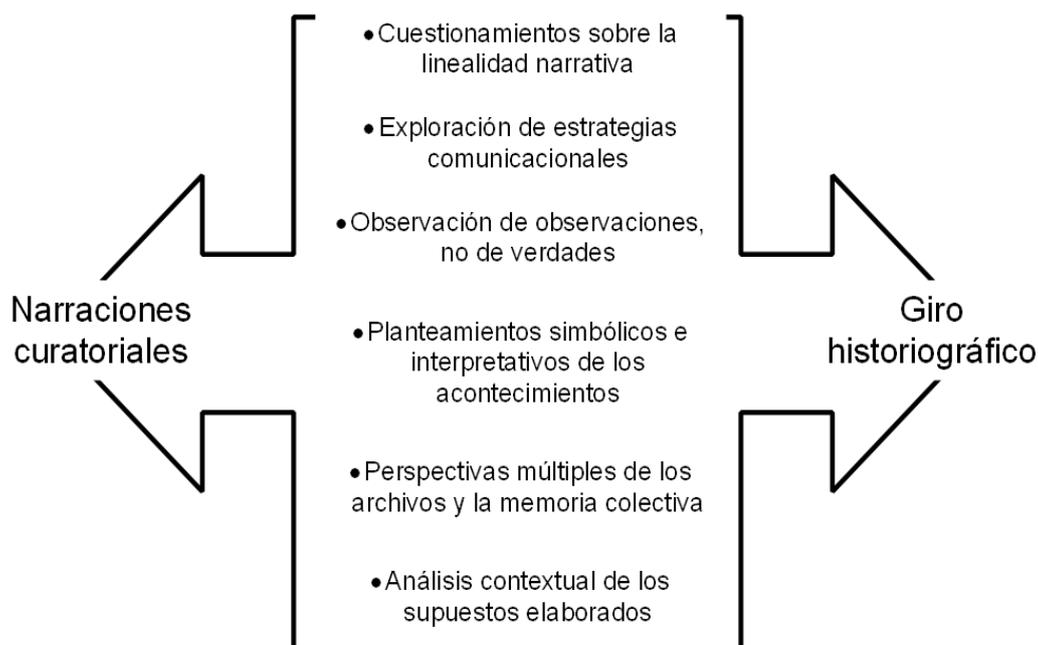
En cuanto a lo positivo hallado en esta vinculación, también proviene del ensayo de José Luis Brea, cuando habla reflexivamente de la conciencia de crisis cumplida, promoviendo cierto rango de cinismo derivado al pensar que «una crisis, en última instancia, de la historia -y antes que como supuesto lugar del despliegue real y continuo del acontecimiento, como, primeramente, disciplina legitimada para proporcionar adecuados marcos para hacer ese acontecimiento pensable»¹¹³. Entonces surge la pregunta inevitable de ¿a qué se refiere Brea al enunciar un acontecimiento pensable?, hablando desde los marcos prácticos de la curaduría, se intuye que tales “acontecimientos pensables” se relacionan a las estrategias elaboradas a través del concepto para plantear una sensación atemporal colectiva. Donde el desafío de esta práctica convoca a pensar cuál es la manera de entendernos «como habitantes de esa extrema dificultad que constituye el presente; un presente intemporal, desgajado de la historia»¹¹⁴.

¹¹² BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991, p.33.

¹¹³ *Ibidem*, p. 34.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

Interpelar a la memoria, interpretar sus huellas.
El giro historiográfico en las relatorías curatoriales



La complicidad que mantienen la historiografía con la curaduría se halla en la forma que estás dos consiguen gestionar una función socializadora concedida por el colectivo en relación sus efectos y metodologías para construir elementos que aporten al imaginario social. Gestionando el peso que significa ser consideradas compiladoras de sucesos y las acciones emprendidas al mantener como elemento de trabajo el uso de materiales subjetivos, que solicitan una “colocación” cualitativa relacionada al contexto donde se activan. «Las propias historias cambian si cambian los puntos de vista [...] Esto significa que, al margen del punto de vista desde el que contamos una historia, no existe ningún relato y que elegir un punto de vista es la condición *ab initio* de nuestra capacidad para contar historias»¹¹⁵. Tracción que comparte la curaduría, pues esta, no debe perder la referencia en relación con los esquemas funcionales que elabore para su lectura particular del proyecto artístico al que hace eco.

¹¹⁵ BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor. *Experimentos historiográficos postmodernos (2): Contribuciones de la historiografía postmoderna a la práctica historiográfica*. Revista “Con-Ciencia Social”, nº 17, 2013, p.175-182. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4498764.pdf> [Última consulta, 28/08/2011]

La conclusión de promover una correspondencia entre giro historiográfico y narraciones curatoriales debe entenderse más allá de la primera evidencia de ser presencia intermediaria con la relatoría de la historia. Pues interesa resaltar el retorno al individuo que propone esta vuelta. Peculiaridad que sienta adecuadamente en la formulación de una curaduría intuitiva. Misma que intenta tomar conciencia del recorrido conceptual. Encarnando cada acción posterior, haciendo necesario agitar los sistemas preestablecidos, reglados por las instituciones que organizan y otorgan validez al conocimiento. Que llevan al acto meditativo sobre la situación de la misma disciplina o metodológica de observación aplicada en cada cuestión, en la que el observador debe poner en práctica sus conocimientos individuales.

Establecer encuentros, accionar comunidades. Curadurías colaborativas, articulación del giro social-pedagógico

[...] la participación es importante como proyecto: rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista. Dada la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes, prosigue el argumento, la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario, debe haber un arte de acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos -así sean pequeños- para reparar el vínculo social.¹¹⁶

Los contextos sociales presentes, afianzados durante la primera década del tercer milenio, revelan mutaciones del concepto: “colectivo”. Dicha conjetura, se basa al especular, cierta disolución relacionada con las reivindicaciones abiertas por generaciones nacidas a finales de 1950, quienes experimentaron episodios conversos, que les hacía contribuir revolucionariamente en la consecución de avances sociales. Sin duda, las vicisitudes no han parado de suceder, aún notamos serias crisis estructurales ante las cuáles es necesario enfrentarse, aspirando conseguir mejoras en las condiciones de las personas fuera de los estándares mantenidos por años de inestabilidad sistemática. Sin embargo, advertimos dificultades diferentes a los *baby boomers*, un ejemplo de ello sería, el desmantelamiento en la idea de que el acceso a la universidad garantiza estabilidad económica, pues la apertura de la educación como derecho universal

¹¹⁶ BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 25.

permite que más personas incrementen sus saberes y capacidades, aunque las ofertas laborales formales no han sido capaces de responder adecuadamente a la persistente preparación de quienes esperan una oportunidad para desplegar sus habilidades. Así, las utopías¹¹⁷ adaptadas al fracaso de las revoluciones definieron el pensamiento en los años 1980 y 90's animadas con la apertura profética tras la caída del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética y la incursión vertiginosa de internet en la vida cotidiana. Actualmente quedan como registros de oportunidades perdidas, pues estos sucesos representativos en la historia universal y que se suman a otros desarrollados en hemisferios globales, se desvanecen al no dar seguimiento concreto de aquello por lo que se luchó.

El proceso de exigencia se reanuda constantemente, a tal grado que llega a ser insoportable, pareciera que a pesar del trabajo elaborado por la historia y que dentro de sus fundamentos se piensa como una herramienta para no repetir errores del pasado, los individuos tienen poca memoria colectiva. Esos momentos que marcaron cambios fundamentales y nuevas oportunidades para hacer posible lo imposible, hoy se revisan desde el punto de vista historiográfico, como una asignatura por cumplir, con el deseo de obtener un título que finalmente engrosará las listas de graduados sin futuro claro. Hoy nadie tiene tiempo, los días quedan restringidos a los inconvenientes particulares que dictan la vida de las personas. La utopía ideada «no como un lugar permanente para encontrarse, sino como una manifestación de imaginación radical»¹¹⁸ es

¹¹⁷ Para profundizar en el tema de la utopía se recomienda revisar RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014.

¹¹⁸ DUNCOMBE, Stephen. *Utopías artísticas de la revuelta. Julia Ramírez Blanco*, disponible en: <https://juliaramirezblanco.com/en/books/artistic-utopias-of-revolt/>

somnolienta delante de las pantallas. Surge entonces, la posibilidad de proponer reflexiones al pensar mover el foco y pensar que «el pensamiento del arte sería el lugar donde se prolongaría, después de proclamar el fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento»¹¹⁹ con el cual regresa el ánimo de tratar lo complejo desde otra perspectiva crítica. Entonces, «habría que hablar de desplazamiento: de un desplazamiento que pondría la condición de lo artístico no en el objeto, en la obra producida, sino en el proceso, la “actitud” o la “actuación” del -¡todavía!- “artista”»¹²⁰.

Volviendo la vista hacia los ambientes quiméricos donde lo colectivo era consigna, agrupando el eco resonante de lo común y de las realizaciones emblemáticas a través de la unión contundente para conseguirlas -o al menos idearlas-, se retoman como motivaciones para activarse, pues hay mucho que mejorar. Entonces ¿qué pasa en las sociedades globalizadas?, ¿por qué lo colectivo se ha diluido hasta quedar como sinónimo de grupos de personas que comparten contextos habitables? Y sobre todo ¿qué se puede hacer?

Los tiempos confusos están anegados de dolor y alegría; de patrones ampliamente injustos de dolor y alegría, de un innecesario asesinato de la continuidad, pero también de un resurgimiento necesario. [...] Nuestra tarea es generar problemas, suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos.¹²¹

¹¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. estética y política*. Primera edición. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014, p.14.

¹²⁰ BREA, José Luis. *DX: Una (no) documenta, en la era de la imagen técnica*. En *Acción Paralela* #3, pp.8-16. (octubre 1997); p. 8.

¹²¹ HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Editorial Consonni, 2019, p. 19-20.

Tomar conciencia de que lo individual ha premiado a lo social, alternando con el ánimo de “inventar” futuros posibles, y de que existimos reducidos a «una pseudocomunidad atomizada de consumidores, nuestras sensibilidades nubladas por el espectáculo y la repetición»¹²², queda abrazar la posibilidad de cambiar, no desde la idealización sino de la operancia del presente. El razonamiento sobre este cambio cualitativo debe considerar factores tecnológicos y de dificultades institucionales particulares, pues, no es posible generalizar procesos sociales en los que intervienen la geografía, economía e incluso el índice de supervivencia promedio.

Eso hace atender que los análisis deben adaptarse a un contexto, no es lo mismo hablar de bienestar social en Dinamarca, que, en cualquier región de América Latina. Fuera del tratamiento espinoso relacionado a temas coloniales europeístas, es un hecho que las personas tiene preocupaciones diferentes. Basta contrastar las cifras de feminicidios, robos o desbordamiento del sistema sanitario como cuestiones compartidas en cualquier territorialidad mundial, agregando el miedo constante de ser secuestrado al cruzar la esquina como sucede en Ciudad de México. Conviene subrayar que colocar esta oposición abrumante sirve para visibilizar la escala de diferencias sostenidas al mismo tiempo en sociedades aparentemente plurales. Sí bien, las Estados son variables, los individuos mantienen la decepción e incredulidad por los sistemas estructurales que dictan el sentido de comunidad.

¹²² KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004, p. 29.

Utopía, revolución, colectividad y participación, marcan algunas líneas hacia aquello que puede ser interpretado como cambio social constructivo, intentando hacer algo al respecto a pesar del desanimo o hartazgo, a pesar del temor y desigualdad latente.

No queda duda, de que la revisión del nuevo orden liberal ha colocado el concepto de lo colectivo en tensión, aislando a los seres, pues se preocupan por preservar su propia supervivencia y construcción individual, alimentada de la idea que se presenta de hacernos cargo de nosotros mismos, dejando el análisis de los discursos sociológicos como temas sociopolíticos. Este aspecto evidencia la necesaria reparación comunitaria que atienda las circunstancias reales en la gestión del conocimiento y la experiencia individual pues conforma el espacio compartido.

«De hecho, seguir con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presentes, [...] entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados»¹²³. Si la cooperación social auguraba un momento de cambios profundos en los esquemas que conformaban sus contextos, el paradigma ha dejado lagunas al momento de llevarse al terreno de la práctica, cuestiones reflejadas en los medios dedicados a su tratamiento, es el caso del arte cuando hace referencia a las problemáticas sociales, que, «derivan su valor crítico en oposición a modos de práctica artística más tradicionales, objetivos y basados en objetos»¹²⁴.

¹²³ HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Editorial Consonni, 2019, p. 20.

¹²⁴ BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 39.

No obstante que hemos heredado sentidas mejoras en las condiciones de bienestar, actualmente nos enfrentamos al hecho de formar parte de un grupo que lucha por conservar el concepto de colectivo primigenio y combativo, pese al gran problema de la individualidad que lleva a los sujetos a desarrollar actitudes autistas frente a cuestiones que le afectan directamente, aunque no lo parezcan a primera vista. El nivel de instrumentalización que observamos en la relación del arte con lo social toma fuerza a partir de los años noventa, conceptos tales como “el nuevo orden del mundo neoliberal” ha estimulado a los sujetos creativos a desplegar propuestas que intenten sumar perspectivas a la complejidad descrita. En las últimas décadas, hemos observado el interés de las instituciones museísticas por integrar programas educativos al despliegue de sus planes expositivos, el curador, se encuentra entre los involucrados cuando proyecta dentro del proceso expositivo, una serie de actividades complementarias, en su mayoría emplean formatos que deben ser cuestionados, pues pareciera que la repetición los ha estandarizado, neutralizando la intención original. «En la educación, cuando cuestionamos una idea, sugerimos que es posible imaginar otra manera de pensar»¹²⁵.

Complementando la intención de este apartado por manifestar las cualidades dúctiles del artista curador, queda visible la importancia de su actuación en la elaboración de narraciones que además de acompañar el proceso artístico, convoquen la oportunidad de activar espacios de encuentro que complementen los supuestos enunciados en la perspectiva curatorial.

¹²⁵ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Inglés Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

Giro social - pedagógico

La adopción de la perspectiva sociológica se reveló, desde finales de los cincuenta, como una interesante oportunidad de transformar los métodos críticos, al proporcionar un conjunto renovado de cuestiones y referencias para el estudio, análisis y comprensión de la obra de arte.¹²⁶

Cada vez más, pienso que la “educación” y el “giro educacional” puede que sean sólo eso: el momento en el que asistimos a la producción y la articulación de verdades – la verdad no como correcta, probable, como un hecho, sino la verdad como aquella que recoge de su alrededor subjetividades que no son ni recogidas ni reflejadas por otras afirmaciones. Decir verdades relativas a los debates importantes, a los temas y a las grandes instituciones de nuestro tiempo es relativamente sencillo, ya que éstas dictan los términos bajo los cuales se llega a esas verdades y se articulan. Decir verdades en los espacios marginales y apenas formados en los que se juntan los curiosos – esto es otro proyecto totalmente distinto: la relación personal de cada uno con la verdad.¹²⁷

Después del breve acercamiento sobre el cambio de paradigma referente a lo colectivo, debe expresarse cuál es la motivación por enlazar el giro social y el pedagógico en uno sólo. Tal empeño, responde a la perspectiva analítica de que

¹²⁶ BARREIRO LÓPEZ, Paula. *El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo*. En DESACUERDOS 8 Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento, 2014, p. 16-36.

¹²⁷ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Inglés Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte-y-políticas-de-identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. P.263 Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

ambos comparten aspectos medulares, que les relacionan a niveles centrales, en el entendido de que la sociedad moderna sentó las bases de su construcción hacia la búsqueda de sentido. «El sentido no es más que una forma algo más compleja de conciencia: no existe en forma independiente. Tiene siempre un punto de referencia»¹²⁸. Hemos visto que la curaduría debe enfrentar el hecho de que trabaja a partir de algo, que hace relecturas de los sucesos y conceptos llevando la responsabilidad de hacer conjeturas y que su áncora se materializa en la producción artística. Las referencias que dan sentido a algo propuesto hace recordar de donde parten y se despliegan esos saberes es en la manera en que construimos nuestro conocimiento, es decir desde la educación.

Sí bien se tratan de conceptos muy amplios, no podemos perder la oportunidad de reflexionar sobre ellos. Ante la complejidad de sus alcances, la defensa de estas vinculaciones se presenta como intención concreta por aplicar directamente las reflexiones que ocurren al moverse de lugar. En otras palabras, hemos visto como los saberes se construyen y corresponden al adaptar sus preceptos a otros imaginarios posibles. Teniendo en cuenta que «lo social no es un proceso claro y unívoco, ¿las sociedades modernas responden a un proceso de socialización o de desocialización progresivo? Todo depende de la acepción del término; ahora bien, no hay ninguna segura, y todas son reversibles»¹²⁹. Por tanto, advertimos en la unión del giro socio-pedagógico, considera esa irreversibilidad, a la vez que se observa como oportunidad, oportunidad de poder

¹²⁸ BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p.32.

¹²⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Quinta edición, Barcelona: Editorial Kairós, 1998, p. 171.

situar un pensamiento que agite las aguas del conocimiento explorado, sumando capas de complejidad y relación a esa idea primera. «Si lo social está hecho de las instancias abstractas que se edifican unas después de las otras sobre las ruinas del edificio simbólico y ritual de las sociedades anteriores, entonces esas instituciones producen más y más»¹³⁰, dentro de esas instituciones aludidas por Baudrillard, incluimos al ámbito de la curaduría que propone opciones matérico-conceptuales para analizar desde otros desplazamientos la producción creativa. Entonces la relación del giro social y pedagógico comienza a tener enlace, complementando con el acompañamiento de la curaduría que refuerza la intención de pensar en que sociedad y educación se siguen en complicidad.

«El “giro social” del arte contemporáneo no sólo designa una orientación hacia objetivos concretos en el arte, sino también la percepción crítica de que éstos son más sustanciales, “reales” e importantes que las experiencias artísticas»¹³¹, pues sin importar que tan coherente parezca la relación establecida, la narración curatorial queda subordinada a la visión colectiva, impulsando posibilidades de amplificar los usos establecidos como convencionales en la práctica artística tradicional, y que observa la función material del arte desde el objeto, dejando al margen de las implicaciones contextuales del lugar donde acontecen. «El giro social dio una inyección de vida a las artes visuales en un momento en el que, de lo contrario, las habrían declarado muertas a manos del posmodernismo [...] el arte pasó a ser una situación o un proceso»¹³².

¹³⁰ Idem. p. 171.

¹³¹ BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p.38-39.

¹³² BANG LARSEN, Lars. *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce casa editora. Traducción de Teresa Arijón, 2016, p. 18-19.

El área razonada para elaborar esta descripción, evidentemente se coloca en las prácticas artísticas, pues éstas proveen el material con el cual trabaja la curaduría. El giro pedagógico ha empleado términos que se reconocen en el terreno artístico como acciones “dialógicas” o “relacionales”. Jacques Rancière expone otra cuestión en la correlación social-pedagógica al recordar que durante la década de 1980 se replanteo la «cuestión de la igualdad intelectual en el revuelo del debate creado en torno a la finalidad de la escuela pública»¹³³. Las democracias socialistas recurren mucho a ese término y deseo por alcanzar “la igualdad intelectual” y por ende colectiva. No es la intención de este ensayo ahondar en cuestiones políticas y simbólicas de los giros, esa labor representaría una investigación única y dedicada a ello, sin embargo, se piensa importante considerarlas porque intervienen en la práctica curatorial independiente, que finalmente se concentra en argumentar espacial, contextual y conceptualmente aquello desarrollado por el artista con su propuesta creativa.

Por eso, recurrimos a pensar en la interpretación pragmática del impacto educativo en lo social y viceversa. «La educación es por definición procesal – conlleva un proceso transformativo discreto, encarna la duración y el desarrollo de un disputado interés común»¹³⁴. Desde el arte, más puntualmente desde la curaduría, el “proceso transformativo discreto” se presenta al interpretar y presentar relecturas de esas definiciones procesuales citadas por Rogoff.

¹³³ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 9.

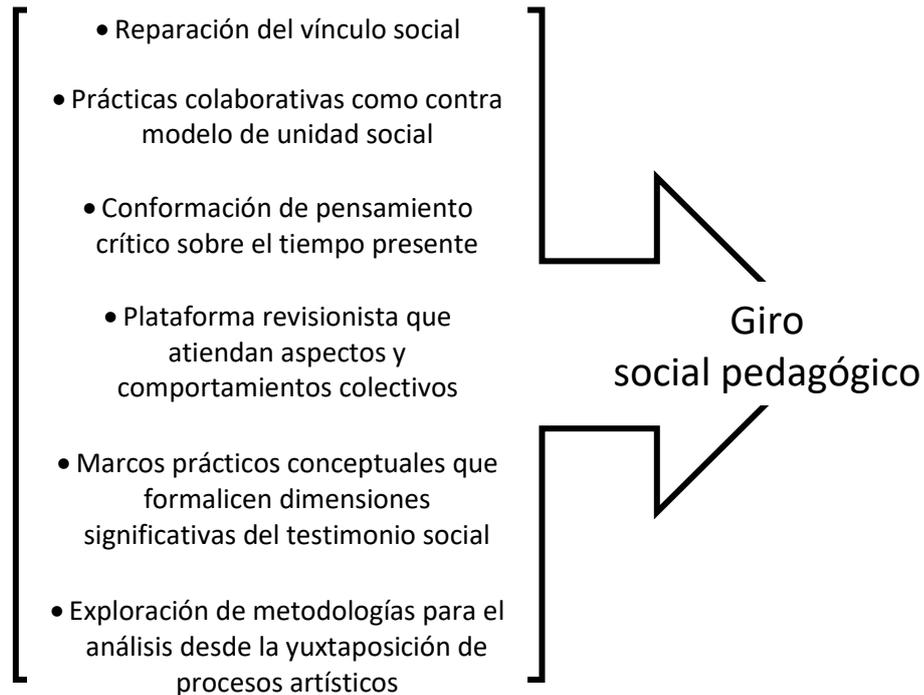
¹³⁴ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Ingles Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte-y-políticas-de-identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

[...] una interpretación de la “educación” como una plataforma capaz de señalar una política, una plataforma capaz de reunir combinaciones inesperadas y momentáneas de academias, ciudadanos del mundo del arte, organizadores sindicales, activistas y muchos otros, de manera que pudieran verse a sí mismos y a sus actividades reflejados dentro del ampliamente definido campo de la “educación”.¹³⁵

Advertir la obviedad de la relación sociedad-educación es tan solo el pretexto para pensar en las acciones individuales de quien se involucra activamente en el desarrollo de plataformas que justifican su presencia bajo argumentaciones de visibilización. El arte denominado como social es delicado y sensible, en el que puede haber peligros de apropiacionismo, si la óptica no queda bien ajustada, en este punto, el papel del curador consiste en gestionar la incomodidad experimentada al desarrollar narraciones de narraciones. Pues el intercambio corre el riesgo de quedar en niveles superficiales de tratamiento, el artista intentará equilibrar la participación de los otros de para comenzar a debatir horizontalmente la importancia del carácter social y las aplicaciones que hace desde el arte, Así, dichas interpretaciones afectan directamente en el contexto retomado. Entonces habría que pensar en que «la obra de arte no adquiere impacto al romper las convenciones, sino que es a través de estas mismas convenciones como se genera impacto social»¹³⁶. Lo cual confirma que una narración curatorial desde lo social no sólo trabaja con la obra en sí, sino que señala, analiza, comprueba o rechaza una hipótesis colectiva.

¹³⁵ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Inglés Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte-y-políticas-de-identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

¹³⁶ VON HANTELMANN, Dorothea. *Cómo hacer cosas con arte*, traducción de Raquel Herrera, Bilbao: Editorial Consonni, 2017, p. 19.



Manejo didáctico del capital simbólico

[...] la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras. Transmite la enfermedad de la ignorancia que hace sufrir a los personajes mediante una máquina de ignorancia, la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y la pasividad. Así pues, la comunidad justa es aquella que no tolera la mediación teatral, aquella en la que la medida que gobierna la comunidad está directamente incorporada en las actitudes vivientes de sus miembros. [...] Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. [...] Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga en las causas. [...] Se le obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando.¹³⁷

¹³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 11-12.

Marina Garcés en el prólogo de su libro *Fora de clase. Textos de filosofía de guerrilla* (2016) expone que los conceptos permiten elaborar problemas verdaderos para abrirlos y compartirlos. Con ellos no se podrá salvar al mundo, pero, sí nos hace «ponernos en la situación de entender algunos aspectos y de transformarlo»¹³⁸. Las narraciones curatoriales con vínculos sociales educativos establecen encuentros y accionan comunidades, admitiendo que no todo será abarcable, recurrirá a las actividades complementarias dentro de la muestra, como intento de abrir los debates que activa al retomar problemas verdaderos.

Explorar el hallazgo de otros posibles resultados al aplicar diferentes formatos curatoriales sería una forma de activismo encubierto, al compartir el privilegio, las voces, los discursos, los desastres y los errores con gestos poéticos, políticos, afectivos, con la intención de generar espacios, modelos y prácticas en beneficio del pensamiento curatorial presente que también es crítico, político y personal. Aplicar y entender la función amplificada del espacio público cuando se involucran a sus actores cotidianos permite remarcar la presencia entre sus despliegues del intermediario, que sitúa o estimula lugares de debate colectivo.

La importancia del pensamiento colectivo en el arte, que muta de ser una simple actividad contemplativa para involucrar la subjetividad y presencia activa del espectador, se convierte en un reto personal intelectual compartido entre el curador y el artista. Como se ha dicho, el despliegue de talleres, mesas redondas, proyecciones, recorridos y material impreso permite sutilmente atender las posibles lagunas, aunque no de forma definitiva ni agotada.

¹³⁸ GARCÉS, Marina. *Fora de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Arcàdia, quarta impressió, 2017, p. 7.

A pesar de los esfuerzos emprendidos y la dedicación abordar temas sociales y pedagógicos desde la curaduría, abre y deja dudas relacionadas al carácter aparentemente unitario del creador, cómo sujeto dotado de cualidades extraordinarias que encuentra algo que resalta dentro de la generalidad. Sin duda son espacios de conocimiento que deben existir, aunque con la cautela necesaria. Reconocimiento a la curaduría como ecosistema artístico, que activa la voluntad de generar ambientes propicios para tratar temas peliagudos. La relación del giro social y pedagógico permite entender porque la curaduría es otra manera de referirse a la práctica de *research*, pues trabajar con el ímpetu de conformar tipos de desciframiento de los signos identitarios, que aporten al cúmulo de conocimiento colectivo. Devolviendo la tarea a los Estudios Curatoriales sobre la necesidad constante de revisar detalladamente las metodologías empleadas al momento de transmitir acontecimientos a través de los dispositivos de mediación que surgen dentro de las propuestas y que intenten atender y desmontar la “desigualdad de inteligencias”¹³⁹.

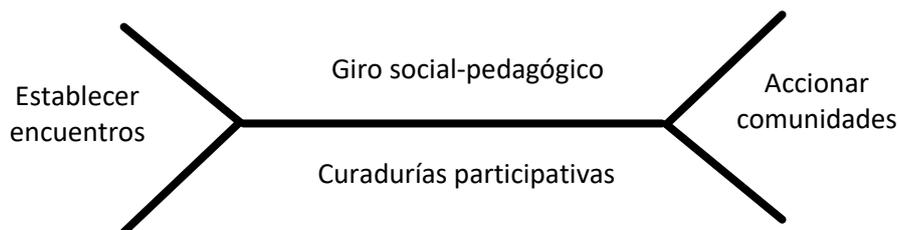
Curadurías colaborativas: palabras, efectos y fines

Las preocupaciones políticas y sociales, económicas y culturales del nuevo “ordenamiento” surgió después de la Segunda Guerra Mundial han sido temas recurrentes dentro de la creación artística y la reflexión del pensamiento contemporáneo.¹⁴⁰

¹³⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 17.

¹⁴⁰ Reus, Jaume. *Politics/poetics: un recorrido antropológico*. Lápis. Vol. 16, n. 137; pp. 30-43. (noviembre 1997); p. 30.

En base a la cita anterior confirmamos que las cuestiones sociales particulares, hace complejo el tratamiento puntual de aspectos que se amplifican dependiendo del contexto abordado. No obstante, las disciplinas humanísticas complementan las visiones e intenciones que mantienen a los sujetos integrados, por más que la tendencia sea de ensimismamiento. El ámbito de reflexión hacia el desarrollo histórico y cultural irremediamente solicita generar espacios de debate que retomen las polémicas en sentido crítico argumentativo sobre acciones necesarias al compartir un lugar común, requiriendo observaciones puntuales relacionadas a su adaptación, funcionamiento e incluso de su inoperancia. «En las últimas décadas hemos asistido a numerosos intentos de revisiones críticas respecto al legado de las vanguardias históricas y sobre todo en lo que se refiere al tipo de secuenciación, explicación y desarrollo»¹⁴¹. Todas esas reflexiones no pueden aspirar por si solas a modificar las estructuras operantes, pero, al menos establecen dentro del mapa, situaciones urgentes que hagan hablar de ellas.



¿Cómo desplegar la práctica curatorial cuando se curan relaciones sociales, más allá del simple ensamblaje y selección de objetos? La respuesta inmediata se enmarcaría al admitir que intentará hacer descripciones sobre el desarrollo colectivos que imagina el despliegue comunicacional curaduría. Aunque por

¹⁴¹ Reus, Jaume. *Politics/poetics: un recorrido antropológico*. Lápis. Vol. 16, n. 137; pp. 30-43. (noviembre 1997); p. 43.

supuesto, se debe contrastar directamente en la práctica, pues desde el espacio y la visibilización se ve si aquello dicho en papel se sostiene. La documenta de Kassel, por ejemplo se ha posicionado como un referente fundamental del pensamiento «se ha dado en líneas generales un movimiento pendular que oscila entre una tendencia aislacionista del arte, del encuentro de la obra y el espectador a título individual, frente a otra idea de una mayor implicación social e ideológica»¹⁴², vuelve a ser el caso de la edición número 15, la cual se ha enfrentado a gestionar múltiples dificultades al cambiar el paradigma hasta entonces mantenido. Pues la reciente muestra, si bien mantuvo el formato de 100 días, las intenciones giraron radicalmente hacia lo social pedagógico, para comenzar, los asistentes a sus recintos debían aceptar el hecho de que no se reconocerían a la mayoría de las participantes, los grandes nombre fueron mínimos y sólo tenían cabida se dentro de sus procesos involucraban aspectos colectivos, admitir que en esta edición no se “iba a ver obras terminas” trastoca aquello entendido tradicionalmente por lo artístico, consagrado al objeto finalizado. Nos referimos a la documenta por ser un referente y termómetro de las tendencias activas del arte, al ser una actividad desarrollada cada 5 años, plantea directrices para reflexionar entre una y otra edición, en esta dirigida por el colectivo artístico indonesio Ruangrupa, decidió que los procesos desarrollados en su mayoría por el denominado sur global y territorios periféricos al eurocentrismo desplegaran sus procesos, que como se dijo arriba, resulto en una documenta con pocas obras de arte, entendidas desde la idiosincrasia ortodoxa artística, los procesos, las mesas de trabajo, la comida, los encuentro

¹⁴² *Ibíd.* P. 36.

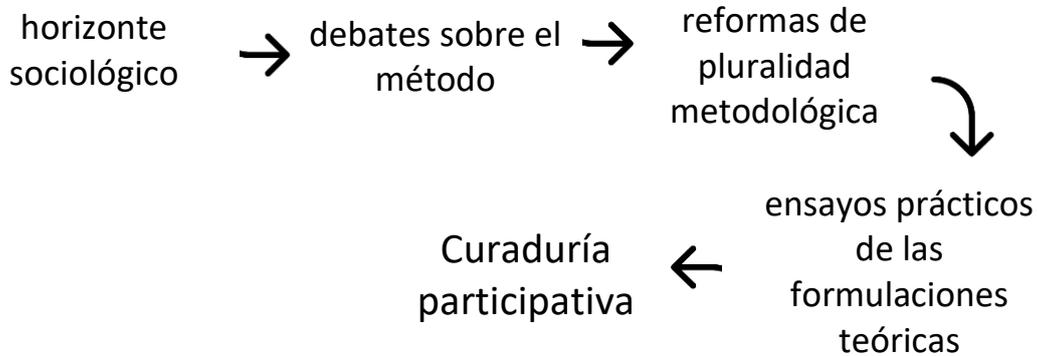
fueron los ejes principales. La reflexión necesaria para tratar la complejidad requiere que se asienten un poco los ánimos para digerir el cambio de perspectiva ofrecido, pero en este ensayo ayuda a ejemplificar la cuestión de nexo entre lo social-pedagógico. Aunque si se distingue la línea argumentativa construida dentro de la planificación elaborada para este magno proyecto curatorial, incrementado el despliegue de programación conocida, lo cual deja amplio espacio de maniobra para revisar los formatos, la adaptación creativa, el tratamiento de las situaciones inesperadas y todas aquellas condiciones variables que han llevado que esta documenta sea alabada u odiada.

Ocio, esperanza, agobio, frustración, pretende situarse desde el intercambio de perspectivas que acontecen en un espacio expositivo, donde el recorrido ideado, determina el itinerario conceptual reflexivo considerando la visión de... Por tanto, no podemos olvidar que se tratan de propuestas, que estimulan dictan el proceso receptivo abonando aportaciones, estrategias y métodos de resistencia al imaginario colectivo.

Destacamos la curaduría colaborativa como otra diferenciación que aparece simultáneamente en esta exploración prepositiva, sin olvidar aquello que Jaume Reus articula al hablar descriptivamente de la serie realizada entre 1959-1960, publicada en 1966 del fotógrafo holandés Ed van der Elsken titulada *Sweet Life*, que ahora nos ayuda a intentar articular una idea de los alcances que espera producir la curaduría colaborativa: «pretende acercarnos de la manera más simple y despojada a unas situaciones marcadas por el lugar y los individuos, al tiempo que nos sugiere, desde una perspectiva actual, elementos para la

reflexión sobre la globalidad»¹⁴³. Si las sociedades globales nos enfrentamos a severos autismos, el arte y la curaduría, pueden aportar estructuras que agiten los modos de entendernos como colectivos, sin intentar salvar milagrosamente, ni haciendo revoluciones, sino con el compromiso y responsabilidad de los alcances estipulados por los artistas, quienes finalmente se acercan directamente a los contextos para construir sus propuestas y donde el curador acompaña haciendo amplificaciones de las conexiones.

[...] su incursión en “otros afluentes que han alimentado el discurso principal de los desarrollos artísticos contemporáneos puede ayudarnos a ser, quizás, menos escépticos ante esta sociedad del espectáculo.”¹⁴⁴



¹⁴³ Ibidem, p. 43

¹⁴⁴ Ibidem

Corporizar experiencias, enunciar vínculos. El giro afectivo-performativo, vindicación de las curas a través de la curaduría

¿Cómo reintroducir al observador en nuestras explicaciones de la realidad, cuando lo que hizo la ciencia del siglo XIX fue ocultarlo?¹⁴⁵

Para desgranar la siguiente apreciación, que formula dialogar sobre el proceder individual emocional en la conformación de narraciones curatoriales, va más allá de repetir la obviedad de que lo que hacemos responde a impulsos personales. Esta vez, acudimos al giro afectivo y al performativo para presuponer dónde y cómo se corporizan las experiencias particulares, hacia la búsqueda de activaciones que materialicen la enunciación de vínculos afectivos como lugares comunes de encuentro. Para ello, será necesario revisitar lo dicho en el primer supuesto establecido, dónde se expuso el retorno a la observación particular de los acontecimientos partiendo de las aportaciones resignificantes del giro historiográfico. Al acudir a las reflexiones de François Dosse, apareció entre las fuentes un texto en el que expresaba el desarrollo de “la estructuralización de la historia”¹⁴⁶ y de cómo la historia se presentaba como una ciencia dispuesta a dictar leyes de validez universal o principios generales. En dicho entramado relacional, Dosse, cita el manifiesto que François Simiand -sociólogo- elabora en 1903 y su polémica sobre el método histórico. «En ella se anunciaba, casi de

¹⁴⁵ MENDIOLA, Alfonso. *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*. *Historia y Grafía*, 15, 2000, pp. 181-208. Consultado con paginación diferente, p. 509-537, disponible en: <https://elespressodoble.files.wordpress.com/2012/02/elgirohistoriografico.pdf> [Última consulta 15/08/2022]

¹⁴⁶ DOSSE, François. *La historia: conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Primera edición, traducción de Horacio Pons, 2003, p. 55.

manera primigenia, la necesidad de complejizar la explicación histórica e introducir la cuestión acerca de las distintas categorías causales que pueden existir con respecto al cambio social»¹⁴⁷. Al hablar de sociedades, se habla de los individuos que la conforman, en consecuencia, de sus vidas personales, al no poder conocer a detalle una a una, debemos especular acerca de las “categorías causales” adecuadas para cada caso. Queda entonces recurrir a algo reconocido como común, y así llegamos a las sensaciones y emociones.

Si, «los sentimientos serían la percepción mental de una idea del cuerpo y de pensamientos con determinados temas, en relación a un objeto real en el origen, o sea el cuerpo, sin relación todavía con la conciencia»¹⁴⁸. Es posible emplearlos como motivaciones estructuradas y conducidas hacia una narración curatorial particular. Esto no significa que se haga una exposición sobre el amor o la depresión ilustrando simplemente el concepto con obra, sino que los sentimientos proponen líneas de acción con las cuales activar identificaciones con los espectadores a niveles íntimos, porque se ven reflejados. Conscientes de que el mundo global no era el edén prometido, muchos nos enfrentamos a llevar el mundo a costas individualmente. Entonces, ¿por qué no ver el espacio expositivo y las narraciones curatoriales como un sitio para encontrarse y desplegar diferentes tipos de curas afectivas?

¹⁴⁷ DOMÍNGUEZ, David. *Releer la polémica Simiand-Seignobos: método, ciencia y lucha por la hegemonía disciplinar en el campo de las ciencias humanas en Francia*. En “Papers Revista de Sociología”. Universidad Autónoma de Barcelona. Vol. 105. Núm. 3, 2020. Disponible en: <https://papers.uab.cat/article/view/v105-n3-dominguez/2604-pdf-es> [Última consulta 23/08/2022]

¹⁴⁸ ARFUCH, Leonor. *El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política*. deSignis, vol. 24, enero-junio, 2016, pp. 245-254, p.250. Federación Latinoamericana de Semiótica. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>

«No hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores»¹⁴⁹. Las humanidades se han valido de experiencias y emociones individuales como motivación de sus producciones. No tratan de evadir la realidad, sino de hallar conexiones sinceras que den sentido a lo que se está generando.

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido. Producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne -una estrategia de lo real, de no-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión.¹⁵⁰

¿A qué más podemos denominar como real, si no incluimos aquello que nos inquieta y mueve? Dicha cuestión permite el acceso libre sobre la exploración de las emociones en todo lo que realizamos, por supuesto que el marco referencial aparece, de no hacerlo, las elucubraciones se banalizarían y quedarían enmarcadas en supuestos simples, confirmaciones que se saben desde el inicio. Sin embargo, este vínculo afectivo performativo no trata solo de hablar de sentimientos, sino de poner el cuerpo para sostenerlos aceptando las consecuencias de sus lecturas.

¹⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 15.

¹⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Quinta edición, Barcelona: Editorial Kairós, 1998, p. 19.

Antes se expuso y se expresó el retorno a la observación particular de los acontecimientos, partiendo de las observaciones resignificantes del giro historiográfico. Comprender y entender nuestro rol en el mundo, solicita mirar cómo nos afecta colectivamente, pero, por qué no hacer lo mismo con la memoria viva de aquel que hace narraciones curatoriales, es decir desde sus afectos.

Dar continuidad a ese desplazamiento desafía las posiciones convencionales entre la emoción y la razón, el discurso y el sentimiento, poniendo de relieve la compleja relación entre poder, subjetividad y emoción de la teorización política. Uno de los trabajos pioneros sobre la aplicación de las emociones fue el de Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2004). Donde según la autora, explora «cómo funcionan las emociones para moldear las "superficies" de los cuerpos individuales y colectivos. Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros»¹⁵¹. El giro afectivo performativo sostiene la primicia lanzada por el feminismo que promulga que “lo personal es político”, si mi cuerpo es mi territorio y las emociones marcan caminos para transitarlo, ¿no sería natural expresar los afectos como parte de esos recorridos? Como puede apreciarse estamos ante posturas subjetivas, pero también teóricas interdisciplinarias, transdisciplinarias y de alcance múltiple, a las que sólo queda acercarse desde la radicalidad que defiende la ignorancia como posibilidad de abrir debates, revisiones y metodologías.

¹⁵¹ AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

Giro afectivo - performativo

[...] el afecto aparece como previo a intenciones, razones, significados y creencias. El afecto como común a lo humano y lo no humano -otros animales- pre-subjetivo, visceral, corpóreo, el afecto como fuerzas e intensidades que influyen en nuestros pensamientos y juicios pero separados de ellos.¹⁵²

El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: el sujeto y objeto y la de los estatus material y signico.¹⁵³

«La *emoción* ha sido considerada *inferior* a las facultades del pensamiento y la razón»¹⁵⁴. El saber es más que una cosa, en el preámbulo se le dio esa forma inicial para explorar posibilidades a partir de ella. Cuando Jan Verwoert, comienza su ensayo enunciando que: el saber no existe por sí solo y «para que exista ha de encarnarse»¹⁵⁵, escala en la procedencia simbólica en la que se

¹⁵² ARFUCH, Leonor. *El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política*. deSignis, vol. 24, enero-junio, 2016, pp. 245-254, p.248. Federación Latinoamericana de Semiótica. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>

¹⁵³ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011, p.46.

¹⁵⁴ AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, p. 22.

¹⁵⁵ VERWOERT, Jan. *Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia*. En: VERWOERT, Jan, SADR HAGHIGHIAN, Natascha, ECHEVARRIA, Guadalupe, GARCÍA, Dora, LESAGE, Dieter, BROWN, Tony. et al. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona Serie ContraTextos-MACBA, 2011, p. 13.

localiza el conocimiento y la experiencia que supone acontece en el giro performativo. Dando continuidad al texto citado, el autor habla de la economía de la transferencia, donde los testigos (espectadores) «saben lo que saben porque les afecta [...] por aquello que ha acontecido»¹⁵⁶ y de su compleja aplicación al hacer intercambios de representaciones. Complementando ese pronunciamiento con otro, se llega a la reflexión de que «[...] el arte conceptual y el performance logran propiciar un amplio rango de respuestas afectivas [...]»¹⁵⁷ que son organizadas por la propuesta artística que la curaduría llevará a lo público.

La perspectiva de la “performatividad” en cierto modo es elemento usual de las artes, lo complejo, como todo, sucede cuando se cierran las mirillas y se atienden temas concretos. Ese ejercicio de contextualización involucra no solo aspectos espaciales, sino conceptuales. Alentando a explorar formas concretas de situarse en esa generalización, se anima al arte a desplazarse conscientemente hacia el giro performativo para que «remita a una manera de considerar la realidad que afecta directamente a las formas de conocimiento y, por tanto, a los espacios dedicados a la producción»¹⁵⁸ Dar forma al pensamiento curatorial, es una acción que se padece, elaborar narraciones es dar un salto al vacío, donde se observa a detalle aquello que dices, al menos esa es la sensación que se tiene cuando se elaboran procesos que serán vistos por otros.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 19.

¹⁵⁸ CORNAGO, Oscar. *El giro performativo. todo hacer es conocer y todo conocer es hacer*. En CONDERANA, José Alberto, (coord.) *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. España: Ediciones Asimétricas, 2016, p. 73.

[...] las intensidades pueden conectarnos a algo distinto de lo dado al reunirse con una forma simbólica [...] algo que, a partir de la reunión -no sin tensión- de la forma simbólica y la intensidad, se convierte en un *acontecimiento*, que contribuye a regenerar la vida, llámese imaginación o (siguiendo a Félix Guattari) “universos de referencia incorporeales” que pueden puntuar la historia individual y colectiva.¹⁵⁹

El reparto de lo sensible, significar las curas

«[...] en vez de preguntar “¿qué son las emociones?”, preguntaré, “¿qué hacen las emociones?”»¹⁶⁰. Con esta cuestión Sara Ahmed introduce su perspectiva respecto a la historia del pensamiento sobre las emociones, a lo que argumenta su propia incapacidad por abarcar todo lo que supondría revisar a profundidad su construcción. «Frente a esta historia, mi tarea es modesta: mostrar cómo se ha formado mi pensamiento debido a mi contacto con el trabajo sobre emociones»¹⁶¹. Queda claro que los temas seleccionados no son fáciles de atender, sobre todo si se consideran las propias tribulaciones experimentadas durante el desarrollo de este. Es por eso por lo que, recurrir a otros autores se volvió trascendental al darle forma a una masa desbordada. El título de este apartado es cita directa al texto de Jacques Rancière quien explica: «Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares

¹⁵⁹ BANG LARSEN, Lars. *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce casa editora. Traducción de Teresa Arijón, 2016, p. 14.

¹⁶⁰ AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, p.24.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

y partes respectivas»¹⁶². Si tomamos en cuenta que las tres áreas fundacionales de los estudios performativos son la lingüística, la antropología y la sociología, teniendo como hito de su genealogía, el libro de John Austin “How to do Things with Words” (Cómo hacer cosas con las palabras) publicado en 1962 a partir de una serie de conferencias dadas en 1955 en la Universidad de Harvard. Percibimos que compartir el conocimiento y las ideas es un ejercicio de máximo esfuerzo, pero necesario como seres sociales. Volviendo al texto de Austin, este inició con la teoría de los actos de habla, y de la fundamentación de los enunciados que son construidos dando lugar a la lingüística pragmática contemporánea y a la filosofía del lenguaje ordinario, elaborando una taxonomía de las diferentes maneras que podemos analizar las variantes entre «decir algo es hacer algo; o en los que porque decimos algo o al decir algo hacemos algo»¹⁶³. El estudio deriva en la división de tres categorías: *realizativo el acto locutivo* (decir algo es hacer algo), *el acto ilocutivo* (al decir algo estamos haciendo algo) y *el acto perlocutivo* (porque decimos algo estamos haciendo algo). Lo que permite reconocer porque lo performativo calza tan bien en el arte.

Las escenas imborrables que todos podemos volver a ver cerrando los ojos no son las que hemos contemplado con la guía en la mano, sino aquéllas a las que no prestamos atención en el momento y por las que pasamos pensando en otra cosa, es un pecado, en un amor pasajero o en un problema sin importancia. Si ahora nos fijamos en el trasfondo, es porque entonces no lo habíamos visto.¹⁶⁴

¹⁶² RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. estética y política*. Primera edición. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014, p. 19.

¹⁶³ AUSTIN, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducida por: Genaro R. Carrió, Eduardo Rabossi. Barcelona: Ediciones Paidós, 2016, p. 10.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 441.

No sorprende que lo performativo también impacte en las prácticas curatoriales independientes, la posible existencia de inconsistencias en las narraciones establecidos entre los individuos que conforman el ámbito comisarial y creativo, se comienza a tomar como herramienta efectiva como resultado de la revisión a las crisis institucionales. Pues el Museo tuvo de tomar responsabilidad de aquello que había dejado fuera de sus perímetros por limitarse al uso de categorías excluyentes de las minorías. Paul B. Preciado en su intervención del 18 de octubre al 29 de noviembre del 2017, consultada en el registro audiovisual del *XI Curso de Cultura Contemporánea* celebrado en el MUSAC¹⁶⁵, anima a repensar el modelo de museo que continúa vigente, a ponerlo en “crisis” a partir de la implicación de las prácticas artísticas y los procesos creativos, el papel que esta acción tiene dentro de los lugares comunes enfocados a la creación de sentido y de significado, derivando en la producción del sujeto contemporáneo.

Lo supuesto por Preciado sitúa la necesidad de generar investigaciones críticas acerca del museo neoliberal público, hasta ramificarse en el pronunciamiento de ser un «aparato performativo y no representativo»¹⁶⁶. Haciendo uso de los conceptos, experiencias y saberes compartidos como parte de una constelación ramificante que se adapta y funcionan dentro de cada proyecto curatorial emprendido. Lo mismo pasa con este análisis, que se reconoce como una investigación situada que enuncia y por tanto es producida al momento de hacerse presente.

¹⁶⁵ Sesión 1. Paul B. Preciado. *Salir de las vitrinas: del museo al parlamento de los cuerpos*. XI Curso de Cultura Contemporánea. Disponible en <https://vimeo.com/239484758?ref=fb-share&1> [Última consulta: 25/03/2021]

¹⁶⁶ *Ibíd.*

Narraciones situadas, relación de experiencias

Como hemos intentado transmitir a lo largo de estas vinculaciones reflexivas, basadas en conceptos derivados de los giros epistemológicos aludidos. Las narraciones curatoriales van entramando no sólo conceptos, sino objetos y percepciones sensibles de los contextos. Creemos que la mejor manera de hacer visible lo invisible subjetivo de los procesos creativos, es acudiendo a las fuentes, dentro de estas, se incluye a las experiencias acontecidas mientras se lleva a cabo un proceso, pues influyen en el ánimo y la lectura de las fuentes concretas de información, llámese textos, conferencias, entrevistas, objetos, etcétera.

La idea e interés de proponer la inclusión de las emociones en las revisiones sobre curaduría se observa desde el inicio, al mencionar una curaduría intuitiva, que entra dentro de los elementos subjetivos que activamos en esta investigación como activadores de procesos. Por ello, tenía sentido argumentar algo tan difícil de transmitir, desde el marco afectivo-performativo, pues cuenta con más elementos de contraste, tantos que ha sido complejo acceder a todos ellos, los esfuerzos quedan en el ejercicio de estructuras ideas centrales sobre como podrían ser llevado hacia lo curatorial, en ese sentido la disposición de los subtemas en cada giro importan mucho, pues presentan la metodología desplegada, entendiendo la tesis como si se tratase de un proyecto comisarial mismo, las sentencias no son azarosas, provienen de relecturas y conexiones de elementos e intenciones.

Confronté a la curaduría solicitando retribuciones justas, porque era insostenible continuar disponible a tiempo completo. Tal replanteamiento o conciencia radical provino al notar el desajuste entre dedicación y remuneración. Hablar de ello quedaba frecuentemente aplazado debido a la gratificación emocional recibida, disimulando el peso de gestionar las obligaciones cotidianas. Hasta que se comprobó con lucidez aplastante, la diferencia fuera del clima acondicionado estudiantil. No es sencillo admitir los malestares resistidos, sobre todo cuando está normalizado emplear como moneda de cambio emitir reconocimientos en hojas membretadas o lanzar promesas alegóricas de profesionalidad, relacionadas al acto de sembrar ahora, para recoger posibilidades después, y que a veces nunca llegan a concretarse. La transmisión de saberes debe dignificarse de forma natural, eso demuestra respeto mutuo hacia la profesión y hacia los sujetos que la hacen ser. El ámbito humanístico es precario, pero eso no significa normalizar su inestabilidad.

La satisfacción individual de colaborar con la curaduría no ha evitado buscar trabajos fuera del ámbito curatorial, opciones indispensables para complementar gastos vitales. Sin embargo, hace poco fui consciente de que todo termina aplicándose en nuestros proyectos comunes...

(Metarrelato 3 de 4)

Tercer relato:

Condiciones laborales curatoriales

[...] estos procesos de toma de conciencia y frustración (este singular dolor que oscila entre sentir perder y recuperar la pasión por crear) describen a una generación de personas conectadas que navegan [...] entre la precariedad laboral y una pasión que les punza (por sentirla, por haberla sentido o por estar perdiéndola) [...].¹⁶⁷



Fragmento de *La Crítica* (1906) de Julio Ruelas, aguafuerte. Acervo Museo Nacional de Arte INBA, México.

¹⁶⁷ ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017, p. 21

Intentar recoger en una definición singular la complejidad del arte, es tan insensato, como decir que las acciones efectuadas por quienes impulsan el devenir artístico se encuentran delimitadas a un solo conocimiento o habilidad. La ilusión del experto es incierta, no asegura estabilidad laboral y mucho menos bonanza económica, esto es bien conocido por profesionales del arte, quienes pese a conocer en amplitud un periodo e implicarse decididamente al dedicar gran cantidad de energía y esfuerzos a observar el comportamiento de una técnica, enfrentan la condición versada del saber creativo.

Tal menosprecio no es paranoico, este puede ser sutil, disfrazado bajo requisitos inéditos como tener experiencia comprobable, a sabiendas de las dificultades para introducirse en el ámbito práctico. La consecuencia precaria, efecto de la ambivalencia, dicta las estructuras sistémicas, en donde la puntuación que valora a un candidato queda alejada de los patrones proyectados inicialmente, cuando se ingresa a los centros de formación artística. El conocimiento y la formación continua es imprecisa, lo cual no quiere decir que deba abandonarse el camino de conformación del conocimiento, precisamente, el ánimo por revisar el terreno laboral curatorial radica en reconocer sus secuelas en la manera de entender este ámbito.

Las sentencias anteriores pueden ser desmontadas al citar ejemplos extraordinarios, pero no son frecuentes, lo común es lo otro, la fragilidad e hiperflexibilidad que aqueja a los cuerpos creativos, que tiran del propio ingenio para evitar caer en el desánimo. Al final el apasionamiento por la labor elegida sostiene el trayecto, pese a la soledad y desgaste emocional evidente.

No obstante, se debe ser cauteloso cuando la experiencia sirve como sustento de las reflexiones lanzadas, pues son subjetivas, y objetivas al mismo tiempo, van más allá de la teorización, considerando que el conocimiento aplicativo consecuente, se construye desde el enfrentamiento pragmático, donde se activan, modifican y reafirman los pensamientos que configuran el desarrollo profesional en el ámbito artístico. Entramar un escrito considerando la ebullición que comporta trasladar las emociones provocadas por la coyuntura que, fracturó esa supuesta seguridad otorgada por un título universitario, para incorporarte al campo laboral, contrarresta el ansia obcecada de producir conocimiento, pues se debe cumplir con los tiempos burocráticos estipulados por la institución correspondiente. Obligando muchas veces a interrumpir de manera abrupta los pensamientos que pueden llevar (o no) a consideraciones coherentes que aporten mínimamente al tema seleccionado. En el momento presente, se ha hallado congruente proponer un mapa tentativo de las condiciones laborales curatoriales, experimentadas hasta ahora, no obstante, y pese a la voluntad propositiva, se gestiona el hecho de ignorar muchos terrenos posibles, dejando el análisis inconcluso, como consecuencia de la comprobación propia dentro de la entendida profesionalidad curatorial. Pues se trata de un concepto con rango amplio, en el que intervienen y conviven saberes particulares, y saberes acreditados, quedando todo a medio camino.

Eso deja entrever el temperamento variable de los territorios laborales que no son únicos de las artes, haciendo necesario pronunciarlos y dejar de tratarlos como temas restringidos, son parte del mundo que habitamos. Si bien son negativos, negarlos no los harán desaparecer, contrario a ello, exponerlos para

abordarlos, es la manera efectiva de posicionarse políticamente, permitiendo dirigirlos en dirección propositiva del debate colectivo.

En este relato, la confusión e interpretación general, barajada sobre el hacer curatorial independiente, considera detenerse en la forma confiada a su ejercicio, partiendo del hecho de que la curaduría guarda fama de ser jerárquica e inaccesible. Dichas características perniciosas serán empleadas para exponer la urgencia de enunciar, a partir de sus peculiaridades, el desfase inherente con la parte seductora del arte. Se cree muy útil conocer desde el inicio los posibles malestares adjuntos al hecho de producir objetos artísticos, independientemente de que se trate de un objeto material o textual. Empezar esfuerzos encaminados a determinar e intentar analizar la transformación que hoy contextualiza el ámbito en el que se desarrolla este trabajo, supera los alcances viables, es por eso que, se plantea expresan algunas incomodidades mantenidas al encontrarse dentro de un margen mínimo que conlleva la implicación directa con la práctica curatorial independiente, desdobladas en un primer momento por inquietudes precisas que respondieron en su momento a la situación establecida de alguien inquieto por sus herramientas.

La acción es mucho más enrevesada, pues se expresan ideas con apariencia inexacta o sobresaltada. Para justificar esta posible sensación, se expone la sinceridad absoluta por el tratamiento hecho, misma que lidia con el requerimiento de ofrecer reflexiones claras, aunque las conexiones creativas se configuren constantemente. Ser consciente de que el colectivo social valora mayoritariamente el dominio máximo de conocimiento y la certificación de

habilidades múltiples, genera ansiedad a los cuerpos que intentan ubicarse en esa profesionalidad precaria. Este breve análisis deja la siguiente pregunta abierta ¿si se solicita engrosar el currículum con formaciones constante, cuando es posible aplicar los conocimientos adquiridos en esas formaciones permanentes? La respuesta dependerá en cada caso, pues se consigue complementar los gastos con ayudas traducidas en becas institucionales o familiares, sin embargo, esto no es una acción del todo profesional, pues se mantiene un estado de eterno estudiante que a largo plazo se torna negativa. Eso se confirma en cada nueva generación de egresados en humanidades, individuos que aplazan el involucramiento con el campo laboral en plenitud y dignidad, exprimiendo poco a poco el ánimo apasionado.

La histeria pone al experto en una situación convulsa, reflejada en las combinaciones del relato anterior, que si bien, han pretendido desplegar uniones útiles para la elaboración de relatos curatoriales, obligan al curador a mantenerse insomne ante el borboteo continuo de información e innovaciones sobre el tema que le atañen. El resultado, como se esperaba, es una especie de paranoia combinada con una larga lista de síndromes psíquicos y momentos que alternan entre satisfacción y angustia, pues nunca es suficiente.

Este apartado advertirá los malestares que enlazan hiperprecarización e hiperprofesionalidad, haciéndolos colisionar dentro del marco de la economía cultural y el capital simbólico, ya de por sí, endeble. La conjetura remarca el colapso actual, precisando la pérdida efectiva de condiciones dignas para desplegar las habilidades que el sujeto creativo tan incansablemente cree

desarrollar. Dicha anomalía destruye el espíritu imaginativo, pues no hay cuerpo que soporte por mucho tiempo la incertidumbre de no saber a corto plazo qué será de sí. Las diferentes crisis experimentadas día a día contradicen la posibilidad de favorecer el ánimo creativo, pues contrapuntea el desarrollo de habilidades con la presión generada por el paro, en cuyas cifras establecidas las vidas que resisten pasan a ser números, dejando en segundo lugar la intención por desarrollar adecuadamente los saberes. Esto es el inicio de una cadena interminable, un bucle cuya sinergia se sustenta de la hiperactividad, manteniendo ocupado al individuo creativo haciéndose así mismo, en lugar de establecerse dentro del ámbito laboral, ya que este se encuentra superado por la cantidad de personas que esperan su turno en el relevo intergeneracional. Exponer el tema generacional tiene sentido a la hora de reconocer que las personas tardan más años en jubilarse, dicho fenómeno se debe a una serie de factores que están siendo revisados desde lo económico, social y psicológico. Sin embargo, no es necesario tener un grado superior en esas disciplinas, para intuir la situación extraordinaria que vivimos, extraordinaria en el sentido de compleja, pues entre charlas con amistades prejubiladas, expresan lo frágil de sus situaciones, con pensiones reducidas, viviendo más años y sintiéndose aún activos. La realidad es demoledora, pues unos luchamos para entrar, otros en mantenerse o salir del sistema laboral.

A pesar de la pesadumbre que provoca el tema, mencionar esas pulsiones, sirve para comprender parcialmente algunas actitudes tomadas por curadores (artistas y cualquier persona relacionada a las humanidades), gestiones que responden a los condicionamientos laborales limitantes, precarios, inestables e

injustos. Motivando el movimiento, no cómo inquietud, sino como intento de transformar su realidad inmediata el cambiar de lugar, reinventándose, tratando de entender cómo es que poco a poco se va aceptando un papel dentro del juego macabro de resignificaciones. Tal cometido se debe llevar sin perder el ánimo y la mente positiva, claro está, emplazando las emociones, derivando en autismos cordiales, pues cuando se les pregunta directamente sobre el estado en que se encuentran, la salida es un llano y vacío: Bien gracias ¿y tú? compartiendo sutilmente el padecimiento silencioso. Los daños derivados de estos sistemas extractivistas comienzan a ser imposibles de ignorar e intervienen de forma directa en la producción de elementos consistentes, por tanto, se piensa prioritario trasladar experiencias individuales para dar nombre a las condiciones, cifras y padecimientos cuya identificación fiscal queda resumida en el concepto de autónomos como variante irónica de autómatas.

Examinar algunas condiciones laborales curatoriales tiene la intención de conformar los síntomas que enferman, para comenzar a pensar en posibles tratamientos particulares, la responsabilidad de cura no es únicamente de las instituciones, sino que recae en cada acto individual, actos que definirán su permanencia o modificación. Inevitablemente se habla desde la queja, empleando continuamente los malestares como trampolín que da fuerza a las peticiones individuales. El descontento supera la emoción visceral -aunque se mantiene-, de consentir en silencio malas prácticas laborales, costumbres perjudiciales para el ámbito curatorial. Hablando desde lo concreto, se debe poder decir cuando una directora o director abusan del cargo para engrosar su currículum con exposiciones que ella o él curan, argumentando los actos bajo

razones económicas, justificando que su despliegue curatorial se debe a la falta de presupuestos generosos para poder abrir invitaciones a otros curadores, asumiendo devotamente el marrón, pero ignorando que desde fuera se nota negativamente el exceso de su presencia.

La práctica de camuflar actos maliciosos como el referido arriba, se vale de juegos verbales, esta reflexión no es gratuita, pues debe revisarse la implicación curatorial en el entramado descrito, ya que, el curador participa activamente en dichas maniobras, al componer frases como: en diálogo con... la cual enuncia y sostiene transversalmente un acto que no debe mantenerse. "En diálogo con...", es la expresión latente de posiciones indeterminadas, si hablamos del maridaje artista curador, cabe ahora, la posibilidad de aludir a un director curador. Pensar en ello detuvo constantemente la redacción de la memoria doctoral, como se puede ver en el título y preámbulo, la figura artista curador ha representado el ánimo por emprender el estudio, pero también la duda por mantenerlo como dicotomía significativa del proceso singular explorado se hizo manifiesta pues se sabía que no sería suficiente la longitud textual, temporal, ni anímica para responder completamente a su vinculación. Sin embargo, a pesar de la suspicacia generada, se piensa oportuno, lanzar maridajes similares para debatir sobre sus acciones particulares y compartidas. Si bien, se reconoce que al redactar la memoria, no convence del todo la vinculación, permite trabajar en atender a la precarización desde esa coincidencia derivada del abuso colaborativo. Hemos hablado de la crisis del experto, pero ¿dónde colocamos las habilidades múltiples que realmente existen y estimulan que el individuo creativo continúe activo fuera de la apariencia trepidante de la

hiperprofesionalización? Esto no significa que se culpe o se carguen las omisiones a una figura en sí, simplemente expresa ideas recientemente cuestionadas. Desde la opinión, de alguien afectado directamente por la falta de oportunidades para ejercer plenamente la curaduría, surge la socialización de aflicciones.

La imprecisión de las prácticas curatoriales independientes permite que su debate y estudio esté lleno de posibilidades de análisis, componiendo una serie de constelaciones complejas, afectando de manera positiva y perjudicial el entendimiento general que se tiene de ella. Acción que no hace más que recalcar la oportunidad de romper el monopolio de voces. No se niega el valor de las propuestas anteriores, se trata de observarlas con actitud crítica.

Las travesías azarosas en esta práctica son diversas. Invitaciones a participar en colaboraciones a cambio de constancias con valor curricular, trabajos sin pago como la redacción de *dossiers* para presentar proyectos a convocatorias que al final no se ganan, entregas en especie, a través de cervezas en la inauguración o cediendo obra que fue expuesta. Vale que así empezamos, al menos yo lo reconozco, la curaduría llegó a mi sin saber manejarla y esa ignorancia hizo estragos, hasta que, se toma valor para hablar de retribuciones económicas.

Son tiempos complejos para ejercer cualquier área de las humanidades, los inconvenientes aumentan con la ligereza, demanda e inmediatez social, que confunde cultura con espectáculo, teniendo escenarios máximos de audiencia

en las redes sociales. Provocando cierta banalización sobre lo curatorial afectando directamente al campo profesional laboral, somos testigos frustrados de como los autodenominados *influencers* comparten historias sobre sí mismos desde lugares que estimulan el deseo de quien los mira, ofreciendo opciones “seleccionadas” para el público que los sigue. Carolyn Christov-Bakargiev expresó a David Balzer en 2014 que eso, “es una cuestión sociológica, no una cuestión de arte”¹⁶⁸, la frase puede ser duramente cuestionada, pues actualmente aquello que tenga impacto social es sociológico inevitablemente, pero el enunciado a primera vista queda bien, pues marca distancia, que mantiene al arte en lugares de privilegio y aislamiento, negando entre líneas la posibilidad de activar relaciones de pensamiento crítico colectivo.

En realidad, no sorprende el comentario, otras figuras como ella lo hacen, se expresan desde sus órbitas con diferentes escalas de privilegios y preocupaciones. Recordamos ahora a Christov-Bakargiev desde ese conato de “explicación”, respecto al creciente uso del sustantivo curador y del verbo curar fuera del mundo del arte, que Balzer solicitó con la creencia de que su opinión ayudaría a proponer otras consideraciones respecto a lo curatorial, aunque lo obtenido, sólo evidenciara jerarquías reconocidas y polimorfos curatoriales.

La relación establecida para comenzar a palpar el terreno laboral curatorial a partir de una expresión incompleta probablemente no acaba de encajar, conviene equilibrar voces con otra curadora. Kekena Corvalán, complementa la reflexión al decir en otro contexto que:

¹⁶⁸ BALZER, David. *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018. p. 11.

Quizás el rasgo más claro de este tipo de producción de gestión y de curaduría de arte, sea la disputa del mercado, [...] el conocimiento [...] es un bien social que se construye colectivamente [...] a partir de contradicciones, a partir de escollos, a partir de situaciones que desautorizan, desautomatizan, desnaturalizan, desleen, despiensan, las contradicciones son imprescindibles.¹⁶⁹

Puede que, al incluir la cita anterior, ahora tenga más sentido la referencia a Carolyn Christov-Bakargiev, quien forma y constituye parte del propio espectáculo producido en la escena curatorial de gran escala, que mitifica la sentida diferencia de escalas, distancias, propósitos y alcances, lanzando balones fuera, para así, acreditar su propia posición laboral.

Ser mujer, joven y latinoamericana ha contribuido positiva y negativamente en cuestiones laborales. De todo se aprende, la curaduría lo recuerda repetidamente (a estas alturas del texto, espero se haya entendido la repetición de la frase como mantra que se adapta a las crisis). No es la intención hacer un compendio de experiencias laborales cutres, el ejercicio evitará dar nombres, cifras y datos que vulneren la ley de protección de datos (y egos) de los coprotagonistas, se harán trazos sin detalle, pero que igual duelen.

La precarización hace poner límites, teniendo en cuenta que cada proyecto es particular en características, equipo, espacios, gestiones y presupuestos, está en cada curador decidir continuar o dejar abruptamente el proyecto. La experiencia hace que sea consciente de la poca gestión que hacía sobre los

¹⁶⁹ CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 19-20.

límites, hoy en día, la entrega total, no se traduce a permitir ni prolongar según qué convenios, la incapacidad de decir no llevó a soportar verdaderos dolores de cabeza, jornadas repartidas, comidas de 20 min, llamadas al móvil en horas insospechadas e incluso a llevar agendas personales donde tenía que gestionar citas de peluquería. Eso no es ser multidisciplinario, es alimentar el sistema destructivo y poco empático al reforzar zonas de poder y maltrato.

Cumplir eficazmente en todo lo solicitado por la figura superior, no significa hacer horas extras sin cobrar, porque “fue culpa tuya no organizar el día”, el dinero es necesario, cualquiera lo sabe, en mi caso, se reparte en gastos cotidianos, alimentos y medicamentos que mantienen a raya enfermedades crónicas. Puede que el estriptís sea innecesario, pero se recurre a la intimidad para dejar de maquillar los males que aquejan a la práctica curatorial.

Hablar de condiciones laborales es el momento incómodo de la curaduría, al menos reconozco la dificultad que padezco al dar un precio concreto a lo que hago, ¿cuánto se cobra por un texto? Si las fórmulas dictan sumar los gastos materiales y después agregar la cantidad de horas invertidas en la actividad ¿cómo se hace eso si en la curaduría, cuando tu trabajo es pensar, leer, escribir? ¿Cómo calcular la cantidad de horas invertidas, si pasas el día entero armando mentalmente el proyecto? Sin duda, es difícil definir un precio a lo que se hace, sobre todo cuando te gusta y tienes algunas habilidades que posibilitan su desarrollo. El sistema capitalista puntúa la singularidad extraordinaria al mismo tiempo que valora la capacidad de llevar a cuesta el pluriempleo, la curaduría se torna una carrera de resistencia, que no respeta horarios fijos, ni vacaciones, y

diluye la idea de jubilación. La autonomía, responsabiliza al autónomo de su propia incapacidad, pero, deja sin respuesta una pregunta importante: ¿Dónde queda su inacción que prolonga la descompensación entre oferta y demanda?

Hacia los años noventa, los discursos gerenciales y políticos confluyeron para definir la rentabilidad del arte, la creatividad y sus tropos en áreas tan diferentes como la manufacturación, el planeamiento urbano, el consumo cultural, las tecnologías de la información, el currículo universitario, etcétera. A través de este “capitalismo cultural” [...] la economía convocó toda clase de mitos sobre el arte y la creatividad, ya fueran de vanguardia, románticos o modernos. La innovación de las formas artísticas comenzó a predicarse por normativa: el arte se volvió productivo, probable, un servicio, un deber.¹⁷⁰

Establecer puestos de diálogo con las *acciones laborales atenuantes*¹⁷¹, consigue analizar el surgimiento de estrategias institucionales con apariencia resiliente que terminan siendo problemáticas, desde otro lugar de la inestabilidad económica: perseguir convocatorias y no tener un sitio laboral fijo.

A pesar de la intervención cada vez más activa y resonada de las buenas prácticas artísticas, la economía artística aún procura usos y costumbres empleando transferencias de experiencias como moneda de cambio. Haciendo que el sujeto autoproducido se repita a sí mismo frases para alimentar la resistencia o liberar tensión: los frutos del esfuerzo llegarán a su debido tiempo... ahora es tiempo de sembrar... Lo importante es darse a conocer... y hacer

¹⁷⁰ BANG LARSEN, Lars. *Arte y norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce casa editora. Traducción de Teresa Arijón, 2016, p. 12.

¹⁷¹ Fenómenos institucionales como los concursos o convocatorias públicas.

relaciones... redes... ser visible. Es momento de olvidar el idealismo, pensar positivamente no paga las cuentas, los gastos se acumulan bajo la alfombra empobrecida que quien ingenuamente cree que algún día todo lo invertido, en tiempo, agotamiento, incertidumbre y una lista larga de malestares será recompensado, culpa de la formación católica en la que crecí, puede ser.

Así, es conveniente pensar en los comportamientos laborales como paradigmas del ámbito curatorial independiente. Donde el objeto estudiado surge en la relación establecida entre el imaginar y enfrentar realidades y entre ellas está la precarización. Articular la molestia individual, definida o indefinible en el interior de las condiciones laborales curatoriales es vital para advertir, reconocer e intentar allanar su camino, ya no sólo pensando en las generaciones del futuro, sino para el desarrollo de nuestro momento presente.

Evolución de la economía cultural, crisis sistémica del arte

La subjetividad productiva ya no trabaja sólo con las máquinas en la fábrica o la empresa, sino que pone a funcionar toda una serie de recursos comunes -saber, inteligencia, relaciones afectivas, imaginarios, instituciones, rituales...- que se encuentran diseminados a lo largo y ancho de las redes biogeográficas e informáticas.¹⁷²

Al revisar la evolución económica cultural, se advierte su opacidad, pues no existe un modo certero de conocer el momento en que arrancó. Si se insistiera en elaborar un análisis ortodoxo, aparecería que la economía cultural siempre ha acompañado el devenir de la historia del arte. Hasta cierto punto podemos intuir los vínculos entre cultura y finanzas pensando en el propio trabajo, pues el desarrollo de este ha necesitado de estructuras que lo sostengan y le permitan desplegarse. Hacer esa lectura, remarca la consciencia de que la crisis sistémica del arte no es precisamente contemporánea. El razonamiento puede parecer parcial, pero sin duda es demoledor, en el sentido de reconocer que la conformación de la economía cultural ha superpuesto elementos inestables, sin mirar las complejidades particulares.

Desde el despliegue práctico y el enfrentamiento con la realidad laboral presente, se puede acusar al sistema del arte de negligente en muchos aspectos, al no responder adecuadamente a las crisis que pasan a formar parte “normal”

¹⁷² ALDAZ, Maite, *Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida*. En ALIAGA, Juan Vicente, NAVARRETE, Carmen (editores). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones, 2017, p.17.

del desarrollo creativo, en lugar de ser atendidas y solucionadas, son sustituidas por acciones que la mantienen sumergida en desequilibrios que afectan no solo a las instituciones inestables, sino que los sujetos involucrados en su ámbito, al responsabilizarlos de que, su situación precaria se debe a la falta de preparación o de “inmovilidad” pues el sistema artístico se lava las manos al decir que es abierto a las propuestas individuales del ser creativo.

Sin embargo, los diferentes ámbitos humanísticos conviven con el peso del denominado “acto creativo”, el cual anima a mantener cierto nivel de pulsión contemplativa que la vuelve espectacularizante cuando se ve aplicada. Basta hacer un repaso y considerar el presupuesto de *37 millones de euros*¹⁷³ de la documenta 15, que evidencia con el fuerte contraste de los máximos que se otorgan para desarrollar un proyecto curatorial en alguna institución pública del Estado español, el cual varía en torno a los 15 mil euros, media que se maneja en los presupuestos proyectados en las convocatorias abiertas a todo público. Sin conocer el salario de cada integrante del equipo curatorial ni los desgloses puntuales de esta exposición de 100 días, nos aventuramos a decir que seguramente superará los *2 mil euros brutos*¹⁷⁴ que un curador independiente cobra en promedio por un proyecto. Las exposiciones amparadas por las instituciones manejan cifras que oscilan presupuestos máximos de *10 mil*

¹⁷³ Ángela Molina, Ruangrupa: “Nunca hemos pisado una Documenta”. 13 de marzo del 2020. El País, disponible en:

https://elpais.com/cultura/2020/03/13/babelia/1584113923_635238.html

¹⁷⁴ Pago recibido en la última exposición involucrada “Exposades però invisibles. Afectes i aliances en torn a l'art. Les Kellys/Laura Marte. Casal Solleric, Mallorca, septiembre 2021.

euros¹⁷⁵, y esa cifra debe ajustarse a cumplir con el despliegue de la exposición: producción, difusión, diseño, pagos a colaboradores, etcétera.

Es aquí donde aparece otro elemento en la ecuación de la economía cultural, el papel de las instituciones, pues ellas son las que constituyen las bases en las convocatorias, precarizando aún más al sector y cuestionando la aplicación de las buenas prácticas profesionales. Un curador consciente de ellas intentará equilibrar los pagos de todos los involucrados, con el propósito claro de balancear las retribuciones, pero también las responsabilidades. La acción es un acto particular, que debe provenir de las propias inquietudes y coherencias del curador, pues, no todas las bases estipulan un pago de honorarios, las hay que sí, independientemente de ello, el trabajo curatorial se ve seriamente tocado, pues debe encargarse del planteamiento conceptual y presupuestal del proyecto bajo la duda y posibilidad de recibir una negativa, en cuyo caso las horas invertidas en argumentar, contrastar proveedores y enlazar posibles actividades complementarios será nulo en reconocimientos monetarios. El esfuerzo se queda sin retribución, porque no cuenta con el apoyo económico necesario para llevarse a cabo, el artista no puede asumir ese gasto pues también se encuentra en situaciones límite en cuanto a lo económico. El curador acepta las condiciones debido a la precariedad que padece, no puede esperar manejar grandes cantidades si proyecta su práctica en estructuras condicionantes donde el pago por honorarios curatoriales no sostiene los esfuerzos invertidos, sino que se

¹⁷⁵ BUITBLANC. Convocatoria de proyectos expositivos en el Centro Cultural Las Cigarreras 2022. Alicante. Se consiguió acceder al presupuesto con el proyecto: ¡Somos ineludibles!: relatos de precarización femenina - Laura Marte. La convocatoria se puede consultar en: <https://www.alicante.es/es/tramites/buitblanc-convocatoria-proyectos-expositivos-centro-cultural-cigarreras-2022>

adapta al presupuesto general del proyecto. Esto describe el bucle continuo, dónde la necesidad de cubrir aspectos básicos aventura al curador y al artista a solicitar trabajos diversos, incluso fuera del ámbito para el que se formó. De todo se aprende, la curaduría lo recuerda repetidamente... Y he tenido oportunidad de confirmar está máxima.

Ser extranjera ha condicionado mi práctica curatorial, tarde un poco en regularizar mi situación migratoria, pues no estaba en los planes que me trajeron originalmente a España hallar vínculos afectivos. Así, me he implicado en la profesión de limpieza de casas particulares. No puedo negar la frustración experimentada al tener que hacer algo fuera de la curaduría, no por despreciar esta labor, todo lo contrario, he obtenido fuertes reflexiones que superan los límites teóricos, pues se viven condiciones duras que reafirman la necesidad de revisar detenidamente el sistema económico social que mantiene la vida de las personas en contextos duros y poco valorados. Expongo está condición con un significado efectivo, necesitaba el dinero, era así, no podía dejar la oportunidad de recibir pago por mínimos que fueran. Fue entonces que cambié la percepción, puse en marcha el pensamiento curatorial para tomar la faena como una redistribución de objetos, tal como hago en la curaduría. Pensar que hacía agradables los ambientes a los otros me genera una satisfacción real. Después vendría un momento concreto para aplicar tal experiencia, fue en el proyecto “Exposades però invisibles, Afectes i aliances en torn a l'art. Les Kellys/Laura Marte” en el Casal Solleric de Palma, Mallorca. De todo se aprende, la curaduría lo recuerda repetidamente.

La confianza anterior debe leerse en doble sentido, por un lado, es verdad que se deben adaptar las situaciones a los contextos, en mi caso, no podía permitirme dejar de trabajar, aunque fuera una actividad ajena a mi formación. No obstante, sacar ánimo para cambiar la óptica y soportar el chaparrón, no significa aceptar las condiciones precarias en las que estamos sumergidos. En la evolución de la economía cultural no sólo intervienen estándares codificados en la disciplina económica, sino también la economía afectiva tal como expone Sara Ahmed en su *Política cultural de las emociones*.

El trabajo inmaterial involucra la vida de las personas, porque son profesiones sin horarios establecidos, lo que lees, lo que comes, lo que miras te afecta en la práctica de la curaduría intuitiva. Es un empleo constante que puede continuar si se equilibra con el pluriempleo. Las revisiones hechas sobre la economía cultural se justifican de su poca operancia argumentando que es un área relativamente reciente, derivada de las ciencias económicas, que parece intentar comprender la amplitud del desastre que se experimenta en la economía del arte, pues interviene diversas escalas, desde aquellas que la historiografía del arte redacta como relaciones e intercambios comerciales, pasando por la excentricidad de ferias de arte hasta llegar a una dimensión más humana de las revisiones presentes en otros tipos de intercambios y necesidades que enfrenta el curador independiente en el mundo globalizado.

El interés de abrir el debate en relación con lo curatorial, precisa la consecuencia del incremento de ofertas formativas¹⁷⁶ relativas a este ámbito. Cada año aparecen seminarios, diplomados, encuentros, becas de producción o revistas indexadas que ratifican el lugar de la curaduría en el desarrollo de la evolución económica cultural. Se torna inevitable revisar aquellas expectativas como efectos naturales de la apertura de espacios curatoriales contrarrestando la decepción al no llegar a concretar del todo una salida laboral formal.

Por ello, la necesidad de examinar opiniones polarizadas que mantienen el conflicto activo ligado a la confusión natural ante la creciente aparición de espacios curatoriales. El objetivo apunta entonces a sumar ópticas agudas, en las que se compartan percepciones experienciales sobre la curaduría desarrollada de manera autodidacta e independiente.

Podría citarse a diferentes teóricos para abordar el tema de la evolución económica cultural, de hecho, esa era intención inicial, pero esas hipótesis emplean herramientas sin considerar la experiencia. La evolución de la economía cultural tiene diferentes aristas, todo apunta a una cuestión de escalas, por tanto, la forma de atenderla es múltiple, caso distinto a la crisis sistémica del arte, que se sostiene a pesar de ser consciente de su desigualdad. La relación de las escalas es importante en este análisis, no es comparable la maquinaria y

¹⁷⁶ Para ampliar la información sobre iniciativas de educación comisarial, se recomienda consultar: Montornès. F., Picazo G., (2009) *IMPASSE 9 Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*. Lleida: Centre d'Art la Panera.

despliegue que se acciona en Kassel durante la documenta, con el tipo de proyectos en los que interviene la curaduría intuitiva.

Lo propio al hablar de aspectos contextuales es referirse a ellos en la certeza, observar la suma de complejidades es parte de la curaduría. Pues en cada proyecto surge la reflexión de que el despliegue curatorial va más allá de la complejidad epistemológica y las variantes en la práctica curatorial, tenemos el imprevisible terreno profesional que sustenta la economía cultural.

Autogestión del trabajo inmaterial en escenarios precarios

[...] la práctica política en una sociedad democrática no consiste en defender los derechos de las identidades preconstituidas, sino más bien en construir dichas identidades en un terreno precario y siempre vulnerable.¹⁷⁷

La evolución de la economía cultural se ha construido bajo políticas neoliberales cuya oferta es desproporcionada a la demanda de personas que buscan desarrollar lo que saben y pueden llegar a contribuir, resolviendo provisionalmente «la frustración antinatural de aquello que lucha por nacer, y no puede»¹⁷⁸. Ese contexto limitado, obstaculiza la distensión vital de personas creativas que intentan colocarse en un sistema, el cual irónicamente, les exhorta a continuar alimentando la hiperprofesionalización. Lo que no explica y soluciona, es cómo piensa retribuir el sistema a esa exigencia, más allá de hacer al individuo el responsable de su precariedad.

Basta con hacer un repaso de cómo se anima al curador a incrementar su saber con formaciones permanentes. Siendo una aguda maniobra del neoliberalismo, pues, mantiene ocupado al individuo en la construcción de sí mismo, hasta que se hace insostenible prolongar dinámicas de estudiante perpetuo llegando el momento de poner en práctica esa inversión capital, emocional y académica. El régimen neoliberal ha encontrado la fórmula exacta

¹⁷⁷ MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Serie Contra Textos MACBA, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, p. 17.

¹⁷⁸ OLSEN, Tillie. *Silencios*. Traducción de Blanca Gago. Barcelona: Editorial Las afueras, 2022, p. 50.

para evitar posibles reclamos, al blindarse culpabilizando al individuo como causante de esa situación crítica, limitándose a sugerir revisar sus capacidades creativas, pues esas pudieran ser las causas del paro. Si analizamos que el incremento en la demanda de empleo se ve superada por la cantidad de personal profesional que espera una oportunidad, el sistema no hace más que sobrecargarse debido al continuo goteo de formalizaciones experienciales de aquello que figura en las páginas curriculares, no hace más que agudizar frustraciones y malestares personales, la exigencia por destacar de los otros con el mayor número de cursos, seminarios, etcétera recorren el rizo sin final inmediato. «La subjetividad, es ahora producida en el ciclo mismo del capital»¹⁷⁹, la hiper capacitación es comparable a la hiper mediación, pues recordemos que ésta surge como propuesta ante la pérdida de valor del arte, a pesar de la intención por acercarse al público y facilitar su acceso se ve seriamente comprometida por los presupuestos estipulados. Nuevamente las únicas beneficiadas son las instituciones, ellas mismas preparan y mantienen el terreno de la especulación al aprovecharse de las condiciones de zozobra natural cuando se inician activamente en el campo laboral. La tensión cotidiana obliga a replantear algunas vertientes, intenciones e interacciones entre las prácticas creativas profesionales, realizadas por los individuos partícipes del ámbito cultural-artístico.

¹⁷⁹ ALDAZ, Maite, *Institución arte y precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida*. En ALIAGA, Juan Vicente, NAVARRETE, Carmen (editores). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones, 2017, p.17.

Retomar la precariedad no debe entenderse como estructura principal, sino como el territorio donde sucede la curaduría. Mencionarla y desarrollarla, reconoce el punto de partida, un punto desde el que se busca «comprender las condiciones de subjetivación que la precariedad lleva asociadas... la precarización tiene que ver con la experiencia de un deseo/adscripción identitaria que no funciona, y con cómo a pesar de ello se materializan, de diversas maneras, ciertas condiciones de subjetivación»¹⁸⁰.

El avance paulatino hacia el despliegue profesional, hace cada vez más profunda la inoperancia de acceder al conocimiento en un sentido estrictamente operativo sistémico, y no relacional contextual. El primero busca dar estructura a aspectos fundamentales formativos. No obstante, su afán clasificatorio disminuye el valor de las acciones particulares, sospecha de ellas y banaliza. Señalar los límites, injerencias e insistir en destacar las diferencias individuales es una buena manera retórica de aludir a la multiplicidad curatorial.

¿Cuál sería el sentido de reflexionar sobre la crisis sistémica del arte desde la precariedad? ¿Cuáles son las estrategias óptimas para gestionar los escenarios precarios? ¿La autogestión tiene límites? Es posible que la reiteración de la precariedad, la denuncia de burocracia institucional, escasez de ambientes propicios y el ejercicio subjetivo del trabajo inmaterial resulte cansino. Pero es imposible negar su implicación real en el trabajo diario de los que luchan

¹⁸⁰ Expósito, M. (traductor) *La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente "vida buena"*, disponible en <http://transversal.at/transversal/0406/kpd/es> [Última consulta: 18/04/2020]

por mantenerse en el ámbito de las artes. «Cuando el dinero toma las riendas de la inversión psíquica de una sociedad tras el triunfo del neoliberalismo, el deseo sufre un repliegue paradójico y comienza a producir necesidad, escasez, miseria»¹⁸¹. Lo que lleva a recurrir continuamente al deseo como método para no perder el ánimo individual, empena que permite al menos continuar conviviendo entre territorios diversos de incerteza. Las consecuencias aparecen cuando los resultados obtenidos no son los “óptimos” ni los esperados. Considerando que la producción de elementos creativos se ve proporcionalmente afectada por la falta de condiciones propicias para su adecuado despliegue, dada la incapacidad por no hacer posible el recorrido total de los procesos particulares de un proyecto, aparecen los “silencios” u omisiones que pueden ser vistos como negligencias, aunque no lo sean y realmente provengan de la incapacidad psíquica de quien los elabora, cuestionando inmediatamente su habilidad profesional.

¿Qué ocurre con el creador y el proceso creativo en este tiempo? ¿Cuáles deben ser las necesidades creativas para funcionar a pleno rendimiento? Sin intención o pretensión académica alguna, siempre me he sentido especialmente inclinada a aprender todo cuanto me ha sido posible a lo largo de los años con respecto al mencionado asunto, pues yo misma he llegado casi a enmudecer, y he tenido que dejar morir la escritura que llevaba dentro una y otra vez.¹⁸²

A diferencia de Tillie Olsen, esta memoria, tiene aspiraciones académicas, lo cual aumenta la ansiedad de cumplir con algo que aún sigue en proceso.

¹⁸¹ CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 47.

¹⁸² OLSEN, Tillie. *Silencios*. Traducción de Blanca Gago. Barcelona: Editorial Las afueras, 2022. p. 49.

La constatación de la autogestión que experimentan los curadores se ve representada no sólo en desembolsos económicos importantes, sino que también se suman a la ecuación las inversiones afectivas y psíquicas, emociones que afectan su relación con el contexto, obligando al sujeto a emprender diversos esfuerzos, sin asegurar su inserción laboral y bonanza económica. No es que se aspire a ser millonario ejerciendo de curadora, esa pretensión ilógica y fuera de lugar, queda rápidamente desmontada con el primer acercamiento profesional. Dichas tribulaciones reconocidas como desesperanza dejan al descubierto la crisis que enfrenta el ámbito artístico para responder a los esfuerzos individuales sin hacer algo por modificar los escenarios precarios. Más allá del lamento, se debe animar a los profesionales a hacer eco de sus malestares, como un acto político que se oponga a las prácticas normalizadas que lo único que fomentan son el desempleo o en su defecto los pluriempleos precarios. Al hablar de la responsabilidad institucional, no podemos olvidar el papel de las Universidades, que pasan a ser cómplices de ese estilo de operar, convirtiendo a la educación en un negocio, pues convence al individuo de que la formación abre posibilidades profesionales, asumiendo el rol de proveedora de cuerpos agotados que, sin importar las habilidades, terminarán cediendo a los encantos del “hacer por gusto”, exigiendo a sí mismos mayor sacrificio porque el modelo social económico responsabiliza a cada individuo de su situación.

De profesión: curadora independiente, no perfila en los formatos de hacienda o en los currículos homologables europeos, así que terminas eligiendo el rol de humanidades que es amplio e incierto, pues no es del todo cierto, entrando de

lleno en el sistema burocrático que continúa *in aeternum*¹⁸³ dentro de un sector que antes de o desde la práctica, te advierte de la compleja posibilidad de que desarrolles dignamente la profesión de curadora independiente. Los escenarios precarios son particulares, se llevan a cuentas cuando decides intentar desplegar una labor bajo condiciones económicas que no corresponden a los esfuerzos académicos desarrollados.

El quehacer nos presenta aspectos paradigmáticos, afinan nuestro sentido crítico en relación con los ámbitos concretos desarrollados. «Se trata de una industria y una economía que se sostiene mediante la generación y el intercambio de representaciones simbólicas de un bien inmaterial»¹⁸⁴ donde la subjetividad de la que se vale el curador se vuelve en su contra. En la actualidad, el hecho de ser hombre orquesta responde más a una consecuencia de índole precarizante, que desarma aquellos hitos elevados que hacían suyo el mundo, valorar la dimensión eco social que tiene el tema dentro del establecimiento, reorganización y profesionalización del ámbito curatorial en el acontecer artístico, es un tema doloroso, el cual se debe debatir, si no se hallan soluciones inmediatas, al menos consuela saber que no todo es culpa tuya.

Mientras tanto, se tambalea el constructo edificante de la gran oportunidad y prosperidad. El estado de bienestar se pone en duda, porque las sociedades

¹⁸³ 1. loc. adv. Para toda la eternidad. 2. loc. adv. Para toda la vida, o para mucho tiempo.

¹⁸⁴ VERWOERT, Jan. *Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia*. En: VERWOERT, Jan, SADR HAGHIGHIAN, Natascha, ECHEVARRIA, Guadalupe, GARCÍA, Dora, LESAGE, Dieter, BROWN, Tony. et al. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona Serie ContraTextos-MACBA, 2011, p. 14.

actuales no han conseguido restablecerse del reciente estado de alarma y los meses de confinamiento que agudizaron problemáticas pretéritas a la pandemia. Existe una incertidumbre generalizada que agudiza la precarización ya de por sí enquistada en nuestras sociedades postmodernas. En nuestro ámbito colisiona en los límites de la creatividad y la transitoriedad, pues, ya no es posible ser únicamente curadora, ni permitirte una interacción distendida con otras áreas por intención propia o por el desarrollo puntual de un proyecto, porque debes atender otras prioridades vitales. Hemos llegado a la cuestión donde es imprescindible ser específico de las diferencias para tener entendimiento de las actividades, va más allá de los inconvenientes económicos, sino que estás restricciones se notan en los procesos desarrollados en los espacios de exhibición. La creatividad es precaria, se reciclan ideas, presentadas como acciones camufladas con las cuales debemos saber vivir dentro de la autogestión del trabajo inmaterial.

Paradigmas creativos. Emprendimiento, retribución simbólica e industria cultural

“Camufladas como prácticas o formación, los entusiastas... cubren tareas básicas de ayuda y gestión estructural que nadie quiere hacer, y bajo la excusa de estar muy demandadas justifican un pago simbólico o un perverso “cobro” por trabajar, apoyándose en la más burda forma de especulación y explotación de que “muchos querrían esta oportunidad”.¹⁸⁵

Para iniciar la vista sobre los paradigmas creativos, es útil recordar la maniobra de blindaje montada por el neoliberalismo, para mantener ocupado al individuo en la construcción de sí mismo, hasta que se hace insostenible prolongar dinámicas de estudiante perpetuo, llega el momento de poner en práctica esa inversión capital, emocional y académica. Entonces el sujeto creativo se enfrenta a otras problemáticas que mantienen la realidad precaria.

El curador tarda en darse cuenta de que lo que hace merece una retribución proporcional, no sólo le pasa a él, es una experiencia compartida entre los profesionales del ámbito creativo. Ser asistente o practicante en una institución acaba por caer en picada, por más que el sistema neoliberal mantenga a los profesionales del arte en un limbo que los infantiliza, haciendo de ellos individuos que continúan estudiando, aplicando a convocatorias o solicitando subvenciones. Llega el momento en que el capital los expulsa, dejando al personal con lo puesto, en sus años de estudiante no se le dijo como hacer

¹⁸⁵ ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017, p. 64.

declaraciones de renta o llevar mínimamente en orden los estados financieros para llegar tranquilos a fin de mes. Entonces el creador se vale de lo que conoce y emplea esa creatividad para probar suerte de manera autónoma. Resulta curioso que son los mismos problemas por tratar, pero en contextos diferentes.

Ya no es reclamar al sistema por dejarte fuera, es pretender que no te asfixie, el emprendimiento ha llegado a nuestras sociedades como idea prefabricada de emancipación y madurez, se acciona esa posibilidad en respuesta a la constante retribución simbólica que no le permite vivir dignamente, entonces aparece la acción del sistema con otro disfraz, que de fuera se percibe con seriedad y valentía, aunque en realidad es una vuelta más a la tuerca de la industria cultural que sacará beneficio de esa acción. El capital nunca pierde, lo que se merma es el ánimo y el sentido de lo que haces, pues te cuestionas desde la realidad cotidiana, donde el machaque hace de las suyas, replanteando cosas tan primigenias cómo preguntarte si fue correcto elegir una carrera tan inestable, aunque eso aplique a otras áreas profesionales.

Dentro del binomio artista curador, interesa recordar que «la precarización no es sólo un asunto económico»¹⁸⁶, pues sin leerse en la titularidad la palabra emprendedor, en curaduría se utiliza su variante al decir independiente. «Una perspectiva de la precarización que apunta hacia las dificultades que conlleva acomodarse a este tipo de incompatibilidades. Porque nos parece que hay un

¹⁸⁶ Expósito, M. (traductor) *La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente "vida buena"*, disponible en <http://transversal.at/transversal/0406/kpd/es> [Última consulta: 18/04/2020]

modo de precarización que es el resultado específico de las deficiencias de estas prácticas de identificación»¹⁸⁷. El problema tiene mar de fondo, no importa si te presentas como emprendedor o curador independiente, todo apunta a la gestión y mantenimiento de las industrias culturales o la cultura como industria, que no son más que políticas oficialistas, que dictan pautas del vivir, basadas en normas gubernamentales que no hacen sino remendar vicios centralistas¹⁸⁸.

Las instituciones crean «programas» para el manejo de la interacción social y para la «ejecución» de un curriculum vitae determinado. Proporcionan modelos probados a los que la gente puede recurrir para orientar su conducta. Al poner en práctica estos modos de comportamiento «prescritos», el individuo aprende a cumplir con las expectativas asociadas a ciertos roles: por ejemplo, los de esposo, padre, empleado, contribuyente, conductor de automóvil, consumidor. Si las instituciones están funcionando en forma razonablemente normal, entonces los individuos cumplen los roles que les son asignados por la sociedad en forma de esquemas de acción institucionalizados y viven su vida de acuerdo con currículos asegurados institucionalmente, moldeados socialmente y que gozan de una aceptación generalizada e incondicional.

En sus repercusiones, las instituciones son sustitutos de los instintos: permiten la acción sin que haya necesidad de considerar todas las alternativas.¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ Borrás Gualis, Gonzalo, *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona: Ediciones del Serbal, (2001) p. 51

¹⁸⁹ BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997, p. 81.

Precisar la complejidad existente dentro de los paradigmas creativos. Solicita elaborar un análisis detallado de las acciones desplegadas por el sistema económico neoliberal y cuya ambigüedad se presenta dentro de nuestros contextos presentes bajo conceptos sostenidos en la idea de: emprendimiento, retribución simbólica e industria cultural. Consideraciones que en el entendimiento básico son imposibles de seguir debido a la inoperancia y viabilidad, ya que para poder desplegarlas como sustitutos del agobio laboral público, que orilla a los sujetos creativos a ser emprendedores, no es una opción general. Decidirse por el camino del autoempleo, sólo es posible para aquellos que cuentan con una red de apoyo económico a la cual acudir. Otra vez las jerarquías desequilibran la voluntad del hacer.

Mi relación con la curaduría se configura continuamente, he aceptado su personalidad voluble. En cierta medida, la razón que mantiene la relación colaborativa está basada en el conjunto de reflexiones sobre el hacer profesional y cotidiano que provoca su ejercicio. Entusiasma sentir la tensión del aprendizaje, al mismo tiempo que inquieta e incómoda, sosteniendo una potencia activa, que hace imposible dejarla. Por momentos cuesta seguirle el paso, sin embargo, eso no apaga el ánimo por seguir conociéndola.

La curaduría siempre encuentra personas dispuestas a aventurarse en proyectos fuera de mis intereses o capacidades, admiro su carácter mutable. Así, surge la necesidad de reconocer lo compartido, hablo de ella en primera persona, haciendo públicas algunas de las conversaciones, reflexiones, satisfacciones o malestares en común, que me hacen estimarla. A pesar de su apariencia pedante, es dulce y generosa, por ello, consigo enunciar una cualidad que hallé al convivir con ella (y que quizás niegue): la intuición...

(Metarrelato 4 de 4)

Cuarto relato:

Otras formas de atender lo curatorial

Una forma de mejorar el *ambiente* humano y mejorar la producción intelectual es rechazar el dogmatismo sin sacrificar la consistencia. [...] Los conceptos nunca son meramente descriptivos; también son programáticos y normativos. Por tanto, su uso tiene efectos específicos. Tampoco son estables; están asociados con una tradición en particular. Pero su uso nunca posee una continuidad simple.¹⁹⁰

Mieke Bal

La curaduría está resquebrajando el contenedor que insiste en mantenerla como disciplina quimérica. Y es que, al ponerla en práctica, aunque sea elementalmente, se consigue observar detalles que quedan “ocultos”, pues no pueden presentarse todos los pasos seguidos al construir un proceso curatorial. A eso se refiere este apartado, a las metodologías particulares, que dan valor al conocimiento, pues se construye con sinceridad, desde la voluntad por accionar elementos reconocidos a través de los otros, en textos, entrevistas o sesiones académicas Proponer otras formas de atender lo curatorial se fundamenta en el

¹⁹⁰ BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia: CENDEAC. Ad Litteran, 2009, p. 43-44

impulso que desea expresar elucubraciones particulares, dando lugar a la duda, la ignorancia y la inquietud. Se ha dejado de lado el sentimiento autorepresivo, aquel que evitaba atreverse a hacer asociaciones ilógicas u obtusas, el miedo ya no es un inconveniente. Así, se recuerda que este estudio se fundamenta en el supuesto de que, un doctorado debe servir para el desarrollo profesional. El compendio general de ideas que construyen esta recapitulación reflexiva espera amplificar y compartir razonamientos fundamentales sobre el continuo devenir de su práctica. Es, por tanto, la socialización de una investigación situada, desarrollada por alguien que persiste en el proceso de autoproducción y conocimiento inalienable.

El terreno en el cual se planteó esbozar un análisis particular de la práctica curatorial era inestable y difuso. No ha sido una tarea sencilla hallar los mecanismos argumentativos para compartir el pensamiento obtenido del enfrentamiento directo, lo cual ha derivado en un ejercicio inicial particular que, intenta coloca coherentemente -adaptándose a cada proyecto- la información recabada de a poco. Se reflexiona en la cantidad de testimonios disponibles, que superan no sólo en cantidad, sino en ópticas y lenguajes. Fuera de continuar por el camino del abatimiento, se arrancó observando pausadamente los malestares e impulsos relacionados a la curaduría independiente. Casi de inmediato, se hizo presente la amplitud de posibilidades que inevitablemente se ignoran, admitiendo los límites individuales enfrentados al conformar una revisión subjetiva sobre los estudios curatoriales. A sabiendas de que lo expresado en las páginas anteriores puede padecer de grandes escollos o lagunas, no

obstante, se vindica la necesidad de posicionarse radicalmente en la conformación de elementos para colocarse en el ámbito elegido.

El pronunciamiento de una curaduría intuitiva surge como medio para entender el ejercicio significativo de la práctica curatorial independiente. Los pensamientos que dan forma al ensayo siguiente, describen puntualmente el sentido otorgado a dicha conformación peculiar. Antes de introducirse en dicha argumentación, se necesita mencionar que, paralelamente a la conformación intuitiva de la curaduría, se medita en el acto de observar detenidamente pensamientos que son resultado de la experiencia directa. El hecho no corresponde únicamente a un enunciado solitario, pues, se analiza la acción aventurada por compartir percepciones que son construidas en complicidad con otros, a sabiendas de no controlar, ni mostrar, ni presentar verdades únicas. Convirtiendo el acto en un razonamiento consciente, que no está concluido, pues se continua en búsqueda de perfeccionarlo y desarrollarlo fuera de los estándares académicos, para ubicarse concretamente en el ámbito vinculado a la profesionalización curatorial, yendo más allá de obtener un documento certificado que dé validez al saber obtenido.

Componer otras formas de atender lo curatorial, equilibra el desajuste del quehacer práctico, padecido en la incapacidad de desplegar holgadamente las reflexiones. Adentrarse íntimamente en el ejercicio curatorial te hace gestionar el ego, al entender que tu labor, no debe ser tomada como primordial. Sí bien es cierto, que una de las actitudes negativas de la curaduría se relaciona a su exceso de protagonismo. La curaduría intuitiva, considera que todas las voces

involucradas deben ser escuchadas, no obstante, la defensa de la intuición, que se relaciona con la subjetividad personal, está hace referencia a los aspectos que en su mayoría quedan fuera de la vista de quien acude al despliegue espacial del proyecto. Reafirmando el hecho de que no todo debe llevarse a la disposición expositiva, habría que considerar otros dispositivos como los artículos, seminarios, debates o charlas para explorar ideas.

Diversos retos atraviesan este análisis, entre los más duros, destaca la conformación de una narración capaz de compartir, significar y hacer comprensible -al menos mínimamente- el pensamiento abstracto obtenido de la práctica comisarial independiente. No sólo en sentido académico-profesional, sino afectivo-relacional. Otra evidencia derivada del presente análisis es el hecho de aceptar que no se controla en totalidad la información sobre curaduría, pero que, lo que se sabe e intenta compartirse es un cúmulo de ideas que esperan su turno para ser activadas y aplicadas concretamente. Volviendo a la imagen de cúmulo, conectamos con el concepto de selección, acto que acompaña la investigación, porque se pudo dar una salida, al entender el análisis como una curaduría en sí misma. Esta manera de describirla se puede entender cuando se despliegan procesos curatoriales, pues existen posibilidades infinitas, y ópticas con posibilidades interesantes, sin embargo, se elige un camino a seguir, cruzando los dedos al esperar llegar a algo que medianamente te resulte coherente.

La tesis, tuvo diferentes momentos de crisis y pérdida de sentido, incluso al final, antes de hacer la entrega, de interacciones que acompañan su desarrollo.

La metodología empleada, fue construyéndose mientras avanzaba el proceso, por ello, es que el concepto de intuición se tomó como eje. Contrario a pensarse azaroso, poco estudiado e improvisado, ha significado abrir aspectos básicos que llevan a sumergirse en el propio entendimiento de lo curatorial, poniendo en tensión aquello que se conocía, que se hacía, que se ignoraba y que interesaba amplificar. A fin de interpretar conscientemente su complejidad, afectando directamente la forma de hacer curadurías.

Percibiendo el tono de esas tensiones, su observación resultó fundamental para poder hablar de las prácticas curatoriales más allá de su *disciplinariedad*¹⁹¹. Es decir, interesa cuestionar la aplicación de lo que teóricamente se sabe de ellas. Dando valor a los recorridos particulares, pues sin ellos, no se habría llegado a las cuestiones que están siendo amplificadas. Pausar el proceso intrincado de las prácticas curatoriales, contemplando el detalle de la constelación que relaciona imágenes, sensaciones, conceptos y malestares, proporciona perspectivas en las cuales se pueden encontrar otros.

Es hora que dejemos de hablar de curaduría como disciplina para pasar a hablar de Estudios Curatoriales [...] no tanto en pensarse como una unidad académica nueva ni como un área nueva de los museos, sino, claramente, como un bloque teórico y práctico de resistencias, que pueda escuchar lo que las expresiones culturales y sociales de nuestras comunidades ya expresan, y desde las cuales nos miran.¹⁹²

¹⁹¹ Uso del término disciplina como adjetivo, referencia a la manera de atender el conocimiento a partir de una disciplina estructurada única, basada en el conjunto de reglas de comportamiento para mantener el orden y la subordinación entre los miembros de un cuerpo o una colectividad en una profesión o en una determinada colectividad.

¹⁹² CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 29.

Hallar eco de tus inquietudes en otras voces, contrario a desanimar, da potencia, pues, reafirma el sentido de continuar haciendo exploraciones particulares. La intuición hizo palpar que las prácticas curatoriales son muy complejas, y que esa característica las desborda fuera de manuales o teorías compactas, apuntando a que la curaduría debe revisarse en otras condiciones, no precisamente como disciplina, pues son muchos los aspectos contextuales individuales que se mueven internamente en ella.

Conectar con pensamientos similares, es algo difícil de ignorar. Coincidí con Kekena Corvalán, en la propuesta de redirigir las revisiones de la curaduría desde los Estudios Curatoriales, pues la práctica, expone indefiniciones que pueden generar problemáticas de percepción en el curador. La duda y el error se presentan continuamente en la curaduría, es entonces oportuno, armar fundamentaciones individuales que posibiliten continuar sin tanta ansiedad. Girar la perspectiva, hace evidente el intento erróneo por contener o etiquetar lo curatorial. Entonces tiene sentido la aparición repetida de conceptos, que vuelven a la intuición, no sabes cómo, pero siempre estuvo ahí, dentro del almacén de información que ha llevado años edificar. El conocimiento es colectivo, pero el aprendizaje es individual, movilizado por voluntades que aspiran a resolver dudas que otro ha descifrado por sí mismo, con sus habilidades. Los Estudios Curatoriales son aquellos *conocimientos necesarios para la atribución de sentido en la organización de exhibiciones y acervos artísticos o de imágenes, a las competencias [...], incluyendo tanto las nociones*

fundamentales de las mismas como las consideraciones teóricas involucradas [...] ¹⁹³. A pesar de tener nociones seguía siendo lejana y abstracta.

Hemos dejado la idea de conocimiento novedoso. Queda claro en el hacer de propuestas artísticas, que se parte de aquello existente, post produciendo como apunta Nicolas Bourriaud en su ensayo de 2009, *basando el papel del artista en el mundo de los intercambios*¹⁹⁴, siendo similar la labor del curador.

Mientras escribo, los pensamientos hacen derivaciones hacia la idea rumiante de que la experiencia es entonces un término confuso, siempre dice menos de lo que sabes, pero más de lo que crees. Por ello es arbitrario pedirle a alguien que resuma su hacer en algunas hojas con párrafos cronológicos sobre formación, seminarios, cursos, etcétera. A pesar de ello, lo entiendo, básicamente es el sentido de esta memoria, ir por el doctorado, para incluirlo en mi experiencia comprobable. La academia otorga bases que desmontar, no les huyo, ni les niego, sólo confié en el valor de las reflexiones individuales incluso aquellas en las cuales transgiversar la idea original. Pues qué sentido tiene recitar los pensamientos de otros, si no tiene un lugar coherente en la narración propuesta. Es difícil manifestar seguidamente la ebullición de pensamientos, dudas, miedos, frustraciones, pasiones, deseos y alegría. Pero se hace como un reto personal. Otras formas de atender lo curatorial, es pronunciar el trato directo con ella, como la conociste, cuáles han sido sus recorridos juntas, en donde se

¹⁹³ Definición tomada de: <https://historiarte.esteticas.unam.mx/node/18>

¹⁹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014, p. 21.

ha desmadrado la relación. La conclusión tangible del proceso doctoral debía llegar como parte de los compromisos adquiridos al entrar a dicho programa, sin embargo, no es posible asegurar el cierre total de los pensamientos estimulados durante los años invertidos al análisis, lo que si se confirma es el deseo por trabajar y desarrollar aquello “el pensamiento hipotético” que Marta Sanz menciona en los puntos que expone como prólogo del libro *Silencios* de Tillie Olsen:

El pensamiento hipotético surge a menudo de un malestar básico y coloca su punto de mira en la transformación. [...] «Yo misma he llegado casi a enmudecer, y he tenido que dejar morir la escritura que llevaba dentro una y otra vez.» Y yo nos pregunto en voz alta: ¿cómo nos podemos acompañar para que esto no suceda?, ¿qué podemos hacer?, ¿cuánto se ha perdido?, ¿cómo podemos recuperarlo? [...] Porque las condiciones materiales devienen en silencios. También el miedo y la falta de confianza motivados ante el desprecio de los juicios despectivos que condenan [...]. No es victimismo. Es sociología.¹⁹⁵

Eso me hace recordar cómo comienzan las presentaciones en cualquier diálogo, en este caso sucedió en la mesa titulada: *Enunciamentos curatoriales desde otros territorios*¹⁹⁶ Carmen Rossette antes de pasar a las semblanzas y arrancar con la dinámica de charla, puntualizó un aspecto que no es menor: “nunca las semblanzas son justas, porque todo un proyecto de vida, todo un

¹⁹⁵ SANZ, Marta. *Silencios y números*, en OLSEN, Tillie. *Silencios*. Traducción de Blanca Gago. Barcelona: Editorial Las afueras, 2022, p. 22, 23.

¹⁹⁶ Actividad llevada a cabo el 27 de abril del 2022 por Facebook LIVE oficial de la Facultad de artes y diseño UNAM, con motivo de las celebraciones del *Día de las Artes y el Diseño*. En la que participamos Beruz Herrero y yo, moderados por Carmen Rossette. Conversación, disponible en: https://www.facebook.com/fad.unam.oficial/videos/494094902446191/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C-GK2C&ref=sharing

hacer, todo un estar, en una semblanza sabemos que no nos cabe, pero nos da indicios”¹⁹⁷. Las prácticas en cualquier hacer de las humanidades se deja cosas en el proceso, aprendizajes que son imposibles de comprobar, pero que está ahí acompañando la selección, la organización y la sintaxis. Remarcando lo oportuno de pronunciar una curaduría intuitiva, qué no es defensa a una forma de ser, sino la invitación por desplegar y tomar consciencia de las metodologías particulares que construimos, reconociendo los territorios transitados que atienden los procesos, sin olvidar el goce por este hacer.

La suma de los saberes va sucediendo continuamente, estimulan estratificaciones que expresan la existencia de otros tratamientos curatoriales, se debe confirmarlos, hacerlos estallar o tensionar desde su excepcionalidad para obligarlos a reconfigurarse constantemente, bajo la hipótesis de que eso ofrecerá bases sólidas individuales en la práctica curatorial independiente.

Desplegar una interpretación instalada en lo individual hace inevitable el surgimiento de duda razonable respecto a las circunstancias seleccionadas, para aclarar este punto, cabe decir que, se obtienen de la deducción práctica en proyectos expositivos realizados. Ejercicios fundamentales con los cuales fue posible diferenciar, proponer o al menos intuir la vinculación de esos elementos en este ámbito. Situar el estudio, perfiló particularidades derivadas de la especulación de proposiciones, en un inicio respondieron a negociaciones para plantear los hechos singulares que dieran sustento a la tesis. Se piensa

¹⁹⁷ Ibídem minuto 1:17.

necesario elaborar propuestas con cierto arrojo para compartir de manera aplicada la experiencia individual aspirando agregar capas de complejidad y riqueza al tratamiento específico de la curaduría.

[...] el reto consiste en construir modelos teórico-metodológicos y vocabularios analíticos inspirados por un gesto de decolonización respecto del universalismo euro/anglocéntrico que, a la vez, no desconozca lo rescatable de estos aportes.¹⁹⁸

Desmaterializar lo curatorial abre tres vías posibles que operan al mismo tiempo que suceden: curar como acción, curar como idea y curar como proceso. Analizar, es transformar la materia de alcance, interpretando su contexto y aplicación, para reflejar la transitoriedad vivida por el sujeto. La permanencia ha sido reemplazada por la temporalidad de sus expresiones existenciales. Problematizando el pensamiento curatorial se consigue pensar en lo curatorial como aquello que encuentra su materia en el desacuerdo, diseccionando y poniendo en cuestión incluso lo dicho por el propio curador emisor, gestionando los propios límites del saber mantenido. se abre oportunidad al despliegue y construcción del planteamiento elaborando un tratamiento analítico que establece ideas para ser discutidas, corroborando la hipótesis de Chantal Mouffe quien manifiesta el disenso como parte esencial de lo político,

¹⁹⁸ LÓPEZ, Helena, en AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015, p. 10

Materiales conjuntivos entre arte y curaduría

La especulación sobre el objeto no es foco, sino su desarrollo y relaciones con otros.¹⁹⁹

«Ahora no solo usamos curar como verbo, sino también el adjetivo curatorial y el sustantivo curador»²⁰⁰. Es la apreciación que hace David Balzer para contextualizar su ensayo “Curacionismo” en el cual proyecta la aceleración del impulso curatorial condicionando las maneras de ver el mundo globalizado. Percibimos entonces que las sospechas de su práctica no son del todo infundadas, la tarea de manifestar las relaciones que mantiene la curaduría más allá de la tarea simplista de seleccionar elementos para enunciar una propuesta expositiva recae en el curador, quien asume el papel de transcribir el proceso que se desplegó el artista para hacerlo percibirle a los otros.

Los aspectos relacionales que hacen entendible una curaduría son posiciones que encuentra quien cura para argumentar la presencia de un proceso artístico en el espacio social. Para no caer en la esquizofrenia de perderse en la multiplicidad de líneas, intentará desplegar dispositivos con los que se sienta común, la intuición guiará el comienzo de la pesquisa, prolongando el desarrollo, pues constantemente aparecerá vínculos que no son sostenibles, pero que debía considerar y explorar para al fin ser descartados, volviendo al inicio del

¹⁹⁹ Erick Beltrán, entrevista hecha por Mónica Galván. Publicación On Mediation / 5 junio de 2018, p-124, disponible en: https://onmediationplatform.com/wp-content/uploads/2018/07/Entrevistas_Materia_Primer.pdf

²⁰⁰ BALZER, David. *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018, p.13

camino para retomar la perspectiva y así, estructurar su conjunción general. Constantemente se deben retomar ópticas que amplifiquen el foco observando la relación que tiene este ámbito con los otros, más allá de confeccionar narraciones coherentes, se desea articular enunciados viables que no pierdan la correspondencia original dictada por el artista.

La revisión incesante invita a ver la curaduría como terreno fértil de discusión, pues el proceso agita elementos simbólicos para después dedicar momentos a su reflexión. Toda pista ayuda en la conformación crítica del pensamiento curatorial, en ese sentido, los materiales conjuntivos juegan un valor intrínseco. Lo anterior tiene más sentido al momento de efectuar directamente un proyecto expositivo, apreciando la importancia del lenguaje y sus aplicaciones, conducidas a distintas escalas desde el trabajo fino con las variantes que esperan en cada concepto, hasta colocar toda la construcción narrativa en una sola palabra que dé titularidad a la muestra.

Esto sería el sentido poético del ejercicio curatorial, siendo la parte donde se lanzan propuestas basadas en el juego que cada curadora pone sobre la mesa, haciendo uso de las experiencias particulares que mantiene, pues estas marcarán la diferencia entre unas y otras opciones de salida. Hallamos un primer material conjuntivo entre arte y curaduría, la literatura, pues su entendimiento provee de elementos posibles para hablar de la subjetividad aludiendo a elementos comunes.

Pensar de manera general: ¿Cómo se puede estudiar y teorizar sobre la práctica curatorial independiente?, ¿quién la ejerce?, ¿el poeta, el artista o el científico es mejor para ser curador?, son tan solo unas pocas cuestiones que hasta el momento se mantienen intermitentes, la intención no es resolverlas, ni defender una figura o forma de hacer particular. El sistema para enfrentar esta tarea es recurrir a una metodología instintiva, conectando las constelaciones dibujadas desde saberes reconocibles. Donde aparecen los materiales conjuntivos generados en la experiencia. Observando preguntas primigenias, cuya función ha sido proveer los conceptos con los cuales trabajar directamente, es que se enuncia a la literatura como parte de esos elementos asociativos. Se apunta que, ante la extensa posibilidad de perspectivas metódicas para analizar la práctica curatorial, el análisis se centra en proponer una narración paralela a las ya presentes sobre el tema elegido, para conseguir ese objetivo, cada curadora entablará concordancias que le proveerán de las correspondencias útiles para concretar la narración definitiva, no por ser única, sino porque se adapta a lo que el proyecto en cuestión sugiere.

Pasando soberanamente de continuar alimentando la romantización divisoria entre artistas y curadores, interesa mirar sus puntos en común, existe un “entre” que los une, los hace trabajar conjuntamente. El arte me llevó a las prácticas curatoriales, hizo germinar ideas que tenían otra apariencia al ponerse bajo el espectro del quehacer, porque todo se sostiene en el papel, lo difícil es ser capaz de trabajar su tridimensión espacial y conceptual.

Durante las primeras sesiones con el director se compartió el interés de establecer argumentalmente la simbiosis presupuesta entre lo curatorial y la producción artística, sin el afán de defender un ámbito específico como el ideal válido para desarrollar propuestas, sino desde la posibilidad de hallar en esa comunión las motivaciones concisas por notar la apertura del hacer curatorial. A pesar de la dedicación no se consigue definir del todo esa asociación, pues se ajusta a cada proceso curatorial, lo que sí se puede compartir, es la utilidad de elaborar materiales conjuntivos entre arte y curaduría, situaciones comunes provenientes de inexactitudes, errores, dudas, a pesar de la connotación negativa de todos los conceptos anteriores, los materiales conjuntivos se nutren de ellos, pues la crisis les activa.

Profundizar y detallar la perspectiva teórica/relacional que sostiene las suposiciones dedicadas a los estudios curatoriales elaborada en este análisis valora el conocimiento establecido por ópticas académicas. Pues «la conjunción es agenciamiento de singularidades»²⁰¹. Práctica intuitiva sin pretensiones, trabajar la ignorancia desde reconocerla y abastecerla.

²⁰¹ CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 46.

Curaduría intuitiva. Apertura procesual, práctica situada y desacralización de supuestos

Planteo que las cosas y las ideas son apariciones. Es decir, no llegan si no las convocamos. Vemos lo que podemos y queremos darle un espacio entre otros elementos.²⁰²

¿Por qué distinguir aspectos intuitivos en la curaduría?

El impulso por expresar mi experiencia curatorial desde lo intuitivo tiene el objetivo principal de compartir la manera personal en la que he desarrollado los proyectos curatoriales hasta ahora realizados, la propuesta aspira acciona lugares de conflicto, de debate, que amplifiquen los esquemas de los que nos valemos hasta ahora para hallar posibilidades removidas en el entendimiento práctico para elaborar narraciones concretas que toman elementos ya validados para enunciar otro tipo de conexiones. Lo que espero hallar al proponer el involucramiento de la intuición en el quehacer curatorial, se debe al intento por trazar líneas de acción con escala diferente a las institucionalizadas. La motivación lleva a debatir e intentar desacralizar los conceptos que interactúan en la construcción teórica sobre lo curatorial, acudiendo a la experiencia previa de quien cura. Por tanto, la curaduría intuitiva no es un método, sino que es la constatación de la multiplicidad metodológica que se activa cada vez que comienza un proyecto expositivo nuevo.

²⁰² Erick Beltrán, entrevista hecha por Mónica Galván. Publicación On Mediation / 5 junio de 2018, p-126, disponible en: https://onmediationplatform.com/wp-content/uploads/2018/07/Entrevistas_Materia_Primer.pdf

La intuición sitúa el contexto del curador para observar los posibles caminos y derivaciones hasta conseguir narraciones coherentes.

El término acuñado en este análisis pone en valor la apertura procesual en lo curatorial. Autorreflexión de los procedimientos empleados en la elaboración de los enunciados, cuyo origen se establece desde parámetros experienciales, situaciones que observan la selección individual, como el inicio de las acciones involucradas en el quehacer curatorial. Coloco a la intuición en el primer criterio aludido para desplegar conexiones posibles con otras disciplinas, conceptos y elementos.

Para no perder el hilo conductor ante la multiplicidad de opciones disponibles, la enunciación curatorial intuitiva escala diferentes etapas en su proceso, primero se ubica está la impresión inmediata, que anima a emprender involucrarse en un proyecto, también entendida como la activación de memorias individuales que lanzan caminos por donde es posible explorar para seguir, después continúan desarrollos estructurados en la teoría.

La elección de un término subjetivo para hablar de prácticas relativas revela un oxímoron difícil de prolongar, sin embargo, al verle como inicio y no como método único, se entiende la posibilidad de accionar cuestiones peculiares hacia la resolución curatorial. Por tanto, la curaduría intuitiva trabaja aplicando aquello que se adquiere individualmente. Eso que influye no se sabe bien porqué, pero que agita una idea en la selección que traza las narraciones particulares de un proyecto curatorial.

Lo que interesa poner a discusión, es el interés por defender los saberes propios y como ellos permiten ofrecer una mirada particular sobre la información ofrecida por otros. La curaduría intuitiva pronuncia atender las estructuras afectivas creadas entre institución e introspección.

Así, la diferenciación hecha sobre las prácticas curatoriales independientes al enunciar una curaduría intuitiva es la toma de conciencia sobre los recorridos particulares útiles en el despliegue y construcción de una curaduría. Si bien es cierto, que retoma aprendizajes provenientes de estudios institucionales, lo que aprendemos es nuestro, son las relaciones particulares que generamos entre una referencia y otra. Es decir, el procedimiento personal de asumir la información verificable, la propia asimilación de lo que recogemos en distintos territorios disciplinares, desde cualquier saber, pues la apuesta es la defensa y despliegue de nuestro propio lenguaje, aplicando la lógica de contar con métodos que lo mantienen a debate público.

El concepto intenta dar representación a la inquietud señalada directamente en el hacer, donde la condición de recoger, vislumbrar y aplicar se realiza expresamente en un proyecto curatorial. Lo que se pretende al pronunciar una curaduría intuitiva es reconocer aquello que se va acumulando, esperando hallar una aplicación coherente y significativa. Referencias que después serán elementos particulares de un discurso.

Considero que el papel de la intuición dentro de la elaboración ha jugado un papel fundamental al momento de aplicar aquello que interesa, y que por eso es amplificado en un proceso expositivo.

Habla de la actividad curatorial en una escala humana, que atiende, retoma y amplifica los saberes personales de quien la ejecuta. Es así como, la curaduría intuitiva es un posicionamiento que emerge de los territorios particulares de quien lo hace. Situarse en otra proporción, donde se emplea nuestra voluntad de saber, la gestión de la sugerente aparición de nuevas formas de entender, liberando sentidos fuera del manejo jerárquico de voces comandantes.

Partiendo del hecho de que el arte, sus prácticas e instituciones no son del todo neutrales, se cree conveniente situarse. A pesar de que existen materiales de gran valor al hacer rastreos cuidados sobre su conformación, se considera que estos no se ubican de lleno en las consecuencias prácticas, teóricas y organizacionales que afectan su entender sobre las prácticas curatoriales presentes. Es por eso por lo que, el estado de la cuestión debía ser entendido en el perímetro de un contexto concreto que tomará ejemplos específicos a fin de organizar una propuesta argumentativa que contrastará la teoría con la práctica desde un sentido crítico y reflexivo. Hasta llegar a ser presente la conformación de la figura artista curador como activador de la curaduría intuitiva.

El concepto de curaduría intuitiva se reconoce como el enunciado consecuente del análisis. Reintroduciendo conceptos, contextos, conceptos, análisis y puentes que parecen olvidados o absurdos en contraste con la

disciplina académica. Se conoce que la intuición proviene de inexactitudes, pero justo es lo que interesa revisar, la toma de conciencia sobre la autoproducción del ser desde otro apartado fuera de la voracidad neoliberal.

Añadir la singularidad intuitiva a la acción de curar, expone una diferenciación tipológica, que proyecta la diversidad de intenciones realizables desde la subjetividad del curador. Este tipo de curaduría valora los desarrollos orgánicos, sin reducirse a posiciones grandilocuentes que no dan cabida a proyectos con otras voluntades de impacto y escalas múltiples de quehacer. La curaduría intuitiva y su relación con el artista va en dirección contraria a lo que su primera lectura supone, pues no coloca a la curaduría como acto artístico, sino que mira el proceso que la integra como ramificaciones creativas que potencia el hecho de hacer.

La desconfianza no es gratuita, el arte conoce las preguntas perspicaces. Se piensa que entrar en ese bucle ha favorecido ensimismamientos peligrosos, complejizando el uso de lenguaje con conceptos que dificultan su óptica. Aumentando la incapacidad de entendimiento total (o parcial) de sus funciones, esa característica al principio la nutre de posibilidades, sin embargo, el continuo goteo de proyectos atraídos por este ámbito promueve argumentos entre aquellos que se quejan de su generalización y constante presencia en el arte.

La apuesta del análisis considera lo escrito por Donna Haraway en su libro “Seguir con el problema” (2019) Define dos nuevos términos “Chthuluceno” para romper la jerarquía entre el mundo humano -y no humano- que conecta la crisis

climática con prácticas económicas y políticas entramando condiciones que permitan estudios situados al explorar otras opiniones. Conjuntamente a lo anterior, se retoma del Manifiesto Cíborg, la duda crítica sobre el funcionamiento de taxonomías binarias e identitarias absolutistas. Aspecto que contribuye en la organización argumental del análisis desde el artista y el curador y llevado por la curaduría intuitiva.

Lo cíborg, fundamente la intención de organizar un análisis con enfoque de identidad abierta en comparación con las categorías fagocitadas por la tecnología, en este caso son extrapoladas desde el ambiente curatorial presente.

[...] se trata sobre todo, de volver a dotar a la consciencia de un contenido de experiencia y de una función activa, de la que las precedentes corrientes artísticas habían pretendido dibujar los contornos y experimentar de un modo mecánico los procesos. Constituye, por consiguiente una proyección sobre el mundo, no exenta de intensas, e incluso dramáticas inquietudes sociales [...].²⁰³

En la cita anterior Venturi se refiere a la experiencia ideal del cubismo, del suprarrealismo y del abstractismo, pero leerla trajo reflexiones aplicables a lo que se está describiendo. En vista del carácter dirigido a dinamizar los análisis del suceso curatorial, se valora el uso de la intuición como estrategia argumental y procesual. Donde ese “retorno del sujeto” planteado por el giro afectivo, favorece el acto de dar «primacía a la voz y al relato vivencial de la

²⁰³ VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Colección Debolsillo, primera reimpresión, 2017,p.357.

experiencia»²⁰⁴, esta vez, proyectado hacia los desarrollos curatoriales. Teniendo en cuenta el empeño por elaborar indagaciones de la escena independiente, se insiste en introducir perspectivas e inquietudes similares a: ¿cómo enfrentarse al pensamiento curatorial? ¿qué se necesita para organizar e iniciar dicho proceso? ¿quién y en qué momento puede llamarse curador? ¿hasta dónde son establecidas sus posibilidades? Estas cuestiones elementales, permanecen abiertas sin importar la experiencia alcanzada, acentuando el paradigma profesional del ser y hacer. Por tanto, la gestión de los recursos obtenidos a través de la prueba/error es fundamental como acontecimiento continuo en la conformación de habilidades curatoriales. En dicho proceso la idea es específica a las intenciones, elementos, condiciones y alcances, contribuyendo en la búsqueda de constantes exploraciones metódicas donde sea asumida su vertiginosa polisemia beneficiando su realidad contextual.

Esta propuesta, indaga en los Estudios Curatoriales. Dilata su labor hasta reconocer una práctica artística disuelta, motivada por la apertura procesual que vincula dinámicas colaborativas hacia la exploración singular de maneras de crear con procesos. Acciones Crítica de las nociones tópicas, reflexionar en los afectos poderlos traducir a redes de comprensión, capital humano, intercambios múltiples de valor, las prácticas como formas de exploración y relación con el mundo o una transmisión polifónica de otras voces, la motivación de generar pensamiento intelectual-artístico, examinando políticas y producción del

²⁰⁴ ARFUCH, Leonor. (2016.) *El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política*. DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), ISSN 1578-4223, N^o. 24 (Enero-junio) págs. 245-254 (Ejemplar dedicado a: Emociones en la nueva esfera pública = Emotions in the New Public Sphere / coord. por Cristina Peñarín), <https://www.designisfels.net/wp-content/uploads/2021/05/i24.pdf>

conocimiento que parte del intercambio de experiencias procesuales. A medida del avance se fueron confirmando cosas, hasta llegar al estímulo provocado del término: CURA, que como se puntualizó al inicio se hizo presente en el primer vocablo de CURA-duría. Haciendo posible la exploración particular de lo que significa componer un trabajo dedicado a obtener el grado doctoral, tras la apresurada e incompleta en esta fase de “nueva normalidad”²⁰⁵.

²⁰⁵ Gómez Urzaiz, B. (17 de mayo de 2020) “La nueva normalidad”, la frase mediática que seduce o espanta. *El País*, disponible en: https://elpais.com/ideas/2020-05-16/el-empeno-en-la-nueva-normalidad-la-frase-del-despues.html?rel=buscador_noticias

La escala de intuiciones del *artista curador*

“Introducir la categoría del «adversario» requiere hacer más compleja la noción de antagonismo y distinguir dos formas diferentes en las que puede surgir ese antagonismo, el antagonismo propiamente dicho y el agonismo.

El antagonismo es una lucha entre enemigos, mientras que el agonismo es una lucha entre adversarios. Por consiguiente, podemos volver a formular nuestro problema diciendo que, visto desde la perspectiva del «pluralismo agonístico», el objetivo de la política democrática es transformar el antagonismo en agonismo. Esto requiere proporcionar canales a través de los cuales pueda darse cauce a la expresión de las pasiones colectivas en asuntos que, pese a permitir una posibilidad de identificación suficiente, no construyan al oponente como enemigo sino como adversario”.²⁰⁶

Al teclear “define adversario” en el buscador de Google, apareció la siguiente entrada:

adversario, adversaria

1. *adjetivo · nombre masculino y femenino*

[persona, grupo] Que compite con otros que aspiran a un mismo objetivo o a la superioridad en algo.

"nunca llegó a insultar al adversario político"

²⁰⁶ Mouffe, Chantal. *La paradoja democrática. El peligro del consenso en la política contemporánea*. Barcelona: Gedisa, 2012, p. 115-116.

El termómetro que mide la temperatura de la relación entre artista y curador ha venido registrando cambios abruptos y constantes. No han existido periodos largos de conciliación total entre estas dos figuras del ámbito artístico. Al contrario, la historicidad social del arte los ha contrapunteado, colocándolos en posiciones antagónicas. Eso lo convierte en un tema siempre activo de debate.

Pues como bien apunta Mouffe, es necesario «transformar el antagonismo en agonismo»²⁰⁷. Así como existen diferentes escalas en la curaduría, las hay en las maneras de entenderse como curador. Modos de accionar que cambian de acuerdo con el contexto, pero también se ven afectadas por las capacidades de quien atiende su práctica, hablar de lo curatorial de manera específica provocaría recabar situaciones individuales, cosa que tan sólo enunciar resulta imposible. El intento de posicionar la propia tiene el objetivo de estimular a las otras, que se hagan presentes y acudan a su intuición como método inicial del proceso curatorial.

En beneficio del propio entendimiento de los conflictos, surge el marco que los coloca en una cuestión básica y humana de la necesidad de ser reconocido, la autogestión del ser que se hace a sí mismo, le exige hacerse de un nombre, de intentar conseguir notoriedad en su ámbito. Las polémicas son justificadas si observamos a detalle las adaptaciones conceptuales y lingüísticas que hace la curaduría con el material formal/contextual propuesto para un proyecto, incluso hemos visto que el curador alcanza mayor fama. Sin embargo, esta forma de trabajo no es de dominio curatorial. La intuición aparece para recordar que todos

²⁰⁷ Ibidem

la tenemos, aunque nos neguemos a hablar de ella. Negarla o emplearla es una cuestión secundaria, este punto propone observar la manera en que cada individuo se particulariza.

La polémica envuelve a esta asociación dudosa, pero también curiosa pues se alimentan mutuamente, la duda es curiosa, se camina hacia algo que llamó tu atención. La hipertermia se activa al mencionar conceptos fuera de la norma. Es entonces que, se retoma la conformación del artista curador como representación de una práctica artística disuelta, donde la curaduría marcaría el reconocimiento de la expansión de esferas disciplinares. De cómo la curaduría y la producción han entrado en simbiosis, manifestando el hecho fáctico de la comunión entre el quehacer artístico y la toma de decisiones en los espacios expositivos hacia la construcción de estrategias compartidas por otros ámbitos, saberes y disciplinas.

Es esa la escala de intuiciones del artista curador, no se debe llevar a territorios espectaculares de índole espiritista, la intuición de la que hablamos es real, es lo que te hace decidir sin mayores miramientos, es eso que se niega, pero se usa.

El carácter híbrido en las acciones que llevaron a la conformación del artista curador suscita el interés centrarnos en su estudio, la disposición a proporcionar diversas formas de entender, interrogar o adecuar nuestra relación con los agentes artísticos través de estrategias-metodologías discursivas, visuales, experimentando más allá de confinamientos disciplinarios, este ejercicio reflexivo

es fluido, y trae como beneficio generar otras ópticas posibles, que sumen a los estudios ya realizados en el tema, dotándolos de nuevos universos simbólicos.

Establecer desde dónde se está situando el enfoque propicio el diálogo e intercambios ya sean por interés o desagrado. La idea de lo nuevo hace tiempo fue desmontada, la intención manifiesta el deseo de aporte individual que busque generar diálogo y discusión en las maneras que se presenta. Lo “nuevo” se halla en las percepciones, opiniones y vivencias aplicadas en los ensayos propuestos que darán mayor musculatura a nuestros saberes situados. En conjunto, lo que está intentando conseguir en este trabajo es desplegar coincidencias, sin aspirar a establecer valores de legitimación, sino para comprender desarrollos contemporáneos que cada vez solicitan más de la interacción de disciplinas diversas y ópticas.

La curaduría intuitiva no es la llegada, es un punto de arranque, que nos permite acceder a otros estímulos creativos propios, donde tiene sentido hablar de escalas de intuiciones. Por esto, encontramos interés directo en tratar el surgimiento de la figura artista curador, nótese aquí la elección de la dicotomía no se hace una separación precisa, no se está hablando del “artista como curador” porque queremos observar esta unión surgida en las propias prácticas heredadas de las vanguardias, el constructivismo ruso o el postminimalismo conceptual. Momentos en los cuales se propuso desde el quehacer mismo la deconstrucción de la idea clásica del arte.

Conclusiones parciales y debates amplificados

En cambio, quiero pensar en una educación desde el punto de vista de los lugares a los que tenemos acceso. Entiendo este acceso como la habilidad para formular las preguntas personales de cada uno, en vez de limitarse a responder aquellas que se plantean en nombre de un proceso democrático abierto y participativo.²⁰⁸

El impulso por concluir esta etapa formativa se ha modificado a lo largo del proceso, las variaciones son consecuencia de los contextos presentes, por tanto, aluden a muchos presentes sorteados. Eso pone de manifiesto la dificultad de dar salida a la investigación propuesta en el Plan de Investigación, como se tenía en mente, han sido tumultuosas las adaptaciones mal logradas por encajar una forma del pensamiento curatorial que solicita aterrizar en un documento contrastable, donde el tiempo ha jugado un papel importante para aumentar las crisis, pero también obligó a encontrar la puerta de salida. Es por eso por lo que se hablan de conclusiones parciales y debates amplificados, porque hasta aquí puedo dejar la exploración de lo curatorial con puntos suspensivos, pues el aprendizaje continuará fuera de esta memoria.

²⁰⁸ ROGOFF, Irit. *El Giro*. Traducción del Inglés Estíbaliz Encarnación Pinedo. En *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

Se reconoce que este formato, no ha sido el idóneo para tratar un recorrido que continúa, sin embargo, se agradece, pues agitó aspectos que se mantenían titubeantes sobre la práctica curatorial independiente.

Considerar el fracaso en una investigación doctoral no es lo más lógico, pero la autocrítica es necesaria y de ella se ha valido lanzarse a hacer esta revisión. A pesar del desasosiego, la desconfianza de que eso se proyecte en un trabajo remunerado y la poca certeza que se tiene en lo que se obtuvo, se valora la incomodidad, porque ha supuesto moverse de zonas conocidas, donde el error gravita constantemente. La duda acapara espacios que después resurgen con brío de continuar, destacando el ímpetu por defender la forma que ha tomado la investigación, pues se han sondeado lugares que interesan visitar.

Se ha conseguido adaptar las crisis particulares, teniendo desencuentros intensos sobre la óptica para atender el tema que no hacía más que amplificar las posibilidades. Se reconoce que la curaduría me sobrepasó, no obstante, lo digo en un sentido positivo, pues eso significa que las agitaciones están llevando a un lugar, aunque aún se desconoce el final. Entonces, el intento se redirigió en atenderla desde la experiencia, lo que se sabe de ella es mínimo, pero, eso no ha impedido enfocar los esfuerzos en transmitir las etapas que se están siguiendo para tratar de entenderla, las lagunas sistémicas aparecían asiduamente, así que se han atravesado diversos momentos haciendo difícil conciliar la ebullición de pensamientos de la manera que se proyectó inicialmente. Se advertían los riesgos de una investigación situada así, un análisis situado que se hace desde la tensión múltiple de estar en diferentes

lugares conceptuales, contextuales y afectivos. Por tanto, no se llegan a conclusiones definitivas, sino a la parcialidad que intenta trasladar los conflictos experimentados a fin de expandirlos en el debate con otros.

La investigación tomó una forma insospechada, al inicio se sentía la lejanía temporal entre comenzar y acabar, entonces las revisiones se hacían distendidas, contrastando e intercambiando referencias. La sensación cambió con la primera prórroga, la intensidad por responder a todas las preguntas abiertas comenzaba a notarse. Finalmente llegó el momento definitivo, las revisiones doctorales pueden prolongarse todo lo que se desee, pero no es mi caso, deseo ir hacia otros lugares que se han removido en estos años, pero no es aquí donde se encuentran posibilidades de abarcarlas.

Pareciera que estoy muy inconforme con este trabajo, en cierto punto es así, pero es potencia para la posibilidad. También puede trasladar sentimientos de rechazo hacia la curaduría, cosa que me parece oportuno aclarar pues eso sería una comedia, a pesar del arrojo que atraviesan los relatos, mi relación con la curaduría se ha estrechado. Estoy en el ánimo de amplificar el pensamiento curatorial para expandir concretamente sus posibilidades.

En ese sentido, se corrobora que la tesis tomó la metodología misma de un proceso curatorial, el contenido que integra esta memoria es muestra de ello, pues fue muy complejo llegar a ver reflejadas las inquietudes al mismo tiempo que hacerlas sintéticas y coherentes. Porque el pensamiento curatorial ha sido vertiginoso, evitando caer en el desánimo e impulsada por los hallazgos, me

puse a escribir, padeciendo mi propio estilo, uno denso y retórico. Aprovecho para agradecer el esfuerzo de quien ha llegado hasta aquí. Así es mi manera de expresarme, estoy en el proceso de configuración, no es la mejor manera de comunicarse, pero se está trabajando en ello. Volviendo a lo propio, ese tipo de pensamiento que va y viene, abrió la posibilidad de hacer metarrelatos, que no son más que correspondencias que lanzo a la curaduría pero que en un punto de inflexión devolvieron el sentido a lo que estaba escribiendo. Se sabe que hay lagunas inmensas, falta de referencias y un sin fin de sinsentido, pero apelo al esfuerzo y a la satisfacción de haberlo intentado, el error es un hecho con el cual todo tenemos que aprender a vivir. Por ello, los debates quedan en pausa, esperando ser amplificados en otros lugares, con otras herramientas y con otras intensidades. Se intenta trasladar mínimamente una investigación situada, la prolongación de las reflexiones surgidas durante estos años, han conseguido armar los relatos que se leen arriba.

Existen muchos referentes, tanto teóricos como prácticos que interesaba tratar, pero, primero debía construir una base para poder aplicarlos, el tiempo no fue suficiente, haciendo que las referencias no traspasen del pensamiento al texto.

Este primer paso es intuitivo, el texto de memoria no es una defensa, sino un mapa de situación que tendrá consecuencias circunstanciales suscritas a esta etapa. Sin deseos de adelantar el final, se anticipa que todo lo descrito simboliza un proceso que continua, abierto a dar continuidad a los temas que se quedaron pausados para explorar otros dispositivos, referencias, experiencias e inquietudes a la espera.

Agrupar bajo una misma narración conceptos, acciones, experiencias y registros que apoye la actitud crítica de los y las interesadas en desarrollar propuestas curatoriales, ya sea desde la práctica o desde la teoría, reafirma el hecho de que no se pretende hacer un manual ni limitarse a ser un trabajo de recopilación, pues, afortunadamente hay documentos que cumplen esta función de manera extraordinaria. Lo que se está realizando es una investigación de corte teórico argumentativo que exprese otra perspectiva que dialogue a través del tiempo y el espacio entre autores de geografías y disciplinas diversas sin limitarse a las jerarquías temporales. La metodología desarrollada observa la posibilidad de identificar algunos aspectos sucedidos contrastando con ejemplos presentes para establecer una narración anacrónica aplicable, es creer que es posible que alguien se encuentre y retome alguna de las apreciaciones que se están manifestando aquí.

La elección metodológica ha sido posible tras el propio desarrollo de la investigación. Que le da un peso sustancial al contenido. Entre el contenido y los metarrelatos veo que el esfuerzo ha merecido las crisis padecidas. Quizás el desarrollo argumental no haga exploraciones diligentes, pero, marcan puntos que presentan las ubicaciones cardinales en mi pensamiento curatorial. Pudiera ser que la ausencia de casos de estudio salte a la vista, eso tiene una justificación, y es que no se podían aludir a ejemplos concretos cuando se está trabajando en la construcción de aquello que se busca y que deben verse reflejados en la lineación de las referencias específicas. Por ello, los textos e ideas de otros autores permiten no dejar a la deriva total las reflexiones.

Puedo decir que se confirmó la necesidad de transmitir un punto de vista de las prácticas comisariales que se presentarán más allá de las narraciones o relatos de historias de éxito que generalmente encontramos al consultar entrevistas a los curadores de los eventos trascendentales en el ambiente artístico. En ese sentido se sumó la postura elaborada por Susan Sontag en *Contra la interpretación* (1966) reflexiones que animan a observar la interpretación como herramienta crítica e incluso discursiva, pues nos dice que, sin interpretación, se carecen de significado. El acto de comprender e interpretar es fundamental al momento de condensar el tema objeto de cualquier estudio. Interpretar «es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente»²⁰⁹. Y el tema central de esta tesis es revisar las acciones que han construido al artista curador y sus implicaciones prácticas dentro de nuestros sistemas actuales de creación.

Reflexiona sobre la capacidad de retomar situaciones complejas para hablar de temas que parecieran estar asumidos por los individuos que conviven en grupos. Los objetivos se mantuvieron, aunque la forma de abordarlos giro completamente, entre los que se hacen presentes, están:

Observar los antecedentes de la curaduría donde la intervención activa del artista fue consecuente al propio quehacer creativo y por ende intervino en el proceso formal del trabajo inmaterial que despliega la curaduría.

²⁰⁹ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005, p.19.

El efecto de las configuraciones en la economía cultural y sus desplazamientos e interconexiones con la práctica curatorial.

Los paradigmas epistemológicos derivados de la práctica curatorial que busca dar sentido a narraciones subjetivas.

Retomar acciones individuales presentes, para enlazar con inquietudes personales que se piensan colectivas.

El estudio identifica las problemáticas normalizadas en los Estudios Curatoriales, en las que sólo es posible comprender generando la búsqueda de una postura crítica desde el trato directo y acompañado, posibilitando aprendizajes fluidos para poder situarnos en los actuales desarrollos propios del mundo global contemporáneo.

Cierre parcial o la gestión de los malestares en el que, a su vez, se propician replanteamientos continuos, los cuales han ido permitiendo abrir y compartir interrogantes singulares que miren este aspecto, donde el aparente surgimiento de lo intuitivo es tomado como acción productiva de desarrollos. El interés por ir hacia esa zona valora la propia efervescencia vivida en lo curatorial. Marcos de referencia activadores relacionados con la labor de curar.

No es competencia de esta memoria hacer un rastreo detallado de las reflexiones que se hicieron presentes, pues muchas de ellas, quedan en sensaciones imposibles de trasladar a formas modulares de esquemas

representativos, pues suceden en la experiencia y como tal, quedan en ella. Esta tesis localiza sus planteamientos en el ámbito de los Estudios Curatoriales. Analizando sucesos y malestares atribuidos a la práctica independiente, formula perspectivas críticas que desmitifican lo curatorial, atendiendo secuelas de tipo profesional formalizadas durante los años 90's con el despliegue integral de programas académicos que determinaron patrones estandarizados en su uso. La intención es fomentar el diálogo en cuanto a las condiciones variables de manejo, distinguiendo disyuntivas, nutriendo así, su quehacer e investigación presente.

Convendría complementar el inicio del preámbulo relacionando la sucesión de etapas que condujeron hasta la redacción memorial, además de esta misma ha sufrido modificaciones, correspondientes al procedimiento imparale por imaginar lo inmaterial, la inminencia de cumplir con el trámite del depósito y la fecha de expiración del proceso, no por la pérdida de interés sobre la curaduría, sino en respuesta al sentimiento de que el dispositivo texto académico doctoral ha sido agotado. Todas esas circunstancias provocaron reajustes insospechados pero intuitivos, considerando que los elementos se han mantenido en fondo, mientras la forma cambió. Antes de introducir la generalidad de cada relato, se precisa la convicción que atraviesa todo el contenido de las siguientes páginas. Se asumen las responsabilidades, omisiones, errores y saltos al vacío, en defensa, llevado a la interiorización que ubica el planteamiento en el devenir de las prácticas curatoriales independientes sin desviarse a obtener aspiraciones por resolver su desarrollo futuro.

Más arriba, en el preámbulo se expresó que el contenido, distribuido en ensayos, compone zonas atravesadas por esquematizaciones curatoriales, testimonio de que la tesis ha sido tratada como si fuese una curaduría misma. Descripciones conectadas entre ellas para trastocar el pensamiento curatorial, haciendo una revisión detenida de las consecuencias teórico-prácticas, orientadas a desmitificar hitos, grandes enunciados y capitulaciones controversiales. Kekena Corvalán confirmó tiempo después, la pertinencia de atender la tesis a través de ensayos. «Una exposición es un ensayo basado en relaciones entre imágenes que en principio son infinitas, que pueden ser repensadas una y otra vez. Sin clausura, sin un modo preciso. Abierto. Siempre nuevo»²¹⁰.

La entiendo como el medio para compartir la forma en que he encontrado mi lugar dentro de la práctica curatorial. Enunciando los estímulos que provienen de muchos lugares, no sólo físicos intelectuales, sino, además, etéreos sensibles. Por eso me refiero a ella en primera persona, que me llevó a proponer una curaduría intuitiva como registro de los procesos individuales, donde todos los saberes acumulados resurgen para trasladar una narración elaborada en complicidad con otros. No es una metodología, es la investigación situada de alguien que persiste en el proceso de autoproducción y conocimiento inalienable. Diferenciar una curaduría intuitiva a sabiendas de que la intuición atraviesa el cotidiano, es lo que interesa, pues hemos dado por hecho aspectos comunes a los que deberíamos devolver la mirada para reencontrarnos en un quehacer que está lleno de múltiples opciones.

²¹⁰ CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021. p. 22.

Aparecen bajo la advertencia de que, lo descrito, responde al contexto inmediato, sin ofrecer conclusiones absolutas, se tratan de ideas conexas coordinadas en coreografía, como tal, tendrán pausas, giros, silencios o descargas abruptas. Esquemas de interpretación variables que dan orientación, pero no dictan normas ni formas, son tipos de desarrollo que analizan la voluntad de compartir una narración curatorial. No es posible hacer una reconstrucción historiográfica de la curaduría, se conocen las limitaciones del análisis, es ir a la experiencia de los conceptos formales, constituye una revisión continua de las metodologías encaminadas a la aplicación y reobservación del concepto curatorial. La dirección de este análisis se dirige a explorar el entendimiento de toda una masa inacabable de información, que está disponible, la diferencia es cómo se asume, cuál es el sentido que se da concreto, fuera del ánimo por crear un concepto nuevo, curaduría intuitiva va lo que ya se ha dicho, hurga en aquello que pudo haber sido descartado por ser obvio.

El resultado deja una sensación agridulce, por un lado, se asegura que el reto se atendió con seriedad, pero que rebasó las capacidades mismas del objetivo. Parecerá ser una búsqueda a tientas, quizás lo sea, donde no se llegue a desplegar la relación que se esperaba entre curaduría intuitiva y otros desarrollos de producción cultural desde el artista curador, a pesar de ello, se continuará en ellos desde otros dispositivos. Pero que continua hacia la exploración de «una inteligencia que traduce signos por otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender los que otra inteligencia se empeña en comunicarle»²¹¹.

²¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, p. 17.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de Juan José Sánchez, tercera edición. Valladolid: Simancas Ediciones, 1998.
- AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica*, Bilbao: Editorial Consonni, 2014.
- ALIAGA, Juan Vicente, NAVARRETE, Carmen (editores). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones, 2017.
- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- _____, *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019.
- ANCAROLA, Nora, MANONELLES, Laia, GASOL, Daniel, et. al. *Politizaciones del malestar. Derecho a la angustia. El arte y los procesos creativos como instrumento para canalizar el malestar*. Barcelona: Rayo Verde, 2019.
- ARMENGOL, Daniel. et al. *Un centro de arte. El texto: principios y salidas*. Bilbao: Editorial Consonni, 2015.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Quinta edición, Barcelona: Gedisa, 2008.
- AUSTIN, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducida por: Genaro R. Carrió, Eduardo Rabossi. Barcelona: Ediciones Paidós, 2016,
- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia: CENDEAC. Ad Litteran, 2009.
- BALZER, David. *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: la marca editora, 2018.
- BARILLI, Renato. *Lo posmoderno. Pasado y presente, cuatro conferencias*. Madrid: Casimiro, 2018.
- BASSAS, Xavier. (ed.) *Genealogía curatoriales. 26 comisarios en diálogo*. Madrid: Casimiro, 2016.

- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Quinta edición, Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
- BAUER, Hermann. *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Versión castellana de Rafael Lupiani, reimpresión, Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
- BANG Larsen, Lars. *Arte y Norma. La sociedad sin atributos y otros ensayos*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt, et. al. *Arte ¿líquido?* Edición y traducción Francisco Ochoa de Michelena, Madrid: Ediciones Sequitur, 2014.
- BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- BISHOP, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008
- _____, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. 1º edición, 3º reimpresión. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2014.
- BREA José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- _____, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. España: Palabras de arte, 1996.
- _____, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2004.
- BRICMONT, Jean y SOKAL, Alan. *Imposturas Intelectuales*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- BUDEN, Boris, BUTLER, Judith, DE NICOLA, Alberto, HOLMES Brian, KASTNER, Jens, LAZZARATO, Marion, et. al. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes De Sueños, Mapas, 2008.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

- CALDERÓN, Edith. *La afectividad en antropología. Una estructura ausente*. México: Ciesas, 2012.
- CALDERÓN, Natalia. *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2019.
- CASTRO, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola ediciones, 2014..
- _____, *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual*. Murcia: NewCastle Ediciones, 2016.
- CASTILLA, Americo. (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CANELA, Juan y CALVO ULLOA, Ángel. *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*, Bilbao: Consonni, 2020.
- CERVETTO, Renata y LÓPEZ, Miguel A (editores). *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Argentina: MALBA, 2016.
- CENCI, Walter. *Estéticas de la alteridad. Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones, 2004.
- CONDERANA, José Alberto, (coord.) *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. España: Ediciones Asimétricas, 2016.
- CONNOR, Steven. *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Traducción Amaya Bozal, Madrid: Akal Ediciones, 1996.
- CORVALÁN, Kekena. *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones, 2021.
- DICKIE, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- DOSSE, François. *La historia: conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Primera edición, traducción de Horacio Pons, 2003.
- _____, *La historia en migajas. De Annales a la "nueva historia"*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- _____, *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.

- ECHAVES, Marta, RUIDO María y GÓMEZ VILLAR Antonio (editores) Participantes: Marta Malo de Molina, Matxalen Legarreta, Las Kellys BCN, Carme Gomila Seguí (Cooptècniques) y Agrupación Feminista de Trabajadoras del Sexo (AFEMTRAS). *Working Dead*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura. La Virreina Centre de la Imatge, 2019.
- EXPÓSITO, Marcelo. et. al. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Serie ContraTextos MACBA, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FONTDEVILA, Oriol. *El arte de la mediación*. Bilbao: Editorial Consonni, 2017.
- FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, cuarta edición, 1998.
- FRASER, Andrea. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México: Colección Serie Zona Crítica, Siglo XXI Editores / UNAM, UAM, Palabra de Clío, MACBA, 2016.
- GAILLOT, Bernard-André. *Artes Plásticas. Elementos de una didáctica crítica*. México: UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2013.
- GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- _____, *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013 b.
- _____, *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- _____, *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Arcàdia Editorial, quarta impressió, 2017.
- _____, *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.
- GLUSBERG, Jorge. *Moderno post moderno*. prólogo de Gianni Vattimo, Argentina: Emecé editores, 1993.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Argentina: Caja Negra Editora, 2014.
- GUASCH, Anna Maria (coord.) *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- _____, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Segunda edición, Murcia: CENDEAC, 2007.
- _____, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. 9º edición, España: Alianza Forma, 2009.

- _____, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. España: Ediciones Del Serbal, 2009b.
- _____, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. España: Alianza Forma, 2016.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco con el Chthuluceno*. Traducción Helen Torres. Bilbao: Editorial Consonni, 2019.
- HELGUERA, Pablo. *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Segunda edición, Ediciones México: Tumbona, 2013.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Segunda edición, Murcia: Editorial Micromegas, 2015.
- HUYSEEN, Andreas. *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Versión española de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- _____, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Gráficas Rogar, S. A, 1989.
- _____, *El postmodernismo revisado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: La balsa de la Medusa Visor Distribuciones, 1995
- _____, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Traducción e Introducción de Daniel Innerarity, tercera edición, Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.
- JIMÉNEZ, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Editorial Tecnos, segunda edición, 1992.
- KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004, p. 29.

- KEUCHEYAN, Razmig. *Hemisferio izquierda. Un mapa de los nuevos pensamientos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Traducción de Antonio-Prometeo Mova. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera, semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro, España: Frónesis cátedra, Universidad de Valencia, 1998.
- LUHMANN, Niklas. *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós, primera edición, 1997.
- MADERUELO, Javier. (ed.) *Medio siglo de arte últimas tendencias 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de conceptos. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Editorial Akal, 1994.
- MAYER, Mónica. *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*. México: Fundación BBVA-Bancomer, A.C., de Ex-Teresa: Arte Actual y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA-FONCA, 2006.
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Selección de Edgar Alejandro Hernández y Daniel Montero, México: Editorial RM, 2017.
- MIRÓ, Neus. et. al. *IMPASSE 8 L'exposició com dispositiu. Teories i pràctiques entorn de l'exposició*. Lleida: Centre d'art La Panera, Fundació Caixa Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de comunicació, Ajuntament de Lleida, 2008.
- MONTERO, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Editorial RM y Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2014
- MONTORNÉS, Frederic. *Especies de comisarios, especies de críticas*. Murcia: CENDEAC. Colección Infraleves. 2020.
- MOSQUEDA, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, nacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 2005

- _____, *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Serie Contra Textos MACBA, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- _____, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Editorial Paidós, 2015
- OLSEN, Tillie. *Silencios*. Traducción de Blanca Gago. Barcelona: Editorial Las afueras, 2022.
- PICAZO, Gloria y MONTORNÉS, Federic. *IMPASSE 9. Escoles de formació de comissaris: perspectives i decepcions*. Lleida: Centre d'art La Panera, Fundació Caixa Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de comunicació, Ajuntament de Lleida, 2009.
- PERAN, Martí. *Assaig sobre la fatiga*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2015.
- PÉREZ, David. *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2003.
- _____, *Dicho y hecho. Textos de artistas y teoría del arte*. País Vasco: Editorial Artium, 2012.
- PINOCHET, Cobos. *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Colección Serie Zona Crítica, Siglo XXI Editores/UNAM/UAM/Palabra de Clío/UDLAP, 2016.
- PRADA, Juan Martín. *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. España: Editorial Fundamentos, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon, primera edición. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- _____, *El reparto de lo sensible. estética y política*. Primera edición. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra, 2014.
- ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limòn, 1ra edición, 2019.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

- STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Sexta edición, Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- TOSCANO, Javier. *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona Ediciones, 2014.
- ULRICH, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Publicaciones EXIT, 2009.
- VELA, Alicia (dir.) AGUSTÍ, Eugènia, PUIG, Eloi (coords.) *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Barcelona: comanegra, 2014
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Colección Debolsillo, primera reimpresión, 2017
- VERWOERT, Jan, SADR HAGHIGHIAN, Natascha, ECHEVARRIA, Guadalupe, GARCÍA, Dora, LESAGE, Dieter, BROWN, Tony. et al. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona Serie ContraTextos-MACBA, 2011.
- VON HANTELMANN, Dorothea. *Cómo hacer cosas con arte*, traducción de Raquel Herrera, Bilbao: Editorial Consonni, 2017
- WALLIS, Brian, RENDUELES, César, DEL OLMO, Carolina (traductores) B. ed. *Artes después de la modernidad. Nuevos pensamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal Arte contemporáneo, 2001.
- ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

CATÁLOGOS

- Colección del Reina Sofía, "De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)", Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 2006
- Lafuente, J. ed. "Sol Lewitt: Libros. El concepto como arte", Archivo Lafuente y Universidad de Cantabria, Ediciones La Bahía, Santander, 2014.

- PER/FORM "Cómo hacer cosas con [sin] palabras", editado por Chantal Pontbriand, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2014.
- “REWIND & FORWARD, La década de 1990, cap a una compatència pública de l’art”. MACBA, 2018.
- “When Attitudes Become Form. Live in your head. Works - Concepts - Processes - Situations -Information” 22. 3.-27. 4. 1969. Kunsthalle Bern.

HEMEROGRAFÍA

- AHUMADA, Rodrigo. *La historia en busca de significados en un tiempo de dudas. El “giro historiográfico” contemporáneo y el retorno a la epistemología*. En Cuadernos de Historia 31. Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Chile. Septiembre 2009, p. 123-155. Disponible en: <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/30819/32565> [Última consulta 13/08/2022]
- ARFUCH, Leonor. El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. deSignis, vol. 24, enero-junio, 2016, pp. 245-254, p.248. Federación Latinoamericana de Semiótica. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo. En DESACUERDOS 8 Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento, 2014, p. 16-36.
- BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor. *Experimentos historiográficos postmodernos (2): Contribuciones de la historiografía postmoderna a la práctica historiográfica*. Revista “Con-Ciencia Social, nº 17, 2013, p.175-182. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4498764.pdf> [Última consulta, 28/08/2022]
- BOLAÑOS DE MIGUEL, Aitor. *Historiografía y postmodernidad: La teoría de la representación de F.R. Ankersmit (1)*. Historia y Política. nº 25, Madrid, 2011, p. 271-308. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3604240.pdf> [Última consulta 17/08/2022]
- BREA, José Luis. DX: Una (no) documenta, en la era de la imagen técnica. En Acción Paralela #3, pp.8-16. (octubre 1997)

- DIEZ, A. *El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires*, en Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología del INAH. Núm. 5, enero-junio de 2012, p.7.
- DOMÍNGUEZ, David. *Releer la polémica Simiand-Seignobos: método, ciencia y lucha por la hegemonía disciplinar en el campo de las ciencias humanas en Francia*. En "Papers Revista de Sociología". Universidad Autónoma de Barcelona. Vol. 105. Núm. 3, 2020. Disponible en: <https://papers.uab.cat/article/view/v105-n3-dominguez/2604-pdf-es> [Última consulta 23/08/2022]
- FERNÁNDEZ, Roberto. *Historiografía y sociedad*. En "Histodidáctica. Enseñanza de la historia/Didáctica de las ciencias sociales, Artículos Científicos en Historia y Nuevos Paradigmas, Historiografía y Sociedad. Universidad de Barcelona. Disponible en: http://www.ub.edu/histodidactica/index.php?option=com_content&view=article&id=67:historiografia-y-sociedad&catid=17:historia-y-nuevos-paradigmas&Itemid=103 [Última consulta 19/08/2022]
- FORTUNY, Francesc J. *El tiempo y la historia. 1: Tiempo del historiador, tiempo del filósofo*. Universidad de Barcelona. Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia, 1998, núm. 19, p. 319-354. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/68387/1/154041.pdf> [Última consulta 31/08/2022]
- MENDIOLA, Alfonso. *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*. *Historia y Grafía*, 15, 2000, pp. 181-208. Consultado con paginación diferente, p. 509-537, disponible en: <https://elespressodoble.files.wordpress.com/2012/02/elgirohistoriografico.pdf> [Última consulta 15/08/2022]
- _____, *La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y/o narrativa?*. *Historia y Grafía*, núm. 24, 2005, pp. 93-122. Departamento de Historia Distrito Federal, México. Disponible en: http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/06/mendiola_ciencia_historia.pdf [Última consulta 15/08/2022]
- PÉREZ, David. *La filosofía del lenguaje ordinario y el escepticismo: Cavell a partir de Austin y de Wittgenstein*, Dilema revista de filosofía, ISSN 1138-4050, Vol. 12, N. 2, 2008, págs. 39-67
- REUS, Jaume. *Politics/poetics: un recorrido antropológico*. Revista Lápiz. Vol. 16, n. 137 (noviembre 1997); p. 30-43.

- ROGOFF, Irit. El Giro. Traducción del Inglés Estíbaliz Encarnación Pinedo. En Arte-y-políticas-de-identidad. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2011, vol. 4 (junio) 253-266 pp. Disponible en: <https://revistas.um.es/reapi/article/download/146111/130521/550031>

MATERIALES ELECTRÓNICOS DIVERSOS

- EXPÓSITO, Marcelo. (traductor) 2005. *La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente "vida buena"*, disponible en <http://transversal.at/transversal/0406/kpd/es> [Última consulta: 23/04/2022]
- MANTILLA, Jesús. (28 de mayo de 2012) *Trabajador cultural: un puesto cualificado, estable... y en peligro*, Diario El País, en versión web, disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/05/28/actualidad/1338233188_420442.html [Última consulta: 01/04/2022]
- PERÁN, Martí. *Diez apuntes para una década* (Arte español de los 90). Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> [Última consulta: 12/03/2021].
- PRECIADO, Paul. (18 de octubre de 2017) *Salir de las vitrinas: del museo al parlamento de los cuerpos*. Sesión XI Curso de Cultura Contemporánea. Disponible en: <https://vimeo.com/239484758?ref=fb-share&1> [Última consulta: 08/05/2020]
- BREA, José Luis *"El museo contemporáneo y la esfera pública"* Revista digital campo de relámpagos Publicado el 2020-05-23. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/5/2020>. [Última consulta 2/03/2022]
- ROMA, Valentín, Video MUSEU I ESFERA PÚBLICA. NOUS ESCENARIS MUSEOGRÀFICS. Dia Internacional dels Museus 2020. Publicado el 18.05.2020. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca/recursos/nous-escenaris-museografics/447?fbclid=IwAR3kG7hH5QQBsw_t5h9I39RArgVmbD-tNHdevMnJNSf5BZ4JXDOrdnPEIn0 [Última consulta 20/05/2020]