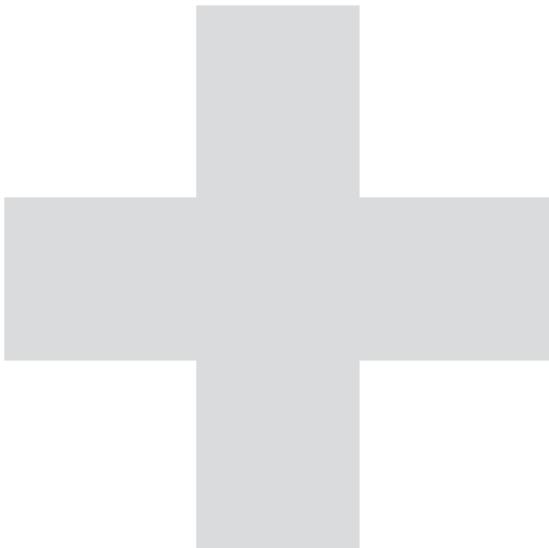




DEPARTAMENTO DE
ARTE

Universidad de los Andes – Vigilada MinEducación – Reconocimiento como Universidad, Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964 – Reconocimiento personería jurídica Resolución 28 del 23 de febrero de 1949 Min. Justicia. – Información de otros programas puede consultarse en facartes.uniandes.edu.co

Arte & significado



Pronúnciese
Cureitin

Arte y significado

Selección de textos del curso Arte y significado, por el profesor Sergio Rodríguez durante el primer semestre del año 2017.

Textos del curso Seminario de Curaduría, por la profesora Carolina Cerón, durante el primer semestre del año 2017.

Curaduría y significado

Pronúnciese **Cureitin**

PRÓLOGO

Con el fin de demostrar que investigar y aprender no necesitan de un intermediario, se plantea en el municipio de Gotinga en la Alemania del siglo XVIII que un seminario es diferente a una cátedra pues en él las personas se enseñan unas a otras. Es así como este grupo de personas ha asumido la tarea de abordar textos teóricos, en muchas ocasiones de alta complejidad, para comentarlos desde el acto de especular, o desde lo que de ellos es posible extraer. La frase: “¡pare de curar! Y piense de qué se trata lo curatorial” fue un afortunado punto de partida.

Cureitin supone una traducción en *espanish* de la palabra *curating* en inglés y *curaduría* en español. La actividad de traducir como la actividad curatorial implican actos semejantes; como escoger, por ejemplo. La práctica curatorial ha sido tradicionalmente definida como un acto que involucra una selección, una decisión y una traducción que genera asociaciones, capturando el espacio de contingencia entre al menos dos entidades. De manera similar, el ejercicio de traducir se toma la libertad de emplear otras palabras que tal vez no traducen literalmente lo mismo, en aras de ofrecer un significado más agudo y más amplio a un posible lector. Es en ese desfase de la traducción donde es posible y contingente asumir el error de aquello que, en medio de la disruptión, nunca llega a significar lo que tiene que significar pues la traducción no termina de cumplir la promesa de significar como equivalente en un idioma u otro; siempre hay en el acto de traducir, como en el de curar, un sujeto que toma decisiones que repercuten en la significancia de *algo*. Este es el resultado de un ejercicio de especulación como respuesta a textos específicos que serán señalados al comienzo de cada sección para que quien esté interesado pueda revisarlos posteriormente. Al ig-

ual que en la publicación al revés del dorso, invitamos a quien tome este fascículo en sus manos a buscar y leer las fuentes originantes, y luego interpretar por qué se escribió lo que está aquí.

La primera sección **¿Qué piensa cuando piensa en _____?** Parte de preguntarnos en qué pensamos cuando pensamos en esa palabra; cu-ra-du-rí-a. No se trata de afirmar la necesidad de establecer un hipotético significado verdadero o esencial al concepto de curaduría. La palabra deviene en una actividad que se estructura en establecer y obedecer límites reales o imaginarios como pueden ser una inauguración, una fecha límite, un cierre y un texto. Los textos aquí escogidos saben asumir y afrontar la palabra y el imaginario que representa.

¿Qué es un teórico? Es una sección que parte de un texto con el mismo nombre escrito por Irit Rogoff, en el que se establece una jugosa premisa: Un teórico es aquel que ha sido desmenuzado o deshecho por la teoría. Deshecho es la traducción que hace google de la palabra inglesa *undone*, al igual que desmenuzado es la traducción al español de la palabra *crumbled* que en inglés hace referencia a algo que se cae y colapsa. Por lo general la palabra *undone* va acompañada del verbo “to come” que lleva su alcance y significancia aún más allá: desabrocharse, deshacerse. Es así como lo curatorial aboga por una disolución de barreras disciplinares, donde la ruptura que conlleva el deshacer, es esencial para esta publicación. El texto de Rogoff rompe una idea fija sobre la separación entre el arte y la teoría artística y, de esa misma manera, la idea de que la curaduría es una práctica autoritaria de gestión.

Curaduría a una traducción presupone el problema de leer textos en inglés cuyos ejercicios de especulación implican que cada sujeto realice de manera inconsciente una traducción propia a una misma palabra en otro idioma. La sección organiza las distintas traducciones que hacemos a una misma palabra a lo largo de los textos.

El **Diccionario de términos curatoriales**, es un ejercicio que realiza una red independiente de curadores que trabaja en Austria, República Checa, Hungría, Eslovaquia y Rumanía desde 2002 llamada Tranzit. La red se establece como una estructura policéntrica donde un colectivo de unidades locales autónomas, cooperan a través de diversas fronteras, entre naciones, idiomas, medios de comunicación, mentalidades e historias. El **diccionario curatorial** es un ejercicio de Tranzit en donde al discutir y leer acerca de varios conceptos utilizados en

el discurso y las prácticas curatoriales internacionales, reconocen una incertidumbre gnoseológica: es posible señalar autores, proyectos o textos relevantes que reflexionan sobre conceptos específicos. Después de una mirada más meticulosa sobre conceptos en el discurso curatorial, encuentran que nociones cómo la curaduría performativa, el nuevo institucionalismo o la colaboración, son conceptos deliberadamente vagos que tratan de delinear una práctica en particular más que una teoría. En este intento reconocen que el discurso curatorial -a diferencia de otros discursos teórico-académicos- es extrapolado a la práctica; los conceptos que se crean son a menudo “proposiciones para una cierta práctica curatorial” y deciden desarrollar un proyecto general a través del cual los conceptos, su significado y su formación discursiva puedan ser comprendidos más a fondo y, al mismo tiempo, puedan explicar su relevancia en la praxis curatorial. Esta sección no es una traducción literal al proyecto del diccionario curatorial de Tranzit, sino más bien, y siguiendo la premisa de un ejercicio de especulación, cada autor toma una palabra del diccionario y elabora una respuesta que asume el error propio de la traducción y del contexto. Tranzit encuentra en su proyecto una brecha cultural y lingüístico-epistemológica: como hablantes húngaros nativos, tuvieron que reconocer que algunos de los conceptos básicos en inglés, como Educación o Education simplemente no están disponibles en húngaro; No hay un equivalente “perfecto” de su significado en inglés, como tampoco lo hay en español, no sólo lingüísticamente, sino conceptualmente. Es este nuestro intento de dar respuesta a algunas de las palabras que componen ese diccionario.

Curadurías colaborativas parte de la lectura del texto **Un enfoque subjetivo a la curaduría colectiva** (A Subjective Take on Collective Curating) de Alfredo Cramerotti, Rían Lozano y Khaled Ramadan en representación del CPS (siglas en inglés del grupo Cámara de Secretos Públicos, Chamber of Public Secrets) que aparece en la revista Manifesta #8 del año 2010. Este texto amplía la noción de un grupo que establece como su centro la práctica curatorial como una actividad colectiva y lo hace con una pregunta de Viktor Misiano: “Si no es usted, ¿quién? y si no es ahora, ¿cuándo?” Las subsecuentes respuestas establecen la posibilidad de pensar la curaduría colectiva como una renuncia a lo que *ya se sabe para aprender lo que no se sabe de otra persona que lo sabe*, y así dar espacio a que un colectivo produzca algo más grande que la suma de sus partes. El texto establece **que la dinámica de la curaduría colectiva trabaja por sustracción más que por adición**, extendiendo su alcance, pero renunciando a una posición autocrática.

Se piensa la curaduría colectiva fuera del campo del arte para construir y ampliar la audiencia ya sea de un público artístico, los espectadores de un canal de televisión o una comunidad de pares. ¿Por qué entonces la curaduría colectiva? La primera respuesta es que, al empezar su trabajo, los miembros de la CPS se dieron cuenta de que se aburrían trabajando solos y esto ya era una razón de peso suficiente. Pero advierten también que hay algo más. En un colectivo, el riesgo de las ideologías abrumadoras, la fe ciega o las respuestas emocionales devastadoras es mucho menor. Todo se diluye, en las relaciones, en el espacio y en el tiempo. Por supuesto, los grupos pueden tener sus propias ideologías y esas ideologías no son menos eficaces que las impuestas por una sola mano. Pero incluso si el proceso es más lento y a veces desconcertante e incierto, hay una buena probabilidad de que pensar, trabajar y decidir juntos pueda producir un resultado menos egoísta y más enriquecedor.

Ablandar la curaduría es una sección que parte de un artículo publicado en la revista Errata #5 escrito por Jaime Cerón como un homenaje a Gustavo Zalamea y a su trabajo realizado en los años 90's en Bogotá. En este momento Zalamea presta atención a una serie de proyectos expositivos y su relación con la ciudad, en los cuales propone una manera de funcionar en colaboración con otros artistas y que denominó **curadurías blandas**. Bajo esta idea de ablandar la curaduría se introduce la noción de relaciones horizontales, que este modo de producción de proyectos curatoriales implica: las labores dentro de una exposición no son asignadas a profesores, estudiantes, graduados, artistas o curadores en particular; más bien, se desarrollan en conjunto. El objetivo está orientado a generar relaciones, más que a un producto expositivo final, estable e inamovible.

Pronúnciese Cureitin es una sección que revisa un ejercicio realizado por los estudiantes del programa de doctorado en Conocimiento Curatorial (Curatorial Knowledge) del departamento de Cultura Visual del Goldsmiths College de la Universidad de Londres y que tiene como resultado el libro *Lo curatorial; una filosofía de la curaduría* (The Curatorial A Philosophy of Curating) editado por Jean-Paul Martinon y compuesto por textos de artistas y curadores que hacen parte de las discusiones de este programa. El prefacio del libro nos sugirió una forma de trabajo, pues encontramos en él un coraje crítico de resistirse a producir más eventos curatoriales y detenerse a reflexionar sobre una actividad: la curaduría. En este libro, los autores se asumen como provocadores en vez de expertos y así lo hicimos nosotros. Ellos, -los autores- se

convirtieron en una suerte de amigos imaginarios con los que llevamos un tiempo en discusión, cuyos textos nos ha costado entender, pero a quienes hemos decidido interpelar. Encontramos que, desde el prefacio, el texto sugiere la urgencia de diferenciar la curaduría de lo curatorial. La curaduría se entiende aquí como una serie de prácticas profesionalizantes que tienen que ver con organizar exposiciones y otros modos de mostrar, mientras que *lo curatorial* opera a otro nivel; explora todo aquello que hace, de manera consciente o no, la figura predominante de la curaduría -el curador- y comprende esta actividad como un **evento de conocimiento**. Hacer una distinción entre la curaduría y lo curatorial significa cambiar el énfasis de la producción de un evento al evento mismo; su representación, dramatización y performance. La curaduría tiene lugar en la promesa de un evento final y estable. Por el contrario, lo curatorial perturba ese proceso, rompe la escena y sin embargo produce una narrativa que cobra vida en el momento en que el acontecimiento comunica y dice, como observó una vez Mieke Bal: «Mira, así es». Lo curatorial es una disrupción, es parar y dar la u en una carretera, es devolverse. Por esto tal vez el prefacio del libro enfatiza en la necesidad de hacer un alto para dar lugar a una reflexión inacabada y turbulenta. Dentro de esta perturbación propuesta por *lo curatorial*, las obras de arte ya no pueden ser un proceso de interpelación, una aclamación consciente o inconsciente por algún modo interiorizado de conocimiento. Es entonces cuando se embarcan en otro proceso, en precipitar una reflexión, o en alentar otra forma de percibir y pensar el mundo. Es así como el libro, sin querer presentar un binario opuesto entre disciplinas, introduce el término de lo filosófico como una forma distanciada de reflexión a lo curatorial. No gratuitamente el prefacio al libro empieza con una suerte de décima en inglés:

Queremos hablar de curar: acerca de sus potencialidades y sus alcances.

Queremos hablar de curar: acerca de los conocimientos sobre los que se basa y sabe que produce.

Queremos hablar de curar: sobre sus sociabilidades, colectividades y convivialidades.

Queremos hablar de curar: acerca de sus compromisos de ver, leer, hablar e intercambiar como una forma de actividad pública.

Queremos hablar de curar: porque la curaduría ha estado buscando nuevas maneras de instanciar las crisis de nuestro mundo en otras modalidades, de encontrar otras maneras de comprometerse con nuestros problemas actuales.

Queremos hablar de curar: porque pensamos que ahí se encuentra la posibilidad de anidar algo dentro de sus protocolos, la posibilidad de otras formas de trabajar, relacionar y conocer.

Esta sección se encuentra dividida en dos partes; en la primera se realiza un ejercicio de respuesta al prefacio del libro. En la segunda, cada miembro del seminario escogió un texto guiado solo por la intuición de lo que le producía el título y partió de ahí para interpelar su contenido. En ese ejercicio de interpelar al otro sin conocerlo, y de interpelarlo desde otro idioma y con otros referentes, concluye este ejercicio que ahora publicamos y que no comprende respuestas certeras ni absolutas. No aclara, pero insiste en que conversar, discutir y leer, son actividades que en sí mismas se entienden como lo esencial de lo que es hacer las cosas visibles, legibles y relevantes, al igual que la actividad de curar algo. En palabras de Martinon, con el ánimo de darse el permiso de leer *lo curatorial* como un acto de liberación de marcos preexistentes, una excusa de ver el mundo de manera diferente, como una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, como un proceso de renovar la propia subjetividad, como un movimiento táctico para reinventar la vida, como la práctica sensual de la creación de la significación, como un instrumento político fuera de la política, como un procedimiento para mantener una comunidad unida, como el sentido de la diversión, como un dispositivo que ayuda a revisar la historia, como una medida para crear afectos, como el trabajo de revelar fantasmas, como un plan de permanecer fuera de la articulación con el tiempo, como un método en evolución para mantener los cuerpos y los objetos juntos.

—Carolina Cerón

SECCIONES

01

¿Qué piensa cuando piensa en _____?

02

¿Qué es un teórico?

03

Curaduría a una traducción

04

Diccionario de términos curatoriales

05

Curadurías colaborativas

06

Ablandar la curaduría

07

Pronúnciese Cureitín

?

01 ¿Qué piensa cuando piensa en

// Mariana Rodríguez

Curaduría, texto, exposición, letras en vinilo, mirar, ver, percibir, Antoni Muntadas, serigrafía, caro, artista, Félix González Torres, sin título, dulces de licor, cubano, Fidel, revolución, Hugo Chávez, dictadura, Trump, torre, ajedrez, blanco y negro, foto, años 40, guerra, Adolf Hitler, Alemania, judíos, muro, mexicanos, tacos, chile, Chile, mineros, 33, la 33, salsa, Celia Cruz, negra, minoría, maricas, Félix González Torres, Peter Pan, pan, sandwich, subway, metro, inexistente, nada, piscina, agua, árbol, papel, lápiz, tradicional, asco, vomito, enfermo, muerte, oscuro, ciego, Saramago, tedioso, ejercicios en clase, escuelero, universidad de los andes, estafa, George Clooney, papito, Miguel Bose, marica, maluma, bicho, virus, VIH, promiscuo, sexo, genero, mujer, desigualdad, pobre, trabajo, jerarquía, superioridad, ego, shampoo, rizos definidos, mentira, decepción, plebiscito, Santos, futbol, ligamento cruzado anterior, espagueti, queso, vacas, leche, finca, Tenjo, agrícolas, campesino, paro, pare, tráfico, Bogotá, Tenjo, casa, blanco, azul, Mykonos, Grecia, crisis, depresión, soledad, psicología, solución, química, bórax, cerámica, torno, vidrio, soplar, viento, elementos, tabla periódica, periodo, regla, sangre, violencia, conflicto, pelea, ruptura, tusa, pérdida, abandono, impotencia, viagra, Pfizer, farmacéutica, farmacia, Cruz Verde, luz, James Turrell, color, Carlos Cruz Diez, diez, mandamientos, cristiandad, Papa, papá, papa, salsa de tomate, papas francesas, Francia, Francis Bacon, tocineta, cerdo, lechona, San Victorino, Bronx, Nueva York, capital, capital monetario, dinero, bolsa, bolsa de plástico, vuelo, American Beauty, Kevin Spacey, house of cards, corrupción, corrupto, oxidado, erosión, arena, montaña, caminata, botas, mono, Dora la exploradora, mochila, morado, color, minoría, incomprensión, intolerancia, marginación, desahucio, habitar, habitante de calle, calle, edificio, curaduría.

Confunde y Reinarás

// Alejandra Quintana

Hoy tengo la cabeza revuelta debido a que no puedo dejar de pensar en una pregunta que me hizo un amigo

esta mañana: ¿qué es la curaduría? Cuando me la preguntó, yo me encontraba en una posición cómoda puesto que él, al ser ingeniero y estar poco interesado en el arte, no tenía ningún vínculo con esta práctica. Mi respuesta fue rápida y segura, posiblemente como método de defensa. Le dije: la curaduría es una práctica que busca generar un diálogo entre elementos. Por ejemplo, cuando se habla de la curaduría en una exposición de arte o en un museo, se refiere a la organización consciente de las obras para que el espectador, al relacionarse con ella, tenga una lectura. Por lo tanto, la tarea de un curador es la misma que la de un artista, la de un planeador, la de un escritor o un diseñador, pero su medio para generar una narrativa es diferente. Al parecer mi amigo quedó satisfecho con mi respuesta, sea porque le pareció que tenía razón o porque lo confundí inclusivo más; de hecho, ya no sabía qué preguntar. De cualquier manera, yo me quedé pensando ¿qué era esto de la curaduría? ¿por qué se había vuelto tan importante? Fue de esta manera que deduje realmente el curador toma elementos, apropiándose de ellos como si fueran palabras para crear una narrativa para un público. Pero muchas veces la curaduría en vez de esclarecer los elementos o explicar los elementos que son seleccionados, los problematiza con la finalidad de reforzar el mensaje de cada elemento creando un mensaje conjunto.

Al darme cuenta que mi duda seguía sin resolver acudí a Google e investigué. Lo primero que me salió es curaduría urbana que por lo que entendí es la decisión de cómo se debe organizar una ciudad en relación con las actividades que en ella habitan. A su vez encontré que hay una oficina independiente de la Administración Municipal que se llama Curaduría y se encarga de las licitaciones del espacio urbano. También vi, en una página de arte decía que la curaduría es una puesta en escena. Después de estar viendo cómo muchas áreas ajustan el término, llegué a concluir que la curaduría es la organización de algo con el fin de que haya un diálogo que fluya, sea en una ciudad que los habitantes y sus actividades estén coordinadas con la organización con el fin de que el sistema fluya o sea en organizar una exposición donde hay un flujo de información.

Bajo el sol exactamente

//Inés Arango

Un sitio que se ve atractivo en una foto. Cubo blanco perfecto en son de la Economía de la Amistad¹. La misma estética; todas las curadurías

¹ Beatriz López, “¡Cheverismo, o muerte!,” *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (2015): <http://www.colecccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/%C2%A1cheverismo-o-muerte>.

son iguales porque tienen una tela colgada de la pared, en algún punto, en algún lugar. Hay una canción buenísima de Serge Gainsbourg que se llama “Sous le soleil exactement” en español *bajo el sol exactamente*. Dice así:

Un punto preciso en el Trópico
de Capricornio o de Cáncer
Desde entonces, olvidé cuál
Bajo el sol exactamente
No al lado, no en cualquier lugar
Debajo del sol, debajo del sol
Exactamente, justo debajo.

¿En qué país, en qué distrito?
Era a la orilla del mar
Desde entonces, olvidé cuál
Bajo el sol exactamente
No al lado, no en cualquier lugar
Debajo del sol, debajo del sol
Exactamente, justo debajo.

¿Era en Nuevo México,
Hacia el Cabo de Hornos,
¿Hacia Cabo Verde?
¿Era en un archipiélago?

Bajo el sol, exactamente
No al lado, no en cualquier lugar
Debajo del sol, debajo del sol
Exactamente, justo debajo.

Seguramente es un sueño erótico
que sueño con los ojos abiertos
¿Y si era real, sin embargo?
Bajo el sol exactamente
No al lado, no en cualquier lugar
Debajo del sol, debajo del sol
Exactamente, justo debajo.

Hago curadurías porque creo que es más profesionalizante.

La primera vez decidí que poner dos artistas de países que no fueran de Colombia era inteligente y que me ponía dos pasos adelante del resto de los mortales. En la invitación puse “José Manuel Mesías (Cuba)” y “Txema Novelo (Méjico)”. Hoy me da vergüenza haber hecho eso y me da rabia que el diagramador de la invitación me haya dejado ponerlo. Uno de los artistas me aterrorizaba por internet. Me decía “burguesa, tonta y joven” porque en la primera invitación solo había puesto mi nombre, el nombre del curador. Terror total. También me dijo que estaba en la exposición solo para hacerle el favor a una amiga nuestra que vivía en Berlín.

Después fui a recoger la obra de una artista que vivía en Nueva York y tenía su casa en Bogotá, sin arrendar, como lugar para caer por si las moscas. La empleada pensó que éramos hermanas. Seguí mi recorrido por el resto de las obras en una van, pero casi todas eran de pared y hubieran podido caber en un carro normal. Fui a hablar con un artista que había utilizado en una exposición pasada, un texto de Derrida para

acompañar su obra. No pude concentrarme porque yo tenía un grano y lo quería tapar mientras hablábamos para que me tomara en serio.

Desmontando rompí una pieza de cerámica y estaba tan nerviosa que le dije al artista “tienes mala suerte con la cerámica” porque otros dos curadores le habían roto piezas parecidas. Después le compré una salchicha alemana y creo que quedamos bien. Un profesor me dijo que tenía potencial para la curaduría, pero que por favor no me curara a mí misma.

Preguntario

//Jéssica Cardona.

¿Cómo comunicar temas o ideas? ¿Cómo hacer que el público entienda y viva lo que quiero comunicar? ¿Cómo desglosar y desarrollar un tema? ¿Qué métodos usar para hacer que la obra funcione en conjunto con un espacio? ¿Cómo crear un espacio para vivir, reflexionar y observar el arte? ¿Cómo crear nuevo conocimiento a partir de una o más obras? ¿Cómo potenciar la obra de uno o más artistas? ¿Es necesario potenciarlo? ¿Cómo interpretar o dar sentido al trabajo artístico? ¿Cómo darle sentido a un trabajo artístico más allá de solo el carácter visual/formal del trabajo? ¿Cómo darle un valor agregado a un objeto que inicialmente no es considerado como arte? ¿Cómo organizar o archivar obras que funcionen entre ellas de manera coherente? ¿Cómo hacer que la obra funcione sin necesidad de ser explicada? ¿Qué maneras y métodos de escritura se pueden usar para escribir sobre un trabajo artístico? ¿Debo entender a la obra de un artista para poder curarla? ¿Puedo darle a un trabajo artístico un significado totalmente diferente al original? ¿Una curaduría puede ser lo mismo que una instalación o un *site-specific*? ¿Cómo hacer una curaduría en cualquier tipo de espacio (abierto o cerrado)? ¿Cómo escribir un texto que describa una obra y logre eliminar la necesidad de verla para experimentarla o entenderla? ¿Qué formas o métodos existen y puedo crear para desarrollar recorridos de exposiciones coherentes para el público? ¿Cómo crear una curaduría virtual?

02 ¿Qué es un teórico?

Del texto ‘*What is a Theorist*’ (2003) en Was ist ein Künstler, ed. Katharyna Sykora, Berlin. Disponible en: <http://www.kein.org/node/62> y en: <http://www.kit.ntnu.no/sites/www.kit.ntnu.no/files/What%20is%20a%20Theorist%20by%20Irit%20Rogoff.pdf> y un fragmento ampliado en: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>

Hermafrodita

//Inés Arango

La palabra HERMAFRODITA está definida así en el Diccionario de Prejuicios de Flaubert como: “Excita curiosidad insalubre. Tratar de ver uno.”

En un artículo reciente de alguna revista de moda, hermafrodita se definía como intersex, que tal vez tiene un significado diferente, pero para mí es lo mismo. El artículo hablaba de la historia de una modelo que recientemente salió a la luz como *hermafrodita*. Esto decía:

“Durante décadas, una mayoría abrumadora de médicos reaccionó a bebés intersex mandándolos a cirugía [...] a sus papás les dijeron que, si no le quitaban sus testículos cuando tuviera diez u once años, le daría cáncer (una práctica común, me dice ella ahora—una respuesta al miedo que le tiene nuestra sociedad a los cuerpos no binarios; en algunos casos, los niños intersex tienen las mismas probabilidades de desarrollar cáncer de gónadas que cualquier otra persona). [...] En lugar de explicarle a su hija para qué era la cirugía, a sus padres se le dieron las instrucciones de decirle que tenía un problema de vejiga.”²

En el mundo de la prensa liberal está muy de

² “For decades, the overwhelming majority of physicians responded to intersex babies by rushing them into surgery. [...] Her parents were told that if she didn't have her testes removed when she was ten or eleven, she would develop cancer (a common practice, she tells me now—a response to our society's fear of nonbinary bodies; in some cases intersex children are no more likely to develop gonadal cancer than anyone else). [...] Instead of explaining to their daughter what the surgery actually was for, they were instructed to tell her simply that she had a bladder problem.” La traducción es del autor. Lynn Yaeger, “Model Hanne Gaby Odiele on What It Means to Be Intersex-And Why She's Going Public”, *Vogue*, 31 de Enero del 2017, <http://www.vogue.com/13524484/hanne-gaby-odiele-model-intersex-interview/>.

moda hablar de asuntos de género y de cómo nuestros ídolos piensan constantemente que el mundo es “post-gender”, etcétera. Más allá de pensar el surgimiento de estos temas con relación a lo escrito por Irit Rogoff en su texto, me interesa pensar el momento específico en el que la diferencia se niega, en que lo no-binario se niega.

Mientras leía el artículo (ya habiendo leído el texto de Rogoff), pensaba en la historia de la modelo: hay un momento clave y muy corto en el que el reflejo de los médicos simplemente es mirar para otro lado, negar lo que la “naturaleza” pone en frente. Un momento en el que se le pone un nombre: “cáncer” o problema de vejiga.

Se dice que “el diablo está en los detalles”, pero a lo que voy es que un gesto muy breve puede crear nomenclaturas erróneas. Si pensamos que ese ha sido el modus operandi de muchos teóricos al encontrarse por momento con cosas que no tienen nombres todavía, entonces es posible pensar que estamos rodeados de falsa nomenclatura, flotando en el ci-berespacio, en el diccionario de nuestros prejuicios.

Con relación a esto, dos comentarios más.

1. Se puede pensar al son de Claire Bishop, acerca de la perspectiva en el arte: Perspectiva renacentista, enmarcada y simétrica que presupone un espectador “racional” (¿qué es racional?). Perspectiva del arte instalativo: el sujeto está descentrado, es más autónomo porque se sumerge en la obra y hace lo que quiere.³ Todo esto sale de teorías del feminismo y del poscolonialismo, pero Rogoff en algún punto dice que “the twin models of post-colonial theory on the hand and discourses of globalization on the other, were no longer equal to the task of trying to think through intercultural relations on a global scale.” (p.100). Sin embargo, también dice “I come to the formulations of visual culture from a slight different perspective [...] always awkward and askance, never frontally positioned.” (p.98) No sé si lo que propone Rogoff es diferente a lo que propone Bishop sobre la instalación.

2. Suponer que una persona ve un cuadro de Leonardo DaVinci como cualquier otra persona racional lo haría, es igual de absurdo a pensar que los consumidores toman decisiones racionales en economía.

Uno no puede hacer la pregunta “¿qué es un artista?” Sin pre-guntar “¿qué es un teórico?”

// Mariana Rodríguez

¿Qué sería del artista sin un teórico que explique su realidad o viceversa? Ambos oficios atraviesan problemáticas en torno al crear.

Undone, without, unfiting y entangled son palabras que hablan de un duelo, una pérdida o hasta del desamor. Son los subtítulos del texto de Irit Rogoff, que tiene como eje principal borrar y explicar por qué la teorización y la creación pueden ser procesos análogos. A una conclusión que se puede llegar del texto es que ciertamente **tanto el proceso creativo artístico como teórico giran alrededor de una constante relación del individuo con el producto** (que por lo general termina la pérdida de uno mismo y el despecho por el fracaso momentáneo).

El acto de teorizar y de pensar se ve constantemente invalidado a medida que evoluciona; hoy en día, la cantidad de información existente hace que cada argumento tenga su contra argumento, y el terreno se vuelva completamente arenoso. **La búsqueda de una certeza es tan necesaria como la obra maestra**, es una constante lucha entre entender las vivencias del día a día y la exploración de las herramientas correctas para transmitir el entendimiento.

Por eso, no es extraño que la pérdida; “*the without*” sea el momento en el cual la realidad sobre la inutilidad o la falta de material se enfrenta con la ilusión de haber producido. Sobre la realidad cambiante y el cómo no hay una verdad absoluta. ¿Dónde la realidad teórica se enfrenta a la realidad física y dónde no se encuentran? Es en ese momento en el cual el teórico o el artista ve lo inevitable de la pérdida y toda su estructura y línea de pensamiento se relativiza.

Without es el momento en el cual es permitido reiniciar; por eso es importante. Perder da lugar a cuestionamientos personales y permite llegar a realidades absolutas individuales. Si se lograra la verdad con cada afirmación la necesidad de crear no existiría. La falta, el vacío y la incertidumbre son la razón de ser de la teoría, es una explicación a la realidad y solución para no volverse a enfrentar a la náusea de perder la verdad individual.

Entrevista con Irit Rogoff

// Alejandra Quintana

Irit Rogoff escribe e investiga en el intercepto de la crítica, la política y

la práctica del arte contemporáneo, con un enfoque particular en problemas transdisciplinarios, donde busca trabajar más allá de los métodos y cuerpos de investigación que han sido establecidos en la disciplina del conocimiento. Es autora y coautora de numerosos textos y es profesora del departamento de Cultura Visual de Goldsmiths College fundado en el 2002 por ella. El día de hoy tendremos la fortuna de discutir con ella sobre su texto *¿Qué es un teórico?*

Alejandra Quintana: Quisiera empezar enfatizando su decisión de utilizar una voz en primera persona a la hora de escribir. Me llama la atención esta decisión y acercamiento para enfrentarse a describir un problema epistemológico y aún más siendo un texto educativo. Por lo tanto, me gustaría dar inicio la entrevista con la siguiente pregunta, ¿se requiere, realmente, de una lectura educada o de un público especializado para acercarse al texto?

Irit Rogoff: ¡Para contestarte concreta y simplemente, NO! Lo último que quiero es que para lograr un acercamiento a mi texto se requiera de una estructura académica donde las personas tienen unas categorías establecidas que plantean límites y fronteras. Yo f creo que hay que encontrar motivaciones de producción del conocimiento bajo las condiciones actuales, lo que quiere decir, explorar nuevas posibilidades de prácticas emergentes basadas en la investigación como un proyecto intelectual. Quiero que se parte de la preocupación del momento, que se le pueda contestar algo a nuestro presente sin estirar o expandir una metodología establecida o hacer malabares para acomodarla. Esto es lo que me lleva a que se requiere *deshacer*, quitar o perder y no encajar todas las metodologías y categorías establecidas.

AQ: Entiendo que quiere romper las barreras existentes en la investigación, pero aún me despierta intriga el tono que decide usar en tu texto *¿qué quiere despertar* en los lectores al escribir de una manera tan personal?

IR: Busco ayudar al público siendo enfática en que no hay límites, que hacer un texto académico o un texto personal teniendo en cuenta una perspectiva investigativa es igual. Que mi investigación y mi vida personal están estrechamente relacionadas, como un artista y un curador o la investigación y la creación. Quiero demostrar que lo personal sirve a lo profesional o a lo investigativo y esto ayuda acentuar mi punto de que todas las prácticas se conectan en un proceso complejo de conocimiento. Estoy buscando que la gente se arriesgue, que logren perder la solidez histórica que solo es usada por comodidad debido a que se trata de una

estructura binaria que no usa ni refleja las condiciones y realidades de la existencia de un problema actual. La teoría no debe partir desde los límites de lo posible, debe darse en un espacio abierto y fluido donde existen numerosas formas experimentales que se dan entre ideas, política e imágenes y tienen efectos que se pueden estudiar. Por lo tanto, se debe pensar qué se tiene y no qué se ha pensado.

AQ: En su texto ¿Qué es un teórico? apela a todas las herramientas que tiene para dejar su legado claro, de que para lograr hacer teoría uno se debe arriesgar y desprender de las metodologías y categorías anteriores. Por último, me gustaría cerrar, preguntándole ¿Qué se requiere para lograrlo y cuáles son las limitaciones?

IR: Se requiere de algo que en mi texto de llamo la dinámica de la pérdida, perder algo para crear, desaprender para lograr un proceso de creación y no de acumulación. Por otro lado, plantea perder las metodologías y categorías anteriores, que han sido establecidas por comodidad pedagógica, para así romper barreras y lograr un espacio fluido. Pero entonces vendrían dos problemas desde mi perspectiva, el primero es que para lograr todos estos procesos de quitar toca saber que hay. Lo que quiere decir que para quitar límites que nos amarran primero debemos ser conscientes de ellos y conocerlos bien para destruirlos; para lograr desaprender toca aprender y para abrir un espacio debo conocerlo cerrado y aún más desafinante por dónde se abre. El segundo es la certificación de las nuevas teorías, ¿cómo se evalúan? ¿Cómo logran categorizarse como teorías si no es por unos límites?

¿Qué hace un teórico?
//Lina Useche

Deshace

Lo que ya está. Nada está escrito en piedra. Cuestionar, sugerir, revisar y volver a cuestionar, ese es el ciclo de la teoría, al menos de aquella que intenta estudiar la cultura. Sumergidos en un estanque de infinitas posibilidades, parece imposible palpar el presente si siquiera nos detenemos a pensarlo. Nuestro contexto inmediato está en un constante devenir, por eso lo que afirmo aquí y ahora, mañana será ficción; una de las tantas realidades que nos rodean. La *realidad*, como fenómeno, resulta de una experiencia común, esa que cambia sin previo aviso y que nos obliga a desprendernos de lo ya conocido para darle la bienvenida a lo que ignoramos.

El estar sin (estado emocional-ontológico)

No puedo decir qué es, pero sí puedo decir lo que no es. El estar sin (*Without*) no es una certeza, pero tampoco es una duda, no es un lugar específico, pero tampoco es lo meramente indeterminado. Es, pues, un punto en el medio, ese que evita los extremos para mantener una postura más humilde. Es la disposición a colaborar, a allanar las jerarquías y dialogar uno a uno. Teórico-Artista. Teórico-Público. Público-Artista. Es plantear preguntas donde no hay razón para hacerlo y buscar respuestas en lo que no parece lógico. De lo general a lo específico, de una búsqueda abierta, sin meta alguna, a la delimitación de un tema, uno que ha llegado a nosotros casi por azar y no por escogencia, así como lo oye, en contra de toda tradición teórica.

Inoportuno o, más bien, el *no | encaislarse |*

Otro de esos que no queda claro, tal vez, porque tiene un sinfín de posibilidades. En todo caso, no es estar en uno u otro bando. Los límites son los que definen las posibilidades, entonces, sí nos quedamos en el medio ¿podríamos lograr lo imposible? El *no | encaislarse |* da lugar a las nuevas posibilidades, a la experimentación, al flujo orgánico de las situaciones. Así es la cultura, un fenómeno inalienable, ese que no se deja privatizar porque su naturaleza es ser incluyente, expansiva y mutante. Tiene vida y, como tal, ocupa un espacio en el presente, del cual todos participamos. Sí, la teoría debe ser inoportuna cuando aborda la cultura visual, para así atreverse a estimular la creación y dar lugar a lo inesperado.

Enreda

Definición más acertada de la cultura visual. En eso estamos, en un enredo. Identidades que se pierden en él constantemente, pero perderse no significa anularse, perderse es la primera etapa para reencontrarse. Una mezcolanza de identidades que se pierden todo el tiempo y que emergen de nuevo con tintes adoptados, producto de la amalgama que llamamos *cultura*. No hay retorno a un estado pasado, el enredo produce nuevos sujetos, sin división alguna, que se reconocen –de nuevo– uno a uno y trabajan uno a uno.

03. Curaduría a una traducción

Variables de palabras usadas en las traducciones al texto ¿qué es un teórico? de Irit Rogoff
//Inés Arango

Raíz de Crisis:

de *krinein* “separar, decidir, juzgar», de la raíz **krei-* “discriminar, distinguir” (Fuente también del griego *krinesthai* “explicar”.

Criticality:

“criticidad”
“criticabilidad”
“criticalidad”

Without:

“without”
“sin”
“el estar sin”
“Estar sin”

Creolized:

“creolizado”
“criollización”
“criar la identidad/ crianza de la identidad propia”

Undone:

“deshacer”
“desenmarañar”
“lo deshecho”
“El desecho”

Unfitting:

“Inapropiado”
“Lo inapropiado”

Entangled:

“Enredarse”
“Enredado”

04. Diccionario de términos curatoriales

La cultura de exhibir

//María Camila Velandia

Este término se refiere, como en la antropología, al estudio de cómo se exhibe una cultura. Es decir, pensar en una exposición como parte de la forma de pensar de una sociedad o como algo que se muestra dentro de ella. Por eso, debería entonces pensarse cómo ciertas costumbres, o grupos de personas, están dispuestas a recibir la exhibición. Es un término que aparece en los años noventa y se refiere a una actitud crítica frente al estudio del museo. Pensar en cómo está expuesto y por qué. También es importante, para este término tener en cuenta que la exposición se vuelve algo más complejo; una curaduría y que ésta puede ser leída como un texto. De aquí la importancia de saber cómo exponer dependiendo de para quién se está exponiendo.

El espacio expositivo es entonces un espacio de crítica y análisis, donde se empieza a jugar con la disposición y donde el curador debe ser también un investigador que le da sentido a la exposición; Una re-significación o interpretación de lo que hay y así mismo busca mostrárselo a un público específico y eso es quizás lo que más define a la cultura de exhibir.

Entonces aparece algo así como “lo que está de moda” en la forma de exhibir. Porque el de al lado le pegó al perro y el público está encantado con la “gran muestra”. Entonces hay dos opciones: me le pego y voy a la fija o trasnochó e innovo. Por lo general, es más fácil pegársele a ese que ya encontró lo que funciona. Y es ahí donde se da la gran muestra pero que ahora es masiva. Grandes muestras por todas partes, siempre el mismo chuzo con los papeles de chicles organizados por colores, o el tubo transparente con latas de cervezas organizadas por colores. Claro, es que la moda no es que todos tengamos el mismo jean azul, si no que todos tengamos el mismo jean, el color no importa.

Exhibición de la exposición

//Valentina Marín

El espacio de exposición de la pared blanca, al menos

antes de las prácticas artísticas relacionadas con la crítica institucional y la aparición del ensayo de Brian O'Doherty⁴, que analiza la genealogía y el significado del cubo blanco, se pensó neutral y transparente, defendiendo la supuesta autonomía de *la obra de arte*.

El *acto de exponer* no sólo significa organizar piezas en una pared blanca, significa pensar en la disposición espacial, el diseño de la instalación, el contenido de la información y los aspectos visuales de esta. La exposición es, en ese sentido, el espacio físico e interpretativo en el que se presentan objetos en el espacio. Sin embargo, desde la expansión de las prácticas curatoriales en la década de 1990, donde había un especial énfasis en la discursividad, en la performatividad y en lo curatorial, el acto de exhibir se ha convertido además en un lugar significativo de investigación teórica y artística.

La reciente proliferación de formatos de exposición y el aumento de una tendencia auto-reflexiva de las estrategias curatoriales, dio lugar a diversos enfoques sobre la investigación histórica y la práctica actual de exponer. Entre ellos, nuevos aspectos investigativos como la relación del acto de exponer con la articulación del poder o su papel en la activación e implicación de la audiencia, por ejemplo. En el contexto colombiano, el acto de exponer se ha visto influenciado por relaciones económicas y otras veces de poder. La *economía de la amistad*, es un factor que ha sido definitivo en el ámbito artístico. Lo que llamamos comúnmente *palanca, contactos e influencias* pueden ser el reflejo de las dinámicas tanto mundiales como nacionales en el momento de realizar el acto de exponer.

Museología: “la lógica del museo”: Museológicas

//Estefanía Gutiérrez Sabogal

Al percibirme que la palabra Museología se compone por dos conceptos: museo y lógica, puedo relacionar el término directamente tanto con el razonamiento y con la lógica del museo. Esto quiere decir, que el museo tiene una lógica que se estudia y por la tanto se vincula con la academia y con los circuitos de la institución del arte. Si el museo tiene una lógica, debe de tener un origen; una historia y un presente. Debe tener unas propiedades que lo identifican y un razonamiento que le da sentido a su existencia. Así que, partiendo de esa idea, la museología estudia al museo para conocer; su diseño, su contenido intelectual, su difusión comunicativa, las relaciones espaciales, sociales y dinámicas. Esto implica identificar formas específicas de su investigación, su dis-

⁴ En su ensayo, titulado *Dentro del Cubo Blanco*, O'Doherty analiza las premisas en las que se basaba el contexto expositivo de la modernidad: el museo y la galería de arte, y es el encargado de desenmascarar la sofisticada relación que mantienen la economía, la realidad social y la estética con ese espacio.

curso, su organización y su funcionamiento, las personas que lo visitan, las actividades e interacciones, la arquitectura adaptada a sus necesidades espaciales y en sí el razonamiento que implica que el museo haya sido creado de tal forma, con tal argumento. Por tal motivo, todos los museos son diferentes, ya que se diseñan bajo unos conceptos que le dan lógica a su composición. Aspectos relacionados con la cultura, el arte, la academia, la institución, el mercado del arte, la exhibición entre muchos más, son la base del razonamiento que le da la lógica a los museos, y es tarea de la museología estudiarlos.

Performatividad

// Lina Useche

En Curaduría:

existe una tendencia performativa en las prácticas curatoriales que, en esencia, cuestiona las formas de relacionarse con el entorno artístico tradicional y propone una audiencia activa y participativa, así como la presencia de artistas en los procesos curatoriales. El conjunto performatividad-práctica curatorial cuestiona la institución desde adentro, la reconfigura. En la actualidad, **hay dos formas de entender las instituciones del arte:**

Como espacios expositivos o de disposición (curadurías no performativas, donde el riesgo no tiene cabida y el distanciamiento anula cualquier posibilidad de relación. Curadurías estáticas, burocráticas, a favor de la privatización de instituciones y en contra de las relaciones horizontales y colaborativas)

Como espacios de producción donde cualquier posibilidad artística puede tener lugar.

La performatividad curatorial asume el punto *b* anteriormente expuesto y se plantea los siguientes pilares desde su práctica:

Dialogar con los demás actores.

Mostrar un proceso curatorial transparente.

Atreverse a tomar riesgos —decisiones que pueden o no ser las correctas—.

Reconfigurar el término *correcto*.

Carácter auto reflexivo: el curador se cuestiona. La institución se cuestiona. Nada puede estar del todo definido, todo se renueva. Se trata de una relación entre estéticas: mediar y estructurar activamente la relación artista-audiencia y re-estructurar la relación curador-artista.

Antónimos

Imitación – Carece de un efecto constitutivo en la realidad.

Tradicional – Lo que se cuestiona bajo la lógica performativa.

Cubo Blanco

// Angélica María Herrera Feijóo

Cubo es un cuerpo de seis caras en las que todas son cuadradas. La característica principal de estos cuerpos es que todas las caras son congruentes y están compuestas de a pares y tienen cuatro lados. También se le conoce como hexaedro o poliedro en la geometría. **Blanco:** color similar a la nieve, la leche, la sal etc. También hace referencia al color de la luz solar que algunos cuerpos reflejan sin descomponerla. Así mismo, se refiere a la raza; comprende a las personas que son originarias de Europa, que tienen ciertos aspectos físicos entre ellos la piel pálida. La palabra **cubo blanco** hace referencia a un espacio de seis caras congruentes entre sí, las cuales son blancas. En el caso de una exposición, las paredes blancas concentran al espectador en las obras porque las aísla de cualquier distracción. Si este término se mezclase con la **curaduría** se convertiría en un campo ideológico que pertenece tanto al modernismo como al mercado de **relaciones del arte**. Es decir, que éste espacio de relajación y perfección se bifurca con la idea de una obra y con la idea de **arte**. **Cubo;** es un cuerpo formado por seis caras y cada una es **cuadrada**; figura del plano con sus cuatro lados **iguales**; que tiene la misma naturaleza, forma, calidad o aspecto que otra **cosa**; palabra que se utiliza para referirse a algo concreto, abstracto, real o **mental**; que tiene relación con la mente o con la **inteligencia**; facultad para comprender o **entender**; captar el sentido o **significado**; frases o cualquier otra manifestación **humana**; que tiene relación con la persona o con la **humanidad**; conjunto de todos los **hombres**; denominación genérica y arbitraria, sin distinción de sexo, de cada uno de los individuos de la especie humana, clasificados como mamíferos primates, que se caracterizan por estar dotados de lenguaje articulado, cuerpo erguido y manos prensiles con los dedos pulgar e índice **oponibles**; que se puede **oponer**; poner una cosa contra otra para impedir o contrarrestar su acción o **efecto**; resultado de una **causa**; hecho, fenómeno, situación o actitud que produce o provoca una **acción**; Realización de un acto o un **hecho**; que ha alcanzado la madurez o desarrollo **completo**; que tiene todos los elementos o partes que normalmente lo **componen**; unir varias cosas para formar **otra**; la persona o cosa distinta de la que se **habla**; facultad de **hablar**; emitir sonidos que forman **palabras**; un sonido o conjunto de sonidos asociados a una determinada **significación**; la denotación, referente, o una idea

asociada con una palabra o **frase**; unidad lingüística, formada por una o más palabras, que presenta un enunciado completo, que se basa así **mismo**; es una sola persona o cosa en distintos **casos**; problema o hecho de que se trata o sobre el que se consulta a **algui-en**; denota a una persona **indeterminada**; que no está definido o **precisado**; que está **obligado**; se hace de manera forzosa por estar determinada por las normas **sociales**; de la sociedad humana y de las relaciones entre sus **miembros**; extremidades del cuerpo humano o animal donde se conservan las sensaciones cenestésicas cuando han sido amputadas, aunque el sujeto sea consciente de su **ausencia**; pérdida pasajera de la **conciencia**; la capacidad que tiene un sujeto de conocerse a sí mismo y a su **entorno**; vinculado al medio ambiente e incluye lo referente al **aire**; la mezcla gaseosa que forma la **atmosfera**; la capa de gas que rodea a un cuero celeste; un adjetivo que indica que algo es perteneciente o relativo al **cielo**; el espacio en el que se mueven los astros, algunos de sus fenómenos naturales son las la aurora, el arco iris y las **nubes**; es un hidrometeoro que consiste en una masa visible hecha de cristales de nieve o gotas de agua microscópicas suspendidas en la atmósfera. La nube dispersa toda la luz visible y por su exterior se ve **blanco**.

Cubo Blanco

//Daniela Maya

El cubo blanco es un espacio básico, que pretende aislarse de su contexto, sin poseer ningún tipo de información. Contiene una serie de planos blancos dispuestos para obras de arte que lo definan. Se aísla de las posibles historias que un lugar puede darles a las obras de arte, a los posibles cabos que se hilan entre el lugar y la obra. En éste se esconden los enchufes, se quitan los guardaescobas, se ponen luces con focos específicos, se dispone el espacio para el arte que se va a exponer. Es un lugar exclusivo que permite pensar únicamente en la obra, que la deja respirar. De esta manera, genera una problemática en la que el arte no se está pensando como parte de la historia que se vive. Estos espacios son diseñados para un tipo de público específico, crea un olvido disimulado al borrar la historia de los muros, los suelos y los techos. Por ejemplo, en Bogotá surgió el fenómeno de los espacios emergentes que se ubican en zonas de residenciales. De estos nuevos espacios se borra la información que habita en su interior para dar paso a nuevos planos blancos que se sobreponen a toda la historia que el espacio pueda aportarle a la obra; se crea el cubo blanco. Automáticamente al tener paredes planas, estas casas dejan de ser barrio y lugar habitable. Al pintar

la casa y quitarle los bombillos de plafón y luz amarilla y cambiarla por focos led, la casa crea una nueva identidad. La idea de lugar de arte se ha formado alrededor de ese cubo blanco que tanta información anula. Es una pretensión de alejarse, de retraer el arte, de no dejarlo dialogar con el contexto.

Museografía
// Angélica María Herrera Feijoo

Puesta en escena de un imaginario colectivo, de una invención o de la historia de una escena. La museografía, basándose en la adecuada presentación de un guion, logra crear diversas lecturas en un recorrido aparentemente único dentro de un espacio definido.

Guion

Museo Nacional de Colombia

Exposición: Cielos rojos

10:00 am

Acto 1:

Mobiliario museográfico

Curador: -Buenas tardes, nos reunimos para discutir las características de la exposición; yo estaba pensando que los cuadros se ubicarán en el tercer piso en una planta pequeña para que el espectador se encierre en esta atmósfera del paisaje rojo-.

Museógrafo: -Pues pienso que sería un buen lugar, el problema es que son diez cuadros de los cuales cinco son excesivamente angostos lo que provoca que el espacio no se aproveche de la mejor manera. Quedarían vacíos que no se podrían llenar y la exposición se vería incompleta -.

Curador: -Hay que encontrar una manera de aprovechar este espacio, es el único disponible dentro del museo -.

Museógrafo: -También hay dos piezas escultóricas que quizá puedan llenar estos vacíos-.

Curador: - ¿Dónde los ubicaría en el espacio? -

Museógrafo: -Se podrían mandar hacer dos bases en madera para las piezas, una es más grande que la otra, entonces se tendrían que tomar las medidas-.

(Entra en escena el carpintero.)

Carpintero: -Disculpen, ¿me habían llamado? -

Museógrafo: -necesitamos que nos haga dos bases de madera para estas dos piezas-.

Carpintero: -Cuáles serían las medidas?

Museógrafo: -Déjeme las mido...una seria de 50cm por 80cm, la otra sería un panel de un metro por 40cm-.

Carpintero: -Listo, perfecto, esos dos paneles se los tendría listos para el lunes en la mañana-.

Curador: -La exposición es el sábado, ¿no las puede tener el viernes a más tardar en la noche? -

Carpintero: -sí pero como tenemos otros trabajos podría costarle un poco más-.

Curador: -Listo-.

Acto 2:

(Curador sale de escena y hombres en overol llegan con 10 cuadros emabalados.)

Museógrafo: -Por favor desempáquenlas con cuidado y apóyennlas verticalmente sobre las paredes-.

(Los hombres en overol hacen lo dicho y salen de escena.)

Museógrafo: -Puedo ver que dos de estas piezas no se encuentran en buen estado, entonces necesito que sean sometidas a procesos de presentación estética y restauración integral. Necesito que se llame inmediatamente a los restauradores-.

(Hombre al lado del anota y se dirige a llamar. Luego entran dos hombres de iluminación.)

Museógrafo: -Ésta es una fotografía hecha con tinta de pigmento mineral en Hahnemühle, así que la iluminación no puede ser directa ya que es un material delicado bajo altas temperaturas, además debe manipularse con sumo cuidado ya que tiende a correrse-.

Iluminadores: -Por supuesto señor seremos muy cuidadosos y, ¿en cuanto a las otras obras? -

Museógrafo: -Las dos piezas escultóricas necesitan una luz cálida directa sobre ellas, las otras obras una luz cálida no tan directa. Necesito en total veinte luces led cálidas-.

Iluminadores: -Si señor, vamos a eso-.

Acto 3:

El espacio

(Curador entra en escena y habla personalmente con el Museógrafo.)

Curador: -Bueno, necesitamos hablar de la necesidad de subdividir el espacio de acuerdo con los temas que se tratan en esta curaduría-.

Museógrafo: -sí, según lo que he leído son tres temas-.

Curador: -Sí, pero necesito que me diga que ha pensado, como dividiremos estos tres ambientes y si incluiremos o no los nombres de los espacios o la numeración-.

Museógrafo: -inicialmente pensaría en dividir cada curaduría por medio de paneles, colocando los textos del inicio de tema al final de cada exposición para que se le dé libre albedrio al espectador en cuanto a la observación de la obra. Asimismo, por cuestiones de seguridad las obras deben estar exhibidas a una distancia inferior a treinta metros de la salida. Las dos piezas escultóricas, pertenecen a dos temas diferentes, y pienso que estarían mejor ubicadas en la parte central de cada sala, para que sea una especie de descanso de un formato al otro para el espectador-.

Acto 4:

Vitrinas

Curador: -Me gusta como quedó la distribución de las piezas en el espacio, pero tenemos un problema, esas piezas escultóricas están hechas en granito. Si alguien las toca, se rompen-.

Museógrafo: -Si estoy de acuerdo, creo que lo mejor sería diseñar unas vitrinas que protejan las piezas no solo del público sino de la temperatura y la humedad. Creo que una vitrina vertical estaría bien para estas piezas-.

Acto 5:

La exposición

(Un grupo de gente comienza a entrar de forma masiva, llenando la sala.)

Discursividad

// Alejandra Quintana

La práctica discursiva se construye en las tradiciones significantes y conceptuales del arte, reflejando el significado del mismo, su funcionamiento y la responsabilidad social de las instituciones o un estatus o posición social del artista. El discurso se puede establecer por medio de una serie de significados y de interpretación de diferentes relaciones. ¿pero realmente es así? No, la discursividad nace con la humanidad en toda selección y construcción donde interactúa el hombre con el fin de comunicar algo a su comunidad. Específicamente en el arte ha habido un discurso construido por quienes tenía poder para seleccionar que imágenes se iban a representar. En el medioevo, las imágenes tenían

tanto poder -debido al uso de la discursividad- que la iglesia entra en la difícil discusión si éstas crean idolatría. Por lo tanto, siempre han estado atadas a un discurso que generalmente es de poder. Lo que pasa con el arte conceptual, moderno y contemporáneo es que el discurso es propio del arte y se piensa que los artistas tienen mayor libertad sobre éste. La noción de discursividad en el arte es parecida al uso de este concepto en las ciencias políticas porque permite pensar que democratiza el arte por medio de una participación activa de la sociedad, pero a su vez construye características de diferencias sociales y una estructura que forma una realidad social. Por lo tanto, es un juego donde a pesar de que la sociedad sea víctima es vendida como beneficiaria, debido a que se vende la idea que se volverá un sujeto activo en el proceso del arte. Lo anterior tiene sentido, desde una perspectiva del siglo XIX porque el arte estaba atado a un discurso político y religioso donde no se quería una inclusión, ni democratización. Ahora, esta práctica discursiva también ha cobrado un campo en lo performático, gracias a que el espacio de las exhibiciones se ha vuelto una puesta en escena para la sociedad. Por lo tanto, se observa como el arte, lo social, lo político y lo económico se sobreponen a un discurso meramente artístico y lo permean. En este punto, a pesar de todo el discurso del arte no se libera del todo de las tensiones políticas, sigue estando cargado de un discurso de poder como en sus inicios.

Es en este mismo escenario, donde la voz del curador para darle forma a un discurso crítico se vuelve igual de importante a la del artista. Debido a que el curador y el artista usan métodos de trabajo similares -priorizan los medios inmateriales interpretan y contextualizan la obra de arte-. Por lo tanto, este es un discurso propio del arte, dado por personajes que hacen parte de esta esfera. Es cierto pensar en la probabilidad de crear un discurso libre. Ellos -los curadores- seleccionan qué se va mostrar y qué se va decir. Esto demuestra que la democratización por el lado de un discurso es una ficción. El discurso se vuelve un arma de valor donde hay muchas voces de diferentes disciplinas, pero igualmente se entrelaza una idea de poder. Es casi un juego donde el discurso se establece para democratizar y explicar algo, volver a un pueblo activo y comprensivo, pero a su vez establece una relación de poder entre quién lo hace y por qué él lo entiende y el resto no.

Cheverismo ó Economía de la Amistad

// Inés Arango

El “Cheverismo” es la variante latinoamericana del concepto de Economía de la Amistad, bajo el cual las alianzas, la colaboración y las nuevas oportunidades en el arte se consiguen basados no en mérito, sino en afinidades personales, fuera de la institucionalidad y fuera de la academia. El cheverismo tiene base en la falta de oportunidades brindadas por las instituciones latinoamericanas y denota, entonces, prácticas vivenciales y espacios de convivencia como el after party de cualquier exposición y los eventos alrededor de las bienales, salones o ferias locales.

Beatriz López, directora artística de Instituto de Visión, atribuye un gran valor al término porque no viene de ningún discurso europeo, tradicional o dominante. Por ese mismo lado, insiste en que, aún si hubiera una fuerte institucionalidad en la región, el cheverismo seguiría existiendo, pues hace parte de la cultura. Dentro de esa lógica, el cheverismo es un movimiento por derecho propio que no solo permite ciertas vías alternas de producción artística, sino que determina su contenido y su estética.

El cheverismo genera, por otra parte, no sólo encuentros dentro del marco de eventos, sino que es raíz de la creación de espacios independientes que se organizan abiertamente alrededor de afinidades personales. “Yo hice un espacio para exponer a mis amigos” es una frase común dentro de las redes de espacios independientes en Bogotá. Estos lugares sirven también como plataformas alternativas para promover artistas emergentes al mercado del arte internacional y para entender ciertos grupos de producción artística dentro de una óptica histórica (con esto quiero decir que se van creando “escuelas” de pensamiento regidas por los grupos formados en esos espacios independientes). Algunos de estos espacios en Colombia son o han sido: El Bodegón, La Rebeca, MIAMI, La Agencia, La Quincena, Rat Trap, Más Allá.

Es válido preguntarse si esta forma de hacer las cosas no tiene que ver también con la cultura de la *rosca* en la política, que también tienen como excusa la falta de institucionalidad. ¿Hasta qué punto el arte, siendo un campo poblado principalmente por gente privilegiada, debería repetir estructuras de comportamiento ligadas a la corrupción y a la desigualdad? ¿No debería, al contrario, cuestionarlas? ¿Qué hacer con los tímidos, los deprimidos, los traumatizados, los antisociales y los asexuales?

Para navegar el mundo del arte contemporáneo en Latinoamérica y el Caribe, hay que tener en cuenta, entonces, que la amistad como moneda corriente es muchas veces más útil que el dinero y lo que puede comprar (títulos, galerías). Sin embargo, la Economía de La Amistad está directamente ligada con el poder adquisitivo de las personas porque es lo que determina la capacidad de tener ciertos modos de vida, ciertos convencimientos políticos y ciertas sensibilidades estéticas.

Colaboración

// Jessica Cardona

Colaboración es el nombre genérico para obras de arte, exposiciones o proyectos, en el que, en lugar de una persona -artista, curador- un grupo de personas trabajan para desarrollar *algo juntos*. La colaboración puede tener lugar entre artistas -o grupos de artistas-, curadores -o colectivos de curadores- y otros actores del arte; Además, también pueden participar varios socios activos fuera de la escena artística. Puede haber una colaboración entre un artista y los miembros de una comunidad cuando todos participan en la realización de un proyecto en particular. El artista también puede invitar a la audiencia a colaborar, que se refiere principalmente a la noción de participación. En la ejecución de la colaboración se desarrolla un beneficio mutuo entre socios y/o participantes, asimismo, uno de los resultados de una colaboración, en parte, es la creación y el desarrollo de un pensamiento o idea colectiva.

Palabras relacionadas y sinónimos:

- Cooperación.
- Interacción
- Acto colectivo
- Participación.

Propuesta para un ejercicio curatorial sobre la palabra:

Seleccioné una noticia y un video que considero describen y definen muy bien lo que es colaboración.

<http://www.artnews.com/2017/02/03/in-elegant-riposte-to-trumps-travel-order-moma-installs-works-by-artists-from-banned-muslim-countries/>

<https://www.youtube.com/watch?v=sN9-SOOesa4>

Educational Turn

// Daniel Blanco

Giro Educacional: Término Referido al vuelco en los modos de aprender el arte.

Las estructuras y formas con las que se transmite el conocimiento son

tradicionalmente el habla, la práctica y sus subdivisiones. El lenguaje debe entenderse como una estructura ensamblable y modificable con la cual interactuamos. La práctica podría reducirse como el uso y aplicación de conocimientos con el fin de mejorarlos o incrementarlos. Una vez conocemos, nos es posible aplicar en repetidas ocasiones la acción correspondiente. Dicho esto, aún es necesario afirmar que la aprehensión de conocimientos está determinada por un sistema de relaciones mucho más complejo entre el sujeto y su entorno. Para entender esto Piaget subdividió el proceso de aprendizaje en tres etapas; una primera de recepción o asimilación en la que el sujeto escucha, mira o siente; una segunda de relación o práctica donde la información recibida pasa a ser razonada e interpretada y una tercera de memoria u organización en la que el sujeto vincula el tema de observación con hechos pasados, de manera que la información es más fácilmente reconocida y retenida. Es una teoría comúnmente aceptada, pero si pensáramos su aplicación en el ámbito artístico, sería posible encontrar ciertas variaciones. Valdría la pena preguntarse; ¿es esta la manera en la que se aprehende el arte?

De acuerdo con la curaduría de *Eszter Lázár* acerca del giro educacional es posible pensar referirlo a un manejo flexible de las prácticas, métodos y teorías artísticas. Según él, la obra y las relaciones que esta propone a sus intermediarios pueden significar distintos caminos para la comprensión. Si lo que se busca es entender cómo se aprehende la obra artística, sería valioso reflexionar sobre cómo los intermediarios dan sentido a una obra. Para poner a prueba esta acelerada afirmación, me permito proponer un ejercicio rápido en el cual los interesados asuman distintos roles.

Ejercicio:

Deberá escoger uno de los 3 roles básicos que acompañan la obra de arte. Luego, escogerá a su vez una de las 3 obras curadas para este ejercicio. Posteriormente, desde sus concepciones sobre lo que este rol simboliza, propondrá una definición o significado a la obra. Es decir, si su rol es el de curador, deberá preguntarse ¿qué relaciones tiene un curador con la obra?, ¿cómo suele hablar de ella? Finalmente, escribirá la definición o significado de la obra en un trozo de papel y lo comparará con las demás personas que realicen el ejercicio. El ejercicio busca, en primer lugar, reflexionar sobre las concepciones y características de cada rol. En segundo lugar, pretende encontrar si existen diferencias o similitudes entre las definiciones de los distintos roles. Por último, al compartir los resultados sería posible contrastar las distintas aproximaciones, de manera que las definiciones otorgadas por cada uno de los roles se comparan, generando una mirada mucho

más diversa para todos los participantes.

Roles:

Curador.

Artista.

Espectador



Autoría

//Juanita María Bernal

Autoría hace referencia a aquel que ha creado algo y quiere asumir la responsabilidad de ello. Esta definición va más allá de haber realizado algo nuevo por medio del intelecto propio y autónomo del autor, lo que quiere decir que la idea de autoría no solo es una apropiación de algo en específico, sino que también se basa en un proceso investigativo, cultural y legal donde se busca reconocimiento. Mediante el reconocimiento se busca una manera de *fama*, lo cual puede que sea lo que

busca el autor al patentar o proteger su creación por medio de múltiples formas legales como el marcar con nombre propio su creación y limitarla para no permitir ciertos usos de otros sin su consentimiento. Por otra parte, autoría hace referencia a tradición por el hecho de que el autor quiere anular medidas de tiempo, inmortalizando así aquello que ha creado para que en determinados lugares se tenga por una longevidad indeterminada su creación y esta cuente con el reconocimiento de su autoría. De este modo autoría es algo que se ha producido mediante un proceso y su resultado final concluye con una apropiación personal donde puede que haya varias reacciones de parte del autor. Una de las reacciones puede ser egoísta donde solo se busca generalizar el contenido final y darle una única interpretación; otra reacción es otorgar dignidad a quien realizó el trabajo para así llegar a un reconocimiento el cual crea cultura e inmortalización.

05. Curadurías Colaborativas

Cuadro comparativo

//Jessica Cardona

Ventajas y desventajas de la curaduría colaborativa.

Ventajas:

- Se aprende de lo demás y se abre la mente.
- Es posible construir algo más grande que la suma de sus partes, es decir, se puede hacer algo mucho más grande y con más calidad cuando hay más de una mente involucrada.
- Hay interés en salir del campo del arte y expandir la audiencia.
- Se produce arte relacional al permitir encuentros incluso en el campo de la individualidad. Se crean situaciones compartidas entre actores independientes dentro de una escena.
- Crea discursos y está en el acto del discurso.
- Se crean espacios para compartir y promover actividades como exposiciones, programas de residencia, conferencias, entre otros.
- Hay ayuda de otras personas y puedes pasar tiempo con ellas.
- En este tipo de proyectos las diferentes disciplinas se aportan unas a otras.
- Puedes defender una idea con más intensidad o crear conocimiento nuevo con más soporte.
- Los resultados pueden ser mucho más variables y se puede llegar a más conclusiones.
- Puede involucrar estrategias mediáticas quizás con más facilidad que los trabajos de un solo autor.
- Se convierte en un instrumento de self-coaching.
- Aporta flexibilidad en cuanto a bajos presupuestos, nuevas oportunidades y nuevas creaciones.
- Se depende de otro, pero también se contribuye a otros, por lo cual, el trabajo de equipo toma lugar.
- Trabajar en grupo implica tener preocupaciones compartidas, pero también lograr vías alternativas de producir conocimiento.

Desventajas

- Son proyectos de alto riesgo, porque al involucrar un

número grande de actores el resultado puede ser desastroso o fantástico.

- A veces el proceso es muy lento y estresante, porque cada quien tiene maneras de trabajar distintas y se necesita tolerancia y paciencia.
- Las dificultades que pueden aparecer entre los actores pueden facilitar que el trabajo colaborativo sea disuelto por uno individual.
- Las relaciones entre personas son complejas y afectan directamente el trabajar en colaboración con otros.

Conceptos a tener en cuenta: Definiciones según María Lind

Colaboración: se refiere abstractamente a todo proceso donde la gente trabaja en conjunto. Aplicando tanto a un trabajo de un individuo como a colectivos y sociedades. Es un término abierto que involucra todos los siguientes:

Cooperación: trabajar junto con otros y tener beneficios mutuos de ello.

Acción colectiva: Mediante la interacción. Es cuando un grupo de personas interactúan entre ellas o cuando puede haber trabajos individuales que se juntan en uno muy grande.

Participación: cuando los participantes forman parte de algo que al-
guien más creo.

Curadurías Colaborativa: Un Análisis Desde la Economía de la Cooperación

//Alejandra Quintana

En este texto veremos cómo se resuelve el problema de la cooperación en el campo del arte, con el desarrollo de las curadurías colectivas. Puesto a que las curadurías colectivas nacen de querer diversificar el riesgo y lograr un producto discursivo que más que una suma de conocimientos. Con el fin de lograr un análisis más riguroso se hará uso de la teoría de juegos. El juego se definiría de la siguiente manera:

Jugadores: serían dos curadores (Anna Colin y Travis Chamberlain)

Estrategias: de los curadores: hacer una curaduría individual (no cooperar), hacer una curaduría colectiva (cooperar).

Los curadores guían sus decisiones dependiendo de sus beneficios, lo cual está ligado a su reconocimiento como curadores y a sus facilidades de conseguir presupuesto para una curaduría individual. Estos beneficios varían y tienen una conexión con las modas y posibilidades que les brinda su contexto. Es importante resaltar que la función de pagos y beneficios, de ambos jugadores está compuesta por las mismas variables. Con el fin de simplificar Anna Colin estará representada por el subíndice

1(curador1) y Travis Chamberlain por el subíndice 2 (curador 2)

Función de beneficio Anna Colin: $U_{C_1} = g_1 + \beta_1 + \mu_1$

Función de beneficio Travis Chamberlain: $U_{C_2} = g_2 + \beta_2 + \mu_2$

g = Pago que reciben los curadores por realizar una curaduría

β = Representa utilidad por moralidad en caso de cooperar y trabajar en equipo

μ = Representa utilidad de realizar una buena exposición lo que beneficia a su reputación

Con lo anterior se realizará una matriz de pagos conjunta donde el primer curador determina las filas y el segundo las columnas, de la siguiente manera.

		<i>curador₁</i>	
		<i>estrategia_{curador₂cooperar}</i>	<i>estrategia_{curador₂no cooperar}</i>
<i>estrategia_{curador₁cooperar}</i>	<i>(a_{c1c2}, a_{c2c1})</i>	<i>(a_{c1nc2}, a_{nc2c1})</i>	
	<i>(a_{nc1c2}, a_{c2nc1})</i>	<i>(a_{nc1nc2}, a_{nc2nc1})</i>	

$(\mathbf{a}_{c1c2}, \mathbf{a}_{c2c1})$ Donde \mathbf{a}_{c1c2} representa el pago que obtiene el curador uno al cooperar dado que el curador dos copera y \mathbf{a}_{c2c1} es el pago del curador dos cuando decide cooperar dado que el curador uno copera.

$(\mathbf{a}_{nc1c2}, \mathbf{a}_{c2nc1})$ Donde \mathbf{a}_{nc1c2} representa el pago que obtiene el curador uno al no cooperar dado que el curador dos copera y \mathbf{a}_{c2nc1} es el pago del curador dos cuando decide cooperar dado que el curador uno no copera.

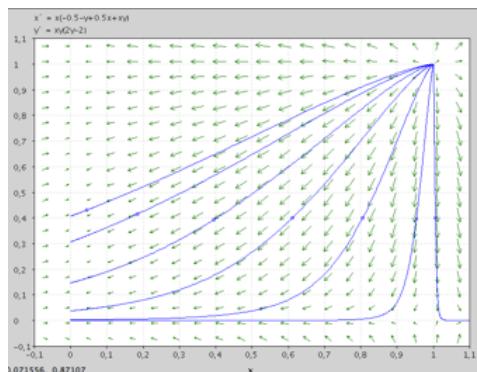
$(\mathbf{a}_{c1nc2}, \mathbf{a}_{nc2c1})$ Donde \mathbf{a}_{c1nc2} representa el pago que obtiene el curador uno al cooperar dado que el curador dos no copera y \mathbf{a}_{nc2c1} es el pago del curador dos cuando decide no cooperar dado que el curador uno copera.

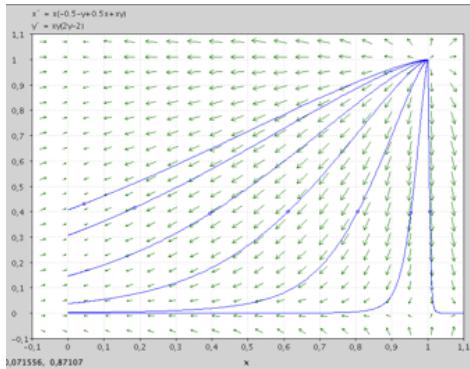
$(\mathbf{a}_{nc1nc2}, \mathbf{a}_{nc2nc1})$ Donde \mathbf{a}_{nc1nc2} representa el pago que obtiene el curador uno al no cooperar dado que el curador dos no copera y \mathbf{a}_{nc2nc1} es el pago del curador dos cuando decide no cooperar dado que el curador uno no copera.

Nuestra matriz de pagos sería la siguiente:

<i>curador_1/curador_2</i>	<i>estrategia_a_curador_2_cooperar</i>	<i>estrategia_a_curador_2_no cooperar</i>
<i>estrategia_a_curador_1_cooperar</i>	(8, 8)	(2, 6)
<i>estrategia_a_curador_1_no cooperar</i>	(6, 2)	(4, 4)

Análisis: qué haría el curador 1 evaluando, siempre las opciones que tiene el curador 2 entre cooperar y no cooperar. El curador 1 suponiendo que el curador 2 no va a cooperar escoge no cooperar porque le da un mayor pago que cooperar (entre 2 y 4, cuatro es mayor). Si el curador 1 supone que el curador 2 va a cooperar escoge cooperar porque ocho es mayor a seis entonces tendría un mayor pago cooperando. Ahora hagamos el mismo análisis para el curador 2. El curador 2 suponiendo que el curador 1 no va a cooperar escoge no cooperar porque le da un mayor pago que cooperar (entre 2 y 4, cuatro es mayor). Si el curador 2 supone que el curador 1 va a cooperar escoge cooperar porque ocho es mayor a seis entonces tendría un mayor pago cooperando. Por lo tanto, hay dos situaciones que se pueden llamar equilibrio (8,8) que ambos jugadores cooperen o que ambos jugadores no cooperen. Entonces nace la pregunta; ¿qué situación es la más beneficiosa y qué determina cada escenario? Antes de ir a fondo con el contexto en el que se da la curaduría y buscar qué factores que determinan que los curadores decidan cooperar o no, es importante analizar a través de la teoría de juegos evolutiva qué pasa con estos escenarios en el tiempo. Lo anterior con el ánimo de poder generalizar qué pasa cuando no sólo hay dos curadores. Por lo tanto, se quiere ver cuál de los dos equilibrios en el tiempo es estable a través de las siguientes gráficas, donde se observa qué pasa con cada uno de los equilibrios:





En ambos casos vemos que no son equilibrios estables, por lo tanto, depende la proporción de curadores que deciden cooperar o no cooperar. Lo que quiere decir que entre menor sea la proporción de curadores que cooperan, mayor será la proporción de curadores que no cooperarán. Lo mismo pasa cuando la proporción de curadores que no cooperan es menor, mayor será la proporción de curadores que cooperen. Por lo tanto, se puede decir que el equilibrio estará guiado por la tendencia de los curadores y el contexto en el que se encuentran. Esto es consistente con las reacciones que se han visto en esta práctica a través del tiempo, en el siglo XIX donde se cree que la moda era no cooperar, hacer exposiciones en espacios prestigiosos donde no se veían muchos colectivos, ni curadurías que se llevaran a cabo de manera colectiva. Ahora el contexto ha cambiado, los costos de hacer curadurías individuales son tan altos que se ve una tendencia hacia las curadurías colectivas, donde la mayoría de curadores deciden cooperar.

06. Ablandar la Curaduría

Blanquita

// Daniela Maya

Según yo, para Gustavo Zalamea los parámetros de la curaduría se adaptan a las condiciones en las que ésta se da. Por ejemplo, si una no tiene mucha platica para hacer su curaduría, entonces, la puede llamar curaduría blanda. *Las obras se piensan desde un comienzo para un lugar y un espacio determinados.*

Según yo, es pura recursividad, en este mundo artístico en el que muchas veces hay que trabajar con las uñas. Muchas veces trabajando para otros una se ve en la necesidad de sacar platica de su propio bolsillo para el trabajo del otro. La necesidad económica en este campo es un tema que sinceramente, según yo, nos preocupa a todos. Ojalá no fuera así, que por presión no se tuviera una que poner creativa, pero de la necesidad también salen cosas buenas como esta cosa que se llama curaduría blanda. Según yo, resulta de una necesidad, pero termina siendo un trabajo completo y como Zalamea decía, esta situación no implica que se deje de lado el rigor o que los proyectos se debiliten, sino que busquen alternativas.

El texto no habla claramente de la financiación de los proyectos y según yo, la situación no es nada fácil si una se pone de parte de los artistas. Está muy bien que haya nuevas iniciativas y que se busque la manera de mostrar arte y que los resultados finales sean el proyecto artístico en sí, cuando se propone para un lugar específico, o si bien se hace *in situ* según yo, eso es buenísimo. Pero ¿quién le da la platica para vivir a los artistas? ¿O es que acaso el proyecto se hace por amor y de amor al arte? ¿qué pasa con los compañeros estudiantes o artistas emergentes que son mantenidos? Le queda a una un sin sabor y a la vez esa esperanza de que todavía hay gente queriendo hacer cosas porque sí, porque le gusta el cuento del arte y ve la necesidad de hacer cositas por ahí, sin platica, como una.

El dibujo según...

// Inés Arango

El jueves pasado, en asesoría de tesis, antes de leer sobre las “curadurías blandas” de Gustavo Zalamea, oí sobre “El dibujo según...”, una de las exposiciones que, según Zalamea, ejemplificaron ese tipo de curaduría en Colombia. Como suele pasar con los textos que hablan de arte, llama la atención lo poco que se empeñan en describir y hacer explícitas las características de una obra/exposición. En resumen, no hay manera de saber algo sobre esa curaduría y nunca hubiera sabido de ella si no me hubieran contado.

En 1996, Lucas Ospina y François Bucher estaban obsesionados con un dibujo de San Juan de la Cruz. Se quedaban embobados horas y hablaban todo el tiempo de él. ¿Qué hacer con ese descubrimiento? Querían hacer una exposición de dibujo y tomaron una decisión particular frente a la curaduría: escogieron cinco imágenes, se las mandaron a artistas que dibujaban y esperaron las reacciones. No me acuerdo si había texto en esa propuesta; en internet no encontré registro de nada.

En el homenaje a Gustavo Zalamea que le hace la revista Errata, Jaime Cerón deja claro que la *curaduría blanda* lleva con ella una acción implícita e inseparable -ablandar-. Hay varias maneras para hablar de este fenómeno, hablando de instalación, de estética relacional, de desorganización, de espacios grises, de decolonización, de feminismo, de lo obsoleto de las divisiones académicas del siglo XIX, del fin de “la autonomía del objeto” o de pos-género. En Colombia se habló de *ablandar*.

¿Cuáles son esos “fundamentos curatoriales” que hay que ablandar? Yo concibo como curaduría clásica la que articula las obras según varios ejes temáticos que pertenecen a un eje estructurante. Por ejemplo, la exposición “Voces íntimas” que hubo a principios de 2017 en el Museo Nacional: primero estaban los ejes- el cuerpo, el deseo, el hogar, etc- y después vinieron las obras. Conceptualizo, luego encuentro los objetos.

El dibujo según, propone otra forma de abordar al artista, pero también propone otra forma de conceptualizar un conjunto de obras destinadas a convivir por un rato en un mismo espacio. Propone el pensamiento visual como una base viable para algo que tradicionalmente se piensa, se conceptualiza y tiene tendencia a traducir de lo visual a lo escrito.

Ablandar, curar y potenciar son sinónimos

// Lina Useche

Curaduría blanda parece una antítesis. La palabra curaduría, desde un ángulo tradicional, sugiere un proceso estructurado, premeditado y consciente. Curar es un acto procesual que, al contraponerse a una palabra como *ablandar*, ocasiona una serie de relaciones que a simple vista parecen antagónicas, pero que poco a poco adquieren sentido. **Ablandar una curaduría implica limar los límites más ásperos de la misma**, suavizar su forma de proceder mediante relaciones con mayor lasitud, es decir, estar dispuesto a cambiar los esquemas y, en términos de Gustavo Zalamea, generar un ambiente presto al diálogo, donde múltiples interpretaciones tengan lugar y, sobre todo, donde la toma de riesgos tenga un lugar ubicuo a lo largo de todo el proceso.

Curaduría Blanda parece complejo. El curar-ablandar no es un proceso cualquiera. El ablandamiento de una curaduría no debería hacerse de forma descuidada puesto que requiere, probablemente, un cuidado mayor al que se le suele aplicar a los procesos curatoriales más tradicionales, ya que necesita generar constantemente conexiones y disociaciones de una forma precisa, que nada quede completamente fuera de lugar, aunque así lo parezca. Las curadurías blandas son creaciones caóticas que se producen bajo condiciones únicas, donde curador, artista y público pueden proponer con el ánimo de compartir una misma responsabilidad en el evento final.

Curaduría Blanda parece algo auténtico. Lo que consigue ablandar el proceso curatorial, más allá de generar situaciones evidentes y dadas a la colaboración con otros actores, son resultados difícilmente replicables. Una curaduría blanda jamás se parecerá a otra, aun cuando se haga un proceso que implique los mismos artistas, el mismo curador, la misma planeación de montaje. El tiempo cambia y esto, a su vez, afecta las demás variables. *Ablandar* priva al curador del absolutismo que suele caracterizarlo para desplazar la responsabilidad de relacionar —hacer conexiones— a quienes viven el evento, entendiendo este evento como un lugar y tiempo en constante cambio a medida que el público y los fenómenos lo transitan.

Curaduría blanda parece una antítesis. Una antítesis curiosa, pues a diferencia de muchos otros tipos de antítesis donde las cosas suelen estar relacionadas de manera reforzada, antinatural e incluso antiestética, *curar de forma blanda* resulta en una experiencia exclusiva para cada uno de los que se ven envueltos en ella, porque aunque se les obliga a

relacionar cosas (objetos o acciones), la forma en cómo se vinculan en el imaginario de cada quien no se hace bajo imposición de un personaje autoritario como sucede generalmente en la práctica curatorial tradicional. El factor humano sigue en juego, no hay cosas totalmente definidas y esa, tal vez, sea la fuerza de ablandar la curaduría: **que su tendencia relacional casi obligatoria pasa desapercibida para la mayoría de asistentes.**

De la curaduría a la amalgama

// Daniel Blanco

Firmeza la del párroco cuando manifiesta sus credos.

Firmeza la de un reclamo en una oficina distrital.

Firmeza la del político que se niega a cooperar y se formula para imponer.

Firmeza la de un ejercicio de poder mal ejecutado.

Firmeza la de los troncos y las montañas.

Firmeza la del adepto y sus opositores.

Firmeza la de un canto gregoriano.

Firmeza la de un marco de metal que no deja ver por la ventana.

Firmeza la de los objetos y personas con afanes de estabilidad. Pero no hay nunca una estabilidad real. No es posible hablar de algo enteramente firme porque incluso la gran montaña cede por las presiones físicas que se ejercen bajo ella. El arte es entonces una pizca fluctuante en el aglomerado de inestabilidades. Y así la curaduría es fluido diluido en esta condición.

La curaduría como la entiende Zalamea puede ser un recurso valioso pues no encuentra límites bajo su término significante, sino que se contrae y expande fácilmente en *el caldo* que comprendemos como arte.

Tal vez podemos creer en un arte que se adapta. Un arte flexible capaz de asumir distintas figuras. Un arte de objeto, pero también un arte de

idea. Un arte de relaciones o un arte de singularidades. Una vez comprendemos que el arte se comporta como gel, es necesario hacer una aclaración. Lo blando no se restringe a la cooperación entre corrientes o prácticas. Un arte blando puede ser por sí solo, pero depende de la capacidad de recepción con la que un sustrato como el arte recibe a otros.

Si habláramos estrictamente de curaduría estaríamos mal entendiendo las implicaciones que permite la suavidad del arte. ¿Deberíamos entonces dejar de añadir etiquetas a términos solutos como el arte?

Hablemos de amalgama.

De sustancias que permiten a cualquier tipo de modificación.

La amalgama recibe espectadores y les muestra cómo se compone. Los hace elementos capaces de construir dentro de ella.

La amalgama es objeto visible y replicable.

La amalgama se hace de ideas o aplicaciones.

La amalgama es útil e inútil.

La amalgama no le pertenece ni a artistas ni a curadores.

La amalgama le pertenece a artistas y curadores.

Así podríamos leer un arte blando.

07. Pronunciese Cureitín

Primera parte: Especulación /Respuesta a un prefacio

Curaduría versus Mamertería

//Lina Useche

La curaduría está, todos la reconocemos, creemos saber qué *debe* hacer, a qué se *debe* dedicar, cómo *debe* operar. Unos dirían: «Si, es eso de organizar exposiciones» o «el curador de x lugar gana un montón». Todos creemos saber qué es la curaduría porque circunda, porque se menciona y porque, al parecer, se normalizó dentro de las prácticas que competen al arte. Pero, acaso, alguno se preguntó ¿qué quiere la curaduría? ¿qué es lo que busca? si es que algo busca. No sé si alguno pensaría en que, tal vez, no quiere organizar más exposiciones, no quiere lidiar más con fulano o sutano, tampoco quiere seguir siendo el culpable cuando algo en la *famosa exhibición* no sale como se quiere (o sino pregúntenle a Christopher Y. Lew y a Mia Locks, los pobrecitos curadores de la Bienal del Whitney este año) es más, ¿alguno pensó en que a la curaduría no le interesa más ser reconocida?

Hay una filosofía sobre lo curatorial que explica este fenómeno. Piénselo como si la curaduría, que siempre fue tan juiciosa dentro del círculo artístico, pasara por una etapa de rebeldía o de *mamertería* (en el buen sentido de la palabra) donde la exploración de situaciones, conflictos y soluciones, de forma a veces intencional y a veces no, se convierte en un evento llamado **lo curatorial**. Sí, es un **EVENTO**, pero uno extenso, no como la curaduría juiciosa que le gusta plantear metas a corto plazo: lo curatorial no tiene metas, al menos no específicas, ninguna además de la evidente interacción que en el evento se genera.

Hay muchas variantes para lo curatorial, acá en Colombia se han desarrollado y adaptado algunas. Las Curadurías Blandas de Zalamea son un ejemplo, pretendían mantener una experiencia viva y envolvente. Hay otras que, aunque problemáticas, porque tal vez aún no se saben llevar a cabo, insisten en ese izqui-

erdismo, como el giro educativo que la galería NC-arte ha adoptado últimamente. En todo caso, siguiendo con el *mamertismo* de la curaduría *AKA lo curatorial*, pareciera que éste es más democrático o participativo, pareciera que se mamó de ser tan cerrado y políticamente correcto y decidió formar toldo aparte, pero no tanto para distanciarse por completo. Así, busca hacer algo, un algo que puede ser interpretado como ideas, debates, urgencias, cuestiones, libros, publicaciones, soluciones o incluso problemas. Un *algo* que se quede en la memoria, un *algo* a prueba de deterioro.

Lo curatorial se preocupa de lo que nos importa. A mí me gusta cuando se piensa como un límite crítico, porque se aleja del centro artístico y desde la periferia plantea preocupaciones, señala problemas. A mí me gusta que se le considere un límite, después del cual hay algo desconocido. Como cuando se creía que la tierra era plana y que después de cierto límite uno se caía al vacío, a la nada. Lo curatorial garantiza que al traspasar los límites se cae en un vacío, donde todo es posible y, en términos de libertad ¿qué es mejor que partir de cero, de la nada, del vacío?

Órdenes del aprendizaje artístico

// Daniel Blanco

Cóncavo: Curvado hacia adentro, como el interior de un cuenco.

Convexo: Curvado hacia afuera, como el exterior de un cuenco.

Creo haber vivido demasiado tiempo en un círculo cóncavo del arte; sin embargo, quisiera pretender hacer parte de un orden convexo.

Hasta el momento mi formación artística había estado dirigida a un campo meramente práctico e incluso empírico. Debo agregar que no estoy hablando de lo empírico como la aprehensión autónoma de conocimientos, sino de la cualidad empírica en que la información exterior llega a un sujeto, para luego, ser exteriorizada de la misma manera; casi sin la necesidad de que hubiera un proceso analógico intermedio. Lo cóncavo está estrechamente relacionado con esta noción. A mi manera de verlo, la forma en que se nos enseña el *arte* tiende a permanecer en un orden cerrado que mira del Arte (mundo exterior) para desarrollar arte, bien sea teoría o práctica.

Por supuesto que no se puede negar la virtud crítica de las personas ni se puede asumir que el programa académico se comporta de la misma manera en todas sus ramas, pero en esta ecuación los estudiantes sol-

emos ser agentes pasivos. Ahora bien, existen también espacios en los que los estudiantes se adjudican un espíritu abierto y flexible. Es decir que existe una concepción generalizada, mas no completa, de que los estudiantes de arte son agentes con una formación plural y humana que no se ve restringida por normas o estándares absolutos. Es por esta razón, que ingenuamente creemos hacer parte de un orden convexo.

Por supuesto que la diversidad de pensamientos y las nociones humanistas fomentan un orden convexo dentro del ámbito social. Sin embargo, si hablamos en términos de la *academia* que nos es dada, los cursos no suelen voltear la mirada a otras prácticas. No porque las artes cuenten con diversos campos de acción, esto las cataloga como una disciplina abierta. Las artes plásticas se nutren únicamente de ellas mismas, haciendo especial énfasis en las técnicas. Parece que la historia del arte se centra en ciertos períodos históricos e, incluso al tener un énfasis investigativo en su último ciclo, el pensum no contempla cursos del todo interdisciplinares. Las artes del tiempo, suelen entenderse con una mayor capacidad de mutabilidad de acuerdo a la velocidad con que los medios evolucionan, sin embargo, una vez aplicadas, su discurso se mantiene en el arte.

Las anteriores afirmaciones se evidencian en los cursos propuestos por estas áreas. Es por esto que, hasta hace poco, para mí no había mucha claridad otras concepciones de la práctica y la teoría artística. Dicho esto, parecía que mi crítica hiciera parte de ese mismo orden cerrado. No obstante, existe un camino adicional, con el cual los estudiantes de este programa se pueden involucrar y que ha sido vital para mi entendimiento de la formación artística y sus posibles alcances. Me refiero al campo de **lo curatorial**. Si bien me identifico y me intereso en gran medida por la labor práctica del artista, lo curatorial se ha convertido en un nuevo umbral. **Lo curatorial** involucra cada uno de los campos a los cuales hice referencia y adiciona un componente vivo y atento. Es decir, funciona como un organismo que se relaciona de manera simbiótica con el mundo, amalgamando lo que concierne a la teoría y práctica artística pero también a preocupaciones de orden pedagógico, antropológico y, si se quiere, *ingenieril*. Se preocupa por funcionar de manera abierta hacia el conocimiento, interactuando con cualquiera de sus ramas.

De esta manera, lo curatorial, se convierte en un ente difícil de asir pero que ofrece una variedad de posibilidades, en cuanto a la recolección y aplicación de conocimientos, que puede verse mejor complementado

en el prólogo de *Lo Curatorial: una Filosofía de la Curaduría* (The Curatorial: A philosophy on curating). Finalmente dejo abierta la inquietud; ¿es ésta la manera en que queremos recibir nuestra formación?

Hacemos no hacemos

// Valentina Marín

No hacemos curaduría por intranquilizar
No hacemos curaduría por profundizar
No hacemos curaduría por civilizar
No hacemos curaduría por evangelizar
No hacemos curaduría por canonizar
No hacemos curaduría por colonizar
 Hacemos curaduría por divagar
 Hacemos curaduría por perpetuar
 Hacemos curaduría por indagar
 Hacemos curaduría por confrontar
 Hacemos curaduría por sintonizar
 Hacemos curaduría por sincronizar
 Hacemos curaduría por enfatizar
 Hacemos curaduría por intranquilizar
 Hacemos curaduría por profundizar
 Hacemos curaduría por civilizar
 Hacemos curaduría por evangelizar
 Hacemos curaduría por canonizar
 Hacemos curaduría por colonizar
No hacemos curaduría por divagar
No hacemos curaduría por perpetuar
No hacemos curaduría por indagar
No hacemos curaduría por confrontar
No hacemos curaduría por sintonizar
No hacemos curaduría por sincronizar
No hacemos curaduría por enfatizar

;Pare!

// Alejandra Quintana

El siglo XXI, es el siglo de la inmediatez, todos corremos y no sabemos bien ni por qué, ¿cuál es la fuerza que nos motiva a vivir de afán? ¿qué es lo que nos atormenta y no deja detenernos a pensar? La curaduría al ser una práctica que cada vez coge más fuerza, se ha desarrollado en esta dinámica donde se produce un conocimiento y se construye de manera inmediata sin cuestionarse a ella misma como práctica. No hay

tiempo para una crisis existencial, para detenerse y discutir frente a la naturaleza de una práctica, donde más allá de respuestas se llegará a más dudas. Pero esto no es un proceso ciego y uno solamente se puede hacer el de las gafas por un tiempo, por eso: ¡PARE!, pare de hacer curadurías y piense, piense de qué se trata curar algo, ¿qué hay detrás de bambalinas? Se trata de empoderarse de la práctica de sacar valor y hacerle frente sin caer en un mundo binario donde se pone de un lado lo práctico y del otro lo teórico. Es importante dejar de lado la idea de que todo es blanco o negro y para llegar a gris se propone pensar en la filosofía, abriendo así la posibilidad de ir más allá de una descripción y pensar. El fin máximo es estudiar lo que pasa en estos escenarios dónde se está curando.

Segunda parte: Especulación /Respuesta a textos específicos.

Del libro: Jean-Paul Martinon (ed). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013.

Lo curatorial, desde el trapecio

//Jessica Cardona

Especulación /Respuesta a: *On the Curatorial, From the Trapeze (Lo Curatorial, desde el trapecio)* de Raqs Media Collective. Página 17.

El Raqs Media Collective fue fundado en 1992 por Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta y actualmente está involucrado en con un programa de estudios sociedades en desarrollo llamado *Sarai*. Este colectivo juega dentro de una pluralidad de roles: a veces artistas, ocasionalmente curadores, a veces agentes provocadores, a veces colaborando con arquitectos, programadores, escritores y directores de teatro. Hacen arte contemporáneo, películas, exposiciones, libros, eventos escenificados y sus proyectos han sido expuestos en numerosos lugares como la Bienal de Venecia.

Lo Curatorial, desde el trapecio, es un texto escrito por *Raqs Media Collective*, donde define la labor curatorial desde un ejercicio similar a la dinámica del diccionario de términos curatoriales de este volúmen. Se trata de definir lo curatorial a partir de juntar los extremos de un abecedario (a-z, b-y, c-x) para seleccionar pares de palabras que no son consecutivas o iguales pero que se usan paralelamente para crear una definición, pasando de ser algo desigual a una sola figura armónica, al igual que un trapecio contiene en su estructura dos líneas paralelas no consecutivas y no pierde su armonía geométrica. Cada texto corto o definición, reto-

ma la labor curatorial desde puntos de vista distintos a los otros. Todos muy certeros, a mi parecer, en cuanto a explicar lo que es el ejercicio de la curaduría, sin embargo, solo unos cuantos me llamaron mucho la atención, porque encontré relaciones con cosas externas y no solo se quedaron en la definición.

Texto B-Y

Boundary ~ Yorick

Boundary: En español traduce límite o frontera.

Yorick: El desgraciado payaso que se redujo a una calavera en la mano de Hamlet y una estrofa en sus rumores de cementerio.

En este texto B-Y se entrelazan las palabras *boundary* y *yorick* para hablar de lo curatorial como un campo que a pesar de las fronteras que lo definen, puede sobrepasarlas desdibujando sus límites. “La extasis curatorial produce un límite de aprisionamiento de marcos y referencias. Pero la extensión de la curiosidad curatorial en “zonas muertas” puede despertar nuevas formas de vida artística.” Esta frase me recuerda lo que buscan las curadurías blandas y el ejercicio de las curadurías colaborativas que parten desaferrándose de lo que uno cree que sabe, para abrirse a un concomimiento nuevo y a lo que otros saben; estar en el acto del discurso paralelamente a la creación de nuevos discursos, estar en constante expiación bajo parámetros autoimpuestos pero que pueden ser transformados, pero sobre todo que se abren a la posibilidad de explorar nuevas audiencias. Es posible construir algo mucho más grande que la suma de sus partes cuando, distintas disciplinas, ideas, pensamientos, personajes, participantes y nuevas audiencias entran a explorar las “fronteras” de la curaduría.

Texto F-U

Forensic ~ Umbra

Forensic (Forence): Procedimientos analíticos e investigativos que desempacan la escena de un crimen. Originalmente, una demostración pública o ejecución de la verdad probatoria.

Umbra: una sombra

En este texto se ve la tarea de lo curatorial como una labor forense que a su paso deja una sombra entre la luz de la verdad y la superficie que busca iluminar. Una vez un compañero de clase comentó que un curador puede ver una obra de arte como un crimen, porque lo investiga, lo interpreta, le da un sentido y da cuenta de algo. ¿Sin embargo, Irit Rogoff en su escrito ¿Qué es un teórico? me recuerda que la sombra que se deja entre la luz de la verdad y la superficie que se busca iluminar, se refiere a que las metodologías para crear conocimiento nuevo son ilimitadas y para crear una nueva teoría se debe deshacer lo ya

se conoce para separarse de sus limitaciones y proceder a algo nuevo. Es decir, se busca iluminar zonas no conocidas, donde la sombra propia tapa unas que ya fueron conocidas.

Texto L-O

Labia ~ Okul

Labia: labios - de la boca o de la vagina; La mitad de una estructura articulada, bivalva que se puede abrir y cerrar a voluntad.

Okul: nombre tradicional de Pi Capricorni, una estrella gemela en la constelación Capricornio, derivada del latín para ojos, *oculus*.

En bengalí, *O-kul* también puede significar “esa otra orilla”, invitando a pensamientos de viajes estelares. En latín, el *oculus* es la ventana a través de la cual los elementos; el viento, la lluvia y el sol, se vierten en una estructura. En este caso la curaduría es interpretada de manera metafórica como un viaje largo que tarda su tiempo en llegar al igual que la luz de una estrella a la tierra, y como un portador de muchas fluidos, sentimientos, secretos, etc. La frase, “*Lo que se cierra contra el mundo también puede abrirse al mundo*”, me recordó inmediatamente lo que dijo el pintor Gabriel Silva cuando lo visité a su taller junto con mi clase de Taller de Proyectos. Él dijo algo como; “la profesión del arte es una vida muy rara, el arte tiende a romper los esquemas comunes de cómo vivir una vida dentro del sistema, es como una forma de resistencia a este, incluso desde su mercado mismo que es tan informal, cumple con ese carácter de no seguir la corriente, en este caso de la economía mundial.” Ahora que lo pienso, eso mismo hace que el arte y todos los ejercicios alrededor de él como lo es la curaduría, tiendan a aislarse en un mundo más pequeño que nombramos el mundo del arte; sin embargo, también es una forma de entender el mundo de otra manera, de darle otro sentido, otra forma de experimentarlo abrirlo a nuevas formas y fronteras, sin rechazar ninguna disciplina del conocimiento.

El ejercicio de escritura que utiliza *On the curatorial, from the Trapeze*, Para explicar lo que es la labor curatorial, en sí también es una curaduría, donde organiza, investiga y selecciona, da un sentido a algo, personificando la función tanto de investigador como de teórico, donde a su vez la pieza escrita se puede ver como una pieza de arte. Pero también mi propio texto al ser un análisis del texto de este colectivo, también se convierte en una labor curatorial, y como aporte al texto del colectivo *Raqs Media*, también hago una contribución de dos palabras:

EV

Enredar ~ Versátil

Enredar: Entrecruzar arbitraria y desordenadamente un conjunto de co-

sas, como hilos, cuerdas, cabellos, etc., de manera que se formen nudos o resulte difícil separarlas.

Versátil: Que se adapta fácilmente a diversos usos o situaciones.

La curaduría es un acto que puede abarcar cualquier campo del conocimiento y cualquier tipo de audiencia. De hecho, cuando curar se vuelve un trabajo colectivo, muchas veces el motor de las ideas es el poder compartir conocimiento con otros y enredarse en las ideas de los demás y sus formas de entender y solucionar problemas. Un arquitecto tiene una forma distinta de entender el espacio que un artista o un antropólogo, pero precisamente el aporte de cada disciplina ayuda a entender *ese* espacio de una forma más completa y versátil, como cada parte del cerebro que cumple una función diferente, pero entre todas se entrelazan como hilos unidos por nudos que no dejan separar la conexión entre todas las partes. El campo ilimitado de la curaduría y sus funciones moldables permiten que se adapte fácilmente a diversos usos y situaciones.

El campo expandido

//Inés Arango

Especulación /Respuesta a: *The Expanding Field* de Irit Rogoff, Página 40.

La definición por oposición.

Según el primer párrafo de “The expanding field” de Irit Rogoff, la superexposición⁵ es producto de la superproducción⁶, que es producto de la dominación de modelos neoliberales de trabajo.

Por un lado, la dominación de los modelos neoliberales de trabajo que valoran la hiperproducción han significado que la demanda no consta simplemente de la necesidad de *una* producción, pero también de encontrar maneras de financiarla, construir ambientes que la sostengan, desarrollar marcos discursivos que la abran a otras discusiones y relacionarla públicamente con otra producción u otras estructuras para expandir su alcance y aparentemente darle más crédito para crear un impacto más amplio. En este contexto, entonces, la expansión se percibe como una forma de emprendimiento post-Fordista. (traducción, resaltado y énfasis propio)

(On the one hand, the dominance of neoliberal models of work that valorize hyper-production have meant that the demand is not simply to produce work, but also to find ways of funding it, to build up the environments that sustain it, to develop the discursive frames that open it up to other discussions, to endlessly network it with

⁵ Exposiciones gigantes tipo bienal: Documenta en Kassel, Bienal de Venecia, Salón Nacional de Artistas cuando hay plata.

⁶ Mismo alcance de la superexposición pero no solo de arte.

other work or other structures so as to expand its reach and seemingly give it additional credit for wider impact. So in this context the expansion is perceived as a form of post-Fordist entrepreneurship.)⁷

El campo expandido, campo expandiéndose o campo en expansión, aunque también representa un movimiento hacia tener más; hacer más; abarcar más, es más ancho en conocimiento y prácticas contemporáneas que la ampliación que se explicó antes. El *expanding field* es:

Por otro lado, la transdisciplinariedad del campo expandido de la producción cultural y artística ha generado cantidades de investigación, invención de archivos desde los que se puede leer de formas más contemporáneas, encontrar nuevos formatos, auto-institucionalización, educar, organizar y compartir. De manera más interesante aún, ha dictado que cada idea o concepto que se aborde debe ser sujeto a presión por parte de otros modos de conocimiento y de saber.

“On the other hand, the dominant transdisciplinarity of the expanded field of art and cultural production has entailed equal amounts of researching, investigating, inventing archives from which we can read in more contemporary ways, finding new formats, self-instituting, educating, organizing and sharing. Most interestingly, it has dictated that each idea or concept we take up must be subjected to pressures from other modes of knowledge and of knowing.”⁸

Y aquí es necesario ahondar sobre lo transdisciplinario, que no es multidisciplinario ni pluridisciplinario. La definición por oposición dicta que lo multidisciplinario hace a cada disciplina aportar desde su punto de vista y que lo interdisciplinario hace aportar a cada disciplina una parte puntual de su campo de trabajo. Lo transdisciplinario, entonces, borra las fronteras y hace de lo que sea que esté haciendo algo más importante que el punto de vista disciplinario.

Volviendo al mundo del post fordismo, en la introducción de Jean Paul Martinon a la antología de textos, se hace la misma distinción entre estas dos esferas, que de manera general están descritas como “Curating”= curaduría y “The curatorial” = lo curatorial. Sobre la curaduría dice: “Curar se estructura poniendo o obedeciendo límites reales o imaginarios (financiar fechas límite, apertura, cierre)” (“Curating structures itself by setting up or obeying real or imaginary limits (funding

7 “The Expanded Field”, Irit Rogoff, en *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 44.

8 “The Expanded Field”, Irit Rogoff, en *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 44.

deadlines, opening, closing).” Su definición de lo curatorial es igual de poética que la de Rogoff:

“Lo curatorial es el desencarcelamiento de marcos pre-existentes, un regalo que permite ver el mundo de manera diferente, una estrategia para inventar nuevos puntos de partida, una práctica para crear alianzas contra males sociales, una forma de cuidar a la humanidad, un proceso de renovación de la propia subjetividad, una movida táctica para reinventar la vida, una práctica sensual para crear significado, una herramienta política fuera de la política, un procedimiento para mantener a una comunidad junta, una conspiración en contra de las normas, el acto de mantener una pregunta viva, la energía de mantener un sentido de la diversión, el dispositivo que ayuda a revisitar la historia, las medidas para crear afectos, la labor de revelar fantasmas, un plan para quedarse fuera de la conyuntura del tiempo, un método en evolución para mantener los cuerpos y los objetos juntos, un compartir del entendimiento, una invitación a la reflexividad, un modo coreográfico de operación, una forma de pelear en contra de la cultura de lo corporativo, etc.”

“The curatorial is a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, a process of renewing one’s own subjectivity, a tactical move for reinventing life, a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, a conspiracy against policies, the act of keeping a question alive, the energy of retaining a sense of fun, the device that helps to revisit history, the measures to create affects, the work of revealing ghosts, a plan to remain out-of-joint with time, an evolving method of keeping bodies and objects together, a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, a choreographic mode of operation, a way of fighting against corporate culture, etc.”⁹

Se puede decir, entonces, que este texto gira alrededor del tema principal de la antología de textos sobre la que trata esta sección de la publicación: la diferencia entre lo curatorial y curar. De ahora en adelante me referiré a estos términos respectivamente como El *Cureitín* y lo Curatorial.

⁹ “Introduction”, Jean Paul Martinon, en *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 4.

Aparte de sentar las diferencias entre estas dos prácticas, el texto de Rogoff profundiza sobre las implicaciones de lo Curatorial, siguiendo la misma línea de pensamiento que usó en su texto “¿Qué es un teórico?” sobre el que se discute en otros lugares del compendio de textos que está leyendo en este momento. Esta línea de pensamiento radica en lo Curatorial como pérdida de estructura; como la acción posible y necesaria en un momento de crisis epistemológica (momento que la autora le atribuye a la post-esclavitud, al post-colonialismo y al post-comunismo), actuar en un lugar de conocimientos ausentes: “Pérdida y sacrificio como una forma de pensar”¹⁰. En vez de adicionar disciplinas y multiplicidades a la infraestructura, destruir, abandonar.

La exposición post-fordita y el poder.

Everything in the world is about sex except sex. Sex is about power.

-Oscar Wilde

Do the thing and you will have the power.

-Ralph Waldo Emerson

En la práctica, tener poder es poder actuar sobre el mundo.

-Inés Arango

Si las *superexposiciones* entran en la lógica del neoliberalismo, de pronto es porque los agentes detrás de ellas quieren sentir que pueden actuar sobre el mundo: sentir que pueden pertenecer a sus dinámicas y eventualmente obtener una fracción monetaria de lo que reciben los banqueros, los empresarios y los obreros. Pertener a las dinámicas del mundo es poder actuar efectivamente sobre él. Una persona que limpia un espacio, efectivamente actúa sobre él y tiene repercusiones frente a cómo se usa un espacio y por ende también repercute sobre las acciones físicas que ahí se tienen.

Entrar en el mundo del arte muchas veces implica salirse de las estructuras de tiempo y de éxito del *resto*¹¹, pues la acción dentro del campo está frecuentemente desligada de remuneración y de poder sobre otras personas o situaciones. Ser partícipe de las superexposiciones y superproducciones dentro del mundo del arte es como decir “ya estudié arte, ya no hay nada que hacer, pero no soy capaz de salirme de las estructuras de tiempo y de éxito del sistema neoliberal. En la superexposición, el “poder actuar sobre el mundo” se mide en el valor/ poder de shock por parte de la audiencia, sea positivo o negativo, sea por la fascinación

¹⁰ “The expanded Field”, Irit Rogoff, en *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 45.

¹¹ ¡Definición por oposición!

que produzca la escala del lugar donde está el evento, o la escala de las obras o el hecho de ver un evento reseñado mil y mil veces al punto que la fascinación se traduce en orgullo de haber estado ahí.

Y es entendible que vivir sabiendo que hay gente de la misma edad de cualquier artista que toma (o que ha tomado) decisiones que afectan *corporalmente* a miles y millones de personas no sea fácil. Por ejemplo: políticos que deciden si una familia es apta o no para migrar hacia otro país o que manejen grandes presupuestos que marquen el destino de una parte de una población en específico. Ser artista y actuar en el mundo del arte es deliberadamente renunciar a *eso*; al PODER. Hace poco estuve sacando la visa para Canadá y pensaba en cómo esos funcionarios detrás de cada mostrador decidían de nuestra (de los colombianos) presencia en el cuarto, decidían de nuestro tiempo de espera, decidían de nuestro futuro o no viaje a su país super-desarrollado; en últimas, decidían de los porcentajes de flujos de las fronteras imaginarias que caracterizan el mundo contemporáneo. Autorizaban, además, una presencia incontestable y necesaria.

En este contexto, es más fácil meterse en las rendijas y afectar un espacio, a la mayor cantidad de gente posible; quedar en la realidad impresa de algún periódico importante. Esta categoría del Cureitin pertenece a un grupo de gente que cree que puede hacer lo que quiere sin renunciar a lo que debe tener. Es gente que se define sin oponerse, *es artista, pero podría ser empresario*.

La gente de lo Curatorial se rehúsa a buscar valor en lo que se considera como *valor*. Lo Curatorial implica una proyección a futuro basada en las teorías de la contemporaneidad, según las cuales las divisiones entre disciplinas han perdido su validez. La gente de lo Curatorial, entonces, vive consciente de que vive en un momento de crisis y sacrifica su utilidad efectiva por su utilidad póstuma en el futuro próximo (o lejano). Lo Curatorial es heredero de la escuela de pensamiento que cree que el arte es pionero; que es el que predice lo que va a pasar, o sea: modernistas. Es importante que no pase desapercibido el tono social/vanguardista que tiene el proyecto de Rogoff: “Lo que era *arte*, ha asumido el estatus “del manifiesto”, la habilidad de alertarnos a la emergencia de una presencia en el mundo.”¹² (What was ‘art’ has assumed the status of ‘the manifest’, the ability to alert us to the emerging of a presence in the world.)

12 “The expanded Field”, Irit Rogoff, en *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 43.

La gente de lo Curatorial invierte, pues actúa con el convencimiento de que sus esfuerzos se van a valorar (eventualmente) cuando la curaduría sea la práctica del futuro que superó la *crisis epistemológica* de la contemporaneidad, es decir, que fue capaz de borrar las disciplinas, crear una nueva, actuar sin infraestructura. Lo Curatorial: actuar, investigar, escribir, no recibir plata para contribuir a un futuro en el que la crisis de sentido en lo contemporáneo sea superada. ¡Finalmente nuevos paradigmas! ¡Ni politeísmo ni monoteísmo, algo mejor! ¡Ni idea qué todavía! Me parece claro que el “Campo en expansión” tiene que ver con querer tener *poder*, con esperar insertarse y actuar sobre el mundo. Solo que este es un poder en espera, ¡espera! que probablemente excede el promedio de expectativa de vida de cualquiera inmerso en ese proyecto.

La personalidad del arte

// Daniela Maya

Especulación /Respuesta a: *Dear Art, yours sincerely (Querido arte, atentamente)* de Natasa Ilić (WHW). Página 49.

Querido arte, atentamente es un título sugestivo para un texto de arte, pues lo personifica y se puede imaginar como sujeto, un individuo que va sufriendo los cambios del contexto en el cual se desenvuelve. Por ejemplo, el arte de Colombia no es el mismo que el de la Ex-Yugoslavia, serían completamente distintos los remitentes a quienes habría que dirigirse. Entonces si se les quisiera escribir, tendría que tenerse en cuenta los contextos. Actualmente si se le quisiera escribir una carta de amor al arte de Colombia habría que estudiar el contexto social y político que está atravesando el país. Natasa Ilić, curadora croata integrante del colectivo What, How and for Whom (WHW) creado en 1999, habla en este texto (Querido arte, sinceramente tuyo) de la producción de las prácticas artísticas y cómo dependen de su contexto, ejemplificándolo con la situación de su país y tomando como referencia al artista Mladen Stilinović, quién desde los años setenta hasta el año pasado (que murió), trabajó con el lenguaje y su contenido ideológico.

Stilinović escribió una carta de amor al arte de su país para animarlo a que persistiera y existiera. La carta, sirve de hilo conductor para comprender la situación en la que se encontraba el arte en su contexto. Mladen Stilinović, inició su práctica como parte de la “Nueva Práctica Artística”, un movimiento que desafiaba constantemente al arte oficialmente aceptado, que en su momento era el modernismo. Además, se cuestionaba sobre la originalidad del arte y pretendía sacarlo de la in-

stitución para llevarlo a espacios públicos. Eran como una guerrilla del arte, pues estaban inconformes con la centralización en las instituciones para la práctica artística y se revelaban contra ellas, haciendo exposiciones y muestras públicas alrededor de la ciudad.

Actualmente, este tipo de muestras en espacios públicos se realizan en Bogotá, sin embargo, su efectividad no es la misma que tuvo para Stilinović. Aquí ese tipo de espacios se pierden entre las magnitudes de la ciudad, su difusión es muy limitada y muchas veces pasa desapercibida como parte del paisaje urbano. Sin embargo, también hay espacios autónomos, no necesariamente en las calles y en los parques que se rebelan contra los modelos clásicos impuestos por las instituciones. Un ejemplo son los espacios independientes que surgen cómo dispositivos para exponer, para realizar talleres y para conjugar las múltiples prácticas que abarcan el arte. Uno de estos lugares que funciona por la intención de artistas que se reunieron para trabajar como colectivo es MIAMI. Tienen talleres de artistas y espacios expositivos. Se sostienen del entusiasmo y del emprendimiento del colectivo, lo cual “hace cuestionable su futuro.”

Además, también tenemos parte del legado de su práctica artística con las exposiciones en apartamentos, las cuales aún se hacen. Stilinovik se basó en Viktor Misiano y su concepto de “la institucionalización de la amistad” en el contexto del movimiento ruso Apt Art. Esta institucionalización de la amistad se da cuando en las exposiciones se “implica una creación de comunidad que trabaja por redefinir las relaciones de poder en una escena artística específica.” En Bogotá, estas dinámicas se dan sobre todo entre artistas emergentes. En el 2012, un colectivo de estudiantes la Universidad de Los Andes llamado Tres Puntos realizaba una muestra llamada El Exhibicionista. Se llevó a cabo varias veces en apartamentos, hasta que se agotó la “idea” cómo dice Ilic. En El Exhibicionista, la institucionalización de la amistad era evidente, la cooperación entre los amigos que reunían artistas también amigos para formar una exposición, instituía un tipo de jerarquías con unas barreras invisibles de cargos y de modos de trabajo. En su carta con un tinte subversivo, Ilic critica al mundo del arte contemporáneo haciendo referencia al precio del arte. En realidad, la ambigüedad del valor del precio del arte, es una cuestión especulativa que genera unas transacciones entre el valor de la obra y el dinero que resultan muy confusas tanto para quienes compran, cómo para los artistas. Stilinovik propone la autocensura cómo solución a estos problemas del valor que

se le da a la obra. Dice: “El dinero es dinero. El arte es arte. Esta forma de tautología satisface a muchas personas y ustedes son felices en esta parálisis.”

Sería lindo escribirle al arte contemporáneo de Colombia, para que se sensibilizara y lograra algún tipo de reconciliación entre las múltiples partes de nuestro conflicto, pero eso ya es ponerse muy optimista. Si le escribiéramos una carta, le podríamos pedir que ya deje a Boterito retirarse tranquilo, le diríamos que es un buen momento para que salga de su escondite tan permanente y condenatorio. Le podríamos pedir que deje mostrar tanta sangre y tanta violencia, que ya se ocupe de sí mismo, que se preocupe por volver a ser arte y no una biografía histórica. Que se intente volver cotidiano, que se acostumbre a la monotonía de vivir en una sociedad sin guerra, quizás que evalúe lo que sucedió sin victimizarnos y nos regale algo de esperanza. No estaría de más escribirle en un ejercicio de auto reflexión que de esperar algún tipo de respuesta. Y cómo dice Ilić, ojalá “que el arte suceda de nuevo.”

Querido arte de Colombia aquí te dejo mi lírica:

Hola, sólo escribo para recortarte lo mucho que me importas,

Tienes el control sobre mi pensamiento,

tú tienes el control,

Eres el aire que respiro.

Te he dejado hacer lo que has querido conmigo,

te he dejado pasar por encima de mí,

me he dejado humillar.

Más, sin embargo, tú me nublas mi pensar.

Es que tu mi beibi, eres lo más importante que he conocido,

Ahora eres mi más hermosa necesidad.

No sé muy bien lo que eres, ni dónde te encuentro.

Tu nublas mi pensar.

Por ti mis desvelos y mis frustraciones.

Me he dejado seducir por ti,

me deje seducir y te entregue todo,

Me conquistaste y nos conocimos mucho más esa noche en mi casa.

Eres el más exquisito de los placeres,

la más delirante necesidad.

Bebé, tengo muchas preguntas que hacerte,

tengo mucha intriga

porque tú eres como un dios,

que no se puede ver ni se puede escuchar pero que uno tiene fe de que exista,

porque si no,

se está sólo y perdido.

Tú sí que tienes el control.

¿Por qué eres tan importante?

¿quién dijo que eras tan importante?

¿qué eres y que no?

¿por qué te compran como a una zorrita?

¿por qué eres caro y es caro mantenerte?

Entonces beibi,

yo quería también saber por qué todo lo que pasa contigo es tan complicado,

yo sé que las relaciones son difíciles

y que no eres tú, soy yo.

Y yo te tengo que decir esto porque si no quién más lo va a hacer,

estoy cansada de tu clasismo, de tu elitismo.

Para mi vas más allá de eso,

Es más, un tema de decisiones

Esas decisiones no las has tomado tu yo sé que has estado muy mal rodeado,

tantas malas amistades que has tenido,

tantos malos amigos,

de pronto algún día logremos salir,

para que la gente de siempre vuelva a ti.

Ojalá un día vuelvas,

porque seguro ni saben que te extrañan,

y es porque no te conocen.

Te presentas muy contemporáneo,

muy light,

muy exclusivo,

por eso muchos se alejaron de ti,

por eso te quedaste tan sólo.

Igual, tú tienes el control.

Quisiera saber qué piensas,

¿por qué te crees tan contemporáneo?

¿que te hace serlo?

¿hasta cuando vas a tener ese aire estirado?

¿si yo te estoy prometiendo mi amor, tu que me das a cambio?

¿cuál es tu promesa para conmigo?

¿hasta dónde eres original?

¿andas copiándote de internet tus palabras?

¿o acaso a todas nos susurras con tu boquita lo mismo al oído?

El cuerpo

//Angélica Herrera

Especulación /Respuesta a: *Eros, Plague, Olfaction: ree Allegories of the Curatorial (Eros, Peste, Olfacción: Tres Alegorías de lo Curatorial)* de Jenny Doussan. Página 79.

El texto *Eros, Peste, Olfacción: Tres Alegorías de lo Curatorial* de Jenny Doussan hace referencia a los personajes presentes en la escena de lo curatorial. Así pues, según el diccionario la alegoría hace referencia a una figura literaria que pretende representar una idea valiéndose de formas u objetos cotidianos, por lo cual se usarán figuras como Eros, la plaga y el olfato como elementos necesarios en el proceso de lo curatorial. Ahora bien, si éstas alegorías hacen referencia a un objeto dentro de lo curatorial, ¿cuáles objetos representan estas alegorías en el mundo de lo curatorial y por qué? Doussan introduce señalando el teatro como el capitalismo en el que estamos viviendo y del aparato del espectáculo como un cuerpo glorioso. Se habla del cuerpo glorioso como el vigorizador del espectáculo y como se ve el cuerpo a través de las funciones vitales de sus órganos (genitales). Es decir, este cuerpo glorioso a su vez representa el espectáculo y el placer que trae, de ahí la referencia a los genitales. Eros es el dios responsable del amor y el sexo. Doussan lo nombra como el amor al bien o el conocimiento sensual. A diferencia de Afrodita que precedía el amor de hombres a mujeres, éste preside el amor entre hombres. Entonces, podría pensarse que Eros representa el espíritu de amor que el curador le adjudica a la puesta en escena o incluso el amor que se profesan los elementos del evento entre sí, buscando la perpetuidad de un ideal de belleza. Pero al decir que es un demonio, se refiere a cuando el curador peca por pensar que la belleza se representa sólo de manera corpórea. La plaga según Doussan, es el contagio a través del espectáculo, el cual lo referencia con el texto de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud; en donde el doble hace referencia a la oscura fuerza de la realidad, manifestada por la peste, opuesta a la realidad cotidiana, hipócrita y vacía. Esta peste no se transmite por una plaga, se transmite a través del espectáculo, pasando de lo individual a lo colectivo. Es una intensa movilización de objetos, gestos y signos usados en un nuevo espíritu. La última alegoría está en el sentido del olfato referenciada con el texto: *La estatua rosa* de Codillac donde habla del funcionamiento de la mente y cómo la experiencia nos ofrece ideas. Según Doussan, el órgano de transmisión de la plaga es el olfato, evidenciado por la base sensual del alma. Así pues, se entiende el olfato como las ideas en el proceso experiencial de lo curatorial, en como la

finalidad de éste evento es la visualización de una idea o varias por medio de los sentidos de cada persona, desde las memorias que le susciten a los participantes esta escena, hasta las nuevas ideas que surjan y creen nuevas memorias y experiencias para un futuro. Las tres alegorías se observan como elementos en el proceso de lo curatorial, donde cada una es usada para alcanzar la satisfacción como casi un recetario curatorial. En éste espacio se muestra una naturaleza innata que no deben ser separadas para encontrar la exaltación de lo curatorial en la vida.

El cuerpo glorioso, el hermoso cuerpo,
es solo un cuerpo,
que presagia un amor
de ti ¡Oh! Eros que me rodeas
que me dejas tocar el cielo con los pies en la tierra,
ver aquella diosa ante mí,
apreciarla quisiera
una belleza ideal
que me conecta con mi ser.

Fluyen los ríos de vigor por mi piel,
trasciende mi cuerpo y alma
A través de aquel amor
que vino a mi.

El cuerpo sensual y gestual
la oscuridad llegó,
por una tentativa,
Eros ha desaparecido ya hace tiempo,
el libido se apropió de mi cuerpo
es solo un cuerpo,
un cuerpo impuro y sucio;
corren los ríos de la peste.

Asfixiando mí ya acabada alma,
siento un delirio en mi piel,
una fuerza que me aturde,
me arrojo a la depravación.

El cuerpo sensorial y experiencial,
es un cuerpo que siente
que huele,

recuerdos vienen y van
la imaginación me detiene
es lo efímero,
el destello de una vida ya vivida
la profanación de lo feliz.

Mi memoria llama los recuerdos,
corren lágrimas por las grietas
de un pasado translucido,
abrumado por un presente incesante
alojado en el abismo de mi alma.
el acabamiento no es una imagen,
es solo un cuerpo.

¿Alguna vez pensó en la filosofía de la Curaduría y lo Curatorial?

//Estefanía Gutiérrez

Especulación /Respuesta a: *Theses in the Philosophy of Curating* (*Tesis en la filosofía de la curaduría*) de Jean-Paul Martinon. Página 25.

Cada concepto tiene un significado y por lo tanto una filosofía, tal y como sucede con la curaduría. La filosofía entendida como esa reflexión que se hace para comprender cada propiedad natural y esencial de las cosas. De esta manera, si no ha pensado en la filosofía de la curaduría, puede ser por medio de este texto que se aproxime a comprender el sentido y naturaleza de este concepto, ya que encontrara una reflexión sobre la filosofía que tiene Jean-Paul Martinon sobre la curaduría y lo curatorial en su texto *Tesis en la filosofía de la curaduría*.

Lo curatorial pensado como un *regalo* para todos, parte del pensamiento de Martinon, al considerar que quien hace curaduría regala un cuerpo de trabajo o de pensamiento a cambio de aprobación o del tiquete de entrada a un evento. Para llegar a este acuerdo contractual entre el público y el curador, debe existir una generosidad que se resume en lo curatorial. Pues se trata de analizar y detenerse ante la necesidad de preguntarse realmente sobre los eventos antes de poder curarlos adecuadamente. Si sucede esto, el regalo originario será efectivamente entregado y reafirmaría el don de lo curatorial, sin este regalo no habría exhibiciones y mucho menos una relación entre el espectador, el curador y la obra.

Desde el *conocimiento incorporado*, lo curatorial resulta para Martinon, una actividad disruptiva contrario a la curaduría que es una actividad constitutiva. Todo el conocimiento que tenemos desde el arte, la historia del arte y demás disciplinas incluyendo clichés, nos constituye, mientras lo que no, es lo curatorial. Ya que lo curatorial es todo lo que va en contra del conocimiento recibido al interrumpir nuestros cuerpos en el espacio. “*Lo curatorial es realmente una interrupción innecesaria del conocimiento, es, paradójicamente, pero necesariamente, el nacimiento del conocimiento.*”

Hasta este punto hemos podido pensar sobre la filosofía de la curaduría al entender la diferencia con la curaduría de lo curatorial. Aun así, en el apartado siguiente, *El otro de la narrativa*, volvemos a encontrar más diferencias entre estos dos conceptos. Mieke Bal, ha dicho que la actividad de curar representa el acto de señalar, cuando decimos: ¡Mira! O ¡así es! Al realizar estas acciones hacemos narraciones que le dan sentido a nuestra vida y lo que pensamos se convierte en nuestro, pero también de todos, ya que nada que apuntemos será establecido desde un único punto de vista. Y precisamente es ese evento el que hace que todos seamos curatoriales, al seguir esforzándonos en romper con los pensamientos e ir más allá de todo apuntamiento. Así es como se convierte en un proceso de apuntar y repensar, apuntar y repensar. Será un proceso infinito ya que hay un constante repensar las ideas para ser desafiadas de nuevo al estar nosotros en contacto con el conocimiento.

Para materializar mejor estas ideas y entenderlas, *Espaciado* explica como la curaduría se interesa primero por la exposición, el artista, el curador y sobre todo por lo allí *expuesto*. Y como luego si se interesa por los otros o la audiencia, por ejemplo. Por esta razón es que los curadores siempre están pendientes y temerosos del comportamiento y opinión de los espectadores ya que no preveen lo anterior. Al contrario, como si sucede con los espacios curatoriales, existe una preocupación por todos los actores y su exposición, aunque no haya códigos morales de conductas. Es el resultante espacial que nunca es vigilada por nadie, porque responde a lo natural y en donde no hay legislación o jurisprudencia.

Por otra parte, Martinon en *Mapeo y Jugando Ajedrez*, nos da otra definición de la curaduría y lo curatorial desde los pensamientos de John Tagg y Hubert Damisch. Para Tagg, la curaduría es un mapeo por qué; a) intenta tomar el mundo del arte desde el arte, los artistas, la generación, la geografía, etc., b) figura la medida de lo curatorial al traducirlo en un lenguaje común desde la historia del arte, la etnografía, la histo-

ria, la sociología, etc., c) le da un carácter ideológico con la traducción de conceptos comunes, y d) se esconde del espectador. Todo esto se resume en un proceso metódico de figuración, traducción e ideología en donde nada se revela. Es así como la curaduría en su deseo de exhibir se convierte en mapeo al estar obsoleto.

Lo curatorial en contraste para Hubert Damisch, es jugar ajedrez con la curaduría, con eso que ya ha sido medido, calculado, idealizado y oculto. No se juega para ganar sino para ofrecer un trato a lo que se ve, oye, o siente. No significa acordar o establecer una transacción con los sentidos del espectador. Significa jugar libremente, evadir caminos lineales, numeraciones secuenciales, lógicas oblicuas, narraciones tortuosas y actitudes rectas. La curatorial es eso, la liberación de curar. En otras palabras, es la liberación de lo que se exhibe, de lo que se muestra medido, imaginado, idealizado y oculto.

Luego, en *Enviar*, lo curatorial se expone por Martinon como el despido que nunca puede pertenecer a la institución. La despedida en el sentido en que se desafian los límites de la institución y la curaduría, ya que lo curatorial cura fuera de su zona de confort. Por eso no se planea ni se proyecta, no tiene metas ni objetivos, ni es estratégica o programática, es solo todo lo que encierra al futuro. Por eso, su única intención si es futurizar, para que siempre sea futuro, pero no utópico y si radical. Eso no quiere decir que interrumpa los proyectos planificados de los curadores o sus planes, sino distraerlos, es decir, mantener la puerta abierta para tener la posibilidad de conocer lo desconocido y así ser seductor y peligroso. *“La curatorial es un despido, una ruptura del ritmo, que es lo que causa preocupación en la exposición. Si la curaduría es una práctica (institucional) la curatorial es su despedida. “*

En *Guerrero de lo imaginario*, volvemos a comparar ambos conceptos. La curaduría comienza cuando el curador dibuja una línea y se reconoce un horizonte de comprensión. Una vez logrado, lo curatorial se arriesga a interrumpirla. Interrumpe engrosando las líneas o intensificando los horizontes. Esta densificación tiene un solo objetivo: multiplicar el potencial del imaginario. ¿Por qué el imaginario? Porque lo imaginario es lo único que nunca se puede dibujar con certeza. Así que lo curatorial realza lo desconocido y así se puede ser un guerrero del imaginario, abandonado a los extremos y trabajando sin norte magnético o brújula.

Lo curatorial siempre tiene lugar en el medio, entre la promesa como la

reflexión y la redención como la resolución de esta. Tiene lugar en *Un lugar que no es uno*, no es los que conocemos como el museo, la galería o la casa del coleccionista. Tiene lugar en un horizonte indefinido y finito, porque como la conciencia, nunca puede ser fijo o limitado: siempre está retando lo establecido. Lo curatorial es un acontecimiento, permanece finito así sea indefinido.

De esta manera, la filosofía de lo curatorial se va entendiendo como la interrupción del conocimiento para inventar el conocimiento. *El cuerpo ignorante* explica como la curaduría no se ocupa de los cuerpos de conocimiento (obras de arte) colocados en un espacio diseñado por el curador, sino que lo curatorial acaricia los cuerpos ignorantes para (re) inventarse de nuevo como cuerpo, y así simplemente hace un esfuerzo por dejar ir el conocimiento.

Finalmente, el último apartado *Pensamiento* hace la reflexión sobre que tanto se puede limitar lo curatorial al observar que siempre se dedica a pensar más allá al trascender sobre el conocimiento. Por lo tanto, lo que ahora nos estaremos preguntando sobre la filosofía de lo curatorial, sería ¿cómo distinguir entre lo curatorial y pensamiento? Hacerlo sería detener tanto el pensamiento y lo curatorial, es decir el pensamiento ya no sería capaz de re-presentar y por ende curar y lo curatorial ya no sería capaz de pensar por sí mismo. Dependen mutuamente y no pueden separarse porque esa relación es la que crea fenómenos significativos del conocimiento.

La Diversión Residual

// Alejandra Quintana

Especulación / Respuesta a: *The Politics of Residual Fun (Lo Político de la Diversión Residual)* de Valeria Graziano. Página 151.

En *The Politics of Residual Fun (Lo Político de la Diversión Residual)*, un texto de Valeria Graziano, se entiende que la autora tiene una posición específica frente a la necesidad social del hombre y sobre cómo esta tiene una relación latente con la política. Ella se enfoca en la sociabilidad del ser humano debido a que entiende *los espacios de diversión residual* definiéndolos como espacios sociales de esparcimiento en el tiempo libre. Graziano los relaciona directamente con espacios culturales, sugiriendo sutilmente que la curaduría es la que forma estos espacios, donde creemos que estamos libres de estereotipos para comunicarnos, pero todo está totalmente pensado.

Una de las bases teóricas del texto es que las estructuras sociales determinan la personalidad/identidad social del ser humano. Eso me hizo pensar en un libro donde se explica como el homo sapiens sobrevive ante todas las especies humanas por su carácter social. Por lo tanto, antes de adentrarme en el tema específico del texto de Graziano, me parece importante traer a colación el libro de *Animales a Dioses* de Yuval Noah Harari, en el que explica como hace 100.000 años el Homo Sapiens logra imponerse en la lucha de la existencia entre las seis especies de humanos que habitaban la tierra, como los Neandertales.

Los sapiens arcaicos tenían nuestro mismo aspecto y su cerebro era tan grande como el nuestro y no teníamos ninguna ventaja notable sobre las demás especies. Pero hacia el período comprendido entre hace unos 70.000 y 30.000 años ocurrió algo que los científicos denominaron *revolución cognitiva*, que se refiere al desarrollo de nuevas formas de pensar y comunicarse. Con esta revolución nace la ventaja evolutiva del lenguaje que permitió producir más sonidos y más flexibilidad. El lenguaje evolucionó gracias al chismorreo debido a que de dicha forma la comunicación se volvía más detallada. Este sería entonces el elemento clave para nuestra supervivencia: nuestra característica de animal social, la capacidad de cooperación social a partir del lenguaje.

Nuestro lenguaje tiene una característica realmente única y es la de inventar, o sea la capacidad de transmitir información de cosas que no existen. La ficción nos ha permitido imaginar cosas de manera colectiva. Abstracciones como la idea de Nación, la religión o incluso los mitos aborígenes de tribus indígenas. Dichos mitos nos dan la capacidad de crear ficciones que fortalecen las ideas de pertenencia por lo tanto favorece la cooperación.

Esto que nos parece tan precario y lógico aún funciona en nuestra sociedad como método de supervivencia entre nuestra misma especie. Graziano empieza su texto haciendo un recorrido filosófico en el que deja clara la naturaleza social y política del hombre. Finalmente ella demuestra como el componente social no se desprende de la naturaleza política y cómo, inmersos en una sociedad, asumimos roles que están predeterminados.

Yendo más lejos, sustentándose con los tres elementos que evidencia Eugene Fournière para la creación de lazos como iguales, Graziano

justifica la formación de una comunidad sólida donde esta tiene una personalidad y los individuos son parte de una masa. Ya teniendo claro que las masas tienen sus propias personalidades, se plantea una visión romántica de nuestras experiencias sociales, puesto que se dice que estas son el lugar donde se experimenta el placer de interactuar de manera interdependiente y libre. Es en estos espacios donde se abre nuestro espectro de posibilidades debido a que, en nuestras otras esferas, laborales y domésticas, ya se tiene un rol predeterminado que se tiene que asumir.

Es así como lo sociable se entiende como la modalidad alternativa de estar con otros que no sean compañeros de trabajo o familia. Analizando lo anterior, tanto el trabajo como la familia son estructuras sociales sólidas que la política modela y a su vez funcionan como modeladores sociales de pensamiento. Por eso la idea idílica de una libertad en las interacciones sociales es falsa. Teniendo esto en mente, la sociabilidad en eventos culturales no es diferente. Primero que nada, uno no puede olvidar que a las exposiciones o eventos sociales uno sigue cargando con uno, desprenderse de la maleta donde están todos sus roles le es imposible. Al saludar, uno se presenta, dice una profesión que lo define y desde ahí la conversación y los comportamientos se ven delimitados.

Estos eventos culturales (tomándolos como elementos que no se pueden desprender de un proceso curatorial donde se define qué y cómo se va mostrar algo) donde hay enfrentamientos sociales son una tarea frívola puesto que, trata de micro política importada a partir de las formas curatoriales. Lo que quiere decir que al moldear lo expuesto se moldean los límites de esta experiencia social

Es en estos espacios culturales o de *diversión residual* donde decidimos sobrevivir y resaltar en la sociedad definiéndonos como parte de ella. Así es como se asume un rol específicamente seleccionado para tener una aceptación de grupo. Es más, hoy en día la mayoría de estos espacios son dados bajo el filtro cultural donde se espera no quedar mal y entender un poco de arte, teatro, literatura o música. Incluso hay una exigencia por el reconocimiento de figuras consagradas en estos espacios, por ejemplo, en una exposición tener por lo menos idea de quién es el curador o de qué es una curaduría.

Igualmente, en esta historia de los salones y espacios de arte tan estructurados donde pasa una interacción social hay una historia paralela basada en la capacidad de los cuerpos de afectarse. Esta visión nace

de las danzas rítmicas de los grupos humanos prehistóricos que trascienden a los carnavales medievales europeos y sobreviven hasta nuestro tiempo. Es importante resaltar que en todos estos festivales también se observa el lenguaje como la única herramienta. Un lenguaje corporal energético no pensado.

Entonces lo que vemos son modos diferentes de interactuar. En el diálogo intelectual de los salones y círculos de conoedores del arte, los individuos se construyen en términos de lenguaje y la acción es postpuesta. Por su parte, en los festivales donde se forma la sociabilidad de encontrarse, el ser se constituye por medio de una energía que entra en relación con otros. En ambos caso se necesita de un grado de reciprocidad, el primero se puede dar por medio de un cambio de actitud pero solo el segundo puede lograr un cambio de posición o mentalidad.

Para finalizar es importante ver más a fondo como esto se relaciona con las prácticas curatoriales. Con el objetivo de pensar la práctica curatorial, hoy en día se tiene que tener en cuenta que esta debe reflejar las implicaciones políticas que tiene insertarse en la sociabilidad humana.. Tiene que tener en mente la perseverancia de un ambiente político donde los individuos se pueden producir de una forma sutil tratando de dejar de lado una lógica capitalista que nos gobierna.

Acto curatorial fantasmal: un método de contra-memoria

//Lina Useche

Especulación /Respuesta a: *Curating Ghostly Objects: Counter-Memories in Cinematic Space (Curando objetos fantasmales: contra-memorias en el espacio cinematográfico)* de Cihat Arinç. Página 183.

“Cuando rechazamos la historia única, cuando nos damos cuenta de que nunca hay una sola historia sobre ningún lugar, recuperamos una suerte de paraíso.”
Chimamanda Adichie¹³

Existe la posibilidad de que durante mucho tiempo se haya visto en la curaduría una especie de historia oficial: la que se termina contando y que, a su vez, anula cualquier narrativa alterna. Dicha *oficialidad* atribuida a la curaduría, en los últimos años, ha sabotead su capacidad de contar historias, de trazar vínculos y de intentar generar un mapa amplio de su contexto inmediato, o lo que llamamos realidad, pues a

13 Adiche, Chimamanda. “El peligro de la historia única”. Grabado [Julio 2009]. YouTube video, 19 min.

medida que plantea una narrativa específica, excluye pequeños detalles que podrían ser piezas clave en el desarrollo de un relato.

Puede que el lector se esté preguntando cómo es que la curaduría y el narrar una historia tienen algo que ver, pero la verdad es que tienen todo que ver. En el texto *Curating Ghostly Objects* de Cihat Arinç, el autor relaciona el hacer cinematográfico con la práctica curatorial en tanto ambos cumplen una función de amplios espacios expositivos, donde infinitud de objetos visibles, audibles e inteligibles se ponen a disposición de un público y traen a la memoria pequeños fragmentos fantasmales del pasado y el rol tanto del *hacedor* cinematográfico como el del *hacedor* curatorial (ya no curador), es el organizar dichos objetos para contar una historia, la verdadera historia, no la historia oficial que suele omitir detalles y dejar a un lado los objetos fantasmales, aquellos que conservan los detalles y matices de la historia.

Ahora bien, si se retoma la idea de Jean-Paul Martinon en el prefacio del libro *The Curatorial: A philosophy on Curating*, donde separa la *curaduría* de *lo curatorial*, tendría que pensarse a la curaduría como una práctica anticuada donde los objetos fantasmales no tienen cabida y las historias oficiales y excluyentes abundan. Lo curatorial, por el contrario, cumple la misma función del espacio cinematográfico-expositivo de Arinç, pues se da a la tarea de incluir los detalles fantasmales en la narrativa curatorial, tal vez, porque no impone una narrativa desde el inicio, sino que la construye de forma progresiva, donde el hacedor curatorial orquesta dichos objetos para generar un *evento curatorial*¹⁴ inclusivo.

El presente texto, en todo caso, no intenta abolir con la curaduría tradicional y sus historias oficiales –aunque así lo quisiera sino que aboga por la creación de un término: el acto curatorial fantasmal. Un acto que ayuda a que la curaduría se des-oficialice al optar por narrativas incluyentes, donde los objetos fantasmales, que pueden pertenecer al pasado o a simples sucesos no tenidos antes en cuenta, se mezclen con la conciencia del presente y, en ese sentido, generen en conjunto una función de contra-memoria en el espectador o público o asistente o cualquier remitente del evento curatorial, el cual se produce por medio de dos etapas:

14 Utilizo este concepto en reemplazo de una simple exposición o exhibición en un espacio-tiempo determinado. Evento curatorial hace referencia a una multiplicidad de soluciones que el hacedor curatorial puede encontrar para contar lo que quiere. Aunque puede seguir siendo algo que ocurre en un espacio y tiempo específicos, también puede ser algo que requiera un largo periodo de tiempo o que incluso no necesite de una localización definida sino que se dé paralelamente en muchos puntos geográficos. Un concepto que puede ser más apropiado para el acto curatorial.

I

Recogimiento de los objetos fantasmales

Curar puede ser muchas cosas, entre esas, recoger, depurar y organizar. Curar implica jerarquizar los elementos escogidos para que poco a poco se hile la historia que se quiere contar. Al hacer una selección de objetos de forma jerarquizada, se excluyen elementos que no parecen importantes, dejando por fuera detalles que podrían cambiar el curso de la narración. Cihat Arinç plantea el espacio expositivo de la cinematografía y de lo curatorial, más bien, como un lugar donde se reinserte el conocimiento periférico o relegado que es completamente ajeno al dominio público¹⁵.

Así, el *acto curatorial fantasmal* debería iniciarse con un recogimiento del conocimiento periférico que el público desconoce, una serie de objetos fantasmales que apelan a la memoria colectiva e individual al mismo tiempo, conformando una nueva historia que ha estado esperando salir a la luz.

En Colombia, a partir de la llamada “situación de posconflicto” que se empezó a vivir desde el año 2016, se han producido proyectos que podrían catalogarse como actos curatoriales fantasmales. *Crónicas Desarmadas*, un proyecto del laboratorio audiovisual Elegante, hace un recogimiento de testimonios de excombatientes que en el colectivo nacional han sido ignorados durante un largo periodo de tiempo. Estos testimonios dan a conocer detalles de la historia del conflicto armado en Colombia que son completamente extraños para el ciudadano común pues muestran al guerrillero como un ser humano sintiente, al que le duele la guerra igual o en mayor medida que a cualquier otro colombiano.

Este acto pone en circulación eventos que hasta comienzos del año 2017 eran desconocidos para el público general, no sólo recoge conocimiento de la periferia –geográfica y de la memoria sino que la yuxtapone con la conciencia nacional iniciando un diálogo entre lo que era oficialmente conocido y lo extraoficial/la realidad de la situación en el país. Esta primera etapa, el recoger o recolectar, requiere un estado de atención máxima por parte del hacedor curatorial ya que le exige estar atento a las situaciones que pueden contar algo más de lo que ya se sabe.

15 Arinç, Cihat. “Curating Ghostly Objects.” En *The Curatorial: A philosophy on curating*, 183. Londres, 2013.

II

La función de contra-memoria

Los objetos que el hacedor curatorial recolecta durante la práctica curatorial funcionan como evidencia de eventos específicos, alegorías de encuentros violentos o ruinas de historias antes silenciadas¹⁶. Para Arinç, esto implica una responsabilidad enorme ya que ayuda a expandir el horizonte de lo hasta ahora conocido. La curaduría podría, si quisiera, tener esa misma responsabilidad e incluso llevarla a un nivel mucho más profundo. El *hacedor* curatorial tiene el poder, mediante la creación de un evento —de cualquier índole— de cambiar las formas de proceder de la sociedad al tener la capacidad de desempolvar situaciones puntuales que apelan al colectivo imaginario y les recuerdan emociones y sensaciones determinadas.

A ese cambio social, ese poder del hacedor curatorial, le llamaremos el poder de generar contra-memoria. Funciona a manera de resistencia de lo ya establecido, como lo dice el concepto: en contra de la memoria colectiva que parece lógica e inamovible. A partir de la inserción de eventos desconocidos, extraños y, si se quiere, siniestros, busca que los participantes del evento (asistentes, público, lectores, remitentes) identifiquen puntos a partir de los cuales cuestionar las historias oficiales, no pretende plantear una sola versión sino, ojalá, infinidad de versiones que le permitan al hacedor, sus colaboradores y la audiencia tener un panorama más amplio del contexto que habitan o de los sucesos que abordan pues, como señala Arinç en su texto, los objetos fantasmales logran que el espectador sea capaz de dar cuenta de lo que no sabe sobre lo que cree que ya sabe.

El acto curatorial fantasmal es, ante todo, un poder. El poder de expandir las posibilidades a instancias desconocidas, el poder de poner en práctica procesos más democráticos, el poder de reemplazar la única historia que la curaduría cuenta por múltiples historias que juntas se acercan un poco más a la diversidad que configura la realidad en todo momento. Un acto cambiante, permeable, ávido de participación y completamente opuesto a la solidez estructural de las narrativas tradicionales de la curaduría.

La curaduría al igual que el teatro es un diagrama

//Juanita Bernal

Especulación /Respuesta a: *Curating, Dramatization and the Diagram: Notes towards a Sensible Stage (Curaduría, dramatización y diagrama: notas hacia una etapa sensible)* de Bridget Crone. Página 207

No se busca comparar lo curatorial con el diagrama de teatro, más bien se quiere situar en un estado de igualdad por el hecho de que lo curatorial es una actividad que siempre se extiende y expande dándole cabida a un lugar de encuentro que se puede establecer desde un salón o edificio hasta un país o continente entero. Tampoco se quiere dividir lo curatorial a un punto o periodo en específico ya llega a ser una característica borrosa debido a que lo curatorial está compuesto por un encuentro de personas, lugares y objetos los cuales son varios puntos y periodos que se cruzan entre si donde no existe un inicio o un final. Bridget Crone¹⁷ hace la analogía de lo anteriormente descrito con la formación de polis¹⁸ la cual siempre es transitoria por la aparición constante de sujetos, objetos, comunidades, mundos.

Entonces ¿qué se busca? se busca definir lo curatorial como una actividad diagramática por ser una metodología que organiza y da sentido a esa cambiante y polémica polis dándole forma a algo abstracto y obtuso, esto determinaría a lo curatorial como una etapa sensible donde se busca centrarse en una estructura expositiva de la cual nace un término : para-curatorial¹⁹.

Esta etapa sensible da sentido a dos aspectos, el primero son las autorías colectivas (relación entre varios autores) y el segundo una ruptura entre la representación y el espectador, estas son dos tendencias que en la práctica parecieran ser contrarias. Para articular estas dos características se utiliza ‘el método de dramatización’²⁰ el cual articula los dinamismos espacio-temporales y da respuesta a dos preguntas de lo curatorial (¿Qué?, ¿Cómo?) mediante a la dinámica de tiempo y lugar: diagrama de teatro, dinámica que permite la relación entre los sujetos y las ideas a través de la situación. La etapa sensible entonces es un evento y un diagrama que es formado por personas, objetos y espacios.

17 Curadora y escritora de Reino Unido.

18 No solamente como relación ciudad-estado sino que también como organización del pueblo al interactuar entre si

19 Eventos secundarios que acompañan a la exposición.

20 Creado por el filósofo francés Gilles Deleuze.



Podemos convertir la práctica curatorial en algo performativo por el hecho de que está relacionado directamente al momento de encuentro donde toda la actividad se lleva a cabo y la cual reconoce el contexto actual de permanente movimiento. Al pensar en lo curatorial como un diagrama se realiza una operación que genera visibilidad y creación de espacio para los artistas; una arquitectura creada a través del movimiento.

En el diagrama de la etapa sensible también existe una característica particular: la proyección de imágenes, debido a que son un medio que se mueve continuamente con un flujo indefinido -en todo lugar y a la vez en ninguno- donde se genera una experiencia de sinestesia: sentimientos combinados con visión.

Pensar en lo curatorial como un diagrama es el resultado de una sumatoria de presiones y fuerzas las cuales actúan para producir el acto final de la puesta en escena: exposición, charla, proyección; momentos que se producen a partir del movimiento de las presiones y fuerzas. La puesta en escena ofrece dos puntos de vista, el interno de quienes organizan la actividad, y el externo de quienes son espectadores.

Lo curatorial es un procedimiento que resulta de la producción de una situación conformada por cuerpo, texto, espacio, participantes, donde al igual que el teatro sucede un encuentro entre todos los órganos que lo componen y da lugar a una etapa sensible que termina siendo el campo evolutivo, donde lo para-curatorial fortalece una lógica de acumulación, dispersión y expansión del diagrama.

Esto no es sobre nosotros

//María Camila Velandia

Especulación /Respuesta a: *This is not about us (Esto no se trata de nosotros)* de Je Yun Moon. Página 235

No es sobre nosotros los curadores,
No es sobre nosotros los curadores como una nueva figura de autoridad,
No es sobre lo que hacemos como una institución auto-suficiente,
No es sobre lo que somos ni sobre lo que hacemos.

Este texto es sobre lo que pasa entre “nosotros” (los que curan?) en el sentido más amplio de la palabra.

Lo Curatorial: No es un término que define el modo de hacer del curador, vale aclarar que no es la curaduría. ¿Qué es lo que hace un curador? ¿Cómo trabaja un curador? Parece que definir el término curaduría es tan imposible como definir a Dios. ¿Será que exagero? La curaduría es algo que pareciera ser intuitivo, algo que está en la atmósfera pero que no es tangible. ¿Tangible? Pues, se puede ver, creo. Tocar no, ¡el arte no se toca! (solo revise el *Manual básico de modales en el medio artístico*) ¿ver? No sé, de pronto no. En todo caso es algo que, entienda o no, ahí está. Entonces la curaduría es lo que dicta un rol o posición específica. Es una palabra conductora con la que se puede empezar a negociar con los imperativos de la máquina moderna.

Utterance: declaración/enunciado.

Lo que parece entonces relevante, para esta escritora, del término curatorial, es su carácter performativo y la declaración o el enunciado que dictamina sobre la máquina que nos consume. Entonces la cosa va así: Se cambia el discurso de curador como sujeto, a lo curatorial (Espere, ¿Cómo así?) y se encuentra entonces con un nuevo modo de operación que se diferencia de lo que, Je Yun Moon llama, *assembly-line model* o Modelo de línea de montaje.

Modelo de línea de montaje: Esto parece ser algo así como “todos nos ayudamos, todos trabajamos contribuyendo a la producción del otro” (¿estética relacional? ¿el giro colaborativo?) Complejo. Lo que va surgiendo se va acumulando y es así como se forma el trabajo final: la exposición.

Uttering: Pronunciando.

Una vez se logra desatar de la línea de montaje pronunciando el término

no “lo curatorial” (¿cómo?) es cuando se entra a lo que Je Yun Moon quiere articular como un modo de operación coreográfica. (Este texto parece ser una curaduría misma, entonces no sé bien si aclara o nubla la idea de curaduría, lo curatorial, el curador. Pero es que el texto no es sobre nosotros. Divagar alrededor de esta disciplina es lo que mejor se puede hacer, porque definirla, definitivamente no. Quizás la curaduría es un experimento artístico y no importa si ayuda o entorpece el acto de mirar una obra, el acto de vivenciar una exposición; Como sea, parece que, en nuestro tiempo, es necesaria o está de moda. Pero es que pensar que es necesaria es pretencioso, porque el arte siempre ha existido, las exhibiciones siempre han existido, la curaduría no, mejor lo dejo en que “está de moda”)

Modo de operación coreográfica. Coreografía: Escribir el movimiento de uno en el cuerpo de otro. Dos definiciones: Escribir el movimiento de uno y el cuerpo de otro. Pero la verdadera ingeniería de ponerlos juntos es lo que le permite a la coreografía desarrollar una relación específica con la máquina temática moderna (la misma máquina del principio, ¿qué es esa máquina temática moderna? Parece ser un ente en el que estamos todos, ¿estamos como curadores? O ¿estamos como individuos cualesquiera? Es que un curador no es un individuo cualquiera -permítame que le aclare-. ¿Que por qué no es un individuo cualquiera? Pues, mírelos, sufren de algo parecido al narcisismo, utilizan un gran discurso con palabras como “vericuetos” y ni le cuento como se visten o caminan. Bueno, no todos, ¿qué en la vida es todo?) Se habla por primera vez de coreografía en un diálogo donde el estudiante le dice a su maestro que escriba los movimientos porque la danza es vulnerable al paso del tiempo; Y es solo con la escritura que cada movimiento puede perdurar en el tiempo para poder ser re-interpretado.

Logocentrismo: Ludwig Klages en los años 20. Tendencia percibida en el pensamiento occidental de situar el centro de cualquier texto o discurso en logos. Logos: La palabra en cuanto meditada, reflexionada o razonada. Razonamiento, argumentación o habla o discurso. Entonces en cuanto a la escritura de la coreografía, no debe entenderse escribir como estar subordinado al logocentrismo. Se escribe más para describir el movimiento en contra del paso del tiempo. En otras palabras, es lo que captura la subjetividad del maestro a fin de poder repetir su performance y preservarlo incluso después de su muerte.

Epistemología: es una rama de la filosofía que estudia los **fundamentos**

y métodos del conocimiento científico.

Juegos epistemológicos: mantener vivo el cuestionamiento para negociar continuamente con la contingencia impotente en la máquina temática moderna.

Volvamos a lo curatorial, que es lo que verdaderamente importa, aunque este texto no sea acerca de nosotros (los curadores). Los juegos epistemológicos, permiten entonces que se pueda establecer un distanciamiento entre curaduría (su práctica) y lo curatorial (la filosofía alrededor del hacer), o entre la práctica de curar y el modo de operación curatorial.

Challenges: Reta.

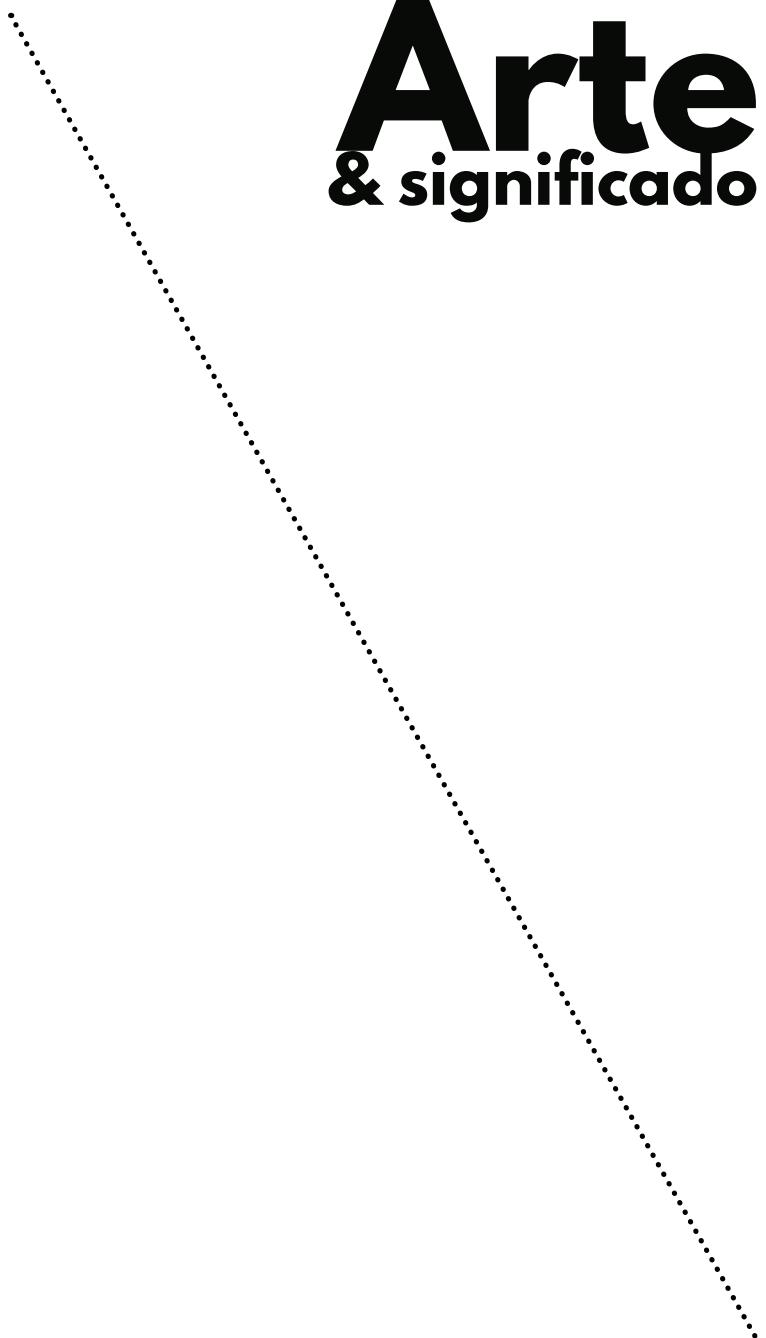
Disturbs: Perturba.

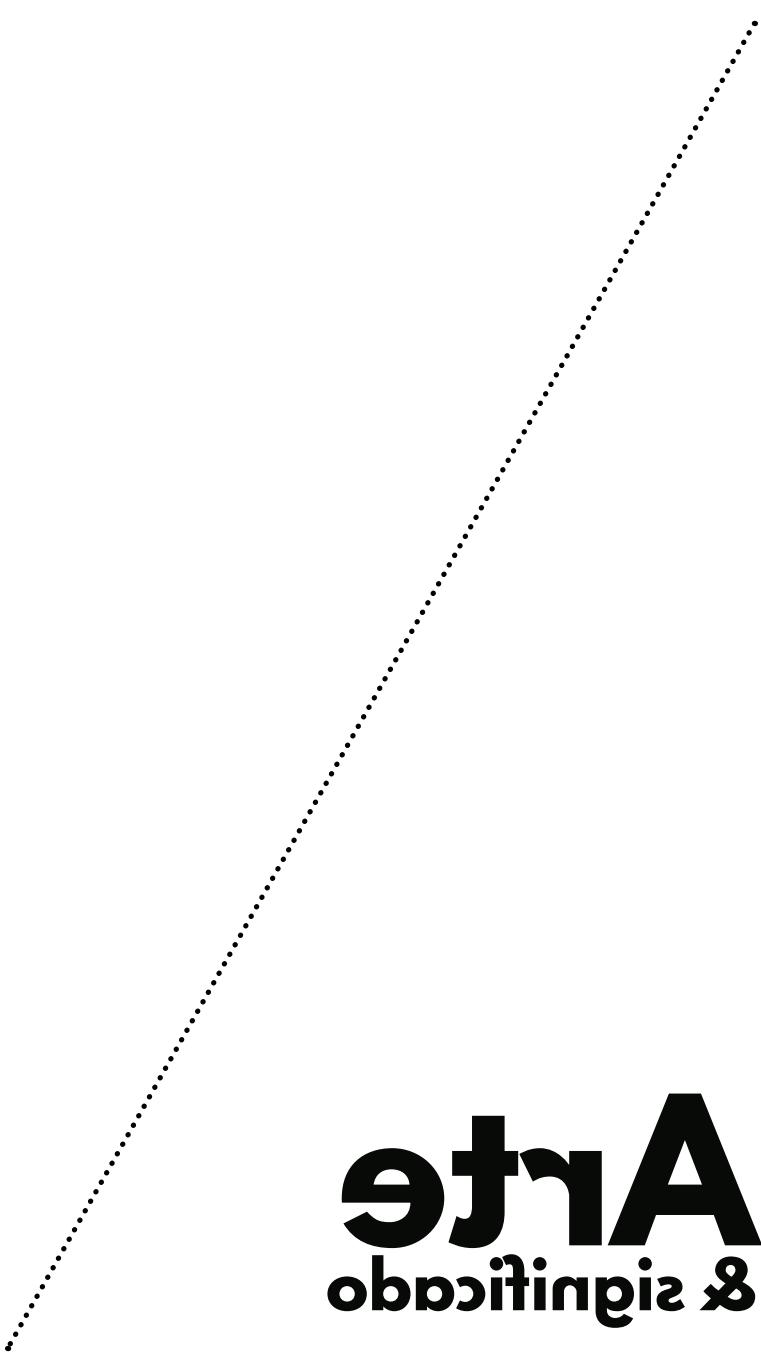
El modo de operación coreográfica reta o perturba el campo en el que la noción del curador-sujeto se mueve de forma segura.

Y entonces viene la mejor parte del texto: Para Platón, la episteme es el verdadero conocimiento, que sólo puede serlo de lo inmutable, de la verdadera realidad, de las Ideas, en contraposición a la “doxa”, a la “opinión”, al conocimiento de la realidad sensible. La práctica curatorial, según Je Yun Moon, nunca es acerca de los curadores o del resultado final que pueden producir. Se trata más bien sobre escribir para alguien más. Lo que pasa entre nosotros (los curadores) queda en escena y en el proceso produce una diferente relación con la máquina temática moderna.

Al parecer, lo curatorial debería ser entonces algo que se piensa para alguien más. Es escribir pensando en otro cuerpo. Escribir pensando en que otra persona va a estar ahí para entenderla, vivirla, leerla. Y que así mismo, escribir el movimiento para otro cuerpo, o escribir la curaduría para alguien más, permite la re-significación de esta. Quizás en un intento por preservarla, pero modificándola al contexto, o al tiempo presente. Queda claro que lo curatorial no debería ser entonces algo acerca del curador como persona. Podría pensarse que es un intento por despersonalizar la curaduría, que sea importante por sí misma y no por el personaje detrás de escena. ¿Qué el curador pierda relevancia? Simplemente que lo curatorial está pensando siempre en alguien más, y en la posibilidad de interpretar y re-significar. La posibilidad de negociar con los términos de la máquina moderna. Y que lo curatorial no se enferme de tanta curaduría.

Arte & significado





etje
obacitacaboo

Selección de textos del curso Arte y significado, por el profesor Sergio Rodríguez durante el primer semestre del año 2017.

PRÓLOGO

Significar es interpretar, e interpretar es una acción. A veces es un recorrer desatento con los ojos, a veces es una actividad detectivesca con un misterio que susurra, a veces es la colección de un álbum mental que en conjunto forma un ensayo, otras veces es un juego de vencidas contra un punto de vista, y en otras ocasiones es servir como órganos de un cuerpo social más grande; tal vez ser un estómago o un dedo del pie. Desprendámonos de la idea de que los espectadores aprecian pasivamente las obras de arte, o de que las obras son signos autosuficientes que viven dentro del marco, o de que los artistas son genios con inspiración divina; el propio acto de interpretar nos lo indica, somos nuestro actuar, nuestra historia y nuestro contexto, y somos los demás.

En esta publicación hay escritos que hablan de cómo el arte significa en distintos niveles y aspectos, desde los significados que se originan en nuestras destrezas encarnadas y mentales más básicas, hasta los sentidos que circulan en las complejidades de la existencia del arte como hecho social.

Los primeros textos de esta selección hablan de las capaci-

dades corporales y mentales, si es que se pueden diferenciar, que tenemos las personas para interpretar. Le dan vueltas a ideas acerca de cómo nuestros cuerpos posibilitan y limitan nuestra interpretación, qué tienen que ver los cuerpos con los conceptos y cómo los conceptos se mezclan y forman metáforas, metonimias, sarcasmos, paradojas y otras cosas que escapan a la literalidad del lenguaje. Hay momentos en los que es mejor potenciar los significados entre líneas, entre viñetas, entre relaciones; mejor en otras partes fuera de los signos.

Los últimos textos se aproximan al arte como una forma de experiencia colectiva, que a la vez es colaborativa y conflictiva. Así, hablan de cómo podemos tener experiencias estéticas en nuestra cotidianidad, incluso sin que haya obras de arte, pero también, en contraposición, de cómo el arte de lujo sirve como una forma de ostentación y de construcción de estatus, o de los problemas mismos que implica definir lo que es arte y lo que no. ¿Qué fue primero, el arte o el artista?

En fin, estos escritos son interpretaciones. Así que, para quien esté interesado en conocer las teorías y las ideas que les dieron el impulso, al comienzo de cada texto, o grupo de textos relacionados, están las referencias de las fuentes de inspiración. Incluso puede ser un buen juego leer los textos que están aquí, buscar y leer las fuentes originantes, y luego interpretar por qué se escribió lo que está en esta publicación, y hasta pelear con el texto y hacer las paces. Puede ser un buen juego seguir interpretando.

Estos escritos son un pequeño arte, como justamente dice uno de los textos, porque manifiestan ideas, no universales pero no por eso poco valiosas, acerca del contexto teórico y práctico en el que se encuentran, y lo hacen desde una mirada particular. Son un pequeño arte en el sentido en el que lanzan al aire un punto de vista abarcable que puede ser atrapado por otros que a su vez pueden lanzar el suyo propio.

—Sergio Rodríguez

• • •

Wayne Wu. (2011) *Attention as selection for action*. En Mole, C., Smithies, D., & Wu, W. (Eds.) *Attention. Philosophical an psychological essays*. New York: Oxford University Press.

• • •

ATENCIÓN—PERCEPCIÓN—ESTÍMULO

El cuerpo siempre ha sido un material infinito de observación y atención. Nuestra relación con el cuerpo es atravesada por el misterio. Ante nosotros: un cuerpo por descubrir. Sin embargo, en la actualidad los límites de la percepción y de nuestra corporeidad parecen desplazarse. Relaciones ambiguas se fundan con los artefactos que se fusionan con el cuerpo para expandir los límites de lo conocido y lo perceptible. La atención que le damos a nuestros sentidos configura el sentido en el que significamos el mundo y las cosas. Los límites del cuerpo se han instaurado como ley para la mente. El divagar volátil y escurridizo de la razón encuentra siempre sus limitaciones en los horizontes de nuestra piel.

Las prótesis o extensiones del cuerpo que se han creado a lo largo de los años forman parte del mismo y se convierten en otra parte del cuerpo. Estos objetos son simplemente la ampliación, perfeccionamiento y potenciación de la agencia, nosotros como agentes encontramos cada vez más posibilidades de accionar nuestra voluntad y de relacionarnos con el mundo. Ponemos atención a ciertos estímulos del mundo exterior, la estimulación se vincula con nuestros gustos y placeres a través de las herramientas primordiales: los sentidos.

El cuerpo empieza a reconocer inconsciente y conscientemente la presencia de algo externo. Ignorar los límites de la materialidad y la manera en que el mundo nos afecta es imposible. No hay opción para no sentir, para no ver, para no oler. Si bien, no le pondremos mucha atención pero ignorar el efecto del estímulo externo es imposible. Ahora, los artefactos y las máquinas

nos han permitido acceder al mundo, a nuestro propio cuerpo y con ello, nos invitan a explorar el mundo tal y como lo conocemos. Ya no solo consiste en entender la composición del afuera, sino en explorar las profundidades del adentro.

—Nicolás Quevedo Peña

• • •

Peña C., M. S. (2012). Los esquemas de imagen. En Ibarretxe-Antuñano, I., & Valenzuela, J. (Eds), Liguística cognitiva. Barcelona: Anthropos

• • •

El amor duele tan dentro, muy dentro, que siento un vacío en el pecho.

Quédate aquí cerquita mío y sé mi sombrita.

No dejaré que tu camino se aleje del mío, porque quiero estar siempre en contacto contigo.

Porque tengo un fuego en mi que arde sólo por ti.

Mis ojos sólo ven la luz cuando tú estás en mi vista.

Todo mi pulso se acelera como un caballo de carreras cuando te tengo cerca.

Eres tan distante y prohibida que estás creciendo arraigada en mi corazón como un fruto del Edén.

Quédate aquí, no dejes que el frío de la noche entre en mi corazón. Sé mi escudo y resguardo al oscuro abismo de la soledad.

Tu presencia es tan mágica que le pone chispa a todos los días de mi vida.

Eres tan necesario que hasta mis cabellos te necesitan para sentirse completos.

Desde que no estés cerca, el palpitar de mi corazón pierde su rumbo y da tumbos por el mundo.

Sólo cuando estás alrededor siento que puedo volar.

La vida supo que tú y yo nos complementamos, como la sal complementa el agua de los océanos.

Siempre que te tenga cerca, me sentiré caliente como un bebé canguro.

—Manuela Marín Sandoval

FALSO ESQUEMA DE IMAGEN

Profunda te creí
Admirable te sentí,
A tu impulso carnal no me resistí
Subí a lo más alto por ti.

Contigo me sentí lleno,
Caí en profunda anestesia;
Mi alma se enriquecía con tu pelo.
Y tus ojos profundos, me dejaban sin conciencia.

Y cuando estaba en lo más alto de mi cumbre,
Empezaste mi tortura con el desamor en el recipiente de tus
manos.
Albergabas las desdichas más profundas en tus tiernas palabras.
Ahora solo un frío de muerto corazón me cubre.

Ahora me quedo solo con el recuerdo de tu ausencia.
Mientras me falta tu presencia,
Mientras espero tu escogencia,
o espero por ti mi indigencia.

—Andrés Felipe Bolaños

• • •

Valenzuela, J., Ibarretxe-Antuñano, I. & Hilferty, J. (2012). La semántica cognitiva. En Ibarretxe-Antuñano, I., & Valenzuela, J. (Eds), Liguística cognitiva (pp. 41-68). Barcelona: Anthropos.

• • •

LA SEMÁNTICA COGNITIVA

A la hora de querer entender al hombre y al mundo, el lenguaje toma un papel trascendental, pues a través de él se comunican desde las ideas más simples hasta las más complejas y pro-

fundas. El estudio de la lingüística por lo tanto no se puede hacer solo de una manera estructural o de sintaxis, pues el lenguaje es mucho más complicado que solo mirar la estructura de una oración, las definiciones y las verdades que en ella se encuentran. El lenguaje está cargado de información acerca del pensamiento, psicología, cognición y comportamiento humano; es sustancial en el hombre y en su naturaleza ya que el modo como este lo usa y lo entiende nos revela una abundante cantidad de información acerca de él mismo y de la sociedad a la que pertenece.

La lingüística Cognitiva, precisamente cambió la manera como se veía el estudio del lenguaje hasta la época y lo transformó al situarlo en la realidad y al darle mayor protagonismo al sujeto. En el texto se habla principalmente de la Semántica Cognitiva, rama que estudia el significado de las expresiones lingüísticas. Esta semántica deja de ver al significado como algo objetivo, universal y externo al sujeto y cambia la perspectiva lingüística al convertir al hablante en el agente activo dándole el rol de transformador del lenguaje, pues el sujeto es el que categoriza, da la perspectiva y brinda el significado enciclopédico. El hombre basado en sus experiencias con el mundo, en sus conocimientos, formación y cultura es aquel que al realizar los procesos anteriormente mencionados vive su propia experiencia de comunicación con el mundo y de percepción de este mismo, adquiriendo así una mundología única, pero a la vez similar a la de los de su alrededor.

El documento de lingüística cognitiva toca un tema que particularmente me ha estado afectando en mi diario vivir: alguien pronuncia algo chistoso: ¡qué chapa!, se enoja un amigo: ¿se arrechó?, necesito utilizar mi lápiz o algo con que escribir: ¿me prestas el saca puntas?, ¿el lapicero? Las anteriores son expresiones que hacen parte de mi vocabulario pero que constantemente me toca explicar; el cambio cultural, así sea tan pequeño como el que significa el traslado de una ciudad a otra, afecta notablemente al lenguaje y su significado.

Tal como en el texto se menciona un ejemplo con la palabra soltero, la palabra arrecho también nos demuestra cómo el significado se puede apartar de su definición: según la RAE es sinónimo de excitación sexual, mientras que en Santander es

semejante a enojado o enojada. Al ser estos dos significados totalmente diferentes, y hasta un poco opuestos, cuando esta palabra sale de su significado enciclopédico y solo se toma su significado lingüístico o su definición puede ocurrir una situación como en la que un Santandereano le diga a un rolo “mi madre está arrecha” y este se commocione.

Hay un lenguaje que no obedece a los significados o definiciones de diccionario y se vale del contexto, cultura y la constante interacción del hombre con el mundo. Detrás del lenguaje explícito, literal y estático se encuentra uno dinámico que va más allá de las palabras, que no se entiende desde las definiciones y el orden, sino desde la misma complejidad del hombre, desde su cognición, formación, razonamiento y lógica.

—María Carolina Ardila

• • •

Lakoff, G., & Johnson, M. (2008) Metáforas de la vida cotidiana. Barcelona: Crítica.

• • •

El siguiente texto es el cambio de dirección de un pensamiento sobre la metáfora, que, al entrar en contacto con la superficie de separación entre dos medios cambiantes (que pueden ser la teoría y la práctica), regresa al punto donde se originó: el texto Metáforas de la vida cotidiana de George Lakoff y Mark Johnson. Es como si yo fuera una metáfora, y me estuviera viendo en un espejo del techo de un motel.

Soy una gaseosa naranja [1], un celular [2], un bisturí [3], un pecado capital [4]. Soy la cloaca de Wim Delvoye [5], soy un cuaderno transparente [6], soy un árbol [7], soy sexo [8], una cárcel [9], a veces soy media pila [10], soy una puerta [11], la bufanda de mi novio [12], soy de los que trabajan en La especial [13], soy Borges en el '63 [14], soy un niño de 4 años [15], soy una mesa [16], soy una regla [17], soy la muerte [18], soy Uribista [19], soy sólo una montaña de la cordillera [20],

soy el nuevo código de la policía [21], soy un clítoris [22], soy un carro promiscuo sin frenos en el corazón [23].

- [1] Soy Colombiana
- [2] Transmito mensajes entre mi hermana y mi mamá
- [3] Soy cortante
- [4] Soy ambiciosa
- [5] Hago popó todos los días
- [6] Tengo mala memoria
- [7] Cada día crezco más y más
- [8] Mis amigos me quieren mucho
- [9] No libero mis emociones
- [10] A veces soy negativa
- [11] A veces soy muy cerrada
- [12] Caliento mi novio
- [13] Soy Manizaleña
- [14] Tengo muy mala visión
- [15] No me pongo aretes hace 4 años
- [16] Soporto muchas cosas
- [17] Mido mucho los riesgos
- [18] Paso con frecuencia por el hospital militar
- [19] Me cuesta superar las cosas
- [20] Soy uniandina
- [21] Soy muy dramática y exagerada
- [22] Soy muy sensible
- [23] Doy amor desenfrenado a todo el que lo quiera

—Carolina Ospina U.

• • •

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

• • •

EL ARTE COMO EXPERIENCIA; LA CULTURA COMO COTIDIANIDAD

Según Dewey el arte se ha aislado de la experiencia estética cotidiana. Los espacios del arte enajenan los contextos de producción de las obras y les suman una serie de reglas que vuelven difusa su significación. Es clave el ejemplo que da sobre el Partenón al hacer claro que esta obra no fue percibida en su contexto como una obra de arte sino como producto de la vida griega. En este sentido es pertinente resaltar que el mismo concepto de cultura sufre del aislamiento que menciona Dewey. La cultura se concibe normalmente como algo sublime, como algo a lo que acceden las personas cultas y que no cualquiera está preparado para acceder a ella. Pero, en realidad, la cultura es inherente a los seres humanos y resulta absurdo pensar en alguien “inculto” o desprovisto de cultura porque esto sería quitarle su humanidad. La cultura sucede todo el tiempo con el día a día en la cotidianidad; desde la forma en la que hablamos, a lo que comemos, a los espacios que creamos para habitar. Así que todo el mundo consume cultura y hace parte de ella todo el tiempo. Siguiendo con el ejemplo del Partenón, es posible que doscientos o quinientos años más tarde los arqueólogos o historiadores del futuro observen nuestros objetos más cotidianos como grandes objetos de arte. Lo que es cuestionable es la existencia de espacios de apreciación de la cultura o momentos de experiencia estética fuera de los espacios designados para esto. Este es realmente el límite. Tenemos una cultura que divide todo en partes y agrupa cada cosa en cajones. Esto si bien facilita la comprensión del universo en una forma ordenada, crea barreras que dificultan las relaciones orgánicas propias de la vida misma. La crítica de Dewey es muy acertada respecto al cuestionamiento de estos límites, porque aunque no

podemos eliminar los cajones (tan propios de nuestra cultura), sí podemos reasignar espacios, correr límites y cuestionar constantemente esta labor.

—Daniel Serna Abusaid

EL “ARTE MARGINAL”, NO TAN MARGINAL

En el texto Arte como experiencia, John Dewey desarrolla una concepción naturalista del arte al entender este último como producto de la experiencia estética que podemos llegar a tener por medio de la relación entre nuestros sentidos y el medio ambiente. En este orden de ideas, la experiencia estética está presente en nuestra vida cotidiana. Sin embargo a muchos de estos encuentros con la realidad cultural llenos de colores, texturas, sabores y sonidos, se les resta la carga simbólica al ser extrapolados al mundo del arte “culto”. Esta categorización, realizada por la élite artística y económica, le es permitida por una construcción social que los pone en un peldaño superior para decidir lo que es arte y marginadamente lo que es artesanal y primitivo. El valor del arte recae en estos casos en las manos del capitalismo, y se reduce a la escasa circulación de una obra detectada por predadores coleccionistas. Estos, muchas veces son insensibles a la obra misma, porque tienen un contacto instrumental en busca de un ascenso social. ¿Qué pasa con los coleccionistas de piedras o revistas? Es evidente que las personas que coleccionan algo están fuertemente atadas al objeto de colección, ese superboner afectivo es la experiencia estética, que sin lugar a dudas tiene una carga axiológica positiva y que ata al individuo en la medida en que este es capaz de proyectar esquemas de imágenes y hacer un proceso de metaforización en la vida cotidiana. ¿No es esto una relación más sincera y rica al valorar el arte como un acercamiento natural a las cosas que el mundo del arte institucionalizado? Podemos entonces despojar de la categoría “Arte marginal” su noción de “marginal”; es decir, el hecho de que un artista o crítico reputado de la élite artística reconozca y adopte a un segundo sujeto para que su obra “renazca” en el mundo utópico del arte. Si se entiende como lo hemos mencionado anteriormente, el arte es

inclusivo y abre puertas a un avance teórico y práctico en este campo.

“X. Andrade es antropólogo urbano y Presidente Vitalicio de la Corporación Full Dollar, una empresa dedicada a traficar entre la antropología y el arte contemporáneo. En ambos campos, se interesa por desarrollar una mirada etnográfica hacia la vida social de objetos, imágenes e ideas en el contexto urbano, bajo tonalidades irónicas y provocativas”. En 2004 realizó un trabajo de investigación y producción con Don Pili, un expescador de las playas de Guayaquil, que hasta hoy en día se dedica a su “oficio” como pintor de barcos, locales comerciales y prostíbulos del pueblo. El proyecto consistió en que Don Pili, a través de su propia representación, reprodujera célebres obras de arte contemporáneo (tales como “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” de Damien Hirst, con su técnica de “rotulación popular”) volviéndolas avisos comerciales. Fue una colaboración completamente horizontal, entre Don Pili y X. Andrade. Este último hizo circular estas tablas de madera pintadas con esmaltes en circuito del Arte contemporáneo. Aunque fueron muy bien acogidas, valoradas y etiquetadas como arte, el propósito de Andrade no era ese sino hacer un trabajo más amplio y teórico sobre el impacto de esta “obra”.

Por lo tanto transgrede lo que se conoce como “Arte marginal” en el cual hay una producción mutua y transversal, que no tergiversa la identidad de Oficio-rotulador de Don Pili ni la de antropólogo experimental de X. Andrade.

—Manuel Suárez Pariás

• • •

Searle, J. (1994) La construcción de la realidad social. Barcelona: Paidós.

• • •

LA SUBJETIVIDAD DE LA MIRADA

Hoy en día creemos saber todo sobre las cosas que nos rodean; desde niños aprendemos a percibir y usar todos los objetos, como bañeras, juguetes, cepillos etc. Sin embargo, nunca nos detenemos a pensar en los rasgos de su ontología y no tenemos conciencia de que cada uno tiene una ontología especial. Por ejemplo: podemos ver a la luna como una luz hermosa pero en realidad es el satélite más cercano a la tierra que controla el movimiento de las mareas y la reproducción asexual de las anémonas.

Por lo anterior, el ser humano se concentra en la parte subjetiva del objeto y no en su parte intrínseca. En el mundo del arte, por ejemplo, todo depende de la mirada del observador. Hay un efecto en particular que evidencia cómo la mirada del espectador cambia el objeto intrínseco por la influencia del montaje: el muy conocido efecto Kuleshov. Este nace de un fenómeno del montaje cinematográfico demostrado por el cineasta ruso Lev Kuleshov durante los años veinte. En el experimento, el ruso mostró a un grupo de personas la misma toma del actor Iván Mozzhujin intercalada con las de un plato de sopa, un ataúd o una niña jugando. Así pues, la audiencia creía ver los cambios en la expresión de Mozzhujin en las diferentes secuencias a pesar de que fuera la misma toma, por lo cual se entiende que el montaje influye en la comprensión semántica de una escena. Es decir, que los rasgos son relativos al observador, son creados por fenómenos mentales intrínsecos de los usuarios con respecto a los objetos en cuestión.

Las funciones de un objeto nunca son intrínsecas sino relativas al observador, y la institución, en este caso la cinematografía y montaje, es la que modifica la mirada del observador en otra dirección. Entonces, los rasgos relativos al observador son ontológicamente subjetivos, porque lo que cree ver la audiencia con el video de Kulechov técnicamente no es cierto, la expresión del actor no cambia pero en diferentes escenas los usuarios creen ver una variación. Cuando está el actor y una sopa se cree ver una expresión de hambre, cuando se observa el

ataúd la expresión se vuelve tristeza o desconcierto y finalmente en el caso de la niña se convierte en un gesto de perversión. Así pues, la mirada del observador es subjetiva y está atada a la semántica de la escena.

Video Efecto Kulechov: <https://goo.gl/feVgBP>

—Angélica Herrera

ELEMENTOS PARA ENTENDER A CRUZVILLEGAS Y OTROS ARTISTAS

Abraham Cruzvillegas es un artista latinoamericano que incorpora elementos que otras personas desechan para hacer esculturas. Sus montajes en museos y en otras partes incorporan elementos de la vida cotidiana (vasos, cuchillos, sillas, ect.). Él mismo en una entrevista dice que la gente podría percibir sus obras como “un montón de cosas apiladas” lo que significa que no todos entienden sus instalaciones tal como él intenta transmitirlas. Algunas de sus obras pueden verse aquí: <http://www.kurimanzutto.com/artists/abraham-cruzvillegas>. Por eso, los siguientes puntos, si son tomados en cuenta, harán que la experiencia de instalaciones contemporáneas como esta no sean un dolor de cabeza:

1. El arte es como la religión y el museo como la iglesia. Son hechos institucionales con todo lo que implica.

2. Todos los hechos físicos tienen una carga implícita que no se toma en cuenta cuando el hecho está transcurriendo. El estar dentro de un museo haciendo observación de una instalación cuyos elementos provienen de otros lados, tiene varias cargas metafísicas.

3. los elementos o herramientas son definidos por los agentes (las personas) en cuanto a su función, es decir, que siempre nos estaremos preguntando ¿para qué sirve? y la respuesta siempre será relativa al observador. Por eso en lo que algunos ven un lindo recipiente, otros ven basura. La definición de esto se dará de acuerdo a los intereses, propósitos y objetivos personales de cada quien.

4. Casi siempre, por no decir siempre, la función de la obra

es de representar, valer por algo. Es una carga impuesta a los objetos pero no intrínseca en ellos.

Por estos cuatro puntos anteriores podemos concluir que la significación de una obra no está dada, es impuesta dentro del marco del arte como institución por lo que a pesar de tener unos parámetros definidos, el juicio sobre el hecho es y seguirá siendo plástico.

—Daniela Güiza

MIRAR DESDE LEJOS

Este texto mira desde lejos. Como miradores del pasado cumplimos parcialmente la vieja premisa del enano montado en los hombros del gigante. Somos observadores de una construcción de la historia que nos permite tener ciertas reflexiones sobre esta. De esta manera, se genera en nuestro inconsciente un sentido sobre entidades, momentos y espacios que reconocemos como constantes o verdaderos de nuestra sociedad. Un ejemplo de esto puede ser el caso de la inseguridad en los sectores perimetrales de las ciudades latinoamericanas. Si tratamos el caso colombiano, sería posible hablar de la precaución que se cultiva en las familias con respecto a los barrios marginales de las ciudades. Por otro lado, podría hablarse de La Violencia. Hace 10 años este tema se trataba de una manera distinta en Colombia, dado que existía una clara reminiscencia del conflicto por parte de los distintos actores. No obstante, en las grandes ciudades se veía desde lejos, generando una conciencia latente pero ajena sobre el tema. Las ciudades asumieron un rol problemático dado que actuaron como un difusor de la situación. Actualmente la construcción de memoria se ha convertido en una de las principales preocupaciones de los agentes institucionales. A raíz de esto, la manera con la que se concebía la violencia cambió, dejando de ser un agente pasivo presente en el inconsciente para ser resignificado nuevamente por cada uno de los puntos de vista de nuestra sociedad. De esta forma, cualquier significado que los agentes institucionales quisieran dar a la memoria pasó a ser un tema de discusión. Según se dice, estos agentes ubicados en las grandes

ciudades cuentan además con un grupo de trabajo que va de la mano con comunidades que han sido directamente afectadas, “consiguiendo” una mirada mucho más amplia de cómo se puede estructurar el discurso sobre la memoria. Es aquí donde inicia el problema central de mi discusión.

Como ya he ejemplificado brevemente, existen concepciones intrínsecas a nosotros dependiendo del ámbito social en el que nos encontramos. Estas concepciones deben tener agentes con las cuales nos sea posible asociarlas, tal como un hidrante alude al cuerpo de bomberos o a las funciones que este desarrolla. Es por esto que dentro del ámbito de la memoria se vuelve necesario dar un rostro a la institución. El Centro Nacional de Memoria Histórica (CMNH) puede no ser un nombre relevante para los agentes del país. Es por esto que desde hace más de 15 años se vienen desarrollando proyectos construidos en distintos lugares del país. Existen dos grandes problemáticas respecto a esto. La primera de ellas es que a diferencia de otros países del mundo en donde se han construido espacios que rememoran el conflicto, en Colombia no hubo un espacio de contingencia claro que permitiera a la sociedad hacer catarsis en torno a la Violencia. Esto quiere decir que la figura de la institución se construyó incluso antes de que el conflicto hubiera acabado. El segundo problema radica en que, como he explicado anteriormente, la violencia es un tema difícilmente manipulable, dado que se presta para infinitas interpretaciones. De acuerdo a esto, por más riguroso que el CNMH haya sido en la recopilación de información y trabajo con comunidades afectadas, la figura de un monumento no puede significar a ciencia cierta la memoria de un país. Por supuesto que la construcción de memoria es necesaria en la generación de ambientes plurales que no permitan repetir los hechos pasados. No obstante la idea de que un agente regulador determine que figuras se parecen más a esta intención es sesgada.

La mirada lejana en el ámbito constructivo tiende buscar dar significados a elementos dispuestos con o en el monumento. Es por esto que si se mira la nueva cara del Museo Nacional de La Memoria, se observan una serie de objetos estériles que liberan las plantas bajas haciendo una oda al umbral que debe ser transitado para llegar a la paz pero que olvidan por completo la esca-

la local de los pequeños conflictos, imponiendo un único portal entre el estado de conflicto y el estado de paz.

Entonces, ¿sería posible considerar a este monumento como un mirador más lejano que cualquier otro agente de nuestra sociedad?

—Daniel Blanco

• • •

Bullot, N., & Reber, R. (2013). The artful mind meets art history: toward a psycho-historical framework for the science of art appreciation. Behavioral and Brain Sciences (36), 123-180.

• • •

RECTO O CURVO

La teoría que proponen Nicolas Bullot y Rolf Reber afirma que existen tres pasos fundamentales para la interpretación de una obra de arte: la primera es una exposición básica, que es el encuentro del espectador con el objeto-arte, es decir un fenómeno estético. En segundo lugar está la postura de diseño, que es la relación que tiene el fenómeno con su causalidad, en otras palabras, la manera en que está el objeto hecho trascendiendo el índice (la pincelada, el mordisco, etc...) en relación con la acción que lo creó. Este paso viene inmediatamente después de la exposición básica y creería que en este el espectador ya se podría considerar crítico por la lectura mental profundizada conscientemente y que involucra a la obra misma (en el modelo psico-histórico de Bullot y Reber esto es lo que sustenta la necesidad de una psicología). Por último está una relación histórico contextual, que es portada por los connoisseurs o experimentados en el conocimiento artístico, cuya facultad permite ubicar al artista en un tiempo determinado que sustenta o justifica otro aspecto de la obra de arte.

Esta teoría exhaustiva logra enmarcar satisfactoriamente la

interpretación del arte en un modelo científico. Sin embargo su raíz cualitativa de universalidad traiciona porque enmarca el objeto de arte como “entendimiento” o sobre-enfatizando en el “contenido” del mismo. Es el deber de la crítica de arte oponerse a estos estatutos porque es un problema que hace del arte una cuestión secular y por su insípida rigurosidad roza el filisteísmo. Por ejemplo, la interpretación como la acción que sustentan Bullot y Reber significa que se deben buscar ciertos elementos dentro de la obra de arte para poder entender o acercarse a la obra misma. Entonces, se podría decir que la interpretación es potencialmente una simple traducción. Susan Sontag dice que la interpretación viene de la necesidad de reconciliar los textos antiguos con demandas “modernas”, por ejemplo está el adulterio de Zeus con Leto; después interpretado como la unión entre el poder y la sabiduría. Esto llevó a Sontag a concluir que “*Interpretation thus presupposes a discrepancy between the clear text and the demands of (later) readers (...) Interpretation is a radical strategy for conserving an old text, which is thought too precious to repudiate, by revamping it*”. Siendo la interpretación la única herramienta con la que puede contar el espectador una situación perenne, se necesitaría una forma renovada que considere el arte desde una perspectiva no-absoluta. Pues al ser una traducción del contenido no se escapa de ser evaluada en sí misma y por eso la hace improbable.

Si la obra de arte llegara a ser una composición limitada perdería su misterio, su silencio. Creo que es justamente en lo que no se pronuncia que está esa forma que forma. Es decir, el impulso puro que llevó al artista a la creación. Y creería que siendo un tema tan sublime, la verdad de ella no es acoplable a un estructuralismo exhaustivo. Más bien se debe uno acercar a la obra del arte desde lo que no le muestra a uno, si en la obra existe una autoridad, siempre será un reflejo de una angustia por uno mismo, es la búsqueda de algo único.

—Santiago Botero Niño

• • •

Podemos decir que una de las preguntas que intenta resolver el texto es qué tan relevante es el contexto que está fuera y más allá de la obra. Lo que Bullot y Reber llaman marco piscohístico. La función del artista como autor de una obra hace parte de este marco necesario para la apreciación del arte, ese es un tema que parece implícito en el texto. Por eso quisiera centrarme en este punto, porque considero que hace parte importante para la consolidación de una teoría del arte basándose en el marco piscohístico.

Para esto voy a hacer una relación con el texto de Michel Foucault, ¿Qué es un autor? En este texto, Foucault propone que el autor debe ser tomado como una función. Esto quiere decir que el autor debe ser separado del sujeto, ya que el autor sólo es el que se pone en la función de hacer obra y después la exhibe para que sea apreciada. Esta distinción es importante porque la relación autor-obra-marco piscohístico están estrechamente relacionados.

Está claro que el marco piscohístico lleva consigo un discurso según el contexto en que se enmarque la obra. Además de esto, el autor construye un “ego” alrededor de su nombre que se debe entender como descripción, tiene una función clasificatoria y ejerce un papel sobre los discursos. Por lo que la relación con la obra puede modificar según la descripción del nombre de autor o en el sentido contrario. Hay entonces una necesaria relación de atribución enmarcada toda en el marco piscohístico que no se escapa de la apreciación de una obra.

Por eso, como cuando en clase hablábamos de que si sucedía que cambiaba el nombre del artista como autor pero la materialidad de la obra seguía siendo la misma, podemos decir que la relación del apreciador con el autor cambia por medio de la obra que se aprecia, porque al tener el nombre una función clasificatoria; si el nombre del autor varía, la relación de atribución de discursividad será distinta.

El texto de Focault analiza al autor como una función variable y compleja dentro del discurso de una obra, y esto es importante porque es por medio de la función-autor que las obras se crean y con ellas discursos que no pueden ser excluidos de un marco piscohístico que no pude ignorarse en la teoría de la

recepción. Siendo por lo tanto el nombre del autor indispensable para la interpretación.

Para dar un ejemplo de todo lo anterior me remito a las obras de Salvador Dalí y a un documental sobre él (enlace al final del texto). Su nombre describe “gran representante del surrealismo” o “artista excéntrico”. Su función autor está reflejada en sus obras (pictóricas, audiovisuales, fotográficas). Lo interesante aquí es cómo él en el minuto 2 de la entrevista del video adjunto usa su nombre (que ya lleva el peso de la descripción) refiriéndose en tercera persona a su función de autor, explicando que en sus obras involucra discursos científicos como física cuántica, psicoanálisis, entre otros. Todo esto hace parte del marco psicohistórico necesario para entender las obras de Dalí. Enlace del documental: <https://goo.gl/26jtQo>

—Daniela Güiza

• • •

Baudrillard, J. (2002). Crítica de la economía política del signo. México D.F: Siglo veintiuno editores.

• • •

ARTE COMO EXCUSA

En este texto es clara la posición de Baudrillard frente al mercado del arte, afirmando que éste es un mercado que transmuta el dinero en lujo, prestigio, diferenciación. Este fenómeno ocurre precisamente por los precios exorbitantes de las obras y porque realmente estos objetos no se adquieren por su valor de uso sino por lo que significa poder comprarlos. Siendo así, el objeto en sí y su valor de uso son sólo una medio para poder “comprar” prestigio.

Frente a este panorama creo que es importante entender el dinero como símbolo. El dinero en esencia representa servicio. Servicio que cambiamos por más servicio. Claro, el servicio

implica trabajo pero implica también una función social de este trabajo. Con esto explicado, podemos mirar una obra de arte de Basquiat vendida por USD\$26,402,500 y preguntarnos bajo qué circunstancias es justo cambiar una pintura por tanto servicio de la sociedad. La primera respuesta que considero que podría ser válida es que sea una obra de gran valor para la sociedad, algo así como la Mona lisa o El Guernica o cualquier otra pintura (para seguir bajo los mismos parámetros) reconocida por miles de personas que a la vez puedan tener acceso a esta en un museo o galería abierta al público. Sin embargo, este no es el caso de las pinturas con récord de precios extremadamente altos. Al ver la lista de records de Christie's me di cuenta que si bien conocía los nombres de la mayoría de artistas no conocía sino una obra dentro de "Las 10 más caras"Sí, siendo estudiante de arte. Siendo así, dudo que estas obras sean tan reconocidas como para valer tanto. Por otro lado, el contenido de estas obras es fundamentalmente abstracto así que también dudo acerca de su valor simbólico para nuestra cultura.

Habiendo puesto en duda el rol que estas obras tienen en la sociedad como para ser intercambiadas por incontable servicio prestado a cambio (bajo la idea de dinero=servicio), creo que la idea de Baudrillard de consumo como sacrificio se hace más tangible. Para ponerlo en términos más reales, si Basquiat siguiera vivo, podría venir a Colombia con su cuadro y cambiarlo por varias casas en Bogotá, fincas, carros y podría comer en los mejores restaurantes por varias décadas. (Hagámonos a la idea de que para comprar ese cuadro habría que ganarse 5 veces el Baloto y gastarse absolutamente todo en la compra) Absurdo ¿no?

Creo que además que criticar a los ricos por comprar prestigio, como hace Baudrillard, hay que ser críticos con quienes asignan esos valores a las obras. Es más, ¿quiénes asignan esos valores? Hay que ser críticos también con el mercado del arte (sobre todo instituciones como Christie's) porque su objetivo no es la producción de cultura ni su difusión sino que funcionan como cualquier mercado de acciones, pensando en especulación y en lucro. Siendo así, en este tipo de negocios se olvida el rol socio-cultural del arte, la importancia de los discursos artísticos en la elaboración de las obras y principalmente en que la sociedad tenga acceso a estos objetos.

En términos más cercanos a Baudrillard, el mercado del arte se ha encargado de transmutar el objeto artístico convirtiéndolo en objeto de especulación desprovisto de algún significado distinto al lujo.

—Daniel Serna

DE LA DESIGUALDAD AL ARTE

Hace unos semestres vi un par de clases de economía y el tema que me motivaba a seguir con interés constante era la desigualdad: entender ese fenómeno, darme cuenta de cómo la vuelven una medida —el coeficiente de Gini— para cuantificar qué tan jodido está un país en ese aspecto social. Pero mi mayor motivación era llegar a ser partícipe en algo que ideara una forma para apaciguarla y eventualmente que se acabara. Luego, con un texto de Carl Langebaek acerca del origen del arte en las culturas precolombinas, llegué a cuestionarme si aún quería eso, porque una de las conclusiones a las que conduce el escrito es que el arte surge en sociedades que no son igualitarias. Debido a que se origina cuando las personas se especializan y se diferencian de los otros (especialistas en política, religión, etc.), y ganan estatus en su comunidad. Por lo que el arte nace como un producto de lujo para esas personas con un estatus privilegiado dentro de su círculo social y es hecho por personas que se han formado para eso, los artistas. Partiendo de la idea de Langebaek, esta se conecta con el valor/signo de Baudrillard. Él critica ese valor que se da al arte en las clases que lo compran, siendo solo ostentación del lujo, un objeto para legitimar y hacer propaganda de su posición social, circula en el mismo tipo de personas, y no diversifica su público, ni en divulgación, ni en términos comerciales. Una de las conclusiones apresuradas que saqué es que algo que me gusta es producto de algo que no quiero que exista. Me da tristeza pensar en que ese sea el origen del arte, sea un producto que segregá desde su creación quien puede poseerlo. El arte por el arte sería una insensatez, según todo lo anterior, porque a lo mejor está codificado en el inconsciente colectivo que se piense y se cree el arte con el fin de que sea un lujo.

—Manuela Marín Sandova

• • •

El texto sobre la Crítica a la economía política del signo de Baudrillard me hizo pensar en la forma cómo se le da valor al arte y en la forma en que se a-precia el mismo. De allí se me hizo imposible no pensar en las cirugías plásticas y quisiera compararlas con la producción artística. Para realizar la comparación es necesario citar aquí un párrafo del texto:

“Del mismo modo que las donaciones sucesivas, en las sociedades primitivas, carga el objeto cada vez de más valor, así el cuadro circula, como un título de nobleza, de heredero en heredero, cargándose de prestigio al hilo de su historia.”

No hay que ir demasiado lejos ni pensar demasiado la historia del arte para saber que las piezas artísticas definitivamente son piezas de valor. Bien sea por la experiencia estética o por la experiencia económica de inversión, las obras de arte son una forma de riqueza. Pero un momento: ¿por qué entonces el arte es tan sagrado si es exactamente lo mismo que sucede con cualquier producto del mercado? Como por ejemplo las cirugías plásticas, las cuales encuentro sumamente similares a las obras de arte. Es decir, una obra de arte nace con la intención de una experiencia estética. La mayoría buscan lo bello, otros buscan otras cosas, críticas políticas, asuntos de género, muchas cosas. Así mismo pasa con quienes se practican cirugía plástica.

En un comienzo la cirugía plástica trató de reconstruir partes del cuerpo accidentadas o con malformaciones con el fin de recuperar la estética natural del cuerpo. Después, como en todos los aspectos de la vida, nuestra sociedad quiso más. La búsqueda de la belleza con nuestro cuerpo como centro ha sido una práctica milenaria, hoy, esa búsqueda continúa y como lo es todo en estos días, son incontables las formas en que se puede realizar.

Así como lo hace un pintor, un escultor o cualquier artista, el cirujano plástico adquiere su técnica; normalmente pasa por una universidad para aprender lo necesario para realizar su oficio y se dedica a la búsqueda de la belleza del cuerpo humano en todas sus formas posibles. Esa belleza, como en el arte, está condicionada por la sociedad. Si la sociedad nos pide hablar de género, hablamos de género, si nos pide hablar de violencia, hablamos de

violencia, si nos pide hablar de ciencia hablamos de ciencia. Así mismo sucede con la cirugía. Si la sociedad le pide al cirujano aumentar el tamaño de los senos, se inventa las siliconas, si le pide cuerpos delgados, se inventa las liposucciones, si le pide narices pequeñas, pues eso hará el cirujano como respuesta a esa búsqueda de la belleza.

Entonces, en este sentido ¿el cirujano plástico sería una especie de escultor?. Ahora haré un breve análisis sobre los precios, los cuales también funcionan de la misma forma que los de las obras de arte. Así como el artista, el cirujano debe tener una marca y ser reconocido socialmente por su entorno. Dependiendo de las personas que han pasado por la camilla de un cirujano, depende el valor de su trabajo. Si el cirujano estudió en una universidad prestigiosa, habrá escalado unos cuantos escalones más altos que aquel cirujano que no, aunque nada es garantía. Si el cirujano conoce la hija del gobernador, el cirujano tiene más posibilidades de cobrar más por su trabajo que el que no conoce la hija del gobernador. Si el cirujano asiste a los congresos de cirujanos alrededor del mundo, pues tiene más posibilidades de concretar procedimientos con diferentes personas. Y pasa igual que con el artista que es representado por galerías, si el cirujano tiene un buen consultorio, en una buena clínica, pues su trabajo va a ser más costoso, aún si puede realizar los mismos procedimientos que cualquier otro cirujano que no tiene consultorio, ni va a los congresos, ni conoce la hija del gobernador. Al igual que el cirujano, el artista se carga de prestigio y entré más tenga, más cobra. Así de sencillo. Pero entonces me di cuenta de algo importante: el cirujano también es un artista sagrado o más bien, el artista no es sagrado y por el contrario tiene un trabajo tan común y tan corriente como el de un cirujano plástico y las obras que de cada profesional salen son igualmente respetables y valiosas.

—Carolina Ospina U.

• • •

Davies, S. (1990). Functional and Procedural definitions of Art. (24) 2, 99-106.

• • •

Intentando contestar la compleja pregunta ¿Qué es arte? se han gestado dos definiciones que se contraponen constantemente; la definición funcionalista (que apunta a que si sirve para producir una experiencia estética entonces es arte) y la definición procedimentalista (que responde a lo que se clasifica como arte ya sea por estar en contextos de autoridad en el campo del arte o por una declaración de que es arte). Cada una de estas definiciones resulta útil para definir cierto tipo de arte pero en ningún caso logran cobijar el amplio espectro de manifestaciones artísticas existentes. Por un lado podemos usar el ejemplo del arte contemporáneo, que en muchos casos no responde a la maestría en términos técnicos sino a la elaboración de complejos discursos a partir de ready-mades o gestos muy simples, rompiendo con la idea de que el arte es algo plástico o producto de un maestro en X técnica. Por otro lado, podemos mirar el caso de los objetos cerámicos precolombinos que si bien nunca pertenecieron a un contexto de arte, o fueron declarados o si quiera concebidos como arte en su época de fabricación, sí fueron designados como arte gracias a arqueólogos e historiadores del arte en épocas recientes. Estos dos casos son enredados porque entremezclan la maestría plástica o la no maestría y la declaración de ser arte o la no declaración de ser arte.

Ignorando este asunto de la maestría técnica y la definición procedimentalista, creo que la definición funcionalista puede ser apropiada para definir el arte siempre y cuando se amplíe en términos de lo que es una experiencia estética. Es claro, bajo los parámetros de esta definición, que una experiencia estética sólo puede darse al percibir un objeto y apreciarlo por sus cualidades materiales. Sin embargo, pongo en duda que las experiencias estéticas deban limitarse a la percepción sensorial pues

creo que hay algo de experiencia estética en reflexionar sobre el acertijo que implican las obras de arte conceptual. El arte conceptual no es sólo idea, también depende de una materialidad y la experiencia estética se encuentra en la percepción simbólica de estos objetos. Reconozco aún así la dificultad que esto representa, pues podríamos pensar que las experiencias estéticas de este tipo pueden tenerse con cualquier objeto que se encuentre en la calle y en este sentido convertir cualquier cosa en arte. Pero, ¿acaso miramos constantemente las connotaciones y lo simbólico en todo lo que nos rodea o nos detenemos a disfrutar las sutilezas de la paleta de un muro deteriorado? Creo que no, o al menos no con la agudeza con la que se mira el arte. En este punto considero necesario aclarar que el arte es un hecho social al ser producto humano y al cumplir con funciones comunicativas. Esto implica que toda obra de arte debe ser producida por una persona (no necesariamente un artista, aunque ¿será que el artista define la obra como arte? o ¿es la obra de arte la que define a su creador como artista?) que es un emisor y que todos los que perciban la obra son receptores. Ahora, para poder tomar un objeto como arte HAY que mirar al objeto bajo el marco de arte, porque es un marco de pensamiento distinto y es este marco el que permite tanto la experiencia estética en términos materiales como la experiencia estética en términos conceptuales. ¿Quién asigna ese marco? ¿Quién lo pone o lo quita? Opino que es en algunos casos la institución, en otros simplemente cualquier grupo social o en otros, como dirían los procedimentalistas, la declaración. Aún así, la pregunta queda abierta.

—Daniel Serna

• • •

Puede ser arriesgado decirlo pero las “dificultades” en la determinación de si un objeto es o no arte están basadas en la cancelación de los gustos. Es complicado pensarlo de esta manera, pero el juicio es indispensable cuando se habla de arte, así que se requiere más de uno para poder distinguir entre dos gustos u opiniones; para juzgar. Pareciera que si sólo por medio de un procedimiento o por medio de una función se dictamina lo que

es arte, entonces hay que dejar que otro lo defina. Que otro dicte cuál sería la función o lleve a cabo una acción/procedimiento que lo clasifique como tal, ya sea el artista o cualquier experto del mundo del arte, para dejar en claro a los demás lo que es el arte. Pero esto es un problema que ha estado siempre presente en la teoría o filosofía del arte, ¿quién le da el significado a la obra? ¿A quién o a quiénes se le delega la última palabra sobre lo que es el arte?, aquí no se le da voz al espectador, se le quiere hacer saber quiénes son los que saben, los que conocen y de los que tiene que aprender lo que es el arte y cómo determinarlo como tal. Se le permite al espectador acercarse a la obra, pero no determinar ni su significado ni si es o no arte. Fuera de las opiniones, ya está dicho qué es y qué no es por otros, esos otros que tienen un privilegio, un don de ver más y allá y que hacen el favor de compartir este conocimiento con los demás, que permiten distinguir mediante procedimientos o justificaciones (utilitaristas, funcionalistas) lo que cabe dentro del arte. No se puede pelear en contra de la institución si lo que se busca es estar dentro de ella, tampoco se le puede discutir porque su base somos los “otros”, como en otros sistemas, los que escuchan y asienten con la cabeza, y están satisfechos con lo establecido. El arte puede ser lo que envuelve hasta las entrañas, pero igual está lejos y es inalcanzable. Delegar a unos u otros para determinarlo no cambiaría esto, porque que no sea de todos es lo que le permite ser.

—Laura Bolívar

FUNCTION SI ACEPTADA: TOCAR

Me gustan las ambigüedades. No tengo una razón específica para eso. Me gusta la confusión y la indeterminación. Por supuesto que me considero una persona racional pero no me habría definido como un funcional. Lo funcional es un término difícil de tratar en el ámbito de mis estudios. Lo funcional en la arquitectura daría para hablar durante largo rato. Creo que por eso nunca me habría considerado un funcional. Más bien me llamaría afuncional. Habría creído que esa sería una mejor

definición. Sin función de algo. Y así mismo habría calificado mi práctica como artista. No habría dicho que tiene un fin. No obstante, Davies me contradijo. Básicamente cada pequeña intención o ganas de hacer se convierten en función. Se convierten en razón de. Cada objetivo por pequeño que fuese me disponía a otorgar una necesidad en cada obra. Por otro lado, creo que me contradigo. Me habría gustado decir que no valido el poder que ejercen las entidades del arte sobre las obras. Me he visto en situaciones donde mi espíritu se ve fuertemente rebajado por la manera en que este tipo de instituciones se comportan. Es por esto que me gustaría pensar que no concuerdo con el procedimentalismo en el arte. No en todos sus ámbitos al menos. Es allí donde entro en debate. Creo que está bien no tener cosas claras y pienso que esto fomenta una capacidad abierta a la hora de operar. No obstante me impongo sesgos al pensar en esto. Y nuevamente vuelvo a cerrar mis posibles acciones. Por ejemplo ... Cuando dibujo, escribo, grabo, capturó etc... no me gusta pensar que este pequeño pedazo de mi va ser un Arte. ¡Un gran Arte! Me gusta pensar que es algo mío. Y que puedo compartirlo con otros. Esto me ha hecho preguntarme sobre hasta que punto es mi trabajo parte de un marco funcional o procedimentalista. Me ha hecho maldecir en algunos casos y es por esto que ahora considero estar en ese llamado “estatus de los casos difíciles”. Sin embargo, no quiero decir que mi trabajo haya sido nombrado como obra por alguna entidad. Se trata de una definición más personal. Yo mismo lo considero arte. Y a su vez creo estar buscando un arte de cierto tipo. Un arte con función para la gente y no para la institución. Tanto mis trabajos personales como aquellos que realicé en el ámbito académico (y también disfruto) han estado centrados en la búsqueda de un arte que se deje tocar. Un arte para la gente. Y tal vez inconscientemente un pequeño arte. En un primer lugar me interesaba el dibujo. Cuando era pequeño estuve en algunas clases y nunca salí del formato de la hoja carta de mi impresora. Pasarle el dedo al grafito del lápiz nunca fue un delito para mí. Posteriormente, empecé a trabajar la pintura. El óleo me gustaba porque me dejaba corregirlo. Me dejaba seguir trabajando sobre él. Aprendí junto a un grupo de adultos que para ese momento me veían como un niño pequeño.

Allí trabajo en cuadros de gran formato. Tema que para ellos era sorprendente pero que terminó por provocarme un miedo al cuadro que nunca termina. Ya no me gustaba mostrar mis obras. Luego, empecé a trabajar con caricaturas. Y me fascinaba usar marcadores o tintas. Este paso fue fundamental para mí porque me obsesioné con el cómic. Hoy en día pienso que es uno de mis mayores gustos, y después de una reflexión mayor, considero que es un medio adecuado a la escala de las personas. Puede caber en la palma de una mano, lo que permite que la gente juegue con él. ¡Lo arrugué! Se presenta en papeles convencionales. No cuesta a quien lo quiere y hoy por hoy cabría en el discurso procedimentalista debido al boom que han conseguido los centros culturales independientes que han sido acogidos por el mercado del arte colombiano. Finalmente, en los últimos días, a raíz de la hechura de algunos de mis tatuajes y del contacto que he tenido con distintas concepciones acerca de la sexualidad, he pensado en la idea de mi cuerpo. En cómo el trabajo del cuerpo puede implicar un contacto íntimo con las personas y conmigo mismo, donde lo táctil se consuma realmente. Por esta razón he iniciado una búsqueda por medios que lo permitan. Como el performance (sin documentación) o el tatuaje. He conocido gente y sus ideas. He tocado a muchas personas.

—Daniel Blanco

