

ESCENA

Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906

Volumen 83 – Número 2

Enero – Junio 2024

La configuración de un campo curatorial latinoamericano: hegemonías y resistencias discursivas a partir de bibliografía en inglés y en español (finales del siglo XX y principios del XXI)

The Configuration of a Latin American Curatorial Field: Discursive Hegemonies and Resistances Using Bibliography in English and Spanish (Between the Late 20th and Early 21st Century)

Sofía Villena Araya

DOI 10.15517/es.v83i2.54330



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La configuración de un campo curatorial latinoamericano: hegemonías y resistencias discursivas a partir de bibliografía en inglés y en español (finales del siglo XX y principios del XXI)

The Configuration of a Latin American Curatorial Field: Discursive Hegemonies and Resistances Using Bibliography in English and Spanish (Between the Late 20th and Early 21st Century)

Sofía Villena Araya¹
Investigadora independiente
San José, Costa Rica

Recibido: 28 de febrero de 2023

Aprobado: 25 de mayo de 2023

Resumen

Introducción: A partir del libro *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* (2018) de Juan José Santos, se narra la conformación de un campo curatorial latinoamericano desde una perspectiva crítica. **Objetivo:** Identificar capas de hegemonía que conforman la curaduría durante la década de 1990 y principios de los años 2000, entre procesos de globalización, multiculturalidad y poscolonialismo. **Métodos:** En este artículo, se adoptan aportes de los estudios *queer*, específicamente de Judith Butler y Sarah Ahmed, para prestar atención a las dinámicas de poder que atraviesan los intentos por cerrar los discursos. Para esto, se trabajó con fragmentos de entrevistas del libro de Santos. **Conclusiones:** Se observó la importancia de realizar una historiografía de la curaduría, pensándola no como algo que define a los sujetos, ni como un campo exclusivo de acción, sino como una plataforma de agencia e intervención concatenada con otras herramientas estéticas y experiencias sociales dentro y fuera del arte.

¹ Investigadora independiente. Magíster en Teoría del Arte Contemporáneo por Goldsmiths, Universidad de Londres y estudiante del Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-9445-565X. Correo electrónico: svillena-araya@artists.sfai.edu

Palabras clave: hegemonía cultural, globalización, arte latinoamericano, análisis del discurso, arte contemporáneo

Abstract

Introduction: Based on the book *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* (2018) by Juan José Santos, the formation of a Latin American curatorial field from a critical perspective is narrated. **Objective:** To identify layers of hegemony that make up curating during the 1990s and the early 2000s, between processes of globalization, multiculturalism, and postcolonialism. **Methods:** Contributions from queer studies are adopted, specifically from Judith Butler and Sarah Ahmed, to pay attention to the power dynamics that go through the attempts to close discourses. For this, I worked with fragments of interviews from Santos's book. **Conclusions:** The importance of carrying out a historiography of curating was observed, thinking of it not as something that defines the subjects, nor as an exclusive field of action, but as a platform for agency and intervention concatenated with other aesthetic tools and social experiences within and out of art.

Keywords: cultural hegemony, globalization, Latin American art, discourse analysis, contemporary art

Introducción

La producción en América Latina de libros que asumen la curaduría por título toma fuerza a inicios del siglo actual². [Eugenia Garay Basualdo \(2020\)](#) da cuenta de al menos diez libros dedicados a la curaduría publicados en Argentina, entre los años 2005 y el 2018. Jorge Zuzulich y Maier Gumier son algunos de los autores de estas publicaciones, las cuales, aun cuando consideran cierta perspectiva latinoamericana, se enuncian desde lo nacional³. Tal es el caso del libro titulado *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, editado por María José Herrera y Tomás Ezequiel Bondone (2011). Una excepción temprana al énfasis sobre lo nacional dentro de los libros específicos a la curaduría es *Temas centrales: Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* de [Acevedo y colaboradores \(2001\)](#), posicionado desde una perspectiva regional, en este caso, centroamericana.

Por otro lado, en la primera década del siglo XXI, se producen varias compilaciones sobre arte en América Latina que incluyen textos escritos por personas curadoras sobre la curaduría; no obstante, se agrupan y titulan bajo otras nociones, como teoría o pensamiento crítico. Algunos casos, en orden cronológico, son: *Horizontes del arte latinoamericano* de José Jiménez y Fernando Castro (1999), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano* por Kevin Clark (2006), *Sur, sur, sur, sur/South, South, South* ([Medina, 2010](#)) y *Una teoría del arte desde América Latina*, también por José Jiménez (2011). Este contexto de libros sobre la curaduría me lleva a prestar mayor atención a *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* de [Juan José Santos \(2018\)](#). Hasta donde he podido investigar, este libro constituye un primer volumen dedicado a la curaduría, enmarcado en una perspectiva continental sin salvedad nacional. Al identificar esta particularidad del libro de Santos, surgen interrogantes por las posibilidades de trabajo historiográfico a partir de este y por su relación con la producción bibliográfica sobre la curaduría en contextos hispanohablantes y anglosajones. Estas preguntas, primero, se

² Anteriormente, se publican una serie de textos cortos sobre la curaduría que la asumen desde perspectivas varias como: *El curador como cartógrafo* (1993) por Ivo Mesquita, *Algunos problemas del comisariado transcultural* (1994) por Gerardo Mosquera, *Curaduría educativa: Percepción imaginativa /conciencia del mirar* (1996) por Luiz Guilherme Vergara y *El curador como productor de infraestructura* (2001) por Justo Pastor.

³ Un ejemplo más reciente es *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires* de Jimena Ferreiro (2019), también publicado en el contexto nacional.

refieren a las posibilidades historiográficas sobre la curaduría en América Latina a partir de la bibliografía existente y, segundo, a las herramientas de análisis discursivo adecuadas para tratarlas. Así, parto de una sistematización de este libro.

El texto de Juan José Santos, como lo indica su título, se compone de veinte entrevistas a curadores latinoamericanos, una selección que brinda una perspectiva diversa sobre la curaduría. Por un lado, dicha perspectiva hace de esta obra una herramienta para la investigación que nutre el debate, por el otro, no le excluye de otro tipo de problemas que aquí también discuto. En el presente texto, no ofrezco un argumento general del libro *per se*, sino que, mediante fragmentos de *Curaduría de Latinoamérica*, esbozo líneas de trabajo profundizadas y agrupadas en cinco apartados, titulados de la siguiente manera: (1) Performances instituyentes: la emergencia de interlocutores globales; (2) Fugas y encuadres discursivos (im)propuestos; (3) El *boom* de la curaduría y la reinención de la historia en la década de 1990; (4) Nociones privilegiadas; (5) Mediar la diferencia.

El principal método de abordaje es el análisis discursivo. Por medio los aportes feministas y *queer* de Judith Butler y Sarah Ahmed, trabajo con los fragmentos de las entrevistas realizadas por Santos. Los entrelazo con una perspectiva más global sobre las tendencias bibliográficas alrededor de la curaduría, en español y en inglés, de finales del siglo XX y principios del XXI. Al prestar atención a los (des)encuentros de miradas y voces en el libro de Santos, hilo una narrativa crítica sobre la conformación de un campo curatorial latinoamericano, la cual comienza con el contexto centroamericano como lugar de enunciación propio. A lo largo del texto, identifico algunos aspectos de la producción discursiva que contribuyen a la consolidación de capas de hegemonía; por ejemplo, formas de interpelación, la marginación de temas y actores a través del establecimiento de una periodización de ruptura y una acelerada producción bibliográfica que privilegia y ancla significados.

En el primer apartado, trato la dimensión enunciativa, es decir, cómo los esfuerzos por interpelar a nuevos curadores contemporáneos en Centroamérica despegan, no sin resistencia. La atención a la dimensión enunciativa de la curaduría conduce a la lectura de fragmentos del libro de Santos desde la noción de *performance* instituyente ofrecida por Justo Pastor Mellado (2001, citado en [Fernández, 2020, p. 6](#)). En el segundo apartado, considero actos de habla que, aunque con ambición polifónica, marginalizan temas o sensibilidades traídas a colación por las personas entrevistadas. En el tercer apartado, contextualizo los intentos de interpelación de Santos dentro de una narrativa mayor sobre la curaduría, que se reinventa en la década de 1990 y, similarmente, marginaliza continuidades

históricas relevantes para narrar otras formas de curaduría en América Latina. Esto lleva, en el cuarto apartado, a situar los significantes privilegiados que se establecen en esa década, en diálogo con las transformaciones institucionales que promueven y anclan estos significantes. Finalmente, en el último apartado, reviso una noción del curador latinoamericano como un intermediario de la diferencia, popularizado a finales del siglo XX, para resituar la labor de traducción desde una perspectiva revisionista y de reevaluación histórica. Este recorrido representa una labor deconstructiva sobre la bibliografía y discursos de la curaduría, legados de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI.

Performances instituyentes: la emergencia de interlocutores globales

Hace un tiempo, una curadora residente de algún país europeo visitó un país centroamericano. La curadora le planteó a una amiga su necesidad de enunciarse, también, como curadora: “necesitamos que tu país tenga una curadora”, le dijo. Esta amiga, más usualmente, se nombra gestora. Ella trabaja para una organización no gubernamental (ONG) y, a su vez, desarrolla proyectos autogestionados ligados al arte en comunidades urbanas. La categoría de gestora le permite desenvolverse en el medio cultural local sin dificultad. Sin embargo, nombrarse como gestora puede que no haya sido legible y haya requerido un ejercicio de traducción para la curadora. En el fondo, se le solicitó como interlocutora de su país, rol que requiere de una categoría global del arte contemporáneo. Esta anécdota ilustra la *performance* instituyente de la que habla Justo Pastor Mellado (citado en [Fernández, 2020](#)), para referirse a la dimensión enunciativa de la curaduría.

En la década de 1990, el paradigma del arte contemporáneo ([Heinich, 2017](#)) se renueva en el contexto de un ampliado sentido global (globalización / mundialización), una intensificación del intercambio cultural (multiculturalidad / diferencia) y bajo un cambio de política económica (neoliberalismo / capitalismo tardío). Dentro de las estructuras de este paradigma, [Heinich \(2017\)](#) enfatiza la importancia de los discursos (título de un capítulo de su libro) y analiza el peso que adquiere la discursividad —como el uso de determinados léxicos, formas de enunciación y estilos retóricos— como condicionante del acceso, no solo al significado de la práctica artística, sino también al arte como esfera social.

Dos de las entrevistas incluidas en el libro *Curaduría de Latinoamérica* sobre eventos que sucedieron en la década de 1980 —la de Roberto Jacoby sobre el Museo Bailable, evento realizado en 1988, y la de Lillian Llanes sobre la II Bienal de la Habana de 1986— comentan sobre este momento de transformación léxica en las artes, respectivamente desde Argentina y Cuba:

Roberto Jacoby menciona: Gumier Maier que era el director, *actuaba en performance, que no se llamaban así tampoco*, eran locuras ... No y que era un poeta y performer también, que ahora se llamaría queer, pero en esa época no. *En general las cosas no tenían nombre, los nombres son posteriores.* (Santos, 2018, p. 63, énfasis propio)

Lillian Llanes: Cuando en 1984 acepto crear el Centro y ocuparme de la Bienal, profesionalmente pertenecía al ámbito de la enseñanza universitaria y al de las investigaciones sobre historia de la arquitectura cubana. De modo que no tenía ninguna experiencia en la preparación de exposiciones. *Por otra parte, no recuerdo que en aquella época se hablara de curaduría para nada.* (Santos, 2018, p. 45, énfasis propio)

En el caso de Centroamérica, una institucionalidad bajo la sombrilla del arte contemporáneo surge entre la penúltima y la última década del siglo XX, denominada como “la época del despegue” (Pérez-Ratton, 2012, p. 41)⁴. Aunque el arte contemporáneo se instituye en la región, varios investigadores se refieren a la ambigüedad que subyace a este término, incluso en el presente. Es decir, la institucionalidad no se refleja en una adopción de la discursividad por parte de las personas artistas y demás integrantes de las esferas artísticas. Por ejemplo, Vindas Solano (2021) realiza un estado de la cuestión sobre la historiografía del arte centroamericano y argumenta que, en esta región, existe “una confusión entre los términos de “moderno” y “contemporáneo” al referirse al tipo de arte que se analiza” (p. 29). En el presente texto, se reconoce esta “confusión” terminológica, no solo en los historiadores ni entre lo moderno y contemporáneo, sino más generalmente en una serie de actores y respecto a una jerga artística. Surge el interés, entonces, de evaluar perspectivas

⁴ A nivel regional, ya en 1983, el Instituto Panameño de Arte (PANARTE) se había renombrado como Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Seguidamente, después de la creación del MADC, en 1995 se crea Mujeres en las Artes (MUA) en Honduras y en 1998 se crea el Museo de Arte de El Salvador (MARTE).

que permitan pensar y caracterizar el traslape de términos más allá de una confusión. Para esto, primeramente, me refiero al momento de inscripción de la producción artística regional en la discursividad contemporánea.

[Pérez-Ratton \(2012\)](#) menciona que el contexto de despegue del arte contemporáneo en Centroamérica “no se originó en políticas y apoyos gubernamentales, como parecía anunciarse de alguna forma, sino que fue impulsado por iniciativas independientes, apoyadas por varias ONG y entes de cooperación” (p. 41). Dentro de este panorama de inversión económica por parte de ONG y la cooperación internacional, Pérez-Ratton fue de las figuras más proactivas en la inscripción de la producción artística de la región dentro del arte contemporáneo⁵. En el 2000, bajo su dirección, se organiza *Temas Centrales. Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*, circulado posteriormente como libro. Ese evento de alcance regional atestigua el interés de las ONG y la cooperación internacional por la inscripción de la producción artística local y regional dentro de los léxicos globales de la contemporaneidad⁶. El encuentro –mediado por el reconocido curador mexicano, Cuauhtémoc Medina– fue un elaborado intento institucional por producir un medio curatorial centroamericano consciente de sí mismo.

Este medio curatorial pretendió ir más allá de la figura institucionalizada del curador, figura que desde décadas antes ocupó un rol en museos de la región. De manera diferente, la producción de un medio curatorial tuvo que ver con el intento por interpelar una comunidad “independiente” de artistas, intelectuales y otros. El propósito de fondo, podemos pensar, fue crear un espacio de interlocución global, con la curaduría como llave, capaz de sanar la ausencia de elocuencia en el arte en Centroamérica, detectada por Marta Traba y otros críticos en décadas anteriores⁷. No obstante, aunque los ponentes tematizan una serie

⁵ A partir de dos instituciones clave, el MADC (como primera directora) y TEOR/ÉTICA (como fundadora). Más allá, en otros textos he trabajado la idea sobre cómo Pérez-Ratton se proyecta como un tipo de institución en sí misma.

⁶ En América Latina, un año después, se organiza el “Simposio Teoría, Curaduría, Crítica” en la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001).

⁷ Respecto a la ausencia de elocuencia, ver el análisis de [Pablo Hernández Hernández \(2012\)](#) titulado Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas. Vervuert, TEOR/ÉTICA y Editorial Arlekin. Allí, [Hernández Hernández \(2012\)](#) comenta: “el problema de la no elocuencia, tal y como la designa el jurado de la Bienal de 1971 [la Primera Bienal Centroamericana], nos conduce, irremediabilmente, al problema de como la obra de arte encuentra lugar, para

de interrogantes sociales, históricas y conceptuales alrededor del arte, estos prestan poca atención a la definición, enunciación o problematización sobre y desde la curaduría. El despiste por parte de los y las participantes se vuelve más evidente en los títulos de las presentaciones, pues, de ocho relatorías y nueve ponencias incluidas en la publicación, solo uno de los títulos se refiere a la curaduría: *Soñadores prácticos: El artista como gestor y curador* (2012) de Humberto Vélez. En este libro, el interés más enfático por enmarcar una producción cultural desde el concepto de curaduría es expresado por Sebastián López, entonces director artístico de la Fundación GATE, financiadora del evento, quien se enfoca en la curaduría como producción de *statements* expositivos:

Que hallamos [SIC] decidido introducir las prácticas curatoriales como un tema de discusión, es con vistas a visualizar y reconocer que, en estos últimos años, quizás los *statements* más interesantes que se han estado realizando sobre el arte de la región de Centroamérica, han sido hechos a través de curaduría de exposiciones. (Acevedo et al., 2001, p. 12)

Con la mención al simposio de *Temas Centrales*, busco introducir una sospecha sobre cómo el esfuerzo por producir un medio curatorial independiente y autoreflexivo despegó en el contexto centroamericano, no sin resistencia. Esta sospecha sobre las dinámicas de poder en los procesos de apropiación de léxicos, retóricas y formas de enunciación la he trabajado a partir de entrevistas y conversaciones con varias personas del medio artístico nacional y regional. A su vez, esta sospecha encontró resonancia en publicaciones como *Curaduría de Latinoamérica*, tratada aquí desde los esfuerzos de alineación (término a desarrollar más adelante mediante los aportes de Sarah Ahmed) o correspondencia entre discursos y prácticas dentro de una geopolítica del conocimiento.

Fugas y encuadres discursivos (im)propuestos

Una primera consideración para analizar libros específicos de curaduría, tanto en inglés como en español, es la relevancia que cobra el formato dialógico de entrevistas. Por nombrar algunos ejemplos, están: *Curadores* de Gumier Maier (2005), *Breve historia del comisariado* de Hans Ulrich Obrist (2009; hoy un clásico de la curaduría contemporánea), *On Curating: Interviews with Ten International Curators* de Carolee Thea (2009), *Talking Contemporary Curating* de Terry Smith (2015), *When Attitudes Become the Norm*:

proponerse como elocuente, en un determinado espacio sociocultural de interlocución.” (p. 214)

The Contemporary Curator and Institutional Art de Beti Zerovc (2017), *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos* de Ángel Calvo Ulloa y Juan Canela (2020) y la colección de *Escritura locales* publicada por TEOR/ética (2016 – 2021)⁸.

El formato de entrevistas, como la escenificación del diálogo o la puesta de voces en relación, se torna característico de la composición de campos curatoriales. Hans Ulrich (2009) denominó esta característica clave como polifonías curatoriales. El concepto de polifonía mencionado corre el riesgo de preestablecer el campo social de la curaduría como un conjunto armonioso de voces. Si lo polifónico se trata como una característica dada de antemano, se pueden perder de vista los conflictos y las asimetrías de poder que surgen durante los encuentros entre actores.

Con base en esta crítica al concepto de polifonía, y para analizar *Curaduría de Latinoamérica*, es necesario considerar la geopolítica en la producción y circulación de libros sobre arte dentro de otras asimetrías en la composición de campos curatoriales. En la introducción, anticipé que existen importantes antecedentes al libro *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* (2018). De los ejemplos mencionados, solo *Sur, sur, sur, sur/South, South, South* (Medina, 2010) fue publicado en América Latina, los demás en España, sumándole el libro de Santos que fue publicado en la región de Murcia.

Para ahondar en el problema que la geopolítica presupone a la polifonía curatorial, se puede atender la crítica mordaz que hace el uruguayo Sergio Altesor de dos de los libros mencionados de autoría del español José Jiménez: *Horizontes del arte latinoamericano* (1999) y *Una teoría del arte desde América Latina* (2011). Sobre el último libro, Altesor (s. f.) señala:

En estos y otros textos se manejan ideas, conceptos y términos que guardan mucha distancia con las posiciones del editor, lo cual hablaría bien de su amplitud teórica. El problema es que, a la hora de hacer una presentación resumida de cada uno de los ensayos en su prólogo, Jiménez no pudo tolerar la contradicción y el rechazo que le producían esos textos. Sólo esa intolerancia puede explicar que

⁸ Lo curatorial desde el sur (Cerón & Gama, 2023) comprende un primer volumen ya publicado, el cual compila ensayos de curadoras mujeres en América Latina y un segundo volumen, en proceso, de entrevistas.

haya podado y editado sistemática y consecuentemente todo lo que no encajaba con su forma de pensar. Términos como «arte latinoamericano», «centro y periferia», «etnocentrismo», «colonialismo», «centros hegemónicos», «países hegemónicos», «metrópolis», «modelos hegemónicos», «márgenes», entre otros, fueron borrados de esas presentaciones junto con el concepto y hasta la idea que ellos expresaban. En definitiva, mediante un despliegue nada eficaz de malabarismo retórico, recompuso una presentación lavada, enjuagada y planchada de cada uno de esos textos en las que tradujo las ideas de los ensayistas a su propio lenguaje. (párr. 7)

Según [Altesor \(s. f.\)](#), aunque por medio de su edición Jiménez incluye perspectivas que se problematizan entre sí, su acto de polifonía curatorial (o de edición de diversas voces) no le capacita, en la introducción, para nombrar y mediar diferencias, fricciones y asimetrías entre varias voces y la suya propia. La crítica de Altesor puede considerarse a la luz de la introducción a uno de los libros mencionados, *Sur, sur, sur, sur/South, South, South* por [Cuauhtémoc Medina \(2010\)](#), donde menciona:

Cabalmente, la “Europa moral y espiritualmente indefendible” del colonialismo que denunció Aimé Cesaire, ya no es el referente de la noción de Cultura, aún y a pesar de que el Norte sea el gestor y administrador preponderante de los discursos académicos y estéticos. (p. 13)

Pongo en diálogo a Altesor y Medina para pensar, a continuación, una metodología de análisis discursivo que haga frente al acaparador poder de gestión y administración de los discursos, así como al riesgo que presenta la pluralidad a ciegas. Las declaratorias de Altesor y Medina urgen un análisis cauteloso de las formas de comunicación entre entrevistados y entrevistador para la lectura del libro *Curaduría de Latinoamérica*. El pensamiento y práctica de [Silvia Rivera Cusicanqui \(2012\)](#) sobre la oralidad brinda agudeza para analizar el efecto de las entrevistas en la configuración de un campo curatorial. A través de una sensibilidad poscolonial, Rivera Cusicanqui incita a reflexionar sobre las conversaciones como encuentros epistémicos entrecruzados por múltiples ejes de poder.

Considerando el aporte de la sochóloga mencionada — como ella misma se denomina —, se presta atención a una serie de resistencias y excesos en las entrevistas incluidas en *Curaduría de Latinoamérica*. Durante estas, Juan José Santos induce o solicita respuesta a ciertas formas de enunciado o reflexiones sobre lo que él asume que es — o debería ser — la curaduría. Retomando a Pastor (citado en [Fernández, 2020](#)), el entrevistador incita a

una *performance* instituyente; no obstante, las respuestas que recibe de las y los curadores latinoamericanos a los que interpela parecen escapar o resistir a ese encuadre discursivo “(im)propuesto”.

A modo de ejemplo, puede analizarse un primer fragmento de diálogo en la sección dedicada a *Ante América (1992)*:

Juan José Santos le pregunta a Rachel Weiss: ¿Cuáles eran tus referencias en aquel momento? Quiero decir, ¿Tenías otras exposiciones o curadores como ejemplo?

A lo que Weiss responde: Ya había hecho otra exposición con Gerardo (Mosquera), de obra reciente de la Habana. Él era un mentor para mí.

JJS: ¿Cuáles eran los aspectos que apreciabas de su forma de trabajar?

RW: Muchas. Era un colaborador verdadero, lleno de energía y de entusiasmo, siempre generoso con sus colegas y apoyando a los jóvenes, es muy divertido viajar con él y tiene un intelecto valiente. (p. 81)

La respuesta de Weiss, quizás imprecisa para el entrevistador, lleva a este a insistir y aclarar: “¿Pero sobre su contribución en el campo de la curaduría? A esto, Weiss responde de manera sucinta: él trajo el mismo espíritu de apertura sobre lo que es/dice/hace una exposición a la bienal” (Mosquera, 1992, p. 81).

A partir de este dificultoso intercambio, surgen las interrogantes: ¿qué se perdió en este intento realizado por el entrevistador de trazar un límite entre lo que es propiamente curatorial y lo que no? y ¿qué importancia tiene esta pérdida o lo dejado como exceso?

Conviene evitar normalizar o disminuir estos excesos, desvíos o fugas de una delimitación apropiada; antes, pueden considerarse a la luz de los aportes de la teoría *queer* y la fenomenología al análisis de los actos de habla. El aporte de la teoría *queer* a los modos de enunciado es la insistencia en valorizar las fallas (excesos, desvíos o fugas) en la producción de alineaciones entre la pregunta o información que se solicita y quien emite una respuesta como evidencias de disidencias y resistencias productivas. Asimismo, desde la fenomenología, se asigna importancia a las rutas de pensamiento, es decir, se considera el movimiento del pensamiento, la importancia de objetos y las relaciones que se manifiestan en su proceso, aunque estos se pierdan en la síntesis o conclusión.

Específicamente, la noción de *performance* instituyente se puede complementar con [Judith Butler](#) y su análisis discursivo en *Bodies that Matter: On The Discursive Limits of "Sex"* (1993), así como con [Sarah Ahmed](#) en *Orientations: Toward a Queer Phenomenology* (2006). Ambas pensadoras se basan en los modos de enunciado propuestos por J. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962). Butler adapta un método de análisis deconstructivo para señalar las dinámicas de poder que atraviesan los intentos por cerrar los discursos, discerniendo las demandas lingüísticas, las insurrecciones placenteras dentro de cadenas de significación cerradas, la producción de significantes privilegiados, entre otros. Por otra parte, el concepto de alineación propuesto por Ahmed puede adaptarse para pensar críticamente los actos de habla que buscan producir una correspondencia, una orientación hacia y entre objetos de pensamiento.

A partir de los aportes de las dos filósofas, reconozco que los excesos, desvíos o fugas representan formas de agencia e índices de otras posibles narrativas, de epistemes y de subjetividades dentro de sistemas con capacidades desiguales de producción, administración, gestión y circulación discursiva. Estos representan otras rutas de pensamiento, otros significantes y otros sistemas de lo que se constituye significativo, que invitan a una lectura resistente del libro de Santos y de la curaduría en términos más amplios, por medio de lo que queda al margen y de lo que se percibe como desvío de una línea privilegiada de significantes.

Retomando el libro de [Santos \(2018\)](#), ahora ofrezco otros dos ejemplos. En esa misma línea de preocupación sobre referentes mencionados en la entrevista con Weiss, analizo un fragmento en la entrevista a Rolando Castellón sobre el evento *Mesótica II* (1996-97)⁹. En esta entrevista, Santos cita *Ante América*, exposición que selecciona dentro de su

⁹ Sobre la curaduría de la muestra *Mesótica II*, se documentan las siguientes palabras de Pérez-Ratton en la página web del [MADC \(1996\)](#): “El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC) ... se propuso realizar una investigación sobre arte del istmo como un primer intento de conocer y de mostrar lo que se está produciendo actualmente, las propuestas recientes de las nuevas generaciones, incluyendo a artistas-puente con trayectoria más larga, estudiando la actitud y la reacción del artista frente a su entorno, a la realidad del fin de milenio, y frente al proceso de paz, que en el fondo sigue presenciando situaciones dramáticas para la mayoría de su población. El resultado de esta primera investigación es la exposición *Mesótica II* ... Sin la pretensión de ser exhaustiva, sino con el objetivo de presentar lo más fuerte de la producción reciente, faceta aún poco conocida del arte centroamericano contemporáneo, la muestra reúne a 20 artistas de la región”. (párr. 1)

propuesta y sobre las curadurías que “cambiaron el arte contemporáneo”, en la que busca reafirmación por parte de Castellón: “¿*Ante América* fue una *gran influencia* para esta edición de *Mesótica* no? [énfasis propio]”. A lo que Castellón —restándole el tono enfático— parcialmente disiente y contextualiza: “No necesariamente. Porque yo tengo 40 años de trabajar en esta profesión, uno ya tiene su propio diccionario” (p. 103).

Los dos ejemplos de conversación tratan los referentes específicos de las trayectorias de Weiss y Castellón. En suma, ambos intercambios buscan una delimitación de un campo curatorial respaldada por una correspondencia histórica de causa y efecto o de influencias claras entre eventos. Para seguir tejiendo esta idea, es pertinente mencionar un último ejemplo que también muestra esta búsqueda de alineaciones conceptuales e históricas —como “encuadres discursivos (im)propuestos” dentro del libro de Santos— por medio de un fragmento de la entrevista con Rosina Cazali. En la entrevista dedicada a la muestra de *performance Horror Vacui* (2008), Santos (2018) le pide a Cazali que evalúe el impacto de la muestra, preguntándole por su opinión sobre el “éxito” del evento. Con respecto a este lenguaje, Cazali se distancia y responde:

Me vas a disculpar, pero me cuesta pensar o elaborar una apreciación desde la palabra éxito. Colocar la idea de “éxito” frente a una temática como las desapariciones forzadas me parece aterradora. Estamos hablando de algo que me toca profundamente, que se quedó en la memoria de la sociedad guatemalteca, a tal punto que aun controla nuestras vidas y nuestros cuerpos. En las biopolíticas con estos alcances no hay medidas de éxito. Para el sistema del arte y sus instituciones, ese sentido de éxito permite continuar labores y legitimar agendas. Sin embargo, en Guatemala, ese proyecto fue excepcional. Aquí no hay museos o instituciones nacionales que propicien este tipo de encuentros. (p. 306)

Destaco este fragmento de conversación con Cazali, ya que muestra un arraigo con el contexto de Guatemala y con una preocupación política que es, como ella menciona, en cierta medida ajena a la visión y los parámetros institucionales del arte. Más importante, Cazali resalta condiciones menos institucionalizadas del arte en Guatemala, donde aun así emergen proyectos artísticos con sus propias formas de significar y en respuesta o deber de necesidades no delimitadas por un campo artístico global.

Por medio de los tres ejemplos señalados a lo largo de este apartado, trabajo sobre un primer argumento: en las entrevistas citadas, Santos habla desde un lenguaje hegemónico en el campo artístico global y, con esa voz, intenta producir una *performance* instituyente o un efecto de alineación legible entre su perspectiva, el campo discursivo que él mismo ha (pre)delimitado de la curaduría y las experiencias de las personas entrevistadas. Esto bien puede analizarse como un caso individual atribuible a un error o sesgo metodológico del autor, o bien, se puede tratar como una intención del autor por polemizar y escenificar desacuerdo, aunque no se explicita de este modo en la introducción. Para este análisis, el interés es valorar estos intercambios como síntomas de una historia más grande.

El boom de la curaduría y la reinención de la historia en los 90s

La década de 1990 es vista desde un modelo de periodización histórica en el arte como un momento radicalmente diferente que sirve como condición prediscursiva¹⁰ de la declaración sobre el *boom* de la curaduría a nivel internacional. A continuación, reflexiono sobre cómo este modelo de periodización contribuye a la formación de nociones y narrativas hegemónicas de la curaduría engranadas a un paradigma del arte contemporáneo global, las cuales tuvieron como consecuencia vacíos y borraduras hoy posibles de reevaluar.

La declaración de ruptura en la década de 1990, desde una perspectiva globalizada, se proyecta hacia el pasado hasta la década de 1970, donde encuentra sus antecedentes en 'personalidades desarraigadas' como Harald Szeeman o instituciones de adinerada escala como el MoMA (Bishop, 2007). Un caso de discusión para la problematización de esta periodización de ruptura es la inclusión de la 24 Bienal de Sao Paulo (1999) dentro del libro de Santos por medio de una entrevista con Paulo Herkenhoff. La profundización sobre este caso amerita una breve referencia al título del libro: *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. En este sentido, el título produce una primera alineación significativa, donde la primera parte se refiere a la curaduría en términos amplios para más adelante alinear esa amplitud con la

¹⁰ Siguiendo a Butler (1993) en su análisis en *Bodies that Matter*, se puede pensar el origen de los significantes como un acto de circunscripción o un tipo de separación que traza un límite que permite el 'discurso' y que, a su vez, crea y esconde el 'prediscurso'. Este prediscurso se torna en una presencia fantasmal que le genera problemas al discurso y que nunca llega a ser completamente domesticable. La precondition siempre deja huellas que muestran las fracturas o inestabilidades del origen del discurso; estas huellas trazan un mapa de posibles transformaciones políticas.

especificación “a quienes”, la cual en el libro se refiere a un puñado de curadores. Es decir, el trabajo grupal o colectivo de la curaduría retorna al reconocimiento de personalidades individuales y únicas, enmarcadas en el discurso del nuevo paradigma del arte contemporáneo con una selección de eventos que sucedieron entre 1986 y el 2014.

Conviene aquí señalar las implicaciones de este gesto de alineación. Lo primero es discutir el caso de la 24 Bienal de Sao Paulo por medio de la arqueología del proyecto educativo en esa edición, realizada por [Morsch y Seefranz \(2016\)](#). Esta arqueología desentierra una robusta historia de curaduría pedagógica en Brasil desde la década de 1970 que muestra una continuidad con las décadas de 1980 y posterior. Su investigación se sitúa desde una perspectiva más local, revelando persistencias históricas que hacían de la década de 1990 en las artes y las exposiciones un momento también necesario de pensarse en continuidad (y no solo ruptura) histórica.

[Morsch y Seefranz \(2016\)](#) muestran el rol de los educadores de escuelas en el acto de hacer público el arte, de producir un discurso expositivo y de producir un espacio de interlocución, a saber, de su relevancia dentro del trabajo curatorial de la bienal sin necesidad u oportunidad de llamarse curadores. Esta continuidad histórica se pierde de vista por medio de una ruptura discursiva acentuada por Paulo Herkenhoff, curador de la bienal en 1998. Aunque Herkenhoff tiene un planteamiento poscolonial a través de las múltiples acepciones históricas de la antropofagia, su poscolonialidad se inscribe mayormente en un contexto discursivo de globalización. Esta reorientación contextual facilita que esta potencial historia de la curaduría educativa desde la misma bienal desaparezca temporalmente bajo su manga. Es decir, en la década de 1990, la curaduría se alinea con tres elementos: primero, con la renovada importancia de los discursos, el *statement* o “el pulso curatorial” como le llama el mismo Herkenhoff ([Santos, 2018, p. 133](#)); segundo, con la emergente historia de un arte contemporáneo global; por último, con las personalidades individuales.

En síntesis, Herkenhoff relata la edición 24 de la Bienal de Sao Paulo, dedicada a los 68 años del famoso Manifiesto Antropofágico, como una bienal poscolonial, de la “diferencia”, que pierde raíces y latitud específicas, para engranarse en un nuevo paradigma del arte contemporáneo global, donde el tema de la educación o la curaduría educativa se subsume a la propuesta del curador. Dentro de este paradigma globalizante, el tema de la educación se diluye hasta el 2006, cuando se declara y acuña ‘el giro educativo’, sobre el cual un selecto grupo de autores angloparlantes adquieren poder nominativo. Con respecto

a este acuñamiento, [Cervetto y López \(2016\)](#), editores de *Agítese antes de usar. Desplazamiento educativos, sociales y artísticos en América Latina*, libro que incluye la investigación de [Morsch y Seefranz \(2016\)](#), mencionan que:

Mucho antes de que en Europa se consolidara el interés del campo curatorial y artístico por lo pedagógico –como queda ilustrado en el llamado “giro educativo”, desde el 2006 en adelante, y su resonancia global actual–, en América Latina diversas iniciativas habían colocado ya lo educativo como un escenario de disputa política y como un lugar de avanzada para redefinir los alcances públicos del arte. (p. 14)

Por medio de esta discusión, se evidencia una historia hegemónica y otra superviviente: una del curador del arte contemporáneo global y otra más amplia de la curaduría, la cual es fluida con otros campos como el educativo y una diversidad de roles y prácticas sociopolíticas y artísticas. No intento negar que se introduce una figura de especial poder discursivo y simbólico, beneficiado por el auge global del arte, llamada curador, pero dicha figura es un aspecto de un fenómeno más amplio que es posible pensar como curaduría.

Las posibilidades de entender la curaduría en términos más amplios se pierden de vista por más de una década, por un efecto desvanecedor, primero, de lo colectivo y, segundo, de otros aportes que no colocan el firme pulso curatorial/conceptual (un cierto *statement* que se intenta diferenciar, por ejemplo, del trabajo pedagógico), al centro de la acción y discusión.

Nociones privilegiadas

El planteamiento historiográfico y globalizador de ruptura se edifica sobre transformaciones institucionales que, aunque impactadas por la globalización, es necesario nombrarlas también como locales. Una puesta en diálogo entre [Claire Bishop \(2007\)](#) y [Julia Bryan-Wilson \(2003\)](#) permite observar el surgimiento de carreras universitarias sobre la curaduría en Estados Unidos como un pilar de la ruptura. Este momento de institucionalización de la formación académica del oficio curatorial tiene un peso ambiguo en el contexto estadounidense, ya que al profesionalismo del arte lo acompañaba un desencanto por el triunfo de un neoliberalismo creativo, juvenil y emprendedor sobre el 68¹¹ y las posteriores guerras culturales.

¹¹ El museo Pompidou, como emblemático del momento contemporáneo, fue creado a raíz de

El año 1968 es significativo dentro del argumento de Bishop, quien lo narra como un clímax dentro de una batalla por la autonomía y la autodeterminación, protagonizada por dos bandos: el de la crítica institucional (de los artistas) y el de la curaduría. Una relación antagónica entre artista / curador (que se reitera a través de las famosas cartas escritas por artistas como Daniel Buren y Robert Morris en protesta a la curaduría de Harald Szeeman [*Documenta 5*], en la década de 1970) simboliza una batalla de autorías. Es decir, la curaduría, en este contexto, se produce como un bando dentro de una narrativa polarizada sobre la gran batalla política por el significado y la función global de la cultura y las instituciones culturales.

Un despliegue profesional académico de la curaduría se da de manera paradójica. Por una parte, se expresa una relación crítica con la configuración de carreras curatoriales en servicio de la hegemonía cultural triunfante y mercantil, cuya mayor expresión eran las bienales de gran escala y ferias. Por otro lado, se impone el deber de saciar el apetito bibliográfico de estas carreras, las cuales surgen sobre ausencias históricas, debido a una tradición de análisis centrada en el objeto artístico y en la genialidad del artista que dejó un considerable vacío bibliográfico sobre el espacio y técnicas expositivas, así como sobre las relaciones, procesos sociales y de públicos alrededor de la práctica artística. ¡Había que ofrecer currículos y pronto!

De este modo, el despegue de las carreras universitarias que ofrecen títulos de curador en grado o posgrado convoca una producción bibliográfica acelerada, la cual conduce al establecimiento de un canon apresurado y a la delimitación de formas de análisis y objetos de discusión sobre la curaduría desde un limitado y selectivo sentido de la historia sociopolítica y del arte. En otras palabras, esta producción se suma a otro tipo de hegemonía cultural, con una relación más prudente con el mercado del arte, sin embargo, menos explícita sobre la economía del conocimiento y la circulación de referencias.

La perspectiva crítica con mayor aceptación y privilegiada en las décadas de 1990 y 2000 se refiere a la curaduría como una actividad cómplice de una hegemonía cultural, regida por un “fundamentalismo del mercado y competencia” (Mosquera, 1999, p. 59). Esta visión de la curaduría se refiere a una compilación de un número de actividades

las protestas del mayo francés de 1968. Ver *La estética anarquista* de Andre Reszler (1973), quien habla sobre el experimentalismo antiinstitucional de ese momento con Kaprow y Dubuffet, entre otros pensadores.

profesionales, gerenciales, administrativas y burocráticas. En la misma línea, la curaduría surge en función de una subjetividad, el curador, quien fue clave para la internacionalización, mercantilización y masificación del mundo del arte a través del evento epítome: las bienales globales (“ferializadas”)¹².

La atención crítica se coloca sobre la figura del curador que funge en la reproducción de lo simbólico. El enfoque predominante es sobre este como una figura internacional, de glamur, que vela (como un comisario) por el prestigio, exclusividad y competitividad como características esenciales del mundo del arte. Caracterizaciones del curador como un *jet-set-flaneur* (citado por [O’Neill, 2007](#)) o la referencia a un *curatorial star system* (ver [Bryan-Wilson, 2003](#)) ilustran esta perspectiva.

La producción bibliográfica acelerada, más que todo en inglés, y sus aseveraciones históricas y teóricas perseveran por más de dos décadas, más allá del contexto angloparlante. Por ejemplo, en una entrevista del 2019, realizada por Leyla Dunia a Nieves Acedo (directora en ese entonces del *Master in Curatorial Studies* del Museo Universidad de Navarra) sobre la profesionalización de la práctica curatorial, [Dunia \(2019\)](#) asevera que “Desde Harald Szeeman como primer curador independiente, pasando por el fenómeno de las bienales, la figura curatorial se ha vuelto fundamental en el mundo del arte” ([párr. 7](#)). Los cánones apresuradamente planteados (con el curador Harald Szeeman como su emblema) alcanzan una nueva capacidad de auge con el advenimiento de la globalización, es decir, cuando la cuestión de la curaduría comienza a navegar de manera ambigua los mares de la metacultura occidental, mezclados con las aguas de la diferencia (o de la circulación de la pluralidad cultural del mundo) ([Mosquera, 1999](#)).

Asimismo, una conversación entre Carolina Ponce de León y Natalia Valencia en el 2018, publicada en la revista *Terremoto*, da cuenta de la perseverancia de esta connotación privilegiada. [Ponce de León y Valencia \(2018\)](#) le platica a Valencia:

¹² [Constanza Ontiveros Valdés \(2020\)](#) menciona que “the “biennial boom” exploited during the mid-1990s and has continued to evolve during the last two decades as the contemporary art field has gone global. Nowadays, there are biennials all around the world and the Directory of the Biennial Foundation lists over 270 active biennials” ([párr. 9](#)) [el “boom de las bienales” que explotó a mediados de los noventa y ha seguido evolucionando durante las dos últimas décadas a medida que el ámbito del arte contemporáneo se ha ido globalizando. En la actualidad, hay bienales en todo el mundo y el Directorio de la Fundación Bienal enumera más de 270 bienales activas]. Ver también: [Paco Barragán \(2020\)](#).

La mención que haces sobre los curadores “jetlaggeados” me hace pensar también en la figura nómada del “curador global”, medio *celebrity*, que ha acompañado la emergencia y consolidación del mercado internacional de ferias y bienales en las últimas dos décadas. El *jetlag* es el emblema contemporáneo de la *vani-dad curatorial*. Pero me inquieta más la noción de lo global, de un campo artístico transfronterizo y autónomo que se alimenta de sí mismo y que opera *desde el des- arraigo*. (párr. 4)

El texto ampliamente citado *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse* del reconocido curador y director del Center for Curatorial Studies de Bard College, [Paul O’Neill \(2007\)](#), ayuda a sedimentar las connotaciones privilegiadas. O’Neill realiza una revisión bibliográfica de treinta y seis textos (en revistas y en capítulos de libros) escritos en inglés y publicados entre 1987 y 2007 en Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y otros países del norte europeo. Este autor destaca conceptos y propone objetos de pensamiento ligados al fenómeno de la curaduría por medio de cuatro apartados titulados: un contexto introductorio, el giro curatorial, la cultura de la bienal y la cultura de la curaduría y, por último, el curador como metaartista y el artista como metacurador.

El análisis de [O’Neill \(2007\)](#) expone un debate y transmite un fenómeno curatorial dinámico y que activamente se transforma. Aun así, identifico varias limitantes en su perspectiva. Primero, los subtítulos, los cuales gravitan hacia: (1) las bienales y (2) la disputa con los artistas, lo cual contribuye a que los matices, diferencias y tensiones queden englobadas dentro de estos grandes temas. Seguidamente, su texto toma conceptos clave (*keyterms* o *coined terms*) y debates que rastrea y atribuye a autores específicos, mientras algunos fenómenos se mencionan de manera residual y aparecen anónimos. Por ejemplo, tras un repaso sobre el debate de las bienales como un fenómeno de gran escala, [O’Neill \(2007\)](#) observa que no todas las bienales son de la escala de Venecia, Johannesburgo o Estambul, mencionando que muchas tienden a ser improvisadas, localizadas y modestas.

Sin embargo, a partir del texto de O’Neill, no es posible saber cuáles son estas otras bienales, ya que su comentario no rastrea autores, discusiones o ejemplos respecto al tema. Rápidamente, su observación se diluye para reorientarse de nuevo hacia la gran escala. O’Neill prosigue citando como modelo global la polémica exposición *Les magiciens de la Terre* (1989) para, seguidamente, mencionar la propuesta de Charles Esche sobre el modelo discursivo ‘centro primero’ del mundo global del arte. En su análisis, se ofrece una tensión sin matices respecto a diversas escalas de conformación hegemóni-

ca, tampoco aparecen niveles de resistencia (ya sea estratégica, rupturista o paralela) a este sistema. Es desde esta lógica que una serie de exposiciones se citan de manera repetitiva, calando en la memoria colectiva y de un emergente campo curatorial, el cual comienza a narrarse omitiendo u olvidando importantes exhibiciones y formas de hacer el arte público y elocuente, como el listado ofrecido en la introducción al *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (2017) que, en el caso de la representación de América Latina en Estados Unidos, incluye *Latin American Women Artists 1915-1995* (Biller, 1995). Estas otras exhibiciones, además, son relevantes para contar otra historia del arte, por ejemplo, desde un lente feminista. Entonces, se presenta la pregunta: ¿dónde habitan estas otras historias de la curaduría y las exposiciones si no es desde la noción misma de la curaduría?

Mediar la diferencia (coda)

Frente al discutido planteamiento hegemónico de la curaduría en inglés, emerge una selección de curadores internacionales de la diferencia como Okwui Enwezor, Cuauhtémoc Medina, Mari Carmen Ramírez y, entre ellos, Virginia Pérez-Ratton. Estos curadores, siguiendo las palabras de Ponce de León y Valencia (2018) y Mosquera (1999), se desempeñan como “caballos de Troya” en el panorama global, insertándose en un mundo de instituciones, colecciones y bienales para cambiarlo, o bien, robarse un pedazo del pastel global (Mosquera, citado en Villena Fiengo, 2019). Desde contextos latinoamericanos, en contraposición al curador glamoroso, se populariza la noción del curador como un “ambiguo intermediario cultural” (Ramírez, 1999, p. 70). Este es “un crítico intermediario de contextos donde circulan y se intercambian valores simbólicos” (Ramírez, 1999, p. 71). Esta autora reflexiona sobre esta función, la cual caracteriza como “resistente al *status quo*, en contraposición al desempeño del curador “como un agente (casi bursátil) de capitales de uso intelectual global” (p. 71). Aquí, la noción de intermediario se orienta hacia las implicaciones de la globalización en el arte y la circulación de valores simbólicos. Interesa considerar cómo la propia definición o delimitación de la curaduría se juega dentro de estos esfuerzos de traducción. Para esto, es pertinente proponer un diálogo con una discusión sobre la historia del arte que introduce Luis Camnitzer (2008) en su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*.

Para iniciar dicho diálogo, puede analizarse un fragmento de la entrevista que Santos le hace a Mari Carmen Ramírez sobre *Inverted Utopias: Avant Garde in Latin America*, curada junto a Héctor Olea (2004). La exhibición analiza experiencias como Tucumán Arde,

la cual también es objeto de atención de Camnitzer e informa otra de las curadurías seleccionadas por Santos para su libro, titulada *Points of Origin; Global Conceptualism* y curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss (1999)¹³. Ramírez fue una de las lectoras del libro de Camnitzer, mas en su entrevista con Santos (2018) expresa una perspectiva contrastante con Camnitzer, que abre la discusión planteada en *Didáctica de la liberación* sobre la historia del arte a una posible historia alternativa de la curaduría.

Retomando el fragmento de entrevista, al respecto de Tucumán Arde, Santos le pregunta a Ramírez: “¿Considerarías aquella pionera exhibición como una curaduría?” Mari Carmen Ramírez responde con contundencia:

No, de ninguna manera. “Tucumán Arde” fue una acción política-artística comprendida por artistas y militantes políticos dentro de un territorio límite entre el arte y la política. Eso es lo que hizo de ellos un caso tan radical e importante dentro del contexto de las neovanguardias. El concepto de curaduría como se maneja hoy día –incluso en sus niveles más radicales asociado con las denominadas practicas sociales– no existía en ese momento como tampoco, creo yo, sería aplicable. (Santos, 2018, p. 249)

No está demás pensar la contundente perspectiva de Ramírez a la luz de un comentario que hace Miguel A. López en la entrevista (junto con Fernanda Nogueira) sobre la Red de Conceptualismos del Sur y la exhibición del 2012-2013 “Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”. Santos inicia su entrevista preguntándole a Nogueira y López: “Contadme brevemente en qué consiste la Red Conceptualismos del Sur, y cómo se organizó la red para esta curaduría”. Con respecto a la segunda parte de la pregunta, López señala:

No nos consideramos un grupo curatorial, la curaduría no es algo que nos defina ni nos interese como campo exclusivo de acción, de hecho, muy pocos integrantes de la Red se definen a sí mismos como curadores. Vemos la curaduría como una plataforma de intervención y caja de resonancia estratégica para la inscripción de determinados significados al interior de procesos más amplios de lucha social y ciudadana. (Santos, 2018, p. 347)

¹³ La reiteración de nombres en el libro de Santos (2018) es algo que debe valorarse en diálogo con investigaciones similares a la de Varas y Godoy (2021).

Pueden valorarse ambos comentarios de Ramírez y López —reflexiones sobre lo que es o no es, hace o no hace, puede o debe incluir o no la curaduría—, situándose en la época que convoca la experiencia de Tucumán Arde (1968), la década de 1970 en América Latina. Los sucesos de esta época, como [Camnitzer \(2008\)](#) enfatiza en su introducción, coinciden, pero no son consecuencia tanto de eventos políticos o fenómenos artísticos¹⁴ que, aunque en diferentes grados preocupaban al mundo, no eran determinantes de la realidad política y artística de América Latina.

Entre las décadas de 1970 y 1980, dentro de un violento clima de dictaduras, una serie de acciones colectivas y estético-políticas surgen como “salpicadas” en diversas partes de América Latina, dentro de los que [Camnitzer \(2008\)](#) menciona a Brasil, Argentina, Perú, New York, Uruguay, Colombia, Venezuela, México y Chile. De estas agrupaciones y acciones, a veces participaban autodenominados artistas, algunos hoy reconocidos artistas y curadores, como Roberto Jacoby y Gumier Maier (en el caso de Argentina). No obstante, estos no solo eran conformados por artistas ni tampoco se pensaban en referencia o en deber de un campo artístico; su preocupación era mayor y de tinte político. Asimismo, algunas de estas acciones tomaron interés en el formato de exposiciones como un medio estético-político.

Roberto Jacoby se refiere a la imagen del “caldillo” para ilustrar la fluidez de intereses en estas épocas, la cual da lugar a campos culturales traslapados. Precisamente, sobre la relación entre galerías y corrientes *underground*, Jacoby le comenta a Santos:

Son los mismos públicos, los mismos artistas, que van de un lado a otro. Están un día en la galería, hacen un **show**... Gumier Maier [quien escribe el primer libro sobre curaduría en Argentina] que era el director, actuaba en performance, que no se llamaban así tampoco, eran locuras. Ellos hacían una locura diferente, en boliches, como antros, nocturnos, que es más adecuado. Todo eso se va cocinando. Muchos vienen de experiencias políticas de izquierda, como Maier que era maoísta gay, los del grupo del Museo Bailable eran troskistas, un grupo que se llamaba Movimiento

¹⁴ Dentro de la curaduría como campo hegemónico, se puede mencionar como suceso paralelo la renombrada exhibición *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* (1969) curada por Harald Szeeman en Kunsthalle Bern, Suiza, título que da pie al reconocido libro de entrevistas sobre la curaduría *When Attitudes Become the Norm* (2018).

al Socialismo es una escena rica que se va armando y que llega más o menos hasta el 94, viene toda esa ola donde se abren muchos de esos antros, lugares de teatro y todas esas cosas. (Santos, 2018, p. 63)

Aportes como los de Camnitzer o el trabajo de “Conceptualismos del Sur” reivindican la necesidad de estudiar estas acciones y agrupaciones políticas desde sus usos de la estética, revisiones que rozan o transforman la historia del arte, aunque sean inclusiones tácticas. La historia de estas acciones usualmente desaparece bajo divisiones estrictas de lo que es arte y lo que es política; más comúnmente, si al ser aceptadas dentro de una noción de política, se pierde de vista su aporte estético. Es en este mismo tono que trabajo la hipótesis de que otras experiencias e historias desaparecen bajo una vigilancia de los límites de lo que es una curaduría, los cuales son establecidos sobre y desde perspectivas que responden a distintos tipos de hegemonías, ya sea mercantil, glamorosa o *jetlagueada*, resistente al mercado, pero anglosajona y privilegiada en la gestión y circulación de referencias, o bien, una hegemonía de traductores latinoamericanos con un discurso resistente antiimperialista.

Camnitzer (2008) argumenta que cada inclusión dentro de una historia de la que se tiene poca agencia en su emergencia y definición es ética-política y se realiza desde un lugar táctico. En el caso de Camnitzer (2008), desarrollar un argumento por la consideración de casos como el de los Tupamaros, dentro de una perspectiva artística, le implicó elaborar una crítica sobre cómo se piensa la historia del arte. Es decir, la inclusión no se elabora sin la expresión de un disenso anterior. Este menciona que, para entender aportes como los de los Tupamaros o Tucumán Arde, primero es necesario devolver una mirada que ve estos esfuerzos como híbridos, sucios o paganos, comparados con una historia higienista del canon conceptualista en América del Norte y Europa. De este modo, el libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* expresa una búsqueda de otros marcos de referencia históricos del arte.

En cuanto al comentario de Mari Carmen Ramírez sobre rechazar la consideración de Tucumán Arde como una curaduría, su respuesta se puede entender como otra resistencia a una *performance* instituyente, inducida por Santos, la cual no se puede pasar por alto. Sin embargo, esta resistencia de Ramírez al llamado de interlocución por Santos, puesta en diálogo con Camnitzer (2008), plantea otra cara del asunto: recuerda que la historia existente siempre necesita reevaluación y revisionismo.

Reconociendo diversas capas de hegemonía discursiva de la curaduría, las cuales se trazan marginando o corrigiendo otras orientaciones posibles, se puede retomar el comentario de López en su entrevista con Santos (2018), que sugiere que más que una historia de la curaduría que requiera del ejercicio del poder de interpelación para la producción de curadores, se vuelve necesario enfrentar el reto de plantear historias de la curaduría capaces de mapear los momentos cuando las exposiciones (así como otras formas sociales y colectivas de mediación y reflexión) aparecen como respuestas y métodos para diversas necesidades que no retornan (o se deben) a un campo artístico contemporáneo, tampoco a un campo curatorial, sino que revelan las relaciones sociales más complejas como el “caldo” que constituyen las escenas culturales en diversas localidades.

Finalmente, he identificado algunos de los límites discursivos de la curaduría a partir de los retos discursivos e historicistas a los que se enfrentan planteamientos como los de una curaduría comunitaria o pedagógica, más recientemente incorporados a un *mainstream* del arte o incluso, en términos regionales, la emergencia de una narrativa de la curaduría centroamericana. Para el hilado de historias en torno a la curaduría, se vuelve útil una noción que no exige nombramientos, o *performances* instituyentes, pero sí dispuesta a considerar los diversos aportes que contribuyen a su amplio y heterogéneo devenir. Como mencionaba López en la entrevista con Santos (2018), la curaduría no debe entenderse como algo que define a un sujeto, ni como un campo exclusivo de acción, sino como una plataforma de agencia e intervención concatenada con otros medios y soluciones estéticas.

Referencias

- Acevedo, A., Blandino, B., Cazali, R., Cuevas Molina, R., Fernández, R., Fumero, P., García Romano, P., Guardián, G., Huezco Mixco, M., Kauffman, M., Medina, C., Molina, R., Perera Díaz, I., Pérez-Ratton, V., Rochna, S., Samos, A., Toledo, A., Vélez, H., & Ybarra-Frausto, T. (2001). *Temas Centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas posibilidades curatoriales contemporáneas*. TEOR/ÉTICA y Fundación GATE.
- Ahmed, S. (2006). Orientations: Toward a Queer Phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4), 543-574. <https://www.muse.jhu.edu/article/202832>
- Altesor, S. (s. f.). *Teoría del Arte Latinoamericano*. Funcionlenguaje. <https://funcionlenguaje.com/index.php/es/sala-de-lectura/noticias/627-teoria-del-arte-latinoamericano.html>
- Barragán, P. (2020). *From Roman Feria to Global Art Fair, From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial: On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennials*. Artpulse Editions. <https://pacobarraganart.com/wp-content/uploads/2021/09/Art-Fairs-and-Biennials-Look-into-the-Book-.pdf>
- Biller, G. (1995). *Latin American Women Artists: 1915-1995*. Milwaukee Museum of Art.
- Bishop, C. (2007). *What is a curator?* Monoskop. https://monoskop.org/images/e/e1/Bishop_Claire_2007_What_Is_a_Curator.pdf
- Bryan-Wilson, J. (2003). A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalisation of Conceptual Art. En J. Ekeberg (Ed.), *New Institutionalism* (pp. 89-109). Institute of Contemporary Art. <https://arthistory.berkeley.edu/wp-content/uploads/2020/04/jbwins-titutionalcrit.pdf>
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Camnitzer, L. (2008). *Didácticas de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Casa Editorial HUM.
- Cerón, C., & Gama, X. (2023). *Lo curatorial desde el sur*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Cervetto, R., & López, M. L. (2016). *Agítese antes de usar: desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. MALBA.

- Dunia, L. (2019). *Nieves Acedo sobre la profesionalización de la práctica curatorial*. Artishock. <https://artishockrevista.com/2019/11/11/nieves-acedo-master-curatorial-navarra/>
- Fernández, E. (2020). Prácticas emergentes, espacio curatorial y emplazamiento sur. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (12), 1-14. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i12.14957>
- Garay Basualdo, E. (2020). El siglo XXI: la curaduría como el boom del momento y los libros específicos. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño Y Comunicación*, (119), 47-73. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi119.4293>
- Heinich, N. (2017). *El Paradigma del Arte Contemporáneo: Estructuras de una Revolución Artística*. Casimiro.
- Hernández Hernández, P. (2012). *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Vervuert, TEOR/ética y Editorial Arlekin.
- Medina, C. (2010). *Sur, Sur, Sur, Sur / South, South, South, South*. Patronato de Arte Contemporáneo A.C.
- Morsch, C., & Seefranz. (2016). Fuera del cantinho. Arte y educación en la 24 Bienal de Sao Paulo (1998). En R. Cervetto, & M. López (Eds.), *Agítense antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina* (pp. 45-62). MALBA. https://www.academia.edu/43309766/Agitese_antes_de_usar_Desplazamientos_educativos_sociales_y_art%C3%ADsticos_en_Am%C3%A9rica_Latina
- Mosquera, G. (1999). Robando del pastel global globalización diferencia y apropiación cultural. En J. Jiménez, & F. Castro, *Horizontes del arte latinoamericano* (pp. 57-67). Editorial Tecnos. <https://dokumen.tips/documents/29330830-mosquera-gerardo-robando-del-pastel-global-globalizacion-diferencia.html>
- Mosquera, G., Weiss, R., & Ponce de León, C. (Eds.). (1992). *Ante América*. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. (1996). *Mesótica II / Centroamérica re-generación*. <https://www.madc.cr/es/expo/mesotica-ii-centroamerica-re-generacion>

- Ontiveros Valdés, C. (2020). *Biennials Around the World: Present and Future*. Art Collection. <https://artcollection.io/blog/biennials-around-the-world-present-and-future#:~:text=Nowadays%2C%20there%20are%20biennials%20all,%2C%20Africa%2C%20or%20South%20Asia.>
- O'Neill, P. (2007). The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. En J. Rugg, & M. Sedgwick (Eds.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (pp. 240-260). Intellect Books. https://www.academia.edu/10967044/4_Curatorial_Turn
- Pérez-Ratton, V. (2012). ¿Qué región? Apuntando hacia un Estrecho dudoso. En H. Acuña, A. Ortiz, & D. Ratton-Perez (Eds.), *Virginia Pérez-Ratton: Travesía por un estrecho dudoso*. TEOR/eTica. https://issuu.com/teoretica/docs/pub_2012_travesia
- Ponce de León, C., & Valencia, N. (2018). Carolina Ponce de León, de adversidad vivimos. Terremoto. <https://terremoto.mx/revista/carolina-ponce-de-leon-of-the-adversity-we-live/>
- Ramírez, C. (1999). Contexturas: Lo global a partir de lo local. En J. Jiménez, & F. Castro, *Horizontes del arte latinoamericano* (pp. 69-82). Tecnos.
- Reszler, A. (1973). *La estética anarquista*. Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Cusicanqui, S. (2012). Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral? *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (120), 14-18. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057414004>
- Santos, J. J. (2018). *Curaduría de Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Ulrich, H. (2009). Foreword. En C. Thea, T. Micchelli, & H. Ulrich (Eds.), *On Curating: Interviews with Ten International Curators* (pp. 4-5). D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc.
- Varas, P., & Godoy, F. (2021). Tramas y murmullos en las historias de las exposiciones de arte latinoamericano. *Revista 180*, (48), 8-17. <http://dx.doi.org/10.32995/>
- Villena Fiengo, S. (2019). La internacionalización del arte contemporáneo costarricense. *Centroamericana*, 29(1), 117-206. https://www.academia.edu/41170829/La_internacionalizaci%C3%B3n_del_arte_contempor%C3%A1neo_costarricense

Vindas Solano, S. (2021). *Hacer exportable a Centroamérica: activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los museos de arte moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996*. [Tesis doctoral, Universidad de Costa Rica]. Kerwá Repositorio. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/han>