



FRONTERAS y BORDES

LOS DESAFÍOS TRANSDISCIPLINARES
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Alex Schlenker (compilador)

**Una publicación de la Carrera de Artes Visuales de la Facultad de
Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCP.**

INDICE

Schlenker, Alex, *Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, 2a ed. (1ª impresión), Quito, Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2015. 999 p. 244.; 20x14 cm.

ISBN: 978-9978-77-254-6

Arte-Educación-Pensamiento

© Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Dr. Fernando Ponce León, SJ
Rector de la PUCE

Dr. Carlos Acurio
Director General Académico

César Eduardo Carrión
Director del Centro de Publicaciones

Arq. Alexis Mosquera
Decano de la FADA, PUCE

Máster Jaime Sánchez
Director de la Carrera de Artes Visuales, FADA, PUCE

Compilador: Alex Schlenker

Coordinación de la publicación: Alexandra Espín

Corrección de textos: Carolina Burbano / Alfonso Sánchez

Diagramación e ilustración de portada: Gonzalo Vargas M.

Diagramación: Joshua Vela

Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

<i>Presentación</i>	
Alexis Mosquera.....	6

<i>Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo. (breves apuntes introductorios)</i>	
Alex Schlenker.....	8

1ª PARTE: CRÍTICA DE FRONTERAS, REFLEXIONES DE BORDES ¿DESDE DÓNDE PENSAR EL ARTE [ACTUAL]?	
<i>La Estética, ¿un saber sobre el Arte?</i>	
Mayra Sánchez Medina.....	18

<i>Arte como experiencia para llegar al encuentro</i>	
Maria Dolores Callejón e Isabel Granados Cornejo.....	32

<i>De la curaduría a las Xuradurías: (re)existencias simbólicas en perspectiva decolonial en el campo del arte</i>	
Alex Schlenker.....	46

<i>La anarquía de los dioses</i>	
Gonzalo Ordóñez.....	68

<i>¿Espectáculo versus información? Tres miradas</i>	
Alicia Pino.....	80

2ª PARTE LA PEDAGOGÍA DEL ARTE / EL ARTE DE LA PEDAGOGÍA

Conocimiento artístico y Universidad: el saber artístico ante la encrucijada
 Víctor Xanes Córdoba.....100

Lenguajes integrados en las artes: retos y estrategias
 María Guadalupe Valladares, María Dolores Callejón.....114

El Arte de aburrirse: la enseñanza del arte en diálogo con el dibujo
 Jaime Sánchez.....128

3ª PARTE TEJIDOS DEL ARTE: EXPERIENCIAS, PROYECTOS, ESTUDIOS DE CASO...

La necesidad en el sentido del arte
 María Isabel Moreno Montoro.....136

Comunidad, artista y sociedad: el documental como diálogo
 Alfredo Breilh.....142

La importancia de pedirle peras al olmo
 Ana Laura Galarza.....148

La Rotuladora
 Manuel Kingman.....160

Aiethesis, prácticas artísticas fotográficas y Hugo Cifuentes
 Gonzalo Vargas M.....170

4ª PARTE CARTOGRAFÍAS DEL ARTE ACTUAL

(Con)texto de la Jornada del Décimo Aniversario del Colegio Mayor Domingo Savio de la Universidad de Jaén
 Pedro Jesús Luque, Antonio Palomo, Carmen Montoro, María Isabel Moreno.....180

La actualidad del arte cubano
 Natividad Norma Medero.....190

La exhibición de arte contemporáneo en tiempos de crisis bancaria: Quito a partir del año 2000
 María del Carmen Oleas.....202

Desarrollar proyectos aprovechando recursos: Cuba, un ejemplo
 Dolores Flovia Rodríguez Cordero.....212

El Salón Nacional Mariano Aguilera ayer y hoy. ¿Termómetro del arte ecuatoriano?
 Patricio Guerra.....228

Bios.....232

DE LA CURADURÍA A LAS XURADURÍAS

[re]pensar en perspectiva decolonial lo curatorial en el campo del arte

Alex Schlenker

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
Carrera de Artes Visuales, FADA, (PUCE),
Quito.

[plataforma_SUR]

Xuradurías: procesos *curatoriales-otros* que, al pensar lo curatorial en colectivo como forma horizontal y “desde abajo” y, por lo tanto, como no-jerárquicas, asumen el desafío de reconocer y destacar la multiplicidad de pensamiento en torno al quehacer y al pensamiento del y en el arte.

Ser curador, como ser cualquier otra cosa, comienza con una interpelación.

Rafael Cippolini

introducción

El arte de la actualidad está atravesado por un sinnúmero de reflexiones en torno a *lo curatorial*¹ y sus implicaciones metodológicas, conceptuales, epistemológicas y políticas. Estos debates se sitúan en torno a dos interpretaciones distintas de la curaduría: primero, se la entiende comúnmente como aquello que le otorga sentido general a la muestra; luego, como una instancia que asume los poderes y el control sobre *quién* expondrá *qué*. Este ensayo aborda las primeras reflexiones en torno a lo que he querido llamar *xuradurías* como unas posibles *curadurías-otras* que, como “formas horizontales” y críticas de elaborar diálogos podrían desmontar la colonialidad que atraviesa distintas instancias del arte.

curadurías/xuradurías: el origen de la pregunta

Existen dos instancias biográficas que marcan el lugar desde el cual pretendo hilvanar estas primeras reflexiones en torno a la noción de *xuradurías*. La primera está inscrita en mi propio quehacer artístico centrado en diversos lenguajes que exploro y asumo en mis procesos de investigación-creación (fotografía, cine, video, objeto, instalación, medios digitales, gráfica, entre otras); la segunda surge desde mi formación paralela como académico centrado en los estudios visuales y de manera

¹ Empleo el término de “*lo curatorial*” para referirme al entramado que comprende la figura del *curador/a*, las *concepciones/estrategias/políticas curatoriales* (las que son formuladas por las instancias públicas o privadas que avalan y financian determinados proyectos, por las distintas instituciones del arte y por los lugares de exhibición y circulación del arte) y las *prácticas curatoriales* desplegadas en tales proyectos.

especial en la estética y sus distintas acepciones contemporáneas². Al mencionar este devenir biográfico, como lo llama Leonor Arfuch³, centro mi interés en tender puentes entre la praxis artística y la reflexión teórica; se trata entonces de asumir y considerar aquellas experiencias vitales que, al configurarse al mismo tiempo como *experiencias geopolíticas*, demarcan esta zona de convergencia entre el quehacer artístico y teórico. En diálogo con el concepto de *lo fronterizo*, desarrollado por Walter Mignolo, me interesa indagar en posibles estrategias políticas y epistémicas aquello que intento llamar *xuradurías*, en plural, como recordatorio del desafío por pensar en plural y desde la diversidad.

Desde hace varios años he venido identificando la(s) frontera(s) que el arte actual ha trazado entre una y otra orilla de la obra de arte y sus distintas instancias. He desarrollado una cierta *incomodidad crítica* frente a los procesos que, heredados de la modernidad-colonialidad⁴,

2 Este proceso me ha permitido dialogar y discutir con el proyecto del grupo de modernidad-colonialidad-decolonialidad (MCD) y la mayoría de sus participantes: Quijano, Mignolo, Walsh, Dussel, Grosfoguel, Maldonado, Castro-Gómez, Albán, Lander, Sanjinés, al igual que con aquellos colegas del medio artístico con quienes hemos iniciado un proceso de diálogo en torno al lugar actual del arte: Pedro Pablo Gómez y Andrés Corredor (ASAB, Universidad Distrital, Bogotá), Adolfo Albán (Universidad del Cauca), Javier Pabón (San Agustines College, EEUU), Mayra Estévez (colectivo de experimentación sonora "oído salvaje" / *Ceroinspiración*, Quito), Alexandra García (Museo El barrio, Nueva York), Sarah Amghed-Rosenthal (Proyecto Zector4) Verónica Naranjo (DCL-Palestina), entre otros.

3 Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2002.

4 Por procesos de la modernidad me refiero a los procesos de ordenamiento y jerarquización de tipo ontológico, económico, político y del conocimiento emprendidos por la modernidad capitalista colonial. Un patrón de poder que Quijano define como "colonial". Ver: Aníbal Quijano, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán (editores). *Pensar(en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

han ido circunscribiendo al artista a un lugar específico que inicialmente llamaré "la infancia ontológica del artista"⁵. Sin pretender generalizar el accionamiento de distintos curadores a lo largo de la irrupción de lo curatorial durante los últimos 25 años, existe en tal período y a nivel global una tendencia a circunscribirle al artista una condición de inocencia, desconocimiento y/o ingenuidad⁶ que requeriría de una guía "adulta" asumida por curadores, críticos y teóricos. Esta relación entre *lo adulto y lo infantil* es comentada de la siguiente manera por Ernesto Proaño:

La connotación de infantil viene asignada por una creencia que el niño es un ser "inocente", "puro", "sin la contaminación perversa del adulto", tal

5 A través de la historia, lo americano será identificado como lo infantil, una idea que servirá de suelo epistémico para elaborar las principales tesis del desarrollismo que persiguen la superación del subdesarrollo a través de la idea de *crecer, madurar, desarrollarse*, en tal virtud: dejar "atrás el atraso". En esa misma dirección Castro-Gómez analiza y critica con minuciosidad el concepto kantiano de "inmadurez" (Unmündigkeit): "Kant estaba convencido que el ser humano debía ser mirado como parte integral del reino de la naturaleza y, por tanto, como un objeto de estudio perteneciente a lo que en aquella época se denominaba "historia natural". [...] la naturaleza moral del ser humano, cuyo estudio debe fundarse en un método diferente al utilizado por las ciencias empíricas [...] la "geografía física" que estudia la naturaleza corporal del ser humano desde el punto de vista de sus determinaciones externas (ambiente, fisonomía, temperamento, raza) y la "antropología pragmática" que estudia la naturaleza moral del ser humano desde el punto de vista de su capacidad para superar el determinismo de la naturaleza física y elevarse al plano de la libertad (Kant, 1990). Ver: Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

6 Ramón Grosfoguel ha elaborado una compleja cartografía del poder que, a partir de la noción de las *zonas del ser/no-ser planteadas* por Frantz Fanon y reinterpretadas por Nelson Maldonado Torres, permite entender cómo la *colonialidad del poder* metaforiza distintas formas de existencia a través de edades asignadas. Ver: Ramón Grosfoguel, *Apuntes hacia una metodología fanoniana para la descolonización de las ciencias sociales*, publicado en Franz Fanon, *Piel Negras, Máscaras Blancas*, Editorial AKAL: Madrid, 2009.

vez *El señor de las moscas*, nos abre los ojos ante la brutalidad de la que pueden ser capaces los niños cuando no están regentados por los adultos. Es esa brutalidad, la estructuración del poder en cualquier sociedad, la que constituye la base de la “civilización humana”, su mal llamada “superioridad”, que nos diferencia de la brutalidad que impera en toda colectividad animal. En ese contexto la *libertad*, el famoso *freedom* anglosajón, no es sino una suerte de cliché narcisista del totalitarismo occidental que intenta darnos la píldora de nuestro actual *happy world*.⁷⁷

El primer objetivo de estos apuntes no es otro que conciliar para mí propio proyecto de vida una suerte de (re)existencia⁸ a través de una profunda y significativa renegociación de la relación entre el artista y el curador/crítico, siempre con la silenciosa pretensión de que estas reflexiones pudieran generar algunos puntos para un posible debate frente a la complejas relaciones que subyacen en la *institución arte* y su actual ejercicio político. Para un sinnúmero de artistas, lo curatorial deviene en un problema de distancia física y ética entre curadores y

7 Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 1.

8 Adolfo Albán desarrolla una poderosa herramienta conceptual para pensar la relación de poder/dominación: *la estética de re-existencia*, un agenciamiento estratégico y crítico que resulta fundamental para recuperar la posibilidad de una sensibilidad crítica y de autorepresentación “secuestrada” por el poder colonial. En palabras de Albán “había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades”. Se trata por lo tanto de subvertir desde las experiencias concretas/desde las cromáticas propias la “pureza ontológica” de quien ejerce históricamente el poder que subalterniza a otros. Ver: Adolfo Albán Achinte, *Pintores indígenas y afrodescendientes: entre las memorias y las cosmovisiones*. En: *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Zulma Palermo (compiladora), Prefacio Walter Mignolo, Ediciones del Signo, Buenos Aires – Argentina, 2009. p. 85.

artistas: “sospecho que todos los eventos, investigaciones, curadurías, y demás invenciones en donde los artistas son llamados a participar están diseñados por esta gente y para esta gente, mas no para los artistas, quienes no son sino piezas en un tablero donde se piensa sobre el arte en un nivel ajeno al de sus creadores”.⁹ ¿Qué tipo de experiencias, conductas, modos de relación entre otros detonarían tal sentencia? ¿Qué estrategias las podrían desmontar?

curadurías: curar las curadurías En la región americana la Modernidad y la colonialidad han sido desde la invasión de 1492¹⁰ las instancias ordenadoras de la vida humana y sus distintas prácticas simbólicas, entre ellas las prácticas artísticas/estéticas que dan cuenta de aquello que Rodolfo Kusch llama la “vivencia del artista [americano]”. A partir de una clara diferenciación entre el *arte en América* (el de la *estética fallida*¹¹), el *arte*

9 Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 2.

10 Dussel recuerda que la Modernidad nace con la llegada de Colón: “1492, según nuestra tesis central, es la fecha del “nacimiento” de la Modernidad; aunque su gestación -como el feto- lleve un tiempo de crecimiento intrauterino. La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero “nació” cuando Europa pudo confrontarse con “el Otro” y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un “ego” *des-cubridor*, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad. De todas maneras, ese Otro no fue “*des-cubierto*” como Otro, sino que fue “*en-cubierto*” como “lo Mismo” que Europa ya era desde siempre. De manera que 1492 será el momento del “nacimiento” de la Modernidad como concepto, el momento concreto del “origen” de un “mito” de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de “en-cubrimiento” de lo no-europeo.” Ver: Enrique Dussel, 1492, *El encubrimiento del Otro, Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*, Colección academia número uno, plural editores, La Paz, 1994.

11 Un arte trasladado desde Europa que, centrado en una estética del placer y de la forma, excluye lo amorfo y lo tenebroso, dos condiciones de lo americano.

americano (portador de las posibilidades de una estética de lo americano) y *el gran arte* (el arte del acto artístico), Kusch distinguirá entre el arte como actividad de creación y el arte como actividad de producción, situando así de manera sutil la pregunta central en torno a la práctica artística frente al mercado capitalista del sistema-mundo: ¿en qué momento un arte deja de crear para producir? La pregunta de Kusch se dirige hacia las formas y los contenidos que el arte aborda en un proceso que “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad”¹². Así el artista elabora el espejo con el cual su colectividad se mirará. Dicho proceso implica el paso de la vivencia del artista (y su comunidad) hacia la cosa; un tránsito que fluye a través de la inclusión de lo tenebroso en la práctica de *mirar-se* y *representar-se*: el gran arte es una respuesta plástica que el grupo social se hace sobre sí mismo a través del artista quien hace “cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia”¹³. Las reflexiones de Kusch apuntan en última instancia al desafío de asumir el lugar de creación como un lugar de lo propio que le permita hablar al artista desde su experiencia vital y la de los suyos. Dicha práctica excluye mediación externa alguna, artista y comunidad están en diálogo directo. Quien busca acceder al proceso/obra deberá hacerlo a través de la participación directa en la práctica/el acto de tipo artístico desde el lugar específico de la vivencia estética. Esta dinámica no dejaría lugar al apareamiento de una figura como la del curador, quien intentaría subrogarse la función de organizar y traducir la inentendible obra para el público.

Resulta interesante revisar el concepto de *curador* desde la

Esta estética es entonces para Kusch una “estética fallida”.

12 Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en Kenos: revista digital, No. 1, Bs. As. 2003, p.3.

13 Ibid.

teoría jurídica en donde desde el derecho romano se ha entendido la curaduría como

un procedimiento judicial en el cual la corte nombra a una persona, que se llama el curador/la curadora, para administrar los bienes de una persona incapacitada (la persona bajo la curaduría: la persona conservada). La curaduría le quita a una persona los derechos básicos de la libertad de elección y el mando de su propia vida por quitársele de la persona conservada el poder de hacer decisiones financieros y del cuidado personal¹⁴.

El código Civil del Ecuador define la curaduría así:

Art. 367: [...] las curadurías o curatelas son cargos impuestos a ciertas personas, a favor de aquellos que no pueden gobernarse por sí mismos, o administrar competentemente sus negocios, y que no se hallan bajo potestad de padre o madre, que puedan darles la protección debida. Las personas que ejercen estos cargos se llaman tutores o curadores, y generalmente guardadores¹⁵.

En un ejercicio análogo, la figura de una paternidad amparada en la protección de alguien que no puede valerse por sí mismo, surge una primera forma de curaduría en el arte; esta deviene frecuentemente en el ámbito del arte contemporáneo en un acto de identificación de quién sería un “buen artista” (situado en la zona del ser) y quien sería un “mal artista” (situado en la zona del no-ser). Tal clasificación, simplificada aquí momentáneamente, invita a indagar en las geopolíticas de la práctica artística. Central a esta relación de dominación es el acto de definir

14 Descripción disponible en www.seniorlegalhotline.org

15 Código Civil de la República del Ecuador, TÍTULO XVII: DE LAS TUTELAS Y CURADURÍAS EN GENERAL, Parágrafo 1o., Definiciones y reglas generales.

desde una perspectiva “universal” al tutelado como alguien que requiere la curaduría. Dicha discusión estaría ausente en la relación artística y el curador *pre-existiría* al acto estético. El que *sabe de arte* asumiría la curaduría de quien *hace arte* aunque sin saber bien lo que hace. En ese sentido me interesa tensionar la relación entre artista y curadores desde el desafío por *re-pensar* lo geopolítico en diálogo con el planteamiento que hace Walter Mignolo: “la necesidad de pensar el conocimiento [y la práctica estética] como geopolítica en vez de pensarlo[s] como un lugar universal al que todos tienen acceso, pero del que, desafortunadamente, solo algunos tienen las llaves.”¹⁶ Una de las posibilidades para replantearse el encuentro entre artistas y curadores apunta a desmontar la noción de *lo universal*/hacia lo que Dussel llama *pluriverso* como una propuesta para ir más allá de

las estructuras valoradas por la cultura moderna-europeo-norteamericana, y que están vigentes en el presente en las grandes culturas universales no-europeas y que se han puesto en movimiento hacia una utopía pluriversal. ‘Transversal’ indica aquí ese movimiento que va de la periferia a la periferia [...] ‘Las ‘Diferencias’ dialogan desde sus negatividades distintas sin necesidad de atravesar el “centro” de hegemonía’¹⁷.

A la necesidad de ir más allá de las lógicas de modernidad-colonialidad me permito sumar las condiciones de posibilidad que podrían surgir al poner en diálogo las ideas de Kusch con las distintas críticas que en la etapa inicial ha merecido la figura y función del curador de arte: a) la relación entre curador y “curado” (artista) bajo la sospecha

¹⁶ Ver Walter Mignolo, *Historias locales, diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Akal, Madrid, 2003, p. 21.

¹⁷ Enrique Dussel, *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, (UAM-Iz., México City, 2005), en: www.afyl.org/transmodernidadinterculturalidad.pdf, p. 19.

que en la misma subyace, entre otras, una nueva forma de la *colonialidad del ser*¹⁸; b) la elaboración/construcción de propuestas temáticas por parte del curador que, al incluir en las exposiciones que propone y desarrolla, ciertos aspectos temáticos (bajo la lógica de una estética del placer y de la forma) excluye otros (lo tenebroso¹⁹ y amorfo); c) la interrupción de la relación directa entre artista y comunidad por la presencia mediadora externa del curador que, amparado en una intelectualidad específica, traducirá al público aquello que el artista habría querido decir²⁰.

Estos aspectos pueden ser analizados con la ayuda de los aportes de otros autores como Adolfo Albán y Ángel Rama. Para Albán, a partir de la idea de una “imposibilidad ontológica” descrita por Fanon, subyace en la estética de la dominación colonizador-colonizado un sistema de presentación del otro representado por el pincel y la retina del colono, negando la posibilidad de autorrepresentación o la mismidad del sujeto colonizado.

El acto estético, en tanto que práctica artística, puede/debe

¹⁸ En un sentido fanoniano, el curador ocuparía en esta primera etapa de *lo curatorial* la *zona del ser*, mientras el artista ocupa la *zona del no-ser*. La *colonialidad del ser*, concepto planteado por Walter Mignolo a mediados de los 90 como “la experiencia vivida por sujetos racializados y colonizados” se refiere para Nelson Maldonado, a la “experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje.” Ver: Nelson Maldonado-Torres. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto* en “El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global” Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel Editores. Siglo del Hombre editores, Bogotá, 2007. P. 129-130.

¹⁹ Kusch sostiene que “Lo tenebroso asoma en el (gran) arte porque fija y contiene una vida que había sido postergada o negada frente a lo social”, ver Kusch, “Anotaciones...”, p. 3.

²⁰ Esta mediación-colonial se inscribe en una nueva forma de *colonialidad del saber* en la cual el curador atenta contra el *gran arte* como “respuesta plástica que el grupo social se hace sobre sí mismo a través del artista quien hace cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia”, ver: Kusch, *Anotaciones*, p. 3.

devenir en un

acto creador asumido como una práctica *de-constructiva* que nos lleve a desaprender, se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, [...] expresarnos sin miramientos ni ataduras, son restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma.²¹

El acto trasciende de esta manera lo decorativo y placentero, para convertirse en interrogante e interpelante del discurso colonial. Para lograr esto el artista y su comunidad de “lo artístico” (el colectivo que participa a su manera y forma vivencial de la experiencia estética) debe abordar dos estrategias: primero recuperar para sí la experiencia de lo sensible (*aiestesis*) y luego desmontar las distintas formas de dominación en torno al tiempo y la historia que el pensamiento eurocentrado han desarrollado sobre el pasado y el presente del sujeto colonizado, el cual, desde la perspectiva del colonizador estaba fuera del tiempo moderno: “maravillosa escisión esta que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión”²².

El curador contemporáneo sería entonces heredero directo del intelectual que surge en la *ciudad letrada* y cuya herramienta-arma más poderosa es el lenguaje críptico y excluyente que Rama define así: “la supremacía de la *ciudad letrada* se debió a que sus miembros ejercitaron la letra en un medio iletrado, donde la escritura como religión sustituta permitía ocupar sus lugares”²³. De esta forma el (críptico/excluyente) discurso curatorial busca ocupar el lugar del acto artístico. Cuando asistimos a una muestra, no contemplamos la mirada del artista, sino la del curador de la muestra. Una estrategia que podría ser leída como

21 Adolfo Albán Achinte, *Pintores indígenas y afrodescendientes*, 2009, p. 90.

22 Adolfo Albán, *Pintores indígenas y afrodescendientes*, 2009, p. 86.

23 Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998, p. 37.

una colonialidad del saber y del ser que, a partir de la relación curador-curado, elabora una nueva versión de lo que Maldonado describe como una “clasificación social vertical” en la cual se colocaba como superiores a unos sobre unos otros inferiores a través de ciertas reglas implícitas de quién sería artista y quién no: “[un] sistema simbólico en tanto red producida por la inteligencia razonante [que] instituye el orden a través de la mecanicidad de las leyes [del arte]”²⁴.

el proyecto curatorial: el problema vectorial

Consolidado el gesto curatorial de las últimas tres décadas, basta con mirar con detenimiento las principales exposiciones o muestras de arte [contemporáneo] curadas en los últimos años desde/en los grandes centros destinados al arte²⁵ para descubrir que la gran mayoría operan desde una misma mecánica: lo curatorial es entendido como un *proceso vertical descendiente*. El curador –en muchos casos hay un equipo curatorial bajo el mando de un curador principal– es quien, tras elaborar un complejo discurso teórico que desde el arte aborda ámbitos reservados a otras disciplinas como la historia (económica y política) la psicología social, la sociología, la antropología o la filosofía, recibe el encargo de la institución de seleccionar y reclutar a los artistas y las correspondientes obras necesarios para ilustrar el concepto curatorial.

En tal virtud, lo curatorial preexiste al ejercicio artístico, y como tal aclara que aún no puede haber obra, sino –siguiendo un nuevo

24 Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998, p. 38.

25 Entre los más “grandes” y prestigiosos centros de arte o museos especializados en la exhibición de arte contemporáneo están el Moma (NY), el Museo Guggenheim (NY y Bilbao), el Reina Sofía (Madrid), el MACBA en Barcelona, el Gropius Bau (Berlín), el Pompidou (París), Niteroy (Rio de Janeiro), la Tate Modern (Londres), etc. Estos centros suelen producir complejos proyectos curatoriales concebidos y ejecutados desde las políticas del museo o centro de exposición.

orden de importancia- la convocatoria por una obra desde un concepto curatorial, el cual parece proclamar que el artista, aunque gestor de su obra, carece de las herramientas teóricas y conceptuales para lograr que su obra trascienda por sí misma. El valor social de la obra, la importancia que la misma pueda adquirir en el interior del entramado social, depende del conjunto de interpretaciones y valoraciones que de la misma se hagan. Ello implica dos aspectos centrales para la legitimación de dicho ejercicio de valoración: en primer término se trata de una operación reservada a una *inteligencia* avalada y reconocida (curadores, críticos, teóricos, historiadores del arte,) que a partir de un determinado capital simbólico se distancie de la irracionalidad de lo artístico; y luego, interpretar (criticar) implica establecer, de una u otra forma, una clasificación cualitativa que ordene de manera jerárquica a los artistas (en genios y no-genios) y sus obras (en buenas y malas) en el marco de un determinado corte temporal (década, año, mes, "el momento", etc.). Surge así una operación de asignación de valor de cambio de la obra y de su autor a través de una instancia no-artística. Subordinando su sensibilidad a un proyecto que no necesariamente es el suyo, los artistas son convocados por un poder intelectual "desde arriba".

La perspectiva decolonial para responder a esta lógica vertical pasa por (re)plantear las curadurías como encuentros (inter)curatoriales en los que los distintos artistas ponen a dialogar de manera crítica sus propias estrategias curatoriales en torno a su obra y proceso. Me interesa pensar la curaduría como sinónimo de diálogo y no de reclutamiento/selección; una forma de tensionar lo institucional en el arte, las formas de poder y las propias estrategias de representación que las distintas instancias de lo artístico desarrollan. Xurar la curaduría es apenas la primera instancia para restituir la libertad creativa del artista en detrimento de un poder determinado. ¿Y luego qué? Proaño se hace una importante pregunta al

respecto:

El poder está cimentado desde sus individuos, se reproduce en sus estructuras más básicas, [...] y que el más fuerte domine al resto configurando un sistema piramidal es sin lugar a dudas el sistema de toda manada, nuestras sociedades no se diferencian en esto de los lobos, los leones marinos o las pjaras de cerdos salvajes. Lo extraño es que individuos que aprecian su libertad creativa se esclavicen, casi sin protestar, a esos dictadores semidivinos que son los curadores.²⁶

A este modelo inicial de lo curatorial le siguieron múltiples formas de crítica y resistencia; la asimetría inicial inscrita en ciertos gestos curatoriales ha sido y es interpelada y redefinida desde múltiples estrategias. Corrientes de pensamiento como la teoría crítica, el pensamiento poscolonial y la crítica decolonial, entre otros ayudaron a desacralizar lo divino del curador, llevándolo a "descender" de su sitio privilegiado. Una breve revisión de distintos proyectos que asumieron y desarrollaron formas-otras de lo curatorial me llevan a plantear algunos apuntes para desmontar las asimetrías curatoriales.

(re)pensar una curaduría en clave decolonial

La relación asimétrica que un inicio surgió entre el curador y el artista detonó dos posturas radicalmente opuestas. En primer término estarían aquellos artistas que, habiendo sido seleccionados para determinados eventos, asumirían y avalarían las reglas del juego inscritas en las relaciones que los curadores les ofrecerían²⁷; en el otro extremo

²⁶ Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 5.

²⁷ Para distintos artistas con los que dialogué, tales reglas del juego podían derivar en la selección de las obras, su disposición en el espacio expositivo

estarían aquellos artistas y colectivos que se negaron a participar en tales lógicas creando y gestionando sus propios espacios y proyectos, centrados en muchos casos en generar contra-curadurías basadas en gestos tales como “artistas curando artistas”. Tras innumerables conversaciones con curadores, “artistas curados” y “artistas resistentes” intuía que tal dicotomía le resta posibilidades al arte como gesto crítico y transformador. Existe una tercer vía centrada en un diálogo crítico entre ambas posturas/estrategias. Desmontar las relaciones asimétricas existentes en el interior del campo del arte implica necesariamente plantear nuevas formas de acercamiento entre unos y otros. Una suerte de sanación en torno a las tensiones que atraviesan lo curatorial.

Un primer paso se constituye al mirar desde una perspectiva crítica las orillas diferenciadas del arte; una suerte de problema de la distancia en el arte. Intuyendo hace algunos años que el arte se había escindido en dos orillas distintas –la del artista y la de los curadores–, la artista brasileña Lygia Clark convocó a curadores y críticos a su casa para una acción artística poco usual. En la intimidad de su espacio doméstico procedió a despojar a sus invitados de sus ropas para luego rozar con distintas piezas de arte la piel de esos cuerpos que, acostumbrados a hablar de la obra de arte y del artista desde una marcada distancia, se veían ahora expuestos a un contacto íntimo desde su propia desnudez. A través de una potente metáfora, Clark logró ese instante liminal que enfrenta al momento de crisis con la potencial sanación a través de un gesto performático, el llamado *momento dramático* del que habla Turner: “la fase dramática inicia cuando surge la crisis en el contexto de los flujos cotidianos de la interacción social”²⁸. El momento de crisis fue enunciado

y/o el discurso conceptual que las acompañaría. En otros casos, varios artistas hablaron incluso de “intromisión” en la misma obra por parte del curador al pedir que el artista modifique tamaños o duraciones de ciertas piezas.

28 Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New

cuando la artista cuestionaba las normalizadas relaciones de poder y dominación en el arte: el artista, subsumido en las actuales condiciones de la división de trabajo en el arte [artista-curador-crítico-teórico] es apenas el primer eslabón de una compleja cadena de instancias en permanente disputa por el control de lo simbólico/significativo.

Pero el ejercicio performático de Clark no se agotaba con la crítica de aquellas relaciones jerárquicas que subordinarían desde hace varias décadas al artista al ejercicio ordenador y de interpretación de un cada vez más distante curador; al contrario, Clark utilizó la meta-crítica para proponer un ejercicio de sanación en el cual, irónicamente, el curador era curado. Su falta de contacto con la materialidad del quehacer artístico no solo quedaba en evidencia, sino que servía de punto de partida para (re)pensar la relación entre el artista [hacedor de arte] y el crítico/curador²⁹ [pensador/interpretador del arte]. La acción, de profundas implicaciones al momento de (re)pensar el arte, proponía un espacio liminal que, a la vez que curaba en última instancia la relación entre unos y otros, hacedores y pensadores, posicionando la pregunta que apuntaba a un *orden-otro* en el arte: ¿y si entre la obra y su interpretación no mediara tal distancia³⁰ y se

Yorck, 1988, p. 76.

29 Si bien es cierto que curadores y críticos del arte abordarían distintos ámbitos del campo del arte, los he agrupado para esta reflexión del mismo lado de “lo artístico” tras advertir que el curador ha cubierto en los últimos buena parte del accionar del crítico. Tal “intromisión” ha sido estudiada ya por autores como Brea o Lésper.

30 La distancia entre obra y curador puede ser leída desde varias aproximaciones. La compartimentalización del conocimiento y la separación entre destrezas cognitivas y habilidades técnicas (conocimiento abstracto versus capacidad manual) que Immanuel Wallerstein denunció en el *Informe Gulbenkian* son, sin duda alguna, conceptos útiles para analizar la territorialización en el interior del arte: en la una orilla se sitúan los artistas quienes, tras aferrarse al quehacer artístico, han cedido la reflexión crítica a otros sujetos más calificados situados en la otra orilla: el curador/crítico. Wallerstein, Immanuel (coord.), *Abrir las ciencias sociales, Informe de la*

tratará de dos momentos con igual validez en la experiencia estética de crear e interpretar?

Adjudicar a ambas instancias la necesidad de respetarse mutuamente permite apuntar al desmontaje de la colonialidad del ser inferior[izado] que en la interpretación que hacía Fanon de la diferencia tendría dos dimensiones: el ejercicio del poder colonial que clasificaba y subalternizaba al Otro y el inferiorizado que asumía y legitimaba esa relación bajo su piel –un proceso que Fanon llamó la “epidermización”. Proaño por su lado lo entiende así:

Los artistas creen estar en una relación de inferioridad frente al crítico o el curador, suponen, y suponen mal, que el conocimiento teórico, la formación académica de estos intelectuales, supera ampliamente su quehacer por lo cual deben someterse a la dirección de estos. Pero además existe el control del mercado por parte de los curadores, la sumisión se debe también a que su única forma de progresar económicamente esté supeditada al apadrinamiento de un curador. Esta relación de dependencia hace que el artista del siglo XXI sea una suerte de lacayo de los “nuevos reyezuelos de la teoría”, después de un breve período de independencia en el siglo XX, en que los creadores impulsaron sus propias revoluciones, hemos vuelto a ser cortesanos de una realeza mediocre que usa su vanagloria intelectual para mantenerse en el poder.³¹

Tal condición de cortesano sin embargo, ha empezado a ser interpelada y desmontada. En los últimos años un sinnúmero de artistas -empoderados teórica y políticamente por estrategias como

comisión Gulbenkian, Siglo XXI, México, 1996.

31 Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 3.

posgrados, el acceso a lecturas diversas que circulan en redes digitales, la participación en eventos académicos, etc., vuelve menos viable tal forma de colonialidad del saber. Además, han aparecido en América Latina en la última década diversxs curadores que participan activamente en los debates que en torno a la diferencia y las formas de colonialidad se han suscitado. Esto ha detonado nuevas perspectivas que permiten pensar en un giro de curadurías de tipo vertical a proyectos curatoriales concebidos de forma más horizontal.

La idea de unas *xuradurías* puede ser leída como una posible indagación y el consiguiente desarrollo de dos estrategias para descolonizar la división entre las dos orillas ya mencionadas. Asimismo resulta imprescindible plantear una equivalencia de valor del conocimiento entre quienes crean y quienes critican/interpretan. En un sentido pluriverso se debe reconocer en el acto de creación un proceso de conocimiento del mundo por parte del artista. Los debates en torno a la investigación basada en las artes (*art-based-research*) han abordado parte de esta interpelación. Hará falta que tal conocimiento generado por artistas sea sistematizado y socializado en distintos formatos (textos, charlas, audioconferencias, etc.). La obra de arte y/o los respectivos procesos artísticos no necesariamente recogen tales reflexiones y se hace necesario elaborar estrategias adicionales para poner en circulación y debate tales conocimientos³². La segunda estrategia desafía directamente al artista para que desarrolle la capacidad de someter su trabajo a instancias críticas que lo interpeleen/cuestionen como estrategias para diseminar los diversos sentidos de la obra. Se trata de recuperar la reflexión crítica en torno al arte. Para Albán resulta imposterizable una denuncia contra la ausencia de

32 En 2013 tuve el agrado de editar un libro de reflexión sobre la imagen, escrito por fotógrafos. Ver: Alex Schlenker (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos*, Ediciones plataformaSUR, Quito, 2013.

contexto histórico en la mirada acrílica del pasado que la Posmodernidad ejerce desde su apropiación de la historia. Una dinámica que desemboca en la mirada folclorista que transita en un sinnúmero de curadurías de los circuitos del arte global.

A partir de los distintos debates surgidos en años recientes en torno a las prácticas curatoriales se vuelve impostergable (re)pensar lo curatorial en una *perspectiva-otra* que no se limite a trasvasar el poder del curador al artista, sino a cuestionar profundamente las relaciones de poder que atraviesan el campo del arte. Para ello es fundamental reconocer el peligro que entraña destituir de manera casi mecánica una forma de poder a favor del artista. Ese desplazamiento del poder puede devenir en *nuevas formas de control*.

Tengo la sospecha que elaborar mecanismos que emulen el acto "curatorial" desde los artistas, es como duplicar el sistema y reproducir la relación de poder que ya existe, creando nuevas relaciones de dependencia. Más si las acciones de la propuesta tienden a descabezar el poder de los curadores e instaurar un nuevo orden, donde el ejercicio de la curaduría sea desterrado para siempre (no el de la crítica, que creo es imposible e insano acallarla), podemos estar logrando una transformación de fondo.³³

Tal transformación podría surgir a través de proyectos *xuratoriales* que se planteen la posibilidad de una disrupción a través de diálogos críticos y pluriversos en forma de "curadurías desde abajo", "curadurías horizontales" o "intercuradurías". La idea de unas xuradurías en la perspectiva de una crítica decolonial, implica tomar en

33 Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 4.

cuenta múltiples aspectos como las distintas formas dialógicas entre curadores y artistas, la interseccionalidad que complejiza los proyectos expositivos entretrejiéndolos con críticas feministas/LGBTI, debates de la interculturalidad, tensiones en torno al territorio y a los saberes, entre otras múltiples formas. Así, la "X" de xuradurías puede asumir distintos aspectos que potencien las perspectivas críticas de lo artístico.

X= inter {interxuradurías}
 // tranx {tranxuradurías}
 // anti {antixuradurías}
 // pluri {plurixuradurías}
 // post {postxuradurías}
 // meta {metaxuradurías}
 // dex {dexuradurías} //
 etc.

No me interesa aquí definir la especificidad de cada enfoque, sino sugerir el desarrollo de los consiguientes debates en el interior de cada proyecto. Hay ya una cantidad importante de curadores interesados en discutir las reglas del juego; algunos incluso han llegado a desarrollar potentes estrategias que entretengan simultáneamente las distintas perspectivas. Una reciente muestra lograba tales objetivos a través de distintas secciones, eventos múltiples y una mediación crítica que recogía tales diálogos.

.bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo. *Pintores indígenas y afrodescendiente: entre las memorias y las cosmovisiones*. En: *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Zulma Palermo (compiladora), Prefacio Walter Mignolo, Ediciones del Signo, Buenos Aires – Argentina, 2009.
- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2002.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco, 2007.

- Castro-Gómez, Santiago, *La bybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.
- Dussel, Enrique, *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, (UAM-Iz.; México City, 2005), en: www.afyl.org/transmodernidadinterculturalidad.pdf
- Grosfoguel, Ramón, *Apuntes hacia una metodología fanoniana para la descolonización de las ciencias sociales*, publicado en Franz Fanon, *Piel Negra, Máscaras Blancas*, Editorial AKAL: Madrid, 2009.
- Mignolo, Walter, *Historias locales, diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Akal, Madrid, 2003.
- Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011.
- Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán (editores). *Pensar(en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colección Pensar/ Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1988.
- Wallerstein, Immanuel (coord.), *Abrir las ciencias sociales, Informe de la comisión Gulbenkian*, Siglo XXI, México, 1996.
- , *Abrir las ciencias sociales. Informe de la comisión Gulbenkian*, Siglo XXI, México, 1995.
- Walsh, Catherine, *Estudios (inter)culturales en clave de-colonial*, Ponencia presentada en el Simposio "Estudios Culturales en las Américas: compromiso, colaboración, transformación", organizado por Universidad de California, Davis/Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, University of California, Davis, 26-28 de octubre de 2009.
- Zygmunt, Bauman, *Arte, líquido*, Ediciones Sequitur, Madrid, 2007.

.fuentes virtuales

- Trivelli, Carlo, *Apuntes sobre arte*, disponible en: <http://bastacuboblanco.com>

blogspot.com/2006/10/apuntes-sobre-curadura_10.html
México, Iris, *Curaduría*, disponible en <http://www.irismexico.org/curaduria.html>