

PENSAR LA PRÁCTICA CURATORIAL DESDE AMÉRICA LATINA

*Patricia Di Pietro*¹

Resumen

Este artículo se propone trazar un panorama que permita dimensionar el contexto en que se realizaron las primeras definiciones y publicaciones sobre curaduría enunciadas desde América Latina. Sin formularse como un estudio diacrónico ni exhaustivo, propondrá un mapeo de ideas y definiciones sobre curaduría que se consolidaron en el marco de la reactualización del debate sobre el arte latinoamericano durante las décadas de 1980 y 1990. Se abordarán conceptos formulados por Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera, Justo Pastor Mellado, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramírez y Cuauhtémoc Medina que fueron fundacionales para sentar las bases de la construcción de una práctica curatorial con identidad propia pensada desde el sur, una práctica situada que asimilara las singularidades culturales, políticas y económicas de nuestra región y que contemplara la dimensión política de la curaduría y su posibilidad actuante en el terreno de disputas reales y simbólicas.

Palabras clave: práctica curatorial - arte latinoamericano - práctica situada - curadores del sur global

Abstract

This article proposes to lay out a panorama that allows to dimension the context in which the first definitions and publications on curatorship enunciated from Latin America were made. Without formulating itself as a diachronic or exhaustive study, it will propose a mapping of ideas and definitions on curatorship that were consolidated within the framework of the updating of the discussion on Latin American art during the 1980s and 1990s.

¹ Patricia Di Pietro (Buenos Aires, 1970) es Licenciada en Curaduría y Gestión de Arte ESEADE y Maestranda en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales UNTREF. Se desempeña como curadora e investigadora independiente. Entre sus trabajos se destacan: asistencia curatorial e investigación en la exposición “Una rosa es una rosa”, de Marcelo Alzetta, curada por Jimena Ferreiro en Calvaresi Contemporáneo (2021); investigación y catalogación en el Archivo Gara (desde 2020); curadora en “Materia informada”, exposición individual de la artista Natalia Cacchiarelli en la Galería Smart Gallery de la Ciudad de Buenos Aires (2019); producción de textos para el archivo virtual de los distintos proyectos que la artista Marina De Caro desarrolló a lo largo de su carrera (2016); participación en la investigación y catalogación para la exposición y el libro “Contra la gravedad”, de Marina de Caro, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (2015).

Concepts formulated by Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera, Justo Pastor Mellado, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramírez and Cuauhtémoc Medina will be addressed, which were foundational to establish the basis for the construction of a curatorial practice with its own identity, thought from a southern perspective, a practice that assimilates the cultural, political and economic singularities of our region and contemplates the political dimension of curatorship and its acting possibility in the field of real and symbolic disputes.

Keywords: curatorial practice - Latinoamerican art - situated practice - global South curators

La reactivación del debate sobre el arte latinoamericano en las décadas de 1980 y 1990

Durante los años ochenta se impuso una reactualización del debate sobre el arte latinoamericano que en las décadas anteriores, incitado por una tendencia al internacionalismo, había tenido una repercusión sin precedentes. Tal como afirma Piñero (2019), la discusión sobre las políticas de representación y participación y las narrativas en torno a “lo latinoamericano” tuvo un fuerte impulso, estimulada por los reclamos reivindicatorios de las comunidades migrantes latinas en los Estados Unidos,² por el impacto de las teorías de la posmodernidad, de género, poscolonial y de los estudios culturales y visuales.

En relación con esto, Ivonne Pini señala que:

Después de la entronización que en los años sesenta y setenta tuvo el término de “arte latinoamericano”, identificado con la idea básica de una posible identidad continental, desde los ochenta ese criterio fue puesto en tela de juicio y se advirtió de la peligrosidad que encerraba un discurso que podía caer en falsas generalizaciones, que desconocía la diversidad de cruces y particularidades que cada región del continente presentaba. (Pini, 2010, p. 62)

Conforme avanzaba la década, la escena del arte global asistía al comienzo de una transformación estructural. De manera sucinta, podemos mencionar algunos hechos: se imponía la política del multiculturalismo y la transnacionalización de la cultura; se acrecentaba exponencialmente la circulación de las obras en el contexto de la incipiente globalización, en el que las producciones del “sur” también disputaban por un espacio; el nuevo orden

² Para ampliar ver “Anhelos y pertenencia”, de Mari Carmen Ramírez. En: Ramírez, M.C., Ybarra-Frausto, T., Olea, H. (2012): *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*. Yale University Press.

económico y financiero del neoliberalismo provocaba un inusitado auge del mercado que comenzaba a pugnar cada vez más fuerte en el marco de la reconfiguración del campo del arte; se transformaba la función de los museos a partir de su ingreso a los circuitos de la industria cultural y el turismo; y se producían reevaluaciones teóricas que proponían una revisión historiográfica profunda.³

Tanto en instituciones de los Estados Unidos como de Europa, en la segunda mitad de los ochenta tuvieron lugar una serie de exposiciones panorámicas sobre arte latinoamericano, motivadas, entre otras razones, por el festejo del quinto centenario del descubrimiento de América.⁴ En la mayoría de aquellas muestras la noción del arte producido en América Latina se configuraba fundamentalmente sobre la base de dos formulaciones: una que proponía una mirada reduccionista que expresaba la identidad latinoamericana como un todo homogéneo y otra que planteaba la integración de lo latinoamericano desde una perspectiva internacional que privilegiaba los rasgos –históricos, cronológicos y estilísticos– afines al relato hegemónico occidental del arte moderno. Según Wechsler (2010) no se discutía el trazado del gran relato moderno sino que la mayor aspiración parecía ser la de incluir nuevos nombres dentro del repertorio preexistente. Aquellos proyectos eran pensados desde y para los museos de las grandes capitales culturales y asumían, en términos de la autora, “el lugar de la representación de un territorio, de su identidad y los modos en los que ésta se expresa a través de un conjunto de imágenes artísticas”.

Desde América Latina comenzaron a cuestionarse las representaciones estereotipadas que desde los “centros” caracterizaban a nuestro arte como costumbrista, rural, folclórico, provinciano o fantástico y la absorción derivativa al paradigma de la modernidad y su modelo historiográfico.⁵

La crítica latinoamericana que ganó terreno en esos años se abocó a cuestionar una serie de exhibiciones que articuló una concepción ahistórica y simplista del arte del

³ En el ámbito latinoamericano venían formulándose nuevas líneas historiográficas para el arte desde los sesenta. Inicialmente en las publicaciones de Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón o Luis Camnitzer, entre otros; y luego los aportes de Aracy Amaral, Mario Pedrosa o Néstor García Canclini. Para ampliar ver: “Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina”, de Ivonne Pini.

⁴ Aun cuando exceda los objetivos de este trabajo, y por lo tanto no profundizaremos en el tema, no debe soslayarse la dimensión geopolítica, ideológica y estratégica que en cada una de las etapas históricas mencionadas operaba como trasfondo del interés de los Estados Unidos y Europa por el arte latinoamericano. Para ampliar ver: “Arte latinoamericano. Entre proclamas y murmullos”, de María Cristina Rossi.

⁵ El frente latinoamericano contó con la afinidad de una generación de historiadores del arte de los Estados Unidos que, impulsados por la curiosidad intelectual y el interés genuino por comprender el arte de Latinoamérica por fuera del canon eurocéntrico, se interesaron por asimilar las perspectivas que se proponían desde nuestra región.

continente. Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarles a estos relatos todo su provincialismo. Rechazar la totalidad de las exposiciones del “norte” en tanto bloque homogéneo y acrítico permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción “externa” e instalarse como legítimos constructores de la historia del “sur” y sus sentidos. (Piñero, 2019, p. 79)

Es importante decir que los años en que se dieron estos debates coinciden con la etapa de afirmación de la curaduría en nuestra región; fue un período tendiente a la profesionalización del rol curatorial que en las décadas anteriores había sido asimilado por operadores y gestores culturales que lo ejercían sin asumirse formalmente como curadores.⁶ Es decir que la práctica se consolidó en nuestro territorio al calor de estas batallas, por lo tanto las primeras definiciones propias sobre curaduría y la expansión y sistematización de la práctica están indefectiblemente atravesadas por el proceso que se daba con relación al arte latinoamericano.

Ante el poder que estaban adquiriendo las perspectivas que sobre el arte de América Latina formulaban las exposiciones del Norte,⁷ un grupo de críticos, historiadores y curadores de nuestra región asumió el desafío de disputar la potestad sobre las narrativas de nuestro arte de manera colectiva y articulada.⁸ Se conformó un frente que propició una red de intercambios “de sur a sur” y se generaron encuentros de reflexión y debate con el objetivo de desarrollar herramientas críticas y marcos propios que permitieran la interpretación del arte latinoamericano fuera de los “cánones dominantes del arte moderno y la pretendida universalidad de su aparato conceptual y político” (Wechsler, 2012).

Como respuesta a aquellas exposiciones, durante los noventa se presentaron otras –gestadas por curadores del sur– que desmontaban la idea de América Latina como una identidad fija y cuestionaban el lugar derivativo y periférico que se le asignaba. *Ante América* (1992), curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, y *Cartographies* (1993),

⁶ Jimena Ferreiro los denomina “protocuradores”. Para ampliar ver *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires* (2019).

⁷ “Art of the Fantastic” (1987) en el Museo de Arte de Indianápolis, curada por Hollister Sturges, Holliday Day, Lucie Edward-Smith; “El arte en Iberoamérica”, que se presentó en 1990 en el Palacio Velázquez de Madrid, con la colaboración de Stanton Catlin, Dawn Ades y Guy Brett, y “Latin American Artists of the Twentieth”, curada por Waldo Rasmussen, que se presentó en 1992 en Sevilla, en el Centro Pompidou de París y en el Hôtel de la Ville en Alemania patrocinada por el Ludwig, y un año después en el MOMA de Nueva York; entre otras.

⁸ Los participantes de tales intercambios se fueron renovando año tras año, de modo que no puede definirse un grupo estable. Marcelo Pacheco, que formó parte desde el comienzo, afirma que: “El aglutinante del grupo era su interés en la definición del poder de la curaduría en su nuevo marco como práctica y función de las exposiciones como campo de escritura” (2019, p.15).

curada por Ivo Mesquita, son ejemplos paradigmáticos.⁹ Al respecto menciona Piñero:

Aprovechando la coyuntura abierta en los centros hegemónicos de arte entre fines de la década de 1980 e inicios de 1990, ambas exposiciones supieron utilizar en su provecho la sed de exotismo y otredad estimulada por las políticas del multiculturalismo. Desde el interior mismo de lo ya instituido, “Ante América” y “Cartographies”, lograron infiltrar un discurso crítico tendiente a subvertir las imágenes de “lo latinoamericano” en el arte que allí imperaban y cuestionar las expectativas que allí se tenían de estas producciones. Ambas exposiciones se presentan como los primeros esfuerzos en invertir la dirección de comunicación norte-sur, bajo la cual consumíamos imágenes de nosotros mismos elaboradas desde el norte. (Piñero, 2011, p.7)

Otra exhibición representativa de la nueva tendencia fue *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*,¹⁰ curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, que se presentó en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 2004 tuvo su reversión en el Museo de Bellas Artes de Houston con el título *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America*. En ambas propuestas los curadores presentaron una perspectiva sobre el arte latinoamericano gestada desde el sur, además de proponer un modelo de relaciones constelares como crítica al historicismo tradicional. Marcelo Pacheco señaló que “lo más importante fue que la introducción de la curaduría en el territorio de las prácticas y la concepción de las exposiciones como discursos narrativos abrieron nuevas posiciones en el campo poshistórico y en sus conexiones con el campo del poder” (2019, p. 23).

Los curadores del “sur global” comprendieron que además de asimilar la figura del curador, este agente nuevo que emergía en el campo artístico, era esencial pensar una práctica situada que asimilara las singularidades culturales, políticas y económicas de nuestra región; es decir, que contemplara la dimensión política de la curaduría y su posibilidad actuante en el terreno de disputas reales y simbólicas. Como señaló Pablo José Ramírez, “es ese momento en el que la práctica curatorial deviene lugar que opera como dispositivo que traduce críticamente la alteridad (el sur global, lo poscolonial, lo indígena, los mestizajes, etc.) y se preocupa precisamente por esos espacios liminales que permitan pensar al mundo por fuera del establishment” (Santos Mateo, 2020, p. 11).

El panorama que se acaba de trazar permite dimensionar el contexto en que se realizaron las

⁹ *Ante América* se presentó en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Colombia, y *Cartographies* se presentó en la Winnipeg Art Gallery, en Canadá.

¹⁰ La exposición se realizó en el marco del programa Versiones del Sur. Cinco Propuestas en torno al Arte de América. Las otras cuatro exhibiciones que formaron parte fueron: *F(r)icciones*, curada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa; *Más allá del documento*, por Mónica Amor y Octavio Zaya; *Estétyka del sueño*, por Carlos Basualdo y Octavio Zaya; *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, curada por Gerardo Mosquera.

primeras publicaciones sobre curaduría en nuestro subcontinente. Ya en la década del ochenta circulaban algunos textos específicos procedentes de Europa o los Estados Unidos, pero lo cierto es que además de estar editados únicamente en lengua extranjera provenían de ámbitos donde la práctica había alcanzado un grado de profesionalización que en nuestra región era apenas incipiente. Los noventa y los dos mil fueron entonces tiempos de saldar esa vacancia, proliferaron las jornadas y coloquios que habilitaron el espacio para la presentación de ponencias que luego se publicaban en revistas especializadas. De ese modo, a medida que la práctica se afirmaba en su especificidad, en nuestro subcontinente se fueron estableciendo y cimentando los fundamentos sobre práctica curatorial pensada desde el sur.

Sin formularse como un estudio diacrónico ni exhaustivo, este trabajo propondrá un mapeo de ideas y definiciones sobre curaduría que se consolidaron en el marco de la reactualización del debate sobre el arte latinoamericano. Se abordarán conceptos formulados por Ivo Mesquita (Brasil), Gerardo Mosquera (Cuba), Justo Pastor Mellado (Chile), Marcelo Pacheco (Argentina), Mari Carmen Ramírez (Puerto Rico) y Cuauhtémoc Medina (México), que fueron fundacionales en tanto sirvieron para sentar las bases de la construcción de una práctica curatorial con identidad propia. Aquellas ideas que comenzaron a circular en los noventa consolidaron una perspectiva que se proyecta y reverbera sobre el presente, prueba de ello es que durante las décadas subsiguientes algunos de estos autores volvieron a reflexionar sobre los mismos temas y a repensar la vigencia de sus proposiciones iniciales en publicaciones más recientes que también contemplaremos en este trabajo.

Apuntes para una definición de curaduría

Ivo Mesquita. El curador como cartógrafo

Como curador de la exposición *Cartographies*,¹¹ en el texto central del catálogo Ivo Mesquita se apropiaba del concepto metodológico de “cartografía” propuesto por la psicoanalista brasileña Suely Rolnik para elaborar una posible respuesta a la necesidad de reformulación del papel del curador de arte contemporáneo en América Latina. Sus ideas se proponían como antítesis a las formas cristalizadas de exhibir el arte producido en nuestra región y en contra de las posiciones maniqueas que desde su perspectiva asumían tanto las instituciones

¹¹ Se llevó a cabo en 1993 en la Winnipeg Art Gallery, en Canadá.

metropolitanas que las realizaban como algunos curadores latinoamericanos que confrontaban con ellas.

El curador “como cartógrafo” es quien en su mirada sobre la producción artística del presente mantiene el ojo atento para percibir las transformaciones del territorio que recorre y de ese modo puede registrarlo en su carácter dinámico; es aquel que no persigue la búsqueda de una verdad absoluta sino que intenta asimilar la naturaleza múltiple y diversa del arte. Mesquita partía de una diferenciación entre los mapas tradicionales y la cartografía; mientras que los mapas delimitan áreas de manera estática tal como fueron concebidas por la geopolítica, la cartografía, en cambio, se construye al mismo tiempo que el territorio, descubre y registra simultáneamente proporcionando una lectura que al final del viaje brinda una comprensión y superación del territorio. “El curador es un profesional que colecciona pedazos, fragmentos de mundos nuevos; que reúne partes de universos particulares que conforman la producción artística y apunta hacia sensibilidades y concepciones; que organiza conjuntos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y marcadores para elaborar los mapas del arte contemporáneo”. (Mesquita, 1993, p. 22)

Como método de trabajo, la cartografía permitiría abordar cualquier fenómeno cultural a partir de la pluralidad de interpretaciones de la que se compone la realidad. Desde la perspectiva del autor, toda teoría es una cartografía que describe una experiencia única y delimita un territorio cuyo conocimiento se define por esa experiencia.

La práctica del curador/cartógrafo está vinculada, fundamentalmente, a las estrategias de producción de arte y su inserción en el campo social. Su objetivo es narrar las batallas en la búsqueda de materias expresivas, de composiciones de lenguajes, de constitución de configuraciones, y permitirles la existencia proporcionándoles visibilidad. Al igual que el cartógrafo, el curador no mide sino evalúa. Su trabajo no revela sentido (significación) sino que lo crea (significante), porque procura captar el estado de las cosas, su clima, con el fin de trazar las estrategias artísticas que va encontrando. (p. 22)

Gerardo Mosquera. Poder y curaduría intercultural

En 1995, Gerardo Mosquera¹² publicó el artículo “Poder y curaduría intercultural” en el primer

¹² Gerardo Mosquera fue curador de dos de las exposiciones más emblemáticas que se proponían como contrapartida a las exposiciones gestadas desde el Norte. Fue co-curador junto con Carolina Ponce de León y Rachel Weiss de “Ante América”, que se presentó en la ciudad de Bogotá en 1992, y al año siguiente en Caracas, San Francisco, San Diego y Nueva York; y junto con Graciela Patin de “Los hijos de Guillermo Tell”, que se expuso en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá, a comienzos de 1991.

número de la revista TRANS>arts.cultures.media. En aquel texto se proponía desentramar el alcance de las nociones de multiculturalismo y globalización, que por entonces estaban en pleno apogeo, pero además instaba a pensar críticamente el papel que el curador debía desempeñar en relación con la circulación intercultural. “El multiculturalismo resulta en ocasiones un eufemismo que oculta las relaciones de dominación”, decía el autor. “Si bien el estímulo al pluralismo es un rasgo básico de la posmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de centros que se «autodescentran» en una estrategia lampedussiana de cambiar para que todo quede igual”.

Desde su punto de vista la táctica desde los centros de poder del arte –que no son diferentes a los del poder económico– no consistían en reprimir u homogeneizar la diversidad, sino en controlarla. Le resultaba ingenuo pensar la globalización como una trama reticular de intercambios en todas las direcciones porque en realidad funciona como un sistema radial tendido desde los núcleos de poder hacia otras regiones, trazado sobre el eje Norte-Sur. Las exposiciones interculturales son desarrolladas por los países financieramente aptos, por lo tanto aquellos que no cuentan con la capacidad económica y logística para organizarlas quedan fuera o, con algo de suerte, reciben las exhibiciones “enlatadas”, organizadas a partir de los criterios únicos de esos centros dominantes; de ese modo, afirmaba Mosquera, la tan mentada internacionalización funcionaba más para los centros que para los países y culturas periféricas.

En función de lo dicho, postulaba la idea de que el mundo se divide entre “culturas curadoras” y “culturas curadas”. Los grandes museos y sus curadores trabajan conceptos cimentados en el relato canónico de la historia del arte occidental y eurocéntrica que resultan generalizadores y neutralizantes respecto de las culturas curadas. También advertía que entre los países del Sur se habían articulado limitadamente las redes en mosaico que permitieran no identificarnos como una identidad cultural general, puesto que no lo somos, pero sí potenciar una alianza basada en las semejanzas de nuestra situación subalterna en relación con los centros y los intereses estratégicos que podríamos plantear en torno a ellos.

Mosquera destacaba positivamente que el curador asume la función de autor en tanto entendía que toda exposición es una construcción discursiva de la que se hace responsable, pero señalaba también que en ocasiones ese reconocimiento había conducido a los curadores a una posición soberbia en cuanto a sus capacidades; fundamentalmente pensaba en los proyectos globales en los que el poder que el curador adquiriría lo transformaba en una suerte de autócrata que decide los destinos del arte. “Los curadores de los centros, cual nuevos exploradores

coloniales, marchan a otros países, regiones y culturas para juzgar cuál es el arte de valor por acá abajo, presentarlo en los museos centrales bajo la perspectiva que estiman conveniente, y, en consecuencia, internacionalizarlo y legitimarlo” (1995).

Lo dicho no significa que Mosquera condenara las curadurías transculturales, sino que pensaba que en lugar del arbitrio de unos pocos países sobre el arte del resto del mundo debía fomentarse un trabajo participativo, donde las curadurías de este tipo de exposiciones se realizaran colaborativamente a través del diálogo, con la asesoría y la aportación de especialistas de ambos lados, de modo que los valores y significados de las obras sean pensados desde sus contextos de origen. “La necesidad de una readecuación del sistema de circulación de exposiciones que implique la intervención activa de las periferias en la comunicación de su propio arte, en contra del centralismo dominante. Esto incluiría tanto movimientos Sur-Norte como Sur-Sur, estableciendo circuitos de intercambio y legitimación en las periferias”.

Vista de ese modo, la verdadera democratización de la circulación intercultural del arte implicaría una democratización de la curaduría.

La democratización debe apuntar hacia la estructura de los circuitos mismos. El sistema actual de museos y galerías propende hacia una circulación de elite y hacia el mercado. (...) La transformación deberá abarcar por fuerza los modos internos de circulación. Implicaría cambios de formato, labores de extensión, trabajo con las escuelas, acción dentro de las comunidades y en respuesta a sus intereses, uso de la prensa y medios de difusión masivas y muchas otras vías emanadas de las características, intereses e iniciativas locales. Tender hacia estos objetivos forma parte de las responsabilidades de todo curador que aspire a una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte. (Mosquera, 1995)

Pasadas más de dos décadas desde la publicación de sus primeros textos, y ante la naturaleza veloz y profunda de los cambios acontecidos durante ese tiempo, Gerardo Mosquera consideró necesario volver a reflexionar sobre algunos rasgos que caracterizan al arte global del presente. En 2015 fue invitado con Nikos Papastergiadis a editar el número 14 de la *Revista de Artes Visuales Errata#*, que llevó como título *Geopolíticas del Arte Contemporáneo* y reunió una serie de artículos que ponían el eje sobre algunos aspectos de la función del arte en un mundo globalizante.

Desde el diagnóstico de Mosquera, el discurso sobre la geopolítica del arte contemporáneo está

estancado entre dos paradigmas opuestos: una visión emergente, que enfatiza el sistema abierto de los flujos globales, y el marco residual derivado de los territorios que acotan las estructuras nacionales. Aun cuando hay evidencias de una fuerte expansión del arte contemporáneo que se exhibe en marcos globales y aunque algunas jerarquías eurocéntricas y racistas del siglo XIX se hayan roto con estas tendencias cosmopolitas y globalizantes, “este contexto se caracteriza también por una compleja red de líneas dispersas de poder y grupos de energía concentrada en ella distribuidos, la forma del mundo del arte es un rompecabezas. No es plano e igualitario, ni se apila en una jerarquía piramidal” (Mosquera, 2015, p.21).

Tanto su texto como los demás trabajos reunidos en el dossier reflexionan sobre la globalización y su dinámica de agregación y generalización. Mosquera considera conceptos de Nederveen Pieterse, para señalar algunos problemas endémicos de la globalización que desde su perspectiva destruyen la posibilidad de un pensamiento global genuino:

El intento de producir una visión general acomodando diversos grupos en una categoría amplia, la necesidad de llegar a un agregado común sumando participantes, el interés por producir una identidad compartida (aunque implique retirar las particularidades para llegar a un esquema esencialista), la búsqueda de un representante que pueda hablar en nombre de otros, el problema de crear una imagen que objective todos los elementos vivos, y la creencia de que el progreso comienza en un punto acordado y continúa a lo largo de líneas rectas. (pp. 24-25)

Ante un sistema del arte que se pretende integrado a nivel global, pero donde todavía persisten las desigualdades y concentraciones de poder en focos dominantes, el autor sostiene la necesidad de desarrollar una perspectiva policéntrica sobre la multitud de prácticas artísticas y plantear nuevos marcos conceptuales que abarquen los cambios de perspectiva y la interacción entre las diferencias culturales. Para eso propone repensar el alcance de dos conceptos clave: universalismo y globalización. A la idea de “universalismo” le contrapone la de “pluriversalismo” y en lugar de la noción de globalización ofrece la idea de “cosmopolitismo”.

Un enfoque pluriversalista admite la diferencia cultural pero no la reinscribe dentro de categorías occidentales. (...) Se trata de una metodología crítica que no solo reconoce la realidad empírica de la globalidad del mundo del arte, es decir, las diversas contribuciones a la cultura global contemporánea, sino que busca desarrollar un nuevo enfoque teórico frente a las relaciones entre las variadas perspectivas culturales presentes en este contexto geopolítico. (p. 36)

El cosmopolitismo captura una diversa gama de discursos críticos que abordan los cambios en la conciencia de nuestra perspectiva como resultado de las esferas globales

de comunicación, la transformación cultural generada por nuevos patrones de movilidad, la aparición de las redes sociales y de estructuras transnacionales, y los procesos de autotransformación catapultados por el encuentro con la alteridad. Sin embargo, el discurso normativo de la ciudadanía global parece bastante solitario e inaccesible. Nuestra esperanza es que al abordar el arte contemporáneo en el marco conceptual del cosmos, también podamos dar un nuevo impulso no solo a la conciencia sensorial, sino a una forma más “mundializada” de pertenencia. (p. 36)

Justo Pastor Mellado. Curaduría de servicio y curaduría como productora de infraestructura

Con el fin de identificar dos posiciones antagónicas desde donde puede ejercerse la curaduría, Justo Pastor Mellado formuló las nociones de “curaduría de servicio” y “curaduría como productora de infraestructura”.

Con los años estas ideas fueron desarrolladas en diferentes coloquios y publicaciones.¹³ Para ponerlas en contexto, resulta interesante señalar una referencia que Mellado hizo en “El curador como productor de infraestructura” (2011), texto en el que mencionaba la visita de un grupo de curadores extranjeros que habían sido convocados por una artista y una curadora chilenas¹⁴ “con el propósito confeso de reparar una falla básica en nuestra escena: la ausencia de curadores” (p.1). Desde la perspectiva de Mellado, aquella política de visitación con la que se buscaba promocionar la escena chilena ponía de manifiesto al menos dos cuestiones: la impugnación a quienes ejercían la práctica en el campo local y la búsqueda de una validación que proviniera de los curadores de países centrales como los Estados Unidos o Inglaterra. El autor afirmaba que las organizadoras se basaban en la ingenua pretensión de que cada visita sería retribuida con una invitación o que servirían para la colocación de los artistas en el circuito internacional, pero que eso nunca sucedió. Creía que la búsqueda de reconocimiento, más que a una política de promoción, debía estar ligada a la conquista del trabajo de la historia, la investigación y la producción de exposiciones en y desde las escenas locales. Para eso, afirmaba que era necesario “producir una definición específica para un curador que operaba en

¹³ A pedido de Ivo Mesquita, escribió el ensayo “El efecto Winnipeg”, que se publicó en el catálogo de *Cartographies* (1993); una re-elaboración de aquel texto fue presentada en el Coloquio Internacional del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil en julio de 2001; y finalmente se publicó con el título “Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura” en el sitio web *Micromuseo*. También hubo otros textos posteriores donde retoma el tema, como “El curador como productor de infraestructura” (2011), “Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza” (2013) y “Producción de infraestructura” (2017).

¹⁴ El autor no menciona los nombres.

un terreno en el que no existía infraestructura cultural que permitiera afirmar la permanencia de una escena local. Fue entonces que produjimos la distinción entre curador de servicio y curador como productor de infraestructura” (2017, p. 18). Al formular estas ideas pensaba fundamentalmente en algunas regiones de América Latina donde faltaba trabajo historiográfico o no había apoyo suficiente a la investigación en historia del arte. Afirmaba que desde este tipo de abordaje la curaduría actúa “como campo de operaciones discursivas para la construcción de una plataforma de trabajo crítico que tiene por efecto directo la recomposición de las coordenadas que delimitan la escritura de historia (del arte)” (Mellado, 2013, p. 176).

La curaduría de servicio es aquella que reproduce en ediciones locales “un guion asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones, como ramas de la diversificación de inversiones en el terreno de las imágenes de marca, es decir, la extensión museal de la industria del espectáculo” (Mellado, 2017, p. 18). Desde esta perspectiva, la curaduría replica los formatos expositivos creados desde las ciudades globales, donde los museos y exposiciones –y los grandes presupuestos que se les asignan– responden al objetivo de obtener rentabilidad simbólica, ya sea posicionando a la ciudad como destino turístico o en los procesos de gentrificación. En cambio, la curaduría como productora de infraestructura está ligada directamente a la producción de insumos para el trabajo de la historia, la producción de archivo y el fortalecimiento de las escenas locales.

Las curadurías de servicio no hacen más que reproducir las condiciones de fragilidad de las formaciones artísticas nacionales, por lo tanto Mellado afirmaba que hacen falta operaciones de producción de infraestructura que permitan la habilitación y la legitimación de conocimientos que a su vez se conviertan en dispositivos de expansión de influencias sociales específicas. En relación con esto, destacaba también la necesidad y la importancia de pensar la práctica desde y para la coyuntura específica antes que replicar modelos externos:

No es lo mismo trabajar de curador en una sociedad de primer mundo, de musealidad satisfecha, completada, que en una sociedad de musealidad frágil, incompleta. (...) De este modo, el curador absorbe las limitaciones de una categoría laboral de nuevo tipo en el espacio museal, fijando el estatuto de la subordinación o de la independencia institucional. La estabilidad de su función así como la permanencia de su intervención estarán determinadas por la consistencia de la institución referida. Por lo tanto, como figura agencial y categoría laboral, el curador responde al tipo de demandas que las formaciones artísticas plantean en una coyuntura determinada. Demandas que poseen unos modos de resolución que dimensionan los grados de desarrollo y definen la posición de los agentes en el seno de cada formación (galerismo, coleccionismo, enseñanza de arte, musealidad, crítica, etc). (Mellado, 2007)

Marcelo Pacheco. Historia del arte vs. práctica curatorial

Marcelo Pacheco fue uno de los pioneros en sistematizar la escritura sobre práctica curatorial pensada desde el Sur. En 2001 expuso su ponencia *Campos de batalla... Historia del arte vs. práctica curatorial* en el marco del simposio Teoría, Curatoría, Crítica, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, y un año después presentó la disertación *Curaduría en las artes plásticas. ¿Arte, ciencia o política?* en el Auditorio de Alianza Francesa de Buenos Aires. Aun sin proponérselo de manera metódica, las ideas pronunciadas en aquellas conferencias sentaban las bases de los estudios sobre curaduría en la Argentina.

Una de las proposiciones más potentes que planteaba fue la enunciación de una contienda entre historia del arte y práctica curatorial. Aun cuando reconocía que la historiografía en nuestro país atravesaba un proceso de apertura hacia nuevas interpretaciones que ponían en jaque los mandatos canónicos, Pacheco señalaba que las publicaciones y debates que se producían en ese sentido eran diálogos entre eruditos que discurrían hacia adentro del “feudo académico”, que además mantenían el vicio de posiciones heredadas en relación con la historia del arte como “portadora de una jerarquía superior y de una autoridad irrefutable” (Pacheco, 2001, p. 2). y cuyos discursos no lograban impactar en el imaginario social. En cambio, desde su perspectiva la práctica curatorial y el acto discursivo de exponer como dispositivo que narra en el espacio físico, social y simbólico, eran capaces de sacudir esa inercia disciplinaria. Lo que estaba en disputa entonces era la autoridad sobre los mecanismos y la administración de la producción discursiva. La antinomia historia del arte vs. práctica curatorial no se trataba de un reemplazo de lo viejo por lo nuevo “sino de un orden nuevo en el que la historia del arte como tal todavía no encuentra su posibilidad de eliminar viejos mandatos, mientras la práctica curatorial parece dispuesta a aceptar el desvío de escrituras y narraciones desprejuiciadas” (p. 4).

Otra cuestión fundamental para el autor era explicitar la distinción entre las nociones de “curaduría” y “práctica curatorial”. La curaduría era entendida por Pacheco como una disciplina formal que tiene su anclaje en conocimientos reconocidos por los aparatos de legitimación del saber; en cambio el término práctica señala el carácter de acción, ejercicio y método. Las prácticas curatoriales con sus relatos enunciativos y performáticos tienen capacidad de señalar posiciones que interactúan en las batallas que se dan dentro del campo artístico, pero también en las conexiones que se establecen con el campo del poder a nivel

local, regional y global.

Pacheco sostenía que para comprender la figura del curador era imprescindible situarlo en el contexto de un mapa globalizado que habilitó vínculos transnacionales que funcionaban como nuevos escenarios para la operación de las artes visuales. Un mundo transformado en términos de capitalismo tardío, donde el circuito del arte funciona incorporado a las industrias culturales, es el contexto en que el curador asume un rol central “como administrador y negociador de muchos de los resortes de circulación, visibilidad, legitimidad y consagración de las producciones artísticas, tanto contemporáneas, como modernas e históricas. Siendo además el dador autorizado de estatuto artístico” (2002). En ese sentido, el autor asimilaba los conceptos de Justo Pastor Mellado para afirmar que el curador podía actuar como un agente “productor de servicios” funcional a las necesidades de los circuitos globalizados que plantean nuevos usos sociales de los bienes simbólicos, nuevas pautas de consumo de coleccionistas y espectadores, nuevas reglas de producción para los artistas, nuevas necesidades para las instituciones y una relación cada vez más porosa entre lo público y lo privado.

A esa versión del curador, como productor de servicios, le contraponía otra práctica curatorial posible pensada como campo de escritura, de edición y de (re)inscripción. “Toda exposición es siempre una narración, y específicamente una narración que ocurre en el espacio, o sea, una narración espacializada, y toda práctica curatorial implica un acto discursivo. La noción de escritura, la noción de narración, y la noción de discurso son, para mí, los tres elementos fundamentales en el terreno de la práctica curatorial” (2002). El tipo de escritura al que refería Pacheco es aquella que concibe al acto de exponer como un acto discursivo cuya función enunciativa pone a circular significados e interpretaciones por fuera de los discursos dados y abriendo nuevos campos de relaciones, desde los márgenes y sobre los agujeros, proponiendo umbrales y tejiendo pliegues. Es decir, nuevamente en términos de Mellado, un “productor de infraestructura” que interroga a la historia del arte oficial colocando los objetos en posiciones subjetivas en lugar de fijar sus límites.

Finalmente en un texto más reciente, “Exposiciones, de formato a forma para pensar” (2014), Pacheco reflexionó sobre la función que cumplen las exposiciones en la nueva etapa del capitalismo. A modo de breve genealogía, el autor afirmaba que durante el siglo XIX y gran parte del XX la exposición era un “formato” que no se pensaba como un sistema de significados, sino que funcionaba como un “contenedor” sobre el que se disponía un contenido que respondía a la necesidad de las instituciones. Para los museos era menester exhibir las

colecciones y fomentar el acercamiento del público y en las galerías privadas formaba parte de los rituales de visibilidad, legitimación y promoción de los artistas. Es decir, que en el ámbito de las exposiciones la historia del arte era la disciplina mandante, los guiones eran relatos sobre o de la historia del arte y sus derivados que mostraban determinados artistas o estilos, disciplinas o géneros, pero que no abrían interrogantes ni ponían en acción tensiones propias de la narrativa histórica, sino que proponían una dinámica de tipo descriptiva, de pura exhibición para la contemplación o de enseñanza de aspectos particulares del lenguaje y el universo artístico.

A partir de la década del ochenta, con la afirmación en el campo artístico de la figura del curador como principal generador de discursos, cambiaron sus funciones y sentidos. Las exposiciones se convirtieron en dispositivos por excelencia para la práctica curatorial, dejaron de ser un *formato* para convertirse en espacios donde desplegar *formas de pensar*. “La historiografía del arte se desplazó al campo de la curaduría, las exposiciones y sus catálogos. La narrativa curatorial tomó la palabra” (Pacheco, 2014, p. 2). La práctica curatorial ya no se regirá por un guión determinado desde la historia del arte, sino que propondrá su propia escritura, que se materializa en el espacio. Lo dicho no significa que el curador ignore la historia ni que reniegue de sus líneas de tiempo; sin embargo, su tarea no sigue un orden secuencial sino que prefiere trabajar relaciones que se expresan en proposiciones simultáneas y móviles:

Cuando la práctica curatorial recurre a la «exposición de arte», está subrayando sus posibilidades para señalar prácticamente y enunciar teóricamente una posición, una tesis. Una tesis que no tiene un objeto de conocimiento puro o una relación exclusiva de verdad, sino una relación de ir acorde y a la lucha en el terreno de intervención elegido, dominado por conflictos y contradicciones. El gesto curatorial y el efecto expositivo suceden y son parte de una coyuntura real, no son ideas externas ni relaciones unívocas de conocimiento. (Pacheco, 2006, p.16)

Mari Carmen Ramírez. Mediación identitaria

En el número 86 de la revista *Ramona* se publicó “Mediación identitaria: los curadores y las políticas de representación cultural”, que fue la versión castellana –revisada y corregida por Héctor Olea con la autorización de la autora– del artículo original en inglés publicado en el

libro *Thinking about Exhibitions*.¹⁵

Ramírez sostenía que la dinámica de las políticas identitarias había provocado un impacto sobre las prácticas curatoriales. Así operara dentro de las instituciones o de manera independiente, el curador era reconocido por el *establishment* del mundo del arte como el experto y como tal actuaba entre la red institucional por un lado y las audiencias y artistas por el otro. “La función del curador queda propiamente restringida a los intereses de mayores y más poderosos grupos de personas. Pretender que exista cualquier tipo de campo de acción alternativo ajeno a esa trama de mercado o de intereses domeñados por la vía institucional es una falacia” (Ramírez, 2008, p. 10). Desde esta perspectiva, la función arbitral que los curadores cumplían estaba fijada por los criterios dominantes del canon occidental impuesto desde los países centrales, donde los productores provenientes de culturas no centrales o periféricas quedaban siempre relegados. Sin embargo, el surgimiento internacional de exhibiciones y colecciones basadas en identidades colectivas, dio lugar a un desplazamiento gradual del papel arbitral que asumía el curador de arte hacia su sustitución por el de mediador cultural. Para caracterizar este nuevo modo de asumir el rol curatorial, la autora utilizó el término *broker*.

Los curadores que actúan como *brokers* culturales no se limitan a distinguir la excelencia artística. Su función, al contrario, es la de revelar y explicar cómo las prácticas artísticas de los grupos tradicionalmente subyugados o periféricos, o bien de comunidades emergentes, portan nociones de identidad. En contraposición al papel elitista de árbitro, la ampliamente extendida consideración de la función del mediador cultural parece haber desplazado radicalmente el foco y el campo de acción de los curadores de arte contemporáneo. Buen ejemplo de esto es que al seleccionar, enmarcar e interpretar el arte periférico tanto en exhibiciones como en catálogos de éstas, los curadores de arte pueden reivindicar la reconfiguración de un espacio más democrático donde grupos culturales específicos pueden reconocerse a sí mismos. (p. 10)

Aun cuando esta nueva configuración significara un avance, Ramírez advertía que las identidades culturales también conforman la agenda de los mercados, que en tiempos de capitalismo tardío operan no a través de la homogeneización cultural sino por medio del marketing de las diferencias. Y que aun cuando se incluyan las producciones de algunos países periféricos la de muchos otros continúan completamente al margen del circuito. En el mismo sentido, señalaba que para los países centrales –como por ejemplo los

¹⁵ Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce y Nairne, Sandy (eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 21-38.

Estados Unidos– cualquier cosa identificable como arte latinoamericano es siempre un *tropo* reduccionista, es decir, una expresión que apenas mantiene un mínimo nexo con el desarrollo artístico de los países de nuestro subcontinente. Frente a esta situación abría el interrogante acerca de cómo debe posicionarse el curador en relación con el funcionamiento de la trama que conforman instituciones y mercado y cuál es su potencial para articular una práctica curatorial crítica frente al escenario planteado.

Cuahtémoc Medina. Curaduría en la periferia

En 2008 Cuahtémoc Medina publicó el artículo “La curaduría en la periferia” en el suplemento cultural *Laberinto* del diario *Milenio*, y un año después, en el marco del 7° Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), que se llevó a cabo en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, presentó la ponencia “Sur, sur, sur, sur...”, que un año después integró una publicación homónima, editada por el Patronato de Arte Contemporáneo.

Dos movimientos precedieron la irrupción de la curaduría en Latinoamérica durante los noventa: el primer momento con la emergencia, a la par del conceptualismo, de un tipo de agente cultural –que el autor identifica en figuras pioneras como Lucy Lippard, Harald Szeemann o Seth Siglaub– que llevó al ámbito de las exhibiciones el carácter inestable y autorreflexivo que los artistas post-vanguardistas habían instaurado con relación a la noción de arte; y un segundo momento –las décadas del 70 y 80–, cuando en los centros artísticos se desempeñaron una generación de curadores independientes que rompieron con la lógica de los intereses de museos e instituciones culturales. (Medina, 2008)

El curador de arte contemporáneo hizo su entrada en la periferia a lo largo de la década del noventa cuando ante el nuevo escenario definido por la alteración de la geopolítica cultural surgió la necesidad de un nuevo tipo de agente que pudiera “acompañar la ruta de los artistas locales en sus prácticas post-conceptuales, transformar las estructuras de representación artística local, y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global” (2008). El tránsito a una escena del arte mundial más integrada demandaba un rol que iba mucho más allá de la mera selección de obras y artistas, la tarea suponía hacerse cargo de pensar el contexto y los medios de la cultura emergente como un campo de disputas donde intervenir a través de la práctica curatorial.

“Sin negar las inmensas desigualdades de poder que definen la operación de la producción

cultural de principios del siglo, lo cierto es que el Sur ha adquirido un nuevo peso crítico y productivo en la textura de la imaginación global, que se manifiesta no sólo en la ampliada geografía de la actividad cultural, sino en las superposiciones, tensiones y corrientes de pensamiento, fantasmas y sombras que lo habitan” (Medina, 2009).

Aun cuando no se haya cumplido la utopía de la inversión del mapa de Joaquín Torres García, la cultura contemporánea se caracteriza por una fecunda interacción entre ciudades y contextos de distintos y lejanos puntos del planeta. Formamos parte de una amplia red de flujos e intercambios; en las regiones antes llamadas periféricas se crearon instituciones, mercados y circuitos que buscan diferenciarse de los discursos euroamericanos, a pesar de que “el Norte sea el gestor y administrador preponderante de los discursos académicos y estéticos. Se ha vuelto imprescindible a las instituciones metropolitanas de arte (museos, editoriales, bienales, documentas, colecciones y universidades) que aun controlan el relato maestro del arte occidental, injertar de una u otra manera momentos, autores, obras e incluso los momentos de subversión del Sur para recomponer su hegemonía” (2009). Esos cambios, aunque resulten insuficientes, fueron el resultado de una contraofensiva cultural protagonizada por un grupo de intelectuales que desde el Sur bregó para que el proceso de globalización no fuera una mera asimilación de la cultura hegemónica del Norte.

En 2015 se publica “Curando desde el Sur. Una comedia en cuatro actos” en el número 14 de la *Revista de Artes Visuales Errata#*. En ese artículo Medina se propuso revisar algunos ejes sobre los que había escrito tiempo atrás, entendiendo que las dicotomías Norte-Sur, centro-periferia, mainstream-marginales, ellos-nosotros no resultaban categorías concebibles en el presente, aun cuando la “desigualdad geopolítica de poderes de representación y legitimación no ha desaparecido” (Medina, 2015, p. 113).

Una vez superados aquellos primeros debates, el autor afirmaba que hoy la reflexión debía reorientarse hacia la problemática de los estereotipos vinculados con la nacionalidad, el exotismo, la representación geográfica, étnica y social que recaen sobre artistas, curadores e instituciones de la antigua periferia. A partir de lo dicho, formuló una serie de interrogantes que resultan ejes fundamentales desde donde repensar las prácticas curatoriales en nuestra condición de curadores meridionales:

¿Estamos aún obligados a interactuar unos con otros principalmente a través de Europa y los Estados Unidos, o podríamos sostener interacciones fluidas y constantes de Sur-Sur?, ¿el grado de desarrollo de un nuevo internacionalismo depende de ir eliminando esos intermediarios?,

¿cuáles son las geografías de las redes que nos gustaría desarrollar, el espacio de las narrativas que nos gustaría producir y la naturaleza de las redes o supuestas comunidades de las que queremos formar parte?, ¿continúa siendo el Sur una categoría central de nuestros proyectos intelectuales y políticos o hay otros temas que hoy resulten más relevantes para nuestras agendas curatoriales como la universalización de la crisis del capitalismo, la dinámica de las nuevas formas de activismo y las nuevas olas de protestas descentradas y globales?, ¿continuamos entendiendo la lógica de la producción artística o cultural a partir de los mapas o esta noción ha ido perdiendo validez?, ¿cuál es el significado de *internacionalismo* una vez que el capitalismo global y sus contradicciones parecen haber unificado el mundo entero?, ¿damos por hecho la naturaleza global de nuestra práctica o es algo que necesitamos establecer constantemente en términos de teoría y en relación con las obras en que enfocamos nuestro trabajo?, ¿cuál es el papel de la representación étnica o geográfica en nuestra práctica como curadores?, ¿nos parece útil hablar sobre o desde un lugar en la geografía o el discurso, o podemos finalmente asumir una lógica del nomadismo y la descentralización? (pp. 121-122).

Coda

Marcelo Pacheco: La práctica curatorial como campo de escritura

El último libro de Marcelo Pacheco, *Práctica curatorial, un campo de escritura* (2019) es curiosamente el primero que el autor publica específicamente sobre curaduría. El volumen condensa el trabajo de más de dos décadas consagradas al pensamiento, debate y escritura sobre práctica curatorial. A modo de coda, consideramos algunas de sus ideas en tanto proponen una posible conclusión sobre los aportes teóricos y prácticos que se generaron en la coyuntura de los 80 y los 90, que “supieron alterar las líneas de fuerza y las relaciones entre dominados y dominantes durante un período interesante de tiempo, desde fines del siglo XX y los inicios del nuevo milenio, y que aún persisten más de lo supuesto y quizás menos de lo deseado” (Pacheco, 2019, p.14).

Desde su comienzo, Pacheco integró el grupo regionalista latinoamericano que desde el Sur disputó el dominio y los valores de legitimación mandantes en el campo del arte en las últimas décadas de la modernidad. En términos del autor fueron dos los rasgos fundamentales que caracterizaron a la nueva curaduría que se impulsaba desde el Sur: la curaduría entendida como práctica y la curaduría funcionando como campo de escritura.

La curaduría “es un hacer actuante, un campo de intervención que enfrenta su coyuntura” y

“las exposiciones que surgen de su hacer son discursos narrativos o propuestas narrativas, no enunciados” (p. 16). Pensando una práctica curatorial que asumiera esas cualidades los curadores del “sur global” definieron tanto las expectativas como el territorio de acción. El éxito de la batalla por considerar a la curaduría como práctica fue infiltrar en el territorio modelos de trabajo y de conocimiento. A través de una serie de exposiciones se logró modificar la visión sobre el arte de nuestra región revirtiendo el tipo de intercambios y la posición que manteníamos respecto de los países dominantes.

Ciertos curadores utilizaron las libertades obtenidas para crear posiciones novedosas dentro de las luchas específicas del campo del arte y sus puentes de relación con el campo del poder. Su nueva concentración de decisiones y jerarquización, los habilitaron como agentes posibles de subvertir el sistema instituido en el hemisferio del norte, dimensión oficial y mandante (p.14).

Pasado casi un cuarto de siglo desde aquellos primeros encuentros donde se delinearon objetivos y se trazaron perspectivas sobre lo que debía ser una práctica curatorial pensada “desde el Sur”, Pacheco concluye que ese tipo de curadurías y curadores irradió hasta alrededor de 2010 y si todavía persiste en el presente son únicamente casos aislados que se producen en intersticios del arte global, “algunas fisuras todavía visibles en el territorio totalizante permiten el pasaje de signos y secuencias libres propias de la escritura curatorial” (p. 117). Aquellos movimientos que generaron el grupo de curadores del Sur hoy resultan en gran parte ilusorios aun cuando sigan “existiendo curadurías actuantes, tanto históricas como contemporáneas, que proponen tesis que van a la lucha acorde con valores que buscan dislocar el orden instituido” (pp.18-19). La curaduría como práctica jugó un papel fundamental en los juegos de equilibrio que se disputaron en las contiendas reales y simbólicas que se libraron en los noventa, sin embargo en la actualidad solo es posible pensarla como acto de resistencia.

Teniendo en cuenta las ideas de Gerardo Mosquera,¹⁶ Pacheco plantea dos modelos en disputa: la convivencia global de los curadores o el predominio de los curadores globales. La expectativa de una convivencia global de curadores de distintas geografías que se había planteado bajo la forma del multiculturalismo nunca significó el fin de la hegemonía de los centros del arte; y aunque la que la práctica curatorial encuentre sus formas de atravesar el sistema, lo global no puede pensarse en convivencia porque va en contra de su propia lógica autoritaria y expansiva.

¹⁶ Desarrolladas en el texto del catálogo de la exposición “No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo” que se llevó a cabo en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El predominio de los curadores globales ha marcado un evidente avance en los circuitos de alta visibilidad de la escena artística, mientras que aquella práctica curatorial que se proponía desde América Latina ha perdido su potencia.

Hoy, el dominio de la curaduría global es innegable, sin embargo, en su cuerpo de la acción y del pensar, hay restos importantes de la práctica curatorial que persisten. Este último modelo no desapareció, sigue teniendo sus espacios y tiempos, aunque disminuidos o diluidos, pero imposibles de no ser reconocidos y conformados en prácticas y teorías que se mantienen con valor propio de acción en el campo artístico, a pesar de sus transformaciones de los últimos años (p. 48)

Conclusiones

En su artículo “Mediar las prácticas artísticas: ¿deponer o exacerbar la mirada?”,¹⁷ Jaime Cerón propone pensar que la mirada está mediada por la presencia de una pantalla¹⁸ “conformada por las representaciones culturales, que constituyen la dimensión social de lo visual tanto como la dimensión visual de lo social” (Cerón, 2016, p.107). Es decir, que nuestro modo de ver es una construcción cultural atravesada por los discursos y códigos de reconocimiento que provienen del trasfondo social al que pertenecemos. Aproximarse a las prácticas del arte desde esta perspectiva, dice el autor, es enfrentarse a “una imagen correspondiente a una determinada experiencia de lo real que solo es posible ver gracias a la pantalla sobre la cual se configura (...), dicha pantalla compromete a todo lo que ha sido denominado como la *institución del arte*” (p. 107).

Entonces, es posible decir que sólo si el sujeto puede identificar los intereses a los que responden las pantallas que se imponen sobre su mirada podrá dimensionar el alcance de ese filtro y tramar estrategias que permitan resistirlo. Los curadores del Sur lograron revelar los componentes culturales y políticos que se entretrejan en la representación que pesaba sobre el arte de América Latina; los debates de los que participaron, los textos publicados y las exposiciones que gestaron fueron acciones potentes que permitieron “rasgar” esa pantalla al cuestionar y desarticular la mirada eurocéntrica acerca de la realidad cultural de nuestro subcontinente que imprimía las demandas del Norte cultural y político en torno a las prácticas artísticas de América Latina.

Aun cuando admitan algunas reformulaciones de acuerdo con las transformaciones acontecidas

¹⁷ Publicado en la *Revista Errata*#16.

¹⁸ Su formulación parte de conceptos de Jacques Lacan, Roland Barthes, Robert Bryson y Rosalind Krauss.

en las últimas décadas, muchos de los problemas que se pusieron de manifiesto entonces hoy siguen vigentes y activan preguntas sobre el presente. Desde esa convicción es que consideramos necesario volver a revisar aquellas ideas, entendiendo que la acción de “rasgar la pantalla” como toma de partido frente a los problemas del mundo y como disputa frente a sus disparidades puede activarse en el ejercicio crítico y reflexivo que conlleva cualquier curaduría, más allá de cuál sea su tema. Apropiarse de la posibilidad actuante de la práctica curatorial y de su dimensión política debería ser, hoy más que nunca, una herramienta que permita contrarrestar el carácter distópico del presente.

Referencias bibliográficas

Cerón, Jaime. (2016). Mediar las prácticas artísticas: ¿deponer o exacerbar la mirada?. *Revista Errata #16 Saber y poder en espacios del arte: Pedagogías/Curadurías*, N° 16, pp. 104-119.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/af_web_errata_16

Ferreiro, Jimena. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90*. La escena del arte en Buenos Aires. Buenos Aires. Librería.

Medina, Cuauhtémoc. (2015). Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos. *Revista Errata# N° 14*, pp. 108-123. Bogotá.

<https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actosa>

Medina, Cuauhtémoc. (2008). Sobre la curaduría en la periferia. Publicado originalmente en el Suplemento Cultural Laberinto del diario Milenio. México.

<https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/sobre-la-curaduria-en-la-periferia-por-cuauhtemoc-medina/6372>

Medina, Cuauhtémoc. (enero de 2009). *Sur, sur, sur, sur...* [Presentación del 7° Simposio Internacional sobre Arte Contemporáneo]. Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

<http://sitac.org/simposios/vii-sur-sur-sur-sur>

Mellado, Justo Pastor. (23 de agosto de 2007). *El curador como productor de infraestructura*. [Notas preparatorias]. Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Rosario.

<http://arsomnibus.blogspot.com/2007/08/el-curador-como-productor-de.html>

Mellado, Justo Pastor. (2011) “El curador como productor de infraestructura”. Lectura en línea <https://esferapublica.org/nfblog/el-curador-como-productor-de-infraestructura/>

Mellado, Justo Pastor. (2013). Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza. En *Escritura funcionaria* (pp.171-201). Buenos Aires. Curatoría Forense.

Mellado, Justo Pastor. (2017). Producción de infraestructura. En *Crítica, visualidad,*

infraestructura. (pp.15-29).

http://www.justopastormellado.cl/ediciones_digitaless/Mellado_CRITICA_VISUALIDAD_IN_FRAESTRUCTURA.pdf

Mesquita, Ivo. (1993). El curador como cartógrafo. En *Cartografías*, texto central del catálogo de la exposición Cartografías. Galería de Arte Winnipeg - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - Galería Nacional de Canadá El Bronx Museum of the Arts, pp. 20-28.

<https://issuu.com/ghoh/docs/mesquita>

Mosquera, Gerardo. (1995). Poder y curaduría intercultural. *Trans Arts.Cultures. Media* N° 1.

http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodisenio/content/vols.php?vista=issue&tipopro y=Cultural%20Conditioning&proyeccion=53&descproy=Poder%20y%20Curadur%C3%83%C2%ADa%20Intercultural/Power%20and%20Intercultural%20Curating

Mosquera, Gerardo y Papastergiadis, Nikos. (2015). La geo-política del arte contemporáneo. *Revista Errata# N° 14*, pp. 20-41. Bogotá.

<https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-geo-politica-del-arte-contemporaneo>

Pacheco, Marcelo. (2001). Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial en *Lecturas a bordo*, Micromuseo. Lima, Perú.

<https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>

Pacheco, Marcelo. (2002). Transcripción de su ponencia en la mesa “Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política”, que se llevó a cabo en el Auditorio de la Alianza Francesa. Buenos Aires.

<http://www.elbasilisco.com/aftransseis4.htm>

Pacheco, Marcelo. (2006). Práctica curatorial y campos de escritura: el caso Alfredo Guttero. En Marcelo E. Pacheco (coordinador); Alfredo Guttero: un artista moderno en acción. Buenos Aires. Fundación Eduardo F. Costantini.

Pacheco, Marcelo. (2014). Exposiciones, de formato a forma para pensar. En *Informe escaleno*. Buenos Aires.

<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=235>

Pacheco, Marcelo. (2019). *Práctica curatorial, un campo de escritura*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Pini, Ivonne (agosto de 2010). Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina. En: *Revista Errata* N° 2.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_2_la_escritura_d

Piñero, Gabriela. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Madrid, Metales Pesados.

Piñero, Gabriela. (2011). Una mirada desde el “Sur”: “Ante américa” y “Cartographies” en la construcción del arte “latinoamericano”. Ponencia presentada en la IV Jornadas Hum. H. A. Imaginando el espacio: problemas, prácticas y representaciones. Lectura en línea
<https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/3676/Pinero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ramírez, Mari Carmen. (2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural. *Revista Ramona* N°86, pp. 9-23. Buenos Aires.
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH917c/8d0ff48d.dir/r86_09nota.pdf

Rossi, María Cristina. (2014). “Arte latinoamericano. Entre proclamas y murmullos”, Jornadas Internacionales Arte en el Sur 2014: “Latinoamérica y latinoamericanismo en la teoría y práctica visual”, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ).

Santos Mateo, Juan José. (2020). *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. Volumen II. CENDEAC.

Wechsler, Diana. (2012). ¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) N° 1 | Año 2012 en línea desde el 4 julio 2012.
<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/DianaWechsler.pdf>

Wechsler, Diana. (2010). “Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad”, en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política*. Universidad Complutense de Madrid, España (pp. 69-93).