

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias

Licenciatura en Historia del Arte con orientación en Artes Visuales

Apellido y nombres: Trípodí, María Victoria

DNI: 33.480.990

Nº de Legajo: 53440/0

Teléfono (223) 15-535 2147

Mail: victoria.tripodi@gmail.com

Directora: Mg. Jimena Ferreiro

Año 2018

Tema:

La curaduría en exposiciones de arte contemporáneo. Una aproximación teórico/práctica a los debates actuales.

Título de la tesis:

*Ensayos curatoriales.*

La curaduría como trabajo colectivo a partir de la (no) obra de Mariana Buchara.

## **Resumen:**

La tesis de Licenciatura en Historia del Arte con orientación en Artes Visuales, enmarcada en el Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias (TCI - FBA) consistió en la realización de un proyecto curatorial a cargo de Victoria Trípodi a partir de la producción artística de la tesista Mariana Buchara. En este sentido, el trabajo se proyectó en diferentes instancias vinculadas en primer lugar a la investigación en artes y curaduría, en segundo lugar a la elaboración de un proyecto curatorial y en tercero a la materialización de dicha propuesta en una exposición, desarrollada en el espacio cultural Galería ANSIA en el mes de mayo de 2018 en la ciudad de La Plata.

La tesis se estructura en dos secciones. La primera parte, titulada “Consideraciones teóricas para la elaboración de un proyecto curatorial situado” se compone de una breve contextualización referida a la curaduría, comprendiendo su proceso de gestación como práctica en nuestro país, a la vez que se incluyen textos de discusión contemporáneos que problematizan, desde una mirada crítica, la curaduría en la actualidad. A partir de este corpus teórico, el segundo apartado, denominado “La curaduría como proceso colaborativo”, desarrolla el proceso de trabajo para la elaboración de la propuesta curatorial específica a partir de la producción artística de la tesista Mariana Buchara.

## Índice

- 1. Introducción**
- 2. A propósito de las Tesis Colectivas Interdisciplinarias**
- 3. PRIMERA PARTE: “Consideraciones teóricas para la elaboración de un proyecto curatorial situado”**
  - A. Acercamiento a las nociones de práctica curatorial, exposición y curador*
  - B. Reflexiones acerca del proceso de consolidación de la curaduría en Argentina: inicios y desarrollos*
  - C. Curaduría en espacios autogestionados: el caso de galería ANSIA*
- 4. SEGUNDA PARTE: “La curaduría como proceso colaborativo”**
  - A. Confección del guión curatorial*
  - B. Análisis técnico del corpus de imágenes*
  - C. Descripción del espacio para la exposición y diseño de montaje de exposición*
  - D. Curaduría editorial*
- 5. Reflexiones finales. Hacia una (no) obra colectiva**
- 6. Referencias bibliográficas**
- 7. Documentos anexos**

## **Agradecimientos**

Este trabajo de tesis, realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, es un esfuerzo en el cual, directa o indirectamente, han participado diferentes personas opinando, corrigiendo, teniéndome paciencia y acompañando los momentos de crisis y felicidad. Es el resultado de un proceso de aprendizaje extenso e inacabado, que tuvo sus orígenes en los primeros pasos por la facultad y que se fue configurando a partir de un conjunto de cuestionamientos que surgieron en las cursadas y en las actividades de nuestra carrera.

El recorrido realizado acercó personas que dejaron marcas y contribuyeron a un crecimiento, y por eso quiero agradecerlos.

A mi familia que me alentó a continuar formándome, brindándome ayuda y cariño. A mi papá Gabriel, por haberme puesto en contacto con el arte; a mi hermana Lucía por su apoyo incondicional y el acompañamiento en todos estos años; a mi mamá Marcela, por ser la persona que siempre confió en mí y aportó su consejo y lectura atenta en cada momento que lo necesité. A mis amigos, que estuvieron presentes siempre; a mi amigo y artista Pablo, por su hospitalidad, compromiso y confianza.

A mis profesores que me brindaron sus saberes y responsabilidades, y que asumieron diariamente su tarea educativa de manera comprometida. A mis compañeros de las cursadas y de los proyectos, de los que aprendí muchísimo y fueron una compañía fundamental para transitar estos años. A Cristina Fukelman y mis compañeros del equipo de investigación, quienes me enseñaron a comprometerme con un proyecto y trabajar en equipo. A Mercedes Reitano, que con su gentileza y hospitalidad me permitió ser parte de una cátedra y conocer la potencialidad y las dificultades de llevar adelante la tarea docente. A mis docentes y compañeros en los proyectos de extensión, que me enseñaron la importancia de generar experiencias artísticas y colectivas situadas en otros contextos.

A Paola Belén y el equipo del Departamento de Estudios Históricos y Sociales, que siempre me orientó, acompañó mis pasos y me convocó a participar de sus actividades.

Al equipo de Tesis Colectivas Interdisciplinarias que me incentivaron a ser parte de un proyecto colectivo para realizar este trabajo, me brindaron sus aportes y consejos, y me orientaron a concretar esta tarea. A Federico Ruvituso porque su apoyo constante me dio ánimo en los momentos difíciles y su mirada crítica y minuciosa me permitió problematizar y avanzar en cada aspecto de este escrito.

A Mariana Buchara, mi compañera en este trabajo colectivo, con quien partimos de una idea y construimos un proyecto artístico que nos trajo desafíos, crecimiento y satisfacciones.

A Jimena Ferreiro, mi directora, porque ante el pedido de ser mi tutora me aceptó, impulsó y mostró el camino para realizar la tesis, brindándome su tiempo, su ayuda, su compromiso y su conocimiento. Porque sin su acompañamiento, su mirada crítica y sus correcciones, este trabajo de tesis no hubiese obtenido el mismo resultado.

## 1. Introducción

Este proyecto tiene como objetivo la exhibición de la producción artística de Mariana Buchara, a partir de la investigación y el desarrollo de una propuesta curatorial a cargo de Victoria Trípodí. En este sentido, la propuesta busca concretar la realización de la tesis de grado de Mariana Buchara (Lic. en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso) y Victoria Trípodí (Lic. en Historia del Arte con orientación en Artes Visuales), inserta en el Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias (TCI - FBA).

La realización de la presente tesis se proyecta a través de diferentes momentos vinculados en primer lugar a la investigación en artes y curaduría, en segundo lugar a la elaboración de un proyecto curatorial y en tercero a la materialización de dicha propuesta en una exposición. En ese sentido, es necesario destacar que en otras instituciones académicas, para la finalización del grado o posgrado,<sup>1</sup> las tesis vinculadas a procesos curatoriales consisten únicamente en el desarrollo del planteo expositivo, sin llegar a abordar la etapa de realización de la exposición como parte fundamental del proyecto. Atendiendo a este aspecto, esta tesis, formula un estudio de factibilidad de la exposición y complementa sus alcances con el montaje.<sup>2</sup>

Dentro del primer momento de análisis teórico se realiza una breve contextualización referida a la curaduría, comprendiendo su proceso de gestación como práctica en nuestro país, a la vez que se incluyen textos de discusión contemporáneos que problematizan, desde una mirada crítica, la curaduría en la actualidad. A su vez, se indagará sobre la práctica curatorial en espacios contemporáneos de la ciudad de La Plata, con el objetivo de conocer experiencias del ámbito local y poder enmarcar el proyecto de esta exposición en un campo artístico específico. Estas consideraciones teóricas se desarrollan en el primer

---

<sup>1</sup> En Argentina existen instituciones que contemplan trabajos curatoriales cuyo principal objetivo es elaborar proyectos en condiciones de factibilidad óptimas, como por ejemplo el caso de la Maestría en curaduría de artes visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En este trabajo, como señalaremos más adelante, el estudio de factibilidad considerará posibilidades concretas para la realización de la muestra.

<sup>2</sup> La exposición se desarrollará en Galería ANSIA (La Plata), y la inauguración será el día viernes 4 de mayo de 2018.

apartado: **“Consideraciones teóricas para la elaboración de un proyecto curatorial situado”**.

A partir de este corpus teórico, y teniendo en cuenta los aspectos expuestos acerca de la curaduría, el segundo apartado, denominado **“La curaduría como proceso colaborativo”** desarrolla el proceso de trabajo para la elaboración de la propuesta curatorial específica a partir de la producción artística de la tesista Mariana Buchara.

Sobre este aspecto, es importante señalar que si bien esta tesis no pretende constituir un manual sobre las diferentes etapas requeridas para el desarrollo de exposiciones, sí busca presentar detalladamente cada una de las instancias desarrolladas para este caso particular. Este interés por el desglose pormenorizado de los diferentes momentos transitados reside en poder generar un documento donde se refleje la experiencia curatorial como una forma de aplicación de saberes que entrelazan múltiples áreas de estudio afines, como son la Historia del Arte, la producción artística y las lógicas expositivas. Estas lógicas pueden comprenderse como un conjunto de tareas vinculadas a la curaduría, donde se vuelve fundamental la realización de investigaciones en artes, la confección de guiones curatoriales, la elaboración de diseños de montaje, la mediación con el público y el desarrollo de propuestas editoriales. En ese sentido, la tesis sostiene a la práctica curatorial como un nuevo espacio de desarrollo profesional del egresado en Historia del Arte.

Vinculado a esto es necesario mencionar que el presente trabajo se constituye como la primera tesis de la carrera de la Licenciatura en Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes que aborda esta temática como eje central, siendo, además, una de las primeras tesis que contempla instancias teórico-prácticas que incluyen la realización de una exposición, a partir de un trabajo interdisciplinario.

Por una parte, el apartado **“Reflexiones finales”** busca retomar los aspectos centrales de la investigación con el objetivo de elaborar un balance acerca de la investigación desarrollada. Esta evaluación no se detiene únicamente en un

análisis del estudio teórico realizado, sino que además busca reflexionar acerca de los aspectos colectivos del trabajo de tesis.

Finalmente, es importante destacar que algunas de las secciones del trabajo serán ampliadas en el apartado denominado “**Documentos anexos**”, donde se encontrará todo el material elaborado para la muestra: los planos, la propuesta de montaje, las imágenes de la producción visual de la artista, etc. con el objetivo de complementar la lectura de esta tesis.

## **2. A propósito de las Tesis Colectivas Interdisciplinarias**

Este apartado tiene como objetivo abordar ciertas consideraciones acerca del trabajo colectivo e interdisciplinario de la tesis de grado. La idea de enmarcar la presente tesis en el Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias<sup>3</sup> reside en el interés por generar una producción conjunta que se nutra de dos desarrollos disciplinares particulares como son las áreas de producción de conocimiento de las artes visuales por un lado y la historia del arte, a través de la práctica curatorial, por el otro. En este sentido, la realización de trabajos de investigación y producción como el presente proyecto, pretende acercar dos disciplinas afines a través del planeamiento y la realización de una exposición de artes visuales.

Por otro lado, este texto pretende consolidarse como un aporte al estudio del arte contemporáneo local, abordando algunos aspectos importantes de las prácticas curatoriales que se desarrollan en la ciudad, y se sustentan en trabajos de investigación desarrollados previamente acerca de la circulación artística.<sup>4</sup>

Es significativo mencionar que, a pesar de las diferencias disciplinares, el desarrollo de esta exposición ha sido el resultado del trabajo conjunto, tanto en lo que refiere a la propuesta abordada en la producción artística, como en la

---

<sup>3</sup> El Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias es una iniciativa surgida en el año 2015 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

<sup>4</sup> Este aspecto se desarrollará en el Apartado II, dentro del texto denominado “Curaduría en espacios autogestionados: el caso de galería ANSIA.”

configuración del guión curatorial. Esta forma de trabajo colaborativa estuvo constantemente centrada en el diálogo y el encuentro como formas de concebir el desarrollo del proyecto, una consideración que trajo no pocos desafíos. En este sentido, es importante mencionar que el rol desarrollado por la curadora de la exposición (Trípodi) no se limitó sólo a realizar una lectura crítica de la producción artística, sino que su contribución se evidenció en el proceso de creación de la artista (Buchará).<sup>5</sup>

Así, conjuntamente los esfuerzos se concentraron en desarrollar el proceso creativo como eje temático, tanto en el plano de la producción artística como el referido a la propuesta curatorial en sí. Este aspecto que derivó en un significativo intercambio entre ambas tesis, produjo, a su vez, una forma también colectiva de trabajo al momento de la planificación de la exposición. Esta lógica colaborativa, que en los últimos años comenzó a visibilizarse en espacios y proyectos artísticos en los centros urbanos de nuestro país, consolidó la idea de colectivo de trabajo, donde las labores y posiciones van cambiando. El curador Miguel Ángel López propone una forma de gestión de proyectos donde se cuestionan las marcas de autoridad y protagonismo de la figura curatorial, dando lugar a nuevos modos de concebir la dimensión espacial y temporal de la experiencia artística (López, 2014: s/p). De esta manera, esta propuesta expositiva puede pensarse como el resultado de un trabajo interdisciplinario y orgánico, donde la artista y la curadora trabajaron a la par para concebir un proyecto colectivo, signado por la retroalimentación continua.

A su vez, el diálogo con los diferentes directores de tesis, coordinadores y colaboradores del Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias ha resultado sumamente importante para encontrar nuevos puntos de encuentro entre ambas disciplinas, que se tradujeron en propuestas concretas para la realización de la exposición y para el desarrollo de la investigación.

---

<sup>5</sup> La tesis de producción artística desarrollada por Mariana Jorgelina Buchará se denomina “¿Dónde está la obra? Un relato sobre el proceso de la creación artística” y aborda el tema del proceso creativo como obra.

## PRIMERA PARTE:

### **Consideraciones teóricas para la elaboración de un proyecto curatorial situado**

El presente trabajo se fundamenta en diversas consideraciones teóricas que dan pie a concebir el trabajo curatorial como un proceso de construcción del conocimiento. A estos efectos, se parte de la hipótesis de concebir a la práctica curatorial como un conjunto de acciones, que proponen una forma de *relato* que se despliega en un espacio específico, donde esa narración confronta sujetos con objetos, a la vez que genera experiencias de conocimiento.

En la actualidad resulta difícil pensar la historia del arte de Argentina sin analizar, en simultáneo, la historia de cómo las obras que la componen han sido exhibidas y difundidas. Pensar en esta *historia de las exposiciones* hace posible realizar un análisis de la historia de la curaduría, transitando diferentes etapas desde sus inicios hasta su consolidación en las últimas dos décadas. En este sentido, es importante destacar el estudio de las exposiciones como investigaciones que han permitido estudiar el devenir de la curaduría en diferentes momentos y espacios históricos.

Para poder conceptualizar y situar en la actualidad la noción de curaduría como práctica, se torna necesario recuperar algunas reflexiones acerca del proceso de consolidación de esta práctica en Argentina. A su vez, también resultará importante realizar un acercamiento a las nociones de *exposición* y *curador*, con el objetivo de apuntalar nuestra hipótesis principal.

Vinculado a esto, se considera necesario rastrear posibles definiciones de práctica curatorial, con el objetivo de caracterizar la disciplina y poder acercarse a sus funciones. En este sentido, retomaremos escritos de curadores, teóricos e historiadores del arte que, desde diferentes trayectorias académicas y profesionales, se han encontrado con la necesidad de abordar el tema de la práctica curatorial como eje de sus planteos teóricos.

### A. Acercamiento a las nociones de *práctica curatorial, exposición, curador*

En primera instancia es necesario explicitar que la idea de curaduría como relato recupera la noción de *relatos curatoriales* propuesta por la historiadora Diana B. Wechsler, quien concibe a las narraciones como discursos construidos con imágenes y otros dispositivos, a partir de una serie de presupuestos teórico críticos e historiográficos, no siempre conscientes o explícitos. En este sentido, la autora concibe a los relatos curatoriales:

como relatos políticos, como narraciones imaginarias, como reconfiguración de memorias, entre algunas de las dimensiones estudiadas en la convergencia de distintas disciplinas, desde la historia del arte, la sociología cultural, los estudios visuales, la historia de las ideas, la teoría del arte, la historiografía (Wechsler, 2012: s/p).

Antes de comenzar a desarrollar la propuesta curatorial en sí, es preciso presentar algunas definiciones importantes acerca de qué se entiende por curador, práctica curatorial y exposición en el contexto contemporáneo.

Es significativo comenzar este apartado retomando lo que propone Marcelo Pacheco, investigador y curador argentino, quien en su artículo “Exposiciones, de formato a forma para pensar” (2014) relaciona el concepto de exposición con la categoría de práctica curatorial y la figura del curador:

La exposición convertida por la práctica curatorial en un complejo expositivo, impuso al curador un interlocutor en el área de la museografía, un profesional que fuera capaz de interpretar cada oración narrativa de la muestra, que pudiera darle una sintaxis espacial a los discursos propuestos por la muestra. Surgía una museografía parlante que modulaba las expansiones de los significados dispuestos en la escritura curatorial.

Las exposiciones señalaban prácticamente y enunciaban

teóricamente tesis o posiciones dentro del campo de intervención elegido. No eran formatos neutros rellenos de afirmaciones, sino manifestaciones de la práctica curatorial, no un medio sino la sintaxis espacial de relatos propuestos para expandir los discursos en la historia del arte, la teoría del arte, la filosofía del arte, la sociología del arte (...). No había que pensar en la exposición como un simple soporte material del trabajo editorial ejecutado por el curador, sino como un diseño en acción que mediante sus recursos crea para el espectador los guiños y claves de la lectura de dicha narración (...) (Pacheco, 2014: s/p).

A su vez, Jimena Ferreiro en el texto *Modelos curatoriales en los años noventa. Un momento en el proceso de institucionalización y profesionalización del curador en Argentina* (2018) propone a la práctica curatorial como “(...) un discurso autónomo, de marca autoral, y productor de un tipo particular de conocimiento, que constituye a su vez diferentes formas de mediación entre los artistas, las instituciones y los públicos” (Ferreiro, 2018: 1).

Con respecto al problema del dispositivo de la exhibición, Marta Dujovne propone en *Entre musas y musarañas. Una visita al museo* (1995) una genealogía de la institución museo y las funciones que posee. La autora aborda el concepto de exposición, analizando un aspecto central del dispositivo de exhibición, su legibilidad. En este sentido, la autora explica que para que la exposición pueda constituirse como un medio de transmisión cultural debe configurarse como un discurso, donde ese contenido a transmitir pueda ser producto del rol de investigación de la institución.

Para que una exposición actúe realmente como un medio de transmisión cultural debe ser algo esencialmente distinto que una simple acumulación de objetos, debe constituirse en un discurso (Dujovne, 1995: 48).

Y respecto a esa transmisión, la autora hace hincapié en la importancia de la transformación del guión conceptual en guión museográfico de manera que la

exposición se conforme como un conjunto significativo y legible, que sea capaz de transmitir eficazmente el mensaje cultural. De esta manera, según Dujovne, se vuelve sumamente importante la puesta en valor de los objetos mediante el montaje, iluminación, información vertida en texto, maquetas, etc. (Dujovne, 1995:49).

Vinculado a este aspecto, es significativo retomar lo que propone Elaine Heumann Gurian en *Oportunidades que proporcionan las exposiciones* (2004), donde realiza un análisis acerca de la capacidad que tiene el dispositivo expositivo para atraer y contemplar al público y sus intereses. Si bien la autora centra su análisis en cómo las exposiciones imponen impedimentos para el aprendizaje a algunos integrantes de las audiencias, una cuestión que se podría discutir, su idea respecto al rol del curador/productor resulta muy ilustrativa:

Al analizar las exposiciones, es necesario tener en cuenta los papeles que desempeñan en el proceso de creación el productor de la exposición, el contenido y la audiencia. Una exposición es una obra cultural que expresa las visiones, prejuicios e inquietudes del productor. También permite la contemplación del contenido de la exposición. Además del productor y del contenido, hay un participante silencioso —la audiencia— que influye en la creación de la exposición (Heumann Gurian, 2004: s/p).

Para Georges Didi - Huberman, “(...) organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico, incluso cuando el material expuesto parece refractario a la noción de dialéctica” (Didi - Huberman, 2010: s/p). El ensayista francés retoma el concepto de dialéctica según la entienden Gilles Deleuze y Félix Guattari, y lo asocia a su noción de *máquina de guerra*, para afirmar que:

Una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. Para mí esta oposición es fundamental. Una

exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento (Didi - Huberman, 2010: s/p).

Más adelante, el autor recupera el concepto warburgiano de *Denkraum*, que se puede traducir “espacio para el pensamiento”. Este concepto, supone que la disposición de imágenes y palabras en el espacio es capaz de concebir *montajes* y asociaciones nuevas. A través de esta idea, Didi - Huberman plantea que, precisamente, ese debería ser el objetivo de una exposición: abrir un espacio para pensar la producción artística y sus procesos a partir del proceso de montaje en sí mismo. Vinculado a esto, el autor retoma también el modo en que Aby Warburg concibió el proyecto expositivo *Atlas Mnemosyne (1924-1929)*, comprendiéndolo justamente como un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte.<sup>6</sup>

Otra noción fundamental en el estudio de la práctica curatorial tiene que ver con la función del curador. Cuestionarse acerca de la figura del curador o del gestor cultural o director de museos en sus inicios, permitirá entender uno de los ámbitos de desarrollo profesional del actual historiador del arte, quien oscila entre la investigación, la gestión y la curaduría. Si bien en los últimos años se ha producido la consolidación de la figura del curador en el campo artístico, su surgimiento y las funciones que desarrolla han sido problemáticas abordadas de manera poco exhaustiva, dando lugar a reflexiones aisladas, muchas de ellas aún inéditas.

Jimena Ferreiro explica que “(...) la figura del curador, aunque no es nueva, ha alcanzado un poder distinto en los últimos años. Su importancia creciente convierte este sistema de prácticas ligadas a la exposición en el engranaje central del arte contemporáneo” (Ferreiro, 2018: 1).

---

<sup>6</sup> El *Atlas Mnemosyne* es el nombre que Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte de principios del siglo XX, le dió a su último proyecto donde en paneles de 1x1,50 m. aproximadamente donde puso en relación una serie de imágenes (2.000 aproximadamente) casi sin la intervención de palabras (Gombrich, 2002: 247).

Por su parte, Diana B. Wechsler (2012), sitúa al lugar del curador y su práctica en el cruce de diferentes espacios de producción intelectual y social de la cultura: desde los ámbitos de la investigación académica hasta los de la exploración artística, pasando por los espacios de gestión, conservación y reflexión patrimonial.

Néstor García Canclini en su texto *El poder de las imágenes* (2007) se refiere a la aparición de los curadores como nuevos sujetos con los que se busca renovar la seducción de los museos:

Los nuevos sujetos son los curadores, por ejemplo Achile Bonito Oliva o Okwui Enwezor, quienes convocan a los museos o bienales para que reconozcamos, más que nuevas imágenes, sus relecturas conceptuales que reordenan obras de artistas ya conocidos (García Canclini, 2007: 46).

El autor profundiza en la figura del curador a propósito de un análisis sobre el mercantilismo y el marketing dentro del campo artístico. En este sentido, los curadores cobran un rol particular dentro del engranaje de las instituciones, funcionando como sujetos con poder y con funciones específicas que repercuten en la reorganización de los museos:

No parece ser tan decisivo el curador como persona, sino la función curatorial y su modo de rearticular a los otros componentes del campo artístico. El curador actúa en interconexión con las instituciones, con museos, fundaciones y galerías, e inclusive con los patrocinadores, empresas y medios de comunicación. Es el conjunto de los campos artístico, empresarial y mediático el que se recompone para perseguir nuevos poderes y ganancias, para poner énfasis en las funciones intelectuales, en las innovaciones o relecturas de lo conocido (García Canclini, 2007: 47).

Es importante destacar que si bien el aspecto económico del rol del curador es fundamental, la visión crítica contenida en la perspectiva de Canclini queda

aquí únicamente reseñada a los efectos de esta introducción. En ese sentido, existen otros análisis sobre la figura del curador, que entienden a este rol de una manera diferente, como un agente que interviene en la propuesta expositiva generando un discurso a la par de los artistas. Estas prácticas colaborativas, como la propuesta que se materializará a partir de la presente tesis, busca generar una relación de paridad entre el curador y la artista, de modo que la configuración de la obra y el discurso curatorial que se hace de la producción funcionen en un mismo nivel de importancia.

Vinculado a esto, es significativo retomar el pensamiento de Cuauhtémoc Medina en el texto *Sobre la curaduría en la periferia* (2008), donde plantea la aparición del curador en la escena contemporánea de la periferia. Es necesario enfatizar la mirada contextualizada del teórico, quien propone un estudio situado de la escena local. Medina introduce su artículo explicando que:

A lo largo de la década pasada hizo su entrada en la periferia un nuevo agente cultural, el curador de arte contemporáneo. El título de “curador” no surgió por la definición universitaria, sino por la emergencia de un cierto número de agentes que se apropiaron del modelo metropolitano del “curador independiente” para acompañar la ruta de los artistas locales hacia las 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 (Medina, 2008: s/p).

A su vez, el historiador mexicano analiza las funciones del curador, enumerando alguna de las tareas que desarrolla. Esta multiplicidad de acciones llevadas a cabo por una nueva figura, propone concebir de manera diferente el campo artístico, alejándose de la división de tareas vinculadas a diferentes gremios o áreas:

Uno de los elementos más perturbadores de la función del curador es que combina de modo casuístico tareas, saberes y poderes que

bajo la mentalidad modernista, debieran haber sido ejercidas por gremios independientes y especialistas “objetivos”. En tanto el universo conceptual modernista suponía que las tareas del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, connoisseur, restaurador, administrador cultural, productor de cine, sparring, y activista cultural no podían mezclarse, la curaduría es frecuentemente un Frankenstein ad hoc de esas modalidades (Medina, 2008: s/p).

Vinculado a esto, es fundamental recuperar la noción de curaduría como actividad política, donde la maleabilidad de la tarea radica en la intención de adecuarse a cualquier proyecto o circunstancia. Medina plantea que si bien existen ciertas modalidades más estables, como en el caso de curadores de instituciones, donde éste define políticas de exhibición y colección, negocia el flujo de discursos y recursos entre públicos, patrocinadores, burócratas y artistas, existe otra forma de concebir la práctica curatorial, signada por una indeterminación que permite establecer acuerdos con proyectos de diversa índole. Este tipo de curaduría, que se caracteriza por la mirada situada en el proyecto o circunstancia, tiene la característica de reinventar continuamente el dispositivo de producción y circulación cultural, induciendo nuevos retos de visibilidad artística, cuestionando los espacios, canales y métodos de comunicación, y apoyando una facción de artistas (Medina, 2008: s/p).

En sintonía con esta postura, es significativo retomar la forma de trabajo llevada a cabo por el historiador y curador peruano Miguel Ángel López, quien propone a la figura del curador como un agente situado, como una profesión comprometida con el contexto del que forma parte. En este sentido, el investigador propone que los curadores deben tratar de generar aportes a la historia del arte que puedan ser contribuciones para una historia social que exige ser radicalmente reimaginada. López explica que su práctica curatorial consiste en estar más preocupado en construir un proyecto crítico a partir de fragmentos y retazos desplazados de la historia del arte, que en estar bajo los reflectores de un arte de élite y relata que su práctica curatorial:

(...) se caracteriza por los ritmos lentos de la investigación y la escritura, y también por una apuesta hacia lo colectivo, lo cual significa que es una labor más modesta y silenciosa que los ritmos que a veces impone el mercado. Me interesan en realidad ciertas estéticas menores, periféricas o híbridas, asociadas a preocupaciones que tienen que ver con la situación política del Perú o de América Latina, con el deseo de establecer desde allí un diálogo global (López, 2016: s/p).

Siguiendo este argumento, el historiador alude a un alto grado de responsabilidad en la tarea desarrollada por los curadores, comprendiendo que son los agentes que necesitan implicarse políticamente en los contextos en vez de aspirar a acceder a una posición privilegiada en el mundo del arte, que sean sujetos que busquen ir en contra de los ritmos empresariales neoliberales a fin de interrumpir esas lógicas y convertir sus propias inquietudes en formas de producción de valor y de sentido:

La curaduría es una labor que construye narrativas históricas o que cuestiona las existentes, implica tomar decisiones y nos exige señalar públicamente qué ver y cómo verlo. Somos responsables por esas decisiones y por cómo transformarlas en argumentos apasionados sobre aquello que consideramos urgente hoy. Si hay que posicionarnos en algún mapa, que ese sea un mapa de luchas sociales compartidas (López, 2016: s/p).

El rol que desempeña el curador dentro en una colección es un tema abordado por Américo Castilla en el artículo “*¿Hay un curador acá? El criterio de autoridad en los museos*” (2011), respecto del caso de la colección Fortabat. En este escrito, el autor se pregunta sobre la existencia del mismo, debido a una serie de observaciones que realiza a través del recorrido de la exposición, vinculadas al relato planteado, al montaje, a la disposición de obras, a los dispositivos de comunicación, entre otros aspectos. En este caso el criterio de autoridad, como

enuncia en su título, se pone en juego en la forma en que la colección se exhibe, donde lo que prima en la fundación Fortabat es el gusto personal de la coleccionista. Si bien este artículo describe un caso particular, es posible rastrear el concepto sugerido por el autor, en relación al rol del curador, como un sujeto que puede organizar el corpus de obras de una manera más accesible al público visitante.

Volviendo a Wechsler (2012), la autora enmarca el cambio de la figura del curador en el contexto de las sociedades contemporáneas, donde parecería configurarse como productor y agente clave en la circulación de conocimiento. Siguiendo este argumento, la historiadora explica que los curadores ponen al alcance del gran público los saberes de las exposiciones, que de otra forma posiblemente se hubiesen difundido únicamente hacia el interior de los espacios específicos del campo, concibiendo a la curaduría como herramienta crítica (Wechsler, 2012, s/p).

Por otro lado, el texto de Boris Groys *Política de la instalación* (2014) propone una serie de reflexiones sobre el lugar que ocupan las instalaciones en el arte contemporáneo. Si bien este aspecto del ensayo no será retomado en el presente escrito, sí resulta conveniente revisar el planteo que hace el autor acerca de las nociones de exposición y curador.

Groys revisa la relación entre el curador y el artista, problematizando el protagonismo que adquirió el primero y el posible eclipsamiento de la relevancia del artista. En este análisis se puede establecer un punto de contacto con lo propuesto por García Canclini previamente, donde pareciera hacerse visible una tensión entre el lugar que ocupan ambos agentes del campo artístico. Groys explica que en las últimas décadas el arte se ha vuelto parte de la cultura de masas, como práctica de exhibición, lo que plantea cierta dificultad en la diferenciación del rol del artista y del curador. Situando su análisis a partir del punto de inflexión generado por Marcel Duchamp con la exhibición del mingitorio, el autor da cuenta de un cambio en la división del trabajo, que a partir del gesto del artista dadaísta ha colapsado. Si antes los roles y competencias del artista y el

curador estaban claramente delimitados, en la actualidad ya no existe una diferenciación ontológica entre producir arte y mostrarlo. Según Groys:

En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte. Por lo tanto surge esta pregunta: ¿es posible diferenciar el rol del artista y el del curador cuando no hay diferencia entre la producción y la exhibición estética? Y si lo es, ¿cómo es posible identificar esa diferencia? (Groys, 2014: 50).

El filósofo alemán centra su análisis en el dispositivo de la instalación, y afirma que:

(...) el espacio de la exhibición se concibe como un lugar vacío, neutral y público, una propiedad simbólica del público. La única función de tal espacio es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante (Groys, 2014: 51).

Vinculado a esto, el curador parecería tener asignada la tarea asignada de administrar el espacio de exhibición en nombre del público, como su representante, con el objetivo de salvaguardar el carácter público de este espacio para hacer accesibles las obras a los espectadores:

Es obvio que una obra individual no puede reafirmar su presencia por sí misma, forzando al espectador a que la mire. (...) La curaduría cura la incapacidad de la imagen, su incapacidad para exhibirse a sí misma. Por lo tanto, la práctica de la exhibición es la cura que sana la imagen originalmente enferma, que le da presencia, visibilidad. Trae la imagen ante los ojos del público y la convierte en objeto del juicio de ese público. (Groys, 2014: 51).

Y la función del curador, vinculada a hacer pública y accesible la obras en el espacio exhibitivo, continúa en tensión con las competencias de los artistas. Si

en la época moderna los artistas comenzaron a afirmar la autonomía del arte, entendiendo ésta como autonomía respecto de la opinión y gusto del público, ese derecho les fue concedido de una forma limitada, debido a que la libertad de crear arte de acuerdo a la propia voluntad no garantiza que el trabajo del artista también sea exhibido en un espacio público. En este sentido, la figura del curador, y su poder legitimado obtiene un lugar privilegiado entre la mediación de artista, la obra y el público.

La inclusión de cualquier obra en una exhibición pública debe ser, al menos en potencia, explicada y justificada públicamente. Aunque el artista, el curador y el crítico son libres de argumentar a favor o en contra de la inclusión de ciertas obras, cada una de esas explicaciones y justificaciones atenta contra el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte modernista aspiraba a ganar. Cada discurso que legitima una obra y su inclusión en una exhibición pública como una más en el mismo espacio puede ser visto como un insulto a esa obra. Es por eso que se considera al curador como el que sigue apareciendo entre la obra y el espectador, restándole poder al artista y también al espectador. (Groys, 2014: 53).

En sintonía con esto, Pacheco escribe en su artículo “*Campos de batalla...historia del arte versus práctica curatorial*” (2001) una serie de reflexiones que buscan diferenciar ambos campos de estudio, donde a su vez, aborda el tema de la figura del curador y sus funciones, explicando que:

El curador ha adquirido perfiles nuevos 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 del estatuto artístico(...).

El rol del curador y la funcionalidad de sus actividades se han transformado en los países centrales y también en países

marginales como la Argentina.(...) La figura estelar del curador-promotor es clave en el engranaje en que se entretajan los nuevos usos sociales de los bienes simbólicos, las nuevas pautas de consumo de los coleccionistas y de los espectadores, las nuevas reglas de producción para los artistas y para las instituciones y la nueva porosidad entre lo público y lo privado (Pacheco, 2001:3).

Finalmente, es interesante retomar los escritos de Justo Pastor Mellado, en relación a la curaduría. El crítico y curador de arte chileno propone la categoría de curaduría como producción de infraestructuras y diferencia esta práctica de la curaduría de servicio. Según el autor, la primera designa un conjunto de tareas vinculadas a la producción de insumos para el trabajo historiográfico, tales como producción de archivos que contribuyan a la construcción de escenas locales:

En mi trabajo como curador independiente en zonas de institucionalidad artística vulnerable, he podido montar esta distinción entre “curaduría de servicio” y “curaduría como producción de infraestructura”. La primera está referida al curador como agente de servicios para las nuevas categorías laborales emergentes de las ciudades con pretensión global, mientras que la segunda está directamente ligada a la producción de insumos para el trabajo de historia. Esto quiere decir que una exhibición involucra una empresa de producción historiográfica que la academia no está en medida de realizar (Mellado, año: s/p).

Es interesante retomar lo propuesto por Mellado acerca de la curaduría como productor de infraestructura y establecer una posible vinculación con la palabra de Miguel Ángel López citada previamente, en relación a los tiempos de trabajo destinados a la investigación, a la escritura y a la búsqueda de generar insumos, en vez de preocuparse por la agenda de ritmos dispuesta por el mercado.

Esta sección del trabajo intentó acercar algunas consideraciones teóricas en relación a las nociones de exposición, práctica curatorial y curador. En la actualidad resulta difícil pensar a la exposición como un espacio de producción de conocimiento separada de la noción de práctica curatorial.

Esta práctica, que reúne múltiples acciones y es llevada adelante por el curador, se propone como una tarea ligada a la investigación, a la elaboración de discursos y a la producción de conocimiento. En este sentido, se podría recuperar a Wechsler, quien comprende a la curaduría como *laboratorio de ideas* y la define como “(...) un campo en tensión entre disciplinas diversas, como un rico espacio de investigación, planteando como inescindible la práctica curatorial de la de investigación” (Wechsler, 2017: s/p).

A su vez, es interesante retomar la noción de curador como *productor de infraestructuras* que implica una relación específica con los contextos donde se inscriben esas prácticas, que alojan asimismo una dimensión política explícita, para contextualizar el tema abordado.

### *B. Reflexiones acerca del proceso de consolidación de la curaduría en Argentina: inicios y desarrollos*

Esta sección del apartado intentará recuperar algunos momentos significativos para esbozar una posible historia de la curaduría en el contexto nacional.

En este sentido, el capítulo “Aportes para una historia de la curaduría en Argentina” de Jimena Ferreiro (2018), es una pieza fundamental de este trabajo, ya que su investigación me ha permitido revisar momentos significativos de ese recorrido histórico. Si bien la autora realiza un estudio que relaciona la escena nacional con el contexto global, este texto propondrá concentrar el análisis en los momentos atravesados por las experiencias de nuestro país. Por su parte, el

artículo “Exposiciones: de formato a formas para pensar” de Marcelo Pacheco (2014) contribuyó a complementar momentos significativos en relación al desarrollo de algunas lógicas expositivas, vinculadas a los montajes de las exposiciones en Argentina.

La práctica curatorial existe en forma tácita en nuestro país desde la fundación de sus museos y la organización de exposiciones hacia fines del siglo XIX, con la creación el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1896. No obstante, la curaduría como sistema de prácticas comenzó a construirse más explícitamente desde la década del 80 del siglo XX. Jimena Ferreiro, explica que nuestro país ha primado una lógica dentro de las instituciones signada por una fusión de tareas entre la dirección artística, curador y gestión de museos y la asociación de los diferentes departamentos:

La historia de las instituciones artísticas en Argentina se ha caracterizado por un marcado rasgo unipersonal que definió sus modelos de gestión. Desde Eduardo Schiaffino (...) en adelante, podemos percibir la superposición de funciones entre la dirección artística y el rol del curador (...). Este rasgo que caracterizó el funcionamiento de las instituciones artísticas en nuestro país se tradujo en la inexistencia de un organigrama que estableciera un espacio definido para la curaduría dentro de cada institución, tendiendo a fusionarse durante gran parte del siglo XX entre los departamentos técnicos de montaje, conservación y restauración, y los de investigación sin poder delimitarse un área clara y un protocolo de funciones específicas (Ferreiro, 2018: 6).

Pacheco rastrea el debate sobre los montajes y la museografía de las muestras en la década del 20, en el ámbito de la Asociación Amigos del Arte (AAA), donde sus salas fueron el centro de exposiciones locales e internacionales entre 1924 y 1942:

Una parte importante de sus muestras fueron montadas por Alfredo González Garaño, hombre de la elite, coleccionista, investigador y conecedor de arte y socio de Amigos, además de miembro de su Teatro de Arte. Sus puestas fueron novedosas y las que se conocen por fotos de la época llaman la atención por su modernidad e inventiva (Pacheco, 2014: s/p).

A su vez, el autor menciona el caso del Museo Nacional de Arte Decorativo, creado en 1937, como otro ejemplo significativo en la historia de la museografía con las intervenciones de su director Ignacio Pirovano y su secretario Manuel Mujica Láinez.

Hasta la década del 80 los debates en torno a la realización de las exposiciones y la propuesta del montaje de las obras en las salas estuvo a cargo de figuras como directores de museos, coleccionistas (Pacheco, 2014: s/p). Siguiendo el recorrido temporal, enumera algunas exposiciones significativas del Museo Nacional de Bellas Artes para comprender el desarrollo de la curaduría en nuestro país y propone la década de los 80 como momento clave donde la práctica curatorial comienza a definirse y estabilizarse:

Las principales muestras renovadoras porteñas en los 80 fueron, entre otras, las monográficas Pettoruti, Antonio Berni y Alfredo Hlito de Martha Nanni, junto a parte de su replanteo de la colección permanente de la institución (...). Sin olvidar las novedades que en la etapa final de su trabajo, presentó Samy Oliver al hacerse cargo de las museografías de Fader y de la muestra Seis maestros de la pintura uruguaya. (...) Con los cambios ocurridos, como puede verse no en un proceso lineal sino en movimientos ondulantes, que se rastrean desde los 60 para estabilizarse en los 80, la escena artística porteña fue incorporando en el campo de las artes visuales los trabajos de la práctica curatorial y el uso de un modelo renovado de la forma exposición (Pacheco, 2014: s/p).

Por su parte, Ferreiro explica que en un contexto global, la década del 60 fue el momento donde los museos ampliaron sus funciones, transformándose en agentes activos en el desarrollo del arte contemporáneo, cambiando la relación entre la institución y la cultura emergente. En este contexto, se produjo el abandono de los puestos fijos de trabajo en la institución por parte de los curadores, adquiriendo un lugar más enfático dentro del campo del arte a partir del desarrollo de una práctica independiente a través de exposiciones de carácter autoral. En este sentido, la autora afirma:

Este nuevo ámbito de desempeño profesional, cuya práctica se desmarcaba del museo como ámbito dedicado exclusivamente a la investigación y a la custodia del patrimonio, se produjo cuando la curaduría abandonó el modelo francés –ligado principalmente al museo, la conservación, el estudio de sus colecciones y la exhibición– donde la práctica curatorial estaba asociada a las técnicas de montaje y las funciones pedagógicas de la exposición desde una perspectiva patrimonialista, para iniciar el camino de la “curaduría independiente” asociado al profesional *freelance*, quien colaboraba alternadamente con diferentes instituciones pero sin ninguna inscripción institucional específica. La exhibición, de este modo, comenzó a identificarse con un productor muy específico, o con el estilo de un curador (Ferreiro, 2018: 2).

Según la investigadora, hasta mediados de los años 70 el crítico de arte era la figura central dentro de la escena funcionando como árbitro e intérprete de los discursos del arte, donde “el crítico constituía el lazo más significativo para el artista en la medida que volvía inteligibles las obras, las agrupaba, las organizaba y las volvía tendencia” (Ferreiro, 2018:5). El eclipse de esta figura se relaciona de forma directa con el ascenso del curador como nuevo intermediario cultural en el marco de las transformaciones estructurales en las relaciones entre las obras, las instituciones y los públicos.

En sintonía con esto, Pacheco explica que en los últimos treinta años, y con mayor claridad a partir de los años 80, las instituciones dedicadas a la producción de exposiciones, fueron dando cuenta de la aparición en el campo artístico de una nueva figura, el curador:

De la vieja idea del curador como figura encargada de reunir, conservar y exponer objetos artísticos, surgió un nuevo concepto que hizo del curador el principal generador de discursos en el terreno de las instituciones y la historiografía del arte. El curador (...) ponía en acción un gesto de escritura que se materializaba en el espacio a través de la forma exposición cuyos múltiples dispositivos operaban como significantes del relato curatorial. La práctica curatorial generaba narrativas que intervenían en el campo abriendo interrogantes. La historiografía del arte se desplazó al campo de la curaduría, las exposiciones y sus catálogos. La narrativa curatorial tomó la palabra. En los 80 y ya a principios de los 90 el fenómeno era incuestionable (Pacheco, 2014: s/p).

Atendiendo a ello, en un contexto global se puede destacar que en los últimos años pareciera que el acento está puesto en las curadurías autorales, de marca personal, que otorgan una mayor libertad de acción al curador. En este sentido, Boris Groys menciona que:

En las últimas décadas asistimos a la emergencia de proyectos curatoriales innovadores que parecen darle mayor poder al curador para actuar de una manera soberana y autoral. Y hemos visto la emergencia de prácticas estéticas que buscan plantearse como colaborativas, descentralizadas, sin autoría, democráticas. (Groys, 2014: 57).

Finalmente, es importante destacar que el campo de la curaduría encontró en el ámbito académico un sitio donde nutrir la práctica desde una perspectiva

teórica. En este sentido, la institucionalización de la disciplina a través de carreras de grado, especializaciones, maestrías, residencias etc. ha permitido que el campo de profesionales en el área comience un proceso de consolidación. Según Ferreiro,

Los estudios formales de curaduría en Argentina datan recién de finales de la década de 2000, y aun así, la falta de tradición universitaria en este campo ha determinado una modalidad amateur e informal que permitió el acercamiento de numerosos artistas y profesionales de otros campos que realizaron exposiciones con usos más desprejuiciados. En el presente, la creación de proyectos de formación de grado, así como la oferta de cursos, seminarios y encuentros organizados por diferentes instituciones, demuestra la gravitación que tienen estas prácticas en las dinámicas del campo del arte, a la vez que ponen de manifiesto las acciones tendientes a su profesionalización (Ferreiro, 2018: 9).

Esbozar una genealogía de la práctica curatorial, o detenerse en algunos momentos significativos de la historia de curaduría, permitió dar cuenta de ciertos cambios en la figura del curador y en el lugar que ocupan dentro de las instituciones. Los postulados teóricos actuales sobre el tema de la curaduría dan cuenta de diferentes modos de concebir a la práctica, convirtiendo la discusión sobre las implicancias y funciones de la figura del curador en un área en permanente debate y construcción.

Los autores retomados en esta sección del texto trazan, desde sus diferentes trayectorias académicas y experiencias laborales, posibles formas de llevar adelante la práctica curatorial, enriqueciendo la construcción teórica sobre una práctica en expansión.

### C. Curaduría en espacios autogestionados: el caso de galería ANSIA

En los últimos años en Argentina y más específicamente en núcleos urbanos como en la ciudad de La Plata, se ha producido la multiplicación de espacios artísticos y culturales, que incrementan los ámbitos de circulación artística tradicionales.

Creados como alternativa de los espacios institucionales y gubernamentales, estos espacios emergentes trabajan de forma autogestionada tendiendo a la participación colectiva, al cruce de diferentes disciplinas y se constituyen en nuevos espacios de sociabilidad. De esta manera, a partir del año 2010 se observa una constelación de enclaves artísticos, complementando la escena artística local en referencia a la circulación y difusión obras.

Es pertinente mencionar que este fenómeno cultural ha generado interés en el ámbito académico, siendo el objeto de estudio de investigaciones que relevan, caracterizan y analizan teóricamente su origen, devenir y actores involucrados en su gestación y desarrollo. En este sentido, la proliferación de espacios culturales ha sido estudiada por becarios, tesistas y proyectos de investigación de diferentes facultades de la Universidad Nacional de La Plata. Es importante mencionar que en la Facultad de Bellas Artes actualmente se desarrolla un proyecto de investigación denominado “Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)” dirigido por la Mg, María Cristina Fukelman y radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.<sup>7</sup> El equipo que lleva adelante el

---

<sup>7</sup> Como miembro del proyecto “Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016), dirigido por la Mg María Cristina Fukelman, realicé una serie de publicaciones en relación a otros espacios autogestionados que pueden pensarse como antecedentes del presente apartado acerca de la galería ANSIA (Di María, Albero y Tripodi *El Hormiguero: Espacio Cultural autogestivo*, 2016; Fukelman, López Galarza y Trípodí: *Las coordinadoras de centros culturales autogestivos en La Plata: Organización, acciones y posibilidades*, 2016, Trípodí: *Colectivo teatral La Joda: el rol del artista como gestor cultural. Desarrollo del proyecto artístico Estadios de la memoria colectiva y la gestión de espacio cultural En Eso Estamos* 2016; Trípodí: *Reflexiones en torno a la gestión cultural y difusión de arte en la ciudad de La Plata: el caso de Espacio Índigo*, 2017; Fukelman y Trípodí: *La modalidad de agenciamiento de los artistas-gestores en una selección de espacios autogestivos culturales de la ciudad de La Plata*, 2017). Al día de la fecha me encuentro investigando, junto con la directora del proyecto, la situación que atraviesan las coordinadoras de espacios culturales, en relación a las

proyecto se encuentra integrado por docentes, graduados y estudiantes, que a través del trabajo de relevamiento, entrevistas e investigación, han generado un abundante corpus teórico sobre el tema. La labor dentro del proyecto, del que formo parte, ha servido para consolidar una interpretación del rol del gestor cultural y curador no sólo en instituciones y museos sino en estos espacios autogestionados dentro campo artístico que nuclea diversas tendencias curatoriales y formas de trabajo colectivas.

La investigadora Alicia Valente (2014) explica que estos espacios que han crecido y se han multiplicado en distintas ciudades de Argentina y de otros países de América Latina, surgen al margen del circuito tradicional del arte signado por la presencia de galerías y museos, y buscan desarrollarse de forma autónoma tanto de las instancias gubernamentales como de las empresas privadas.

En términos generales rechazan financiamientos que puedan resultar condicionantes, y eligen sobre todo aquellos que les permita moverse con libertad a la hora de generar una agenda. Son espacios que se desarrollan desde la práctica colectiva, y apuntan a la autogestión como forma de trabajo (Valente, 2014: s/p).

En este sentido, la autogestión, que puede surgir como solución a la falta de financiamiento o como forma de rechazo a un financiamiento condicionante, la búsqueda de autonomía, y la liberación de las ataduras institucionales para legitimarse en sus propias prácticas, son algunos puntos de similitud entre las estrategias desplegadas. Esos contextos van a determinar algunas características particulares, líneas comunes que subyacen a las diferentes formas de organización, vinculadas a la construcción de modos de trabajo basados en la horizontalidad y la búsqueda del consenso para la toma de decisiones (Valente, 2014:s/p).

Según la autora, estos espacios de autogestión colectiva son diversos y se nombran de formas diferentes, autodenominándose como “casa de artistas”, “casa cultural”, “taller”, “galería”, “espacio”, entre otros. Vinculado a la relación que establecen con los artistas que los habitan, Valente explica que los sitios ocupan un lugar importante en el campo artístico, ampliando la escena a nuevos actores, principalmente artistas jóvenes que no tienen lugar en el circuito oficial, constituyéndose también en agentes legitimadores y ocupando un lugar vacante en el campo artístico, pensándose como otras formas posibles de intervenir en las políticas culturales locales. Siguiendo el estudio de la investigadora, es posible situar a un significativo número de espacios de la ciudad dentro de las características mencionadas anteriormente, como por ejemplo el caso de la galería ANSIA, que se posiciona como un ejemplo representativo de esta tipología de proyectos emergentes.

Vinculado a lo antes mencionado, Rodrigo Alonso en su artículo “Reactivando la esfera pública” (2003) explica que estas experiencias de gestión cultural, surgidas al margen del circuito oficial de galerías y museos, trabajan con autonomía y sin financiamientos condicionantes ni del estado ni de privados; pero no rechazan el diálogo, estableciendo formas de tensión y articulación con la institución. Estos espacios alteran la homogeneidad del circuito para renovarlo con “estrategias que implican formas de difusión, interacción y exhibición experimentales” (Alonso, 2003: s/p), con la apuesta a artistas jóvenes y no reconocidos que antes no tenían acceso a espacios de exhibición y circulación.

El espacio donde se realizará la exposición es la galería de arte denominada ANSIA, ubicada en la ciudad de La Plata y funciona desde el año 2016. Por ello, se considera pertinente situar esta experiencia de gestión cultural dentro de una escena local que se encuentra, tal como se mencionó anteriormente, en un constante movimiento. En los últimos años, la ciudad ha sido el escenario de la proliferación y desarrollo de experiencias colectivas que encontraron en la gestión cultural de espacios concretos un ámbito propicio para el desarrollo de proyectos culturales y artísticos.

El espacio se sostiene de manera autogestionada por Manuela Villanueva Fernández y Guido Schiano Di Schécaro, quienes coordinan las diferentes actividades que se realizan, entre las que se destacan la producción, realización y acompañamiento en la concreción de proyectos artísticos expositivos, venta y gestión de obra; formación (talleres, clínicas, conversatorios); vinculación (formando parte de propuestas colectivas junto con otros espacios o instituciones); intervenciones (en el espacio público). La galería es definida por sus gestores de la siguiente manera:

Ansia se presenta como una galería de arte dedicada a la promoción y venta de obra de artistas emergentes y consagrados de la ciudad de La Plata y alrededores. No es excluyente. En verdad trabajamos con artistas de todo el país. Si bien nos centramos y apostamos a la escena local porque entendemos la importancia de que nuestro trabajo esté puntualmente situado, creemos y pugnamos por la riqueza que genera contar con artistas de diferentes lugares. Para el espacio, por un lado, para el público y los potenciales compradores por el otro, y finalmente para los artistas<sup>8</sup>.

El espacio, además de ser un caso significativo en lo que refiere a la gestión cultural dentro de la escena local por su abundante agenda de exposiciones, es un sitio que ha intentado potenciar el comercio de arte contemporáneo en la ciudad. En este sentido, los gestores narran su experiencia, donde explican que no existe un mercado establecido del arte, pero sí compradores ocasionales que suelen adquirir obra de la trastienda. La galería integra un reducido conjunto de espacios destinados a la venta de obra de artistas emergentes, contribuyendo a la conformación paulatina de un mercado en el arte platense a través de su trastienda y sus ferias.

---

<sup>8</sup> La nota de la cual se extrae el testimonio se titula “Arte y parte: la cultura como uno de los lenguajes platenses por excelencia” y se publicó en El Día, La Plata, 26/02/2018

Esta primera parte del escrito se propuso acercar algunas consideraciones teóricas que permitan comprender el trabajo curatorial como un proceso de construcción del conocimiento.

Se intentó visualizar algunos momentos significativos del proceso de gestación de la práctica curatorial en nuestro país con el objetivo de poder comprender las implicancias de la curaduría en la actualidad. A su vez, el texto buscó acercar posturas de investigadores, historiadores y curadores locales e internacionales que, desde sus diferentes trayectorias académicas y profesionales, propusieron visiones diversas acerca de la figura del curador, sus funciones y responsabilidades.

Finalmente, esta sección focalizó el análisis en la situación actual del campo artístico de la ciudad de La Plata, visibilizando un contexto de desarrollo y proliferación de espacios culturales autogestionados que activan la circulación de arte e impulsan desarrollos de proyectos donde la curaduría se vuelve una práctica significativa.

## SEGUNDA PARTE:

### **La curaduría como proceso colaborativo**

El objetivo de esta sección es presentar el desarrollo de la propuesta curatorial específica a partir de la producción artística de la tesista Mariana Buchara.

Para esta etapa del proyecto se contemplan diferentes acciones vinculadas a la curaduría, planteando una propuesta que se materializará en el dispositivo de la exposición a partir de la confección del guión curatorial, el diseño de montaje, la elaboración del texto de sala y la propuesta editorial que vincule el contenido de la exposición con el público, a través del catálogo.

Es importante retomar la naturaleza colaborativa del proyecto, debido a que esta forma de concebir el planteo curatorial hizo posible el desarrollo y la propuesta artística de Mariana Buchara, generando un corpus de imágenes inédito a partir del proceso de intercambio generado. Cabe destacar que el título de este apartado, remite justamente a la idea de retroalimentación y diálogo, conformando un proceso de construcción colectiva.

La primera acción consistió en la elección del tema para la exposición y la elaboración del guión curatorial, a partir de una dinámica de trabajo centrada en el diálogo. Es necesario destacar que el tema elegido surgió como parte de un proceso colectivo, a partir de la observación y discusión sobre la producción artística de Buchara.

#### *A. Confección del guión curatorial*

La temática de la exposición radica en el interés de la artista en el proceso creativo, haciendo hincapié en la idea de visibilizar las etapas transitadas en el desarrollo de un proyecto artístico.

Debido a que el concepto central de la propuesta reside en recuperar las instancias de ensayo que se encuentran en el momento de producción, las piezas presentadas poseen un carácter no conclusivo. En este sentido, se retoma la idea de boceto, prueba o ensayo, proponiendo una exposición que exhibe una serie de estampas donde se reflejan diferentes momentos en el recorrido de gestación de una obra, pero que, necesariamente, no presenten el carácter de obra finalizada. Vinculado a esto, el guión curatorial propone la idea de arte como proceso, la desaparición de la figura de artista en tanto genio creador y la permeabilización de los límites decimonónicos de las obras, vinculadas al dominio de los marcos y las materialidades tradicionales como la pintura y escultura.

En esta instancia es interesante retomar la voz de la artista, en relación a su producción y acerca de la propuesta curatorial de la exposición. Buchara introduce el tema de sus obras y relata el comienzo del proceso de producción, permitiendo conocer el método de realización de las imágenes que se observarán en la exposición:

Este trabajo comenzó con el análisis de la idea misma de “proceso” y la primera acción fue emplazar pliegos de papel en la pared del espacio de trabajo/taller, para registrar anotaciones, correcciones, ideas. Éstos son parte de un gran mapa mental, en el que a través de este proceso gráfico se expondrá una cartografía de reflexiones. Este registro visualizará el inicio a la futura exhibición y contendrá todo, desde la cantidad de obras, sus aspectos formales, los posibles emplazamientos, donde también se visualizará el plano de sala y el pensamiento previo de un montaje con todas sus posibilidades (Buchara, 2018: s/p)<sup>9</sup>.

En relación a lo mencionado anteriormente, Didi - Huberman aborda el concepto de ensayo y recupera el análisis que Benjamin realiza acerca del procedimiento de montaje, remitiéndose al carácter inacabado de la obra de arte:

---

<sup>9</sup> El texto citado forma parte de la tesis de Lic. en Artes Plásticas de Mariana Jorgelina Buchara, denominada “¿Dónde está la obra? Un relato sobre el proceso de la creación artística”.

El ensayo conlleva la ausencia de una última palabra, de un final. Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a *ensayarlo* de nuevo. Un planteamiento que remite, una vez más, al análisis que Walter Benjamin hace del montaje como un procedimiento que se basa necesariamente en la idea de que una obra de arte nunca está acabada, es siempre perfectible. (Didí-Huberman, 2010: s/p)

Atendiendo a ello, la propuesta curatorial tiene como objetivo generar una exhibición que muestre instancias del proceso de una producción artística, presentando piezas que no estén concluidas y que remitan, necesariamente, a estados de boceto, ensayo o cierto grado de inacabamiento.

La propuesta curatorial vinculada al diseño de montaje intenta realizar una referencia al método de Aby Warburg, concibiendo el concepto de afinidad como una herramienta que permite sugerir relaciones entre imágenes y conceptos. El montaje de obras, matrices, estampas y bocetos ubicados en uno de los núcleos del diseño de montaje propone una forma de disposición de las obras que evoca una posible movilidad de las imágenes, a su vez que pretende fomentar relaciones con algunas de las referencias que se encuentran en la mesa contigua, dando lugar a una suerte de panel en construcción. En este sentido, Didi - Huberman explica que,

Tanto Wittgenstein como Freud mostraron que hay ámbitos en los que no hay explicación posible, sino sobredeterminación. En el caso de una exposición es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone esa muestra, debe construir las determinaciones (Didi-Huberman, 2010: s/p).

A su vez, el guión curatorial buscará acercar el contexto de producción de la artista, incluyendo algunos elementos de taller y ciertas referencias bibliográficas. La decisión de incluir algunos elementos de la etapa de producción se vincula a

poder visibilizar el taller, comprendido como un contexto significativo para el tema de esta exhibición. En este sentido, el montaje propone retomar ciertas visualidades, llevando a la sala la manera de montar el primer conjunto de obras y presentando la forma que utiliza Buchara para el señalamiento de sus lecturas dentro del segundo núcleo.

Vinculado a esto, se incorporará otros dispositivos que buscan dinamizar el recorrido de la exposición, a partir del video y el audio. El registro audiovisual busca aportar un contenido que está ausente en la disposición de las obras, debido a que recupera un tiempo pasado. La idea de poder observar los movimientos que lleva adelante la artista, el avistamiento del espacio taller, buscará aportar una nueva dimensión de análisis del tema propuesto de la exposición. Por su parte, el audio acerca una serie de reflexiones acerca de la obra de la artista, llevando a la sala las voces de otros artistas y la propia, buscando activar nuevas lecturas sobre la producción.

### *B. Análisis técnico del corpus de imágenes*

El corpus de obras seleccionadas para esta exposición puede comprenderse dentro de la disciplina del dibujo y del grabado y arte impreso. En este apartado es necesario recordar que las estampas retoman las diferentes instancias del momento de producción, indagando en las posibilidades que puede tener un proyecto artístico.

En este sentido, el primer grupo de imágenes pueden entenderse como dispositivos que buscan reflejar la diagramación inicial del proyecto de Buchara. En los tres papeles la artista plasmó diferentes anotaciones, inquietudes y reflexiones sobre los objetivos del desarrollo de la exposición. Este conjunto reúne el plano de planta de la sala donde se ensayan posibles montajes de los conjuntos

de estampas, un listado de anotaciones y comentarios, donde se leen aspectos significativos del tema del proyecto y su materialización.

El segundo grupo de imágenes propone una acumulación de elementos dispuestos sobre el muro, generando la idea de panel en construcción. El conjunto se compone de bocetos de lápiz, estampas en proceso de realización, matrices desbastadas, pruebas de entintado, hojas de registro y papeles que funcionan como máscaras al momento de imprimir. Estos elementos, con características materiales diversas y variados tamaños conforman un conjunto heterogéneo y se ubican próximos y superpuestos entre sí, generando yuxtaposiciones.

En el tercer conjunto se conforma de 16 estampas del mismo tamaño (25 cm, x 35 cm.) que fueron realizadas en papel blanco de algodón. La serie presenta una variedad de técnicas, incluyendo: xilografía, photoplate, gofrado, serigrafía y collage. A su vez, se realizaron impresiones utilizando de diversos soportes como matriz, con el objetivo de generar una variedad de texturas. Esta serie de obras se caracteriza por ser estampas únicas, es decir, no son parte de una edición numerada de estampas, por lo que se denominan como P/A (Pruebas de Artista).<sup>10</sup>

### *C. Descripción del espacio para la exposición y diseño de montaje de exposición*

Para desarrollar la exposición se eligió una galería de la ciudad de La Plata, ubicada en una zona cercana a la Facultad de Bellas Artes. El sitio elegido se encuentra dentro del recorrido usual de artistas y docentes de nuestra casa de estudios debido a la gran oferta de eventos, exposiciones y comercio de obras en su trastienda, resultando un punto convocante para realizar la exhibición.

---

<sup>10</sup> Es necesario mencionar que el conjunto de estampas mencionadas actualmente se encuentran en proceso de realización, por lo que resultó imposible incluir imágenes de la serie de estampas.

El espacio presenta una gran visibilidad para el ocasional público transeúnte, debido a que la puerta y ambas ventanas se ubican directamente sobre la vereda, permitiendo vislumbrar la exhibición presente en el interior del sitio.

Su espacio físico presenta unas dimensiones adecuadas para la propuesta artística proyectada, debido a que presenta una superficie lineal de 13 metros de largo por 4 metros de alto, dividido en tres paredes, capaz de albergar el corpus de piezas gráficas y textos. El espacio rectangular de la sala propone un posible recorrido perimetral siguiendo la ubicación de los muros color blanco, comenzando hacia la derecha de la puerta de ingreso. Por otro lado, el sitio posee un sistema de iluminación direccionada a las obras y piso neutro, contribuyendo a una buena recepción de la propuesta artística y curatorial.

Respecto de la utilización del espacio y el diseño de montaje, la exposición contará con cuatro secciones, donde se desarrollan diferentes momentos del proceso de creación desarrollado por la artista. En este sentido, se propone la división del espacio en cuatro núcleos temáticos, que se grafican en la imagen denominada “Plano de planta” y pueden observarse en una serie de imágenes que ilustran vistas aproximadas del montaje de la sala<sup>11</sup>.

La sección N°1, es comprendida como el momento inicial del recorrido que funciona a modo de introducción donde se incluirá el nombre de la artista, el título de la exposición, el texto de sala y el primer grupo de imágenes, compuesto por tres dibujos/collages sin enmarcar. Este conjunto de imágenes refiere al proceso de realización de la exposición, donde se presentan listados de observaciones acerca del proceso de estudio y reflexión sobre el tema de la exposición, planos de plantas que ensayan posibles diseños de montaje, etc. En esta serie de imágenes, que fueron realizadas en simultáneo con la producción de las otras estampas que se observarán en la muestra, se presentan anotaciones que refieren a la planificación de la exposición. Es significativo destacar que el montaje de estas obras retoma la misma disposición que encontraban en el taller de la artista.

---

<sup>11</sup> Las imágenes mencionadas se presentan en el apartado denominado “Documentos anexos”, dentro de la sección cuyo subtítulo es “Diseño de montaje: vistas de sala, imágenes esquemáticas de los posibles montajes e información complementaria del contenido de cada núcleo”.

El objetivo que aborda la sección N°2 de la exposición se vincula a ser un insumo para el visitante, permitiendo conocer el proceso creativo de la artista desde otros soportes. Este núcleo se compone de la presencia de tres dispositivos que incluyen otras materialidades y contenidos al tema propuesto: un audio, un video sin sonido y una mesa que contiene referencias bibliográficas, elementos del taller, matrices de grabado y bocetos a lápiz de posibles obras. Estas nuevas materialidades incorporan otras dimensiones de análisis de las estampas exhibidas en los muros.

El audio busca aportar nuevas lecturas sobre la obra de la artista, proponiendo nuevos interrogantes y reflexiones sobre la producción. En este sentido, se planteó la incorporación de fragmentos de audio donde otros artistas que reflexionan críticamente acerca de la producción de Buchara, en un contexto de exposición y clínica de obra. El objetivo de esta propuesta se vincula a poder incluir otros relatos que funcionen como disparadores de nuevas lecturas sobre la producción, buscando generar nuevas preguntas y claves de acceso para leer esta serie de obras. Por otro lado el video intenta recuperar el contexto de producción de la artista, aportando una serie de imágenes donde se observa la producción en desarrollo. Finalmente el sector de la mesa incluye la presencia de una cantidad limitada de libros, donde cada uno de ellos estará abierto en una determinada página y se encontrará marcado, señalado por la artista. Esta propuesta busca dar a conocer algunos de los referentes artísticos y escritos teóricos que fueron de influencia para la producción de las estampas y parte del proceso de producción realizado para la exposición.

La sección N°3 presenta un conjunto de estampas en proceso de creación y una serie de elementos vinculados a la producción de esas imágenes en proceso. En este sentido, se incluyen las hojas de registro de las matrices, las pruebas de color, los bocetos a lápiz, las estampas descartadas, las matrices entintadas, entre otros elementos. Todos estos elementos estarán dispuestos a partir de un montaje de agrupamiento y superposición, generando relaciones entre las imágenes.

En este sector de la exposición se incorporarán, mediante la escritura en lápiz sobre el muro, palabras extraídas del audio presentado anteriormente. La

idea de poder incorporar ciertas referencias en el recorrido de la muestra se vincula a generar un hilo conductor desde la propuesta curatorial y de montaje. La materialidad de estos escritos (lápiz) buscará reforzar la idea de proceso y ensayo, replicando el procedimiento de señalización utilizado por la artista al intervenir sus bocetos. Se plantea un montaje desestructurado sobre el muro, utilizando como método de adherencia de los documentos cinta de papel y clavos.

Finalmente, la sección N°4 conforma el último núcleo y presenta la serie de Pruebas de artista mencionadas anteriormente, que consiste en 16 estampas. El conjunto propone la idea de ensayo, buscando dar cuenta de las alteraciones formales y tonales experimentadas por la artista como búsqueda de la imagen definitiva. El montaje para este conjunto de estampas replicará la forma de grilla o línea continua, intentando remitir a la idea de serie.

#### *D. Curaduría editorial*

La curaduría editorial se entiende como el conjunto de acciones desarrolladas en el ámbito del soporte textual, y engloba una serie de dispositivos textuales que sustentan y contribuyen a la realización de la exposición. Entre ellos se incluyen la elaboración de textos de sala, tales como el texto curatorial o textos complementarios, así como la planificación y realización del catálogo.<sup>12</sup>

Dentro de los textos a realizar en el contexto de esta exposición se contempla la redacción del texto principal y la elaboración de dos catálogos, una versión digital y otra impresa, articulando su diseño gráfico con las piezas de difusión de la exposición, de manera que se genere un sistema de lectura. La propuesta de generar dos catálogos diferenciados se vincula a poder realizar diferentes procesos de escritura sobre la misma exposición.

Por un lado, el catálogo digital contará con mayor cantidad de textos y la totalidad de las imágenes y secciones presentes en el recorrido de la exposición,

---

<sup>12</sup> Esta sección del trabajo continúa su desarrollo en el apartado “Documentos anexos”.

registrados una vez que el montaje sea realizado. La propuesta de hacer un catálogo digital que pueda ser publicado en la página de la Facultad de Bellas Artes y la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP se vincula a la idea de garantizar la difusión de su contenido, debido a la accesibilidad que permite su circulación por internet. Por otro lado, el catálogo impreso buscará generar una relación de sentido con la propuesta visual, recuperando materialidades y un formato vinculado a la exposición.

En este sentido, el catálogo para este proyecto es entendido en los términos de un híbrido entre un catálogo tradicional breve, un libro de artista y un *fanzine*, incluyendo algunos elementos que se vinculen materialmente con la producción artística exhibida, tales como la utilización de determinados papeles presentes en el corpus de obra de la artista.

La edición estipula un número limitado de catálogos impresos (50 unidades), donde cada uno de ellos cuenta con 10 páginas, incluyendo dentro de esta cantidad algunas hojas que funcionan como separadores del contenido. El tamaño del mismo refiere a la medida de 15 cm de ancho x 21 cm de alto (tamaño A5). El papel elegido para su realización comprende una variedad de colores y gramajes, incluyendo papel obra de 90 gramos, papel vegetal, papel negro y papel de color. A su vez, presentará una tapa y contratapa de un papel de mayor gramaje.

En cuanto al contenido del catálogo, se incluirá el texto curatorial y algunas palabras pertenecientes al audio que será reproducido en la muestra, donde se recuperé la voz de la artista acerca el proceso de su producción. A su vez, el dispositivo incluirá, en el centro del mismo, una estampa original de la artista.

Por otro lado, en cuanto al registro de obras, la impresión contará con la reproducción a color de un número limitado de obras exhibidas en la exposición. A su vez, el resto del contenido antes mencionado será realizado con tinta negra. Es significativo explicitar que la producción, impresión y armado del catálogo será realizado artesanalmente en el taller de la artista, denominado “Desembarco. Estudio de Grabado y Arte Impreso”, formando parte de una instancia más de trabajo colectivo del proyecto.

Es importante mencionar que la curaduría editorial englobó una serie de acciones que fueron concebidas de manera colectiva junto con la artista, pudiendo consensuar en cada una de las decisiones, tanto formales, como de contenido.

Este capítulo de la tesis intentó dar cuenta de las instancias transitadas en el desarrollo de la propuesta curatorial de la exposición. La forma de trabajo, interdisciplinaria y colaborativa, buscó establecer consensos en cada una de las etapas, desde la definición del tema y guión curatorial, hasta en el diseño de montaje para la exposición y diagramación del catálogo.

Es importante mencionar que la propuesta curatorial explicitada en esta sección se complementa con información incluida en el apartado de Documentos Anexos, tales como las imágenes en proceso de las estampas, los planos de sala y vistas de montaje, etc.

## 5. Reflexiones finales. Hacia una (no) obra colectiva

Esta tesis de investigación teórico práctica tuvo como objetivo general acercar nuevas competencias a la Historia del Arte como disciplina académica, relacionadas al estudio de exposiciones. Por otra parte, volviendo a la hipótesis principal, la tesis intentó presentar las potencialidades de la práctica curatorial en tanto conjunto de acciones colectivas, en relación a la construcción de un *relato* capaz de propiciar en un espacio específico una experiencia de conocimiento acerca del proceso artístico.

A esos fines, en primer lugar, el trabajo intentó acercar algunas consideraciones teóricas en relación a las nociones de *exposición*, *curador* y *práctica curatorial*. Atendiendo a ello, con respecto a la figura del curador se indagó sobre su función en tanto productor de infraestructura, como agente mediador entre las obras y el público y como agentes implicados en contextos históricos, políticos y sociales. A estos efectos, se planteó la práctica curatorial como una práctica política. Este derrotero nos permitió advertir los cambios de concepción en lo que respecta a la importancia del curador en el contexto contemporáneo y su rol en la construcción del relato situado.<sup>13</sup>

En segundo lugar, revisamos algunos momentos significativos respecto al origen y desarrollo de la curaduría en nuestro país, recuperando algunos puntos de inflexión relevantes —como la consolidación de la práctica en nuestro territorio— que ya advierten los cambios de rol y función sugeridos en el apartado anterior.<sup>14</sup>

Al final de esta primera parte, un tercer aspecto resultó fundamental antes de adentrarnos en la propuesta específica de la tesis. Con ese objetivo, profundizamos en la escena artística de nuestra ciudad (La Plata) que, signada por la emergencia y la proliferación de espacios culturales, nos proporciona las características del enclave cultural y artístico específico de nuestra propuesta. Este punto, fue de gran ayuda no sólo para referirnos a lo que supone la labor del

---

<sup>13</sup> Ver: “Acercamiento a las nociones de práctica curatorial, exposición y curador”.

<sup>14</sup> Ver: “Reflexiones acerca del proceso de consolidación de la curaduría en Argentina: inicios y desarrollos”.

curador en tanto constructor de relatos situados sino también a los efectos de realizar un estudio de factibilidad para los aspectos prácticos de esta Tesis.<sup>15</sup>

Por otro lado, la segunda parte se presentó la propuesta curatorial desarrollada para la exposición “¿Dónde está la obra? Un relato sobre el proceso de la producción artística” de Mariana Buchara. En primer lugar, atendiendo a todo lo anterior, se definió la curaduría en los términos de un “proceso colaborativo” que, consecuentemente, explicita también el tema de la exposición: el proceso creativo partir de la presentación de una (no) obra en los términos de exponer, en la muestra, el proceso y los descartes previos a las obras finales. A estos efectos, se enumeraron y describieron las diferentes acciones vinculadas a la investigación y puesta en práctica del trabajo curatorial específico, una cuestión que determinó la naturaleza del *guión curatorial*. Con ese objetivo, el apartado se aproximó a un análisis técnico de algunas piezas artísticas de Buchara; una propuesta para el diseño del montaje, las diferentes secciones, consideraciones materiales y el uso de dispositivos tecnológicos, en tanto estrategias expositivas para construir el relato propuesto. Finalmente, el texto presentó el desarrollo de la propuesta editorial, concibiendo al catálogo en proceso como un elemento significativo, en tanto permite establecer un puente de conexión con el público.

El desarrollo de todos estos elementos en conjunto, permitió advertir tanto la caducidad de diversas concepciones obsoletas (por ejemplo, la diferenciación tajante del rol del curador y del artista) como advertir las innovaciones de esta propuesta, concibiendo una forma de curaduría basada en el diálogo y maleabilidad de los roles y la inclusión de elementos que aportan nuevas dimensiones y claves de lectura de la propuesta artística. Por otro lado, los últimos aspectos mencionados se desarrollaron con la intención de generar estrategias expositivas donde el relato propuesto implique al espectador y le proponga, en esa confrontación, una experiencia de conocimiento.

En un sentido más general, pero no menos importante, es interesante mencionar que el trabajo realizado propone entender a las exposiciones como

---

<sup>15</sup> Ver: “Curaduría en espacios autogestionados: el caso de galería ANSIA”.

instancias valiosas en relación a la transferencia de saberes hacia la comunidad, funcionando, en este caso, como un dispositivo que permite la extensión del ámbito universitario. En relación a esto, la presente tesis de investigación teórico-práctica confirma la importancia de nuevas competencias de los egresados de Historia del Arte como disciplina académica, relacionadas al estudio de exposiciones.

Por esta razón, el presente documento intentó también acercar nuevas bibliografías y modos de trabajo en el área de la curaduría que pueden resultar útil para nuestro plan de estudios.

En la actualidad la curaduría se encuentra entrelazada con áreas de conocimiento vinculadas a la carrera de grado realizada, encontrando puntos de contacto con otras áreas como la gestión cultural, la museología, la historia de las exposiciones, por lo que este planteo buscó generar una propuesta donde se vinculen diferentes competencias adquiridas en el transcurso de la carrera de grado.

Finalmente, es importante mencionar que el proceso de trabajo colectivo, interdisciplinario y horizontal configuró una forma de accionar orgánica, que permitió el crecimiento y concreción de los trabajos de producción artística, análisis e investigación teórica y planeamiento de la propuesta curatorial. Más allá de la tesis propuesta, el acercamiento entre la Historia del Arte y las Artes Plásticas como disciplinas afines fue doblemente enriquecedora y permitió, por mi parte, intervenir tanto en la producción de la artista para la exposición como en su futura práctica profesional. A su vez, la experiencia resultó en un importante aporte para concebir el trabajo curatorial en los términos del diálogo, donde el debate constante con la artista posibilitó nuevas instancias de desarrollo y profundización de la propuesta curatorial. En este sentido, es relevante destacar la importancia de las contribuciones realizadas por cada una de las tesoreras hacia el trabajo colectivo, dotando de nuevas dimensiones y capas de sentido a la propuesta inicial.

## 6. Referencias bibliográficas:

-Albero, María; Di María, Ma. Graciela; Trípodí, Ma. Victoria (2016). «El Hormiguero: espacio artístico autogestivo» en *8vas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP) Debates críticos y perspectivas contemporáneas de las artes y los diseños*. La Plata: FBA-UNLP.

-Alonso, Rodrigo (2003). Reactivando la esfera pública, en *Lucera*, N° 3. [en línea]. Consultado el 23 de Julio de 2017 en [http://www.roalonso.net/es/pdf/arte\\_cont/esfera.pdf](http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/esfera.pdf)/>.

-Castilla, Américo (2011). «¿Hay un curador acá? El criterio de autoridad en los museos -El caso Fortabat», en María José Herrera (dir.), Tomás Bondone, Mariana Marchesi, Cecilia Rabossi, Fabiana Serviddio y Viviana Usubiaga (coords.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Buenos Aires: Grupo de estudio sobre museos y exposiciones- Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta. pp. 129-138.

-Didi-Huberman, Georges (2010). «La exposición como máquina de guerra». Revista *Minerva*, N° 16. [en línea]. Consultado el 12 de febrero de 2018 en [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=449/](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=449/)>.

-Dujovne, Marta (1995). *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*, Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica de Argentina.

-Famá, Cecilia (2018, 26 de febrero) «Arte y parte: la cultura como uno de los lenguajes platenses por excelencia» en El Día. [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2018 en <https://www.eldia.com/nota/2018-2-26-4-58-12-arte-y-parte-la-cultura-como-uno-de-los-lenguajes-platenses-por-excelencia-la-ciudad/>>.

-Ferreiro, Jimena (2018). Apuntes para una historia de la curaduría en Argentina, en *Modelos curatoriales en los años noventa. Un momento en el proceso de institucionalización y profesionalización del curador en Argentina*, Buenos Aires: Editorial Libraria. Tesis de Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (En prensa).

-Fukelman, Ma. Cristina; Galarza, Clarisa; Ortiz, Justo (2015). «Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados. Estudio de caso: En Eso Estamos» *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. Historia e historias del arte: microrrelatos, escenas locales y circuitos regionales*. La Plata, FBA-UNLP.

-Fukelman, Ma. Cristina; Trípodi, Ma. Victoria (2017). «La modalidad de agenciamiento de los artistas-gestores en una selección de espacios autogestivos culturales de la ciudad de La Plata», en *II Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile.

-Fukelman, Ma. Cristina; Galarza, Clarisa; Trípodi, Ma. Victoria (2016). «Las coordinadoras de centros culturales autogestivos en La Plata: Organización, acciones y posibilidades», en *8vas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP) Debates críticos y perspectivas contemporáneas de las artes y los diseños*. La Plata: FBA-UNLP.

-García Canclini, Néstor (2007). «¿Pueden ser críticas las instituciones?». En *Otra parte semanal*, Buenos Aires, 21 de enero de 2016. [en línea]. Consultado el 5 de febrero de 2018 en

<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/pueden-ser-criticas-las-instituciones/>

-Groys, Boris (2014). «Política de la instalación» en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, pp. 49-6

-Gombrich, Ernst (2002) *Aby Warburg una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.

-Heumann Gurian, Elaine (2004). «Oportunidades que proporcionan las exposiciones» En AA.VV., *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, pp. 13-21

-López, Miguel Ángel (2016). «Necesitamos curadores que consideren que su labor consiste en implicarse políticamente en sus propios contextos». Entrevista de Gustavo Pérez Diez. En *Arteinformado* [en línea]. Consultado el 5 de marzo de 2018 en

<<http://m.arteinformado.com/magazine/n/miguel-a-lopez-necesitamos-curadores-que-consideren-que-su-labor-consiste-en-implicarse-politicamente-en-sus-propios-contextos-5308>>.

-Medina, Cuauhémoc (2008). «Sobre la curaduría en la periferia». [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2018 en

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

-Mellado, Justo Pastor (2009). «*Producción de infraestructura*». En Andrea Ruiz (comp.) *Híbrido & puro*. Córdoba, Ediciones del Centro Cultural de España, 2009.

-Pacheco, Marcelo (2001). *Campos de batalla. Historia del arte versus práctica curatorial* [en línea]. Consultado el 20 de julio de 2017 en

<[www.micromuseo.org.pe/](http://www.micromuseo.org.pe/)>.

-Pacheco, Marcelo (2014). «Exposiciones, de formato a forma para pensar ». En *Informe escaleno*, [en línea]. Consultado el 20 de enero de 2018 en

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

-Trípodí, Victoria. (2016) «Colectivo teatral La Joda: el rol del artista como gestor cultural. Desarrollo del proyecto artístico Estadios de la memoria colectiva y la gestión de espacio cultural en Eso Estamos». En *Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del teatro marplatense*. Mar del Plata: UNMDP.

-Trípodí, Victoria (2017) «Reflexiones en torno a la gestión cultural y difusión de arte en la ciudad de La Plata: el caso de Espacio Índigo». En *Actas de las XX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro marplatense: el arte y los procesos de descolonización*. Mar del Plata: UNMDP. [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2018 en

<[https://drive.google.com/file/d/0B9EGxYZeymPBdnVLUDJIVmQtTzA/view?usp=drive\\_web/](https://drive.google.com/file/d/0B9EGxYZeymPBdnVLUDJIVmQtTzA/view?usp=drive_web/)>.

-Valente, Alicia (2014). «Espacios autónomos de arte contemporáneo: Prácticas colectivas de Producción y Gestión» *23 Encontro da ANPAP, Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte – MG

-Wechsler, Diana (2012) “Estudios Curatoriales, un área de investigación.” Revista *Estudios Curatoriales*, Año 1, N°1. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. [en línea]. Consultado el 19 de enero de 2018 en

<[http://untref.edu.ar/rec/num1\\_editorial.php/](http://untref.edu.ar/rec/num1_editorial.php/)>.

-Wechsler, Diana (2017) “La curaduría, un campo de prueba”. Revista *Estudios Curatoriales*, Año 4, N°6. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. [en línea]. Consultado el 1 de marzo de 2018 en

<[http://untref.edu.ar/rec/num6\\_presentacion.php/](http://untref.edu.ar/rec/num6_presentacion.php/)>.

-Wortman, Ana (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. 1° Ed. Buenos Aires, Eudeba.

## **Documentos anexos**

## **Índice:**

- 1. Datos de la exposición**
- 2. Planificación del proyecto expositivo**
- 3. Texto de sala**
- 4. Diseño de montaje: vistas de sala, imágenes esquemáticas de los posibles montajes e información complementaria del contenido de cada núcleo.**
- 5. Producción del catálogo.**
- 6. Propuesta de diseño gráfico y difusión.**
- 7. Cronograma de montaje de obras.**

Este apartado contiene información vinculada a ampliar algunas de las secciones expuestas en la tesina, con el objetivo de complementar su lectura. En este sentido, se incluirán las imágenes de la producción artística de Mariana Buchara, imágenes vinculadas a la diagramación y diseño de montaje, información acerca de la producción del catálogo, la propuesta de difusión y otros datos significativos del proceso de producción de la exposición.

## **1.Datos de la exposición**

Título: ¿Dónde está la obra?

Subtítulo: Un relato sobre el proceso de la creación artística

Artista: Mariana Buchara

Curaduría: Victoria Trípodi

Sitio: ANSIA

Dirección: 23 N° 1562 (e/ 64 y 65), La Plata

Inauguración: Viernes 4 de mayo de 2018

## **2.Planificación semanal de la propuesta curatorial**

El objetivo de este apartado se vincula a presentar el cronograma de trabajo realizado en simultáneo a la producción escrita de la tesis, cuyo objetivo fue tener un gráfico que contemple todas las tareas implicadas en el proceso de realización de la propuesta curatorial y los tiempos de concreción de esas acciones.

Es necesario aclarar que en muchos casos el cronograma original se ha visto modificado, generando desajustes de las fechas iniciales. Es importante dejar asentado esas modificaciones porque forman parte del proceso de realización de proyectos colectivos e institucionales, donde la flexibilidad de los tiempos y tareas se transforman en una variable que debe ser considerada al momento de comenzar un proyecto.

	Febrero				Marzo				Abril				Mayo			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1. Búsqueda de lugar de exhibición.																
2. Elaboración del guión curatorial.																
3. Elaboración de las piezas de difusión. Diseño gráfico. Realización de cronograma de difusión.																
4. Definición del corpus de obra																
5. Elaboración plano de planta y vistas																
6. Redacción de texto de sala, textos complementarios																
7. Elaboración del catálogo																
8. Planificación de días de montaje																
9. Montaje																
10. Inauguración																
11. Cierre de la exposición.																

### 3.Texto de sala

A continuación se presenta el texto de sala, que será parte integrante del montaje de la exposición y del catálogo. Es necesario aclarar que el presente texto se encuentra en proceso de edición, por lo que puede presentar variaciones al momento de la exposición.

¿Dónde está la obra?

Un relato sobre el proceso de la creación artística

¿Cuántas posibilidades tiene una idea de ser obra? ¿Por qué detenerse en esas imágenes en tránsito que no llegarán a ser concluidas?

Esta exposición propone un recorrido por diferentes estados del proceso creativo que supone momentos de ensayo, reflexión y experimentación. Las imágenes y su montaje replican ese estadio procesual: listas, bocetos, pruebas y descartes conviven en el espacio como (no) obras.

Y en estas fluctuaciones signadas por una dinámica de avances y pausas se recuperan dimensiones de la obra frecuentemente ocultas. Materialidades del taller, referencias a los libros que la artista lee, voces de colegas y registros de proceso de trabajo que instalan otra temporalidad.

*El ensayo conlleva la ausencia de un final. Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a ensayarlo de nuevo, dice George Didi - Huberman. En un sentido semejante, ¿Dónde está la obra? postula la idea de la obra como proyecto inconcluso, como un conjunto de posibilidades inacabadas.*

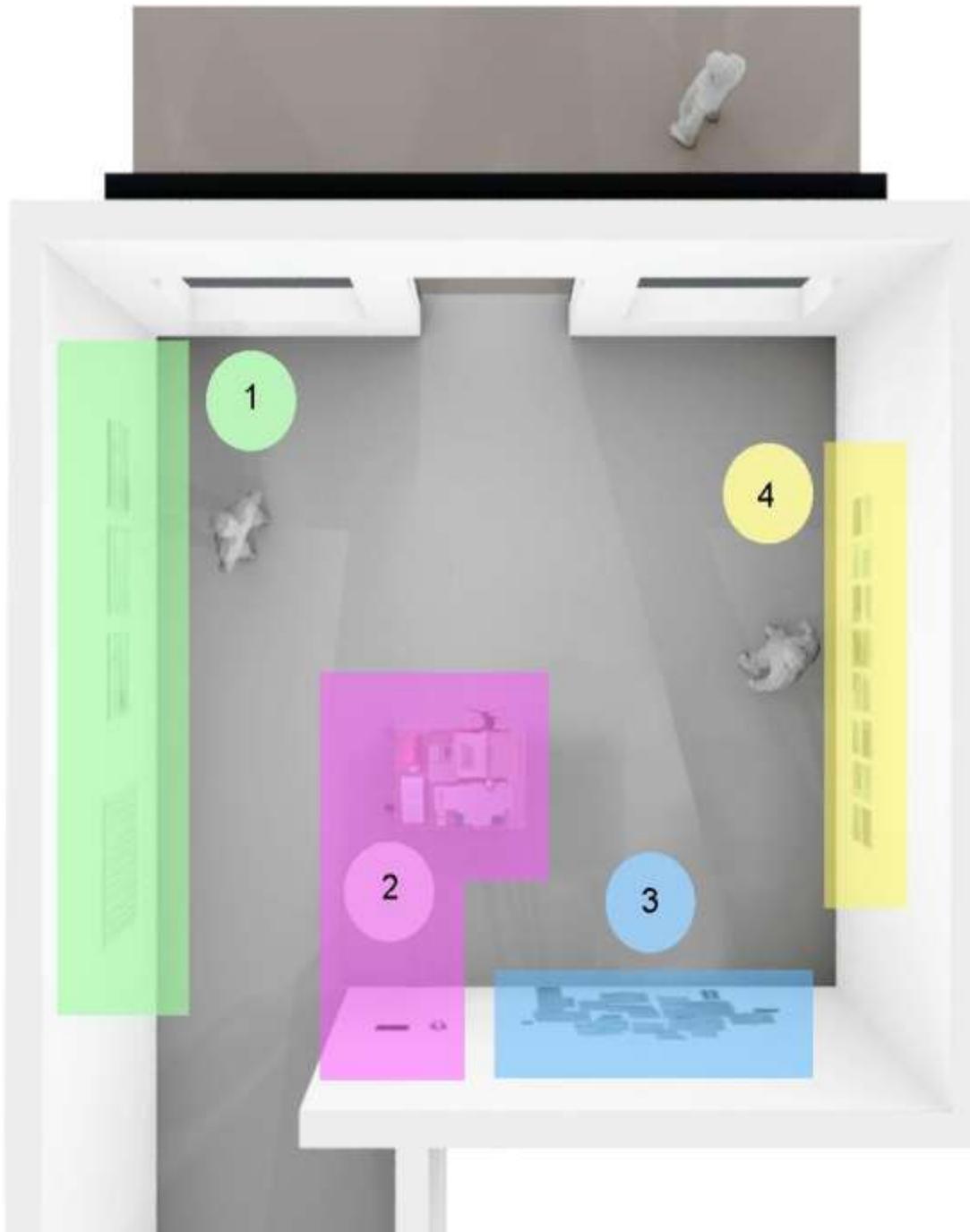
#### **4.Diseño de montaje: vistas de sala, imágenes esquemáticas de los posibles montajes e información complementaria del contenido de cada núcleo.**

Este apartado tiene como objetivo presentar algunas imágenes que ilustran el contenido de cada uno de los núcleos presentes en el recorrido de la exposición.

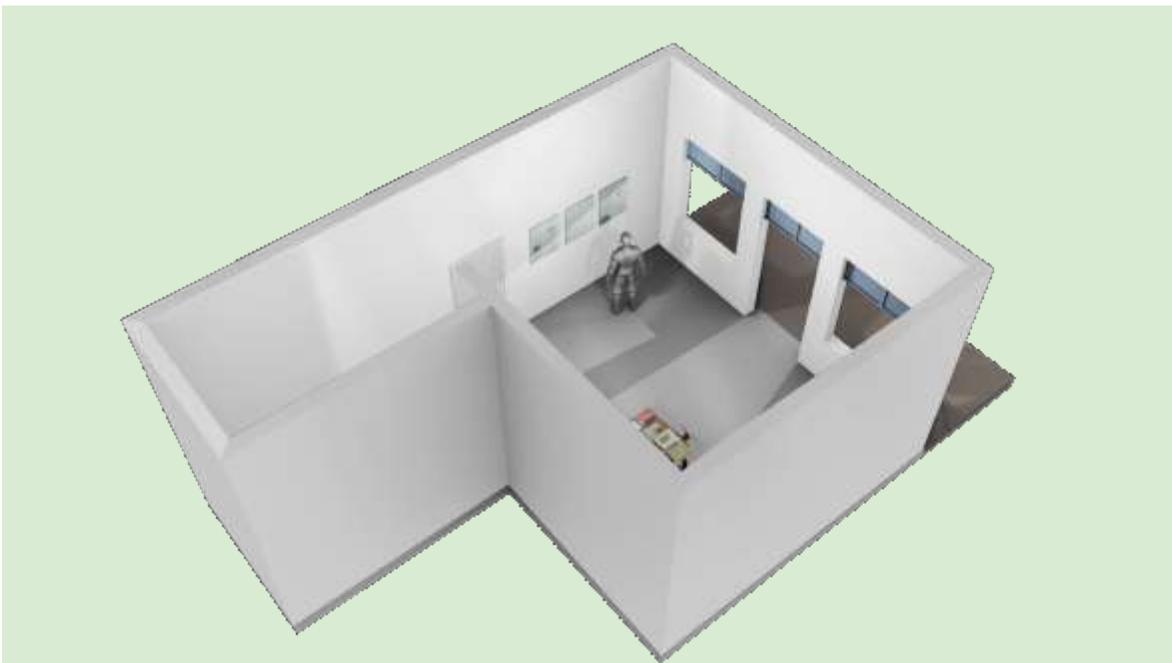
En primera instancia se presentará un plano de planta de la sala, con la división del espacio por secciones temáticas diferenciadas. En segunda instancia se presenta una serie de imágenes que ilustran posibles vistas del diseño de montaje. Finalmente, se presentarán imágenes de las piezas artísticas, los objetos y dispositivos tecnológicos, con la finalidad de ilustrar las propuestas vinculadas a diseño de montaje.

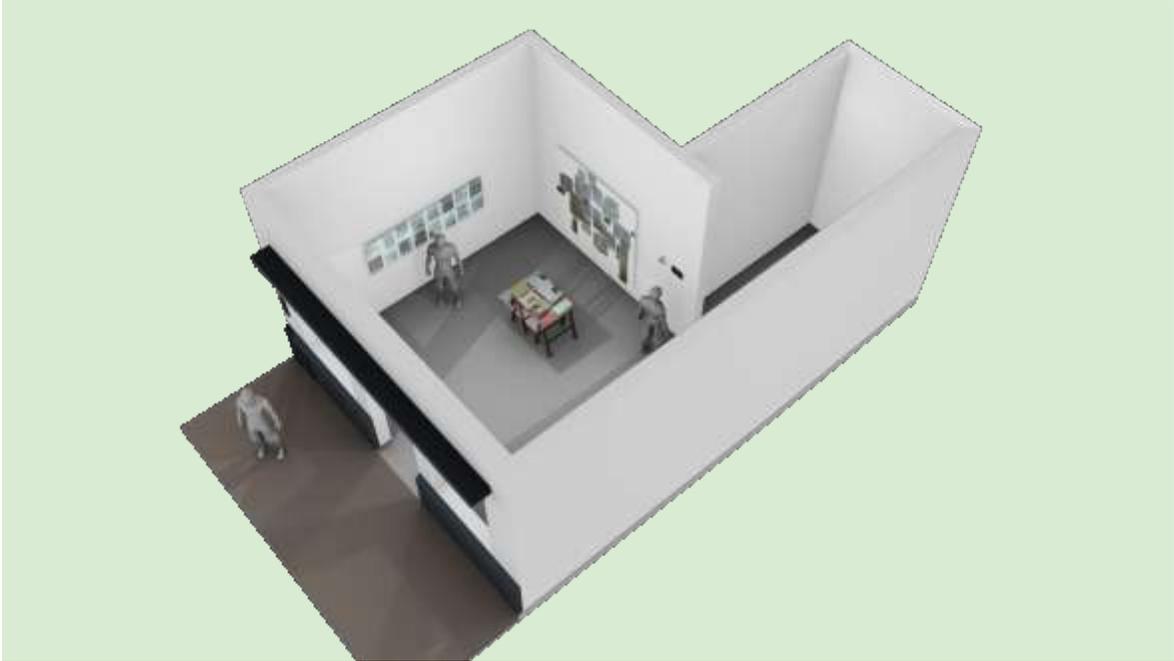
Es importante aclarar que las imágenes sugieren determinadas propuestas de montaje y no planteos finalizados, albergando posibles modificaciones. A su vez, es necesario aclarar que las imágenes que visualizan estampas y dibujos también son incluidas a modo de ilustrativo, debido a que las piezas artísticas se encuentran en desarrollo.

A. Plano de Planta



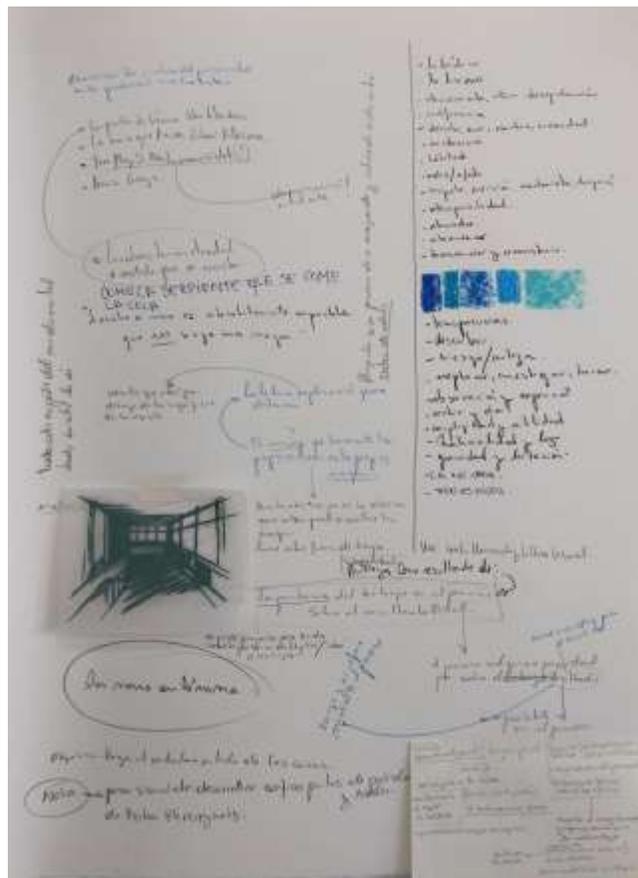
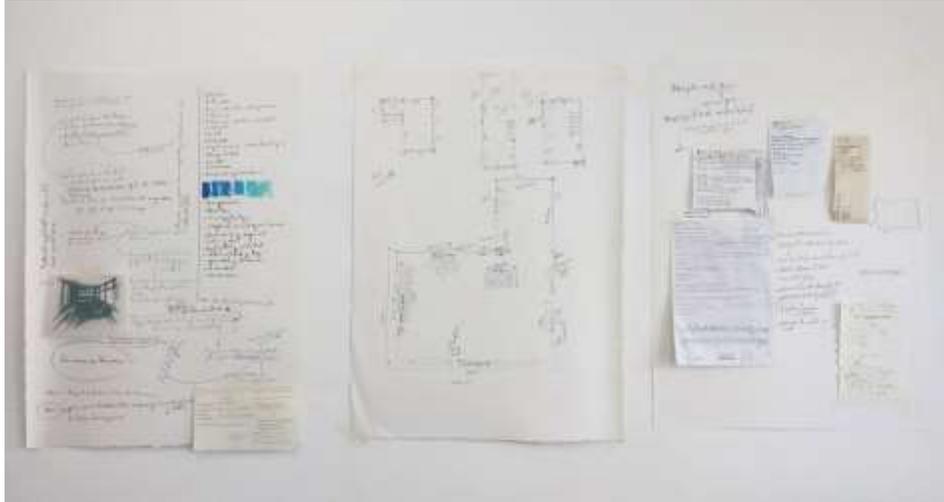
*B. Vistas de la sala*



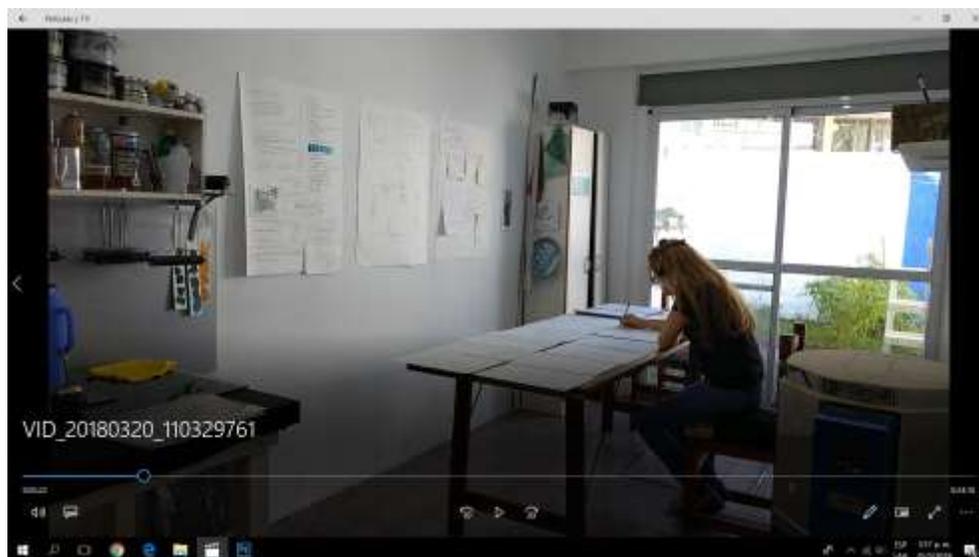


### C. Desglose de elementos por núcleos/secciones

-Núcleo 1: imágenes de la producción de la artista.



*-Núcleo 2: Imagen de la mesa y capturas de pantalla del video*



-Núcleo Nº 3: imágenes de la producción artística (vista general y detalle)



*-Núcleo N°4: imágenes del montaje de la producción artística*



## 5. Producción del catálogo digital y en papel

A continuación se realizará un desglose de la organización del catálogo, explicitando el tipo de papel y el contenido de cada una de las páginas.

-Hoja N°1: Portada. Papel color neutro, 240 gr. Información: Título y subtítulo de la exposición.

-Hoja N°2: Separador. Papel vegetal 240 gr.- Sin contenido.

-Hoja N°3: Papel color hueso, 90 gr. Información: datos de la exposición/ datos institucionales/ logos.

-Hoja N°4: Papel color hueso, 90 gr. Información: texto de sala.

-Hoja N°5: Separador. Papel vegetal 90 gr. -Sin contenido.

-Hoja N°6: Papel color negro, 180 gr. Presencia de tres calados cuadrados (tamaño del calado: 3 cm x 3 cm cada uno).

-Hoja N°7: Papel color negro, 180 gr. - Estampa original (“Imagen A”).

-Hoja N°8: Separador. Papel vegetal 90 gr. -Sin contenido.

-Hoja N°9: Papel color hueso, 90 gr. Información: Reproducción de un detalle de dibujo (“Imagen B”). Tamaño de la imagen: 14,5 cm x 20, 5cm.

-Hoja N°10: Papel color hueso, 90 gr. Información: Reproducción de un fragmento de la serie de estampas (“Imagen C”). Tamaño de la imagen: 14,5 cm. x 20 cm.

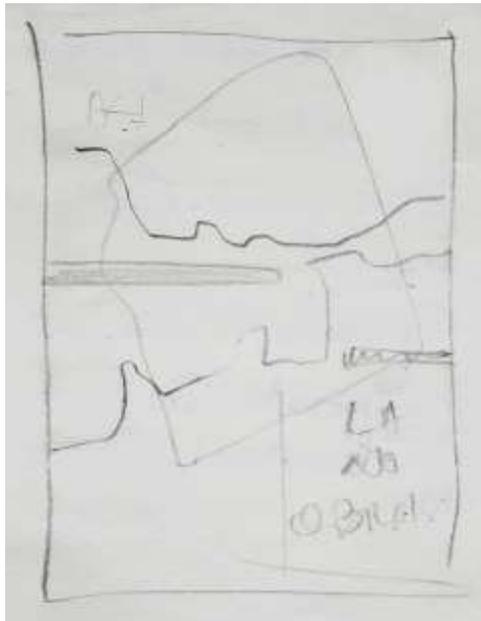
-Hoja N°11: Papel vegetal 240 gr. Información: Impresión a color de reproducción de obra (tamaño de imagen: 18 x 12 cm).

-Hoja N°12: Contratapa. Papel color neutro, 240 gr. Información: Reproducción de un fragmento de la estampa “LA NO OBRA”, ubicada en el centro de la hoja. Tamaño de imagen: 6 x 6 cm. (“Imagen D”).

Vinculado a esto, es importante presentar las imágenes que se mencionaron anteriormente. Es necesario explicitar que estos ejemplos son orientativos del posible contenido del catálogo, debido a que los dibujos y las estampas están en proceso de realización. En algunos casos se presentará el

boceto de la estampa, mientras que en otros casos se presentan imágenes en proceso.

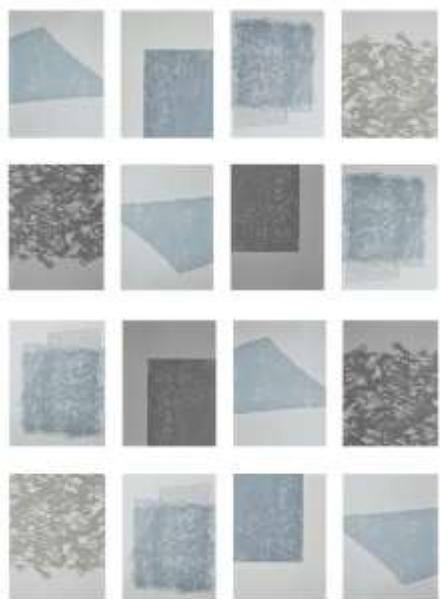
*-“Imagen A”: Boceto de estampa original*



*-“Imagen B”: Reproducción de un detalle de dibujo*



*-“Imagen C”: Reproducción de un fragmento de la serie de estampas*



Por otro lado, es necesario advertir que a continuación se presenta un ejemplo de los diferentes papeles que se utilizarán, encontrando las variedades respecto al tipo, color y gramaje de las hojas que componen el catálogo.

El objetivo de esta incorporación reside en poder acercar la materialidad del dispositivo, entendiendo que este aspecto es significativo en la relación del corpus de estampas y el guión curatorial.

## **6. Propuesta de diseño gráfico y difusión**

El proceso de desarrollo de las diferentes piezas gráficas de difusión de la exposición adquiere importancia en la etapa de curaduría editorial debido a la necesidad de generar un sistema uniforme de lectura en relación a los textos antes mencionados. En este sentido, se presentará el concepto desarrollado en las piezas de difusión.

El trabajo con el diseñador Sebastián Vilarino fue un proceso de intercambio constante, debido a la necesidad de encontrar una identidad visual para el concepto de la exposición. En este sentido, se observaron diferentes obras de la artista, a la vez que se desarrolló el tema que abordará la exposición, buscando encontrar una paleta de color que se vincule con la el corpus de imágenes generadas por la artista, y una tipografía que remita a ciertos aspectos formales de las obras. Por otro lado, la organización de la información que posee cada una de las piezas gráficas, remite al esquema formal de organización de elementos de las estampas de la artista.

La propuesta de difusión incluye una serie de acciones vinculadas a promover la exposición, incentivando al público a acudir al evento. Para esto se realizará una difusión en las redes sociales para el público general y se realizará una difusión vía mail, buscado establecer un contacto protocolar con el ámbito académico de la Facultad de Bellas Artes.

Las acciones a desarrollar se estructuran en dos etapas. En una primera instancia se buscará informar acerca del evento, brindando la información de la exposición. En una segunda instancia, la tarea de difusión tendrá como objetivo funcionar como un recordatorio del evento a realizarse, buscando establecer nuevos canales de comunicación y renovando la imagen publicitada.

A continuación se presenta una de las piezas gráficas de difusión de la exposición.



## 7. Cronograma de montaje de obras

El montaje de la exposición se plantea en coordinación con el equipo de la galería, presentando un cronograma detallado por día. Para el mismo, en primera instancia se tendrá en cuenta el montaje de dispositivos de soporte que sean necesarios. En simultáneo se llevará adelante la tarea de colocación de vinilos de corte que componen el texto de sala, el título y subtítulo de la exposición. En tercera instancia se realizará el montaje de las diferentes estampas y conjuntos de piezas gráficas. Para esta tarea se deberá contar con la asistencia técnica y la utilización de herramientas apropiadas, de manera que se respete cada medida planificada en el diseño de montaje. Se tendrán impresiones con el diseño de montaje, que deberá servir de guía para el equipo que realice el montaje. Finalmente, se realizará el montaje del conjunto de piezas gráficas, matrices, libros y demás objetos ubicados en el sector de la mesa. En simultáneo, se colocarán los auriculares y la *tablet* por donde se transmitirá el audio y el video mencionados anteriormente.