

“Curaduría, una meta obra”

Claudia Margarita Sánchez

Resumen

Pensar la curaduría como una práctica artística situada, colegiada y colaborativa que conforma una obra en sí misma y que resignifica aquellas obras que la conforman. Una meta obra.

Palabras claves: curaduría situada, colegiado, festivales, videodanza, pandemia, mirada, redes

“Curadoria, uma meta obra”

Claudia Margarita Sánchez

Resumo

Pensar a curadoria como uma prática artística situada, colegiada e colaborativa que compõe uma obra em si e que ressignifica aquelas obras que a compõem. Um objetivo de trabalho.

Palavras-chave: curadoria situada, colegiado, festivais, videodança, pandemia, olhar, redes

"Curation, a meta work"

Claudia Margarita Sánchez

Resume

To think of curatorship as a situated, collegiate and collaborative artistic practice that makes up a work in itself and that resignifies those works that make it up. A work goal.

Keywords: situated curatorship, collegiate, festivals, videodance, pandemic, look, networks

1. ¿Cuáles son los criterios por los cuales un festival elige a sus curadores? En el caso de que el curador/a sea parte del festival, ¿cómo esto incide en la práctica curatorial desde este doble rol, desde la identidad y estética propia tanto de uno como de otro?

En estos tiempos híbridos donde los roles están atravesados, al igual que las prácticas, por múltiples capas de significación y permeabilidad, pensar en un rol de curador/a en forma aislada del entorno donde su labor acontezca, resulta una tarea difícil.

Podemos encontrar dos grandes posibles configuraciones en la dialéctica constituida entre la curaduría y el festival: una práctica curatorial externa al festival y una práctica curatorial realizada por personas pertenecientes al festival.

Dependiendo de los criterios elegidos por un festival al momento de escoger la persona externa que realizará la curaduría encontramos diversidad de vínculos, a saber:

El criterio de selección de las personas que llevan adelante la curaduría no sólo está basado en su expertiz, conocimiento y formación sino también en cierta sintonía subyacente con su línea curatorial, para de esta manera, unificar la mirada de la curaduría con la mirada del Festival. Son aquellos casos donde se quiere evitar que lo que ofrece el Festival vaya en una dirección y la creación curatorial en otra. Esto tiene como consecuencia que el Festival se asegure una congruencia en su discurso en tanto objeto en sí mismo, pero se evita el enriquecimiento de miradas que pueden poner en conflicto creativo y sumatorio, su programación.

El criterio de selección de las personas que llevan adelante la curaduría está puesto en su calidad y expertiz sin tener en cuenta si su línea curatorial es la misma que el Festival. En este nexo lo que se buscaría es que la programación se enriquezca, se potencie, ponga en cuestión sus paradigmas, donde la curaduría se presente como una obra más, la obra curatorial. Sin embargo en esta construcción pueden aparecer una

serie de tensiones resultantes de ese vínculo dialógico entre la práctica curatorial y el festival que la contenga: que se produzca una disrupción donde la práctica curatorial no coincida con la mirada del Festival y la propuesta de éste entre en un horizonte de complejidad e incongruencia. O por el contrario, donde el/la curador/a deje de lado sus propios parámetros y ejes curatoriales en pos de pensar en la urdimbre coyuntural que implica la realización de un festival. De una manera u otra, este vínculo no es tan taxativo, implica una negociación implícita donde ambos componentes saben que se configuran a partir del otro.

Por otro lado, cuando es el Festival en la figura de uno o varios de sus integrantes quien hace la curaduría aparece, en nuestra mirada, la dimensión del evento en tanto curaduría abarcativa. Es en la conformación de la programación en su totalidad que se termina de armar el proceso curatorial que ya excede a la dimensión meramente artística sino que implica todo lo que rodea a la misma, las actividades paralelas, los invitados, el formato. El Festival es un TODO

curatorial, donde cada uno de sus aristas lo terminan de completar y conformarlo como una obra curatorial en sí misma. En lo que respecta a la curaduría artística, la dimensión de la producción, en algunas ocasiones, condiciona la curaduría final porque a la hora de la selección se realiza en forma simultánea la posible gestión que dicha selección implicaría.

Esta última es el tipo de curaduría que realizamos en el Primer Festival Internacional Cámara Corporizada, colaborativa, colegiada donde entre las tres integrantes del proyecto hicimos la práctica curatorial artística y total del Festival.

Ese hecho curatorial implicó no solamente la selección de las obras, sino también la conformación de secciones de manera tal que las obras que integraran cada una de ellas, dialogaran entre sí, contraponiéndose, sumándose, contradiciéndose. Haciendo un todo. Pensar a un festival como un Todo curatorial nos ayuda a pensarlo como OBRA con sus posibles lecturas y accesos.

A la hora de pensar jurados de premiación (un tipo de curaduría dentro de la curaduría mayor) elegimos que en cada terna haya alguien que provenga del universo del videodanza, junto a otras personalidades del mundo de las artes del movimiento folklórico y popular como también personalidades que provengan del mundo académico.

2. En relación a lo que implica o conlleva la práctica curatorial en Videodanza, narra un breve acontecimiento que da cuenta de los posibles obstáculos y fortalezas en el desarrollo de una curaduría dentro de sus festivales.

Me interesa pensar la problemática de una práctica curatorial situada, en relación al vínculo que la curaduría tiene tanto con la obra como con el festival que la contiene.

Es bien sabido que una obra se completa con su puesta en público. El círculo se cierra al momento de su visualización, al

momento de la experiencia de la exposición. En un festival esa posibilidad de exhibición está mediada por la mirada re significativa del hecho curatorial. Participé como curadora y jurado de dos festivales internacionales que, obviamente tenían sus propias características, públicos y poética específicas. Pude comprobar como una obra, en un festival ni siquiera fue seleccionada y en el otro, en cambio, no sólo fue seleccionada sino que también premiada. ¿Cambió la obra? Obvio que no. Lo que cambió fue su recepción. La contextualización que dicha obra tenía en un festival y en otro, implicó que la curaduría pusiera o no, el foco en ella. Esa dimensión multifocal de una obra es atravesada por la propuesta de relectura que de ella hace la curaduría. Ninguna mirada está fuera de su contexto, porque es en ese universo dialógico que se configura.

3. Consideran la práctica curatorial como: un espacio de divulgación, de investigación, de mediación artística?

Explique o explayese o proponga otros espacios que considere

Desde sus inicios en nuestro país, la producción del videodanza estuvo íntimamente ligada con la práctica curatorial y de docencia que desarrollaba Silvina Szperling desde su Festival Internacional VideodanzaBa. Es gracias a ese impulso que "...el Festival cumple un papel fundamental a la hora de conformar al videodanza a nivel local, siendo un espacio aglutinador donde estudiar, producir y pensar videodanza..." (Sánchez: 2019) En un principio, según en palabra de la misma Silvina Szperling "Era un criterio, básicamente, para impulsar la creación y dar herramientas a los artistas para ver y hacer y para aprender de ver..."() Es en esta definición donde podemos encontrar esa triple dimensión de la curaduría: divulgación, investigación y mediación artística.

Desde aquella época hasta nuestros días, esas implicancias siguen existiendo

porque al ampliarse el campo de influencia del videodanza, seguimos necesitando de la curaduría como un modo de ver, de aprender viendo y de divulgar.

En nuestro Festival internacional Cámara Corporizada sentimos necesario ese impulso en torno al campo de las danzas populares, folklóricas y de raíz, que si bien tienen un vínculo con la videodanza, en la mayoría de los casos, lo es de carácter incipiente y por momentos intuitivo. Pensar la curaduría de nuestro Festival es tomar en cuenta esas dimensiones que hacen a la apropiación del lenguaje de un modo cabal y profundo.

4. ¿Los curadores en "videodanza" se forman o deberían formarse?

La práctica curatorial en videodanza tiene una constitución sui generis, no es algo que se pueda ir a estudiar a un lugar específico. Eso no implica que sí necesite una especie de formación o especificidad

en el manejo de ciertos saberes en lenguajes afines, en las tendencias y marcos conceptuales contemporáneos, en la contextualización artística del momento por un lado y de un modo particular de aprendizaje específico dado por la visualización de obras, por la práctica curatorial colegiada donde intercambiar opiniones y saberes, por la lectura y la propia reflexión sobre el campo.

5. ¿Qué implicancia tiene la práctica curatorial en la producción de videodanza?

La implicancia es total y absoluta. La curaduría ofrece miradas, abre horizontes de significación, apela a meta narrativa que permite ampliar las experiencias de creación artísticas.

6. ¿Consideras que la pandemia y la ASPO afectaron la producción y/o curaduría en

videodanza? En caso de ser afirmativo, ¿de qué modo se afectaron?

La pandemia de 2020 afectó la producción artística en todas sus dimensiones, y la videodanza no fue una excepción. A diferencia de otros lenguajes artísticos, la videodanza tuvo una posición privilegiada en esa coyuntura, porque la mediación audiovisual se transformó prácticamente en el único vehículo donde poner en acción la propia obra y así salir al mundo. Las pantallas se transformaron en exhibición y en condición de existencia de un nuevo modo de hacer arte y de conectarnos con el mundo externo. Nuevas corporalidades y nuevas danzas se dejaron habitar por la mediación audiovisual como nunca antes había acontecido, como por ejemplo aconteció con el folklore argentino. La videodanza o algo parecido a ella se constituyó en un lenguaje central y con eso aparece un estadio desconocido para este lenguaje que trae aparejadas nuevas preguntas. Si bien en esta época existe una opinión generalizada congruente acerca de que

no existiría una definición del videodanza, sí la aparición de tantísimas ¿obras? durante la pandemia nos obliga a preguntarnos sobre su constitución, su estructura y también sobre su condición de obra. ¿ Todo aquello que surgió producto de la necesidad, de manera intuitiva, a fuerza de pura voluntad que llamaron de manera generalizada videodanza era en realidad una OBRA de videodanza? De golpe tantísimas pantallas se vieron atiborradas de cuerpos danzantes captados por una cámara con la idea final de ser mostrado al mundo en la pantalla de un celular. Y aquí aparece el otro par que acompaña al vocablo pandemia: redes sociales. Pandemia y Redes Sociales. Un par constitutivo que modificó nuestra perspectiva y nuestro modo de hacer obra. Aquí aparece, para mí, una pregunta central. ¿cuándo nos encontramos frente a una Obra de Videodanza? Y ¿ cuando nos encontramos frente a un material audiovisual que usa algunas herramientas constitutivas de videodanza para hacer un video promocional o para redes? Esta pregunta de carácter ontológico se me apareció

frente al trabajo curatorial durante la pandemia. El tiempo, calculo, me responderá esa pregunta.