

EXTENSIONES CURATORIALES. ACERCA DE LA CURADURÍA EN ESPACIOS AUTOGESTIONADOS

Federico Ruvituso

La curaduría como adjetivo

La crítica de arte y la curaduría en sus definiciones más amplias han sido, en los últimos años, foco de acalorados debates tanto en el ambiente nacional como internacional. Sin embargo, pese a la herencia moderna de la crítica y al sesgo contemporáneo de la curaduría, ambas prácticas existen en el campo del arte casi desde sus inicios modernos.

Recientemente, Michael Bhaskar publicó *Curaduría: el poder de la selección en el mundo de los excesos* (2017), trabajo en el que se detalla el camino de un término que llegó a condensar una gran cantidad de actividades que preceden y exceden ampliamente el campo artístico y que han sufrido notables transformaciones. Este autor caracteriza la curaduría como una deadword, una palabra muerta que se refiere a demasiadas cosas y que acabó resultando intercambiable (Bhaskar, 2017, p. 16).

Por un lado, el uso despreocupado del término presenta tantas complicaciones que aparece acompañado habitualmente de un adjetivo que lo circunscribe categóricamente y, pese a ello, sigue resultando problemático. Así, encontramos denominaciones como curaduría institucional, curaduría de artista, curaduría independiente, curaduría pedagógica y un largo etcétera.

Por otro lado, una de las características que define las prácticas curatoriales en la actualidad radica en los espacios a los que se circunscriben, ya que, en principio, se trata de actividades que tienen como centro la realización y la

manutención de una exposición (de arte o no) y todo lo que ello implica dentro y fuera de los museos.

Sin embargo, la confusa terminología y la diversidad de espacios donde se desarrollan actividades curatoriales han acabado por convertir el término en el centro de un debate cuyo síntoma principal es precisamente el revival de una palabra que parecía muerta, por neutra, en un contexto donde las instituciones culturales se han visto envueltas en coyunturas políticas antes impensables. La curaduría, en estos términos, aparece hoy ya caracterizada con las precisiones de un dispositivo foucaultiano –red compuesta por diversos discursos, instituciones y poderes– ya como una modesta pero igualmente potente declaración disidente, con la forma de un texto breve, impresa en la pared de un espacio autogestionado o de una galería independiente.

Esta proliferación de significados y extensiones, cuyos posibles extremos sugerimos en las líneas anteriores, requiere por lo menos algunas aclaraciones preliminares antes de adentrarnos en el heterogéneo campo de las prácticas curatoriales en espacios autogestionados de La Plata.

Por una parte, en la Argentina, la genealogía de la crítica y la curaduría se remonta a los primeros ensayos de Eduardo Schiaffino a fines del XIX, a la fundación del Museo Nacional y a un ininterrumpido afán coleccionista, el germen de las grandes colecciones de arte privadas que con el tiempo devinieron en basamento de muchos museos patrimoniales (Pacheco, 2014). Por otra parte, si bien desde el siglo XVII¹ el término curaduría se asocia a las prácticas de gestión, conservación, investigación y exposición museológica, la consolidación del curador como un agente clave dentro del campo artístico no ocurrió sino hasta mediados de 1960, es decir, unos trescientos años después (Sánchez Lesmes, 2015).²

Precisamente, sería aquel momento cuando los artistas conceptuales argentinos radicados en París lograrían llamar la atención del gran relato de la historia del arte y construir ese capítulo contracultural que acercaba a la periférica

¹ De acuerdo con Kate Fowle (2010), en rigor, fue en 1661 cuando el término comenzó a definir «al encargado de un museo, bibliotecas o zoológicos como lugar de exposiciones» (Fowle, 2010, p.10).

² Explica al respecto Ana María Sánchez Lesmes: La nominación de curador se popularizó varios siglos después, en la década de los 60 y 70 del siglo pasado. En la medida en que la percepción sobre el arte y la creación artística migró hacia la noción de práctica social, generada no solo por artistas sino por todas las demás profesiones, saberes y personas que tienen que ver con el proceso de nombrar cualquier hecho como artístico, se llegó a cambiar la mirada sobre el arte en abstracto hacia la fundamentación del concepto de prácticas artísticas (Sánchez Lesmes, 2015, p.109).

Argentina a una suerte de gesto refundacional del arte conceptual. Por aquel entonces, el rol del curador y del crítico se vio fortalecido por personalidades tan omnipresentes como Jorge Romero Brest, Oscar Masotta y otros intelectuales nucleados en el Instituto Torcuato Di Tella (Giunta, 2008).

En gran parte, ese impulso estaba signado por políticas institucionales que mantenían intactas las lógicas de legitimación vigentes. El curador, como el crítico, otorgaba un sello de aprobación intelectual clave para el encumbramiento de las jóvenes generaciones de artistas y para la institución de un nuevo relato canónico (Pacheco, 2001).

Continuando con nuestra pesquisa, tras el convulsionado tiempo de dictaduras –cuando todas estas iniciativas se vieron coartadas por la radicalización política (Tobia, 2009)–, los años ochenta volverían a orquestar una gran renovación curatorial en el marco de museos y galerías, esta vez a propósito de grandes retrospectivas de artistas nacionales. En aquella década, se destacó el rol de curador en tanto gestor general, y la figura se asoció a los esfuerzos administrativos de las mega-muestras y a la investigación histórica de los trabajadores calificados del museo. De esta manera, el curador volvía a adquirir importancia convocando al público a las exposiciones para conocer «... sus relecturas conceptuales que reordenan obras de artistas ya conocidos» (García Canclini, 2007, p. 46).

Sin embargo, no tardarían en emerger otros espacios más allá de museos y bienales donde la curaduría también tendría cierta injerencia. El devenir de esta práctica por fuera de las instituciones estuvo sujeto a otros impulsos y límites asociados todavía más enfáticamente a la oscilación de las condiciones socio-culturales argentinas, condiciones que siempre alteraron los derroteros del arte.

En tal sentido, la década del noventa enfrentó una crisis económica compleja y no fue hasta principios de 2000 cuando, por ejemplo, los espacios autogestionados comenzaron a resurgir con más insistencia por lo menos en ciudad de La Plata. La efervescencia política y cultural que las universidades y ámbitos culturales platenses experimentaron tras la crisis de 2001³ estuvo acompañada por una multiplicación de espacios y de actividades culturales notable.

3 Sobre el período post-2001 existen algunos artículos de Capasso y Urtubey (2014). Acerca del surgimiento de activismos artísticos y políticas estéticas la tesis de Verónica Capasso (2018) ofrece un marco conceptual para las producciones artísticas locales desde una perspectiva sociológica acerca de los años que siguieron a la crisis del cambio de siglo a partir del caso de la inundación de 2013. En el apartado «La escena artística contemporánea platense» (pp. 43-45), la autora caracteriza la escena local a partir de las nociones de Nelly Richard y Peluffo Linari, entre otros.

Mientras tanto, en el mundo del arte, un artista-curador como Gumier Maier defendía su idea de «curaduría doméstica» y en su libro *Curadores* (2005) entrevistaba a diversos profesionales que habían dedicado gran parte de su vida a una práctica que se presentaba como una actividad cada vez más autárquica y procesual (Ferreiro, 2016). Por esos años ya se advertía que el curador institucional se había transformado –en los países centrales y en los marginales– en una figura estelar, clave en el engranaje de los nuevos usos sociales de los bienes culturales (Pacheco, 2001, p. 3).

Como señala María Cristina Fúkelman (2017), entre 2008 y 2010, aproximadamente,⁴ los espacios autogestionados platenses se multiplicaron, y la agencia de curadores y críticos dejó poco a poco de circunscribirse únicamente a espacios institucionales, a galerías, a bienales y a ferias (ámbitos todos poco frecuentes en el campo artístico platense).⁵

Sin embargo, esta expansión, como advertimos al principio, implicó una transformación y casi una inversión de las funciones canónicas del curador que se convirtió otra vez en el centro de los debates internacionales sobre la legitimidad del arte contemporáneo. Precisamente, comenzó a discutirse el lugar cada vez más predominante que ocupaba este actor cultural en las instituciones. Por un lado, artista y curador se volvieron figuras antagónicas enfrentadas en una batalla teórico-práctica, y, por el otro, se convirtieron en aliados inquebrantables para llevar a cabo propuestas colectivas a veces compartiendo e intercambiando sus roles.

Esta expansión del campo artístico recibió un nuevo agente cultural que representó un antes casi ausente (en esos ámbitos) sello de legitimidad, al tiempo que una práctica eminentemente institucional se adaptó a una infraestructura absolutamente diferente y móvil. En una equivalencia posible sobre este

⁴ Las fechas de estos procesos siempre son muy aproximativas, aunque la mayoría de los autores que se han enfocado en el tema concuerdan en que existen algunas diferencias, sobre todo al inicio de los procesos. Por ejemplo, en *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (2017), Matías David López analiza estas prácticas entre 2006-2011, período que establece como el centro de la escena emergente, y 2012-2015 que define como un período complementario de indagación y analiza los grupos Sienvolando, Unidad Muralista Hermanos Tello, Arte al Ataque, La Muestra Ambulante, Colectivo Siempre y Luxor para terminar con la experiencia de Síntoma curadores.

⁵ Pese a los intentos relevados (PISOUNO, 2007-2012; Siberia, 2011-2016; Ansia, 2016 - 2018 y otros), como se señala en varias entrevistas, la cercanía con Buenos Aires resulta una cuestión problemática en el momento de activar un mercado de obras estable en ciudad de La Plata. Sin embargo, aparecen menciones a microespacios abocados a construir una red para compartir y promover la venta de obras entre colegas.

desplazamiento y expansión, el crítico mexicano Cuauhtémoc Medina explica cómo, entre los 90 y los 2000, el curador de arte contemporáneo penetró en la periferia mexicana mientras esta se apropiaba del modelo metropolitano de curador independiente a partir de la emergencia de estos nuevos espacios donde se nuclearon jóvenes artistas. De esta manera, con una fuerte tendencia hacia prácticas posconceptuales estos agentes pretendían «... transformar las estructuras de representación artística local y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global» (Medina, 2008).

La caracterización del rol del curador como agente cultural recibió tales variaciones que sus funciones tradicionales resultaron completamente transformadas y casi reacuñadas en cada nueva osadía expositiva. La distinción original entre curador en tanto trabajador e investigador de un museo de arte u otro y curador (curator) como comisario de una exhibición de arte contemporáneo –una diferencia antes sustancial– resultó dentro del campo del arte en una suerte de antagonismo teórico que, finalmente, incluyó a un tercer actor que había sido tiempo atrás casi intocable: el artista.

Además, emergieron diversos intentos por definir nuevos tipos de curaduría (o actitudes curatoriales) adaptables al espacio autogestivo a partir de prácticas que ya venían operando en diversos ámbitos. En ese sentido, de acuerdo con Syd Krochmalny, es posible distinguir tres tipos de curadores, a saber: curadores institucionales, curadores artistas y curadores independientes. Los primeros se definen en tanto historiadores del arte, conservadores o curadores de carrera que habitualmente trabajan en un museo. Los segundos, como artistas devenidos en curadores, una práctica que ya tiene una importante tradición en la Argentina y que la Bienal de Sao Paulo ha vuelto muy popular. En tercer lugar, aparecen los curadores independientes, que serían aquellos que intervienen de diversa forma, realizan actividades curatoriales dentro y fuera de los espacios institucionalizados y poseen una formación más o menos académica (Krochmalny, 2008).

Estos intentos pueden resultar todavía demasiado tajantes, sobre todo respecto a la permeabilidad con la que un mismo actor comenzó a oscilar entre las tres tendencias que acabaron identificándose con una práctica curatorial ya muy ampliada, fundamentalmente, en los campos que interesan aquí.

Asimismo, la idea de una definición más laxa (curaduría experimental) comenzó a aparecer en diversas publicaciones sobre el tema.⁶ Esta versión del trabajo curatorial entiende la actividad como una práctica que supone la construcción de sentido a partir de obras de arte contemporáneo en diversos contextos. La curaduría experimental responde a una definición de curaduría restrictiva del mundo del arte, cuyos límites e imbricaciones con las propias obras y con las otras definiciones son altamente permeables. De esta manera, los objetivos y los procedimientos curatoriales no solo parecen adaptarse a espacios situados donde se desarrollaron (y desarrollan), sino a cada propuesta particular para la que son convocados, pudiendo incluso confundirse en su labor con la del propio artista.

En este punto, resulta sugerente destacar la caracterización que Javier Toscano y Daniela Wolf (2008) realizaron de los primeros curadores al advertir que la complejidad de su práctica deriva del ámbito artístico contemporáneo, al tiempo que se trata de una actividad que en definitiva se construye «... en el ejercicio mismo de sus despliegues de sentidos». Sobre ello, los autores explican:

Los primeros curadores en el sentido actual del término parecen haber sido los que, al contrario de ciertos críticos, dejaron de preguntarse si algo era arte para entender una obra desde la complejidad de sus relaciones, desde el sentido de su producción y hacia el acervo alegórico que cada uno construía con obras contiguas y coetáneas. El curador no fue un nuevo actor de la escena artística, [...]. Se convirtió en un intermediario más por necesidad que por afición, un entusiasta semiprofesional que iba atando cabos sueltos, que marcaba itinerarios para irs y venires, que iba urdiendo poco a poco una producción simbólica a partir de fragmentos y retazos. [...] El arte contemporáneo, dispuesto desde las estructuras socioeconómicas del mundo actual, se acerca a la mundanidad de experiencias particulares, minúsculas, dispersas (s.p.).

La curaduría experimental, a esos efectos, se enfrenta a un corpus tan heterogéneo de propuestas que su labor no parece definible de antemano y sus agentes se parecen más a estos primeros curadores (que marcan itinerarios a partir de fragmentos) que a aquellos que están insertos en un campo artístico

⁶ En una entrevista al curador Gabriel Pérez Barreiro, este se refiere al término «curaduría experimental» en tanto: «En este proceso pensé mucho en la palabra ‘experimentación’, porque se habla mucho del arte experimental y se habla de la curaduría experimental, pero el concepto pide primero que montes una hipótesis; luego creas unas condiciones de trabajo que se repiten en varios casos, y lo pones en marcha para observar los resultados» (Pérez Barreiro, 2018).

institucional ya muy desarrollado. Según Francisco Reyes Palma, el término curador pareciera ser más operativo concebido como un adjetivo que como una denominación profesional, pues existen artistas curadores, gestores curadores, entusiastas curadores, devotos curadores y hasta incluso «fanáticos curadores» (Reyes Palma, 2005, p. 7).

Por su parte, la ampliación que supuso la entrada de la curaduría en otros campos de acción presume actividades más próximas a ser pensadas en los términos de una curaduría experimental. La breve genealogía que intentamos esbozar en este apartado sobre la curaduría representa un punto de partida para empezar a pensar el devenir de las prácticas curatoriales, alejadas de los estándares habituales.

Curaduría como Frankenstein ad hoc

A propósito del apartado anterior, por una parte, sin duda no es posible establecer enfáticamente lineamientos muy específicos para las prácticas curatoriales en espacios autogestionados a pesar del recorte temporal propuesto. Si se procediera concienzudamente de este modo, no solo se cometería una grave falta con el basamento heterogéneo de esta propuesta sobre la *curaduría experimental*, sino que se podría correr el riesgo de limitar teóricamente una práctica que continúa activa y que, por defecto, no parece reparar en criterios acordados de antemano ni en horizontes muy precisos. Por otra parte, sí es posible señalar algunas variables, gestos comunes y préstamos institucionales que pueden ayudar a caracterizar el enfoque que la figura del curador tuvo (y tiene) en estos espacios y el tipo de producción que lleva a cabo.

Una de las funciones más notables de la curaduría en general es aquella que implica el desarrollo de un relato a partir de un conjunto de obras cuyas características y estrategias asociativas suelen estar supeditadas al análisis y la valoración de una propuesta artística específica. De acuerdo con Diana Wechsler (2012), un relato curatorial se concibe como una narración construida con imágenes (indistintamente del medio específico) y a partir de presupuestos teóricos, críticos e históricos más o menos conscientes y más o menos explícitos. A su vez, estos presupuestos se conciben bajo el amparo de propuestas políticas, narraciones imaginarias, asociaciones interdisciplinarias, consideraciones desde la historia del arte, la sociología cultural, los estudios visuales, la estética, la filosofía, la historiografía, la teoría del arte, etcétera.

Las vastas posibilidades que estos relatos pueden utilizar se asientan por lo general sobre campos afines al mundo del arte para intentar un diseño en acción que mediante determinados recursos retóricos «... crea para el espectador los guiños y las claves de la lectura de dicha narración» (Pacheco, 2014). Es decir, la curaduría de arte pareciera tratarse para estos autores de un ejercicio de selección.

Por su parte, la curaduría experimental se apoya en estas y en otras instancias de acción para la configuración de sus propios relatos, de modo que la perspectiva de Cuauhtémoc Medina (2008) vuelve a resultar útil. De acuerdo con el autor, la inserción del curador en espacios periféricos fomenta una serie de actividades combinadas que alientan que de modo casuístico se lleven adelante tareas, se pongan en juego saberes y se discutan poderes que son tradicionalmente ejercidos en los museos por especialistas de una u otra área.

Así, las labores de un historiador del arte, un crítico o un curador institucional se combinan con las actividades de un montajista, un iluminador, un gestor cultural, etcétera, en el accionar de uno o de varios agentes culturales. En ese sentido, señala Medina que el «universo conceptual modernista», que supone tareas que «no pueden mezclarse», convierte al curador en una especie de «Frankenstein *ad hoc*» que se sirve de todas esas modalidades y, aún más importante, que las pone en juego en muchos casos a partir de diversas formas de activismo cultural y de un empeño colectivo en pos de transformación política (Medina, 2008).

En este desplazamiento, la mayoría de los gestores entrevistados señalaron el trabajo colectivo como uno de los aditamentos fundamentales de las prácticas curatoriales y los eventos artísticos en general. Una consideración que responde al mismo espíritu experimental y que alienta la participación activa de los artistas y del curador en el momento de pensar la disposición de la muestra en cuestión y de replantear los roles de una manera muy poco frecuente en el marco de la curaduría institucional. Este espíritu colectivo tiende a permeabilizar la relación entre curador y artista e incluso hasta alterar la «marca de autoridad» del primero y el trabajo más o menos pasivo del segundo, que tradicionalmente dejaba sus obras a la mirada especializada del curador.

Sobre ello, Rodrigo Alonso (2003) explica que estas experiencias surgidas al margen del circuito oficial trabajan con autonomía y sin financiación privada o estatal, pero no rechazan el diálogo y la articulación con las instituciones (universidad, museos, etc.). Estos espacios, dice Alonso, alteran la homogeneidad

del circuito para renovarlo con «... estrategias que implican formas de difusión, interacción y exhibición experimentales» y con la apuesta a artistas jóvenes y no reconocidos que antes no tenían acceso a espacios de exhibición y circulación

Estas estrategias al margen del circuito oficial y la expansión de la curaduría como trabajo colectivo tienen una importante tradición histórica en los ambientes nacional y local. Los colectivos de artistas representan desde la época de las neovanguardias una de las maneras más activas para la manifestación de propuestas alternas, autogestivas e independientes.

De acuerdo con María Cristina Fükelman (2017), colectivos como HIJOS, GAC y Escombros sentaron las bases de un tipo de propuestas estético-políticas que pueden considerarse antecedentes clave de las prácticas independientes actuales y que adquirieron gran relevancia post-2001. Estas mismas prácticas se nutrieron, a su vez, de la importante tradición abierta a fines de los años cincuenta por el Grupo Sí (1960-1962), entre otros, y encontraron en la obra de Edgardo Antonio Vigo (1928 - 1997) y en el Movimiento Diagonal Cero (1966-1969) el intento local de disrupción vanguardista más destacable en un ambiente tradicional acostumbrado al ámbito de los salones y las escuelas de arte (de Rueda, 2008). También por los mismos años –a fines de 1968– ocurrió la fundación de La Cofradía de la Flor Solar, emprendimiento artístico contracultural que asociaba a artistas plásticos, músicos y artesanos y que marcó también una tendencia de trabajo colectivo en la ciudad.

La reciente profesionalización de la curaduría en el país no tiene aún una influencia muy determinante y resulta interesante señalar que la reapropiación de esta práctica en espacios autogestivos es llevada a cabo por un grupo de agentes muy diversos. Si bien la mayoría de los curadores posee formación universitaria en historia del arte y otras carreras afines, en muchos casos se trata de actividades llevadas a cabo por literatos, poetas y artistas. Como han señalado muchos gestores entrevistados, la gestión del espacio elige, generalmente, a los actores implicados por consideraciones políticas, estéticas y afectivas o bien los mismos artistas los convocan por razones similares. Así, el impulso hacia el trabajo colectivo hace de este Frankenstein *ad hoc* la inspiración fundamental de la curaduría experimental en los espacios autogestionados.

Territorios curatoriales. Los textos de sala

Pese al mencionado carácter antiexperticia del trabajo colectivo, es en la mayoría de los casos el texto de sala el lugar habitual donde aparece más enfáticamente la voz del curador y el aspecto central de su trabajo (aunque no el único) reconocible en el espacio de una muestra.

La naturaleza de estos textos es muy heterogénea, y la extensión, la disposición y el estilo escapan de aquellas estructuras institucionales para adoptar formas poéticas, ensayísticas, de manifiesto y de crítica estética, entre otras. A veces, estos textos sintetizan algún aspecto conceptual de la muestra en cuestión y, otras, se extienden más allá de la propuesta ampliando sus horizontes críticos. Fuera de los límites museográficos, las posibilidades resultan infinitas. Como sugiere Weschler (2014), la curaduría se trata de un espacio de laboratorio de ideas en el que la experimentación y la puesta a prueba de lecturas y enfoques se cruzan con prácticas discursivas y espaciales de estilo diverso.

Sin embargo, es posible trazar algunos lineamientos generales que muchos textos curatoriales comparten. Por ejemplo, gran parte de las propuestas textuales obedece a una estructura descriptiva donde se presenta al artista (referencias a su biografía y experiencia), las obras en cuestión y los motivos de la exposición (título, poética, postura política). A su vez, los textos tienen un carácter introductorio similar al que suponen las curadurías institucionales; algunos de estos –generalmente escritos por estudiantes universitarios– utilizan recursos analíticos más académicos para referirse a las obras o a la propuesta curatorial en cuestión.

Es habitual la interpretación de las prácticas del artista en relación con alguna terminología teórica a partir de autores y de conceptos afines en el campo de la estética y la historia del arte que suelen aparecer en los espacios curriculares universitarios. Jacques Rancière, Michel Foucault, Walter Benjamin, Boris Groys, Gilles Deleuze y Georges Didi-Huberman son algunos de los autores más citados. Generalmente, estas asociaciones se sugieren en afirmaciones indirectas que más bien aluden a conceptos y a autores de forma tangencial, sin nombrarlos directamente. A su vez, estas citas de autoridad profundizan sobre las obras de intelectuales disruptivos, políticamente comprometidos, que han sabido conmover los discursos habituales sobre el arte, la estética y la política. En ese sentido, muchas veces, su aparición suele radicar en el realzamiento de los enfoques políticos que estas experiencias defienden.

Con respecto al estilo, una cadencia poética suele identificarse con estos textos a pesar de que sus límites no están claros y que el tono habitual oscila entre el ensayo y el texto de opinión. En cierto sentido, estas textualidades se enlazaron de alguna manera con los modos habituales de la crítica de arte y la reseña, actividad esta última que también reapareció con insistencia en una práctica menos usual pero igualmente reactivada en la circulación artística en espacios autogestionados.⁷ Sobre ello, Matías David López (2017) considera la noción de campo de Pierre Bourdieu y los conceptos de *reparto de lo sensible*, *política estética* y *escenas del disenso* de Jacques Rancière en tanto categorías nativas utilizadas por los actores involucrados en el campo artístico platense, quienes le sirven al autor para reflexionar sobre estas experiencias. De la misma manera, estas y otras terminologías responden a lecturas adquiridas generalmente en la universidad que, abordadas desde un punto de vista crítico y experimental, funcionan para pensar ya las propias experiencias ya la reflexión sobre estas.

Por una parte, los textos, como introducciones discursivas, representan un nivel de legibilidad que Marta Dujovne (1995) asocia –en relación con la curaduría en general– a la materialidad textual más evidente de una exposición que, si quiere cumplir con su función de transmisión cultural, no puede tratarse de una mera acumulación de datos, sino de un discurso más o menos ordenado que la autora vincula con la investigación y con cuestiones de guión historiográfico, pero que también tiene peso en consideraciones de montaje, planificación y criterios estéticos.

Por otra parte, el texto de sala puede ser utilizado como una suerte de instructivo, una introducción, una interpretación poética y teórica o una obra más con soporte textual. En definitiva, se trata de un texto de género abierto al tiempo que participa al curador en un espacio donde se exponen piezas artísticas generalmente realizadas por productores jóvenes.

Atendiendo a todo ello, la curaduría en espacios autogestionados aparece también como una puesta en práctica de los saberes adquiridos en la universidad y como una actividad experimental en el camino de profesionalización en el campo de las artes. En algunos casos, la inserción de este trabajo curatorial

⁷ El compendio de reseñas llevado adelante por Síntoma curadores entre 2013-2014 es uno de los pocos intentos por reactivar en la escena local la lógica de las reseñas, los premios y la crítica durante esos años. Sobre ello, véase M. D. López (2017) y M. D. López y M. Armellino (2015).

parece limitarse únicamente a la elaboración de estos textos a pedido del artista o de los gestores, por ejemplo cuando se trata de una muestra individual. En otros, una propuesta colectiva puede atravesar sustancialmente las lógicas curatoriales en tanto ejes de la presentación, activando un trabajo de montaje colectivo entre curadores y artistas (por ejemplo, cuando se trata de una muestra colectiva o de un colectivo artístico que expone sus experiencias).

Tanto el rol del artista como el del curador entonces se podrían asociar ahora a lo que Reinaldo José Laddaga define como estética de la emergencia, concepto para el que ninguno de los actores se considera un especialista o un sujeto de experiencia extraordinaria. En ese sentido, los curadores (como los artistas y gestores) son «... originadores de procesos [...] sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos» (Laddaga, 2006, p. 43).

Este tipo de actuación colectiva supone esfuerzos orientados hacia diversos fines que, como menciona Medina, se enfocan en un activismo cultural que puede discutir tanto los regímenes estéticos vigentes como otros problemas políticos, sociales y también curatoriales. El efecto que produce la revisión de estos textos en conjunto es el de un clima de efervescencia cultural y conceptual en el que las múltiples posibilidades recuperan campos perdidos u olvidados para la apreciación estética, la reflexión crítica y la experimentación curatorial.

Campos expandidos y peligros legitimadores

Las relaciones y los lugares singulares que referimos en el final del apartado anterior suponen que los relatos curatoriales se adaptan a aquellas condiciones físicas que los contienen. Por esa razón, las limitaciones de los espacios son saneadas con el desafío de la adecuación, la lógica de exhibición, el tono de la temática y el género del texto. Las producciones artísticas expuestas no solo se reconocen dentro de lo que comúnmente denominamos arte contemporáneo, sino que dan cuenta de un eclecticismo propio de la urbe platense, donde conviven una tradición de raigambre moderna –Pettoruti, Grupo Sí– y conceptual –Vigo, Diagonal Cero–, además de exposiciones dedicadas al trabajo de pintores, escultores, ceramistas, dibujantes, etcétera.

A partir de esta expansión, la curaduría se amolda ya al espacio ya a las obras, donde, además de las instalaciones, *performances* y propuestas contemporáneas, proliferaron las exposiciones de dibujo, las muestras colectivas de

pintura, el arte callejero y otras expresiones interdisciplinarias. De esta manera, algunos espacios consideran en el momento de organizar una exposición no tanto las obras en cuestión ni su calidad estética, sino más bien el gesto político de brindar un lugar, la capacidad de asociarse con artistas y curadores jóvenes que recién comienzan sus carreras y la oferta de actividades culturales para un público restringido, pero siempre en expansión.

Sobre experiencias emergentes, pero en el ámbito porteño, Ana Wortman señala que se trata de espacios que buscan frenar el avance de las industrias culturales y promueven otra identidad y otro tipo de consumo de las clases medias (Wortman, 2015). Estas prácticas de organización suponen también un trabajo de selección que rebasa el mundo del arte visual y propone intercambios con el teatro, la danza, la música, la gastronomía, etcétera.

El lugar del curador es, sin duda, problemático y resulta interesante cómo su injerencia se ha expandido desde un mundo absolutamente restringido –el del arte contemporáneo– hacia un ámbito desprovisto de leyes estrictas más allá de habilitaciones y restricciones como es el de los espacios autogestionados. En tanto agente legitimador, el curador –como el crítico– corre siempre el riesgo de desactivar la heterogeneidad de estos espacios y volver a replicar el sello de calidad que le otorga su labor institucional. A su vez, como actor en un campo experimental es capaz de ampliar sus horizontes si logra adaptarse al nuevo medio o, muy por el contrario, puede volver a delimitar su actividad a los usos comunes de una práctica que, al tiempo que se amplía, tiene ya un canon muy preciso.

Adenda

En el primer apartado definimos la curaduría como un adjetivo más que como una profesión y, quizás, sea esta una forma de señalar una labor que puede afirmarse en un saber que no tiene fronteras muy claras: un curador puede ser un agente cultural con un vasto conocimiento teórico y también un artista con una gran intuición espacial, estética, proyectual, de gestión o todas ellas juntas. Precisamente, al señalar que existen curadores-artistas, historiadores del arte-curadores, críticos-curadores, etcétera, lo autárquico de la actividad parece identificarse más con el espacio y sus posibilidades que con un rol estricto de antemano.

Las reglas del museo o la galería tradicional son muy rígidas, y su funcionamiento lo suficientemente probado como para volverse exitoso activando las estrategias necesarias. Así, los espacios autogestionados parecen debatirse entre aquellos que quieren conservar una postura disidente –para los que la curaduría siempre será algo ocasional– y aquellos que buscan a través de esta misma práctica un tipo de legitimación posible.

El campo expandido del arte platense, por su parte, representa todos estos peligros tanto como la emergencia potencial de las maneras de lo alternativo, donde la afectividad y el amplio abanico de posibilidades suponen la proliferación de todo tipo de prácticas culturales. Será cuestión de tiempo valorar si estas prácticas encuentran en los relatos curatoriales ya su restricción legitimada ya los avatares de un relato expandido que pueda incidir en su naturaleza cambiante.

La presente aproximación al campo, a partir de la identificación de algunas de sus características generales, ofrece un panorama de las prácticas curatoriales al tiempo que intenta, sin limitar sus horizontes, señalar algunos de los trayectos de su reciente devenir en el ámbito local.

Referencias bibliográficas

Alonso, R. (2003). Reactivando la esfera pública. *Lucera*, (3). Recuperado de http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/esfera.pdf

Bhaskar, M. (2017). *Curaduría: el poder de la selección en el mundo de los excesos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Capasso, V. y Urtubey, F. (2014). Subjetividades políticas: arte argentino después del 2001. *Revista Poiésis*, (23), 37-48. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/53257>

Capasso, V. (2018). *Arte después de la inundación. La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66337>

Contreras, J. (4 de julio de 2018). Gabriel Pérez-Barreiro: «en la curaduría hay un autoritarismo implícito que me pone incómodo» [Entrevista]. *Artishock*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2018/07/04/gabriel-perez-barreiro-en-la-curaduria-hay-un-autoritarismo-implicito-que-me-pone-incomodo/>

De Rueda, M. (2008). El campo artístico visual en La Plata (1958-1968). *Arte e Investigación*, 12(6), 86-90. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19894>

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

Ferreiro, J. (2016). Jorge Gumier Maier: el último moderno. *Caiana*, (8), 31-47. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/8-pdf/Ferreiro.pdf>

Fowle, K. (2010). Who cares? Understanding the role of the curator today [¿A quién le importa? Comprender el papel del curador hoy]. En S. Rand y Kouris, H. (Eds.), *Cautionary tales. Critical Curating* (pp. 10-19). Recuperado de http://curatorsintl.org/images/assets/Fowle_Kate.pdf

Fükelman, M. C. (2018). El circuito artístico platense. Reflexiones sobre espacios emergentes. *Octante*, (3). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/700>

Krochmalny, S. (2008). Genealogía del curador como intermediario cultural en el campo artístico argentino. *Ramona*. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/20826>

García Canclini, N. (21 de enero de 2016). ¿Pueden ser críticas las instituciones? *Otra parte semanal*. Recuperado de <http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/pueden-ser-criticas-las-instituciones/>

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Edición ampliada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editores.

López, M. D. (2017). *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59307>

López, M. D. y Armellino, M. (2015). Víctimas del Baile. Augusto Turallas en La Grieta [Reseña de exposición]. *Síntoma Curadores, Reseña*, (19). Recuperado de <https://issuu.com/sintoma/docs/resena19>

Medina, C. (30 de junio de 2010). Sobre la curaduría en la periferia [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/sobre-la-curaduria-en-la-periferia-por-cuauhtemoc-medina/6372/>

Morales, L.; Toscano, J. y Wolf, D. (2008). La curaduría como medio. *Laboratorio Curatorial*. Recuperado de <https://publicaesfera.wordpress.com/2008/10/01/la-curaduria-como-medio/>

Pacheco, M. (2001). *Campos de batalla. Historia del arte versus práctica curatorial*. Ponencia presentada en el simposio Teoría, Curatoría, Crítica. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile. Instituto Goethe de Montevideo, Montevideo, Uruguay. Recuperado de <https://micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>

Pacheco, M. (2014). Exposiciones, de formato a forma para pensar. *Informe escaleno*. Recuperado de <http://www.archivoescaleno.com/index.php?s=articulos&id=235>

Reyes Palma, F. (2005). *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Estampa Artes Gráficas.

Sánchez Lesmes, A. M. (2015). El término curaduría y la acción curatorial (en arte), un breve repaso. *CPC*, (18), 106-116. Doi: 10.11606/issn.1980-4466.voi18p106-116

Tobia, S. (2009). *El arte argentino en los años 60 (Vanguardia e internacionalismo en el Instituto Torcuato Di Tella)* (Tesis de grado). Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2052

Wechsler, D. (2012). Estudios Curatoriales, un área de investigación. *Estudios Curatoriales*, 1(1). Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/num1_editorial.php

Weschler, D. (2014). La curaduría, un laboratorio para las ideas. *Estudios Curatoriales*, 2(2). Recuperado de http://untref.edu.ar/rec/num2_editorial.php

Wortman, A. (2015). *Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires*. Ponencia presentada en las 11.º Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-061/150>