

Curaduría afectiva: La curaduría como potencia del deseo

Kekena Corvalán

La curaduría afectiva es un ejercicio de escucha que sitúa y desmarca. Es una curaduría que plantea contextos nuevos porque los inventa. Es un ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con impronta comunitaria, solidaria, política, de los afectos y de las existencias, reexistencias y deseos. Curaduría afectiva es esa energía nuestra, específica, agrumante, territorialización del deseo a pura indisciplina, inquieta, desencajada.

La curaduría como máquina de guerra

Comienzo por la conceptualización que realiza Georges Didi-Huberman comentando qué es una exposición (y el trabajo curatorial que implica), con cuatro ideas: dialéctica, producción, *denkraum* y ensayo.

Didi-Huberman, pensador/curador en el sentido tradicional e instalado, recoge el concepto de *máquinas de guerra* de un capítulo de *Mil mesetas*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, de 1980. Piensa en las máquinas de guerra como dispositivos capaces de contradecir los aparatos ideológicos del Estado. Es decir, una exposición es un dispositivo dialéctico capaz de contradecir al propio museo y a su institucionalidad. El concepto de *museo* es muy sugerente: es una institución encargada de organizar exposiciones, aparato del Estado que exige centralismo, *territorialización*, que no puede prescindir de ideas como “obra maestra” o “colección”. Pero al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra porque es un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Aquí hay una tensión *dialéctica* entre el museo como un lugar territorializante y la exposición como un lugar nómade, efímero, que construye sentidos a partir de los desplazamientos que propone y disuelve. Y agrega: “Los aparatos del Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia” (Didi-Huberman, 2011).

Las exposiciones, para Didi-Huberman, son máquinas de guerra que no buscan tomar el poder del espectador, sino incrementar la potencia del pensamiento. Es decir, una exposición no es tanto un lugar para

domesticar al espectador en la institucionalidad del museo, sino un lugar que facilite la posibilidad de pensar.

Un segundo concepto es el de *producción*. El autor sostiene que toda exposición es un acto político, para lo cual retoma un texto de Walter Benjamin, *El artista como productor* (1934), en el que asimila al artista con un trabajador, alguien que opera en una determinada realidad político-social. Una curaduría no es política por el tema que trate, sino por el lugar que ocupa en un conjunto de prácticas, en relación con todos los dispositivos canónicos que la atraviesan. Producir política, para el pensador francés, es ocupar una posición en el dispositivo canónico de la estética, es ocupar una posición que traspasa sus fronteras, las de la obra, que sale de la imagen.

Otra de las nociones que Didi-Huberman retoma es la de *Denkraum*, de Aby Warburg, quien plantea que toda puesta en visibilidad de imágenes (una exposición) es una sala de pensamiento. Las imágenes puestas en diálogo son salas de pensamiento porque la exposición es un entrelugar, un lugar que se crea, específico, para pensar en y desde las imágenes. En su *Atlas Mnemosyne*, un dispositivo de lectura de las imágenes como un continuo. Y una exposición siempre es sobrevista: nunca vemos una sola imagen; siempre vemos una imagen y un contexto.

Por último, el concepto de *ensayo*. Para Didi-Huberman, una exposición es un ensayo basado en relaciones entre imágenes que, en principio, son infinitas, y que pueden ser repensadas una y otra vez. Forma y montaje van de la mano. El montaje es la forma continuamente abierta, porque una exposición carece de cierre: ensayar es volver a montar, intentarlo una y otra vez.

La exposición como máquina de amor

Lo que plantea Didi-Huberman me inspira diálogos para ver hacia dónde producir pensamientos, sentires y hacerlos desde el giro afectivo situado en nuestros contextos.

Nuestra curaduría es una máquina de amor, una curaduría afectiva que sucede en espacios múltiples y disímiles: museos, espacios culturales,

movilizaciones, marchas, celebraciones. En ellos nos afirmamos en la potencia estético-política de nuestro resistir, reexistir y desear, que transitamos colectivamente en las dos ediciones de la exposición interseccional y transfeminista “#paratodestode”, y en las “Cuarencharlas”, los Campamentos Artístico Curatoriales Editoriales, o en el proyecto desmonumentalizador que estamos realizando en San Julián, en la Patagonia argentina, que recuerda a cinco prostitutas durante las huelgas patagónicas de la década de los veinte del siglo pasado. Nuestra curaduría está en cada marcha, movilización, encuentro plurinacional de mujeres y disidencias, activismo y *performance* callejera.

Esta máquina de amor que es mi trabajo cotidiano como curadora, deviene de tres prácticas fundamentales en mi vida: la política, la educativa y la artística. Es una máquina de amor porque persiste en construir con potencia performativa y colectiva, en el uso táctico y vital de contar y contarse.

La curaduría afectiva es performatividad que interpela las condiciones de enunciación como artistas/sujetxs para ejercer derechos. Crea memoria que se comparte/transmite mientras está siendo presentada, traída al presente, creada, en toda la potencia del acontecimiento.

Decimos que la curaduría afectiva, en cuanto construcción colectiva, situada, desmarcada y horizontal, es el ejercicio de un derecho, y toma forma superando su propio carácter precario, a la vez que siéndolo, exponiéndose permanentemente a la precariedad. De allí su potencia inacabada del deseo colectivo que opera en lo precario y contra su localización diferencial.

Judith Butler nos ayuda a pensarnos al mencionar la performatividad como aquello que “ nombra ese ejercicio no autorizado de un derecho a la existencia que impulsa a lo precario hacia la vida política” (2017). Nombrar un derecho a la existencia, para nosotrxs, es disputar el régimen de identificación que determina en una sociedad lo que puede y no puede ser visibilizado, procurando una justicia visual, inclusión visual, que es claramente justicia social.

Quiero traer aquí la distinción entre *arte contemporáneo* y *prácticas artísticas*. El arte contemporáneo se ha transformado en un estilo disciplinador al que hay que ajustarse, con el imperativo de ser contemporáneos

para no quedar vetustxs y obsoletxs, un dispositivo de mercado. Quien dice hoy qué es arte y qué no es arte contemporáneo es el mercado.

Frente al arte contemporáneo que pugna en el mercado con la compraventa de enunciados (obras individuales de autorías centradas, prestigiosas y meritocráticas), están las prácticas artísticas que pugnan en el territorio para producir enunciaciones. La distinción entre *enunciado* y *enunciación* proviene del análisis del discurso, de la lingüística estructural, y me parece muy útil para comprender este tema. El enunciado es lo que se dice, es la obra de arte en cuanto producto único e individual, y la enunciación se refiere a las condiciones en las que este enunciado es dicho, el contexto, la actualización de un enunciado en tiempo y lugar precisos. La enunciación conecta con las condiciones de producción y circulación de una obra. Entonces, el enunciado es una obra; enunciación, las condiciones de producción. El mercado, con su tráfico de enunciados preformateados en su propia lógica, no reconoce la mayoría de las prácticas artísticas, dejándolas fuera del mercado. La curaduría afectiva interpela estos mecanismos que dejan fuera de la circulación, exhibición, gestión cultural la mayoría minorizada de las prácticas. Justamente, la pregunta hoy es cómo hacer para que más prácticas artísticas (y por ende, subjetividades que las producen) estén incluidas en eso que se llama acceso y *producción de capital simbólico*. Porque sabemos que la cultura es todo lo que hacemos para representarnos la vida. Sin embargo, no todas sus prácticas son consideradas producciones valiosas.

Existe un enorme torrente de producciones estéticas que no circulan por los espacios legitimantes. Vamos a considerarlas prácticas artísticas que disputan posibilidades de decir y que se relacionan con disidencias en búsqueda de nuevas formas de convivencia, consensos e intercambios.

Ya el mismo criterio de *mercado* implica que no todo es arte. Arte puede ser cualquier cosa, pero no cualquiera puede producir esa “cualquier cosa”. Hay un concepto de cierre, una suerte de embudo que opera, dejando pasar a “los mejores”, en estéticas canónicas, que se guían por un modo de producción muy normativizado (cis hetero blanco normativizado, claro está), y un producto muy estandarizado. Solo unos pocos tienen que estar presentes. Frente a eso hay prácticas que pugnan discutiendo condiciones de producción, de enunciación, de inclusión, de

igualdad, de posibilidad para rebatir y tensionar los límites de ese canon, para ampliarlos o, directamente, derribarlos.

En este pugnar, afirmar ese derecho a la existencia que lanza lo precario a la vida política, retomando la idea de Butler ya citada, la curaduría afectiva busca por fuera de la norma del mercado, en un proceso de *territorialización del deseo*. Es decir, busca un nuevo enganche en ese concepto de territorio, de ese deseo que es un deseo de producción artística, siempre territorializante, nunca desterritorializado, en cuanto la violencia principal del sistema económico y cultural se produce en lo micro y macropolítico. Por eso decimos *artes vitales*, porque promueven y producen una relación indispensable con el territorio.

Y aquí, el concepto de *territorializar el deseo* hace emerger las condiciones por las que instancias estético-políticas sostienen de tal modo la potencia de sus enunciaciones, que logran colocar enunciados otros en el circuito ideológico y vital de una sociedad. Nosotrxs, desde las prácticas artísticas, museales, curatoriales y educativas, discutimos tanto las condiciones de producción como las de enunciación y de circulación, planteándonos cómo construir consensos para que otros enunciados aparezcan, para que no sean siempre los mismos, sobre la base de un proyecto que es fundamentalmente comunitario, no de mercado, es decir, incluyente: antisexista, antirracista, anticolonial, antiespecista, antiextractivista, anticapacitista; poroso, tentacular, incierto; con el que interrumpir el circuito liberal, de mercado, y disputarle al capital el monopolio de decidir qué vale y qué no vale, procurando la convivencia de múltiples capitales afectivos, como son los nuestros, y otros enunciados posibles: nuestras existencias.

En este territorializar el deseo, es decir, lograr que el deseo se vuelva tiempo-espacio, se vuelva territorio, pensamos la curaduría afectiva como una energía específica que insurge territorializando deseo.

Lucrecia Martel, en *Territorios transitables* (2013), apunta que, en la disputa de los territorios, tema central para el neoliberalismo, tenemos un mercado que, con el objeto de expropiarnos, plantea un no territorio. Para poder enajenarnos, el espacio nos desterritorializa, hace que deje el territorio de pertenecernos. Una manera de luchar contra esto es plantear ficciones, construir otras maneras de soñar, sentir-pensar nuestro

territorio. La ficción tiene la capacidad de relacionarnos con un territorio organizándolo narrativamente, desde la vitalidad de una forma. Como decía Didi-Huberman, la curaduría, una exposición, una obra, son políticas no por el tema que traten, sino por el lugar que ocupan; y yo agrego: por la forma que tengan. La forma es política, la ficción es política, es pura potencia de crear posibles.

La ficción construye *comunes*. Disputa, por medio de lo sensible, otras maneras de estar juntxs y de reunirnos colectivamente. El disfrute de las narraciones tiene, además, para Martel, un chance de recuperar territorios enajenados por la locura globalizadora neoliberal. La cito: “Los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación representan la debilidad del imponente Mercado y el proyecto de apropiación imaginaria tiene la particularidad, según una lógica económica, de ser de costo cero, ya que la gran herramienta es el relato” (2013).

¿Cómo disputar esa enunciación?, ¿cómo disputar esos territorios para hacer emerger otros posibles desde nuestros deseos colectivos y comunitarios? Imaginando, compartiendo el espacio donde nos cruzamos, que sigue siendo el territorio enajenado, pero que seguimos habitando, y desde la posibilidad (insistimos, de costo cero) de ficcionar, en una escala íntima comunitaria a la que la lógica liberal no llega.

Cito nuevamente a Lucrecia:

... quiero volver a la idea de que hay un discurso que pertenece al Mercado y nos vuelve impotentes, haciéndonos sentir que entre nuestro pensamiento y nuestras acciones hay una barrera y una imposibilidad absoluta. Cuando esto pasa, para entender la debilidad del enemigo hay que ver su mayor característica. La principal particularidad del Mercado es su ser global. La mayor fortaleza que tenemos en tanto individuos, espectadores, consumidores, ciudadanos o vecinos es que tenemos un territorio. Un territorio donde nos cruzamos. Y la ficción, en sus múltiples versiones, desde las noticias hasta las películas y la literatura, es lo que da organicidad a ese espacio. (2013)

En este sentido, las curadurías, como las pensamos, no operan en el debate de estilos o conceptualismos que consagran cánones y

calidades, sino que tienen que ver con políticas y modos de *estar en*, *devenir con* y *transformar desde* una comunidad. Las prácticas artísticas se relacionan con lo que llamamos *políticas del deseo*, aunque la disputa sea por la forma.

Las prácticas ya no se inscriben individualmente: no hay una autoría singular (o grupal), con nombres, apellidos y trayectorias y premios, galeristas que venden y museos que luego exponen e incorporan a una historia previa y ajena. Las autorías se disuelven, son colectivas, se enredan. Esto no quiere decir, y que se comprenda, que no haya artistas con nombre y apellido. Quiere decir que hay impronta colectiva, y aun cuando los enunciados sean singulares, las enunciaciones siempre son colectivas. El acto de enunciar es polifónico.

Las prácticas artísticas no pugnan dentro de un mercado: pugnan por territorios. Esta es la diferencia fundamental. En lugar de pensar cómo accedo, cómo me sostengo dentro de un mercado, contra quiénes compito y cómo pertenezco con mi ego de artista o curadorx, lo que pensamos nosotrxs es cómo sostenemos nuestros territorios devastados, enajenados, saqueados. Y cuando decimos *territorios*, claramente, decimos comunidad, ancestralidad, memoria, tierra, modos de habitar, de *compostar*, de fabular, de soñar *futures* donde estemos todes.

La curaduría afectiva late fuera de las lógicas neoliberales que deciden qué es arte, con sus directorios de coleccionistas, inversores, curadorxs, académicos, que incluso cumplen funciones públicas y multiplican premios y modos que cuidan la rentabilidad general del sistema y la pervivencia de su funcionamiento basado en la lógica de lo único, genial, meritorio, excepcional, escaso, globalizado y desterritorializado.

Siguiendo la metodología de discernir entre *arte contemporáneo* y *prácticas artísticas*, podríamos sostener la diferencia entre *coleccionismos* y *coleccionistas inversores*. Porque hay muchos tipos de coleccionismo: el comunitario, el social, el afectivo, el feminista, el colectivo, el solidario... Entonces, el arte contemporáneo instala enunciados (para simplificar, una obra de arte) para comprar y vender con rentabilidad óptima que justifique la adquisición y el enclasmiento que provoca. Y los museos y las curadurías, tradicionalmente, sostienen este sistema como su institucionalización primordial.

Ahora bien, existe una abrumadora mayoría de prácticas artísticas que se plantean de espaldas al mercado, en cuanto disputan la posibilidad de decir (más que el valor de mercado) en un territorio; disputan enunciaciones más que enunciados; disputan enunciaciones para acceder a disputar otros enunciados. Y esto es lo que llamamos *territorializar el deseo*: disputar enunciación para que haya otros enunciados posibles, los nuestros, los de nuestras comunidades, nuestras colectivas, nuestros barrios, nuestras organizaciones.

Territorializar el deseo para hacerlo *cuerpa* propia y trabajar colectivamente, cartografiando, haciendo mapas a medida que reparamos territorios. Pero no basta con hacer mapas: hay que inventar los territorios que nosotrxs queremos, otrxs posibles, los de nuestros sueños. Porque imaginar es la forma de empezar a cambiarlo todo. Territorializar el deseo es pensar que lxs otrxs posibles son posibles y están en este mundo. Y los podemos hacer, y los tenemos que ensanchar hasta que ese deseo ocupe el mundo físico y material y sea para todxs un proyecto colectivo. Porque, además, el cuerpo es el campo de batalla donde el sistema dirige y trata de captar y secuestrar nuestra subjetividad para ponerla más en el consumo de cosas que en la producción de cultura. Aquí nos estamos planteando dejar de consumir meramente objetos para empezar a producir *los otros posibles* que nosotrxs queremos. Y esa acción, esa inserción, es afectiva. Es decir, produce transformación, afecta. De la experiencia de esta pugna nadie sale inmune. En estas prácticas artísticas y curatoriales (porque *práctica* significa *agencia*) nos alteramos (que significa *somos alter*: otro, otra, *otrx*). Entusiasta intensidad que produce deseos y nuevos sentidos y nos transforma. Por ello, decimos que “una curaduría afectiva es una energía específica que emerge territorializando deseo” (Corvalán, 2021).

Las prácticas artísticas pensadas como gesto imaginativo de lo posible ponen en situación de afectarse distintos cuerpos que comparten el mismo aire y la misma tierra. En esa disputa, respiran juntxs. Respirar con otrxs, respirar con: conspirar. Lo afectivo es conspirativo; por eso perturba. Repara la colaboración y la organización colectiva porque, además, si respiramos *juntxs*, si coinspiramos, vibramos en lo que somos: ambiente, intimidad común, comunidad, futuros.

Referencias

- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Corvalán, K. (2019). La curaduría como una producción transdisciplinar: Los casos de Sala Propia, Paratodestode y Rafaela y sus Amigas. *Conceptos*, 94 (505), 59-90. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/129622/CONICET_Digital_Nro.4b452657-b626-4fd9-90b0-f9d042aaf1fe_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Ediciones Cariño.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, iv(16). <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Martel, L. (2013). Territorios transitables. En F. Ingrassia (comp.), *Estéticas de la dispersión*, Centro Cultural Parque España.