

Revista Conceptos. La cuestión transdisciplinar en el arte

Kekena Corvalán (UMSA/Middlebury College)

LA CURADURÍA COMO PRODUCCIÓN TRANSDISCIPLINAR. LOS CASOS DE SALA PROPIA, #PARATODETODE Y RAFAELA Y SUS AMIGAS.

Resumen

El siguiente artículo aborda la cuestión de lo transdisciplinar en las prácticas curatoriales, tomadas ellas como un conjunto de acciones y saberes que se vuelven centrales en el arte contemporáneo y que han construido nuevos paradigmas para producir y hacer circular hechos artísticos y una variedad de actividades expandidas que superan ampliamente el rol tradicional de las curadurías en los museos, bienales y centros culturales.

Para ello tomaremos como caso de estudio y aplicación de estas hipótesis tres exposiciones curadas por la autora de este artículo: Sala Propia (MNBA Neuquén), #paratodetode #plandelucha (Centro Cultural Haroldo Conti, CABA) y Rafaela y sus amigas (Museo Municipal de Arte Dr Urbano Poggi, Rafaela, Santa Fe), a la luz de planos de aproximación: el más allá de los cánones, la curaduría por demanda y la ética curatorial, las exposiciones como agenciamientos vinculares y finalmente, las exposiciones como síntesis transdisciplinarias.

Palabras clave: curaduría, ética, cánones,

Introducción

Ha sido señalada numerosas veces la estrecha relación entre transdisciplina y arte contemporáneo. Puede decirse que la experiencia extra artística es fundamental a la hora de recorrer encuentros como la Bienal de San Pablo, la Bienal de La

Habana, la Bienal de Venecia o la Documenta de Kasel; se precisa una gran cifra cultural, que en algunos casos llega a especificidades muy ajustadas, para comprender lo que se está viendo. No solo por el carácter conceptualista de las producciones, la desmaterialización de soportes tradicionales o las temáticas que explayan otras realidades sociales. Todo el paradigma de producción y circulación es investigativo, no solo desde lo metodológico, sino fundamentalmente desde la revalorización procesual y la referencia a marcos epistemológicos, historiográficos, críticoliterarios, que ponen en juego dispositivos que estallan dejando al espectador desprevenido muchas veces afuera de lo que está sucediendo.

En el presente artículo se buscarán establecer la relación de los estudios curatoriales con lo transdisciplinar como matriz deconstructiva propia.

En los últimos años se afirmó con fuerza la relación entre estudios de género y artes visuales. Este es un dato concreto que viene dado por múltiples casos, y en lo que sigue se presentarán tres proyectos realizados por la autora de este artículo que conectan y hacen realidad, de manera inédita y prolífica, los cruces entre cuestiones de géneros y prácticas curatoriales y museísticas.

En efecto, la posibilidad de que tres proyectos curatoriales, que implican tres propuestas museográficas claras y distintas, contribuyan a la posibilidad de escribir otros capítulos en la historia de las exposiciones en Argentina se relaciona con el impulso que han tomado en los últimos años las expresiones de visibilización de derechos y realidades de mujeres e identidades en fluctuación.

La relación entre arte contemporáneo y transdisciplina ha sido pensada por voces críticas que aportaron una mirada lúcida de la que se partirá aquí para comenzar a ovillar el hilo de tramas que representan hoy las prácticas curatoriales. En lo que sigue, se ofrecerá un itinerario posible que sirva para poder plantear esta hipótesis: que el activismo curatorial y la cuestión transdisciplinar son inseparables, y que es imposible plantear cuestiones dentro del arte contemporáneo obviando el hecho de que toda curaduría implica una ética de gesto transdisciplinar, y esto la convierte en un dispositivo que, por un lado, borra las fronteras entre categorías e

institucionalidades cerradas en sí mismas, y por otra, introduce decididamente la cuestión de la subjetividad curatorial como una revalorización de una práctica a escalas micro y macro política, tomando estas palabras en términos en las que las usa Suely Rolnik (2006), es decir, en los planos “macropolítico (los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica) ... micropolítico (las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad), y en todos los casos, dispositivos vinculares como la institucionalidad que las pone en juego, idealmente, los museos.

En las líneas que están por leerse expondré la idea de que las prácticas curatoriales, cuando son pensadas más allá de los cánones y desde “éticas” propias se vuelven transdisciplinarias por su propia coherencia y razón de existir.

Presentación de casos. Sala Propia, #paratodestode, Rafaela y sus amigas

Sala Propia: la primera exposición exclusiva de obras de artistas mujeres de una colección nacional

El 15 de diciembre de 2018 quedó inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén la exposición **Sala Propia**, obras de artistas mujeres en la colección del MNBA de Neuquén, con fecha de cierre el 10 de marzo de 2019. Sin dudas un hito en la historia de las relaciones entre representaciones de género y museos, museografías e historias e historiografías de ambos, ya que fue la primera vez que un museo nacional mostró al mismo tiempo y en el mismo espacio, su patrimonio de autoras mujeres.

Sala Propia, obras de artistas mujeres en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén congregó a 35 artistas, conjunto en el que se incluyen 25

artistas de la colección, más 9 neuquinas que están activas en el campo local agrupadas en dos propuestas colectivas, y una invitada comprendido dentro de la historia del arte.

Ocupó la sala de exposiciones temporarias del museo, abarcando una superficie de casi 400 metros cuadrados, donde se ubicaron las obras tanto de colección del MNBA de Buenos Aires en préstamos intermuseos, como las propias del MNBA Neuquén fruto de adquisiciones, donaciones y premios adquisición).

Al respecto, el texto curatorial plantea:

“Sala Propia es el proyecto que busca instaurar en el segundo museo nacional del país, el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, y el único en su tipo que existe fuera de la ciudad de Buenos Aires, un reconocimiento a la visibilidad del trabajo de artistas mujeres.

El nombre, obvia alusión al paratexto de Virginia Woolf, Un cuarto propio, es pensado en oposición a ese otro cuarto donde descansan, en muchos casos, las obras de artistas mujeres, una suerte de sueño de cuento infantil, ese área de los museos que suele llamarse guarda o reserva, salas de custodia en las que se cumple una de las misiones tradicionales de estas instituciones llamadas a preservar bienes, es decir, conservar, en la mirada clásica.

Sala Propia es desde sus comienzos un llamado a sacarlas de allí. Fuera de Reserva, o también: Salidas del Armario, era nombres posibles para un conjunto de 48 obras que se encienden entre sí como dispositivos de reconocimiento, afirmación y debate. Sacarlas de los rincones para darles sala propia, en una enunciación común como acción de visibilizar.

El gesto fundamental de esta exposición queda delimitado de entrada. Es poner en diálogo expositivo a todas las obras realizadas por artistas biomujeres de la colección, muchas de las cuales, incluso, se exhiben por primera vez, ya que fueron adquiridas por el Museo pero nunca se habían siquiera desembalado.

Es decir, el criterio curatorial se vió absolutamente enriquecido por el contexto, el aporte teórico y los contenidos trans y extra disciplinares: la justificación de esta muestra no se podía sintetizar en una cuestión de narrativas visuales, sino de compromisos y escuchas hacia el afuera de la especificidad.

El cómo se gestó esta muestra se puede sintetizar apuntando que es el fruto de una determinada posición política que yo tengo como curadura, que encontró la oportunidad que me brindaba estar trabajando como colaboradora externa de ese museo durante todo 2017 y pudo concretarlo.

Es claro también que existe un contexto nacional sumamente favorable; 2018 ha sido el año de la denominada marea verde, con una cuarta ola de feministas que pudo y puede sostener debates centrales hacia adentro de su propia organización y al mismo tiempo volver masiva la expresión de reclamos históricos, como pueden ser la interrupción voluntaria del embarazo o el reclamo de un Estado activo ante los crecientes femicidios. No se realizará aquí un análisis específico de estas cuestiones, que trascienden los propósitos de este artículo, pero si se quiere destacar que esta cuarta ola ha madurado en cuanto a la formulación de sus objetivos durante todos estos años y se ha visto fortalecida en su capacidad de organización a partir de las leyes y decretos que significaron un gran avance en el tema de adquisición de derechos para mayorías minorizadas históricamente. Me refiero a las medidas sancionadas durante la década pasada, entre las que se cuentan la Ley de identidad de género, de matrimonio igualitario, la jubilación para amas de casa, la ESI, etc.

En este contexto es en el que debemos comprender lo que se busca plantear como hipótesis tanto teórica como metodológica: la relación transdisciplinar de todo gesto curatorial. Y agregaremos, existe una dimensión ética del quehacer curatorial, que como toda ética, no podría venir más que de su afuera en tensión, del conflicto con su alteridad, es decir, de sus transfronteras, que al ingresar en el terreno de una exposición adquiere formas asignables para volverse codificable, esto es, relato, para poder así integrarse en alguna de las líneas de una curaduría posible.

En el caso de **Sala Propia**, fue esa lógica de lo transdisciplinar la que fue tomando el proceso de construcción, escrituras, guión, montaje, recursos y comunicación del proyecto.

Por ejemplo, uno de los ejes curatoriales de **Sala Propia** es la frase “Y ahora que estamos juntas...” tomado del cántico de calle más repetido por todas las edades durante movilizaciones y encuentros.

Para todes tode: más allá de las lógicas binarias

Como un segundo momento en este recorrido por la relación de curaduría con cuestiones de género, #paratodestode #plandelucha se inaugura el 9 de marzo de 2019 con fecha prevista de cierre a mediados de mayo de este mismo año.

Dentro del campo específico del trabajo curatorial la propuesta completa procuró concretar una exposición de artes integradas convocando artistas residentes en todo el país y en algunas ciudades del exterior. Los ejes centrales que debían permear toda la narrativa tenían que ver con los conceptos de “géneros” y “memoria”.

La génesis del proyecto comienza en una convocatoria de las trabajadoras y los trabajadores del Centro Cultural Haroldo Conti. Aquí también se presenta otro punto de inflexión más que interesante para pensar la cuestión de lo transdisciplinar. El comitente de esta curaduría no es la dirección de un museo, centro cultural o galería, sino una decisión asamblearia del personal técnico y administrativo de un Centro Cultural que actúa en la esfera pública de una política de Estado, en un sitio tan particular como el Predio Ex ESMA, Espacio de Memoria.

Aquí, a diferencia de lo planteado en Sala Propia, por un lado ya no se trataba de poner en diálogo obras de una colección con perspectiva de género. Aquí se

plantea un aspecto más proyectual, es decir, las artistas que participan se suman a una convocatoria para una situación específica, con una consigna de trabajo, es decir, una modalidad mucho más cercana al funcionamiento de una Bienal de Arte, en sus dos rasgos principales: la existencia de lemas unificadores y el carácter colectivista, y por tanto afectivo, de la propuesta.

Y por el otro, este llamamiento buscaba interpelar y sumar artistas de todo el país, dándole un giro federal que volvía la experiencia un dispositivo de características inéditas en la historia de las exhibiciones en Argentina.

Se cita a continuación un fragmento del texto de sala:

“Para todes, todo es una exposición de artes ampliadas que pone en diálogo y en paridad crítica y amorosa, prácticas artísticas y culturales de todo el país y del río de La Plata. Así, se miran cara a cara y comparten espacios haciendo nuevos territorios, artistas de Formosa y Ushuaia, de Córdoba y Río Gallegos, de Tucumán y San Luis, de Buenos Aires y San Juan, mapeando una gran siembra de otros posibles.

Este proyecto provoca un corte de acontecimientos en el girar de distintas experiencias recorriendo el arte latinoamericano por fuera de las normas. Y en este sentido, en el de incluir otros territorios, recién comenzamos en el campo de las artes visuales a situarnos en el lugar incómodo pero feliz en el que nos replanteamos una representatividad injusta por lo escasa.

Es desde este impulso desde donde deseamos que en el Conti sea Para todes, tode.

Sentimos que lo que debe aproximar un encuentro en torno a Géneros y Memoria como un ardor feliz y creativo, es otra interseccionalidad de historias, territorios y cuerpos como modo de inscribir un más allá posible de las relaciones de poder que la historia del arte reproduce como pocas institucionalidades. Y esto será no solo mostrando lo invisible, sino provocando posibles historizaciones e historiografías que reformulen los predominios y las hegemonías naturalizantes. Que contemple otras modas

de hacer, otras representaciones, imaginarios, organizaciones, comunidades, que trascienden los límites de nuestra ciudad. Buenos Aires es una ciudad históricamente parada de espaldas al resto del país y del resto del continente latinoamericano”.

Todo el texto es casi un manifiesto transdisciplinar de una acción curatorial. Implica debates que se nutren de la teoría del género, del pensamiento queer, de la sociología, de la política, de la historia, de los estudios culturales...

Rafaela y sus amigas: un nuevo capítulo en la historia de un museo que está abierto y vivo

El proyecto curatorial elaborado especialmente para el Museo Municipal de Arte Dr. Urbano Poggi de la ciudad santafesina de Rafaela, quedó inaugurado el 15 de marzo de 2019 y se extiende hasta el 5 de mayo del mismo año.

Retoma el gesto de Sala Propia, y en cierta manera lo completa, porque se trata de una colección formada a partir del afán comunitarista de un grupo de vecinas y vecinos de la ciudad. No es ya el caso el MNBA de Neuquén, abierto en el año 2000, en una sede provisoria, y desde 2004 en su actual sede diseñada por Mario Roberto Alvarez siguiendo la tipología de los museos de arte contemporáneo, por iniciativa de la gestión municipal, dirección de Oscar Smoljan y el apoyo del entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires, Jorge Glusberg, es decir, desde una esfera absolutamente pública.

En efecto, el Museo Municipal de Rafaela nace de un acto fundante, el 20 de octubre de 1969, cuando Urbano Poggi, médico que además fuera intendente y gran conocedor de la cultura rafaelina, le dona a este sueño la obra La Máquina, de Carlos Ripamonte. A partir de allí inician exposiciones en distintos espacios, como por ejemplo en el Centro Cultural Municipal, el Salón Blanco de la Jefatura

de Policía y el Museo Histórico Municipal. Hoy tiene una bella sede, de tipología que respeta su construcción original, en el Complejo Cultural del Viejo Mercado.

Aquí también se cita un fragmento de su texto de sala, escrito, como en todos los casos, por su curadora, autora de este artículo:

“Entre la rebeldía y el compromiso amoroso planteamos esta ronda que pone en exhibición todas las piezas realizadas por artistas mujeres que integran la colección del Museo Municipal Urbano Poggi como núcleo central, en merecido homenaje, pero también como acto recreador de sus tiempos, sus voces, sus modos de ser, proyectándolos al presente con todas sus diferencias y sus visiones.

Y en esa ronda compartimos el gesto visibilizador con el trabajo de otras artistas de nuestra escena urbana que activan imaginarios y deseos desde las prácticas contemporáneas.

La exposición que aquí presentamos es un nuevo capítulo en la historia de un museo que está abierto y vivo. Está atenta e inmersa en nuevos tiempos, en la marea verde, en las revalorizaciones de los géneros que se plantean un derecho a ser. Porque un museo, lejos de ser un conjunto de objetos preservados con sentido fetichista, es principalmente un espacio de vínculos, de representaciones y biografías que se entrelazan y se potencian comunitariamente.

Las estadísticas acerca de la presencia de las artistas mujeres marcan el desbalance general de todos los museos nacionales. En este sentido, el patrimonio rafaelino cuenta con 35 artistas mujeres integrando el Patrimonio del Museo, lo que representa alrededor del 20% del total de las artistas que lo componen, con un 30% de obras realizadas por ellas. No se trata de realizar un gesto reparador que tranquilice desde lo políticamente correcto, ni de quedarnos en la mera expresión de la desigualdad de oportunidades como victimización y proclama de vulnerabilidad. Queremos afirmar una nueva voluntad que recoge, pone en valor y afirma sensibilidades, temas,

miradas de todas estas mujeres rafaelinas, y a su vez abrir las puertas a nuevas expresiones”.

Las estadísticas acerca de la proporción de género de su patrimonio siguen las generales que rigen para todos los museos de territorio nacional: del total de artistas, solo 35 son mujeres, lo que representa alrededor del 20% del total, que aportan un 30% del conjunto de obras de su reserva.

En su propuesta, se hizo especial hincapié en la relación con la comunidad, ya que en este caso más que en ninguna de las curadurías y museografías de género que viene realizando el enfoque que aquí se esboza, se planteó el eje de la misión del Museo como un lugar creador de vínculos más que acumulador de objetos artísticos.

Por ello, se destaca la incorporación al recorrido de la exposición de obras de artistas nucleadas en tornos al Liceo de Arte Miguel Flores. Y al trabajo realizado como sitio específico de dos colectivas; por un lado, Bomba de Lana, artistas que podrían ser pensadas dentro de lo que se conoce como yarn bombing (bombardeo con hilos), que realizan intervenciones en la ciudad para señalar situaciones sociales, quienes aportaron sus tejidos utilizando los símbolos y la disrupción estética y política de las Pussy Riot rusas, y las FMI (Feministas Mundanas Intergeneracionales), que intervinieron con consignas de lectura y escritura una selección de obras tradicionales y distintivas de la colección.

Crochet y grafitti, diálogos entre literatura y pintura, cruzados de reivindicaciones de mujeres. Repolitización de la vida cotidiana, micro y macro políticas. Historias de la ciudad que solo los memoriosos reconocen. Nuevamente aquí se plantea todo un meollo de transdisciplinariedades y zonas fronterizas. Y la que parece mejor planteada para navegarlas y volverlas experiencia de su agenciamiento, es la curaduría y la museografía, pensadas como lenguajes críticos de ese dispositivo vincular por excelencia que puede ser, si así lo deseamos configuramos, un museo.

Ahora en lo que sigue, se proponen algunas ideas que puedan abrir reflexiones sobre lo que se está transitando, en un esfuerzo teórico de pensar en voz alta y compartir pensamientos. La hipótesis central es que estos caminos curatoriales y museográficos propios son prácticas curatoriales y teóricas que emergen desde la matriz ineludible y contemporánea de lo transdisciplinar.

Primer ejercicio transdisciplinar: la necesidad de ir más allá de todos los cánones

Todas las curadurías planteadas se afirman en la idea de replantear el canon. Para esto, el texto que sin duda ayudará a pensar aquí es el clásico de Griselda Pollock, *Disparar sobre el canon, acerca de cánones y guerras culturales*¹.

Será útil entonces partir de una definición tomada de dicho texto, que explicaría que:

“Los cánones pueden ser entendidos entonces, como el fundamento retrospectivamente legitimante de una identidad cultural y política, una narrativa de origen consolidada, confiriendo autoridad a textos seleccionados para naturalizar esta función. Canonicidad refiere tanto a la supuesta cualidad de un texto incluido como al estatus que adquiere un texto por pertenecer a una colección autorizada”.

El canon, como explica Pollock, es un filtro cada vez más empobrecido y empobrecedor. Esto fue dicho hace casi 20 años. Se podría agregar que hoy, trayendo estas disquisiciones a la realidad propia, en una Buenos Aires cada día más hija del destino de ser cabeza de Goliath, tomando una expresión de Ezequiel Martínez de Estrada que ya tiene casi 80 años, el canon logra incluir, con suerte, apenas un 5% de la práctica artística que se sostiene diariamente. Como archivo

¹ Capítulo 1 de su libro *Differencing the canon. Feminist desire and the witting of Arts' Historias*. London, Routledge, 1999.

personal, día a día crecen los listados de artistas que trabajan desde hace décadas de espaldas al canon. Quizás, a finales de los 90 esto no era un problema a ser tenido en cuenta, porque la canonicidad estaba aún en su apogeo. Pero hoy hay crisis, fuerte crisis, de paradigmas culturales en los que se enmarcan las prácticas específicas de las artes visuales. De las sospechas que provocó el mercado de las ferias locales, los programas de arte latinoamericano y argentino, o la escasez de editoriales pasamos a un nuevo boom: el de las editoriales independientes, la autogestión y la libertad de cátedra de otras universidades y centros de estudio por fuera de la mirada hegemónica de las academias centrales legitimadoras. A esto contribuye sin dudas la creación de diseños curriculares de grado y posgrado que incorporan, junto a la incumbencia tradicional, la especificidad de estudios curatoriales con vocación hacia prácticas contemporáneas, de la cual la Facultad de Artes de esa Universidad viene desarrollando acciones señeras.

Por otro lado, toda una nueva gestión cultural en el presente contexto sociopolítico, produce otros registros que interrumpen el flujo canónico de lo que debe ser visibilizado en función de conceptos como “calidad”, “herencia”, “aptitud”, “mercado”.

Y lo que era una visión distinta es hoy eje en numerosos planteos, que son retomados por prestigiosas investigadoras y curadoras, como puede ser el caso de Andrea Giunta con la exposición Radical Women, o Gloria Cortés Aliaga en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Y reitero, en las cátedras otras, las editoriales otras, las residencias otras, que no hacen más que tensionar el canon. Parafraseando a Holmes (2006) podríamos decir que sabemos que hay arte no porque un juez lo dice, sino porque al pasar ha dejado una estela nueva en nuestra existencia. Este giro, impensando para la centralidad autoreproductiva del canon, está muy extendido y se afirma desde otra lógica muy distinta a la de la academia: no disputa la genealogía, ni la validez de los archivos, ni siquiera sus enunciados. Trabaja en paralelo, produce otras territorialidades, cuestiona permanentemente sus condiciones de enunciación para no quedar fosilizado e

intenta, a toda costa, evitar la constipación de la elite que cada día es más campo chico, aunque dispute nobles causas, como las del feminismo.

Pollock explicó muy bien en el libro citado, a comienzos de los años 90, la disyuntiva que hoy pareciera central en la escena local: avanzar en políticas de cánones ampliados (tanto sea que disputen desde el género o la edad o desde los lenguajes, medios o técnicas la visibilidad e inclusión), o hacerlo estallar. Es decir, nuevas preguntas que surgen de cuestionar los parámetros oficiales que imperan en museos, curadurías, currículas universitarias nacionales. ¿Ampliar el canon para sumar a lxs que no están incluidxs o demoler toda “canonicidad”?

Rescatar esa pregunta es posible hoy, que la corriente feminista y todos sus afluentes ha logrado inundar también el campo de las artes y las prácticas culturales. Quienes venimos llevando adelante distintas batallas territoriales sabemos que la cuestión sigue siendo esa: cómo sublevarse, que no es otra cosa que cómo saber cuándo. Hoy es posible ir mucho más allá de una predecesora y aún vigente crítica institucional porque la marea de la lucha de las mujeres instaló la política del deseo como una única manera de transformar las cosas y de invertir el mantra que pedía serenidad para aceptar lo que se no puede cambiar, por la consigna de *cambiar lo que no se puede aceptar*. Años antes, cuando hubiéramos cuestionado no la cantidad, meramente, si no la canonicidad misma, como una forma correspondiente de patriarcado, nos hubieran dicho, sin duda “radicales”. Pero hoy lo radical es tendencia, y no sería sabio no considerarlo para poder pensar descentradamente, es decir, críticamente.

El canon se apoya en la diferencia, y abolir la diferencia también es problemático porque sostiene una universalidad que ignora singularidades al proclamarlas. Juega muy cerca de la trampa de lo multicultural y lo diverso, como anulador de la *disidencia*, otra palabra que habría que pensar, siguiendo las enseñanzas de Stuart Hall (2003), bajo borradura. Y quizás ese sea el signo más potente de la época, al menos en mi mirada y en mis búsquedas: que el nuevo paradigma feminista (en cruce con otros paradigmas como la decolonialidad), nos permitan poner todos los conceptos que instalamos en los 70 y 80, bajo borradura.

Nuevamente Pollock viene al encuentro de estos lugares de resistencia al canon que solo sirven para fortalecer el desequilibrio:

“Hoy, las feministas enfrentan una nueva paradoja. Si nos retiramos a los dominios más hospitalarios de los estudios interdisciplinarios de género o los estudios culturales, si no nos involucramos continuamente con la historia del arte como discurso e institución, nuestro trabajo no molestará al canon y sus discursos sobre el arte o los artistas. Entonces tendremos que mantener una distancia de los modos profesionalizados de la disciplina historia del arte como posibilidad de desarrollar nuestra habilidad para sostener la cuestión de género reprimida dentro de ella. No podemos simplemente decampar. Esto dejaría a los artistas librados a los efectos de los discursos canonizantes de la historia del arte, los cuales, en términos reales, puede dañar seriamente las posibilidades de trabajar y vivir con artistas para aquellos que pertenezcan a grupos sociales no canónicos”.

Una cuestión empírica mueve nuestras inquietudes, y es la siguiente, en el campo local, apenas el 5% de las prácticas artísticas están dentro de las ferias, museos, colecciones, listados, cátedras. Rige un canon que aún no fue pensado, y ni siquiera alcanza a tomar conciencia de sí. Un canon que se presenta como una verdad natural, lógica, apoyada en alguna clase de valor estético que en algunos casos se argumenta desde un espíritu transhistórico y en otros se apoya en la verdad de un linaje propio, de los artistas históricos, con un mercado que abre y cierra el canon para dejar pasar lo que le conviene.

Ese 5% de artistas que trabajan con un reconocimiento institucional central tiene rasgos comunes. Por un lado, se concreta en una mayoría abrumadora de porteños (el uso del masculino es intencional). No es de asombrarse que esto suceda. Buenos Aires produce, sanciona y pontifica de espaldas al resto del país, (y de espaldas al resto de Latinoamérica). Otro rasgo común de ese 5%, es la cuestión de género. Absolutamente paradójica, porque al revés de lo que sucede en el porcentaje de mujeres estudiando artes en todas las escuelas, es

absolutamente masculino. Las mayorías de mujeres disputando el reconocimiento parte en nuestras aulas donde el piso de presencia femenina es del 85%. Sin embargo, la tendencia ha sido hasta ahora otorgar los primeros premios (que son los que retribuyen económicamente y permiten continuar carreras), a ilustres varones.

En un planteo integral del canon, lo político es central. Esto es un supuesto que nos ha resultado en no pocos dolores de cabeza. Ha sido complejo el proceso por el cual conquistamos la libertad de pensarnos en las prácticas educativas como seres teóricos, pero también poéticos y políticos. Una gran conquista que partió de un acto de sublevación donde introducíamos diariamente, con la paciencia de la convicción, derecho a decir lo que pensábamos, como un compromiso y una ética. Apenas si se pudo decir quiénes éramos, que era la revolución de expresar nuestras ideas. “En una sociedad que nos educa para la vergüenza, el orgullo es una respuesta política”, dijo Carlos Jaúregui, militante de la CHA, que ha sido el primer paso para desandar muchos caminos, muchas salidas del armario de tanta gente que devino hoy, felizmente, feminista, activista, artivista, o simplemente coherente con su propio deseo.

Segundo ejercicio transdisciplinar: replantearnos lo federal, hacia una curaduría geosituada

Y es desde esa transdisciplina indisciplinada, que esta experiencia curatorial, realizada en Neuquén, Ciudad de Buenos Aires y Rafaela, se propuso asumir cuestiones de “lo federal”, como algo opuesto a la centralidad unitaria de Buenos Aires. Una vez más, hay que romper este otro binarismo. Porque lo federal, que está siempre presente en mis decires junto a otra palabra, feminismo, es uno de esos conceptos bajo borradura que tanto me gusta encontrar y debatir en las aulas.

Federal, nuevamente, al ser algo armado, pensado, nombrado desde el centro, vuelve a ser de esos conceptos que es preciso deconstruir. Son nociones que pueden servir para perpetuar esquemas, para ordenar la diferencia y anularle toda potencia de ser. *Federal* es también una de esas palabras como *multicultural* o *diversidad*, términos que hay que seguir diciendo aunque inmediatamente después de vocalizarlos tengamos que hacer muchas aclaraciones, salvedades, tachaduras, paréntesis. Porque lo federal, como lo multicultural, uniformiza todo el abanico de riquezas culturales dándoles un permiso controlado para ser bajo la mirada de lo otro. Cuando le pregunté a Mónica Alvarado, artista que vive en Ushuaia y participa del #paratodestode, en una entrevista² sobre la chance de existencia de lo federal, me respondió con ideas que me poblaron de dudas:

“Volviendo entonces a lo federal, creo que las representaciones tienen distintos circuitos. Y el circuito en el que me manejo es este. Federal es, porque vienen todo el tiempo de todas partes del mundo, y del país. Circulamos con otros de todas las provincias. Y ahora tenemos todas las posibilidades con las redes. Hicimos otra, una horizontalidad, donde yo me siento americana y conectada con todos sus pueblos. Me eligieron para un encuentro de muralistas y me preguntaron: vos que sos artista local, y yo les dije, yo me siento artista regional, me siento representada por la Cordillera de los Andes, que es mi región, esa es mi federalidad. Todas las ediciones voy a la Bienal Intercontinental de Arte Indígena, y estoy en otro circuito. Desde ahí, por ejemplo, mis libros de artista fueron a la Biblioteca de Alejandría, fueron desde Perú y Ecuador, y desde ahí, desde la Cordillera como columna vertebral para todos, rompo la lógica de que todo tiene que pasar por la élite del arte y la curaduría porteña, y me contacto desde ahí, mi eje. Mi centro, son los Andes”.

² <http://leedor.com/2019/03/03/monica-alvarado-bosque-yatana-en-el-conti-sera-un-momento-de-ofrenda/>

De su opinión puedo tomar dos hipótesis interesantes. Por un lado, que lo federal le adjudica a ella una etiqueta relacionada a lo local, la encasilla en Tierra del Fuego, como espacio, la reduce hasta incluso con un valor de lo pintoresco.

Y por otro, aunque ni remotamente me lo haya dicho así, reitero, es mi hipótesis de escucha de sus palabras, que ese federal al que yo apelo toma como eje de referencia a Buenos Aires y alude a un imaginario de opuestos del siglo XIX, cuando lugares como Tierra del Fuego (o Formosa) no existían con la entidad que tienen hoy en orden al proyecto de organización nacional que las “redescubrió” y les asignó un rol en la cartografía de sus fronteras, posteriormente. Estas hipótesis que yo tomo de lo que Mónica tan gentilmente me contó, también se refuerzan con su conclusión a mi pregunta, cuando cierra diciéndome: *Mi centro, son los Andes*.

Y esto lo dice alguien que no es ni originaria plena ni blanca europea, descendiente de colonxs de Chiloé con sangre mapuche. Podría ser una *cheje*, en terminología de la socióloga *cholóloga* Silvia Rivera Cusicanqui³, cuya referencia para pensar todo este tema surge sola. Y es una ventaja ser cheje, como ser chola o ser nyc⁴

Para mí que viajo continuamente, estas cuestiones no son menores. Surgen solas en cada encuentro, en cada aula, en cada museo donde se arme una mesa de trabajo. No tenerlas en cuenta es seguir cometiendo ese mismo saqueo curatorial, pedagógico, periodístico, de siempre: vamos desde Buenos Aires con un saber central a dragar información, recursos y posibilidades de hacer que se agotan en una exposición, un paper de conferencia, siempre en función de honorarios y de archivos propios.

³ Silvia Rivera Cusicanqui sobre las ventajas de ser cheje. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=REFwU3A094I>

⁴ Nyc significa “nacida y criada”, opuesto a vyc, “venida y criada”, categorías de identificación para diferenciar pertenencias que agencian ciertos privilegios simbólicos y discursivos en las comunidades sureñas, especialmente, donde la conformación de la población es marcadamente aluvional.

Pero esta vez la operación es distinta. Porque en el caso de la exposición en el Centro Cultural Haroldo Conti estamos concretando una exposición en la ciudad de Buenos Aires, con un porcentaje mayoritario de artistas que no son de CABA. Artistas que fueron convocados desde tres ejes claros: Dictadura, Cuestiones que trae la cuarta ola feminista y las prácticas de territorialización. Y respondieron, muchas se reunieron en grupos para enviar obras, se sostuvieron mutuamente, se organizaron. Muchas, ante la consigna general Géneros y Memoria, me solicitaron bibliografía feminista para comprender. Y se sentaron a leer. Porque se sintieron interpeladas, se dieron cuenta de que la formación es imprescindible. La formación política que brinda la teoría feminista. Eso que pedimos hasta el hartazgo en ámbitos de militancia partidaria, se dio aquí, en este #paratodestode. Y muchas empezaron a entender debates centrales que hoy nos atraviesan, como la lucha por el la Ley e Interrupción del embarazo, la inclusión de todas las identidades trans, lesbianas, no binaries, como ejes no solo de producción de obra, sino de resistencia político afectiva. Y aportaron desde su experiencia e intuición, pero también desde un pensamiento que empieza a formarse a partir de ciertas fuentes y cuestiona el sentido común.

Tercer ejercicio de Lo transdisciplinar: la curaduría bajo demanda

Rita Segato está presente en el recorrido de #paratodestode en más de un sentido. El más evidente, como participante, exhibiendo por primera vez sus dibujos realizados en papeles borradores que acompañaron sus labores profesionales en el día a día, apuntes de notas o ayuda memoria durante conferencias. O como dibujos libérrimos que ella realizó durante décadas, con objetivos lúdicos o como escape de horas de escucha y reflexión de tantos testimonios de femicidas en las cárceles latinoamericanas.

Pero también como guía teórica con un concepto clave. Me refiero a lo que ella sostiene en Colonialidad del poder y antropología por demanda⁵, Segato (2015)

⁵ Introducción a La crítica de la colonialidad en ocho ensayos.

coloca en relación a la “disponibilidad del antropólogo para ser interpelado por comunidades y pueblos que le colocan su “demanda” y permiten, de esa forma, que su “ciencia” obtenga un lugar y una razón en el camino del presente.

Retoma un texto propio donde examina la universalidad de los Derechos Humanos y la “deontología pluralista de la antropología” para pensar en términos de lo que llama una “ética insatisfecha”, en tanto siempre iba al encuentro de la interpelación del otro en la propia práctica. Como ella misma sostiene:

“Digo allí que la teoría de la antropología “no sería la de dirigir nuestra mirada hacia el otro con la finalidad de conocerlo, sino la de posibilitar que nos conozcamos en la mirada del otro”, “permitir que su mirada nos alcance” e inclusive que abra juicio sobre nosotros”

Esta idea de Rita me resultó tan cercana y estimulante para pensar los ejes que propongo para nuestras prácticas curatoriales que provoca una especie de iluminación. Toda la idea que trabaja Segato en esta introducción, es un acto que puede considerarse una curaduría de sus textos anteriores para ponerlos en línea y pensarlos como un gran dispositivo de lectura y homenaje de conceptos clave de su amigo e interlocutor Aníbal Quijano.

Parafrasear a Rita Segato es pensar si todas nuestras prácticas curatoriales, teóricas, museográficas, de gestión, historización o comunicativas en relación a la esfera del arte no tendrían que plantearse también como “bajo demandas”, litigantes, contenciosas. Partiendo de una simple frase, que enuncia así: “La mejor descripción de lo que propongo es la de una antropología, interpelada, solicitada, demandada por los pueblos que por un siglo le sirvieron de objeto”, que para ella tiene, como lo explica, una fuerte relación con conceptos que nos son tan cercanos y tan acogedores de nuestros propios debates epistémicos. Así, la exploración pro lexicografías como las de *Campos contenciosos*, *Luchas de los pueblos*, “movimientos de la sociedad” (que toma de Aníbal Quijano), Disputa epistémica y Escena de alteridad, refuerza, en toda la centralidad de su mirada, que para nosotras desde la práctica curatorial es empero tan lateral, una potencia constituyente, y que debe ejercerse con total libertad transdisciplinar.

Hacia una ética curatorial

Finalmente, tomo el nombre de este apartado que será además una suerte de conclusión abierta, del título del libro de Reilly (2018). Porque toda la experiencia curatorial reseñada aquí y presentada con algunas ideas teóricas permitidas también, transdisciplinariamente, nos llevan a pensar en una dimensión nueva, que conecta con el concepto de ética curatorial.

Justamente, si en algo fortalece este pensar transdisciplinar es porque habilita un marco interseccional que nace de una vocación ética. Los tres proyectos curatoriales llevados a cabo y comentados aquí, recordamos, Sala Propia (MNBA Neuquén), #paratodestode #plandelucha (Centro Cultural Haroldo Conti, CABA) y Rafaela y sus amigas (Museo Municipal de Arte Dr Urbano Poggi, Rafaela, Santa Fe) tienen en cuenta supuestos interseccionales, en tanto consideran la cuestión de género como un universo semántico y performativo a hacer estallar, en línea directa con cuestiones geográficas y condicionamientos de poder y en cuestiones de clase en cuanto acceso real a la posibilidad de circulación de prácticas artísticas. A esto llamamos activismo curatorial.

La curadora, teórica y directora de espacios exhibitivos, Lucy Lippard, lo explica muy bien en el prólogo del libro de O'Reilly:

“El activismo curatorial viene desde adentro, y Maura O’ Reilly ha estado en las líneas del frente interno, especialmente como curadora inaugural del Elizabeth Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum, New York City. Sus propias exposiciones, como este libro, pueden considerarse formas de "crítica institucional". Su pregunta central es: "¿Cómo podemos hacer para que las personas en el mundo del arte piensen en el género, la raza y la sexualidad y comprendan que estas preocupaciones persistentes requieren acción?" El libro El activismo curatorial de Maura Reilly se centra en exposiciones importantes a gran escala en los principales museos que

rompieron las reglas mediante la introducción de problemas sociales impulsados por la identidad. En el proceso, por supuesto, todos estos espectáculos son atacados por ignorar la calidad”. (Traducido del inglés por la autora de este artículo).

Justamente, lo que saca a la luz el tema de fondo que proponen las tres exposiciones es el tema de lo “desparejo” de las obras presentadas, cuando justamente lo que se propone es plantear que no existe canon estético que no quede interpelado por cuestiones éticas, que como bien señala Lucy Lippard, son fundamentalmente un llamado a la acción.

Pensar la curaduría en relación a lo transdisciplinar, proyecta todo el potencial que la curaduría tiene. Especialmente pensar ese concepto de lo trans como un juego de identificaciones y desafíos a un mandato que no es el histórico ni el filosófico propio del dispositivo “museo” tal como este surge a partir del Renacimiento, sino como una performatividad política específica que atiende a un contexto nuevo y vertiginoso donde se inserta el arte contemporáneo. De las zozobras que estas situaciones me provocan, de lo que me interpela estar en el campo de manera activa, como curadora, profesora, teórica, escritora, quise dar cuenta en estas líneas. Es hora que dejemos de hablar de curaduría como disciplina, para pasar a hablar de Estudios Curatoriales. Y este pensar la propia incumbencia desde allí, la sostiene no tanto en pensarse como una unidad académica nueva ni como una unidad interdepartamental ni como un área nueva de los museos, sino, claramente, como un bloque teórico y práctico de resistencias, que pueda escuchar lo que las expresiones culturales y sociales de nuestras comunidades ya expresan, y desde las cuales, nos miran.

Bibliografía

Hall, S. / Du Gay, P comp. (2003). Quién necesita identidad. En Cuestiones de Identidad Cultural. Madrid. Amorrortu Editores.

Pollock, G. (1999) Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London. Routledge.

Reilly, M (2018). Curatorial activism. Towards an ethic curatorial. London. Thames&Hudson.

Rolnik, S (2006) Geopolítica del chuleo. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>

Segato, R (2006). "Antropologia e direitos humanos: alteridades e ética no movimento de expansao dos direitos universais". Maná. 12(1) 207-236.

Segato, R. (2013). La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Prometeo Libros.