

# Hacer curaduría, una función que constantemente se redefine

Autora: Cristina Lleras

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Iñigo

PID\_00274734

Primera edición: febrero 2021

## Introducción

### 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

- 1.1. Introducción
- 1.2. Curaduría y oficios
- 1.3. Elementos para leer una curaduría
- 1.4. Curaduría como *collage*
- 1.5. Transcuraduría
- 1.6. El curador como autor o como intérprete
- 1.7. El artista como curador
- 1.8. Puntos de partida para hacer curadurías
- 1.9. Coda primera parte

### 2. Formas de hacer y casos de estudio

- 2.1. Introducción
  - 2.2. Curaduría colaborativa
  - 2.3. Representaciones de la nación
  - 2.4. Dos bicentenarios
  - 2.5. Voces para transformar a Colombia (2018)
-

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.1. Introducción

Desde hace algunos años suelo empezar las clases de curaduría para estudiantes de arte con una afirmación que quizá pueda resultar antipedagógica: **la curaduría no se puede enseñar, pero se puede aprender**. La tomo de mi propia experiencia después de trabajar casi dos décadas en museos y de un texto que me resultó revelador por poner en palabras la forma en que yo misma «devine» curadora: *Educando a Frankenstein* (\*), escrito por el curador mexicano Cuauhtémoc Medina.

En el texto, Medina aduce que a pesar de que existen programas para profesionalizar el oficio del curador, la curaduría se resiste a ser regulada. Por tanto, no sería correcto definirla como una profesión, sino una función que se caracteriza justamente por incluir una diversidad de roles, posiciones y acciones. El curador no desarrolla una misma metodología todo el tiempo. Es Frankenstein porque está hecho de retazos de distintas profesiones y saberes. En este punto pido a un estudiante dibujar un Frankenstein y empezamos a nombrar las distintas partes que pudiese tener este «monstruo»: gestor cultural, museógrafo, relacionista público, comunicador, investigador, activista, marchante, burócrata, etc. Son múltiples los oficios que puede asumir el curador.

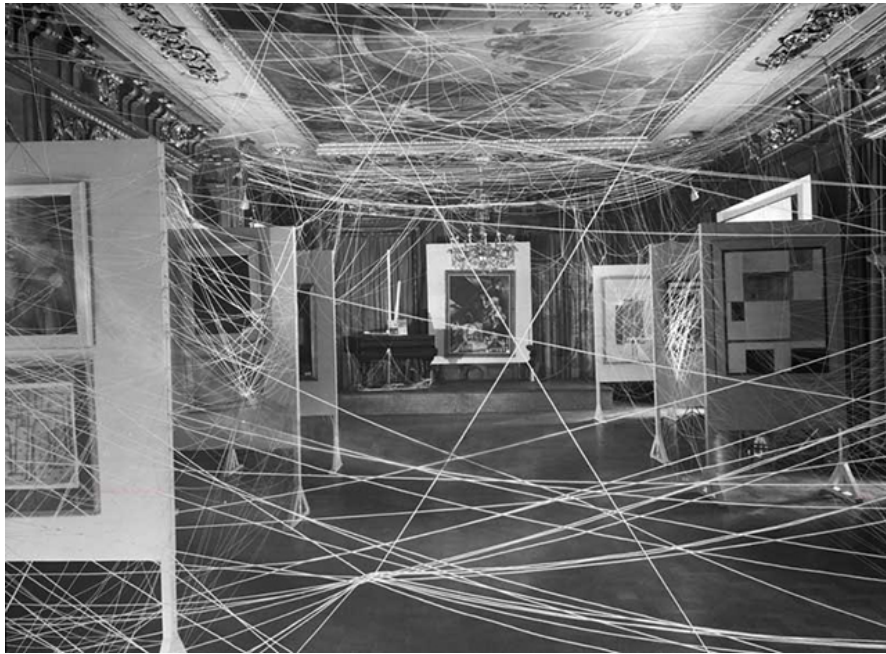
Cada proyecto tiene una naturaleza distinta y, por tanto, la manera como se ejerce la curaduría cambia en el tiempo. Puede ser una propuesta de investigación en la que otras personas asumen roles de producción, gestión de recursos, divulgación; o puede ser un proyecto que implique que quienes estén al frente de la curaduría se encarguen de todo el proceso.

Lo único que Medina recomienda mantener constante es la forma de negociar. Un estudiante lo puso en palabras que considero muy acertadas: cada curador no negocia su subjetividad. Eso es lo que hace que cada uno tenga su forma de hacer, su impronta personal.

Los orígenes del término ya son un lugar común, pero vale la pena repasarlos brevemente. Curar está emparentado con el verbo **cuidar**, de ahí que por mucho tiempo los curadores de museos fueran las personas encargadas de las colecciones de un museo. Hoy en día, las labores de cuidar las colecciones pueden estar reservadas a quienes ejercen la conservación como profesión, mientras que los curadores son investigadores y crean relatos para su escenificación. Sin embargo, la curaduría, como la conocemos hoy en día, tiene su desarrollo creativo desde hace relativamente poco, en la década de los sesenta, al mismo tiempo que se dieron cambios radicales en las prácticas artísticas.

Esta curaduría contemporánea consiste en una práctica basada en hacerse preguntas desde el presente. Sus orígenes están más cercanos a lo que los artistas de vanguardia, como Marcel Duchamp, hicieron con el espacio expositivo que con la historia misma de la curaduría museal.

De hecho, las historias de la curaduría reseñan la obra *16 millas de cuerda* como un antecedente.



Installation view of First Papers of Surrealism exhibition, showing Marcel Duchamp's His Twine. John D. Schiff (1942)

Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>.

La obra de Maurizio Nannucci, *Todo arte ha sido contemporáneo*, nos recuerda que quienes participamos de las prácticas artísticas nos hacemos las preguntas desde el ahora. Uso esta alusión para ejemplificar que la curaduría contemporánea no es sobre arte contemporáneo. Lo que resulta relevante es que la interrogación sea importante para nosotros ahora. Así, **todo pasado es sujeto a constante revisión curatorial**.



All Art Has Been Contemporary, Altes Museum, Berlin. Maurizio Nannucci (2005)  
Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Maurizio\\_Nannucci%2C\\_All\\_art\\_has\\_been\\_contemporary.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Maurizio_Nannucci%2C_All_art_has_been_contemporary.jpg)  
y [https://es.qwe.wiki/wiki/Maurizio\\_Nannucci](https://es.qwe.wiki/wiki/Maurizio_Nannucci).

Ser curador es más un devenir que una garantía dada por la educación formal, es un oficio estimulante y en constante reinención.

En eso también coincido con Medina. Personalmente, cada proyecto curatorial es la búsqueda de una solución parcial a un problema, pero también la oportunidad de retomar, reinventar o modificar una forma de hacer, una metodología, un grupo de trabajo, una narración, crear o renovar relaciones con artistas e investigadores de otras profesiones.

Algunos artistas sienten profunda desconfianza de los curadores. Ya sea por experiencias desagradables del pasado o por rumores de que quien ejerce la curaduría es una suerte de vampiro que se aprovecha de los artistas. Saber de curaduría no quiere decir que hay que convertirse en curador. Lo primero que hay que preguntarse es **para qué le puede servir a un artista saber sobre esta práctica**. Las posibles respuestas van más allá de la «autocuraduría» de su obra o de saber cómo interactuar con curadores para que no se presenten relaciones jerárquicas o abusivas.

Posibles respuestas a la pregunta de para qué sirve pueden ser las siguientes: pensar la curaduría como un sistema para generar conexiones entre imágenes, disciplinas, artistas, no artistas o como una forma de conocer un contexto; también puede tratarse de una forma de entablar una relación entre arte o artistas, curadores, espacio y públicos; incluso para pensar la curaduría como obra, es decir, como una práctica de generación de conocimiento que está inscrita en la práctica artística. Durante este módulo, esa debe ser una pregunta constante: qué puede aprender un artista si, como lo señala Medina, la curaduría no se puede enseñar y cómo puede enriquecer su propia práctica, aun cuando esta, en apariencia, no tenga que ver con el ejercicio curatorial mismo.

Mi labor consiste en hacer evidente que la curaduría es un **sistema de construir narrativas a partir de relaciones y conexiones**. El dibujo de una constelación o un rizoma es adecuado para explicar de qué se trata la labor curatorial. Otra forma de imaginarlo es un círculo en el cual se señalan puntos que están conectados. La curaduría es **creación de relatos**, lo que varía son las formas infinitas en que estos relatos pueden estar elaborados y emplazados.

Otras analogías comúnmente utilizadas para entender el oficio del curador son el director de una orquesta o el guionista de cine. Hay quienes definen la *curaduría* como la labor de un artista. Gustavo Zalamea, artista colombiano, profesor universitario, gestor y a veces curador, también respondió a la pregunta «¿es el curador un artista?» de la siguiente forma:

“ «Me parece que en el ámbito de la curaduría también los roles tienden a cruzarse. Hoy muchos artistas son simultáneamente curadores. Aunque yo creo como le dije antes, que el trabajo crítico exige una dedicación de tiempo completo. El curador es un crítico aunque no le guste admitirlo, aunque esté ligado a una institución, aunque prefiera esconder o disimular la esencia de su labor bajo una palabra-máscara, más neutral, menos agresiva [...] diría que el curador o crítico desarrolla un proyecto, arma una exposición y unos eventos complementarios, ensambla un conjunto y opera como un artista, estableciendo un dispositivo complejo que puede considerarse como una obra de relación, una obra colectiva, dirigida y producida por un equipo encabezado por él. Así que, desde el punto de vista de la producción, el crítico puede ser considerado como un artista [...]. Pero para mí lo que realmente importa es que tanto los artistas como los críticos puedan tocar una cuestión clave: el cómo iniciar a otras personas en el descubrimiento del arte, en la chispa que inicia el incendio».

Cerón (<https://www.gustavozalamea.com/curadurias>).

Una posición distinta revela el artista colombiano Humberto Junca, que también ha hecho curaduría:

“ «Le respondo de esta forma: cuando hago una obra de arte, poseo todo el control de lo que estoy haciendo, me lanzo de cabeza en ese proyecto siempre personal. Es una cosa mía, aun cuando parta de referentes externos o que esté influenciado por un director de cine, un músico u otro artista. La curaduría, en cambio, es para mí una cosa mucho más operativa, casi que “administrativa”. En algún taller de curaduría que dicté insistía a quienes lo tomaron, que la curaduría consistía en señalar las igualdades en un conjunto que parece totalmente disímil y heterogéneo... o lo opuesto: señalar las diferencias en un conjunto de cosas que parecen iguales. Ahora, es muy rico, muy chévere que a uno le den como un poder y uno pueda invitar a la gente que quiera y mostrar las cosas que uno quiera y señalar las relaciones o los contrapuntos que parezcan necesarios; pero me gusta más transformar objetos, ser el artista escogido por el curador».

Junca (2012, <https://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/humberto-junca/>).

Independientemente de la definición, lo que hace que el oficio del curador sea interesante es que está en constante cambio y redefinición, y que sobre este podamos tener pocos acuerdos. Habrá quienes asuman su oficio con un espíritu más operativo y otros que lo asumirán como se asume la práctica artística. Siempre está todo por ser reinventado, aun si las preguntas son las mismas.

Las maneras en que los curadores inventan narrativas y conexiones son múltiples. Por ejemplo, en la edición número 33 de la Bienal de San Pablo, en 2018, el curador Gabriel Pérez-Barreiro invitó a siete artistas a hacer curadurías a partir de «afinidades afectivas», como llamó a su proyecto. Así, cada artista puso en diálogo la obra propia con la de otros artistas, más proyectos incluidos por el curador. Otra forma de hacer conexiones la presentó Alejandro Martín, en Colombia. Desde 1940 se lleva a cabo un «salón» de artistas en Colombia, cuya forma ha cambiado en las varias décadas de subsistencia. Hoy en día tiene un modelo similar al que se asocia con una bienal, aunque no se realice cada dos años. El Ministerio de Cultura selecciona un director artístico o varios curadores a partir de propuestas o por invitación directa. Para la edición de 2019, Martín invitó bajo la sombrilla conceptual «el revés de la trama» a ocho curadores (que a la vez son artistas) y colectivos para desarrollar su propia interpretación y curaduría a partir de la temática común. El salón se configuró a partir de estas curadurías, incluyendo las de Martín, que incluyeron exposiciones, la página web del [página web del evento](#) y una nutrida programación (charlas, recorridos, talleres). Un componente central fue la Cátedra performática, que concentró tres días de conversatorios, *performance*, charlas y talleres.

La curaduría entonces se define a partir de la práctica misma. Por ello es fundamental saber, ver y visitar curadurías, exposiciones o museos y otros eventos en los cuales se le da vida a la labor curatorial. Así mismo, para saber de curaduría hay que hacer curaduría. Sostengo que es un oficio que se conoce en la práctica y para el cual no debe aplicar la división entre teoría y práctica, porque ambos se nutren. Es decir, un curador que no haya reflexionado sobre su práctica o que solo haya reflexionado sobre la práctica no es un curador.

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.2. Curaduría y oficios

Veíamos anteriormente que la forma en que se ejerce la curaduría dependerá de cada proyecto, y la manera en que se deviene curador está relacionada con los múltiples roles que se enfrentan en la práctica. En los varios proyectos que he podido realizar, muchas veces la curaduría no se ha remitido exclusivamente a una labor intelectual y de montaje, sino que ha comprendido relaciones con comunidades, conocimiento sobre contratos para la producción, supervisión de equipos de trabajo, contabilidad, instalación, corrección de estilo, entre otras actividades.

¿Qué roles puede tener quien hace curaduría?

- investigador
- museógrafo
- diseñador
- relacionista público
- conservador
- director de proyectos
- comunicador
- gestor de proyectos
- financista
- legitimador
- político cultural
- marchante
- historiador
- activista
- filósofo
- burócrata

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.3. Elementos para leer una curaduría

Lucas Ospina es un artista y profesor colombiano que también ha hecho las veces de curador. Escribía y era muy crítico con el rol de los curadores en el sistema del arte. En 2007 publicó el texto «Arte y oficios: curaduría y gestión cultural (en XXXIII tesis)», en el que hace una dura diferenciación entre el papel crítico del curador y la labor burocrática y apaciguada del gestor. La tesis número XIV puede servir de ejemplo:

“ «XIV. La curaduría es tan transgresora como el arte: transforma los géneros de los que inicialmente parte / Los gestores culturales jamás cuestionan el género, los límites dentro de los que se enmarcan. Y nunca son víctimas de censura: ellos mismos se autocensuran».

Ospina (2007, <https://esferapublica.org/nfblog/arte-y-oficios-curaduria-y-gestion-cultural-en-xxxiii-tesis/>).

El texto de Ospina señala una suerte de mandamiento curatorial que resulta enriquecedor para discutir sobre la práctica, así como también ayuda a entender que no toda exposición o proyecto artístico es una curaduría. Un artista no necesita un curador para hacer una exposición. A manera de ejemplo, el Premio Luis Caballero se realiza en Bogotá por convocatoria y una terna de jurados selecciona las propuestas nominadas que luego se emplazan en la ciudad. No hay una necesidad de que los proyectos se relacionen o se diferencien entre sí en una narrativa coherente.

Además, muchas veces los curadores no necesitan artistas, es decir, la curaduría no solo se ejerce sobre «obras» o en trabajo con artistas, sino que hay curaduría de las más diversas disciplinas. No obstante, no todo proceso de selección se convierte en curaduría (curador gastronómico, de viajes, etc.). Desde mi óptica, es algo que corresponde al ámbito de las prácticas artísticas.

¿Qué hace que una curaduría se sostenga a sí misma? No es una pregunta fácil de responder. ¿Cómo diferenciar una curaduría de otra? ¿Cómo puedo juzgar un trabajo curatorial ajeno? Uso las siguientes preguntas para proponer un análisis de una curaduría:

¿Qué problema, argumento o tema presenta la curaduría?

¿De qué manera me propone un punto de vista contemporáneo?

¿Cuál es la relación entre la idea central de la exposición y los objetos que expone?

¿Cómo está construido el relato?, es decir, ¿cuál es la relación entre los objetos?

En primera instancia, está la **originalidad, contundencia, necesidad de la postura de la curaduría**. En 2018 tuve la oportunidad de ver una exposición en el Centro Contemporáneo de Arquitectura en Montreal, Canadá, llamada *Our Happy Life: Architecture and Well-Being in the Age of Emotional Capitalism* ('Nuestra vida feliz: arquitectura y bienestar en la era del capitalismo emocional'), que exploraba múltiples asuntos relacionados con cómo las emociones rigen la vida en las ciudades y el consumo. Las piezas que la componían quizá no eran de un valor excepcional, pues se trataba de objetos de la cotidianidad, pero las ideas y reflexiones que proponía sí que lo eran, además de la pertinencia de las preguntas y dilemas que presentaba. A manera de ejemplo, aparecían en la exposición informes de distintas entidades internacionales que crean escalas para medir el estado emocional de los países. Dichos informes sirven para monitorear la capacidad adquisitiva de las naciones, es decir, aquello que en apariencia parece información superflua (como puede ser saber cuál es el país más feliz del mundo) sirve para la toma de decisiones en torno a la inversión extranjera o monitorear los mercados de capital. La exposición mostraba con fotografías, teléfonos móviles, llaves de seguridad y planes arquitectónicos la forma en que las emociones están íntimamente ligadas al consumo.



Canadian Centre for Architecture, Montreal. *Our Happy Life* (2019)

Fuente: <https://www.cca.qc.ca/en/events/63178/our-happy-life>.

En segunda instancia, está la cuestión de si la exposición se queda en un discurso muy erudito y sofisticado pero la narrativa es pobre en recursos. Con esto me refiero a que los textos prometen un gran desarrollo conceptual que no se refleja en la exposición, porque la puesta en escena y los contenidos no corresponden con la grandilocuencia del discurso. Es decir, ¿de qué manera el enunciado se materializa mediante imágenes, textos y todo tipo de recursos posibles? ¿Cuál es el recorrido que nos propone la curaduría?, ¿el grado de libertad y responsabilidad que nos da como sus espectadores? Pero además de esta relación vertical, si se quiere, entre un gran tema o problema y los subrelatos y sus componentes, también existe una relación horizontal que se da entre los componentes. ¿Hay ritmos distintos? ¿Hay sorpresa, contradicción, diversas emociones?

En suma, la curaduría es un juego constante entre el todo y las partes que se redefinen constantemente a partir de las experiencias de quienes las habitan (recomiendo esta [página](#) del proyecto peruano «micromuseo» que tiene una diversidad de textos sobre el oficio curatorial).



# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.4. Curaduría como *collage*

Por casualidad encontré un artículo sobre curaduría y azar (\*). Me interesó leerlo para pensar en la forma en que ocurre la investigación curatorial. Puede ser tan rígida como la selección de un tema, un artista, un problema concreto que deviene en exposición, o tan flexible que posibilita encuentros, apariciones, cruces y error.

La exposición es la creación de un orden y se define por taxonomías, ejercicios de clasificación, de búsqueda de similitudes y diferencias, así que implementar el azar parece contradictorio con la forma en que la curaduría acontece. Sin embargo, como el artículo resalta, varios artistas y posteriormente curadores han roto las reglas predispuestas mediante la práctica misma (\*).

La idea del azar permite pensar que una idea curatorial tiene múltiples formas de ser desarrolladas, nunca hay una sola y única respuesta, entre ellas prima una que finalmente se ejecuta, pero abre las posibilidades y las ideas a múltiples formas de existencia.

Los siguientes vídeos realizados para el programa de la Feria de Arte de Bogotá, en 2014, ejemplifican este asunto:

Jaime Cerón [https://www.youtube.com/watch?v=Hwf83zW\\_H-E&sns=fb](https://www.youtube.com/watch?v=Hwf83zW_H-E&sns=fb).

Carolina Ponde de León y Santiago Rueda [https://www.youtube.com/watch?v=DfxT\\_lg-DUA](https://www.youtube.com/watch?v=DfxT_lg-DUA).

José Roca <https://www.youtube.com/watch?v=2ZDM3Z79Nzw>.

El azar sirve para cuestionar la figura autoritaria o de autoridad del curador, pero no la hace desaparecer. También puede tener como fruto una interacción con las audiencias que propone una relación más compleja que la dada por el término *espectador*. Sin embargo, aún es necesario seguir buscando la porosidad en esos límites que diferencian los roles de curadores, artistas y audiencias.

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.5. Transcuraduría

Dado que uno de los objetivos de este curso consiste en explorar los límites de lo curatorial y la forma en la que se solapa con la práctica artística u otras prácticas, es de interés ver cómo la pedagogía ha cuestionado también esos límites. Para ello, es interesante revisar la octava versión de la Bienal de Mercosur, en 2011, evento que se realizó en la ciudad brasileña de Porto Alegre. El curador general fue el colombiano José Roca e incluyó la figura del curador pedagógico, que asumió el mexicano Pablo Helguera. La educadora y artista Mónica Hoff hace una interesante presentación sobre cómo los roles del curador, el curador pedagógico y los mediadores se solapan y se enriquecen, lo que hace casi imposible una distinción entre las formas en las que se produce el conocimiento (\*).

En esta misma línea, el texto de Helguera sobre transpedagogía para el catálogo de la Bienal (\*) suscita unas importantes preguntas para la curaduría pensada aún como una suerte de práctica «superior». A partir de lo que allí se expuso sobre la relación entre arte y educación, me imaginé una definición para un nuevo término que acuñé como *transcuraduría*. Dicha práctica, más allá de lo curatorial, implementa metodologías curatoriales que enfatizan la interacción social y las relaciones sociales, es decir, instancias de colaboración entre espectadores, artistas y curadores como responsables todos de un acto creativo, todos como aprendices en una relación horizontal. En ese sentido rescata el **proceso educativo como un acto creativo** y la **generación de conocimiento como algo que se hace con otros** y no basado en un modelo donde el maestro (o el artista o el curador) llena el vaso vacío del alumno (o del espectador). En este caso, el curador también aprende. Como la interacción social es fundamental, se fortalece la idea de la creación colectiva, es decir, hay cocuradurías que implican la experiencia más allá de la creación de objetos para abarcar las narrativas. En este modelo, los públicos no son meros recipientes, sino que su experiencia es fundamental y, por tanto, resulta clave pensar en esas alianzas entre curadores, artistas y públicos desde el inicio.

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.6. El curador como autor o como intérprete

Camilo Ordoñez, curador bogotano, escribió su tesis sobre relatos de poder en torno a la curaduría en Colombia (\*). Del apartado «Discutiendo sobre curaduría desde Bogotá. Autoría, poder y creación» surge una discusión interesante para retomar y abrir en otros contextos, y es la tensión que existe entre posiciones divergentes sobre si el curador es un autor o un intérprete.

Algunos ejemplos que surgen de este debate y retoman el texto de Ordoñez para entender la posición del curador como intérprete se valen de analogías de otros géneros artísticos. Tal como lo señalaba antes, el curador como un director de orquesta, o como un lector de un contexto que genera relatos cuyo fin es la experiencia de los públicos, aquel que no interviene las obras, un gestor que da visibilidad a las obras, un medio de comunicación entre distintos actores del sistema de arte: coleccionistas, galeristas, instituciones. Y por supuesto la máxima: **sin artistas no hay curadores**. En el asunto sobre la intervención de las obras, es evidente que un curador no lo hace literalmente, pero sí puede haber procesos de cocreación con artistas donde se vuelve dudoso el grado de autoría única del artista. Además, también puede pasar que un artista participe en la definición conceptual de una exposición (para la muestra las curadurías blandas que describo más adelante), y entonces diríamos que hay una intervención en el ejercicio curatorial. El caso que describo más adelante, «Bogotá SAS», es un ejemplo de esta metodología en la que los artistas se involucran en el desarrollo de una idea inicial y, por tanto, contribuyen no solo desde su práctica, sino en las discusiones teóricas.

En el otro extremo, en la defensa del papel del curador como autor, se puede definir como aquella autoría sobre un conjunto de relaciones. Evidentemente hay un acto creativo en la forma en la que se asocian, disocian, acercan, distancian, yuxtaponen imágenes, ideas, objetos. La autoría sobre el discurso que desarrolla la curaduría también es un punto a favor. Adicionalmente se cuestiona si el curador es un creador de espacios y experiencias o simplemente los resignifica. Si un curador realiza una exposición en la sala de un museo, ¿está creando nuevos significados sobre el espacio (lo cual no altera su poder enunciador inicial) o está creando un espacio «nuevo»? ¿qué tanto le afecta el contexto previo existente sobre un espacio determinado? Pienso en las curadurías que se realizan en el interior de las ferias de arte, que, por más transgresivas que puedan ser sus ideas antimercado, estarán signadas por un contenedor que antecede unas condiciones específicas de recepción.

Creo que no es posible generalizar, que puede haber iniciativas en ambos sentidos si se explora la relación con el espacio como elemento fundamental del ejercicio curatorial. Las decisiones autorales incluyen definir coordenadas espacio temporales y técnicas de montaje. Importante enfatizar que el montaje no es únicamente poner objetos en la pared, es el arte brechtiano de crear relaciones justamente (\*).

Evidentemente este ejercicio de sostener que el curador es un autor o un intérprete propone un falso dilema, porque quien hace curaduría tiene un pie en la interpretación y otro en lo autoral. Si en un lado del espectro estuviese la autoría y en el otro la interpretación, cada curador ocuparía un lugar distinto entre un lado y otro. Retomando a Medina, cada curador tiene su manera de negociar o su propia subjetividad.

### Caso «Bogotá SAS» (2015)

En 2015, la Cámara de Comercio de Bogotá inauguró un programa llamado *Prisma* que buscó en sus dos ediciones generar un ciclo temático de tres curadurías que giraron en torno a un eje conceptual. Ese primer año se realizaron tres exposiciones en torno a las formas de representar e imaginar Bogotá. En ese ciclo presenté, junto con el colectivo Caldo de Cultivo y el artista y grafitero Santiago Castro, la exposición «Bogotá SAS», que surgió de una concepción política del espacio urbano y el derecho que tienen los habitantes de la ciudad a su uso y modificación (\*). Las fotografías fueron tomadas por la Cámara de Comercio de Bogotá.

El modelo curatorial de esta exposición incluyó a los artistas en la fase de conceptualización. El proyecto empezó compartiendo una pregunta con los artistas, un cuestionamiento a la manera en que el espacio público se reconfigura, se privatiza mediante distintas prácticas, y la lucha de distintos grupos por abstenerse de participar en esa lógica impuesta. Durante varias semanas compartimos textos y discutimos sobre los temas que quería abordar cada uno, así como asuntos teóricos relacionados con el espacio público en la ciudad. La razón para invitarles a desarrollar esta propuesta en conjunto era porque sus prácticas están relacionadas con lo urbano y porque el proyecto permitía pensar en producción para la exposición y no necesariamente exhibir una obra ya producida. Creo que toda exposición o proyecto curatorial es una oportunidad para profundizar en algo que ya está latente. Personalmente, hay una pregunta que siempre trato de enfrentar en las curadurías en las que me involucro y es: ¿cómo representamos el pasado? Es una pregunta que solo tiene respuestas parciales.

Para «Bogotá SAS» seleccioné unas piezas pilares que motivaron esta reflexión desde las artes; entre ellas, varios proyectos del artista Gustavo Zalamea, quien dedicó gran parte de su obra a la ciudad. Entre las obras seleccionadas se encuentra *Bogotá* (1994-1995), una serie de postales de paisajes urbanos que revelan intervenciones imposibles para una ciudad posible. También incluí postales sonoras de Bogotá, del artista Mauricio Bejarano, que construyen un mapa de la experiencia de flujos invisibles y crónicas escritas de Rafael Chaparro publicadas a finales de la década de los ochenta.



*Bogotá*, de Gustavo Zalamea (2015)  
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

De este diálogo surgieron dos proyectos: *Errancia*, de Castro, que recorre la ciudad a partir de archivos de fotografía de grafiti, entre 1995 y 2002, e invita a otros escritores y artistas a intervenir el espacio con grafiti político, escritura sin fin, vallas que muestran la disputa entre lo privado y lo público.



*Errancia*, de Santiago Castro (2015)  
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

Por su parte, Caldo de Cultivo desarrolló el proyecto *Comanche*, tomó el nombre de un líder de habitantes de calle que llegó a tener reconocimiento, en especial, por un discurso que realizó en el concejo de la ciudad en 1993. Un busto de Comanche realizado por Andrés Pinilla, videos, fotografías, audios y periódicos dieron cuenta de los mitos en torno al personaje, pero también la lucha en contra de lo que se conoció como «limpieza social», un término deshumanizante para eliminar personas indeseables para el establecimiento de un supuesto orden social.



*Comanche*, de Caldo de Cultivo (2015)  
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.



*Busto de Comanche*, de Caldo de Cultivo (2015)  
Fuente: Cámara de Comercio de Bogotá.

Aunque había trabajado anteriormente con artistas, esta fue la primera vez que podía desarrollar al mismo tiempo el concepto de la *curaduría* y sus contenidos. Dio lugar a que ambos procesos se nutrieran de manera que ni los contenidos «ilustraron» la curaduría, ni fueron forzados a caber en un problema curatorial.

Aunque he llevado a cabo proyectos de arte contemporáneo, no es el arte *per se* lo que me moviliza, sino que es la metáfora, la poesía, la postura crítica, la carencia de lectura unívoca, la ausencia de fronteras, la multiplicidad de visiones de las prácticas artísticas lo que me ha atraído al arte. En otras palabras, me interesa la forma de pensar y de hacer de los artistas.

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.7. El artista como curador

Toda historia de la curaduría contemporánea utilizará como referencia algunos proyectos de artistas como Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Kosuth, Fred Wilson, entre otros. El Museo Precario, de Thomas Hirschhorn, es un ejemplo al que suelo acudir porque ejemplifica bien esa zona gris existente entre la curaduría y la práctica artística. El artista suizo montó un museo levantado en una comuna marginal cercana a París. Para ello, y haciendo uso de su prestigio, logró que el Museo de Arte Moderno de París le prestara obras de arte originales de importantes artistas como Duchamp, Dalí, Warhol, Beuys. Las obras fueron instaladas en una construcción efímera. Pero no lo hizo solo, para ello involucró a un grupo de jóvenes de la comunidad que tuvieron procesos de formación en actividades como investigación y montaje. Sin embargo, cabe subrayar que no se trató de ningún proyecto social, sino de una obra de arte (\*).



Joseph Beuys's exhibition at Musée Précaire Albinet. Autor sin identificar (2004)

Fuente: <http://www.leslaboratoires.org/en/projet/musee-precaire-albinet/musee-precaire-albinet>.

En América Latina hay ejemplos muy interesantes de museos que surgen en contextos de precariedad institucional como respuesta de los artistas o grupos de artistas. Hay diversos modelos, según Carla Pinochet Cobo, quien ha escrito sobre varias iniciativas, entre ellas el Museo del Barro en Paraguay y el Micromuseo de Perú (\*). Otros proyectos son el Museo Travesti del Perú y el Museo Neo-Inka; en México, el Museo Salinas o el GuggenSITO, o el proyecto *Todo lo vivo, todo lo muerto*, de la artista colombiana Adriana Salazar; en Colombia, el Museo de la Calle, Museo del Andén u otros proyectos museográficos artísticos, de Liliana Angulo y Jaime Iregui.

Varios de estos museos se centran en poblaciones que históricamente han sido excluidas del relato museal. Por ejemplo, Liliana Angulo ha desarrollado como parte de su práctica artística amplias investigaciones en torno a la representación de las poblaciones poblaciones afrodescendientes. Uno de sus proyectos, exhibido como parte de la exposición permanente del Museo Nacional de Colombia, consiste en señalar la relación entre la Real Expedición Botánica, llevada a cabo a fines del siglo XVIII en el territorio que hoy es Colombia, y la esclavización.

Por su parte, Eder Castillo en su propuesta GuggenSITO no se centra en contenidos expositivos, sino en una crítica al museo como generador de experiencias de exclusión. Construye un gigante inflable para ser utilizado gratuitamente por parte de la población en una clara alusión al proyecto fallido de inaugurar una franquicia del Guggenheim en México.



Imagen de recorridos en barrios de México o GuggenSito. Eder Castillo (2011)

Fuente:[http://guggensito.blogspot.com/2008/01/guggensito\\_01.html](http://guggensito.blogspot.com/2008/01/guggensito_01.html).

Gustavo Zalamea, a quien me refería al inicio, acuñó una metodología (aunque no la llamó así) curatorial en la década de los noventa: la curaduría blanda. El curador y gestor colombiano Jaime Cerón presenta estos proyectos en un texto originalmente publicado para la revista de arte contemporáneo *Errata#5*. La curaduría blanda ofrece un modelo horizontal que reta la relación jerárquica del sistema del arte que ubica al artista como un «peón» en el ajedrez del arte, tal como lo critica con humor Pablo Helguera en su *Manual de estilo del arte contemporáneo* (\*).

Lo que resulta enriquecedor de los proyectos propuestos por Zalamea es que la curaduría se piensa como un acontecimiento y no como un producto. Es *blanda* porque su flexibilidad es resultado de la manera en que se asumen las contingencias y las limitaciones mediante un trabajo colectivo en un lugar específico, en la mayor parte de los casos en un museo de arte de una universidad pública. Puede incluir unas «obras pilares», una propuesta temática y un espacio. Quienes participan no solo proponen intervenciones, instalaciones u obras, sino que también aportan conceptualmente al proceso.

La curaduría blanda hace énfasis en que toda curaduría termina por resolverse en el espacio mismo no como una carencia en la planeación, sino como una necesidad de estimular diálogos con el contexto donde se inscribe el proyecto. En esa misma vía, busca crear relaciones entre artistas de distintas generaciones y prácticas y convierte la curaduría en un acto creativo al fomentar la respuesta artística a partir de propuestas innovadoras.

Este tipo de iniciativas resulta clave en un mundo donde el mercado o los estímulos estatales muchas veces tienden a fragmentar o encasillar a los artistas entre «emergentes», «consolidados» o «de trayectoria». La curaduría, entonces, es la sumatoria de las miradas, es decir, un **resultado colectivo**.

## El espacio curatorial

La curaduría se define en el espacio y no antes, es decir, que se piensa y se construye en relación con su lugar de emplazamiento porque ese es el lugar que contiene la experiencia social. En ese sentido, una propuesta curatorial debe tener en cuenta si se trata de una exposición para una sala, galería o museo, espacio público o plataformas digitales, desde su concepción. Cada espacio y lugar representan unos retos diferentes que afectan a contenidos y participación de los usuarios de manera significativa.

Los primeros meses de 2020 representaron un reto para las instituciones museales, galerías de arte y, en general, para el sector artístico y cultural alrededor del mundo, ya que fue necesario cerrar toda la infraestructura física para evitar la propagación del coronavirus. Los museos respondieron ofreciendo programación y exhibiciones en línea de sus colecciones a partir de una alianza con Google u ofreciendo gratuitamente sus publicaciones, así como también ofrecieron curadurías haciendo uso de sus páginas web.

Aún no sabemos cómo termina esta historia, pero sin duda representa una oportunidad para repensar el cubo blanco como producto insigne de la modernidad y del canon occidental del museo. Elena Filipovic escribió un *texto crítico* (\*) sobre el espacio del museo que sirve de punto de partida para pensar la exposición como un constructo ideológico y no como un espacio neutro como ha sido descrito.

El cubo blanco (que en realidad puede ser de cualquier color y aun cuando los museos decidan pintar sus paredes no escapan su lógica) se caracteriza por ser un lugar:

- sin ventanas
- de paredes neutras
- escindido del afuera
- puro
- sin relación con la vida cotidiana
- para la expresión de las obras de arte
- tautológico (en cuanto a que la obra de arte pertenece al lugar porque está en ese lugar)
- legitimador del arte
- eterno
- sacro
- estetizante

El cubo blanco termina por homogeneizar el espacio del museo, de la galería, de la feria, de la bienal y tiende a eliminar lugares de emplazamiento tan distintos como pueden ser contextos geográficos diversos. La crítica al cubo blanco se extiende a las bienales, que son, junto con las ferias, los supereventos del arte en el mundo. Según Filipovic, el modelo de la bienal surge justamente como contramodelo al neoliberalismo y al museo, pero se pregunta si ha sido coherente su desarrollo con este propósito inicial.

Dos ejemplos de instalaciones artísticas casi simultáneas sirven para pensar cómo retar el cubo blanco. La primera es una curaduría-obra de Joseph Kosuth titulada *The Play of the Unmentionable*, en el Museo de Brooklyn en 1990. El artista yuxtapone imágenes y textos para resaltar asuntos relacionados con la censura, la imagen y el cuerpo.



*The Play of the Unmentionable*. Joseph Kosuth (1990)  
Fuente: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>.

Hay que recordar el contexto norteamericano en el que se lleva a cabo la exposición. A finales de la década de los ochenta hay una ola conservadora que lleva a cuestionar las inversiones de recursos públicos en exposiciones consideradas polémicas, como la del fotógrafo Robert Mapplethorpe. Si bien se trata de contextos disímiles, la propuesta de Kosuth



remite a la exposición de «Arte degenerado» que llevaron a cabo los nazis en 1937, porque Kosuth es crítico del espacio museal e institucional como aquel que reivindica un sesgo ideológico. En 1937, la exposición de «Arte degenerado» incluyó obras de los mayores artistas de la vanguardia y significó una clara puesta en escena cargada de ideología racista, xenófoba y antisemita. El diseño museográfico, el uso de textos y la forma en que fueron colgadas las obras tuvo una clara intención de señalar la «decadencia (\*)» (sobre la exposición «Arte degenerado» está disponible un vídeo en línea). Mientras que en la «Gran exposición de arte alemán» se disponía de las obras que debían resaltar todos los valores de lo «alemán», Kosuth hace referencia justamente al poder discursivo y no inocente del espacio museológico.



Exposición «Arte degenerado». Autor sin identificar (1937)  
Fuente: <https://www.dw.com/es/arte-degenerado-cuando-los-nazis-censuraron-el-arte-moderno/a-39778302>.

La segunda es la ya famosa intervención de Fred Wilson en la Maryland Historical Society, titulada *Mining the Museum*, en 1992. Wilson, al igual de Kosuth, explora las colecciones y crea yuxtaposiciones de objetos para hablar de los silencios de la historia de las poblaciones negras y la violencia a la que históricamente han sido sometidas. Para ello, incluye unos grilletos dentro de una vitrina con piezas de plata altamente elaboradas. La prosperidad estadounidense se construyó con base en un sistema esclavista.



*Metalwork*. Fred Wilson (1992)  
Fuente: <https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>.

Otro de sus montajes muestra un poste de flagelación frente a unas sillas coloniales. Dicho montaje no solamente alude al castigo recibido por quienes fueron esclavizados, sino a cómo la violencia, incluso los linchamientos en el siglo xx fueron parte de la cultura del espectáculo en Estados Unidos. Estas curadurías-obras señalan además los vacíos que los museos muchas veces no quieren o no pueden reconocer sobre las formas en las que se han construido sus colecciones y los discursos que han primado, o incluso mantienen complicidades con la violencia.

La pregunta que el confinamiento del 2020 nos dejó y el cierre de los museos es: ¿cómo se redefine el museo que no depende del uso del cubo blanco? Si no hay edificio, ¿cómo existe el museo? ¿Cuál es el lugar del curador si solo (a veces) hay colecciones digitales? ¿Cómo se acopla la labor curatorial al reto de trabajar a partir de lo que está disponible en el mundo digital? Estas son las preguntas que nos hicimos un grupo de trabajadores del Museo de Bogotá. Este museo es una pequeña institución que ha sufrido distintos avatares en sus cincuenta años de historia. Cuando nos vimos obligados a cerrar las dos sedes físicas del Museo de Bogotá, propusimos primero un ejercicio de circular en redes sociales formas en las que podemos vivir juntos aun en medio de las circunstancias excepcionales de encierro. Posteriormente, iniciamos un proyecto curatorial que propuso una creación colectiva entre museo, expertos, audiencias y comunidades en torno a las lecciones que podría arrojar volver al pasado de la mal llamada «gripe española», de 1918.

Señalo este ejemplo porque justamente ahora la labor curatorial se debe redefinir una vez más. Por una parte, personalmente fue un reto pensar contenidos expositivos para redes sociales que se desarrollan en el tiempo casi a manera de entregas diarias (cumpliendo la máxima de que la curaduría debe ser coherente con el espacio donde se desarrolla). Por otra parte, es experimental en el sentido de que ni los curadores ni el museo tienen la imagen completa de lo acontecido en el pasado ni una investigación curatorial completa antes de «inaugurar» la exposición en las redes sociales. Si bien había una escaleta temática, no hubo un guion completo, sino que la investigación se desarrolló a medida que pasaban las semanas de la exposición. Una ventaja de ello fue la posibilidad de **adaptarse a las reacciones de las audiencias**. Para una exposición convencional quizá hubiésemos tenido que esperar muchos meses a tener toda la muestra lista, cuando el tipo de reflexión y acompañamiento que buscábamos ya hubiese cambiado. La exposición sobre la gripe en Bogotá justamente buscaba que el pasado de una pandemia iluminara lecciones para el presente. También buscó crear un resquicio de esperanza, dado que si bien la gripe fue devastadora, luego ocurrieron transformaciones importantes para la ciudad. Para ello elaboramos historias en la red social de Instagram. Cada semana desarrollamos un tema distinto que comprendía las historias que aparecían a diario: el acceso a la salud, la carencia de infraestructura urbana, los avances científicos, las desigualdades y el contexto internacional de la gripe.

Los medios digitales tienen desventajas ampliamente conocidas, como puede ser alentar el consumo o crear puntos de referencia irreales frente a los cuales nos medimos (todas esas personas felices, todas las playas o las fiestas de otros), ya que son sistemas de vigilancia de nuestros comportamientos y emociones y estos medios recogen información sobre nuestros hábitos. A pesar de ello, tienen otra serie de ventajas relacionadas con el acceso a la información y la posibilidad de construir comunidades. Por ello, elaborar contenidos para esas audiencias es un reto que no hay que desestimar. En museología, la investigadora Elaine Heumann Gurian acuñó el término *timeliness* para hablar del sentido de oportunidad que deben buscar los museos y la relevancia que pueden tener para las sociedades.

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.8. Puntos de partida para hacer curadurías

No hay un único punto de partida para empezar o pensar una curaduría. Puede ser un artista, una imagen, un problema, un tema, una coyuntura, por tanto, no hay una sola metodología. Este es un listado incipiente de metodologías para pensar en el hacer curatorial.

- Exposición como un poema, como una película, como una novela, como una composición.
- Cada curador o artista escoge una obra y hace una obra.
- Elección de unas obras. Cada obra tiene un número, se hace varias veces la curaduría de acuerdo a los números que se saquen al azar, como un bingo.
- Elección de un artista y sus obras. ¿De qué formas se puede «jugar» con las piezas?
- ¿Algoritmos? ¿Programación?
- Reciclar una exposición y volverla a hacer.
- Una exposición que va cambiando a partir de un núcleo.
- Uno hace una curaduría, el otro vuelve a hacerla a partir de la misma base.
- Cadáver exquisito.
- El tarot, el horóscopo, las constelaciones.
- Exposición o museo sobre algo verdaderamente absurdo:

museo del Salmón, museo de los Pioneros, museo de los Alambres de Púa, museo de una Batalla, museo de los Adjetivos, museo de lo Inútil, museo del No, museo del Sí, museo de las cosas Frías, museo de la Muerte, museo Perverso, museo del Mal, museo de la Risa, museo de las Máquinas que Cantan, museo Gástrico, museo de la Maternidad, museo del Oso de Peluche, museo de Dios, museo del Chiste (\*).

- Elección de un espacio, ¿qué le cabe a ese espacio?
- Elección de lo que está disponible en una colección digital. Trabajar a partir de lo que hay.

¿Cómo se imaginan estas exposiciones o estos museos?

# 1. ¿Qué es la curaduría y para qué le puede servir a un artista?

## 1.9. Coda primera parte

El curador australiano Nick Waterlow escribió un testamento curatorial (\*). Hice una traducción libre de este documento, pues me pareció interesante sintetizar el pensamiento curatorial en tan solo siete puntos:

1. Pasión (por la obra y por el otro)
2. Ojo para el discernimiento (distinguir una cosa de otra)
3. Un recipiente vacío (abierto, sin prejuicios)
4. Habilidad para mantener la incertidumbre
5. Creencia en la necesidad del arte y los artistas
6. Un medio (acercar un entendimiento pasional e informado de las obras de arte a una audiencia, de forma que estimula, inspira y formula preguntas)
7. Posibilidad de la transformación de la percepción (mantiene la relación con otro)

Cada curador tiene su propia declaración. Se trata de ideas que van cambiando con el tiempo, pero que caracterizan la subjetividad a la cual hacía referencia al inicio de este texto.

## 2. Formas de hacer y casos de estudio

### 2.1. Introducción

En la sección anterior me he referido a reflexiones sobre la práctica curatorial en general como un oficio dinámico y en constante evolución de acuerdo con los contextos donde se desarrolla. En esta sección deseo hacer mención a algunos casos de estudio en los cuales he participado como curadora, como cocuradora y como coordinadora del proyecto general. Estos casos tienen la intención de mostrar la diversidad de formas en que se aborda un problema y las distintas metodologías para hacerlo, así como los resultados y retos.

En mi propia práctica curatorial hay preguntas que no se resuelven y cada curaduría es una respuesta parcial a esa pregunta. También he podido desarrollar algunos conceptos entre los cuales destaco la *precariedad*, que abarca otras ideas de igual importancia como *lo inestable* y *lo contaminado*, que no aparecen como temas visibles en los contenidos curatoriales, pero que se manifiestan en las decisiones tomadas para emplazar los proyectos o sobre cómo invertir el presupuesto.

En cuanto a la noción de *precariedad*, lo he mencionado anteriormente relacionado con el proyecto del artista Thomas Hirschhorn. La primera vez que exploré la precariedad fue en la cocuraduría Museo efímero del olvido:

“ «El Museo efímero del olvido no busca preservar. Así como el espíritu del *Museo Precario*, busca ser una plataforma de encuentro. Aunque lo constituyen las propuestas, es más que la suma de ellas. Quiere hacer visible no solo lo que la memoria recuerda y olvida sino los mecanismos mediante los cuales esta funciona. El Museo efímero del olvido se define a partir de los proyectos y estos, a su vez, definen el tiempo en el museo. Por eso, parte del proceso de esta curaduría implica olvidar –en parte– algunos de sus postulados iniciales y responder creativamente a lo que los participantes proponen desde sus prácticas particulares».

García y Lleras (<http://efimero.org/texto-curatorial/>).

Lo *precario* se refiere a la vida en un mundo inestable y lo considero de vital importancia, porque la práctica museal o curatorial contemporánea responde creativamente al fin de los discursos universalistas y modernos, la trasgresión de las grandes narrativas y la resistencia a los relatos del imperialismo, colonialismo o capitalismo, así como la inestabilidad de las instituciones culturales y artísticas (años más tarde descubrí una elaboración del término en los trabajos de la antropóloga estadounidense Anna Tsing).

Esta idea de *lo precario* se enlaza con la pregunta: ¿De qué forma la curaduría responde a las características del tiempo presente? Reta a pensar la curaduría como una plataforma para las relaciones sociales que no se estabiliza sobre una institución o en estructuras rígidas, sino que puede evidenciar vulnerabilidades, encuentros no predecibles, carencia de control. En ese sentido importan más las personas, los procesos y los encuentros que la museografía o la grandilocuencia de la puesta en escena.

La precariedad como concepto unificador de mi práctica curatorial también la entiendo en la línea de lo que propone la curaduría blanda, y es el uso de los recursos, trabajar con lo que hay a mano sin desperdiciar. También me ha llevado a explorar y sentirme más a gusto en proyectos de corta duración. Sin embargo, la inestabilidad que generan los proyectos de este tipo, que pueden durar dos semanas o un mes, tiene consecuencias, como la carencia de continuidad de procesos que una exposición abre e instaura.

Esta situación me ha llevado a generar otras reflexiones sobre cómo pensar en términos de generar líneas donde los proyectos curatoriales se van sumando unos a otros para ir entrelazando temas, problemas e ideas de manera que estas no queden sueltas en eventos aparentemente aislados.

## 2. Formas de hacer y casos de estudio

### 2.2. Curaduría colaborativa

#### Museo efímero del olvido (2014-2015)

El Museo efímero del olvido (\*) (para una reflexión interesante sobre esta iniciativa ver el artículo de Angélica González «Un giro educativo: de la práctica de la curaduría a lo curatorial») fue un proyecto de arte contemporáneo que buscó reflexionar sobre la representación del pasado y aquello que conocemos como «memoria» más allá del cúmulo de recuerdos. Personalmente, fue una respuesta curatorial a una incomodidad acumulada después de años de trabajo en una institución gubernamental y cierto cansancio con la primacía de lo patrimonial y los objetos sobre su interpretación y sobre los procesos. El proyecto estuvo más inspirado en las prácticas artísticas que en la museología convencional, tal como lo señalamos en los textos curatoriales que se pueden consultar en la página del proyecto. Una reflexión del nobel turco Orhan Pamuk escrita en tono de manifiesto también sirvió para iluminar esta iniciativa. En dicho documento, Pamuk sugiere un manifiesto museal que les animo a leer. El escritor tiene su propio museo en Estambul, el Museo de la Inocencia, que es también el título de una de sus novelas; un cruce entre la ficción escrita y la ficción de los objetos exhibidos en vitrinas relacionados con la historia de Estambul y la historia de amor que aparece en la novela.

El Museo efímero del olvido fue y no fue al mismo tiempo una institución, o por lo menos no una como solemos imaginarlas. Nunca pretendió adquirir colecciones, pero sí producirlas. Tampoco quiso tener una sede, sino florecer en un lugar de acogida. Las reflexiones que animaron esta elaboración y puesta en escena estuvieron precedidas por una defensa del olvido en tiempos de sobrecarga del recuerdo. La hipervaloración de la memoria responde a distintas razones, de acuerdo con el contexto desde el cual se analice. En América Latina, distintos gobiernos dictatoriales, conflictos armados y la justificación de la violencia que se ensaña contra quienes ya la han sufrido históricamente hicieron del silencio y el olvido obligado parte fundamental de su funcionamiento. El olvido se convirtió en sinónimo de impunidad. La verdad es lo opuesto al olvido. Además, en el contexto europeo tras la Segunda Guerra Mundial, las estrategias pedagógicas de la memoria se sembraron sobre la importancia del recuerdo para la no repetición.

La defensa del olvido del Museo efímero nada tenía que ver con el olvido impuesto, sino con el olvido que hace la vida posible: el **olvido que posibilita el recuerdo**. Si olvidamos el pasado, podemos ver el presente, y así nos liberamos de la nostalgia y el peso de lo acontecido. Si olvidamos el presente, nos podemos proyectar en el pasado y el futuro como nociones de un tiempo que todavía está construyéndose. Ni el pasado ni el futuro están cerrados para nosotros. Podemos elaborar las formas en que lo representamos. El olvido que propusimos es el del tipo que se conjuga con el recuerdo en los procesos de la memoria.

El proyecto fue una cocuraduría en dos fases con cuatro curadores al inicio, de los cuales quedamos María Soledad García y yo. La primera fase se realizó con recursos de una beca del Ministerio de Cultura de Colombia destinada a investigación curatorial en el marco de un programa de muchos años que se llama «Salón Nacional de Artistas». Con estos recursos dimos vida al museo en la web, lanzamos una convocatoria para producción nueva de artistas en tres regiones de Colombia bajo las premisas en torno al recuerdo y el olvido sobre las que el museo invitaba a reflexionar; realizamos carteles de artistas y pudimos viajar y hacer reuniones con distintos grupos de artistas en las zonas cercanas a Bogotá. El segundo año, recibimos recursos para la producción de los proyectos. Después de la convocatoria, seleccionamos inicialmente cincuenta y dos propuestas de artistas individuales y colectivos que finalmente se concretaron en cuarenta y seis procesos, muchos de los cuales no tuvieron como producto final un objeto, sino un registro del proceso mismo, como, por ejemplo, intervenciones en espacio público o en escuelas. Un grupo de artistas activó una «escuela de desaprendizaje» en otra ciudad durante un mes. Los recursos posibilitaron materializar estas propuestas y escenificar una exposición durante un mes en siete edificios de la Universidad Nacional de Colombia, en una casa de la cultura fuera de Bogotá, así como algunas acciones en un espacio público, la web e incluso en las líneas telefónicas.

El emplazamiento en la Universidad incluyó algunos espacios museográficos, pero también espacios utilizados por los estudiantes de otras carreras no artísticas. Así, nuestro propósito fue más insertarnos en la vida universitaria y en los espacios cotidianos de los estudiantes. Adicionalmente, tuvimos la oportunidad de realizar un seminario con créditos para estudiantes de arte que fueron quienes realizaron la mediación de la exposición.



Obras de Adriana Marmorek (2015)  
Fuente: Museo efímero del olvido.



Vista del edificio SINDÚ (2015)  
Fuente: Museo efímero del olvido.



Obra de Mónica Páez (2015)  
Fuente: Museo efímero del olvido.



Vista del Museo de Arquitectura (2015)  
Fuente: Museo efímero del olvido.





Fotografías de José Muñiz (2015)  
Fuente: Museo efímero del olvido.

Desde la curaduría siempre nos propusimos miradas que no encasillaran los proyectos, de forma que todavía se puede leer la página web. La página es un archivo que se fue haciendo durante el proceso como lugar para registrar tanto las propuestas iniciales como los resultados. La utilizamos para documentar las distintas fases, desde la convocatoria hasta la producción. Se encuentran microentrevistas con los artistas, el texto curatorial, textos invitados e información sobre otros «salones». No está pensada tanto como una colección, puesto que proyectos, procesos u obras tomaron otros caminos después de la realización del museo efímero, pero sí una forma de repositorio útil para los artistas. Por una parte, se puede buscar por artista, por espacio expositivo o por categoría conceptual. No hay una sola forma de leer el Museo efímero del olvido, así como la memoria no es única e inamovible. Por otra parte, fue posible también promover lecturas expandidas a partir de un dossier en una revista de cultura local que involucraban reflexiones sobre el olvido en otras artes. Años después, logramos la publicación del catálogo, cuando el museo ya había sido olvidado. La página web posiblemente desaparecerá un día también, en coherencia con el proyecto mismo.

Esta curaduría se realizó en la medida en que las obras iban tomando forma también. Por tanto, implicó diálogos constantes con los artistas y con la producción (realizada por un artista también). De esta forma nos aseguramos que si bien había unas ideas preconcebidas sobre lo que este museo podía contener, estas iban a ser modificadas necesariamente por sus contenidos. Por ello, como propone Angélica González en su [texto](#) sobre la [curaduría y lo curatorial](#) (\*), el museo es tanto una curaduría en términos prácticos, es decir, una puesta en escena expositiva, como una reflexión sobre lo curatorial, lo museal y el tiempo. Sintetizando el argumento, los debates que contraponen estas dos formas de abordar la práctica señalan que «la curaduría» es una cuestión más centrada en habilidades y actividades en torno a lo expositivo. Los saberes relacionados con la creación de un discurso que une una serie de objetos, documentos y prácticas incluyen técnicas para el correcto traslado de obras, investigación y divulgación, entre otras. Mientras tanto, «lo curatorial» está definido como un campo de reflexión centrado en producción de conocimiento que continuamente se está replanteando el lugar del curador, el formato expositivo, los lugares de emplazamiento, la relación con la pedagogía, entre otros. Pareciera entonces que la curaduría es una práctica y lo curatorial es una teoría. En realidad, es difícil concebir una sin la otra.

Solo mediante la práctica es posible poner a prueba el pensamiento y solo pensando es posible transformar la práctica.

Si bien no se trató de un evento masivo, recibió mucha atención de medios de comunicación por el particular tema que desarrollaba. Aquí el curador es clave para exprimir estos contactos con medios locales, fuera y dentro de la esfera artística. Personalmente, hubiese querido más involucramiento de los públicos universitarios, pero me satisface saber que a muchos artistas participantes les sirvió como plataforma para circular las obras en otros contextos e incluso para la realización de otros proyectos que continuaban en una línea de lo planteado. Como se trató de un museo sin colecciones, las obras y proyectos fueron siempre de los artistas, por ello, la curaduría está al servicio del arte. Eso implica a veces a los espectadores, pero a los productores también. Cada quien sacó el provecho que quiso de esta oportunidad.

Son varias las capas de reflexión que este proyecto promovió. Primero, en contraposición a la idea del museo como edificio, burocracia y templo del conocimiento, los museos de artistas han sido siempre contramuseos y, por tanto, la práctica artística tiene mucho por decir frente al rol tradicional de estas instituciones. Segundo, frente a las relaciones entre curadores y artistas y quién es el beneficiario de los estímulos estatales para la investigación curatorial. En la práctica desarrollamos un proyecto que fuese «para el arte», es decir, ni apropiación curatorial sobre la obra de los artistas, ni la invisibilización de la curaduría como práctica creativa y creadora de

conocimiento. Pensamos mucho en la utilidad del proyecto para los artistas, de ahí que exista aún la página web y en 2019 se hubiese concretado (ya al punto del olvido) la publicación del catálogo. Tercero, la investigación curatorial como producción de conocimiento, ya que el proyecto ha posibilitado (y las huellas quedan en el texto curatorial) configurar una serie de relaciones, imágenes, procesos y pensamiento que van más allá de procesos de selección de artistas y emplazamientos.

## 2. Formas de hacer y casos de estudio

### 2.3. Representaciones de la nación

#### Materializar el presente: «Velorios y santos vivos». Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras (2008)

Hace un poco más de diez años tuve la fortuna de participar como cocuradora en un proyecto que desafió la curaduría tal como la conocía hasta el momento, porque me propuso preguntas que aún trato de resolver sobre la relación del conocimiento museal especializado con otros tipos de experticias que no pasan por la legitimación académica. La exposición se llevó a cabo en el Museo Nacional de Colombia y fue una oportunidad para generar reflexiones profundas sobre los museos nacionales por parte de quienes trabajábamos allí y las comunidades a las cuales se debe el museo, así como sobre los estereotipos, las exclusiones, la discriminación y el racismo (tanto que decidí hacer mi tesis doctoral en torno al caso de estudio de la exposición, la forma como se elaboró y cómo fue interpretada).

Quisiera concentrarme ahora en algunos aspectos curatoriales. En otras oportunidades he abordado también la relación entre los objetos y el patrimonio (\*). La curaduría partió del principio de incluir en la sala de exposición característica de la lógica del cubo blanco una serie de objetos de la vida cotidiana que fueron «sacralizados» al ser modificado su significado por la exposición misma. Una botella de Coca-Cola o un teléfono móvil cambiaron su uso para inscribirse como elementos necesarios para llevar a cabo rituales mortuorios de diversos grupos afrodescendientes en el país.



Altar de Levantamiento de paño armado por Moraima Simarra en Palenque de San Basilio. Sofía Natalia González (2008)  
Fuente: <https://fondojaimearocha.com/velorios-y-santos-vivos/>.

Los objetos fueron dispuestos de acuerdo con una narrativa dividida espacialmente entre el espacio sacro y profano (durante la exposición, algunas personas de comunidades negras nos señalaron que incluso ese espacio profano entra en la dinámica de lo sacro también). Se utilizó la secuencia de los ritos que acontecen ante la muerte para organizar fotografías y objetos en torno a los roles que cumplen miembros de comunidades negras, afrodescendientes, palenqueras y raizales y los instrumentos que utilizan, así como altares que se realizan de acuerdo con la comunidad y su localización geográfica y el momento del rito. Todas las comunidades involucradas eran afrodescendientes, pero escogieron llamarse a sí mismas de distinta forma. De ahí que fuese necesario incluir estas

autodenominaciones. Estas formas de identidad estaban íntimamente relacionadas con los territorios que habitaban y las historias particulares de su ocupación.

La exposición sugería una narrativa complementaria mediante la cual las relaciones de ciertas comunidades con los santos y la virgen hacían parte de un entramado complejo de cosmogonías atadas a la relación con los muertos. La exposición hizo uso de las herramientas del arte, como pedestales y fichas técnicas, para retar las nociones de lo etnográfico dentro del museo. Quisimos darle otro estatus que no fuese únicamente un ejercicio de mostrar una investigación de campo.

La curaduría fue el resultado de sumar saberes de personas en Bogotá de las comunidades representadas que se visitaron en distintas zonas del país, del saber antropológico y del museológico. El primer paso para llegar a realizarla fue el consenso sobre el tema que había que trabajar entre personas del museo y especialistas académicos que habían trabajado por décadas con comunidades afrocolombianas. El énfasis en rituales mortuorios no fue bien recibido por todas las personas afrodescendientes, ya que algunas de ellas consideraron que dicha sacralidad no tenía lugar en el museo por tratarse de un espacio institucional y ajeno. Sin embargo, para quienes participaron sí lo tuvo, porque se constituyó en una manera de dar a conocer y hacer visible la riqueza espiritual, cultural, social e incluso política de estas poblaciones. Estos desacuerdos hacen parte de las discusiones en torno a la representación, es decir, qué se representa y quién lo hace.

La selección de la temática que había que trabajar se acordó por cumplir con varias exigencias. Por una parte, permitía elaborar el concepto de *huellas de africanía*, trabajado por Nina S. De Friedemann y el antropólogo Jaime Arocha, quien hizo parte del equipo curatorial, mediante el cual se entiende que a pesar de los varios siglos que han pasado desde la esclavización de poblaciones africanas en América, aún persiste en rituales y prácticas una memoria anterior al secuestro.

Así mismo, se trata de rituales que no solo están en modificación por la homogenización, el mestizaje, el reemplazo de roles como producto de la «modernización», sino porque las poblaciones afrodescendientes han sido victimizadas en un porcentaje mayor al resto de la población en el conflicto armado interno de los últimos sesenta años, con la excepción de las comunidades indígenas, también victimizadas desproporcionadamente. Los actores armados (legales e ilegales) en muchas ocasiones han imposibilitado el rito a sabiendas de la importancia del mismo. Por último, el tema seleccionado permitía salirse de ciertos estereotipos, aunque al final terminó reiterando algunos relacionados con el uso de la música en las conmemoraciones mortuorias dada la dificultad que existe en la cultura occidentalizada para entender la interpretación de la música y el baile en contextos de dolor y duelo.

La selección de la temática amplia llevó a la creación de un espacio de reuniones en Bogotá, donde se discutieron subtemas y se organizaron los viajes a los territorios. Dicho trabajo de campo arrojó el orden y la disposición de objetos e instalaciones en la exposición y su posterior producción con las personas de los territorios. También definió la programación que consistió en una diversidad de presentaciones intergeneracionales de músicas tradicionales y contemporáneas, lo que dio cuenta de una multiplicidad de expresiones heterogéneas a lo largo y ancho del país.

El catálogo de la exposición incluyó la investigación realizada para la exposición y textos históricos realizados por especialistas en las regiones incluidas en la muestra, así como una reflexión personal sobre la elaboración de la exposición y sus implicaciones para el museo (\*). Dicha reflexión luego la incorporé a mi trabajo de tesis doctoral. En ella hablaba de un «detrás de cámaras», de cómo se había llevado a cabo la investigación curatorial, las tensiones y desacuerdos propios de estos procesos y los aprendizajes para el museo sobre la necesidad de abrir espacios para trabajar en conjunto con comunidades que históricamente habían sido marginalizadas.

La exposición no pudo desarrollar un discurso histórico que hubiese sido gran aporte. Sin embargo, se trató de un proyecto que reflejó un **presente en transformación**, lo cual significó para el museo un reto y un aprendizaje en torno al tiempo del museo, es decir, desafiar la idea de que tanto el museo como la curaduría se desenvuelven sobre el pasado.

A pesar de los esfuerzos que aquí describo, un debate no se pudo superar, y tiene que ver con la participación de las comunidades en la exposición. Algunas personas afrodescendientes en Bogotá consideraron que el museo no había recurrido a personas que verdaderamente representaran a sus comunidades. Efectivamente se trabajó con personas sabedoras, pero que no tenían una representación política o burocrática. Este asunto de la representatividad no quedó resuelto. El otro asunto tiene que ver con los grados en que se participa. En el espectro se encuentra en un extremo la notificación, es decir, contarle a un grupo de personas que se va a hacer un proyecto sobre esa comunidad de ciertas características. En el caso de los grupos étnicos en Colombia, hay medidas que obligan al Estado a realizar consultas con dichos grupos. En el otro lado del espectro, se podría pensar que es un proyecto que se desarrolla autónomamente por un grupo, es decir, donde el museo no tiene injerencia y deja todo el proceso de toma de decisiones en manos del grupo que va a realizar la exposición o programa. En la mitad hay múltiples posibilidades de cooperación y colaboración.

No deja de ser un asunto problemático, por ejemplo, que haya pocos profesionales de la curaduría o la museología de distintas procedencias étnicas en Colombia. **El campo museal tiende a la homogeneización**. Este proyecto evidencia esas problemáticas, aun cuando para el proceso se pudieron vincular jóvenes afrodescendientes, esto no tuvo ninguna continuidad en el trabajo del museo. En cuanto a la curaduría, si bien se contó siempre con la participación de personas afrodescendientes a quienes consultamos, las decisiones finalmente no cayeron en sus manos.

Los retos de esta exposición temporal aún no han sido superados. El más importante tiene que ver con la incorporación de las poblaciones afrodescendientes en las narrativas del museo. El proyecto respondió a un reclamo real sobre la ausencia de los relatos, piezas, narrativas de lo afrocolombiano en el Museo Nacional de Colombia. Si bien ha habido avances significativos, las narrativas de la multiculturalidad donde se pretende una inclusión de todos los grupos sociales pueden generar una invisibilización de la diferencia o de la experiencia puntual de ciertos grupos, como las comunidades negras o afrodescendientes, frente a la de otros, como etnias indígenas. Sin embargo, un aspecto muy positivo de este trabajo (\*) se ha traducido en una exposición itinerante que ha visitado las comunidades participantes y luego muchas otras, incluyendo aquéllas que no eran afrodescendientes.

El trabajo curatorial con comunidades marginalizadas debe responder a las mayores consideraciones éticas. Tal como ocurre en la práctica artística relacional, los beneficios, las voces y subjetividades de los participantes deben ser visibles y reconocidas. Parte de la transparencia curatorial es saber cuándo quitarse del camino para que otros hablen por sí mismos.

## 2. Formas de hacer y casos de estudio

### 2.4. Dos bicentenarios

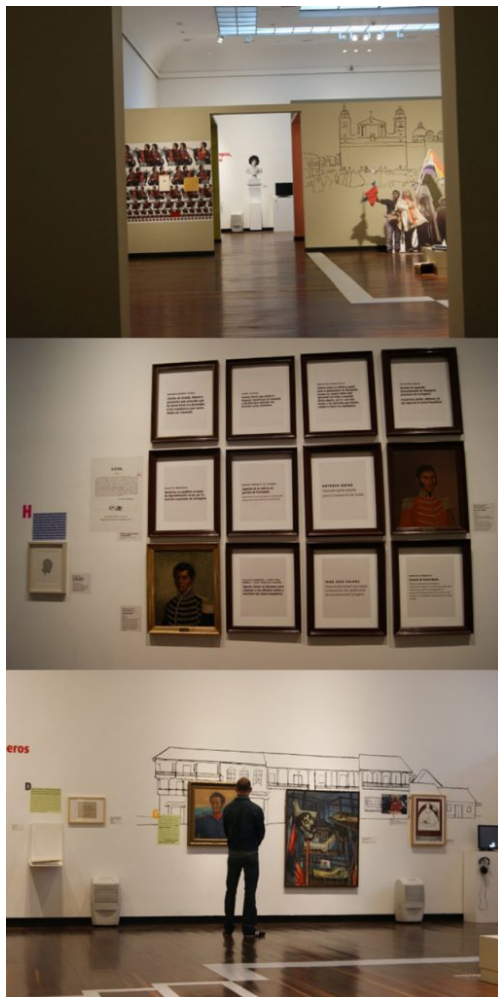
Entre 2010 y 2019 se conmemoraron sendos bicentenarios de la independencia en Colombia y en otros países de América Latina. El primero se enmarcó en un contexto más amplio de reflexión sobre el papel de los territorios americanos frente a la cooptación de la autoridad del reino español a raíz de la invasión francesa en 1808. La creación de juntas, las discusiones sobre la soberanía y la aparición del «pueblo» como agente político, no solo como súbdito, fueron algunos de los temas que se trajeron al presente. La segunda conmemoración se articuló en el marco de la creación de la República de Colombia en el Congreso de Angostura, en diciembre de 1819, acto que fue precedido por las victorias militares del ejército libertador en el territorio colombiano.

En este apartado, me detendré en las dos exposiciones en las que participé como cocuradora y coordinadora para señalar cómo se llevó a cabo cada una, el resultado de cada proyecto y los retos que han aparecido a partir de su realización.

Título	<i>Historias de un grito. <u>Doscientos años de ser colombianos</u></i>	Colombia, <u>200 años</u>
Lugar de realización y fecha	Museo Nacional de Colombia, 2010	Feria Internacional del Libro de Bogotá, 2019
Mensaje	La forma en la que entendemos y conocemos el proceso de independencia de Colombia está mediado por las imágenes que se han producido tras los acontecimientos. Dichas imágenes no son neutras ni inocentes y, por tanto, se trata de un pasado construido mediante la memoria y la historia.	Los colombianos de hace doscientos años no fueron sujetos sin agencia comandados por grandes líderes como cuenta la historia. Ellos y ellas concibieron y le dieron sentido a la formación de la República exigiendo derechos y transformación de las desigualdades, así como llenando de sentido la vida política. En la guerra participaron todos los sectores de la sociedad y tuvo unos costes muy altos, tanto humanos como económicos.
Objetos expositivos	Piezas patrimoniales de las colecciones del museo y otras instituciones de los siglos XVIII– XX, imágenes facsimilares de cultura popular, obras de arte contemporáneas, objetos para la interacción.	Arte contemporáneo: instalaciones artísticas realizadas para la exposición, escenografía, imprenta de tipos. Todos los objetos fueron creados para la muestra.
Propuesta narrativa	Tres salas de exposición (unos 1500 m <sup>2</sup> ) que incluyeron ejes cronológicos y temáticos centrados en actores históricos, acontecimientos y conmemoraciones.	Una exposición dentro de un Pabellón de 3000 m <sup>2</sup> organizada por medio de conceptos relacionados con la transformación política republicana: ciudadanía, independencia, soberanía, libertad, igualdad.
Metodología y equipo	Equipo de investigadores que desarrollaron los textos para la publicación divididos en apartados cronológicos. Los textos se reconfiguraron para la exposición por parte de un equipo más pequeño de curaduría.	Equipo de investigación, curaduría, educación y museografía, escenografía y arquitectura. Artistas, curadores y museógrafa trabajaron en conjunto con investigadores para generar los contenidos.
Puesta en escena	Yuxtaposición de imágenes y objetos de diversa procedencia (retratos del siglo XIX al lado de imágenes de la televisión) organizados temáticamente para resaltar la construcción de los héroes y villanos, la ausencia de las mujeres como sujetos de la política, la importancia de las conmemoraciones en sus contextos políticos (hace cien años y ahora), la participación del pueblo y la representación como ente peligroso, las grandes ausencias de la representación, los pueblos étnicos, los estereotipos.	Escenografías a manera de un gran teatro con recorrido no lineal. Al inicio, una introducción donde aparecen los conceptos principales que se reconfiguran en ese momento histórico, una entrada con luz y audio que da cuenta de la dureza de la guerra y cinco instalaciones que cruzan conceptos y poblaciones: mujeres y ciudadanía, hombres y mujeres esclavizadas y libertad, población afrodescendiente libre e igualdad, diversidad de posiciones frente a la independencia por parte de pueblos indígenas. Finalmente, una estación de cierre que invitó a los visitantes a repensar los conceptos introducidos en la contemporaneidad.

He querido presentar estos dos casos a modo de comparación para señalar que, frente a un problema similar, hay caminos muy distintos que la curaduría puede tomar. En el primer caso, la investigación sobre imágenes (incluyendo cine, televisión y radio), pero

también pinturas históricas del siglo XIX entre otras, fue monumental e implicó a varias personas en el proceso. Luego se presentaron tensiones a raíz de la discusión sobre cómo presentar una reflexión sobre la representación que no se limitara a presentar unos resultados cronológicos, sino que instigara cruces y preguntas. Dichos desacuerdos se centraron en la generación de temas para la exposición que permitieran poner en un mismo nivel obras icónicas realizadas por artistas colombianos del siglo XIX y las imágenes de la cultura popular reciente, por ejemplo, de las telenovelas. Una mirada no cronológica nos permitió reunir objetos y piezas en torno a problemas como la representación de los héroes, por ejemplo, o de las clases populares, cuestiones que pensamos que eran fundamentales para promover una reflexión en el presente. Por tanto, la curaduría tuvo dos momentos, uno de **investigación de historia del arte y cultura visual** y luego de **construcción de la narrativa**. Para todo este proceso se contó con un poco más de dos años.



Vistas de la exposición «Historias de un grito» en la sala de exposiciones temporales (2010)  
Fuente: María José Echeverri (Museo Nacional de Colombia).

La segunda exposición, «Colombia 200 años», si bien incluyó una primera fase de construcción de un estado del arte relacionado con la investigación desde 2010 en torno a la independencia de América, rápidamente pasó a ser un proceso donde las preguntas por lo expositivo, el recorrido y la experiencia primaron. Fue posible su realización en un tiempo muy corto de seis meses, gracias al trabajo de un equipo interdisciplinar en el que historiadores muy jóvenes, artistas que ejercieron de curadores, coordinación educativa, museografía y producción logramos pensar y desarrollar conjuntamente un proyecto de experiencia educativa y museográfica.

La idea central de esta segunda muestra quiso hacer énfasis sobre el carácter utópico de la creación de la República de Colombia en 1819. Para ello seleccionamos conceptos que atravesaron toda la experiencia del pabellón donde fue instalada la muestra. En un momento inicial, palabras como *libertad*, *ciudadanía*, *pueblo soberano*, *igualdad* e *independencia* aparecían en el espacio junto con otras como *americano*, *utopía*, *república*, sin que fuesen definidas.

Posteriormente, en el recorrido, los públicos encontraban cinco escenografías realizadas por los curadores y artistas en las que escenificaron los sentidos que habían tenido esos conceptos para los colombianos y colombianas del común hace doscientos años. Cada escenografía constaba de piezas específicas desarrolladas por artistas a partir de la investigación de fuentes primarias para cada una de las instalaciones. Cada una representaba la relación entre concepto y población: ciudadanía y mujeres, igualdad y pardos

(afrodescendientes libres), independencia e indígenas y libertad y afrodescendientes esclavizados. En el medio, un gran saco de objetos pretendía representar lo que se perdió y se ofreció en la guerra de independencia.

Después de la exposición, los visitantes podían redefinir estos conceptos en una imprenta de tipos utilizando sellos para imprimir sus propias palabras. Otros espacios complementaron esta experiencia: una «chichería» que representaba los espacios donde el pueblo se encontraba para discutir el cambio político, un teatro para charlas y presentaciones y una librería.



Vestíbulo de la exposición (2019)  
Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).



Entrada de la exposición (2019)  
Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).





Pueblo soberano (2019)  
Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).



Espacio Ciudadanía (2019)  
Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).



Espacio Chichería (2019)

Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).



Espacio Imprenta (2019)

Fuente: Laura Cuervo y Cristina Lleras («Colombia 200 años»).

En retrospectiva, la primera muestra fue una provocación, en el sentido de desafiar cánones preestablecidos de lo que los museos pueden y no pueden hacer. No fue una exposición de celebración de la formación de la nación colombiana como se esperaba, sobre todo al estar enmarcada en el bicentenario. Fue más bien una exposición que pensaba cómo la nación se había representado, con qué estrategias del olvido y cuáles eran las complicidades del museo con estas estrategias. Se desataron debates interesantes a partir de esa mezcla de cultura visual que no discriminó grandes obras y fotos de telenovelas en diálogo con pinturas históricas emblemáticas de la nación. Este tipo de curadurías, donde se mezclan tiempos y tipos diferentes de objetos, se ha denominado *curaduría transhistórica*. Y también se debatió sobre el rol del curador. Podría decir que el curador no artista tiene las mismas credenciales que el artista, pero no todas las personas estarían de acuerdo con esta afirmación.

Las intervenciones artísticas muchas veces son irreverentes y esa interpelación en un museo nacional puede leerse como un irrespeto a la historia aparentemente ya grabada en piedra.

La segunda exposición generó diversas expectativas y hubo un público muy reacio a ver que los aportes que intentamos hacer al revisar el siglo XIX tenían que ver con el presente también. Por ello, dado que el pabellón era sobre Colombia, numerosas personas se manifestaron en desacuerdo con la exposición, ya que esperaban que se hubiesen representado asuntos contemporáneos del país. A pesar de que la Feria del Libro la organiza una entidad privada, la Cámara Colombiana del Libro, al obtener fondos públicos, el pabellón se presentó como una iniciativa oficial. Por tanto, detractores del gobierno interpretaron la exposición como si no se hubiese querido afrontar otros temas espinosos. Otros comentarios en las redes sociales señalaron algunas fallas en la producción, como por ejemplo la calidad de algunas de las escenografías, lo cual deja otros aprendizajes relacionados con maquetas, prototipos y otras medidas que hacen parte de la planeación. El aprendizaje en este caso tiene que ver con el presente en el cual se inscribe la pregunta curatorial y la claridad del mensaje y el tiempo necesario para la realización de proyectos de gran envergadura.

A pesar de tratar sobre las poblaciones del siglo XIX, la exposición sí tenía un mensaje para el siglo XXI relacionado con la agencia política de las personas del común. Si en 1819 fue fundamental que las personas, hombres y mujeres de distintos grupos sociales, se dieran a la tarea de llenar de contenido conceptos mencionados arriba cuyo significado estaba en plena transformación, en la actualidad podríamos señalar la misma responsabilidad y el mismo poder en la ciudadanía que se ejerce (\*).

Toda exposición o proyecto curatorial es una respuesta incompleta. Del segundo bicentenario rescato la posibilidad de crear piezas en el presente para hablar de poblaciones cuyos aportes están –afortunadamente– consignados en documentos, pero no en grandes pinturas ni esculturas. Por tanto, el pasado no es un cofre para abrir, sino que está siempre latente. No podemos recuperarlo, pues lo

acontecido ya pasó, pero sí podemos volver a narrarlo, interpretarlo a luz de nuevas investigaciones y volver a darle forma. No estamos condenados, y para ello la práctica artística es fundamental. A partir de documentos y fuentes primarias y secundarias los y las artistas crearon sus respuestas a ese pasado, a las vidas de hombres y mujeres en contextos políticos tan o más complejos de los que vivimos ahora.

Ambos proyectos curatoriales se han basado en la idea de que el pasado no «habla» por sí mismo. David Lowenthal escribió al respecto en su texto seminal *El pasado es un país extraño* que continúa siendo una referencia necesaria para abordar la representación del pasado. Las reliquias son huellas del pasado, cosas que existen tanto en el antes como en el ahora, y es desde el presente que les damos sentido. Las reliquias sufren procesos de envejecimiento, embellecimiento y, por tanto, no son estáticas. También son mudas, necesitan de procesos de interpretación que tenderán a variar en el tiempo. Una reliquia no nos asegura que conozcamos el pasado, solamente nos remite a algo que puede ser importante, una sensación de pasado. **La forma como entendemos las reliquias hace que nuestra postura frente a lo que podemos hacer con el pasado varíe.**

Las reliquias son, además, parte constitutiva de cómo se han formado los grandes museos del mundo. La película *Museo*, protagonizada por Gael García, da varias puntadas en este sentido. Al inicio nos muestra como el gran Museo Nacional de Antropología de México se configuró en torno al expolio de los símbolos de las comunidades indígenas. Luego acontece el robo de piezas insigne de 1985, sucesivas reflexiones sobre el mercado negro de piezas arqueológicas y la manera en la que se nutren las colecciones de grandes instituciones alrededor del mundo. La película es de gran interés museológico y va más allá de la anécdota del robo, puesto que incentiva un debate ético del cual no estamos exentos quienes ejercemos el ejercicio curatorial.

Personalmente, creo que el pasado está constantemente sujeto a revisión y no hay reglas ni para artistas ni para curadores más que aquella que implica repensar lo acontecido para dar luces sobre el presente. Sostengo que el patrimonio no es intocable y, por tanto, las colecciones de los museos tampoco lo son. Si un pasado no se puede intervenir, como cuando le pongo una peluca afro a una escultura de un héroe, ¿para qué guardar el pasado? Esta acción artística u otras lecturas que puede hacer el arte contemporáneo del pasado histórico nos despliega la posibilidad de esa constante relectura sin llegar a concluir que el pasado está cerrado. A mi juicio, trabajar desde el arte es abrir el pasado tantas veces como sea necesario.

La curaduría como práctica artística nos libera de la condena de pensar que el pasado es una cuestión de conocimiento.

En varias ocasiones he podido constatar que nuestra relación con el pasado está mediada también por las emociones, por la experiencia, por el acceso. Por ejemplo, las personas que van a un museo no necesariamente son las mismas que van a una feria del libro. Sin tener documentación para constatar mi aseveración empírica, el segundo escenario menos museal permite interactuar con otros públicos más diversos, aunque aún haya capas de poblaciones que no accedan a este escenario cultural.

Retomando los casos introducidos hasta el momento, mientras el museo efímero del olvido se liberó de la carga del recuerdo, los proyectos del bicentenario lo asumieron de cara a darle respuestas. Por otra parte, la mencionada exposición «Velorios y santos vivos» representa la oportunidad de plantearse qué voces y de qué forma se escuchan en el espacio expositivo. El siguiente ejemplo trata de retomar todos los aprendizajes anteriores para hacer frente a un nuevo problema consistente en la representación de un pasado y un presente traumáticos.

## 2. Formas de hacer y casos de estudio

### 2.5. Voces para transformar a Colombia (2018)

#### Construcción de la narrativa

En 2009, el Museo Nacional de Colombia publicó un folleto que tiene una serie de formatos y pautas maestras muy útiles sobre el ejercicio curatorial en los *museos* (\*). Sobre los instrumentos de quien ejercer la curaduría, quiero detenerme un momento en el guion curatorial que «se despliega como un recipiente y un ordenador de las ideas que los investigadores- curadores tienen y desean expresar en una *experiencia espacial-sensorial-museística* (\*)». A este guion se le da distintos nombres de acuerdo con su alcance y propósito. El componente más conceptual del guion normalmente recibe el nombre de *científico*, y aquel documento que tiene desarrollo de contenidos y pautas de diseño se conoce como *museográfico*. Veíamos anteriormente este asunto de separar la teoría de la práctica como algo cuestionable. Todo guion es científico en cuanto que debe proponer formas de conocimiento, experiencia, comunicación y aprendizaje. En algunos casos, resulta imprescindible un desarrollo profundo del guion científico; es el caso del guion para el Museo de Memoria de Colombia, que surge como parte de las iniciativas de reparación simbólica de las víctimas de conflicto armado en Colombia, de acuerdo con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, de 2011.

En los lineamientos conceptuales desarrollados para el museo se incluyó un apartado sobre el guion que desarrolla temas, mensajes y ejes narrativos. El texto que alude a los ejes curatoriales describe:

“ «Los ejes narrativos Cuerpo, Tierra y Agua tejen los contenidos descritos en el guion museológico así como en el recorrido del museo, su programación y apuesta pedagógica. La historia que el MNM (Museo Nacional de la Memoria) contará desde estos ejes es la de cómo la historia del país se teje tanto por la guerra y las violencias como por las iniciativas de paz, las resistencias, las reformas políticas y los procesos de paz.

Los ejes narrativos posibilitan una manera de contar dicha historia: son un modo de entrada del visitante a la experiencia del museo, un sujeto narrativo que da testimonio sobre el pasado, presente y futuro, y un lugar analítico conceptual desde el que se explican las características, repertorios y causas de la guerra. Si bien cada eje narrativo puede contar la historia desde un lugar específico de experiencia o de emplazamiento de la mirada, estos se interrelacionan y complementan de la misma manera que tierra, agua y cuerpo están conectados en el paisaje y conforman un ecosistema tanto de materialidades como de relaciones entre seres vivientes, ciclos de vida, transformación, muerte y modos de vivir, actuar y concebir el mundo.

La opción por estos ejes narrativos posibilita poner el relato de la guerra en un entramado histórico, humano y cultural, y a la vez contar y explicar de manera relacional las modalidades de violencia, los actores de la guerra, las dinámicas regionales y las experiencias, percepciones y respuestas de las comunidades y grupos sociales.

La tierra y el territorio, los cuerpos de agua como ríos y ciénagas y el cuerpo/persona pueden narrar la guerra desde una materialidad y una geografía: un territorio ubicado en un lugar determinado de la geografía nacional sufre afectaciones específicas asociadas con el despojo y la destrucción y revela luchas históricas por el acceso y defensa de la tierra y la autonomía; un cuerpo de agua – como el río – pasa por lugares emblemáticos de la guerra, y por él circulan tanto cuerpos y objetos del terror como las caravanas del retorno y por la paz; un cuerpo humano que reside en un cierto lugar lleva inscritas las huellas de la violencia y le da voz a las historias personales y colectivas sobre el día a día de la guerra y sobre los proyectos de construcción de paz y democracia.

Los modos en los cuales nos relacionamos con la tierra y los territorios, con el agua y con el cuerpo-persona nombran maneras de construir cultura e identidades, de sentir y vivir el mundo, así como modos de concebirlo y explicarlo desde la política, el conocimiento ancestral, lo espiritual y lo simbólico.

La relación que las personas, las comunidades y los grupos humanos tienen con la tierra, el agua y sus cuerpos integran estas materialidades en el tejido denso de relaciones sociales que incluye seres humanos y no humanos, prácticas culturales y políticas que definen su sentido de pertenencia e identidad, y un amplio repertorio de prácticas que reconstruyen las relaciones y resisten las violencias letales. Para grupos indígenas, comunidades negras y la gran población campesina del país, tierra y agua construyen identidades y entrelazan sentidos del ser como persona. La guerra, sin duda, ha dejado profundas afectaciones sobre la tierra, el agua y el cuerpo, y los relatos que pueden escucharse construirán memorias diversas del día a día en la guerra».

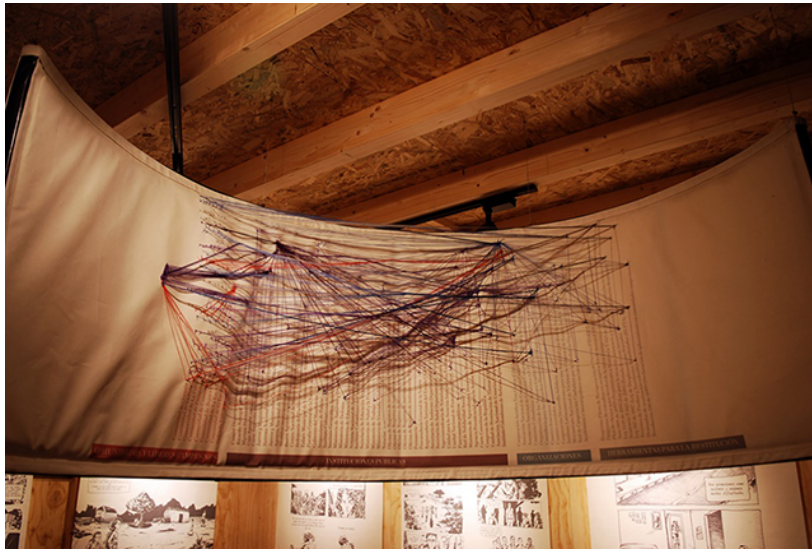
Una de las primeras tareas que asumí en 2016 fue apoyar al equipo de museología del Museo de Memoria de Colombia en el ejercicio de pensar y desarrollar una narrativa propia para responder a la necesidad de generar un relato sobre el conflicto armado en el país en clave de reparación simbólica. Uno de los frutos fue la exposición «Voces para transformar Colombia», realizada en la Feria del Libro de Bogotá y la Fiesta del Libro de Medellín (segunda ciudad más grande de Colombia).

La exposición no constó solo de una muestra museográfica, sino de todo un museo en escena. Para ello se diseñó una escenografía temporal de 1450 m<sup>2</sup> y un espacio adicional de 200 m<sup>2</sup> para la construcción de un teatro. El proyecto fue resultado del trabajo de cientos de aportes y de la participación que se sintetizó en el trabajo de curadores, artistas, víctimas, arquitectos, diseñadores, entre muchos otros. Puntualmente, el rol curatorial implicó la apertura a trabajar con personas de múltiples y diversas profesiones, saberes e historias de vida. Para poder trabajar este tipo de proyectos también hay que estar dispuesta al aprendizaje constante, a la humildad, a la negociación, al intercambio y al trabajo con otras.

Los ejes narrativos descritos arriba, fruto del trabajo curatorial, fueron desarrollados para la exposición «Voces». Los (\*)guiones de la exposición (\*) desarrollaron estos postulados conceptuales en casos de estudio en torno a veinte territorios en Colombia, realizados con comunidades e individuos. Cada caso contenía instalaciones que comprendían vídeo, audio, fotografía, escultura, murales, cartografías, dibujos, historias gráficas, entre otras posibilidades.



Vista de la exposición «Voces para transformar Colombia». Eje cuerpo, Organización Femenina Popular (2018)  
Fuente: Juan David Laserna.



Vista de la exposición «Voces para transformar Colombia». Eje tierra, caso despojo de tierras en Magdalena (2018)  
Fuente: Juan David Laserna.



Vista de la exposición «Voces para transformar Colombia». Eje tierra, desplazamiento en la Comuna 13 (2018)  
Fuente: Juan David Laserna.



Vista de la exposición «Voces para transformar Colombia». Eje agua, caso resistencia del consejo comunitario de Yurumanguí (2018)  
Fuente: Juan David Laserna.

Este guion incluyó los textos expositivos, uso de apoyos museográficos, como cifras, mapas y otros dispositivos, además de piezas con sus medidas y formas de montaje. Por lo general, al final de la exposición se hace un guion que comprende versiones finales de PDF corregidos, de piezas audiovisuales producidas para asegurarse de que todos los contenidos finales se dejan plasmados en una memoria expositiva.

La pregunta por el lugar de la curaduría en estos procesos no ha sido un tema estudiado a fondo, a pesar de que se suele asociar la necesidad de reparar a las víctimas de un trauma con algún tipo de monumento o museo memorial, es decir, con emplazamientos conmemorativos (\*). Sin embargo, no existe una fórmula ni un género de museos «de reparación». Como lo analizábamos para el caso de «Velorios y santos vivos», la curaduría se erige como un espacio de negociación de saberes y necesidades. En el caso de la reparación simbólica, se trata un conjunto de distintas iniciativas en las cuales deben estar representadas las víctimas, pero sobre quienes no puede caer el peso de la representación. Sería absurdo pensar que además de lo que han sufrido y resistido millones de personas, se esperara que su reparación fuese también su responsabilidad.

Frente al asunto de la participación de víctimas y no víctimas, constatamos que participar de manera directa, y no solo consultiva, en procesos de la elaboración de piezas y relatos es una forma de dignificación y, en muchos casos, de recuperación del buen nombre y de historias de vida. Poder participar en procesos de creación y también de reconocimiento y visibilización resultó de gran importancia para numerosos participantes.

Aquí entonces se necesita ejercer una curaduría generosa que deje el ego al lado no por altruismo, sino porque así lo demanda la ley. La reparación simbólica no se logra con discursos curatoriales autocontenidos, se logra construyendo puentes entre las víctimas, entre víctimas y no víctimas y entre distintos actores de un conflicto armado.

Al respecto, hay otros retos que aún la curaduría que se desarrolla en el ámbito de los derechos humanos debe asumir. Esto tiene que ver con el reto de cómo involucrar a la sociedad en una reflexión colectiva sobre responsabilidades y agencia frente a la violación de derechos humanos. En Colombia el conflicto armado interno se expande por más de seis décadas. No se puede decir que haya rincón o familia que se quede fuera de esta historia. Así mismo, hay responsabilidades de diversos actores armados (legales e ilegales), civiles (empresarios, funcionarios públicos, políticos) y de otros que, si bien no participaron directamente en el conflicto armado, hemos vivido muchas veces con resignación.

La curaduría en este campo se erige como una **forma de activismo, de movilización social, de movilización emocional, de promover transformaciones de creencias, de comportamientos**. En ese sentido, en este módulo hemos pasado de nociones muy básicas de una función curatorial sobre el campo de las artes a otras que se interrogan por el carácter político e ideológico de la representación del pasado y todas las posibilidades que caben de un nivel a otro. Toda subjetividad curatorial requiere de **posturas éticas firmes** frente al oficio, frente a la obra de los artistas, pero también frente a los y las otras con quienes trabajamos. En el caso de la curaduría de derechos humanos, esto es mucho más evidente y más sensible. Las comunidades y las personas vulneradas ponen sus vidas en nuestras manos y, por tanto, asumir la curaduría rebasa cualquier manual de gestión curatorial.

Para cerrar este módulo quería referirme a los aprendizajes durante el ejercicio curatorial. Ningún enriquecimiento de la labor está exenta de encontrar críticos que, muchas veces, no dudarán en volver sus desacuerdos un asunto personal. En otras ocasiones, habrá personas que -con un ánimo más constructivo- podrán presentar sus objeciones. En ambos casos, se hace necesario escrudinar estas opiniones para ver si hay aportes que puedan ser tenidos en cuenta y qué material será necesario desechar. Finalmente, tanto artistas como curadores trabajamos en escenarios políticos y será inevitable toparse en algún momento con quienes ostentan posiciones encontradas, pero es también lo que hace que el oficio sea interesante, dinámico y cambiante. Que sus fronteras sean difusas y no podamos dar una definición exacta del oficio curatorial y que, por lo contrario, esté en constante definición es lo que hace que, después de veinte años de aprendizaje, yo todavía sienta que tengo mucho camino por delante.

(\*) Contenido disponible solo en web.