

Fer curadoria: una funció que es redefineix constantment

Autora: Cristina Lleras

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Iñigo

PID_00274726

Primera edició: febrer 2021

Introducció

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

- 1.1. Introducció
- 1.2. Curadoria i oficis
- 1.3. Elements per llegir una curadoria
- 1.4. Curadoria com a *collage*
- 1.5. Transcuradoria
- 1.6. El curador com a autor o com a intèrpret
- 1.7. L'artista com a curador
- 1.8. Punts de partida per fer curadores
- 1.9. Coda primera part

2. Maneres de fer i casos d'estudi

- 2.1. Introducció
 - 2.2. Curadoria col·laborativa
 - 2.3. Representacions de la nació
 - 2.4. Dos bicentenaris
 - 2.5. «Voces para transformar a Colombia» (2018)
-

Introducció

La curadoria, com es veurà en aquest text, implica una praxi i una constant reflexió sobre el que s'ha fet. Per a aquest mòdul, he dividit els continguts en dues seccions que prenen com a punt de partida la meva experiència com a curadora des que l'any 2000 vaig entrar com a assistent de curadoria al Museu Nacional de Colòmbia. Vaig tenir l'oportunitat de ser curadora de les col·leccions d'art i història durant vuit anys en aquesta mateixa institució. Posteriorment vaig treballar en el sector públic de la ciutat de Bogotá en el camp de les arts visuals i després vaig treballar en diversos projectes de curadoria independent. Vaig tornar a la curadoria institucional al Centre Nacional de Memòria Històrica de Colòmbia. Actualment soc la curadora del Museu de Bogotá. En la meva pràctica curatorial he realitzat projectes monumentals de 3.000 m² i projectes petits amb un sol artista. Cadascun ha comportat uns reptes propis.

Em vaig formar en història de l'art i en museologia. Els meus temes centrals han estat els museus nacionals i la construcció de narratives del passat. Soc una curadora empírica perquè he après en la pràctica, portant projectes a terme, anant a exposicions, assistint a seminaris, llegint i ensenyant.

La primera part del text tracta de temes més generals que busquen caracteritzar la labor curatorial, més que definir-la. Com es veurà, no és possible arribar a un significat tancat d'una pràctica que sempre està en evolució. A la segona part proposo alguns casos d'estudi de projectes en els quals he participat i les discussions teòriques que han generat.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.1. Introducció

Des de fa uns quants anys tinc per costum començar les classes de curadoria per a estudiants d'art amb una afirmació que pot semblar antipedagògica: **la curadoria no es pot ensenyar, però es pot aprendre**. Ho dic per la meua experiència, després de treballar gairebé dues dècades en museus, i per un text que em va resultar revelador perquè posa paraules a la forma com jo «vaig esdevenir» curadora, *Educando a Frankenstein* (*) escrit pel curador mexicà Cuauhtémoc Medina.

En aquest text, Medina addueix que a pesar que existeixen programes per professionalitzar l'ofici del curador, la curadoria es resisteix a ser regulada. Per tant, no seria correcte definir-la com una professió sinó com una funció que es caracteritza justament per incloure una diversitat de rols, posicions i accions. El curador no desenvolupa sempre una mateixa metodologia. És Frankenstein perquè està fet de trossos de diferents professions i sabers. En aquest punt demano a un estudiant que dibuixi un Frankenstein i comencem a posar nom a les diferents parts que podria tenir aquest «monstre»: gestor cultural, museògraf, relacionista públic, comunicador, investigador, activista, marxant, buròcrata, etc. Els oficis que pot assumir el curador són diversos.

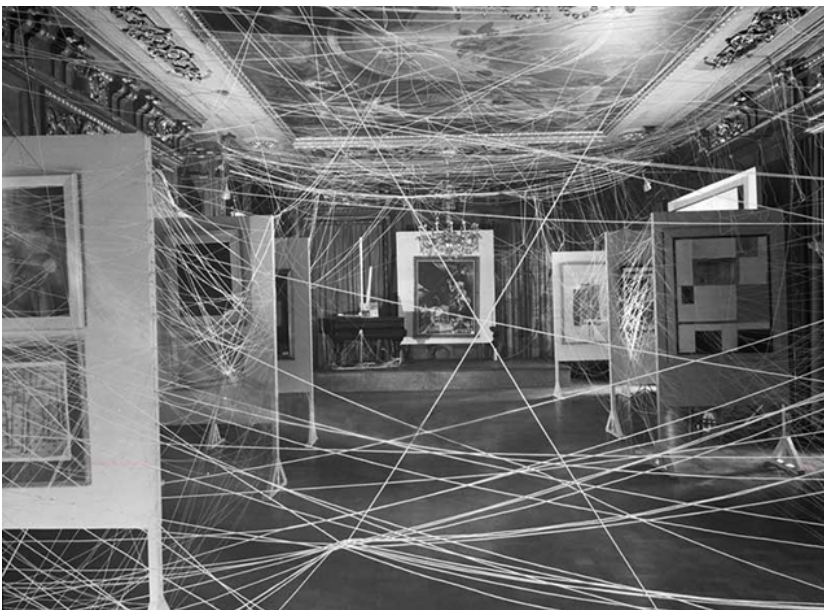
Cada projecte té una naturalesa diferent i, per tant, la manera com s'exerceix la curadoria canvia amb el temps. Pot ser una proposta de recerca en la qual altres persones assumeixen rols de producció, gestió de recursos, divulgació; o pot ser un projecte que impliqui que els qui estiguin al capdavant de la curadoria s'encarreguin de tot el procés.

L'única cosa que Medina recomana mantenir constant és la manera de negociar. Un estudiant ho va explicar d'una manera que em va semblar molt encertada: cada curador no negocia la seva subjectivitat. Això és el que fa que cadascú tingui la seva manera de fer, la seva empremta personal.

Els orígens del terme ja són un lloc comú, però val la pena repassar-los breument. Guarir està emparentat amb el verb **cuidar**. És per això que durant molt temps els curadors van ser les persones encarregades de les col·leccions d'un museu. Avui dia, les tasques de cuidar les col·leccions poden estar reservades als que exerceixen la conservació com a professió, mentre que els curadors són investigadors i creen relats per a la seva escenificació. No obstant això, la curadoria com la coneixem avui dia va tenir un desenvolupament creatiu fa relativament poc, a la dècada de 1960, quan es van produir canvis radicals en les pràctiques artístiques.

Aquesta curadoria contemporània consisteix en una pràctica basada a fer-se preguntes des del present. Els seus orígens són més propers a allò que els artistes d'avantguarda com Marcel Duchamp van fer amb l'espai expositiu que amb la història mateixa de la curadoria de museu.

De fet, les històries de la curadoria ressenyen l'obra *16 milles de corda* com un antecedent.



Installation view of «First Papers of Surrealism» exhibition, showing Marcel Duchamp's *His Twine*. John D. Schiff (1942)
Font: <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>.

L'obra de Maurizio Nannucci *Tot art ha estat contemporani* ens recorda que els que participem de les pràctiques artístiques ens fem les preguntes des de l'ara. Faig servir aquesta al·lusió per exemplificar que la curadoria contemporània no és sobre art contemporani. El que resulta rellevant és que la interrogació sigui important per a nosaltres ARA. Així, **tot passat està subjecte a una constant revisió curatorial**.



All Art Has Been Contemporary, Altes Museum, Berlín. Maurizio Nannucci (2005)

Font: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/maurizio_nannucci_all_art_has_been_contemporary.jpg
i https://es.qwe.wiki/wiki/Maurizio_Nannucci.

Ser curador és més un esdevenir que una garantia donada per l'educació formal, és un ofici estimulante que es reinventa de manera constant.

En això també coincideixo amb Medina. Personalment, cada projecte curatorial és la cerca d'una solució parcial a un problema, però també l'oportunitat de reprendre, reinventar o modificar una manera de fer, una metodologia, un grup de treball, una narració, crear o renovar relacions amb artistes i investigadors d'altres professions.

Alguns artistes senten una profunda desconfiança envers els curadors. Ja sigui per experiències desagradables del passat o per rumors que afirmen que qui exerceix la curadoria és una mena de vampir que s'aprofita dels artistes. Saber de curadoria no vol dir que calgui convertir-se en curador. El primer que cal preguntar-se és **de què li pot servir a un artista saber sobre aquesta pràctica**. Les possibles respostes van més enllà de l'«autocuradoria» de la seva obra o saber com interactuar amb curadors perquè no es presentin relacions jeràrquiques o abusives.

Possibles respostes a la pregunta de per a què serveix poden ser: pensar la curadoria com un sistema per generar connexions entre imatges, disciplines, artistes, no artistes o com una manera de conèixer un context. També pot ser una manera d'establir una relació entre art/artistes, curadors, espai i públics. Fins i tot per pensar la curadoria com a obra, és a dir, com una pràctica de generació de coneixement que està inscrita en la pràctica artística. Durant aquest mòdul, aquesta ha de ser una pregunta constant: què pot aprendre un artista si, com assenyala Medina, la curadoria no es pot ensenyar, i com en pot enriquir la pràctica, tot i que, en aparença, no tingui res a veure amb l'exercici curatorial.

La meua labor consisteix en fer evident que la curadoria és un **sistema per construir narratives a partir de relacions i connexions**. El dibuix d'una constel·lació o un rizoma és adequat per explicar de què tracta la labor curatorial. També ens ho podem imaginar com un cercle en el qual s'assenyalen punts que estan connectats. La curadoria és **creació de relats**. El que varia són les maneres infinites en què aquests relats poden estar elaborats i emplaçats.

Altres analogies comunament utilitzades per entendre l'ofici del curador és el director d'una orquestra o el guionista de cinema. Hi ha qui defineix la curadoria com la labor d'un artista. Gustavo Zalamea, artista colombià, professor universitari, gestor i de vegades curador, també va respondre a la pregunta: «És un artista, el curador?»:



«Em sembla que en l'àmbit de la curadoria també els rols tendeixen a creuar-se. Avui molts artistes són alhora curadors. Encara que jo crec com ja he dit, que el treball crític exigeix una dedicació de temps complet. El curador és un crític encara que no li agradi admetre-ho, encara que estigui lligat a una institució, encara que prefereixi amagar o dissimular l'essència de la seva labor sota una paraula-màscara, més neutral, menys agressiva [...] diria que el curador o crític desenvolupa un projecte, arma una exposició i uns esdeveniments complementaris, aplega un conjunt i opera com un artista, establint un dispositiu complex que es pot considerar com una obra de relació, una obra col·lectiva, dirigida i produïda per un equip encapçalat per ell mateix. Així que, des del punt de vista de la producció, el crític pot ser considerat un artista [...] Però per mi, el que realment importa és que tant els artistes com els crítics puguin tocar una qüestió clau: com iniciar altres persones en el descobriment de l'art, en l'espurna que inicia l'incendi.»

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

L'artista colombià Humberto Junca, que també ha fet curadoria, revela una altra posició:



«Li responc així: quan faig una obra d'art, tinc tot el control del que estic fent, em llanço de cap a aquest projecte sempre personal. És una cosa meua, encara que parteixi de referents externs o que estigui influenciat per un director de cinema, un músic o un altre artista. La curadoria, en canvi, per mi és una cosa molt més operativa, gairebé «administrativa». En algun taller de curadoria que vaig fer insistia als assistents que la curadoria consistia en assenyalar les igualtats en un conjunt que sembla totalment dissimil i heterogeni... o al contrari: assenyalar les diferències en un conjunt de coses que semblen iguals. Ara, és molt ric, molt agradable que se t'atorgui com un poder i puguis convidar la gent que vulguis i mostrar les coses que vulguis i assenyalar les relacions o els contrapunts que semblin necessaris; però m'agrada més transformar objectes, ser l'artista escollit pel curador.»

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

Independentment de la definició, el que fa que l'ofici del curador sigui interessant és canvia i es redefineix de manera constant. I que permeti arribar a pocs acords. Hi haurà qui assumeixi el seu ofici amb un esperit més operatiu i qui ho assumeixi com s'assumeix la pràctica artística. Sempre es pot reinventar tot, encara que les preguntes siguin les mateixes.

Les maneres en què els curadors inventen narratives i connexions són múltiples. Per exemple, en l'edició número 33 de la Biennial de São Paulo el 2018, el curador Gabriel Pérez-Barreiro va convidar set artistes a fer curadories a partir d'«afinitats afectives», com va anomenar el seu projecte. Així, cada artista va posar en diàleg obra pròpia amb obres d'altres artistes, més projectes inclosos pel curador. Una altra manera de fer connexions la va presentar Alejandro Martín a Colòmbia. Des del 1940 es duu a terme un «Saló» d'artistes a Colòmbia, la forma dels quals ha canviat en les diverses dècades de subsistència. Avui dia té un model similar al que s'associa amb una biennial, encara que no es realitzi cada dos anys. El Ministeri de Cultura selecciona un director artístic o diversos curadors a partir de propostes o per invitació directa. Per a l'edició de 2019, Martín va convidar sota el paraigua conceptual «el revés de la trama» vuit curadors (que alhora són artistes) i col·lectius per desenvolupar la seva interpretació i curadoria a partir de la temàtica comuna. El saló es va configurar a partir d'aquestes curadories, incloses les de Martín, que van incloure exposicions, la [pàgina web de l'esdeveniment](#) i una nodrida programació (xerrades, recorreguts, tallers). Un component central va ser la Càtedra Performàtica, que va concentrar tres dies de taules rodones, *performances*, xerrades i tallers.

Així, la curadoria es defineix a partir de la pràctica mateixa. Per això, és fonamental saber, veure i visitar curadories, exposicions, museus i altres esdeveniments en els quals es dona vida a la labor curatorial. Així mateix, per saber de curadoria cal fer curadoria. Sostinc que és un ofici que es coneix en la pràctica i per al qual no s'ha d'aplicar la divisió entre teoria i pràctica perquè una i altra es nodreixen mútuament. No obstant això, un curador que no hagi reflexionat sobre la seva pràctica és un curador. Un curador que només hagi reflexionat sobre la pràctica no és un curador.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.2. Curadoria i oficis

Com vèiem anteriorment, la manera com s'exerceix la curadoria dependrà de cada projecte. I la manera com s'esdevé curador està relacionada amb els diferents rols que s'enfronten en la pràctica. En els diversos projectes que he pogut realitzar, moltes vegades la curadoria no s'ha reduït exclusivament a una tasca intel·lectual i de muntatge, sinó que ha comprès relacions amb comunitats, coneixement sobre contractes per a la producció, supervisió d'equips de treball, comptabilitat, instal·lació, correcció d'estil, entre altres activitats.

Quins rols pot tenir qui fa curadoria?

- Investigador
- Museògraf
- Dissenyador
- Relacions públiques
- Conservador
- Director de projectes
- Comunicador
- Gestor de projectes
- Responsable de finances
- Legitimador
- Polític cultural
- Marxant
- Historiador
- Activista
- Filòsof
- Buròcrata

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.3. Elements per llegir una curadoria

Lucas Ospina és un artista i professor colombià que de vegades també ha fet de curador. Escribia –i era molt crític– sobre el rol dels curadors en el sistema de l'art. El 2007 va publicar el text «Arte y oficios: curaduría y gestión cultural (en XXXIII tesis)», en què fa una dura diferenciació entre el paper crític del curador i la tasca burocràtica i complaent del gestor. La tesi número XIV pot servir d'exemple:

«XIV. La curadoria és tan transgressora com l'art: transforma els gèneres dels quals inicialment parteix / Els gestors culturals mai qüestionen el gènere, els límits dins dels quals s'emmarquen. I mai són víctimes de censura: ells mateixos s'autocensuren.»

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

El text d'Ospina assenyala una mena de manament curatorial que resulta enriquidor per discutir sobre la pràctica. També ajuda a entendre que no tota exposició o projecte artístic és una curadoria. Un artista no necessita un curador per fer una exposició. A tall d'exemple, el premi Luis Caballero de Bogotà funciona per convocatòria i una grup de jurats selecciona les propostes nominades que després s'emplacen a la ciutat. No cal que els projectes es relacionin o es diferenciïn entre si en una narrativa coherent.

D'altra banda, moltes vegades els curadors no necessiten artistes. És a dir, la curadoria no només s'exerceix sobre «obres» o el treball amb artistes. Hi ha curadoria de moltes disciplines diferents. De totes maneres, no podem considerar que qualsevol procés de selecció es converteix en curadoria (curador gastronòmic, de viatges, etc.). Des de la meua òptica, és una cosa que correspon, únicament, a l'àmbit de les pràctiques artístiques.

Què ha de tenir una curadoria perquè se sostingui a si mateixa? No és una pregunta fàcil de respondre. Com es pot diferenciar una curadoria d'una altra? Com puc jutjar un treball curatorial aliè? Per proposar una anàlisi sobre una curadoria em faig les preguntes següents:

Quin problema, argument o tema presenta la curadoria?

De quina manera em proposa un punt de vista contemporani?

Quina és la relació entre la idea central de l'exposició i els objectes que exposa?

Com està construït el relat? És a dir, quina és la relació entre els objectes?

En primera instància hi ha l'originalitat, **contundència, necessitat de la posició de la curadoria**. El 2018 vaig tenir l'oportunitat de veure una exposició al Centre Contemporani d'Arquitectura a Montreal, Canadà, titulada *Our Happy Life: Architecture and Well-Being in the Age of Emotional Capitalism* ('La nostra vida feliç: arquitectura i benestar en l'era del capitalisme emocional') que explorava diversos assumptes relacionats amb com les emocions regeixen la vida a les ciutats i al consum. Les peces que la formaven potser no tenien un valor excepcional, perquè eren objectes de la quotidianitat, però les idees i reflexions que proposava sí que en tenien, a més de les preguntes i dilemes que presentava, molt pertinents. A tall d'exemple, apareixien en l'exposició informes de diferents entitats internacionals que creen escales per mesurar l'estat emocional dels països. Aquests informes serveixen per controlar la capacitat adquisitiva de les nacions. És a dir, allò que en aparença sembla informació supèrflua (com pot ser saber quin és el país més feliç del món), serveix per a la presa de decisions entorn de la inversió estrangera o per controlar els mercats capitalistes. L'exposició mostrava amb fotografies, mòbils, claus de seguretat i plans arquitectònics la manera com les emocions estan íntimament lligades al consum.



«Our Happy Life», Centre Canadien d'Architecture, Mont-real (2019)

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

En segona instància, hi ha la qüestió de si l'exposició es queda en un discurs molt erudit i sofisticat però la narrativa és pobre en recursos. Amb això em refereixo al fet que els textos prometen un gran desenvolupament conceptual que no es reflecteix en l'exposició perquè la posada en escena i els continguts no es corresponen amb la grandiloqüència del discurs. És a dir, de quina manera l'enunciat es materialitza a través d'imatges, textos i tot tipus de recursos possibles? Quin és el recorregut que ens proposa la curadoria? Quin és el grau de llibertat i de responsabilitat que ens dona com a espectadors seus? Però a més d'aquesta relació vertical, si es vol, entre un gran tema o problema i els subrelats i els seus components, també existeix una relació horitzontal que s'estableix entre els components. Hi ha ritmes diferents? Hi ha sorpresa, contradicció, diverses emocions?

En resum, la curadoria és un joc constant entre el tot i les parts que es redefeixen constantment a partir de les experiències de qui les habita (recomano aquesta [pàgina](#) del projecte peruà «micromuseu», amb una diversitat de textos sobre l'ofici curatorial).

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.4. Curadoria com a *collage*

Per casualitat vaig trobar un article sobre curadoria i atzar (*). Em va interessar llegir-lo per pensar en la manera en què es produeix la recerca curatorial. Pot ser tan rígida com la selecció d'un tema, un artista, un problema concret que esdevé exposició, o tan flexible que fa possible que es produeixin trobades, aparicions, creuaments i equivocacions.

L'exposició és la creació d'un ordre, es defineix per taxonomies, exercicis de classificació, de cerca de similituds i diferències. Així, implementar l'atzar sembla contradictori amb la manera en què la curadoria esdevé. No obstant això, com ressalta l'article, diversos artistes i posteriorment curadors han trencat les regles predisposades a través de la pràctica mateixa (*)

La idea de l'atzar fa pensar que una projecte curatorial es pot desenvolupar de moltes maneres, no hi ha mai una única resposta, entre les quals en preval una que finalment s'executa, però obre possibilitats i idees a múltiples formes d'existència.

Aquests vídeos realitzats per al programa de la Fira d'Art de Bogotà el 2014 exemplifiquen aquest assumpte:

Jaime Cerón https://www.youtube.com/watch?v=hwf83zw_h-e&sns=fb.

Carolina Ponde de León i Santiago Rueda https://www.youtube.com/watch?v=dfxt_lg-dua.

José Roca <https://www.youtube.com/watch?v=2zdm3z79nzw>.

L'atzar serveix per qüestionar la figura autoritària o d'autoritat del curador, però no la fa desaparèixer. També pot tenir com a fruit una interacció amb les audiències que proposa una relació més complexa que la donada pel terme *espectador*. No obstant això, encara és necessari seguir buscant la porositat en aquests límits que diferencien els rols de curadors, artistes i audiències.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.5. Transcuradoria

Atès que un dels objectius d'aquest curs consisteix a explorar els límits de la curadoria i la manera com se superposa amb la pràctica artística o altres pràctiques, resulta interessant veure com la pedagogia ha qüestionat també aquests límits. Per això, és interessant revisar la vuitena edició de la Biennial del Mercosur el 2011, esdeveniment que es va celebrar a la ciutat brasilera de Porto Alegre. El curador general va ser el colombià José Roca i va incloure la figura de curador pedagògic que va assumir el mexicà Pablo Helguera. L'educadora i artista Mônica Hoff va fer una presentació interessant sobre com els rols del curador, el curador pedagògic i els mediadors se superposen i s'enriqueixen, fent gairebé impossible una distinció en les maneres en què es produeix el coneixement (*).

En aquesta mateixa línia, el text d'Helguera sobre transpedagogia per al catàleg de la Biennial (*) suscita unes preguntes importants per la curadoria pensada encara com una mena de pràctica «superior». A partir del que s'hi exposa sobre la relació entre art i educació, em vaig imaginar una definició per a un nou terme que vaig batejar amb el nom de *transcuradoria*. Aquesta pràctica, més enllà d'allò curatorial, implementa metodologies curatorials que emfatitzen la interacció social i les relacions socials. És a dir, instàncies de col·laboració entre espectadors, artistes i curadors com a responsables tots d'un acte creatiu, tots com a aprenents en una relació horitzontal. En aquest sentit, rescata el **procés educatiu com un acte creatiu** i la **generació de coneixement com alguna cosa que es fa amb uns altres**, no basat en un model on el mestre (o l'artista o el curador) omple el got buit de l'alumne (o de l'espectador). En aquest cas, el curador també aprèn. Com que la interacció social és fonamental, s'enforteix la idea de la creació col·lectiva; és a dir, hi ha cocuradories que impliquen l'experiència més enllà de la creació d'objectes per abastar les narratives. En aquest model, els públics no són simples recipients, sinó que la seva experiència és fonamental i, per tant, resulta clau pensar en aquestes aliances entre curadors, artistes i públics des de l'inici.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.6. El curador com a autor o com a intèrpret

Camilo Ordóñez, curador de Bogotá, va escriure la seva tesi sobre relats de poder entorn de la curadoria a Colòmbia (*). Del capítol «Discutiendo sobre curaduría desde Bogotá... autoría, poder y creación» sorgeix una discussió interessant per reprendre i obrir en altres contextos en què es mostra la tensió que existeix entre les posicions divergents sobre si el curador és un autor o un intèrpret.

Alguns exemples que sorgeixen d'aquest debat i reprenen el text d'Ordóñez per entendre la posició del curador com a intèrpret prenen analogies d'altres gèneres artístics. Tal com assenyalava abans, el curador com un director d'orquestra, o com un lector d'un context que genera relats la finalitat dels quals és l'experiència dels públics, aquell que no intervé en les obres, un gestor que dona visibilitat a les obres, o un mitjà de comunicació entre diferents actors del sistema d'art: col·leccionistes, galeristes, institucions. I, per descomptat, la màxima: **sense artistes no hi ha curadors**. En l'assumpte sobre la intervenció de les obres, és evident que un curador no ho fa literalment, però sí que hi pot haver processos de «cocreació» amb els artistes en què es fa dubtós el grau d'autoria única per part de l'artista. D'altra banda, també pot passar que un artista participi en la definició conceptual d'una exposició (ens serveixen de mostra les «curadories toves» que descriu més endavant) i llavors diríem que hi ha una intervenció en l'exercici curatorial. El cas que descriu més endavant, «Bogotá SAS», és un exemple d'aquesta metodologia en la qual els artistes s'involucren en el desenvolupament d'una idea inicial i, per tant, contribueixen no només des de la seva pràctica sinó en les discussions teòriques.

En l'altre extrem, en la defensa del paper del curador com a autor, es pot definir com l'autoria sobre un conjunt de relacions. Evidentment hi ha un acte creatiu en la manera com s'associen, dissocien, acosten, distancien, juxtaposen imatges, idees, objectes. L'autoria sobre el discurs que desenvolupa la curadoria també és un punt a favor. Addicionalment, es qüestiona si el curador és un creador d'espais i experiències o simplement els dona un nou significat. Si un curador munta una exposició a la sala d'un museu, està creant nous significats sobre l'espai, la qual cosa no altera el seu poder enunciatu inicial, o està creant un espai «nou»? Com l'afecta el context previ existent sobre un espai determinat? Penso en les curadories que es fan a l'interior de les fires d'art. Per més transgressores que siguin les seves idees antimercat, estaran associades per un contenidor que antecedeix les condicions específiques de recepció.

Crec que no és possible generalitzar, que pot haver-hi iniciatives en tots dos sentits si s'explora la relació amb l'espai com a element fonamental de l'exercici curatorial. Les decisions d'autoria inclouen definir coordenades d'espai i temps i tècniques de muntatge. És important posar èmfasi en el fet que el muntatge no només consisteix en posar objectes a la paret, és l'art brechtà de crear relacions justament (*).

Evidentment, aquest exercici de mantenir que el curador és un autor o un intèrpret proposa un fals dilema, perquè qui fa curadoria té un peu en la interpretació i un altre en l'autoria. Si en un costat de l'espectre hi hagués l'autoria i en l'altre la interpretació, cada curador ocuparia un lloc diferent entre un costat i un altre. Representant Medina, cada curador té una manera de negociar o una subjectivitat pròpies.

Cas «Bogotá SAS» (2015)

El 2015 la Cambra de Comerç de Bogotá va inaugurar un programa anomenat *Prisma* que va buscar en les seves dues edicions generar un cicle temàtic de tres curadories que van girar entorn d'un eix conceptual. Aquest primer any es van fer tres exposicions entorn de les formes de representar i imaginar Bogotá. En aquest cicle vaig presentar, juntament amb el Colectivo Caldo de Cultivo i l'artista i grafiter Santiago Castro, l'exposició «Bogotá SAS», que va sorgir d'una concepció política de l'espai urbà i el dret que tenen els habitants de la ciutat al seu ús i modificació (*). Les fotografies van ser fetes per la Cambra de Comerç de Bogotá.

El model curatorial d'aquesta exposició va incloure els artistes en la fase de conceptualització. El projecte va començar compartint una pregunta amb els artistes, un qüestionament a la manera en què l'espai públic es reconfigura, es privatitza mitjançant diferents pràctiques, i la lluita de diferents grups per abstenir-se de participar en aquesta lògica imposada. Durant diverses setmanes, vam compartir textos i vam discutir sobre els temes que volia tractar cadascú, així com assumptes teòrics relacionats amb l'espai públic a la ciutat. La raó per convidar-los a desenvolupar aquesta proposta en conjunt era perquè les seves pràctiques estan relacionades amb l'àmbit urbà i perquè el projecte permetia pensar en la producció per a l'exposició i no necessàriament exposar obra ja produïda. Crec que qualsevol exposició o projecte curatorial és una oportunitat per aprofundir en alguna cosa que ja està latent. Personalment, hi ha una pregunta que sempre intento respondre en les curadories amb les quals m'involucro: com representem el passat? És una pregunta que només té respostes parcials.

Per a «Bogotá SAS» vaig seleccionar unes peces que van fer de pilars per motivar aquesta reflexió des de les arts. Entre elles, diversos projectes de l'artista Gustavo Zalamea, que va dedicar gran part de la seva obra a la ciutat. Entre les obres seleccionades es troba *Bogotá* (1994-1995), una sèrie de postals de paisatges urbans que revelen intervencions

impossibles per a una ciutat possible. També vaig incloure postals sonores de Bogotá de l'artista Mauricio Bejarano que construeixen un mapa de l'experiència de fluxos invisibles i cròniques escrites de Rafael Chaparro publicades a finals de la dècada de 1980.



Bogotá. Gustavo Zalamea (2015)
Font: Cambra de Comerç de Bogotá.

D'aquest diàleg, en van sorgir dos projectes: *Errancia*, de Castro, que recorre la ciutat a partir d'arxius de fotografia de «grafitti» entre 1995 i 2002, i convida altres escriptors i artistes a intervenir l'espai amb «grafittis» polítics, escriptura sense fi i tanques que mostren la disputa entre l'àmbit privat i públic.



Errancia. Santiago Castro (2015)
Font: Cambra de Comerç de Bogotá.

Per la seva banda, Caldo de Cultivo va desenvolupar el projecte *Comanche*, prenent el nom d'un líder de persones sensesostre que va arribar a tenir un cert reconeixement, especialment per un discurs que va pronunciar a l'ajuntament de la ciutat el 1993. El projecte era un bust de Comanche elaborat per Andrés Pinilla, i també vídeos, fotografies, àudios i diaris que explicaven els mites entorn del personatge però també la lluita amb la qual es va donar

a conèixer, contra la «neteja social», un terme deshumanitzador per eliminar persones indesitjables a fi d'establir un suposat ordre social.



Comanche. Caldo de Cultivo (2015)
Font: Cambra de Comerç de Bogotà.



Bust de Comanche. Caldo de Cultivo (2015)
Font: Cambra de Comerç de Bogotà.

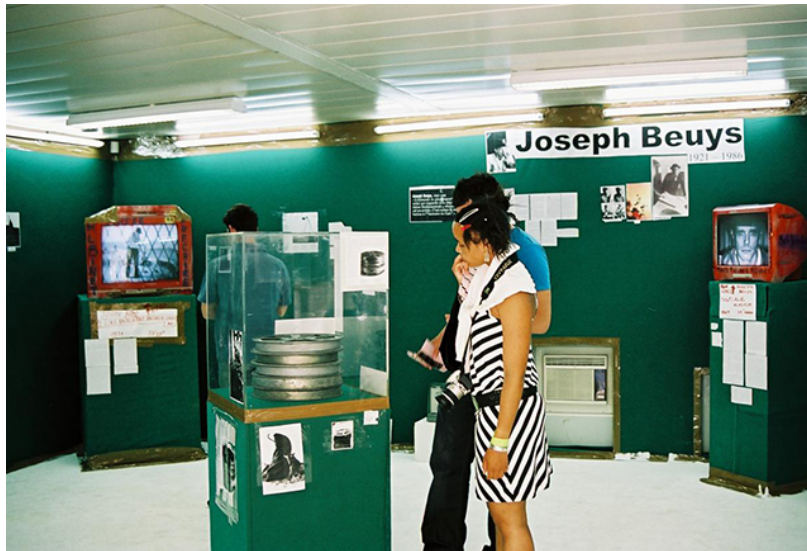
Tot i que havia treballat anteriorment amb artistes, aquesta va ser la primera vegada que podia desenvolupar alhora el concepte de la curadoria i els seus continguts. Això va donar lloc al fet que tots dos processos es nodrissin de manera que ni els continguts «van il·lustrar» la curadoria, ni van ser forçats a cabre en un problema curatorial.

Tot i que he dut a terme projectes d'art contemporani, no és l'art *per se* el que em mobilitza sinó la metàfora, la poesia, la postura crítica, la manca de lectura unívoca, l'absència de fronteres, la multiplicitat de visions de les pràctiques artístiques el que m'ha atret a l'art. En altres paraules, m'interessa la manera de pensar i de fer dels artistes.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.7. L'artista com a curador

Tota història de la curadoria contemporània utilitzarà com a referència alguns projectes d'artistes com Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Kosuth i Fred Wilson, entre d'altres. El Musée Précaire, de Thomas Hirschhorn, és un exemple al que recorro habitualment perquè exemplifica bé aquesta zona grisa existent entre la curadoria i la pràctica artística. L'artista suís va muntar un museu, alçat en una comuna marginal propera a París. Amb aquest objectiu, i fent ús del seu prestigi, va aconseguir que el Museu d'Art Modern de París li prestés obres d'art originals d'artistes importants, com Duchamp, Dalí, Warhol i Beuys. Les obres van ser instal·lades en una construcció efímera. Però no ho va fer sol, sinó que va involucrar un grup de joves de la comunitat que van tenir processos de formació en activitats com ara recerca i muntatge. No obstant això, cal posar èmfasi en el fet que no es va tractar de cap projecte social, sinó d'una obra d'art (*).



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

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

A l'Amèrica Llatina hi ha exemples molt interessants de museus que sorgeixen en contextos de precarietat institucional com a resposta dels artistes o grups d'artistes. Hi ha diversos models segons Carla Pinochet Cobo, que ha escrit sobre diverses iniciatives, entre elles el Museo del Barro al Paraguai i el Micromuseo del Perú (*). Altres projectes són el Museo Travesti del Perú i el Museo Neo-Inka. A Mèxic, el Museo Salinas; el GuggenSITO, o el projecte *Todo lo vivo, todo lo muerto*, de l'artista colombiana Adriana Salazar. A Colòmbia, el Museo de la Calle, el Museo del Andén o altres projectes museogràfics-artístics de Liliana Angulo i Jaime Iregui.

Diversos d'aquests museus se centren en poblacions que històricament han estat excloses del relat del museu. Per exemple, Liliana Angulo ha desenvolupat com a part de la seva pràctica artística àmplies recerques entorn de la representació de les poblacions afrodescendents. Un dels seus projectes, mostrat com a part de l'exposició permanent del Museu Nacional de Colòmbia, consisteix en assenyalar la relació entre la Reial Expedició Botànica duta a terme a finals del segle XVIII al territori que avui és Colòmbia i l'esclavització.

Per la seva banda, Eder Castillo en la seva proposta GuggenSITO no se centra en continguts expositius sinó en una crítica al museu com a generador d'experiències d'exclusió. Construeix un gegant inflable per ser utilitzat gratuïtament per part de la població, en una clara al·lusió al projecte fallit d'inaugurar una franquícia del Guggenheim a Mèxic.



Imatge de recorreguts en barris de Mèxic, GuggenSITO. Eder Castillo (2011)
Font: http://guggensito.blogspot.com/2008/01/guggensito_01.html.

Gustavo Zalamea, a qui em referia a l'inici, va inventar una metodologia (encara que no la va anomenar així) curatorial durant la dècada de 1990: la «curadoria tova». El curador i gestor colombià Jaime Cerón presenta aquests projectes en un text originalment publicat per a la revista d'art contemporani *Errata#5*. La «curadoria tova» ofereix un model horitzontal que repta la relació jeràrquica del sistema de l'art que situa l'artista com un «peó» en els escacs de l'art, tal com critica amb humor Pablo Helguera al seu *Manual de estilo del arte contemporáneo* (*).

El que resulta enriquidor dels projectes proposats per Zalamea és que la curadoria es pensa com un esdeveniment i no com un producte. És *tova* perquè la seva flexibilitat és el resultat de la manera com s'assumeixen les contingències i les limitacions a través d'un treball col·lectiu en un lloc específic, en la major part dels casos en un museu d'art d'una universitat pública. Pot incloure unes «obres pilars» una proposta temàtica i un espai. Els que participen no només proposen intervencions, instal·lacions o obres sinó que també fan aportacions conceptuals al procés.

La curadoria tova fa èmfasi en què tota curadoria acaba per resoldre's a l'espai mateix, no com una manca en la plantejament sinó com una necessitat d'estimular diàlegs amb el context on s'inscriu el projecte. En aquesta mateixa via, cerca crear relacions entre artistes de diferents generacions i pràctiques, i converteix la curadoria en un acte creatiu per fomentar la resposta artística a partir de propostes innovadores.

Aquest tipus d'iniciatives resulten clau en un món en què el mercat o els estímuls estatals moltes vegades tendeixen a fragmentar o encasellar els artistes entre «emergents», «consolidats» o «de trajectòria». La curadoria, per tant, és la suma de les mirades, és a dir, un **resultat col·lectiu**.

L'espai curatorial

La curadoria es defineix a l'espai i no abans. És a dir, es pensa i es construeix en relació amb el seu lloc d'emplaçament perquè aquest és el lloc que conté l'experiència social. En aquest sentit, una proposta curatorial ha de tenir en compte si es tracta d'una exposició per a una sala, galeria o museu, espai públic o plataformes digitals, des de la seva concepció. Cada espai i lloc representa uns reptes diferents que afecten els continguts i la participació dels usuaris de manera significativa.

Els primers mesos de 2020 van suposar un repte per a les institucions de museus, galeries d'art i en general per al sector artístic i cultural de tot el món, ja que va caldre tancar tota la infraestructura física per evitar la propagació del coronavirus. Els museus van respondre oferint programacions i exposicions en línia de les seves col·leccions a partir d'una aliança amb Google o oferint gratuïtament les seves publicacions. També van oferir curadories fent ús de les seves pàgines web.

Encara no sabem com acaba aquesta història, però sens dubte representa una oportunitat per repensar l'espai en blanc (*white cube*) com a producte insigne de la modernitat i del canó occidental del museu. Elena Filipovic va escriure un *text crític* (*) sobre l'espai del museu que serveix de punt de partida per pensar l'exposició com un constructe ideològic i no un espai neutre com ha estat descrit. L'espai en blanc (que en realitat pot ser de qualsevol color i tot i que els museus decideixin pintar les seves parets no escapen de la seva lògica) es caracteritza per ser un lloc:

- Sense finestres
- De parets neutres

- Escindit del fora
- Pur
- Sense relació amb la vida quotidiana
- Per a l'expressió de les obres d'art
- Tautològic quan l'obra d'art pertany al lloc perquè és en aquest lloc
- Legitimador de l'art
- Etern
- Sacre
- Estetitzant

L'espai en blanc acaba homogeneïtzant l'espai del museu, de la galeria, de la fira, de la biennial. I tendeix a eliminar llocs d'emplaçament tan diferents com poden ser contextos geogràfics diversos. La crítica a l'espai en blanc s'estén a les biennals que són, juntament amb les fires, els súper esdeveniments de l'art al món. Segons Filipovic, el model de la biennial sorgeix justament com a contramodel al neoliberalisme i al museu, però es pregunta si ha estat coherent el seu desenvolupament amb aquest propòsit inicial.

Dos exemples d'instal·lacions artístiques gairebé simultànies serveixen per pensar com reptar l'espai en blanc. La primera és una curadoria-obra de Joseph Kosuth, titulada «The Play of the Unmentionable», al Museu de Brooklyn el 1990. L'artista juxtaposa imatges i textos per ressaltar assumptes relacionats amb la censura, la imatge i el cos.



«The Play of the Unmentionable». Joseph Kosuth (1990)

Font: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>.

Cal recordar el context nord-americà en el qual es duu a terme l'exposició. A finals de la dècada de 1980 hi ha una onada conservadora que porta a qüestionar les inversions de recursos públics en exposicions considerades polèmiques com la del fotògraf Robert Mapplethorpe. Si bé es tracta de contextos dissímils, la proposta de Kosuth remet a l'exposició «Art degenerat» que van dur a terme els nazis el 1937, perquè Kosuth és crític de l'espai museístic i institucional com aquell que reivindica un biaix ideològic. El 1937, l'exposició «Art degenerat» va incloure obres dels principals artistes de l'avantguarda i va significar una clara posada en escena carregada d'ideologia racista, xenòfoba i antisemita. El disseny museogràfic, l'ús de textos i la forma en què van ser penjades les obres va tenir una clara intenció d'assenyalar la «decadència (*)» (a internet es pot veure un vídeo sobre l'exposició) mentre que a la Gran Exposició d'Art Alemany es disposava de les obres que havien de remarcar tots els valors «alemanys». Kosuth fa referència justament al poder discursiu i no innocent de l'espai museològic.



Exposició «Art degenerat». Autor sense identificar (1937)

Font: <https://www.dw.com/es/arte-degenerado-cuando-los-nazis-censuraron-el-arte-moderno/a-39778302>.

La segona és la ja famosa intervenció de Fred Wilson a la Maryland Historical Society titulada *Mining the Museum* el 1992. Wilson, igual que Kosuth, explora les col·leccions i crea juxtaposicions d'objectes per parlar dels silencis de la història de les poblacions negres i la violència a la qual històricament han estat sotmeses. Per fer-ho inclou uns grillons dins d'una vitrina amb peces de plata altament elaborades. La prosperitat nord-americana es va construir amb base al sistema esclavista.



Metalwork. Fred Wilson (1992)

Font: <https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html>.

Un altre dels seus muntatges mostra un pal de flagel·lació davant d'unes cadires colonials. Aquest muntatge no només alludeix al càstig rebut pels qui van ser esclavitzats sinó a com la violència, fins i tot els linxaments al segle XX van ser part de la cultura de l'espectacle als Estats Units. Aquestes curadories-obres assenyalen a més els buits que els museus moltes vegades no volen o no poden reconèixer sobre les formes com s'han construït les seves col·leccions i els discursos que han prevalgut, o fins i tot mantenen complicitats amb la violència.

La pregunta que ens han deixat el confinament del 2020 i el tancament dels museus és com es redefineix el museu que no depèn de l'ús de l'espai en blanc? Si no hi ha edifici, com existeix el museu? Quin és el lloc del curador si només (de vegades) hi ha col·leccions digitals? Com es conjuga la tasca curatorial amb el repte de treballar a partir del que està disponible al món digital? Aquestes són les preguntes que ens vam fer un grup de treballadors del Museu de Bogotá. El museu és una petita institució que ha sofert diferents problemes en els seus cinquanta anys d'història. Quan ens vam veure obligats a tancar les dues seues físiques del museu vam proposar primer un exercici de circular en xarxes socials formes en què podem viure junts encara enmig de les circumstàncies excepcionals de tancament. Posteriorment, vam iniciar un projecte curatorial que va proposar una creació col·lectiva entre museu, experts, audiències i comunitats entorn de les lliçons que podria suposar tornar al passat de la mal anomenada «grip espanyola» de 1918.

Assenyalo aquest exemple perquè justament ara la tasca curatorial s'ha de redefinir, una vegada més. Personalment va ser un repte pensar continguts expositius per a xarxes socials que implica lliuraments gairebé diaris (complint la màxima que la curadoria ha de ser coherent amb l'espai on es desenvolupa). D'altra banda, és experimental en el sentit que ni els curadors ni el museu va tenir la imatge completa del que va succeir en el passat ni una recerca curatorial completa abans d'«inaugurar» l'exposició a les xarxes socials. Si bé hi havia una escaleta temàtica, no hi va haver un guió complet, sinó que la recerca es va desenvolupar a mesura que passaven les setmanes de l'exposició. Un avantatge d'això va ser la possibilitat **d'adaptar-se a les reaccions de les audiències**. En una exposició convencional potser hauríem hagut d'esperar molts mesos per tenir tota la mostra a punt, i llavors el tipus de reflexió i acompanyament que buscàvem ja hauria canviat. La intenció de l'exposició sobre la grip a Bogotà justament era que una pandèmia del passat ens pogués donar lliçons per al present. L'exposició també pretenia aportar esperança, perquè si bé és cert que la grip va ser devastadora, també va dur la ciutat a fer un seguit de transformacions importants. Per això vam elaborar històries a la xarxa social Instagram. Cada setmana vam desenvolupar un tema diferent que comprenia les històries que apareixien diàriament: l'accés a la salut, la manca d'infraestructura urbana, els avanços científics, les desigualtats i el context internacional de la grip.

Els mitjans digitals presenten un seguit de desavantatges àmpliament coneguts, com el fet que encoratgen el consum, creen punts de referència irreal amb els quals ens mesurem (persones felices, platges o festes d'altres persones). Són sistemes de vigilància dels nostres comportaments i emocions i els mitjans recullen informació sobre els nostres hàbits. Així i tot, l'accés a la informació i la possibilitat de construir comunitats també suposa avantatges. Per això, elaborar continguts per a aquestes audiències és un repte que no cal desestimar. En museologia, la investigadora Elaine Heumann Gurian va encunyar el terme *timeliness* per parlar del sentit d'oportunitat que han de buscar els museus i la rellevància que poden tenir per a les societats.

1. Què és la curadoria i de què li pot servir a un artista?

1.8. Punts de partida per fer curadories

No hi ha un únic punt de partida per començar o pensar una curadoria. Pot ser un artista, una imatge, un problema, un tema, una conjuntura. Per tant, no hi ha una sola metodologia. Aquest és un llistat incipient de metodologies per pensar en la tasca curatorial.

- Exposició com un poema, una pel·lícula, una novel·la, una composició.
- Cada curador/artista escull una obra i fa una obra.
- Escollir obres. Cada obra té una xifra, se'n fa diverses vegades la curadoria d'acord amb les xifres que es treguin a l'atzar, com un bingo.
- Escollir un artista i les seves obres. De quines maneres es pot «jugar» amb les peces?
- Algorismes? Programació?
- Reciclar una exposició i tornar-la a fer.
- Una exposició que va canviant, a partir d'un nucli.
- Un fa una curadoria, l'altre la torna a fer a partir de la mateixa base.
- Cadàver exquisit.
- El tarot, l'horòscop, les constel·lacions.
- Exposició o museu sobre alguna cosa veritablement absurda:

museu del Salmó, museu dels Pioners, museu dels Filferros de Pua, museu d'una Batalla, museu dels Adjectius, museu de l'Inútil, museu del No, museu del Sí, museu de les coses Fredes, museu de la Mort, museu Pervers, museu del Mal, museu del Riure, museu de les Màquines que Canten, museu Gàstric, museu de la Maternitat, museu de l'Os de Peluix, museu de Déu, museu de l'Acudit (*).

- Escollir un espai, què li cap a aquest espai?
- Escollir el que està disponible en una col·lecció digital. Treballar a partir del que hi ha.

Com s'imaginen aquestes exposicions o aquests museus?

1. Què és la curadoria i per a què li pot servir a un artista?

1.9. Coda primera part

El curador australià Nick Waterlow va escriure un testament curatorial (*) abans de morir el 2009. Vaig fer una traducció lliure d'aquest document perquè em va semblar interessant sintetitzar el pensament curatorial en només set punts:

1. Passió (per l'obra i per l'altre)
2. Ull per al discerniment (distingir una cosa d'una altra)
3. Un recipient buit (obert, sense prejudicis)
4. Habilitat per mantenir la incertesa
5. Creença en la necessitat de l'art i els artistes
6. Un mitjà. Acostar un enteniment passional i informat de les obres d'art a una audiència de manera que estimula, inspira i formula preguntes
7. Fa possible la transformació de la percepció (manté la relació amb un altre)

Cada curador té la seva pròpia declaració. Es tracta d'idees que van canviant amb el temps però que caracteritzen la subjectivitat a la qual feia referència a l'inici d'aquest text.

2. Maneres de fer i casos d'estudi

2.1. Introducció

A la secció anterior em vaig referir a reflexions sobre la pràctica curatorial en general com un ofici dinàmic i en constant evolució d'acord amb els contextos on es desenvolupa. En aquesta secció parlaré d'alguns casos d'estudi en els quals he participat com a curadora, cocuradora o coordinadora del projecte general. Aquests casos tenen la intenció de mostrar la diversitat de maneres de tractar un problema i les diferents metodologies per fer-ho, així com els resultats i reptes.

En la meva pràctica curatorial hi ha preguntes que no es resolen i cada curadoria és una resposta parcial a aquesta pregunta. També he pogut desenvolupar alguns conceptes, entre els quals destaco la *precarietat*, que comprèn altres idees d'igual importància com la *inestabilitat* i la *contaminació*, que no apareixen com a temes visibles en els continguts curatorials, però que es manifesten en les decisions preses per emplaçar els projectes o sobre com s'inverteix el pressupost.

Quant a la noció de precarietat, en parlaré en relació amb el projecte de l'artista Thomas Hirschhorn. La primera vegada que vaig explorar la precarietat va ser amb la cocuradoria Museo efímero del olvido:

“«El Museo efímero del olvido no busca preservar. Així com l'esperit del *Musée Précaire*, cerca ser una plataforma de trobada. Encara que el constitueixen les propostes, és més que la suma de totes elles. Vol fer visible no només el que la memòria recorda i oblida sinó els mecanismes mitjançant els quals aquesta funciona. El Museo efímero del olvido es defineix a partir dels projectes i aquests, al seu torn, defineixen el temps en el museu. Per això, part del procés d'aquesta curadoria implica oblidar –en part– alguns dels seus postulats inicials i respondre creativament al que els participants proposen des de les seves pràctiques particulars.»

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

La *precarietat* es refereix a la vida en un món inestable i ho considero de vital importància perquè la pràctica museal o curatorial contemporània respon creativament a la finalitat dels discursos universalistes i moderns, la transgressió de les grans narratives i la resistència als relats de l'imperialisme/colonialisme/capitalisme, així com la inestabilitat de les institucions culturals i artístiques (anys més tard vaig descobrir una elaboració del terme en els treballs de l'antropòloga nord-americana Anna Tsing).

Aquesta idea del *precari* s'enllaça amb la pregunta següent: De quina manera la curadoria respon a les característiques del temps present? Repta a pensar la curadoria com una plataforma per a les relacions socials, que no s'estabilitza sobre una institució o en estructures rígides sinó que pot evidenciar vulnerabilitats, trobades no predictibles, manca de control. En aquest sentit, importen més les persones, els processos i les trobades que la museografia o la grandiloqüència de la posada en escena.

La precarietat com a concepte unificador de la meva pràctica curatorial, també l'entenc en la línia del que proposa la «curadoria tova», que és l'ús dels recursos, treballar amb el que tens a mà sense malgastar. També m'ha portat a explorar i sentir-me més a gust en projectes de curta durada. No obstant això, la inestabilitat que generen els projectes d'aquest tipus que poden durar dues setmanes o un mes té conseqüències com la manca de continuïtat de processos que una exposició obre i instaura.

Aquesta situació m'ha portat a fer altres reflexions sobre com pensar en termes de generar línies on els projectes curatorials es van sumant uns als altres per anar entrelaçant temes, problemes i idees de manera que aquestes no quedin disperses en esdeveniments aparentment aïllats.

2. Maneres de fer i casos d'estudi

2.2. Curadoria col·laborativa

Museo efímero del olvido (2014-2015)

El Museo efímero del olvido (*) (per a una reflexió interessant sobre aquesta iniciativa, podeu consultar l'article d'Angélica González «Un giro educativo: de la práctica de la curaduría a lo curatorial») va ser un projecte d'art contemporani que tenia per objectiu reflexionar sobre la representació del passat i allò que coneixem com a «memòria» més enllà del cúmul de records. Personalment, va ser una resposta curatorial a una incomoditat acumulada després d'anys de treball en una institució governamental i d'un cert cansament per la primacia d'allò patrimonial i els objectes sobre la seva interpretació i processos. El projecte va estar més inspirat en les pràctiques artístiques que en la museologia convencional, tal com assenyalen els textos curatorials que es poden consultar a la pàgina del projecte. Una reflexió de l'escriptor turc Orhan Pamuk, premiat amb el Nobel, escrita en to de manifest va servir per il·luminar aquesta iniciativa. En aquest document, Pamuk suggereix un «manifest museal» que els animo a llegir. L'escriptor té un museu a Istanbul, el Museu de la Innocència, que és també el títol d'una de les seves novel·les. Un encreuament entre la ficció escrita i la ficció dels objectes exposats en vitrines que relaciona amb la història d'Istanbul i una història d'amor que apareix a la novel·la.

El Museo efímero del olvido va ser i no va ser al mateix temps una institució, o almenys no de les que ens solem imaginar. Mai va pretendre adquirir col·leccions però sí produir-les. Tampoc va voler tenir una seu, sinó florir en un lloc on fos acollit. Les reflexions que van animar aquesta elaboració i posada en escena van estar precedides per una defensa de l'oblit en temps de sobrecàrrega del record. La hipervaloració de la memòria respon a diferents raons, d'acord amb el context des del qual s'analitzi. A l'Amèrica Llatina, diferents governs dictatorials, conflictes armats i la justificació de la violència que s'acarnissa contra els qui han sofert molt històricament, van fer del silenci i l'oblit quelcom d'obligat del seu funcionament. L'oblit es va convertir en sinònim d'impunitat. La veritat és l'oposat a l'oblit. D'altra banda, en el context europeu posterior a la Segona Guerra Mundial, les estratègies pedagògiques de la memòria es van sembrar sobre la importància del record per a la no repetició.

La defensa de l'oblit del museu efímer no tenia res a veure amb l'oblit imposat, sinó amb l'oblit que fa la vida possible. L'oblit **que possibilita el record**. Si oblidem el passat podem veure el present i així ens alliberem de la nostàlgia i el pes de l'esdevingut. Si oblidem el present, ens podem projectar en el passat i el futur com a nocions d'un temps que encara està construint-se. Ni el passat ni el futur estan tancats per a nosaltres. Podem elaborar les formes amb què ho representem. L'oblit que vam proposar és el del tipus que es conjuga amb el record en els processos de la memòria.

El projecte va ser una cocuradoria en dues fases amb quatre curadors al capdavant, dels quals quedem María Soledad García i jo. La primera fase es va dur a terme amb recursos d'una beca del Ministeri de Cultura de Colòmbia destinada a la recerca curatorial en el marc d'un programa de fa molts anys anomenat Salón Nacional de Artistas. Amb aquests recursos vam donar vida al museu en format web; vam llançar una convocatòria per a producció nova d'artistes a tres regions de Colòmbia sota les premisses relacionades amb el record i l'oblit sobre les quals el museu convidava a reflexionar; vam fer uns cartells d'artistes i vam poder viatjar i fer reunions amb diferents grups d'artistes a les zones properes a Bogotá. El segon any vam rebre recursos per a la producció dels projectes. Després de la convocatòria, vam seleccionar inicialment 52 propostes d'artistes individuals i col·lectius que finalment es van concretar en 46 processos, molts dels quals no van tenir com a producte final un objecte, sinó un registre del procés mateix. Per exemple, intervencions en espai públic o en escoles. Un grup d'artistes va activar una «escola de desaprenentatge» en una ciutat durant un mes. Els recursos van fer possible materialitzar aquestes propostes i escenificar una exposició durant un mes en set edificis de la Universitat Nacional de Colòmbia, en una casa de la cultura fora de Bogotá, així com algunes accions en l'espai públic, en la web i fins i tot en les línies telefòniques.

L'emplaçament a la universitat va incloure alguns espais museogràfics, però també espais utilitzats pels estudiants d'altres carreres no artístiques. Així, el nostre propòsit va ser més inserir-nos en la vida universitària i als espais quotidians dels estudiants. També vam tenir l'oportunitat d'organitzar un seminari en què s'oferien crèdits als estudiants d'art que van participar en la mediació de l'exposició.



Obres d'Adriana Marmorek (2015)
Font: Museo efímero del olvido.



Vista de l'edifici SINDÚ (2015)
Font: Museo efímero del olvido.



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



Fotografies de José Muñiz (2015)
Font: Museo efímero del olvido.



Vista del Museu d'Arquitectura (2015)
Font: Museo efímero del olvido.

Des de la curadoria sempre ens vam proposar mirades que no encasellessin els projectes i així encara es pot llegir a la pàgina web. La pàgina és un arxiu que es va anar fent durant el procés com un lloc per registrar tant les propostes inicials com els resultats. La vam utilitzar per documentar les diferents fases, des de la convocatòria fins a la producció. S'hi pot veure microentrevistes amb els artistes, el text curatorial, textos convidats i informació sobre altres «salons». No va ser pensada tant com una col·lecció, ja que projectes, processos o obres van prendre altres camins després de la realització del museu efímer, però sí una mena de reposador útil per als artistes. D'una banda, es pot buscar per artista, per espai expositiu o per categoria conceptual. No hi ha una sola manera de llegir el Museo efímero del olvido, de la mateixa manera que la memòria no és única i inamovible. Va ser possible també promoure lectures expandides a partir d'un dossier en una revista de cultura local que van involucrar reflexions sobre l'oblit en altres arts. Anys després vam aconseguir la publicació del catàleg, quan el museu ja havia estat oblidat. La pàgina web possiblement desapareixerà també algun dia, en coherència amb el projecte mateix.

Aquesta curadoria es va realitzar en la mesura que les obres anaven prenent forma. Per tant, va suposar mantenir diàlegs constants amb els artistes i amb la producció (realitzada per l'artista mateix). Així, ens vam assegurar que si bé hi havia unes idees preconcebudes sobre el que aquest museu podia contenir, aquestes serien modificades necessàriament pels seus continguts. Per això, com proposa Angélica González al seu [text](#) sobre [la curadoria i el curatorial \(*\)](#), el museu és tant una curadoria en termes pràctics, és a dir una posada en escena expositiva, com una reflexió sobre la curadoria, el museu i el temps. Sintetitzant l'argument, els debats que contraposen aquestes dues maneres de tractar la pràctica assenyalen que «la curadoria» és una qüestió més centrada en habilitats i activitats entorn de l'expositiu. Els sabers relacionats amb creació del discurs que uneix una sèrie d'objectes, documents i pràctiques. Inclou tècniques per traslladar correctament obres, recerca i divulgació, entre d'altres. Mentrestant, «el curatorial» està definit com un camp de reflexió centrat en la producció de coneixement que contínuament s'està

replantejant el lloc del curador, el format expositiu, els llocs d'emplaçament o la relació amb la pedagogia, entre d'altres. Així, semblaria que la curadoria és una pràctica i el curatorial és una teoria. En realitat, és difícil concebre un concepte sense l'altre.

Només mitjançant la pràctica és possible posar a prova el pensament i només pensant és possible transformar la pràctica.

Si bé és cert que no va ser un esdeveniment massiu, sí que va rebre molta atenció dels mitjans de comunicació pel tema tan particular que desenvolupava. Aquí, el curador és clau per esprémer aquests contactes amb mitjans locals, dins i fora de l'esfera artística. Personalment, hauria volgut més relació entre els públics universitaris, però em satisfà saber que a molts artistes participants els va servir com a plataforma per fer circular les obres en altres contextos i fins i tot per a la realització d'altres projectes que continuaven en la línia del que vam plantejar. Com que va ser un museu sense col·leccions, les obres i projectes van ser sempre dels artistes. Per això la curadoria està al servei de l'art. Això de vegades implica als espectadors, però als productors també. Tothom va treure el profit que va voler d'aquesta oportunitat.

Són diverses les capes de reflexió que aquest projecte va promoure. Primer, en contraposició a la idea del museu com a edifici, burocràcia i temple del coneixement. Els museus d'artistes han estat sempre contramuseus i, per tant, la pràctica artística té molt a dir sobre el rol tradicional d'aquestes institucions. Segon, les relacions entre curadors i artistes i qui és el beneficiari dels estímuls estatals per a recerca curatorial. En la pràctica vam desenvolupar un projecte que havia de ser «per a l'art», és a dir, ni apropiació curatorial sobre l'obra dels artistes, ni la invisibilització de la curadoria com a pràctica creativa i creadora de coneixement. Vam tenir molt en compte la utilitat del projecte per als artistes i per aquest motiu encara existeix la pàgina web i el 2019 ja es va concretar (al punt de l'oblit), la publicació del catàleg. Tercer, la recerca curatorial com a producció de coneixement; el projecte va fer possible (i les seves restes encara es poden veure en el text curatorial) configurar una sèrie de relacions, imatges, processos i pensament que van més enllà de processos de selecció d'artistes i emplaçaments.

2. Maneres de fer i casos d'estudi

2.3. Representacions de la nació

Materialitzar el present: «Velorios y santos vivos». Comunitats negres, afrocolombianes, raizals i palenqueres (2008)

Fa una mica més de deu anys vaig tenir la sort de participar com a cocuradora en un projecte que va desafiar la curadoria tal com la coneixia fins al moment, perquè em va formular preguntes que encara intento resoldre sobre la relació del coneixement sobre el museu especialitzat amb altres tipus d'experteses que no depenen de la legitimació acadèmica. L'exposició es va dur a terme al Museu Nacional de Colòmbia i va representar, per als que hi treballàvem i per a les comunitats a les quals es deu el museu, una oportunitat per generar reflexions profundes sobre els museus nacionals, així com sobre els estereotips, les exclusions, la discriminació i el racisme (tant que vaig decidir fer la meua tesi doctoral sobre el cas d'estudi de l'exposició, la manera com es va elaborar i com va ser interpretada).

Arribats a aquest punt, m'agradaria centrar-me en alguns aspectes curatorials. En altres moments també he tractat la relació entre els objectes i el patrimoni (*). La curadoria va partir del principi d'incloure, a la sala d'exposició característica de la lògica de l'espai en blanc, un seguit d'objectes de la vida quotidiana que es van «sacralitzar», ja que es van modificar el seu significat per a l'exposició mateixa. Una ampolla de Coca-Cola o un mòbil van canviar d'ús i es van inscriure com elements necessaris per dur a terme rituals mortuoris de diversos grups afrodescendents del país.



Altar de levantamiento de paño armado, Moraima Simarra, Palenque de San Basilio. Sofia Natalia González (2008)
Font: <https://fondojaimearocha.com/velorios-y-santos-vivos/>.

Els objectes van ser disposats d'acord amb una narrativa dividida espacialment entre l'espai sacre i profà (durant l'exposició, algunes persones de comunitats negres ens van assenyalar que fins i tot aquest espai profà entra en la dinàmica del sacre també). Es va utilitzar la seqüència dels ritus que esdevenen davant la mort per organitzar fotografies i objectes entorn dels rols que compleixen membres de comunitats negres, afrodescendents, palenqueres i raizals i els instruments que utilitzen, així com altars que es realitzen d'acord amb la comunitat i la seva localització geogràfica i el moment del ritual. Totes les comunitats implicades eren afrodescendents però ells mateixos van decidir anomenar-se d'una altra manera. És per això que va caldre incloure aquestes autodenominacions. Aquestes formes d'identitat estan íntimament relacionades amb els territoris que habiten i les històries particulars de la seva ocupació.

L'exposició suggeria una narrativa complementària mitjançant la qual les relacions de certes comunitats amb els sants i la verge formen part d'un entramat complex de cosmogonies lligades a la relació amb els morts. L'exposició va fer ús d'eines de l'art com

pedestals i fitxes tècniques, per desafiar les nocions de l'etnografia dins del museu. Li vam voler donar un altre estatus que no fos només el d'un exercici per mostrar una recerca de camp.

La curadoria va ser el resultat de la suma de sabers de persones de Bogotá, de les comunitats representades que es van visitar en diferents zones del país, del saber antropològic i del museològic. El primer pas per arribar-la a fer va ser el consens sobre el tema a treballar entre persones del museu i especialistes acadèmics que havien treballat durant dècades amb comunitats afrocolombianes. L'èmfasi en rituals mortuoris no va ser ben rebut per part de totes les persones afrodescendents, algunes d'elles van considerar que aquesta sacralitat no tenia lloc al museu, que era un espai institucional i aliè. No obstant això, pels qui hi van accedir, els va permetre donar a conèixer i fer visible la riquesa espiritual, cultural, social i fins i tot política d'aquestes poblacions. Aquests desacords formen part de les discussions entorn de la representació. És a dir, què es representa i qui ho fa.

La selecció de la temàtica a treballar es va acordar de manera que complia diversos requisits. D'una banda, permetia elaborar el concepte de «petjades d'africanitat» que havien treballat Nina S. de Friedemann i l'antropòleg Jaime Arocha, que formava part de l'equip curatorial, mitjançant el qual s'entén que si bé han passat uns quants segles des de l'esclavització de poblacions africanes a Amèrica, encara persisteixen en rituals i pràctiques una memòria anterior al segrest.

D'altra banda, es tracta de rituals que no només estan en modificació per l'homogeneïtzació, el mestissatge, el reemplaçament de rols com a producte de la «modernització», sinó perquè les poblacions afrodescendents han estat victimitzades en un percentatge superior a la resta de la població en el conflicte armat intern dels últims seixanta anys, amb l'excepció de les comunitats indígenes, també victimitzades desproporcionadament. Els actors armats (legals i il·legals) en moltes ocasions han impossibilitat el ritual tot i saber la importància que tenia. Finalment, el tema seleccionat permetia fugir de certs estereotips, encara que al final es van acabar retirant alguns dels relacionats amb l'ús de la música en les commemoracions mortuòries donada la dificultat que existeix en la cultura occidentalitzada per entendre la interpretació de la música i el ball en contextos de dolor i dol.

La selecció d'una temàtica tan àmplia va portar a la creació d'un espai de reunions a Bogotá on es van discutir subtemes i es van organitzar els viatges pels territoris. Aquest treball de camp va llançar l'ordre i la disposició d'objectes i instal·lacions en l'exposició, i la seva posterior producció amb les persones dels diferents territoris. També va definir la programació, que va consistir en una diversitat de presentacions intergeneracionals de músiques tradicionals i contemporànies per explicar una multiplicitat d'expressions heterogènies de tot el país.

El catàleg de l'exposició va incloure la recerca duta a terme per a l'exposició i textos històrics redactats per especialistes sobre les regions que incloïa la mostra, així com una reflexió personal sobre l'elaboració de l'exposició i les seves implicacions per al museu (*). Aquesta reflexió, després la vaig incorporar al meu treball de tesi doctoral, en el qual parlava d'un «darrere la càmera», de com s'havia dut a terme la recerca curatorial, les tensions i desacords propis d'aquests processos i els aprenentatges per al museu sobre la necessitat d'obrir espais per treballar en conjunt amb comunitats que històricament han estat marginades.

L'exposició no va poder desenvolupar un discurs històric que hagués representat una gran aportació. No obstant això, es va tractar d'un projecte que va reflectir un **present en transformació**, la qual cosa, pel museu, va significar un repte i un aprenentatge entorn del temps del museu, és a dir, va desafiar la idea que tant el museu com la curadoria es desenvolupen sobre el passat.

Malgrat tots els esforços, hi va haver un debat que no es va poder superar i que té a veure amb la participació de les comunitats en l'exposició. Algunes persones afrodescendents de Bogotá van considerar que el museu no havia consultat a persones que veritablement representaven les seves comunitats. Efectivament es va treballar amb coneixedors i coneixedores però que no tenien una representació política o burocràtica. Aquest assumpte de la representativitat no va quedar resolt. L'altre assumpte té a veure amb els graus en què s'hi va participar. A un extrem de l'espectre hi ha la notificació, és a dir, explicar a un grup de persones que es feia un projecte sobre aquesta comunitat de certes característiques. En el cas dels grups ètnics a Colòmbia, hi ha mesures que obliguen l'Estat a fer consultes amb aquests grups. Des de l'altre costat de l'espectre es podria pensar que és un projecte que es desenvolupa autònomament per un grup, és a dir, on el museu no interfereix i deixa tot el procés de presa de decisions en mans del grup que farà l'exposició o programa. Al mig hi ha múltiples possibilitats de cooperació i col·laboració.

No deixa de ser un assumpte problemàtic, per exemple, que hi hagi pocs professionals de la curadoria o la museologia de diferents procedències ètniques a Colòmbia. **El camp del museu té tendència a l'homogeneïtzació**. I aquest projecte evidencia aquestes problemàtiques, tot i que per al procés es van poder vincular joves afrodescendents, això no va tenir cap continuïtat en el treball del museu. Quant a la curadoria, si bé es va comptar sempre amb la participació de persones afrodescendents amb qui vam parlar, les decisions finalment no les van poder prendre elles.

Els reptes d'aquesta exposició temporal encara no s'han superat. El més important té a veure amb la incorporació de les poblacions afrodescendents en les narratives del museu. El projecte va respondre a un reclam real sobre l'absència dels relats, peces i narratives afrocolombians al Museu Nacional de Colòmbia. Si bé hi ha hagut avenços significatius, les narratives de la multiculturalitat on es pretén una inclusió de tots els grups socials poden generar una invisibilitat de la diferència o de l'experiència puntual de certs grups com les comunitats negres o afrodescendents envers de la d'uns altres com ara les ètnies indígenes. No obstant això, un aspecte molt positiu d'aquest treball (*) es va traduir en una exposició itinerant que va visitar les comunitats participants i després moltes altres, incloses les que no eren afrodescendents.

El treball curatorial amb comunitats marginades ha de respondre a les consideracions ètiques més importants. Tal com succeeix en la pràctica artística relacional, els beneficis, les veus i subjectivitats dels participants han de ser visibles i reconegudes. Part de la transparència curatorial és saber quan apartar-se del camí perquè uns altres parlin per si mateixos.

2. Maneres de fer i casos d'estudi

2.4. Dos bicentenaris

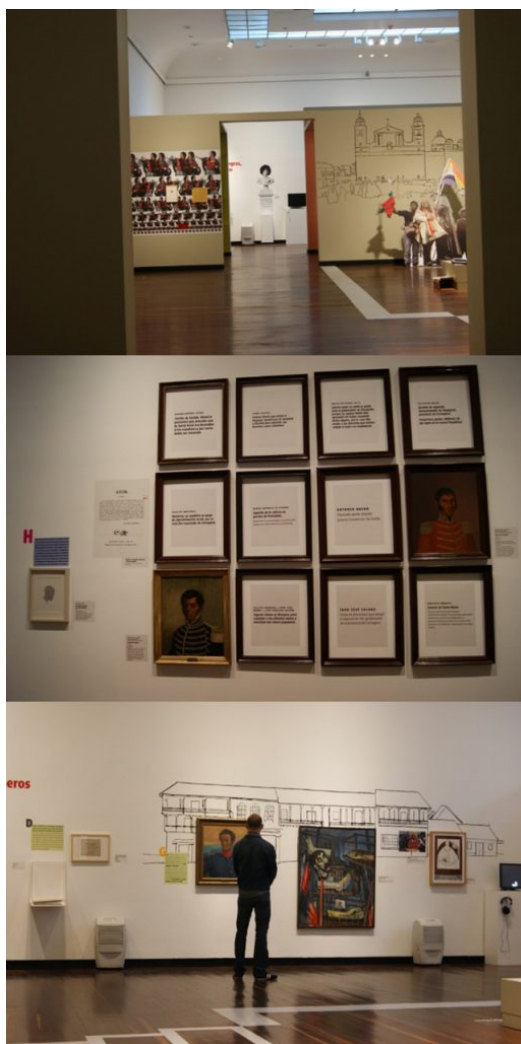
Entre el 2010 i el 2019 es van commemorar els bicentenaris de la independència de Colòmbia i a altres països de l'Amèrica Llatina. El primer es va emmarcar en un context més ampli de reflexió sobre el paper dels territoris americans en l'elecció de l'autoritat del regne espanyol arran de la invasió francesa del 1808. La creació de juntes, les discussions sobre la sobirania i l'aparició del «poble» com a agent polític no només com a súbdit, van ser alguns dels temes que es van portar al present. La segona commemoració es va articular en el marc de la creació de la República de Colòmbia al Congrés d'Angostura el desembre del 1819, acte que va ser precedit per les victòries militars de l'exèrcit alliberador al territori Colombià.

En aquest apartat em detindré en les dues exposicions en les quals vaig participar com a cocuradora i coordinadora per assenyalar com es van dur a terme, el resultat de cada projecte i els reptes que van aparèixer a partir de la seva realització.

Títol	« Historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos »	« Colombia, 200 años »
Lloc de presentació i data	Museu Nacional de Colòmbia, 2010	Fira Internacional del Llibre de Bogotà, 2019
Missatge	La manera com entenem i coneixem el procés d'Independència de Colòmbia està intervingut per les imatges que s'han produït després dels esdeveniments. Aquestes imatges no són neutres ni innocents i, per tant, es tracta d'un passat construït per mitjà de la memòria i la història.	Els colombians de fa 200 anys no van ser subjectes sense agència comandats per grans líders, com explica la història. Ells i elles van concebre i van donar sentit a la formació de la República exigint drets i transformació de les desigualtats, així com omplint de sentit la vida política. Aquella guerra, en la qual van participar tots els sectors de la societat, va tenir uns costos molt alts tant humans com econòmics.
Objectes expositius	Peces patrimonials de les col·leccions del museu i altres institucions dels segles XVIII–XX, imatges en facsimil de cultura popular, obres d'art contemporànies i objectes per a la interacció.	Art contemporani: instal·lacions artístiques fetes per a l'exposició, escenografia, impremta de tipus. Tots els objectes van ser creats per a la mostra.
Proposta narrativa	Tres sales d'exposició (uns 1.500 m ²) que van incloure eixos cronològics i temàtics centrats en: actors històrics, esdeveniments i commemoracions.	Una exposició dins d'un pavelló de 3.000 m ² organitzada per mitjà de conceptes relacionats amb la transformació política republicana: ciutadania, independència, sobirania, llibertat, igualtat.
Metodologia i equip	Equip d'investigadors que van desenvolupar els textos per a la publicació dividits en apartats cronològics. Els textos van ser reconfigurats per a l'exposició per part d'un equip més petit de curadoria.	Equip de recerca, curadoria, educació i museografia-escenografia i arquitectura. Artistes, curadors i museògrafs van treballar juntament amb investigadors per generar els continguts.
Posada en escena	Juxtaposició d'imatges i objectes de diversa procedència (retrats del segle XIX al costat d'imatges de la televisió) organitzats temàticament per remarcar la construcció dels herois i malvats, l'absència de les dones com a subjectes de la política, la importància de les commemoracions en els seus contextos polítics (fa cent anys i ara), la participació del poble i la representació com a ens perillós, les grans absències de la representació, els pobles ètnics, els estereotips.	Escenografies com un gran teatre amb recorregut no lineal. A l'inici, una introducció on apareixen els conceptes principals que es reconfiguren en aquest moment històric, una entrada amb llum i so que explica la duresa de la guerra i cinc instal·lacions que creuen conceptes i poblacions: dones i ciutadania, homes i dones esclavitzades i llibertat, població afrodescendent lliure i igualtat, diversitat de posicions davant de la independència per part de pobles indígenes. Finalment, una estació de tancament que va convidar els visitants a repensar els conceptes introduïts en la contemporaneïtat.

Vaig voler presentar aquests dos casos a tall de comparació per assenyalar que davant d'un problema similar la curadoria pot prendre camins molt diferents. En el primer cas, la recerca d'imatges (de cinema, televisió i ràdio, però també de pintures històriques del segle XIX, entre d'altres) va ser monumental i va suposar un procés que va implicar diverses persones. Després es van presentar tensions arran de la discussió sobre com presentar una reflexió sobre la representació que no es limités a presentar uns resultats cronològics sinó que generés debat i preguntes. Aquests desacords es van centrar en generar temes per a l'exposició que permetessin posar en un mateix nivell obres icòniques realitzades per artistes colombians del segle XIX i les imatges de la cultura popular recent, per exemple, de les telenovelles. Una mirada no cronològica ens va permetre reunir objectes i peces

entorn de problemes com la representació dels herois o de les classes populars, qüestions que pensem que eren fonamentals per promoure una reflexió en el present. Per tant, la curadoria va tenir dos moments: un de **recerca d'història de l'art i de la cultura visual** i un altre de **construcció de la narrativa**. Per a tot aquest procés, es va disposar d'una mica més de dos anys.



Vistes de l'exposició «Historias de un grito» a la sala d'exposicions temporals (2010)
Font: María José Echeverri (Museu Nacional de Colòmbia).

La segona exposició, «Colòmbia, 200 años», si bé va incloure una primera fase de construcció d'un estat de l'art relacionat amb la recerca des del 2010 entorn de la Independència d'Amèrica, ràpidament va passar a ser un procés on van prevaldre les preguntes per l'expositiu, el recorregut i l'experiència. Es va poder dur a terme en un temps molt curt de sis mesos, gràcies al treball d'un equip interdisciplinari en el qual historiadors molt joves, artistes que van exercir de curadors, coordinació educativa, museografia i producció vam aconseguir pensar i desenvolupar conjuntament un projecte d'experiència educativa i museogràfica.

La idea central d'aquesta segona mostra va voler posar èmfasi en el caràcter utòpic de la creació de la República de Colòmbia el 1819. Per fer-ho, vam seleccionar conceptes que van travessar tota l'experiència del pavelló on va ser instal·lada la mostra. En un moment inicial, paraules com ara *llibertat*, *ciutadania*, *poble sobirà*, *igualtat* i *independència* apareixien a l'espai juntament amb altres com a *americà*, *utopia*, *república*, sense que fossin definides.

Posteriorment en el recorregut, els públics trobaven cinc escenografies realitzades pels curadors i artistes en les quals s'escenificaven els sentits que havien tingut aquests conceptes per als colombians i colombianes de fa 200 anys. Cada escenografia constava de peces específiques desenvolupades per artistes a partir de la recerca de fonts primàries per a cada una de les instal·lacions. Cada una va representar la relació concepte-població: ciutadania-dones, igualtat-*pardos* (afrodescendents lliures), independència-indígenes i llibertat – afrodescendents esclavitzats. Al centre, un gran sac ple d'objectes pretenia representar el que es va perdre i es va concedir a la guerra d'independència.

Després de l'exposició els visitants podien redefinir aquests conceptes en una impremta on podien imprimir les seves paraules utilitzant segells. Altres espais van complementar aquesta experiència: una *chichería* que representava els espais on el poble es trobava per discutir el canvi polític, un teatre per a xerrades i presentacions i una llibreria.



Vestíbul de l'exposició (2019)
Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).



Entrada de l'exposició (2019)
Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).



Pueblo soberano (2019)

Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).



Espai Ciudadanía (2019)

Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).



Espai Chichería (2019)

Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).



Espai Imprenta (2019)

Font: Laura Cuervo i Cristina Lleras («Colombia, 200 años»).

En retrospectiva, la primera mostra va ser una provocació, en el sentit que va desafiar cànons preestablerts del que els museus poden i no poden fer. No va ser una exposició de celebració de la formació de la nació colombiana com s'esperava, sobretot pel fet

d'estar emmarcada en el bicentenari. Va ser més aviat una exposició que pensava com s'ha representat la nació, amb quines estratègies de l'oblit i quines eren les complicitats del museu amb aquestes estratègies. Es van generar debats interessants a partir d'aquesta barreja de cultura visual que no va discriminar grans obres i fotos de telenovelles en diàleg amb pintures històriques emblemàtiques de la nació. Aquest tipus de curadories on es barregen temps i tipus diferents d'objectes s'ha denominat *curadoria transhistòrica*. I també es va debatre sobre el rol del curador. Es podria dir que el curador no-artista té les mateixes credencials que l'artista, però no tothom estaria d'acord amb aquesta afirmació.

Les intervencions artístiques moltes vegades són irreverents i aquesta interpellació en un museu nacional també es pot llegir com una falta de respecte a la història aparentment ja gravada sobre pedra.

La segona exposició va generar diverses expectatives i va atraure un públic molt poc inclinat a veure que les aportacions que vam intentar fer amb la revisió del segle XIX, també tenien a veure amb el present. Per això, atès que el pavelló era sobre Colòmbia, nombroses persones es van manifestar en desacord amb l'exposició argumentant que esperaven que s'haurien representat assumptes contemporanis del país. Malgrat que la Fira del Llibre l'organitza una entitat privada, la Cambra Colombiana del Llibre, com que es van obtenir fons públics, el pavelló es va presentar com una iniciativa oficial. Per tant, alguns detractors del govern van interpretar que l'exposició no havia volgut plantejar altres temes espinosos. També es van rebre comentaris a les xarxes socials que assenyalaven errors en la producció, com per exemple la qualitat d'algunes de les escenografies, la qual cosa deixa altres aprenentatges relacionats amb maquetes, prototips i altres mesures que formen part del plantejament. L'aprenentatge en aquest cas té a veure amb el present en el qual s'inscriu la pregunta curatorial i la claredat del missatge. I el temps necessari per dur a terme projectes de gran envergadura.

Malgrat que estava centrada en les poblacions del segle XIX, l'exposició tenia un missatge per al segle XXI relacionat amb l'agència política de les persones. De la mateixa manera que el 1819 va ser fonamental que les persones, homes i dones de diferents grups socials es brindessin a la tasca d'omplir de contingut conceptes el significat dels quals estava en plena transformació, com he explicat anteriorment i, avui dia podríem assenyalar la mateixa responsabilitat i el mateix poder en la ciutadania que s'exerceix (*).

Tota exposició o projecte curatorial és una resposta incompleta. Del segon bicentenari, rescato la possibilitat de crear peces en el present per parlar de poblacions les aportacions de les quals estan, afortunadament, consignades en documents però no en grans pintures ni escultures. Per tant, el passat no és un cofre per obrir. Està sempre latent. No podem recuperar-lo, perquè l'esdevingut ja ha passat, però sí que podem tornar-lo a explicar, interpretar-lo amb noves recerques i tornar-li a donar forma. No estem condemnats. I és per això que la pràctica artística és fonamental. A partir de documents i fonts primàries i secundàries els i les artistes van crear les seves respostes a aquest passat, a les vides d'homes i dones en contextos polítics tan o més complexos que els que vivim ara.

Tots dos projectes curatorials es van basar en la idea que el passat no «parla» per si mateix. David Lowenthal va escriure sobre aquest tema en el seu text seminal *El pasado es un país extraño* que continua sent una referència necessària per abordar la representació del passat. Les relíquies, que són petjades del passat, coses que existeixen tant en l'abans com en l'ara. I és des del present que els donem sentit. Les relíquies sofreixen processos d'envelliment, embelliment i, per tant, no són estàtiques. També són mudes, necessiten de processos d'interpretació que tindran tendència a variar en el temps. Una relíquia no ens assegura que coneixerem el passat, només ens remet a alguna cosa que pot ser important, una sensació de passat. **La manera com entenem les relíquies fa que la nostra posició envers el que podem fer amb el passat variï.**

Les relíquies són, a més, una part constitutiva de com s'han format els grans museus del món. La pel·lícula *Museo*, protagonitzada per Gael García, fa diverses pinzellades en aquest sentit. Al començament explica com es va configurar el gran Museu Nacional d'Antropologia de Mèxic entorn de l'espoli dels símbols de les comunitats indígenes. Després parla del robatori de peces insigne del 1985 i fa diferents reflexions sobre el mercat negre de peces arqueològiques i la manera com es nodreixen les col·leccions de grans institucions a tot el món. La pel·lícula és de gran interès museològic perquè va més enllà de l'anècdota del robatori i incentiva un debat ètic sobre el fet que els que exercim l'exercici curatorial no estem exempts de res.

Personalment crec que el passat està constantment subjecte a revisió i no hi ha regles ni per a artistes ni per a curadors més que la que implica repensar l'esdevingut per il·luminar el present. Sostinc que el patrimoni no és intocable i, per tant, les col·leccions dels museus tampoc ho són. Si un passat no es pot intervenir, com quan poso una perruca afro a una escultura d'un heroi, de què serveix guardar-lo? Aquesta acció artística o altres lectures que pot fer l'art contemporani del passat històric ens desplega la possibilitat d'aquesta constant relectura sense arribar a concloure que el passat està tancat. Segons el meu parer, treballar des de l'art és obrir el passat tantes vegades com sigui necessari.

La curadoria com a pràctica artística ens allibera de la condemna de pensar que el passat és una qüestió de coneixement.

En diverses ocasions he pogut constatar que la nostra relació amb el passat està intervinguda també per les emocions, per l'experiència, per l'accés. Per exemple, les persones que van a un museu no necessàriament són les mateixes que van a una fira del llibre. Sense tenir documentació per constatar la meua asseveració empírica, el segon escenari menys museístic permet interactuar amb altres públics, més diversos, encara que encara hi hagi capes de poblacions que no accedeixin a aquest escenari cultural.

Reprenent els casos introduïts fins al moment, mentre el museu efímer de l'oblit es va alliberar de la càrrega del record, els projectes del bicentenari el van assumir de cara a donar-li respostes. D'altra banda, l'esmentada exposició, «Velorios y santos vivos», representa l'oportunitat de plantejar-se quines veus i de quina manera s'escolten a l'espai expositiu. El següent exemple intenta reprendre tots els aprenentatges anteriors per fer front a un nou problema consistent en la representació d'un passat i un present traumàtics.

2. Maneres de fer i casos d'estudi

2.5. «Voces para transformar a Colombia» (2018)

Construcció de la narrativa

El 2009, el Museu Nacional de Colòmbia va publicar un fulletó que té una sèrie de formats i pautes mestres molt útils sobre l'exercici curatorial en els museus (*). Sobre els instruments de qui exerceix la curadoria em voldria aturar un moment en el guió curatorial que «es desplega com un recipient i un ordenador de les idees que els investigadors i curadors tenen i desitgen expressar en una experiència espacial-sensorial-museística (*)». Aquest guió rep diferents noms d'acord amb el seu abast i propòsit. El component més conceptual del guió normalment rep el nom de «científic» i aquell document que té desenvolupament de continguts i pautes de disseny es coneix com «museogràfic». Vèiem anteriorment aquest assumpte de separar la teoria de la pràctica com alguna cosa qüestionable. Tot guió és científic quan ha de proposar formes de coneixement, experiència, comunicació i aprenentatge. En alguns casos, resulta imprescindible un desenvolupament profund del guió científic. És el cas del guió per al Museu de Memòria de Colòmbia que sorgeix com a part de les iniciatives de reparació simbòlica de les víctimes de conflicte armat a Colòmbia, d'acord amb la Llei de víctimes i restitució de terres del 2011.

En les línies conceptuals desenvolupades per al museu es va incloure un apartat sobre el guió que desenvolupa temes, missatges i eixos narratius. El text que alludeix als eixos curatorials descriu:

“Els eixos narratius Cos, Terra i Aigua teixeixen els continguts descrits en el guió museològic així com en el recorregut del museu, la seva programació i aposta pedagògica. La història que el MNM (Museu Nacional de la Memòria) explicarà des d'aquests eixos és com la història del país es teixeix tant per la guerra i les violències com per les iniciatives de pau, les resistències, les reformes polítiques i els processos de pau.

Els eixos narratius possibiliten una manera d'explicar aquesta història: són una manera d'entrada del visitant a l'experiència del museu, un subjecte narratiu que dona testimoni sobre el passat, el present i el futur, i un lloc analític conceptual des del qual s'expliquen les característiques, els repertoris i les causes de la guerra. Si bé cada eix narratiu pot explicar la història des d'un lloc específic d'experiència o d'emplaçament de la mirada, aquests s'interrelacionen i complementen de la mateixa manera que terra, aigua i cos estan connectats amb el paisatge i conformen un ecosistema tant de materialitats com de relacions entre éssers vius, cicles de vida, transformació, mort i maneres de viure, actuar i concebre el món.

L'opció d'aquests eixos narratius fa possible posar el relat de la guerra en un entramat històric, humà i cultural, i alhora relatar i explicar de manera relacional les modalitats de violència, els actors de la guerra, les dinàmiques regionals i les experiències, percepcions i respostes de les comunitats i grups socials.

La terra i el territori, els cossos d'aigua com ara rius i pantans i el cos/persona poden narrar la guerra des d'una materialitat i una geografia: un territori situat en un lloc determinat de la geografia nacional sofreix afectacions específiques associades amb el desarrelament i la destrucció i revela lluites històriques per l'accés i defensa de la terra i l'autonomia; un cos d'aigua – com un riu – passa per llocs insignes de la guerra, i per ell circulen tant cossos com objectes del terror, com les anomenades caravanes per la pau; un cos humà que resideix en un cert lloc porta inscrites les petjades de la violència i dona veu a les històries personals i col·lectives sobre el dia a dia de la guerra i sobre els projectes de construcció de pau i democràcia.

Les maneres com ens relacionem amb la terra i els territoris, amb l'aigua i amb el cos-persona expliquen maneres de construir cultura i identitats, de sentir i viure el món, així com maneres de concebre'l i explicar-lo des de la política, el coneixement ancestral, l'espiritual i el simbòlic.

La relació que les persones, les comunitats i els grups humans tenen amb la terra, l'aigua i els seus cossos integren aquestes materialitats en el teixit dens de relacions socials que inclou éssers humans i no humans, pràctiques culturals i polítiques que defineixen el seu sentit de pertinença i identitat, i un ampli repertori de pràctiques que reconstrueixen les relacions i resisteixen les violències letals. Per a grups indígenes, comunitats negres i la gran població camperola del país,

terra i aigua construeixen identitats i entrellacen sentits de l'ésser com a persona. La guerra, sens dubte, ha deixat profundes afectacions sobre la terra, l'aigua i el cos, i els relats que es poden sentir construiran memòries diverses del dia a dia en la guerra.»

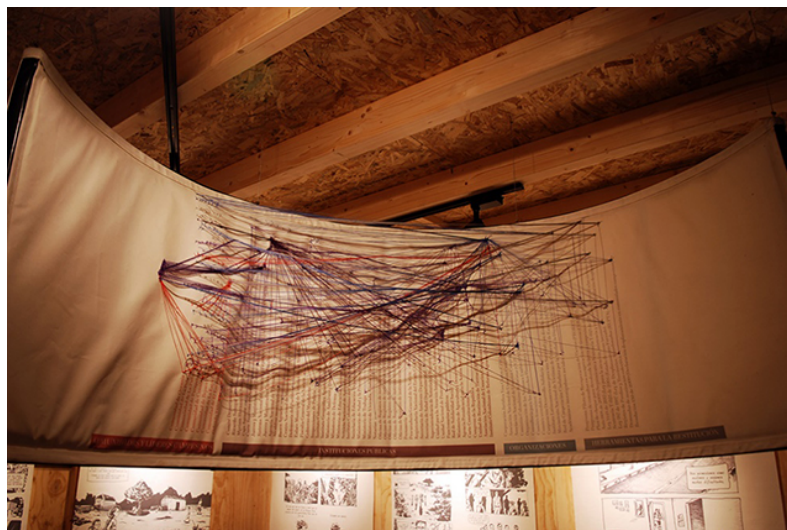
Una de les primeres tasques que vaig assumir el 2016 va ser ajudar l'equip de museologia del Museu de Memòria de Colòmbia en l'exercici de pensar i desenvolupar una narrativa pròpia per respondre a la necessitat de generar un relat sobre el conflicte armat al país en clau de reparació simbòlica. Un dels fruits va ser l'exposició «Voces para transformar a Colombia» que es va dur a terme a la Fires del Llibre de Bogotá i la Festa del Llibre de Medellín (segona ciutat més gran de Colòmbia).

L'exposició no va constar només d'una mostra museogràfica, sinó de tot un museu en escena. Per fer-ho es va dissenyar una escenografia temporal de 1,450 m² i un espai addicional de 200 m² per a la construcció d'un teatre. El projecte va ser el resultat del treball de centenars d'aportacions i de la participació que es va sintetitzar en el treball de curadors, artistes, víctimes, arquitectes, dissenyadors, entre molts d'altres. Puntualment, el rol curatorial va implicar treballar amb persones de professions, sabers i històries de vida de tota mena. Per poder treballar aquest tipus de projectes també cal estar obert a l'aprenentatge constant, a la humilitat, a la negociació, a l'intercanvi i al treball amb altres persones.

Els eixos narratius descrits a dalt, fruit del treball curatorial, van ser desenvolupats per a l'exposició «Voces». Els guions de l'exposició (*) van desenvolupar aquests postulats conceptuals en casos d'estudi entorn de vint territoris a Colòmbia, realitzats amb comunitats i individus. Cada cas contenia instal·lacions amb vídeo, àudio, fotografia, escultura, murals, cartografies, dibuixos, històries gràfiques, entre altres possibilitats.



Vista de l'exposició «Voces para transformar a Colombia». Eix cos, Organització Femenina Popular (2018)
Font: Juan David Laserna.



Vista de l'exposició «Voces para transformar a Colombia». Eix terra, cas de despul·la de terres a Magdalena (2018)
Font: Juan David Laserna.



Vista de l'exposició «Voces para transformar a Colombia». Eix terra, desplaçament a la Comuna 13 (2018)
Font: Juan David Laserna.



Vista de l'exposició «Voces para transformar a Colombia». Eix aigua, cas de la resistència del consell comunitari de Yurumanguí (2018)
Font: Juan David Laserna.

Aquest guió va incloure els textos expositius, ús de suports museogràfics com ara xifres, mapes i altres dispositius, a més de peces amb unes mesures i formes de muntatge pròpies. En general, al final de l'exposició es fa un guió que inclou les versions definitives de PDF corregits, de peces audiovisuals produïdes per assegurar-se que tots els continguts finals es deixen plasmats en una memòria expositiva.

La pregunta pel lloc de la curadoria en aquests processos no ha estat un tema que s'hagi estudiat a fons, malgrat que se sol associar la necessitat de reparar les víctimes d'un trauma amb algun tipus de monument o museu-memorial, és a dir, amb emplaçaments commemoratius (*). No obstant això, no existeix una fórmula ni un gènere de museus «de reparació». Tal com analitzàvem per al cas de «Velorios y santos vivos», la curadoria s'erigeix com un espai de negociació de sabers i necessitats. En el cas de la reparació simbòlica, es tracta d'un conjunt d'iniciatives en les quals hi ha d'haver representades les víctimes, però el pes de la representació no pot recaure damunt seu. Seria absurd pensar que a més del que han patit i hagut d'aguantar milions de persones, s'esperés que també són elles les responsables de la seva reparació.

En l'assumpte de la participació de víctimes i no víctimes, constatem que participar de manera directa i no només consultiva en processos de l'elaboració de peces i relats és una forma de dignificació i, en molts casos, de recuperació del bon nom i d'històries de vida. Poder participar en processos de creació i també de reconeixement i visibilització va resultar de gran importància per a molts participants.

Així, aquí cal exercir una curadoria generosa, que deixi l'ego de banda. No per altruisme, sinó perquè així ho requereix la llei. La reparació simbòlica no s'aconsegueix amb discursos curatorials autocontinguts: s'aconsegueix construint ponts entre les víctimes, entre víctimes i no víctimes i entre diferents actors d'un conflicte armat.

Sobre aquest tema, hi ha altres reptes que fins i tot la curadoria que es desenvolupa en l'àmbit dels drets humans ha d'assumir. Això té a veure amb el repte de com involucrar la societat en una reflexió col·lectiva sobre responsabilitats i agència davant de la violació de drets humans. A Colòmbia el conflicte armat intern s'allarga durant més de sis dècades. No es pot dir que hi hagi cap racó o família que quedi fora d'aquesta història. Així mateix, hi ha responsabilitats de diversos actors armats (legals i il·legals), civils (empresaris, funcionaris públics, polítics), i d'altres que si bé no van participar directament en el conflicte armat els hem viscut moltes vegades en resignació.

La curadoria en aquest camp s'erigeix com **una forma d'activisme, de mobilització social, de mobilització emocional, de promoure transformacions de creences, de comportaments**. En aquest sentit, en aquest mòdul hem passat des de nocions molt bàsiques d'una funció curatorial sobre el camp de les arts, a unes altres que s'interroguen pel caràcter polític i ideològic de la representació del passat i totes les possibilitats que caben d'un nivell a un altre. Tota subjectivitat curatorial requereix de **posicions ètiques fermes**, envers l'ofici, envers l'obra dels artistes, però també envers els i les altres persones amb qui treballem. En el cas de la curadoria de drets humans, això és molt més evident i més sensible. Les comunitats i les persones vulnerades posen les seves vides a les nostres mans i, per tant, assumir la curadoria està per sobre de qualsevol manual de gestió curatorial.

Per tancar aquest mòdul volia referir-me als aprenentatges durant l'exercici curatorial. Cap enriquiment de la labor està exempta de trobar crítics que, moltes vegades, no dubtaran a l'hora de convertir els seus desacords en assumptes personal. En altres ocasions, hi haurà persones que –amb un ànim més constructiu– podran presentar les seves objeccions. En tots dos casos, cal estudiar bé aquestes opinions per veure quines aportacions es podran tenir en compte i quines caldrà rebutjar. Per últim, tant artistes com curadors treballem en escenaris polítics i, inevitablement, coincidirem en algun moment amb persones que tenen posicions oposades a la nostra. Però això també és el que fa que l'ofici sigui interessant, dinàmic i canviant. Que les seves fronteres siguin difuses i no puguem donar una definició exacta de l'ofici curatorial i que, en canvi, estigui en constant definició, és el que fa que després de vint anys d'aprenentatge, jo encara senti que tinc molt camí al davant.

(*) Contingut disponible només en web.