

Nuevas geografías del patrimonio y su relación con la práctica curatorial

Diego Salcedo Fidalgo

Colombia

El mundo contemporáneo nos confronta día a día con la ruptura de la vieja piel,¹⁴² pero a su vez con el impulso de desafiar los nuevos horizontes de lo ignorado y desconocido. La práctica curatorial en el contexto de la museología no es la excepción, por esto las reflexiones en torno a las prácticas artísticas y culturales nos conducen a la acción del pensamiento y a su utilidad en el contexto de las exposiciones. En este orden, las nuevas geografías del patrimonio significan la exploración de distintos escenarios de difusión en el continuo proceso mutable de las actuales identidades sociales y culturales. Este proceso solicita una integración entre lo interno (la epistemología museológica y curatorial) y lo externo (la muestra, el resultado,

142 Metáfora psíquica utilizada para denominar aquello que hace parte de estructuras y formas “caducas” inservibles al ser inflexibles, tradicionales y estancadas”.

el contenido) con el papel del curador “como sujeto productor de discursos”.¹⁴³ Considerando estos cambios transicionales de dichas identidades, intentaré desde la experiencia personal proporcionar algunas pistas de los posibles caminos a seguir en la gestión de los proyectos curatoriales alternativos.

EL CURADOR COMO “MEDIADOR” DE UN PROCESO CREATIVO

El rol del curador hoy en día es el mediar la producción de lo contemporáneo en el ámbito de las artes y la cultura; cuando me refiero a lo contemporáneo hablo de la dimensión compleja que cobra los efectos tangibles de este con-

143 Término utilizado en el texto de invitación al V Seminario Permanente en Museología, México, 2012.

cepto ya sea mediante la práctica artística o de la materialización de formas culturales. En esta medida su trabajo independiente como catalizador de discursos se vuelve complejo, pero rico en términos de la acción. El curador negocia, acuerda, colabora y crea nuevas herramientas y posibilidades para los espacios de producción. Asimismo, se vuelve un sujeto móvil, dispuesto al cambio, desprendido de cualquier lugar e institución. Estos derroteros nos son tan disímiles a los que tenemos que enfrentar en términos éticos, emocionales y espirituales. La práctica del trabajo desde mi perspectiva debe intentar integrar ese sujeto que se mueve entre la innovación y el dinamismo. Agregado a esto, “curar”, en el ámbito global, invita a una propuesta de deconstrucción donde las categorías tales como nación, clase, sexo, cultura y lenguas son rearticuladas en “lo indeterminable, híbrido, transicional para resolver el dualismo jerárquico de los modelos modernos”.¹⁴⁴ Parfraseando al curador coreano Chul Lee, el nuevo espacio curatorial es situacional, relacional, contestatario, intersticial y nómada, en donde el curador intenta encontrar vías de construcción de su propio conjunto de valores en un tiempo presente y convierte el proceso curatorial en el terreno de alternativas dialécticas; no encuentra “soluciones”, sino que genera posiciones problemáticas. Por consiguiente, la efectividad discursiva propuesta por el curador contemporáneo es la de traducir y reconocer la característica *indéxica*¹⁴⁵ de algo y a su

vez ser capaz de transformar ese carácter en la apuesta expositiva. Los signos culturales no son fijos, pero se pueden apropiar y releer.¹⁴⁶

Al respecto expongo un ejemplo local en el ámbito de los Salones Regionales en Colombia. Mi participación en este evento consistió en apoyar como tutor el proyecto en la primera fase, es decir, durante todo el periodo de preproducción de la curaduría. El ejercicio permite entender cómo el salón se transforma en una propuesta curatorial.

El acompañamiento tutorial permitió desenvolver una etapa preliminar de la curaduría, esto es, el desarrollo de unos objetivos, la escogencia de las obras, la configuración de un guion, un trabajo de campo y una visualización de montaje. Es importante destacar el origen de la propuesta que conlleva a realizar esta exposición, esto es, la metáfora temática del proyecto “el residir: de la ventana hacia adentro y de la ventana hacia afuera”, una forma poética de vincular propuestas artísticas y conducir las a un terreno de reflexión creativa.¹⁴⁷ La práctica curatorial se plantea como un espacio de selección, clasificación y organización de ideas que se concretiza en una interlocución constante entre los artistas y sus vínculos con la temática desarrollada.

El trabajo en equipo nos llevó a debatir fundamentalmente dos temas: el del “arte” de curar un Salón Regional y su dimensión en el campo cultural y de los museos. Por consi-

144 Lee Chul, Young (2007), “Curating in a Global Age”, en *Cautionary Tales Critical Curating*, Apexart.

145 Que se ocupa del aspecto contingente del lenguaje dependiendo del contexto.

146 *Ibidem*, pp. 110-111.

147 El concepto de residir se entiende aquí desde la “residencia” artística. La experiencia de habitar este lugar desde la perspectiva metafórica; “el residir: de la ventana hacia adentro y de la ventana hacia afuera”.

guiente, se pensó en las convergencias y divergencias del trabajo de un curador y su relación con la práctica artística y la figura del artista.

Surge así la pregunta:

¿Cómo entender el concepto de residir en el marco de la curaduría?

Partimos de la observación y el estudio de los antecedentes de los Salones Nacionales y Regionales, considerando cómo se podía cambiar esa perspectiva para ofrecer una mirada fresca e innovadora. Posteriormente se visitaron exposiciones y los talleres de los posibles artistas que serían parte del salón y se intentó delimitar al máximo las grandes características de los trabajos artísticos seleccionados.

El trabajo de campo realizado evidenció el punto de quiebre que se crea entre el arte y la vida real, es decir, la distancia entre el trabajo en el taller del artista y la realidad de los circuitos artísticos. Sobre esto es significativo explicar que varios de los artistas entrevistados, y de los cuales se miraron aspectos relacionados con el tema del Salón, respondían a una experiencia cotidiana de trabajo, pero su práctica artística no se ajustaba necesariamente a las precisiones de un proyecto curatorial como éste. El trabajo podía revelar la idea del residir, hacer alusión a la metáfora de la ventana, pero no por esto reconocía los valores “necesarios” para una exhibición en los circuitos reconocidos e institucionales. Por lo tanto, ¿en qué se basa la relación artista-curador?

Este último es el mediador que establece vasos comunicantes entre la aspiración del artis-

ta y su recepción en el campo de la exposición. Sobre estas bases se expone a continuación un extracto del texto curatorial como testimonio del trabajo en equipo y su apuesta narrativa.

RESIDIR: DE LA VENTANA HACIA ADENTRO, DE LA VENTANA HACIA AFUERA

No se sabe qué fue primero, si la geografía o el ánimo. A veces, de tanto contemplar, uno se siente el creador de lo que ve. Eso es lo que debe significar contemplar, aquel momento en que lo observado se convierte en un adentro.

Esta muestra se abre como un abanico de relaciones entre los seres humanos y sus territorios: domésticos, políticos, secretos, y otros algunas veces imposibles de ubicar en las escalas ofrecidas por la cotidianidad, pues pertenecen a los mundos de la imaginación, la ficción, la elucubración; lugares no definidos en términos espaciales, pero sí habitados y habitables. Territorios englobados aquí bajo la noción de Residir. Proponemos un viaje que oscila, como lo hacen las visiones a través de las ventanas, entre el adentro: la mente, el cuerpo, la casa, el taller; y el afuera: la ciudad, el campo, el paisaje, la línea del horizonte. (...) Reflexiones sobre hasta qué punto el entorno puede afectarnos, sensibilizarnos, transgredirnos, y también, en un proceso inverso, cómo nosotros podemos afectar, sensibilizar y transgredir a nuestro entorno. El resultado es esta muestra, un *zoom* de aquellos lugares donde la vida y la creación artística convergen, algunas veces hasta el punto en que los límites de ambas se diluyen.¹⁴⁸

148 Texto curatorial del Salones Regionales de artistas, zona Centro Occidente, junio, 2012.

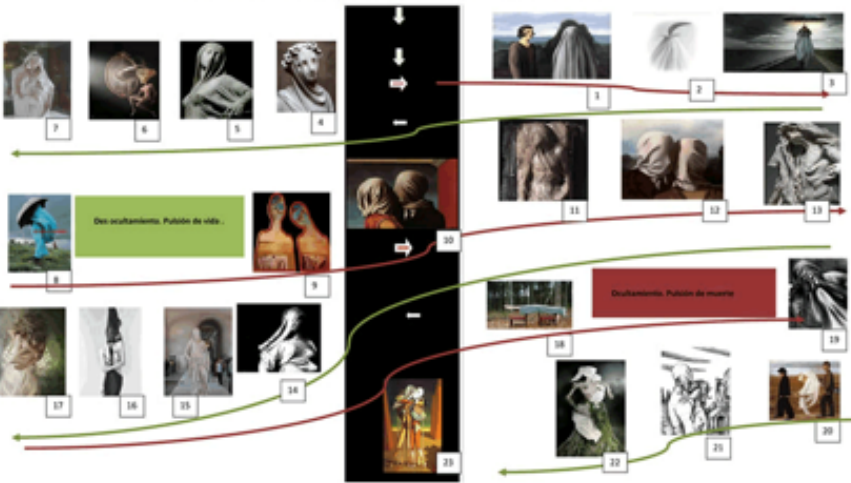


Figura 1. *La dualidad de la naturaleza humana*.
Natalia Medina.

En consecuencia vemos cómo la mediación del curador en el proceso de “escenificación” consiste en un conjunto de operaciones que van desde el lanzamiento de ideas integradas en un discurso, pasando por un trabajo de campo comprometido en el contacto con el artista, hasta la propuesta discursiva de la exposición. De esta forma, este ejercicio deviene una propuesta deconstructiva de la idea tradicional de Salón, la cual consiste en la selección de las últimas obras de artistas prominentes en la escena artística contemporánea. Los límites se diluyen, enuncian lo “indeterminable”, lo “transicional”, conceptos propios de los valores del presente, no hay soluciones, sino posibilidades.

REPRESENTACIÓN, MEMORIA E IDENTIDAD

Según el escritor francés Marcel Proust, la memoria estaría próxima a la imaginación, a lo emocional, más que a lo intelectual; concuerdo con esta visión y replantearía de esta forma las maneras convencionales e institucionales que “preservan” las memorias de historias “oficia-

les”.¹⁴⁹ Asimismo, Rosa Montero, en su novela *La hija del caníbal*, afirma sobre la identidad: “Ignoro de qué sustancia extraordinaria está confeccionada, pero es un tejido discontinuo que zurcimos a fuerza de voluntad y memoria (...) no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos”.¹⁵⁰

Apoyados desde estas dos referencias literarias podemos afirmar que la memoria y la identidad son un contenido de espacio y tiempo ilimitado, por tanto, frágil en términos de una interpretación objetiva. Primero, su inconmensurabilidad nos impide acceder a una historia total; como bien lo afirma el historiador Keith Jenkins, “la mayoría de la información sobre el pasado nunca ha quedado registrada; casi todo se ha desvanecido”.¹⁵¹ Segundo, su fragilidad consiste en que ningún relato puede recuperar el pasado tal y como fue. Al compo-

¹⁴⁹ Proust, Marcel (1948), *À la recherche du temps perdu*, París, Gallimard.

¹⁵⁰ Montero, Rosa (2007), *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa.

¹⁵¹ Jenkins, Keith (2009), *Repensar la historia*, Madrid, Siglo XXI Editores, p. 15.

nerse de acontecimientos y situaciones imposibles de rehacer fielmente, no existe un relato verdadero. Lo que obtenemos son variaciones recompuestas de lo acontecido. Esas historias limitan el poder creativo, en esta medida establecen una brecha “insalvable” entre el pasado y el presente. Siguiendo a Proust: “La memoria es voluntaria en términos de producción de imágenes que transmiten la apariencia exterior de las cosas, hechos y experiencias”.¹⁵² En esa medida el arte de la memoria reconoce que las historias que armamos de ellas están cargadas de aspectos ficticios y confabulados, nos lleva a preguntarnos qué es lo importante en términos de la memoria contemporánea? ¿Cómo relatarla, para quién?

Para ampliar e ilustrar tales perspectivas, me detengo en la explicación del proceder de un ejercicio pedagógico de colecciones personales de la historia del arte y de tres ejemplos que, desde mi punto de vista, ilustran y responden a la interlocución entre memoria artística, curaduría y creatividad. La primera instancia del ejercicio es la selección de una imagen que permita una conexión con la realidad del estudiante, preferiblemente que se piense o provenga del interior, ya sea de un conflicto o de una inquietud. En esta primera exploración es importante que la intuición se active, puesto que es la voz del interior la que permitirá explorar los cimientos de la imagen psíquica, es decir, su inmanencia interna, la cual responde al adagio popular de que las cosas no son siempre lo que parecen. Esta imagen los acompaña en el transcurso del ejercicio y se denomina “imagen núcleo”. Luego se prosigue con un análisis que establece esa posi-

152 *Ibidem*.

bilidad oculta con otras imágenes en temporalidades heterogéneas (desde lo inmemorial hasta nuestros días). En el peregrinar de las obras vienen a participar las relaciones necesarias para constituir la colección. Aquí se vinculan aspectos curatoriales, dentro de la selección tales como: aspectos formales, técnicos y conceptuales de las obras escogidas. Una vez delimitadas estas características, se escoge una aproximación que haga eco en relación con otros trabajos artísticos que parezcan los más innovadores o los más “pulidos”, según las preferencias. El “ideal” es adoptar una aproximación que permita combinar diversos tipos de características. Por ejemplo, si se opta por una aproximación con particularidades sociales, se desarrolla el “todo” analizando las diversas formas y técnicas empleadas, utilizadas por los artistas en su exploración de esta cuestión social. Forma y contenido están siempre estrechamente unidos. De esta manera se evitan las aproximaciones centradas únicamente sobre la forma o viceversa, aquellas concentradas sobre un problema social, sin considerar ningún medio plástico. El ejercicio constituye entonces una colección personal donde se revelan aspectos que van más allá de la intención del artista, la conexión secreta con la obra permite una combinación entre las narrativas históricas y geográficas con los mecanismos de acercamiento, en este caso personales (dimensión psicológica) y un método de lectura que termina en un diagrama visual donde se exponen las obras.

A través de lo interno se expresa lo externo, memoria y lectura ceden la exclusividad racional en una época donde el excesivo dominio del intelecto ha resecaado e imposibilitado las alternativas menos intelectuales o por lo me-

nos no dentro de lógicas teóricas lineales. Por consiguiente, la colección establece un contacto directo y personal con la historia del arte, las imágenes y la posibilidad de comprender el tiempo y el espacio desde asociaciones atemporales que nos enfrentan a una lectura íntima y nos sitúan en un terreno subjetivo y de significado: ¿quién soy, dónde estoy ante la imagen?

Ejemplo de esto son las cartografías de Natalia Medina, Zulma Delgado y Camilo Quintero, estudiantes que jugaron con las intermitencias, las alternancias temporales y la percepción intuitiva (lo que la imagen convoca conceptualmente). El resultado son los diagramas visuales en los que cada uno encuentra la transmisión iconográfica, en otras palabras, la exploración de lo cimientos ocultos de la imagen, tales como: *la imagen velada y la imagen revelada*. Aquí Natalia Medina establece un montaje de imágenes, en el que utiliza la categoría de campo expandido, la cual le permite revelar el ocultamiento y las ambigüedades transitorias en las obras elegidas (pintura, escultura y fotografía). Por su lado, Zulma Delgado nos enfrenta a un recorrido íntimo entre su percepción y las relaciones que fija entre “sus” obras seleccionadas. *El cuerpo latente* nos es revelado a través de diversos trabajos artísticos, particularmente del siglo XX y XXI, donde el montaje ocurre en el recorrido de su colección. Las representaciones visuales son el resultado de una respuesta emocional que remite a un significado compartido: el movimiento, el tiempo y la estructura, la sinfonía de la colección. Finalmente, Camilo Quintero nos introduce en su conjunto *Reflejos, espejos que implican la realidad del que mira*, explorando el tema del reflejo, asumiendo, desde un

principio, que las imágenes se presentan de manera anacrónica en la historia y el tiempo. Sus obras exploran un eje central (el reflejo) y están clasificadas en torno a subcategorías derivadas de este núcleo. Indaga, por un lado, el tema de lo utópico y arcano haciendo referencia a lo social, enseguida lo espontáneo, con los aspectos científico y fenomenológico, y por último la manifestación del propio ser con lo psicológico.

En síntesis, la cartografía es: una presentación de nexos entre imágenes, un montaje sinóptico de similitudes y diferencias que constituye una conexión secreta de una selección de obras artísticas y el archivo personal. Este último nos concede un montaje de tiempos heterogéneos al vincular las acciones museísticas e historiográficas del arte con un nuevo modo de coleccionar; esto es una posibilidad extendida y expandida de la labor del “coleccionista”. El punto de inflexión es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, mapa que asocia y significa la transmisión cultural de las imágenes por medio de relaciones perceptuales y visuales que traspasan los límites de la tradición escrita. La ausencia de texto nos conecta con un conocimiento visual diferente y propone un nuevo orden en la imagen descodificada. El ejercicio se presenta como un laboratorio de encuentros entre diversas producciones visuales de la historia del arte, las cuales se reconfiguran a través de una colección transcultural y transtemporal.¹⁵³

Sobre esto me remito al escritor mexicano Carlos Fuentes, quien, en su libro *Terra nostra*, somete a crítica la noción misma de relato:

¹⁵³ Extracto del texto introductorio de “circuitos de exhibición alternativos”. Disponible en (<http://circuitos.utadeo.edu.co/proyecto.html>).

las imágenes de mi teatro integran todas las posibilidades del pasado, pero también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que fue, sabemos lo que clama por ser: cuanto no ha sido, lo has visto, es un hecho latente, que espera su momento para ser, su segunda oportunidad, la ocasión de vivir otra vida. La historia sólo repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico: lo que ese hecho pudo haber sido y no fue. Conociéndola, podemos asegurar que la historia no se repita, que sea la otra posibilidad la que por primera vez ocurra.¹⁵⁴

No hay que entender estas relaciones “coherentemente”, pues los objetos son transformados en algo mágico y misterioso, lo secreto, es un proceso de alquimia. Los procesos creativos cobran valor. La estructura de la historia que realmente importa es la base psíquica de lo que el espectador puede

reconocer o descubrir. Qué se activa en el momento en el que escojo mi obra y armo la colección.

Según Pierre Nora, la memoria sería un deslizamiento cada vez más rápido del presente en un pasado histórico que se ha ido para siempre en una percepción general de que todo y nada puede desaparecer, lo que indica una ruptura con el equilibrio. Hay lugares de memoria porque no hay más medios de memoria. La memoria tiene vida múltiple y específica, es colectiva y plural, todavía individual. La memoria toma rutas en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes, objetos. La historia confinada a las continuidades estrictamente temporales y a las relaciones con las cosas. La memoria es absoluta mientras que la historia puede concebir sólo lo relativo. ¿Cuáles son entonces las historias que quiero contar y escuchar?

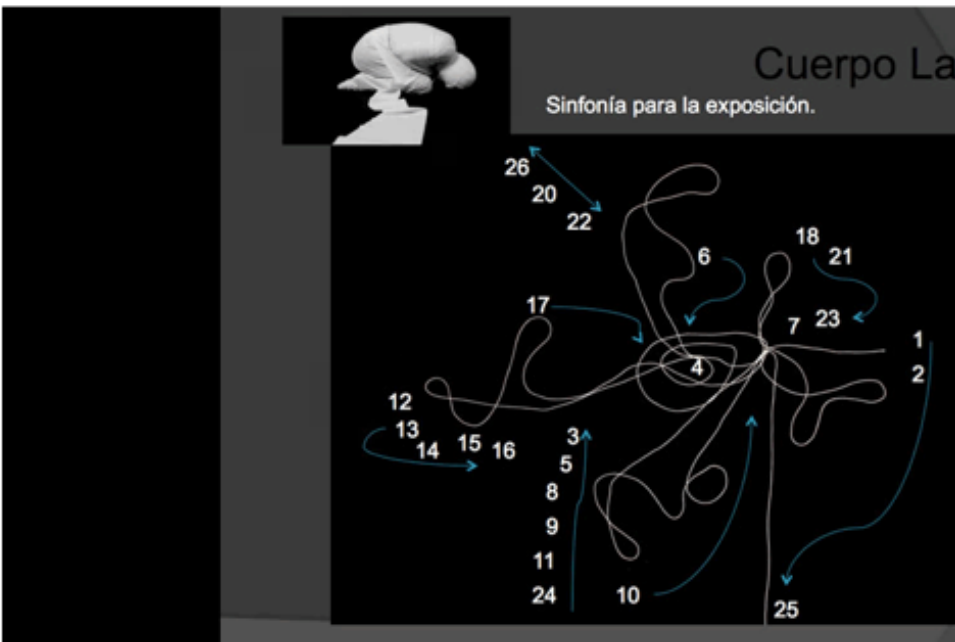


Figura 2. *Cuerpo Latente*. Zulma Delgado.

154 Fuentes, Carlos (2003), *Terra Nostra*, Barcelona, Seix Barral.



De esta forma podemos considerar la práctica curatorial como una de las posibilidades narrativas de hacer historia, el espacio, el tiempo, la memoria e identidad se reconfiguran en un escenario expositivo. Allí, el nuevo narrador que es el curador media entre las temporalidades y el espacio y genera sus posibles posiciones de interpretación. Las dos experiencias descritas y sus resultados ilustran las nuevas rutas tanto de los relatos artísticos como aquellos que implican la identidad y la memoria. La curaduría es el nuevo espacio donde convergen los contenidos de los nuevos relatos de la historia y el arte, la cultura y la sociedad. Asimismo, el terreno de la curaduría presenta un nuevo juego donde se entretajan significados que estimulan los nuevos campos de interpretación.

Figura 3.
Reflejo.
Camilo Quintero

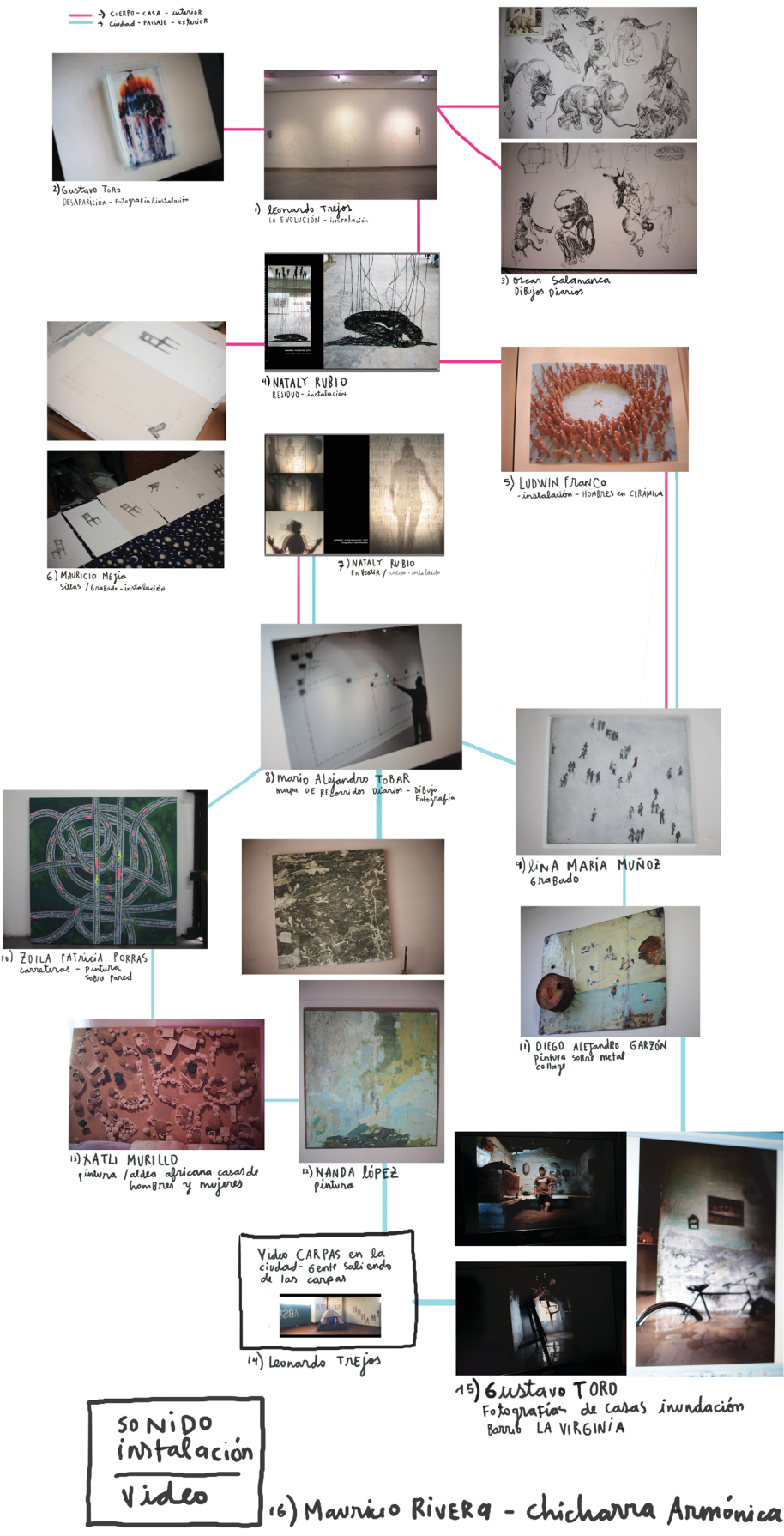


Figura 4. Residencia.