Adiós a la precariedad: Manual de uso (en construcción) para una práctica curatorial situada

Fabiola Iza

Sin una fecha límite en mente, con cierta informalidad y siguiendo un ritmo irregular, en 2016 inicié una investigación que titulé entonces *Curar desde la precariedad*. El proyecto partía de la suposición, alimentada por intercambios informales en distintas ciudades de América Latina, de que el denominador común de las prácticas culturales a lo largo de la región es que suceden bajo condiciones precarias: presupuestos bajos, programas a corto plazo, infraestructuras institucionales frágiles, falta de profesionalización, entre muchas otras. ¿Qué afectaciones viviría el ejercicio de la curaduría en este contexto? La pregunta venía instigada por la creencia de que atravesábamos un cambio radical en las formas de exhibición y consumo del arte producido hoy día, pues durante los últimos años se había dado una eclosión de espacios llamados "independientes". Mi interés, por ende, era vislumbrar qué posibilidades de transformación podría acarrear esta coyuntura.

A pesar del carácter no exhaustivo de la investigación, las conversaciones que sostuve y algunas residencias en distintas ciudades de la región me permitieron realizar una suerte de análisis cuantitativo y, sobre todo, cualitativo de los desafíos y ventajas que presenta la práctica curatorial en América Latina, principalmente cuando se distancia del ámbito oficial. Sin embargo, lo que compartiré en los párrafos siguientes no son esos "resultados", sino reflexiones de un carácter más personal. Las certezas brillarán por su ausencia y, por el contrario, aprovecharé el espacio para retroceder y elaborar con amplitud estos cambios de enfoque que me llevaron a rechazar algunos de los términos que, inicialmente, di por sentados. Así, derivadas de estas reflexiones, ahondaré aquí en algunas posturas que he asumido para mi propio quehacer, y que aún dudo si calificar como éticas o teóricas. Quizás terminaré inclinándome por el primer término, pues, como dice Néstor García Canclini, "la teoría tiene *jet lag*".

En primer lugar, el término *independiente* pronto se convirtió en un lastre, pues acarrea una ambigüedad totalmente improductiva. ¿En relación con quién se establece dicha independencia? ¿Con el ámbito gubernamental, con el sector privado, con el mercado? Decidí hacer de lado la palabra y apegarme a una descripción más precisa: me ocuparía

de la labor de agentes que dirigen o gestionan espacios, iniciativas o agrupaciones relacionadas con la producción y diseminación de arte sin tener vínculos de dependencia formal con una organización más grande. Por otro lado, es cierto que dedicarse a la práctica curatorial en América Latina es trabajar *a pesar* de las adversidades, pero, ¿acaso no estaba cayendo en una sobresimplificación de lo que distingue al campo cultural en más de treinta y tres países? ¿Podría una sola palabra, *precariedad*, dar cuenta de la enorme diversidad de condiciones a la que me enfrentaba?

Al releer mis anotaciones de los intercambios para esa investigación puedo rescatar el malestar expresado por mis interlocutoras ante la nula seguridad laboral que padecen, pero también la libertad que dicen sentir al desenvolverse en un ámbito menos regulado: fuera de las ataduras burocráticas de un museo, o sin las limitaciones o imposiciones que suelen caracterizar a las fundaciones privadas, se abre un campo ilimitado de posibilidades. En algunos casos era posible fusionar el carácter educativo y expositivo de un proyecto; en otros, podían dar visibilidad a artistas de comunidades relegadas a los márgenes, o era viable experimentar con formatos innovadores. Se urdía un repertorio de estrategias que yo escuchaba con emoción.

Esas conversaciones me hacían volver a las palabras del mismo García Canclini, quien en el ensayo "Aesthetic moments of Latin Americanism" (2004), menciona que

> Ser latinoamericano es compartir *con las mayorías de otros continentes* [énfasis mío] el drama y la farsa de intentar ser alguien. Alguien que es representado en los circuitos de toma de decisión, alguien capaz de hacer surgir la memoria cuando son unos pocos quienes tienen la capacidad de globalizar las carencias y entorpecer los proyectos nacionales, étnicos, urbanos y personales.

Es decir, como trabajadoras culturales, sin importar la latitud donde nos situemos, luchamos constantemente por tener agencia, y trasladaba mi intuición inicial al campo de la curaduría: enfrentar los múltiples retos vividos en el ámbito cultural se asemeja a las limitaciones políticas que experimentamos como ciudadanas. La curaduría, creía yo, podría incidir en este respecto.

Sin embargo, considerar que *la precariedad* podría ser el detonador de esta urgencia política me generaba ruido. ¿Qué evocamos exactamente al mencionar la precariedad latinoamericana? ¿Es esta una condición homogeneizante? Por el contrario, al evocar esta condición nos referimos en realidad a una etiqueta de mercado. En la producción artística de las últimas tres décadas, a las obras que representan procesos frágiles e inciertos de transformación y desaparición, que articulan un balance débil surgido a partir de estados intersticiales, se las ha englobado bajo dicha rúbrica. Eso también se alimenta de los debates entre vanguardia y subdesarrollo de los sesenta y setenta del siglo pasado en la misma región. La historiadora de arte Anna Dezeuze menciona el riesgo que se ha corrido al transformar este tipo de obras en una estética *favela chic*: las maneras ingeniosas de circunvalar las carencias son asumidas como algo heroico y se consideran, además, como prácticas subversivas por el simple hecho de su frugalidad material o temática. Desde esta perspectiva, acogida ampliamente por el sistema global del arte (en ferias y bienales o a través de la crítica desde el Norte global), la improvisación material es celebrada como la creatividad de lxs pobres, erróneamente representativa de toda una región.

En México, muchos de los espacios a los que me refería al inicio de este texto como "independientes" han abanderado esta estética, pero de forma acrítica y superficial: la suciedad es equiparada con creatividad, la falta de recursos económicos se malinterpreta como una forma de resistencia ante el capitalismo, la explotación de una comunidad se disfraza de colaboración. La apropiación tergiversada del grito *Da adversidade vivemos*, "en la adversidad prosperamos", de Hélio Oiticica, clamado hace más de medio siglo, se manifiesta como un mero disfraz. Se *performa* la pobreza para ganar visibilidad en un mercado que demanda una alteridad radical.

En mi búsqueda de una práctica curatorial que pueda servir como un vehículo para la producción de nuevas subjetividades, debía deshacerme de la idea de *curar desde la precariedad*, dado que esto sucede en cualquier latitud: "Las curadoras, al igual que las artistas, están trabajando muy por debajo del salario mínimo", menciona el artículo "The precarious, glamorous lives of independent curators" (Indrisek, 2018). Para abandonar este callejón sin salida he optado por desarrollar en cambio algunos

conceptos interrelacionados que no se guíen por lógicas de mercado y que, por el contrario, me permitan construir una práctica generosa y situada. Explicaré aquí únicamente tres de ellos.

Emergencia

En economía, los países con un producto interno bruto por habitante inferior al de los "países del primer mundo", pero que atraviesan procesos de crecimiento sostenido, tienen grandes poblaciones, lo cual se traduce en disponibilidad de mano de obra barata, y resultan atractivos a las inversionistas. Han sido denominados "economías emergentes". Esa lógica de mercado ha sido replicada como apelativo de las escenas artísticas de ciudades que cuentan con cierta infraestructura, pero aún no logran ofrecer lo que las "grandes capitales artísticas". En resumen, "arte emergente" es un término que da cuenta de un ordenamiento mundial con base en la acumulación de riqueza y, a nivel local, se usa para calificar obras de artistas jóvenes o de carrera temprana cuya producción es aún asequible. Esto es, *emergente* es un eufemismo de un arte barato cuyo atractivo radica en la especulación: su promesa es un alza significativa de valor a mediano plazo.

Por el contrario, alejándose por completo de las ideas tardocapitalistas de fluidez y especulación, el argentino Reinaldo Laddaga identifica como una *estética de la emergencia* el advenimiento de un nuevo momento en la cultura y las artes, vinculado a procesos más amplios de mutaciones en las formas de activismo político, producción económica e investigación científica. La obra de arte, como fin último de la práctica de una artista, entra en crisis, al igual que la figura "del autor" (género intencional), evidenciando además el colapso de los modelos disciplinares: hablar de medios específicos se torna virtualmente imposible. Las nuevas maneras de pensar y practicar el arte que identifica Laddaga incluyen formaciones no institucionales que se dan en forma de red, y que crean algo similar a lo que se creó, por ejemplo, en los programas de código abierto.

Como curadora, ¿cuáles son las estrategias que puedo establecer para dialogar con estos nuevos modos de producción, incluidos aquellos inmateriales, que surgen del flujo de imágenes, datos, información y personas? Ya que el arte no está exento de circular en una economía globalizada, ¿puedo contribuir a detener su impulso homogeneizante? ¿Cómo operar en un mundo en el que los sujetos y las formas de creación y lectura que hemos heredado no se ajustan a las realidades complejas en las cuales intentamos vivir?

Reconcebir los bordes

Algunas tentativas de respuesta a las interrogantes anteriores pueden esbozarse al retrazar los bordes de la curaduría. En su célebre escrito de 2006 "Smuggling: An embodied criticality", Irit Rogoff explica que, tomando la lógica del contrabandeo —una transferencia clandestina y subrepticia de un ámbito a otro—, lo curatorial deviene un campo de tensiones donde se experimentan las relaciones entre esferas aparentemente dispares. Así, muchos principios que no están asociados con la exhibición de obras de arte entran en juego. En América Latina, esto se ha interpretado comúnmente como una práctica extendida de la curaduría forzada *por la precariedad*: cuando la propia labor administrativa, la difusión, la procuración de fondos y muchas otras tareas (limpieza incluida) quedan en manos de las curadoras por falta de personal de apoyo, de personal capacitado, o porque trabajamos en espacios gestionados por apenas un par de personas. Con *lo curatorial*, Rogoff se refiere en realidad a cruces o deslizamientos: formas de activismo político que dan estructura a una obra, el uso de los estudios forenses para consolidar una estética investigativa u otras traducciones que comienzan a delinear formas nuevas a través de las cuales relacionarse con las artes.

A pesar de lo abstracto de la propuesta, su cometido es abolir las fronteras impuestas a una práctica, ya que, en palabras de Jacques Derrida, estas establecen los límites de lo posible (Rogoff, 2006). El contrabandeo (sea entendido como tráfico de mercancías, personas, ideas

o imaginarios) no se adhiere a tales límites, sino que traza líneas paralelas, encuentra fracturas en el terreno, logra circundarlas. Así, buscando una conceptualización más amigable, me gustaría proponer la idea que el urbanista Jan Gehl (2014) ha desarrollado sobre la experiencia de la ciudad. Las fachadas, explica, actúan como los límites donde la ciudad termina: son las fronteras que separan el espacio que compartimos como sociedad de los espacios privados y, en consecuencia, varían quiénes pueden atravesarlas. Aun si no deseamos acceder a esos espacios, al ir caminando en paralelo a las fachadas, ellas definen nuestra experiencia de la ciudad. Por ejemplo, si son de concreto, bloquean por completo la visibilidad desde fuera y hacen que la caminata se sienta larga y aburrida, hacen que recorrer la ciudad sea un acto tedioso. Por el contrario, cuando las fachadas son traslúcidas, transparentes o semiabiertas, revelan un poco de lo que queda en el interior, y caminar se vuelve una actividad placentera, interesante y entretenida. A estas fronteras porosas les llama *bordes blandos*.

Cuando escenificamos, como curadoras, un encuentro entre personas y artefactos culturales, nuestro objetivo es construir significado en el momento de esta conexión; las espectadoras/participantes/audiencia producen significado al proyectar subjetividades sobre las obras, así como por las relaciones entre sí y la temporalidad misma del encuentro. ¿Cómo podemos evitar erigir fronteras en este encuentro? ¿Podemos hacer los límites de la curaduría blandos y permitir que la mirada y el pensamiento inquisitivo de las espectadoras traspasen los límites de lo visible, de lo exhibido, y que participen de estos actos de contrabandeo? Recientemente me he acercado a esta pregunta recurriendo a distintas estrategias que, por ejemplo, permitan hacer pública la investigación de una exposición, aquello que no puede leerse directamente en las obras exhibidas y que pudiera involucrar a las visitantes. Aunque he probado algunas ideas, abogo por una invención plena: no hay protocolos disponibles ni visibles que se puedan seguir.

Desinternacionalizarse

"Un lugar es más que un área", dice John Berger en *La forma de un bolsillo*. "Un lugar rodea algo. Un lugar es la extensión de una presencia o la consecuencia de una acción. Un lugar es lo opuesto al espacio vacío. Un lugar es donde un evento sucedió o está sucediendo" (Berger, 2002). ¿Qué significa, entonces, trabajar *desde* un lugar? En su libro *The lure of the local*, Lucy Lippard (1997) sugiere que es obrar desde una identidad recíproca, una que es alterada inevitablemente por el lugar (al que define como "una intersección particular de tierra, historia y cultura"), y se opone a su versión posmoderna, "espacio", una variante aséptica y desentimentalizada que se utiliza como "un sinónimo de neutralidad sociológica y económica".

Lippard explica que su atracción por lo local, en otras palabras, por estudiar el conocimiento local que distingue un lugar de otro, e ir descubriendo las capas repletas de historias y memorias del mismo, radica en "su ausencia o, en realidad, por la ausencia de valor dada a un lugar específico dentro de la vida cultural contemporánea, en 'el mundo del arte' y en las paradojas y paradigmas posmodernos". ¿Cuál sería la diferencia, entonces, entre trabajar desde un lugar que trabajar desde una condición que responde, además, a las expectativas de un mercado global?

Ya en 1997, año de la publicación del libro, Lippard reconocía el impulso homogeneizante de la globalización y su efecto devastador sobre las redes estéticas, culturales e incluso naturales (en cuanto a ecología) que se tejen a nivel micro. Inspirándome en parte en el acercamiento feminista con el que Lippard concibe el lugar, el último término que deseo abordar aquí es "lo local", que se opondría al triunfo de "la curaduría nómada", modelo imperante en el horizonte de la curaduría en el siglo XXI. Este postula la hipermovilidad como prerrequisito máximo y, por ende, la figura de la curadora independiente debe ceñirse a las normas neoliberales de subjetividad.

Según este modelo, internacionalizarse representa el acceso a un futuro trascendental, es el equivalente indiscutible de éxito profesional. Si la lógica del capitalismo es crecer, extenderse, abarcar más, trabajar desde lo local desafía las dinámicas y demandas del sistema económico

imperante que exige siempre escalar. Además, esto posibilita una práctica recíproca en la que las relaciones que tenemos con el lugar y su historia nos moldean, al tiempo que nosotras les damos forma. Lo local puede ser una pequeña comunidad a la que pertenecemos o con la que colaboramos, una ciudad donde habitamos y tejemos lazos afectivos con las personas, los espacios y los procesos que suceden entre sí; o incluso una región (como América Latina) en cuyos flujos y dinámicas estamos insertas. Lo local no es una escala pequeña o menor, sino que implica relaciones multidireccionales que allanan el camino para una práctica solidaria, comprometida y cariñosa.

Apelo a cada curadora para que desarrolle sus propios principios con base en las experiencias, demandas y posibilidades que le brinde el contexto donde trabaja. Así, cada quien podrá desarrollar una serie única de herramientas, una colección de estrategias y métodos culturalmente sensibles. Yo aquí decidí despedirme de la precariedad y comenzar a construir un camino recorriendo a la emergencia, reconcebir los bordes y acoger lo local para trabajar desde una práctica situada.

Referencias

Berger, J. (2002). *La forma de un bolsillo.* Era.

García Canclini, N. (2004). Aesthetic moments of Latin Americanism. *Radical History Review* (89), 13-24.

Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente.* Infinito.

Indrisek, S. (8 de febrero de 2018). The precarious, glamorous lives of independent curators. *Artsy.* https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precarious-glamorous-lives-independent-curators

Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. The New Press.

Rogoff, I. (2006). *Smuggling: An embodied criticality*. Transform.eipcp.net. (Instituto Europeo para políticas culturales progresivas). https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf