

CUADERNO DE TRABAJO N° 68

Encuentros sobre Curaduría Colaborativa: perspectivas, reflexiones críticas y propuestas

Grupo de Investigación en Antropología Visual - PUCP

Gisela Cánepa Koch
Andrea Mejía Contreras
María del Pilar Ramírez Calderón
Carlos Zevallos Trigoso

Junio, 2024

CUADERNO DE TRABAJO N° 68

Encuentros sobre Curaduría Colaborativa: perspectivas, reflexiones críticas y propuestas

Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV)- PUCP

Gisela Cánepa Koch

Andrea Mejía Contreras

María del Pilar Ramírez Calderón

Carlos Zevallos Trigoso

Junio, 2024

Encuentros sobre Curaduría Colaborativa: perspectivas, reflexiones críticas y propuestas

Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV) - PUCP

Autores/as

Gisela Cánepa Koch
Andrea Mejía Contreras
María del Pilar Ramírez Calderón
Carlos Zevallos Trigo

Editado por Pontificia Universidad Católica del Perú
Departamento Académico de Ciencias Sociales, 2024
Av. Universitaria 1801, Lima 32 – Perú
Teléfono: (51-1) 626-2000 anexo 4300
dptoccss@pucp.edu.pe

Primera edición digital, junio 2024
ISBN:978-612-49229-2-3
Número de Registro de Depósito Legal 2024-06125
Publicación disponible en: <https://repositorio.pucp.edu.pe/>

Encuentros sobre Curaduría Colaborativa: perspectivas, reflexiones críticas y propuestas

Grupo de Investigación en Antropología Visual - PUCP

Gisela Cánepa Koch
Andrea Mejía Contreras
María del Pilar Ramírez Calderón
Carlos Zevallos Trigoso

Los Encuentros sobre Curaduría Colaborativa fueron sesiones de discusión y reflexión colectiva llevadas a cabo los días 10 de junio y 8 y 15 de julio del año 2023. El objetivo de estos encuentros fue compartir experiencias sobre el ejercicio de la práctica curatorial en relación a sus condiciones de producción en el campo en el Perú y en la región durante los últimos años. Estos encuentros nos permitieron conocer y poner en tensión las perspectivas de artistas, curadores/as, docentes de arte, gestores/as culturales, investigadores/as de arte y antropólogos/as. La iniciativa nació del Grupo de Investigación en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú (GIAV)¹ luego de llevar a cabo dos iniciativas curatoriales entre el 2021 y el 2022². Ambas exposiciones fueron realizadas desde una metodología colaborativa que decantó en diversos resultados a la vez que en nuevas preguntas.

Metodológicamente, los encuentros estuvieron organizados de la siguiente manera: cada uno de ellos contó con un aproximado de entre 10 y 15 participantes, de los/las cuáles la mayoría solo asistió a uno de los encuentros. Además de agentes relacionados al campo del arte y la práctica curatorial, invitamos a tres estudiantes del pregrado y posgrado de antropología y antropología visual que asistieron a las sesiones aportando con una mirada “desde fuera”, ya que no necesariamente contaban con una experiencia en curaduría y artes visuales.

Cada sesión contó con una o dos preguntas orientadoras que fueron enviadas a las/los invitados/as con anterioridad y que sirvieron como punto de partida para las sesiones de tres horas cada una. En la primera parte de las sesiones cada participante tuvo unos 5 minutos de intervención a modo de respuesta a las preguntas; luego se dió paso a una discusión libre, facilitada por las y los participantes del GIAV.

¹ El equipo del GIAV a cargo de la organización de los encuentros y la preparación de esta publicación está integrado por Gisela Cánepa, Carlos Zevallos Trigoso, Andrea Mejía y María del Pilar Ramírez. Los eventos mismos y este cuaderno de trabajo fueron posible gracias al apoyo del Departamento de CCSS (Actividades Subvencionadas 2023).

² “*Bicentenario, crisis y creación: cartografías de las experiencias de cinco creadores y artesanos/as*” 2021 (exhibición digital disponible en <https://www.bicentenario Crisis y creación: experiencia y obras de cinco artistas ante la coyuntura>) llevada a cabo en la Casa O’Higgins del 15 de octubre al 19 de noviembre de 2022.

Las preguntas orientadoras, por sesión, fueron las siguientes:

Sesión del 10 de junio: ¿Qué rol o roles consideras que tiene (y ha tenido) la práctica curatorial en el desarrollo del arte contemporáneo peruano?

Sesión del 8 de julio: Describe las características del proceso curatorial desde tu propia experiencia (Como artista o como curador/a) y ¿Cómo se aprende/enseña a ser curador o curadora en el Perú?

Sesión del 15 de julio: ¿Qué factores intervienen y moldean las dinámicas de colaboración en las experiencias de trabajo curatorial?

Vale señalar que el tercer encuentro fue híbrido, es decir, contempló tanto la participación presencial como vía videoconferencia de modo que pudimos contar con invitados/as que se conectaron desde otras partes de la región tales como Ecuador y Bolivia.

En este documento de trabajo presentamos la sistematización reflexiva de estos encuentros a partir de sus registros en audio y video, transcripciones y apuntes. Presentamos la sistematización de la siguiente manera: el documento está separado en cuatro secciones; las tres primeras corresponden a los encuentros en sí mismos, mientras que la última comprende una reflexión elaborada por el equipo del GIAV. En las secciones sobre los encuentros presentamos fragmentos de las respuestas a las preguntas orientadoras de todos los invitados e invitadas a cada sesión. Dichos fragmentos fueron revisados y validados por sus autores y autoras para esta publicación. Sigue a esta parte una breve síntesis de los principales temas abordados en la parte de discusión libre de cada sesión. Concluimos las secciones dedicadas a cada encuentro con las reflexiones de las estudiantes del pregrado y posgrado de antropología y antropología visual, invitadas a los encuentros. Finalmente, en la cuarta sección del documento los y las integrantes del GIAV proponemos una serie de conclusiones que se desprenden del análisis de los temas y argumentos planteados a lo largo de los tres encuentros.

Si bien durante los encuentros pusimos énfasis en la curaduría como práctica, y en sus condiciones generales e inquietudes, desde un inicio nuestro interés fue plantear la discusión en torno al concepto de “curaduría colaborativa” que hemos venido trabajando como grupo de investigación (GIAV) y que entendemos de la siguiente manera:

Curaduría Colaborativa

Desde nuestro lugar como antropólogas y antropólogos, pensamos la curaduría colaborativa como la creación de espacios de encuentro relacionados al diseño material y conceptual de una exhibición de arte donde cada persona involucrada interviene desde sus propios saberes y prácticas. Retomando el concepto de “sociedad epistémica” (Holmes y Marcus, 2008)* vemos este espacio como un momento excepcional en que es posible que los sujetos interesados pongan en común sus objetivos y expectativas sobre el acto de “exhibir”, reconociendo también las diferencias y fricciones. Entendemos así a la curaduría colaborativa como un lugar de producción de conocimiento intervenido por varias voces y miradas. En tal sentido, la curaduría colaborativa también abarca una dimensión metodológica, es decir, el diseño de un modo de hacer curaduría a través del cual el proceso curatorial adquiere valor vis a vis la exhibición como producto final.

Primer encuentro

En esta sesión dialogamos acerca de la curaduría desde una comprensión de su hacer y su incidencia; es decir desde la práctica en sí misma. Para ello tomamos como punto de partida las distintas miradas y voces de los y las participantes quienes no eran necesariamente curadores/as, sino también artistas, gestores/as, docentes y/o investigadores/as del arte.

¿Qué rol o roles consideras que tiene (y ha tenido) la práctica curatorial en el desarrollo del arte contemporáneo peruano?

Intervenciones³

Natalia Revilla

“En el Perú, la función de la curaduría no está totalmente dividida, sino que debido al sistema precario que tenemos, los curadores suelen hacer muchas veces funciones adicionales a la curaduría, como por ejemplo gestores. En ocasiones, actúan como un vínculo entre las instituciones y los artistas, y esto puede tener aspectos positivos al brindar orden, pero también puede llevar a problemas o actitudes paternalistas por parte de la institución que evita tratar directamente con los artistas. (...) También me parece que los curadores en los últimos años han tenido labores pedagógicas importantes que han contribuido con otras miradas en las colecciones”.

Violeta Quispe

“Les explicaré un poco, porque quizás a diferencia de ustedes, no soy una artista académica de una casa de estudios, sino una artista autodidacta empírica de la herencia tradicional de mi familia, de las tablas de Sarhua. Básicamente, las tablas de Sarhua siempre han estado en un rubro que es el mercado de la artesanía, no era considerado como para estar puestas en escenas como un museo o una galería de arte, y voy a decirlo directamente, siempre ha sido menospreciado en el mercado de las “grandes artes”. (...) No ha ocurrido en las fechas que mis padres migraron porque ellos nunca han tenido la oportunidad de poder quizás dialogar con un curador directamente. (...) Hablando netamente del rol curatorial o de la co-curaduría en base a mi experiencia, la primera experiencia más agradable que he tenido en este ha sido en esta crisis en que he trabajado con los alumnos de la católica, crisis y creación donde se abrió una puerta de poder investigar las obras y mi aporte en tiempo de pandemia (...) Junto a ellos yo les planteé a ellos con cuál obra me sentía más representada y creo que ha sido cómodo (...) Yo no he estudiado curaduría en una escuela, pero creo que en mis obras emergen temas de investigación igual como cuando en un museo o galería la curadora debe pasar por un proceso de investigación en cuanto al tema, concepto, montaje... Para mí una obra es como un proyecto cultural porque tiene que tener sentido, una explicación”.

³ La disposición de las intervenciones aquí reseñadas responde al orden de las mismas durante la sesión. Además, las citas han sido editadas para favorecer su lectura y validadas por sus autores/autoras.

Sairah Espinoza

"Soy curadora de arte y en la actualidad trabajo en el Museo de Arte de Lima como curadora de programas públicos, es decir, soy una curadora institucional, en un puesto incipiente conformado durante la pandemia, en una institución que nunca tuvo un rol de esta categoría enfocados en los públicos. (...) Desde un inicio, la idea fue poder trabajar con las comunidades, trabajar hacia el encuentro de diversas comunidades que de alguna manera se sentían un poco alejadas a un museo del cual tenían la visión de que era poco accesible. (...) Es entonces que nos confrontamos con una coyuntura en la que lo físico ya no era el primer momento de conexión con el público, sino que tuvimos que trasladarnos a una primera etapa digital con una revolución tecnológica para la cual el museo no estaba preparado, ya que contaba con plataformas totalmente obsoletas, pero con una urgencia de mantenernos vigentes en esta coyuntura y generar contenidos para mantenernos, sobrevivir. Entonces después, cuando regresamos a la presencialidad, teníamos más de noción de nuestros públicos a partir de la información, la data, que arrojó nuestra nueva plataforma digital (...). Cuáles son los públicos que visitan nuestro museo, qué tipo de contenidos les interesa y podemos alcanzarles, y en base a ello tomamos en cuenta temas de interés y la propia accesibilidad, los días que tenemos mayor afluencia y que consideramos para programar nuestros contenidos. De este modo, todo el esfuerzo que hacemos para reunir a investigadores, artistas; va de la mano con el esfuerzo para hacerlo accesible al público, ya que de nada vale si el público no tiene el tiempo de acceder a esta información después de los encuentros mismos".

Alba Vega

"Creo que lo que más destaco acerca de la curaduría, y tal vez también lo relaciono con la antropología, es su capacidad para construir narrativas en torno al arte. Considero que este papel es crucial, ya que puede poner de manifiesto fenómenos y problemáticas relevantes para las comunidades, visibilizándolos en espacios que a menudo se perciben como alejados de los asuntos cotidianos y prácticos. Reflexionando sobre la pregunta, lo que me viene a la mente es la habilidad de los curadores para crear y destacar problemáticas en circuitos como el mercado del arte, utilizando lenguajes visuales y narrativos que son más accesibles. También me di cuenta en mi experiencia en el campo que (...) aunque mi función no era ser curadora, a través de las obras de las ceramistas se generaba una discusión más fluida, en contraste con preguntas directas sobre sus piezas durante entrevistas, donde sentía que no se lograba el mismo objetivo en la conversación con ellas".

Natalia Iguñiz

"Cuando comencé a estudiar arte, lxs curadorxs no existían. Había críticxs de arte, la mayoría hombres. (...) Claro, depende de cómo uno defina la curaduría también, (...) hay personas que la realizan, te piden una obra que ya tienes porque tienen alguna idea. Otros te comisionan una obra, te dicen 'ah, bueno, vamos a trabajar este tema' y te convocan. Para mí, la figura más interesante de quien hace curaduría es la posibilidad de brindar un acompañamiento (...). En Lima lxs artistas no nos unimos ni presentamos avances de investigaciones como en otras especialidades académicas (...), sino que sólo los resultados se ven en la exposición, en la acción o en lo que se haga. La idea de la curaduría como alguien que trabaja contigo, una conversación que puede partir desde le artista, le cuaradxr, galerista, gestxr, colectivas, etc. Un diálogo para enriquecer el proceso y generar más vínculos y por qué no, transformar desde lo sensible.

Las veces que he tenido esa oportunidad me ha parecido algo muy enriquecedor. (...) En general, lo que veo de mis amigxs, amigos, amigas curadoras es que el rol no está muy definido. Hacen de todo. Desde colgar la obra, un poco de museografía, un poco de montaje, un poco de escritura. Y eso no me parece mal, pero también creo que como artistas lo hemos hecho también. En su momento, también hemos fungido de auto-curadores, o también lo hacemos con nuestras amigas, amigos, amigxs en algún momento".

Florencia Portocarrero

"Una de las cosas que me incomodaba en el ámbito académico era la idea de que el trabajo quedara limitado a la burbuja universitaria/académica; aunque reconozco que siempre estamos en conversación al investigar y escribir textos. De hecho, uno siempre está en diálogo con ciertos autores y también imaginando de antemano un lector o lectora, así como la manera de interpelarles. No obstante, la curaduría es diferente. Se trata de un proceso dialógico desde la raíz. El curador o curadora actúan como mediadores entre artistas, la institución y el público, considerando las variaciones en las comunidades artísticas y el mercado. (...) Mi experiencia en curaduría siempre fue colaborativa, y creo que la idea bastante básica de la curaduría representacional –es decir de aquella que busca representar un tema a través del "display" de obras de arte en un espacio– casi siempre se ve superada por la necesidad real de poner las ideas en conversación y los nuevos conocimientos que ello genera. (...) La verdad es que nunca experimenté que una idea no fuera transformada por los artistas a las que se las propuse. Además, desde temprano en mi carrera, participé en la fundación de un espacio de arte independiente, que luego se convirtió en un colectivo, llamado Bisagra. En este espacio la corresponsabilidad y la horizontalidad en las decisiones eran fundamentales. Lo que más me interesa de este tipo de relaciones colaborativas es que instituyen formas de relacionalidad o vinculación afectiva poco comunes en el mundo del arte, sobre todo en escenas que –como la limeña– carecen de espacios alternativos y tienden a aglutinarse alrededor del mercado. En los últimos años, especialmente desde que soy madre, mi interés en lo colaborativo se ha hecho más fuerte. Encuentro sustancialmente más valioso o enriquecedor tener como motor y como metodología de trabajo el diálogo y la colaboración. No me imagino interactuando en el medio de otra manera. No me interesa encarnar el papel de la curadora que impone desde arriba ni tomar decisiones unilaterales".

Isaac Ernesto

"Mi perspectiva sobre el curador, es que, como todo sujeto con poder, es aquel que define el sentido social del gusto y establece los límites de lo permitido y lo que puede considerarse disruptivo. Sin embargo, muchas cosas quedan excluidas debido a los intereses y/o gustos personales, la extracción de clase y las relaciones del curador. La elección de ciertos artistas puede tener un tinte exotizante, especialmente para aquellos que no tienen o tenemos acceso a las grandes herramientas académicas de la PUCP o Corriente Alterna, que básicamente te ofrecen un universo de relaciones públicas. No conocemos curadores, no conocemos galerías, mejor dicho, las galerías no se interesan en conocernos, no conocemos premios, convocatorias. Entonces somos elegidos o llamamos la atención porque se ve lo que hacemos básicamente como una producción exótica, rara siempre. Y eso también hay que decirlo. (...) Las relaciones son desiguales, creando vínculos desequilibrados, ya que aquellos que no conocemos bien el campo social del arte mainstream, siempre estaremos en desventaja. Siempre estás viendo qué puedes decir o no decir o cómo expresarte para que lo que digas luego no te cierre a puertas. Somos como un cuerpo casi en estado de despojo y tensión por seguir manteniendo esos vínculos de por sí endeble. Esta situación limita la posibilidad de cuestionar desde afuera

porque es más importante conservar las relaciones y posibilidades que esos vínculos producen ya que no sabemos cómo es que va a reaccionar el resto, no sabemos si lo que dices o haces o produces como artista y/o persona podría expulsarte o no de ese círculo. Estar mínimamente incluido en ese círculo es también estar sometido a un control moral tanto personal y artísticamente hablando. (...) En una perspectiva de curaduría colaborativa, la conversación no debería ser el objetivo, sino la tensión en sí misma, ya que el diálogo no produce fisuras ni cambios reales. Curadores y artistas no deberían tener problemas para expresar "lo que tú me dices no me parece absolutamente interesante y lo cambio" y en efecto, estar dispuestos a cambiarlo".

Paula Tafur

"Bueno, estas cuestiones (sobre la sensorialidad con los materiales, el proceso del hacer y el entorno) están más relacionadas con todo lo que no se puede comunicar por escrito. Por otro lado, pensaba en ellas en relación con la investigación como objeto y producto. En esta etapa, le presenté [a las ceramistas con quienes trabajé para mi tesis de maestría] la ruta y el camino que había tomado la investigación, y luego entramos en una fase en la que discutimos hacia dónde querían llevarla ellas. Fue muy interesante hablar de sus momentos personales y propios, así como de conocimientos colectivos y sensaciones en las que se identifican y participan juntas. Pensamos en una propuesta que permitiera expresar esas cuestiones e intervenir desde diferentes intenciones. Para mí, el interés en la curaduría está vinculado a verla como un acontecimiento productivo que pueda generar algo significativo para las personas que participan, algo que tenga un impacto positivo, y también en términos de procesos. A veces siento que la investigación se queda corta en esto; siempre llegamos y vemos cosas, pero ¿cuál es el propósito de algo nuevo que se plantee? Entonces, reconociendo todas las objetividades o emocionalidades involucradas en los procesos creativos, y las repercusiones que puede tener la comunicación, especialmente en diferentes formatos, abordando diversos aspectos que forman parte de una experiencia, un tema o un problema".

Elettra Bresolin

"Mi interés por el arte, la curaduría y la antropología comenzó durante mi carrera. Tomé cursos y comencé a estudiar estos temas. Con esta nueva perspectiva, noté que, a pesar de que a mí siempre me ha gustado el arte, siempre me ha gustado visitar museos y exposiciones, me frustraba la división que veía en la curaduría del arte contemporáneo en Italia. Esta división estaba muy presente tanto en el arte contemporáneo como en el arte italiano, con una institución antigua que separaba a los artistas y el público, los 'verdaderos' artistas y los curadores de alta cultura. Era frustrante porque veía en la curaduría muchas potencialidades que no se estaban aprovechando. Aunque no puedo hablar desde la perspectiva práctica de la curaduría, desde la perspectiva antropológica e investigativa, creo que la curaduría tiene un valor fuerte por dos razones. Primero, la exhibición, que te obliga a pensar en términos colaborativos, aunque alguien podría hacer una exposición solo con sus obras, la idea es colaborar de manera horizontal. Segundo, la parte valiosa para la antropología y la investigación en general, que te obliga a pensar en términos relacionales. O sea, de las relaciones no solo entre personas, entre los curadores y las personas que

participan los artistas; sino también el público y entre los objetos expuestos. Te lleva a reflexionar sobre qué hacen estos objetos, cuál es su agencia y cómo se entrelazan todas estas subjetividades y agencias en un mismo momento, en un mismo evento, que puede ser un punto de encuentro muy enriquecedor".

Rafael Mayu Nolte

"En general, siento una decepción en la curaduría, a pesar de reconocer las grandes contribuciones que han hecho en otros aspectos. Uno de los problemas es que han sido los creadores de grandes narrativas, y al asistir a una exposición, ya sea individual o antológica, encuentras este relato en el que muchas veces no se abordan realmente los conflictos que harían que los intereses más puntuales por una obra sean más relevantes. Existe un vacío de curadores jóvenes que tengan una esencia más pública, más allá del papel que desempeñen en otros espacios. Este rol ha perpetuado las grandes narrativas, otorgándoles la responsabilidad de crear la base sobre la que se construye la historia. Igual, como artista involucrado en la escena del arte, cuando me enfrento a exposiciones estoy totalmente inmerso en esto. Hace poco, cuando fui al MALI, sentí que ese ya no era un museo para mí, lo cual no está mal. Probablemente esté destinado a otros públicos que encuentran ahí un acceso al arte que yo puedo criticar desde una posición rigurosa de la práctica artística. Sin embargo, pienso que hay una desaparición de la labor de curaduría que me interesa y la exploración que ese rol puede tener. Aunque existen experiencias como la Colección Cooperativa, que ofrecen otra forma de relacionarse e interrelacionarse, creando juntos en términos de gestión, curaduría y montaje. Me genera un poco de conflicto porque no es que esté buscando un individuo curador que venga y reorganice todo. Pero sí se extraña a alguien que tenga un rol enunciador, así no sea individual".

Mijail Mitrovic

"Hacia el 2014, comencé a verme frente a la figura de la curaduría y me pasó una cosa muy puntual que es que me pedían que escriba textos para muestras. Y rápidamente, después de pasar por una experiencia de ser curador de una sala de una escuela y descubrir que ser curador en esa escuela significaba ser un peón del dueño, decidí que no era lo mío. Entonces la idea de curar me generó una especie de rechazo. Con el tiempo, reconsideré el asunto y decidí que me interesaba hacer exposiciones, pero de una manera específica: involucrándome en los procesos de producción, investigación y creación, más que solamente escribiendo textos al final del proceso o eligiendo obras para ilustrar un punto teórico. Desde entonces, he tenido algunas experiencias de curaduría que me han parecido fructíferas, aunque no me considero alguien que se dedica principalmente a la curaduría. (...) En cuanto al papel más estructural de la curaduría en el arte peruano, creo que es importante separar la curaduría desde su función en el campo del arte, que surge en los años 90, de las ideologías sobre lo curatorial hoy activas en el campo. (...) Me parece importante separar esas dos dimensiones porque creo que todavía no tenemos clara una mirada histórica sobre qué ha sido la curaduría en el campo artístico local; cómo surgió una nueva función estructural que creó una nueva necesidad: la necesidad discursiva, es decir, la exigencia de que el arte se presente acompañado de un cierto suplemento discursivo. Ello no era percibido del mismo modo antes de los años 90".

Carlos Zevallos Trigoso

“La idea de hacer una exposición surgió como una forma alternativa de trabajo académico. La idea de hacerlo desde una perspectiva colaborativa fue espontánea, más centrada en los artistas como participantes en el diseño de los discursos y conceptos, en lugar de seguir una curaduría convencional de selección y presentación. De hecho, tiene que ver con ciertas tensiones que la antropología ha reflexionado históricamente entre el sujeto y el autor. En eso también hemos pensado: en que la figura del antropólogo y del curador comparten muchas características más allá del tipo de trabajo que hacen, sino también desde las expectativas que generan y el imaginario que producen en las personas. (...) Entonces la curaduría colaborativa aparece de esa manera espontánea, como un continuo de la práctica de investigación antropológica. Llegamos a ciertos conceptos, como por ejemplo la figura de la sociedad epistémica. (...) Abrir un espacio abierto para que los actores involucrados aporten sus intereses, necesidades y tensiones. (...) Creemos que hay mucho todavía por entender sobre la curaduría como práctica y creo que con recurrir a las distintas perspectivas que estamos escuchando hoy, nos van a ayudar a ver qué más hay. Dentro de estas posibilidades hay grandes complejidades. (...) Reconocemos también que la curaduría colaborativa tiene limitaciones como demandas de tiempo, el diálogo equitativo y la comprensión de diferentes competencias. (...) Hay diferencias relacionadas a la práctica y una serie de limitaciones que generan para nosotros un interés en pensar en la curaduría colaborativa como un horizonte. Incluso hasta en términos de llegar a un nivel de pensar la curaduría como una forma de creación de conocimiento colectivo”.

Sistematización del diálogo en el primer encuentro

El poder y la autoridad intelectual del curador

Durante el debate de esta primera sesión se conversó acerca de la relación desigual entre el curador y el artista durante el diseño y ejecución de una exhibición. Se comentó que la participación asimétrica entre ambos actores se evidencia a través de las diferentes condiciones de trabajo e ingresos y, sobre todo, en relación al poder de decisión. En la realización de una exhibición el curador es aquel que tiene la autoridad y capacidad para *traducir* a los públicos el discurso planteado por el artista y su obra. Es decir, se le percibe como aquella persona capaz de decidir qué puede ser concebido como arte y qué no.

Otros actores importantes en la toma de decisiones

Algunos/as de los/las participantes consideraron importante tomar en cuenta el contexto neoliberal y precarizado en el cual se encuentra enmarcada la práctica curatorial actualmente. Al respecto, se detalló que este impone la necesidad de seguir produciendo. En el campo del artístico-creativo este mandato reduce los espacios comunes entre creadores para poder dialogar y repensar nuevos caminos de la esfera artística local. Asimismo, conlleva el reto de tener que negociar con otras personas e instituciones para conseguir el financiamiento necesario para la realización de las exposiciones. Se destacó que esto conlleva un nuevo problema a enfrentar cuando estos acuerdos obstaculizan la capacidad de generar una crítica sobre lo exhibido. Finalmente se añadió que, al centrar la discusión en la relación desigual

entre artista y curador, se invisibilizan otros actores relevantes, tales como directores de espacios de exhibición, patronos y mecenas quienes también participan en las decisiones finales.

Similitudes entre el rol del antropólogo/a y del curador/a

Se reflexionó sobre cómo los roles de curador/a y antropólogo/a se comprenden como agentes que operan en un sector precarizado, sea trabajando como independientes o como institucionalizados. Ambos roles despliegan estrategias de investigación cuyas formas de relacionamiento con otros actores han sido tradicionalmente jerárquicas. A su vez, la colaboración como posibilidad no deja de ser un mandato del contexto actual.

La figura curatorial en la escena local

Como parte del diálogo generado, se realizó un breve recuento sobre los cambios recientes en la esfera del mundo artístico peruano y se establecieron diferencias resaltantes entre las décadas del 80, 90 y el 2000. Se mencionó que durante una primera etapa, los críticos de arte se posicionaron como una figura principal en las discusiones acerca de la plástica en el Perú. Posteriormente, la crítica fue percibida como una confrontación con el artista, mientras que el curador aparece como mediador entre éste, su obra y los públicos.

Sobre el “verdadero” rol del curador

Existen muchas aristas desde las cuales se puede entender el trabajo del curador. Sobre ello, se discutió acerca de la variedad de funciones que tiene, sobre todo en un lugar como el Perú. Por un lado, se hizo referencia al curador como un crítico de arte, al mismo tiempo que como un historiador del arte, un investigador, un museógrafo y/o un montajista. Por otro lado, también se le definió como un pedagogo, un crítico, un acompañante del proceso creativo y un creador más.

Si bien el curador ha tenido que asumir múltiples tareas debido a la precarización y a la necesidad de auto-sostenerse en este contexto, se insistió en que su rol está principalmente dirigido a la investigación y la creación como parte de un todo. Es decir, la práctica curatorial como una técnica artística en sí misma.

Complicaciones y propuestas sobre el trabajo colaborativo

En relación al trabajo colaborativo, se debatió acerca de la búsqueda de relaciones horizontales entre todos los involucrados. Sin embargo, este proceso implica diversas complicaciones. Se señaló que la colaboración es comúnmente visualizada como una intervención simétrica entre todas las partes. Sin embargo, esta visión resultaría utópica, ya que en la práctica existen diferencias en los aportes según las experiencias y experticias individuales. Asimismo, se añadió que la colaboración puede ser también interpretada como un trabajo desde el afecto y el cuidado en donde, a través de la tensión, se busque una conversación en medio del conflicto. Ante esto, se propuso definir lo colaborativo como un proceso de discusión constante entre el artista y el curador respecto a aquello que se decide exponer y excluir. En esa misma línea, aquello que se excluye también forma parte del proceso investigativo de la muestra, analizar las posibilidades de inclusión a través de un traslado de su contenido a otros formatos tales como el ensayo, los conversatorios y otras dinámicas menos jerarquizadas.

Reflexiones sobre el primer encuentro por Elettra Bresolin

La variedad enriquecedora de opiniones expresadas en este encuentro planteó identidades y prácticas abiertas y cambiantes para la curaduría. En particular, me interesó la indefinición de la figura del curador/a (al igual que la práctica curatorial misma). Esto evidenció su transformabilidad y la necesidad percibida de cambiar paradigma, a partir de una curaduría que, como práctica creativa, no huya de la tensión y el conflicto, sino que los incorpore como fuerzas renovadoras y productivas. De esta forma se va en contra de la idea utópica de una colaboración libre de desacuerdos y en total armonía. Sin embargo, esto no significó el rechazo de la utopía, sino su redefinición a través de la recuperación de espacios colectivos alternativos, los cuales cada vez más han sido eliminados por la precarización neoliberal.

Sin embargo, el mismo proceso para encontrar alternativas se vio puesto en cuestión, frente a, no solo la precariedad, sino también a un sistema neoliberal que ha hecho del mandato de participación un fundamento de su influencia sobre las personas. Moverse hacia el nuevo paradigma es transformador en su intención, pero se inserta en otro tipo de paradigma nuevo donde la colaboración misma es una forma de poder y coerción. ¿Qué significa entonces colaborar genuinamente, de una forma realmente transformadora? ¿Cómo asegurarnos de que nuestros intentos de colaboración no sean simplemente adaptaciones a un proyecto impuesto desde una posición de poder institucional? Parece que se van corrigiendo aquellas cosas que se ven como críticas de la curaduría, pero con el desafío de entrar en una dinámica que responde a mandatos neoliberales.

Fueron evidentes las tensiones entre un optimismo colaborativo utópico y sus puntos críticos, pero también la reivindicación de las tensiones y complejidades como nuevo tipo de utopía. Se planteó la curaduría colaborativa como proceso imperfecto, no solo como resultado, para identificar conflictos y sacar a relucir justamente estas tensiones. A la vez, fue fundamental la idea de la curaduría como espacio de encuentro y de crítica, y de la necesidad de un regreso a lo común, de encontrar horizontes compartidos más allá de las instituciones y las formas coercitivas de poder. Para llegar a esto, hay que seguir preguntándose por las posibilidades que existen para nuevos tipos de curaduría y colaboración, para llegar a una alternativa de verdad. ¿Qué salidas hay a la precariedad y al autoritarismo? Y, ¿cómo tiene que cambiar la figura del curador y la curadora, además de su labor?

En este sentido, y para terminar, me permito una reflexión que sale de mi investigación de tesis, en la cual abordo las interrelaciones y tensiones entre el arte, la inteligencia artificial (IA) generativa, y el medio ambiente. Fue evidente en mi trabajo de campo un cambio de actitud, frente a estas nuevas tecnologías, hacia el rol de los y las artistas, y hacia el mismo significado del arte. El tema de la colaboración creativa con la IA fue transversal al trabajo, y más de una persona me habló del nuevo rol de los y las artistas como recolectores o “collagistas” de distintas propuestas, en una suerte de labor curatorial cuyo proceso y resultado es de por sí una creación artística. Una artista me habló de la generación de imágenes con IA como una actividad de curaduría. Podemos pensar, entonces, que se están difuminando las fronteras entre disciplinas y figuras creativas, y las responsabilidades de cada una, al mismo tiempo que se vuelve posible y necesario preguntarse por cómo cambia no solo la producción artística, sino también la curaduría en la época de la IA. En particular, ¿qué implicaciones existen para una curaduría y una colaboración artística y creativa más que humanas? Es una pregunta que dejo abierta para exploraciones futuras.

Segundo encuentro

En esta sesión planteamos dos preguntas para motivar la conversación. Las participaciones de los asistentes no fueron una respuesta puntual a las preguntas, sino más bien una reacción reflexiva desde las propias experiencias y lugares de enunciación. En ocasiones estas se abren a nuevos temas que trascienden los planteados por el equipo del GIAV.

Pregunta 1: Describe las características del proceso curatorial desde tu propia experiencia (Como artista o como curador).

Pregunta 2: ¿Cómo se aprende/enseña a ser curador o curadora en el Perú?

Intervenciones⁴

María del Pilar Ramírez

“Como GIAV hemos tenido dos experiencias curatoriales. La primera fue una exhibición digital que hicimos en 2021 y la segunda en 2022 donde buscábamos recuperar y profundizar la idea de la primera exposición, pero ahora desde una curaduría colaborativa. (...) Un poco durante este proceso, aunque mayormente posterior a su ejecución, llegamos a la conclusión de que es imposible hacer un trabajo curatorial 100% colaborativo. El proyecto surgió de nuestra propia iniciativa, por lo que ya existía un posicionamiento desde ese punto. Se intentó que el grupo de artistas se fuera incorporando al proceso colaborativo en la toma de decisiones, por ejemplo, al seleccionar cuáles de sus piezas querían exponer, cómo podían disponerse en la sala expositiva y decidir qué piezas nuevas, en caso lo considerasen, querían crear. En todo el proceso hemos intentado incorporarlos en las decisiones más importantes de la exposición tanto a nivel de contenido como de forma. También creo que es importante recalcar que los procesos curatoriales a menudo implican una mayor inversión de tiempo y dinero cuando se trabaja desde un enfoque colaborativo”.

Rafael Mayu Nolte

“Pero para mí, la labor curatorial, quizás la más compleja, también implica una serie de aspectos adicionales. Dado que, como artista y alguien que ha escrito un poco sobre el arte, la práctica y la interacción con la obra son más cercanas, toda la mediación institucional se vuelve un tanto más ajena para mí. Creo que esto es también lo que resulta más distante en comparación con cómo se puede aprender a ser curador desde otras disciplinas. Hace poco tuve mi primera experiencia curatorial oficial, por así decirlo, y se gestionó de una manera muy natural, casi como la versión fantasiosa de lo que implica ser curador. Uno se acerca a un artista interesado en su obra, comienzan las discusiones, surge una relación de trabajo, luego una institución muestra interés y, una vez que se materializa como una exhibición, hay una serie de presupuestos que permiten al curador recibir una compensación y que el proyecto se desarrolle con un cierto tiempo, etc. Si bien es positivo que haya funcionado de esta manera, creo que es una versión bastante excepcional, no representativa de la realidad

⁴ La disposición de las intervenciones aquí reseñadas responde al orden de las mismas durante la sesión. Además, las citas han sido editadas para favorecer su lectura y validadas por sus autores/autoras.

general. Entonces, al cuestionarme, es decir, al hacerme esa pregunta en términos generales, y es algo de lo que estaba hablando con Max, me pregunto cuál es verdaderamente la posibilidad de ser un curador en el sentido puro de la palabra. No ser un curador que también sea profesor, ni un curador que también sea artista, ni un curador que tenga mil otras ocupaciones”.

Milka Franco / Metsa Kavi

“Desde el principio, carecíamos de visibilidad antes de llegar a la ciudad, y tras enfrentar la pandemia, hemos buscado fortalecer nuestra presencia, por así decirlo, para dar a conocer el arte que teníamos guardado y que necesitaba difusión. Fue entonces cuando buscamos el apoyo de Francesco⁵, uno de nuestros gestores de la comunidad y del colectivo. Nos acercamos a él como antropólogo, ya que sabíamos que tenía más conocimientos sobre el tema y podría orientarnos sobre cómo obtener oportunidades y establecer conexiones para ampliar nuestro alcance. Este proceso nos permitió abrir nuestras puertas poco a poco y llegar a muchas personas interesadas en conocer más sobre nuestro arte y los trabajos que realizamos. Fue una experiencia muy bonita, y hasta el momento seguimos viviendo esta experiencia tanto como artistas como curadores a través de nuestra obra. Hoy en día, sentimos que cada vez más las personas valoran nuestro arte, y sentimos que estamos contribuyendo a su revalorización al difundirlo. Por ejemplo, actualmente estamos creando murales, algo que antes no podíamos hacer, ya que nos limitábamos a trabajar en telas. Así que hoy en día estamos expandiendo nuestra expresión artística”.

Maricel Delgado

“Soy artista y trabajo en gestión cultural, y desde hace unos años soy mamá; ahora más que nunca, me resulta complicado separar todos los aspectos de mi vida. Esta sensación se intensificó, especialmente, al reflexionar sobre un proyecto de hace tres años, surgido a raíz de un taller llamado "Gestos Curatoriales" que realicé en el Centro Cultural de España con Manuel Cegade. Fue un taller intenso, durante varios días, que culminó con la tarea de proponer una curaduría prácticamente de un día para otro. Propuse algo y finalmente lo llevé a cabo en el Centro Cultural de España. (...) Para mí, ese trabajo, aunque alguien podría verlo como una curaduría, era más bien una expresión artística. Lo que propuse fue reunir obras que me gustaría ver en una sala. Además, cuando lo realizamos, estaba muy avanzada la pandemia. Creo que lo que quiero expresar con esto es que para mí es imposible concebir procesos completamente separados. La experiencia que viví con este grupo de ocho artistas fue increíble, se extendió durante varios meses y partíamos de la idea inicial de una muestra física que incluiría a un artista español. En el transcurso, tuvimos que cambiar todo, pero fue un cambio consensuado. Más que consensuado, creo que gran parte de las ideas surgieron de ellos. (...) Quizás, mi única autoría allí fue reunir al grupo. Incluso en el proceso de trasladar esa exposición a la virtualidad, fue un esfuerzo completamente grupal. La parte que destaco es que, si bien alguien podría describir ese proceso y verme como curadora, también actué como gestora del proceso grupal. Entonces, pensando en lo que mencionaba Rafael, me correspondía desempeñar múltiples roles. Dividir esas funciones no tenía sentido para mí, ni siquiera intentarlo”.

⁵ Francesco D'angelo, antropólogo que apoyó en la conformación y gestión del colectivo Shipibas Muralistas

Augusto del Valle

“Hablar de experiencias puntuales es complicado, pero clasificaría la experiencia en varios ejes, siendo uno de ellos el institucional o no institucional. Desde mi experiencia personal, dirigir un museo y realizar curadurías como director del mismo es distinto de hacer curadurías como freelance. Mi historia personal refleja estos cambios: dirigí un museo entre 2001 y 2004; y nuevamente en 2017. Después de dejar la dirección del Museo de Arte de San Marcos en 2004, decidí no dirigir nada por un tiempo y me enfoqué en la enseñanza y en realizar curadurías dos veces al año mínimo. Otro eje que me interesa es el creativo. Considero que la curaduría es un acto creativo, y veo al curador como un autor. Esto abre la posibilidad de hablar sobre curadurías con artistas o incluso curadurías con colecciones, un tema un tanto peculiar, ya que a veces a los freelance no les gusta trabajar con colecciones debido a la carga administrativa asociada. El eje administrativo es otro aspecto a considerar. Ser freelancer es más cómodo en este sentido, ya que te sumerges en la piscina y el resto se encarga de todo. Si hay problemas, puedes denunciar sin complicaciones. En cuanto al eje pedagógico y el eje histórico, puedo contar historias y crearlas como parte de mi experiencia, ya que he pasado por varias etapas. La perspectiva creativa, para mí, está siempre asociada a un lugar (que incluso puede ser entendido como si fuera un lienzo en blanco, para hablar por analogía con la pintura); un lugar donde se desarrolla la curaduría. Puede ser el espacio de una sala, y aquí se despliega la creatividad al imaginar la distribución, los temas y decidir sobre el enfoque general o temas específicos. El eje administrativo es más llevadero como freelancer, mientras que el eje histórico y pedagógico también desempeñan un papel importante. En términos históricos, creo que hay un perfil que podría denominarse el "perfil de curador independiente" del ámbito institucional. Mientras más autónomo eres, más interesante se vuelve el trabajo, especialmente en esta zona de América Latina, en Perú, donde aún hay muchas cosas por hacer y explorar”.

Isaac Ernesto

“Lo interesante de no diferenciar roles o funciones es que también te permite establecer una conexión más compleja, densa, intensa y profunda con la persona que está colaborando contigo. Esta vinculación íntima es crucial para trabajar de manera efectiva y afectiva. Al no establecer una separación rígida, te impregnas de la visión del curador y te das cuenta de la importancia de ser directo y honesto, sin miedo a sugerir cambios o decir que una pieza no funciona en absoluto y, efectivamente, cambiar la pieza, rehacerla o desecharla. Esto es más valioso que adoptar una postura condescendiente que solo generaría obras carentes de potencia. Tanto lxs curadores como lxs artistas deben estar dispuestos a poner el cuerpo y correr riesgos no pensando en lo redituable de la censura, sino porque realmente se cree. A lo largo de mis experiencias laborales, he notado que siempre hay un entendimiento mutuo: si hay problemas en algún aspecto, ambos asumimos la responsabilidad. Poner el cuerpo no se trata solo de tomar una postura radical, sino también de diseñar estrategias más sutiles para filtrar el mensaje. Este involucramiento no surge desde la distancia disciplinaria del curador y del artista, sino principalmente desde un lugar afectivo, desde el amor, desde la amistad”.

Paula Tafur

“Como antropóloga, encuentro una conexión resonante entre la curaduría y la etnografía, así como en el proceso de investigación que implica trabajar con personas para generar productos, ideas y discusiones. Para mí, esto sugiere cómo la curaduría puede reflejarse en los procesos y enfoques metodológicos, así como en los resultados tangibles que se producen. Específicamente, me lleva a reflexionar sobre cómo la curaduría puede ofrecer alternativas a los formatos tradicionales de investigación académica, donde las discusiones suelen materializarse únicamente en resultados escritos que terminan archivados en bibliotecas sin mucha utilidad para quienes participaron. (...) Me interesa especialmente explorar salidas creativas e intuitivas para estos formatos habituales de investigación. La curaduría, en este contexto, parece responder a esos procesos creativos e intuitivos que caracterizan a la etnografía y a la antropología en general. Implica diseñar y planificar, pero también seguir el flujo de cómo se desarrollan las cosas, reconociendo que a menudo nada sale como se había planeado inicialmente. La apuesta por la creatividad y la intuición que emergen en el diálogo con las personas participantes en el proyecto es lo que resulta fascinante y valioso”.

Alba Vega

“Para mí, la curaduría se convirtió en algo que quedó a medio camino, una práctica metodológica que incorporé formalmente en mi trabajo de campo pero que no resultó en una exhibición sobre mi investigación. En cambio, culminó en mi trabajo de tesis. Desde el inicio de esa conversación, sentí que era un símil de lo que podría ser el comienzo de un diálogo para crear una curaduría. Lo que experimenté desde esa perspectiva es que abrir la discusión y el diálogo con las ceramistas a partir de su trabajo fue mucho más orgánico, fluido y fascinante que cuando simplemente realizaba entrevistas tradicionales, donde yo, como investigadora, hacía preguntas y la ceramista respondía. (...) Me di cuenta de que las entrevistas a veces eran limitadas. Al entrevistar a una ceramista y preguntarle sobre algo, podía obtener cierta información, pero al día siguiente, al volver con la intención de conocer más sobre lo que estaban creando en ese momento o las obras recientes, podía extraer mucha más información interesante. Este enfoque de diálogo que podría dar lugar a una curaduría enriqueció mi experiencia y me permitió obtener información a través de los objetos, sus obras, de una manera más significativa”.

Max Hernandez

“La práctica curatorial siempre implica colaboración, ya sea con artistas, montajistas, galeristas, gestores de espacios, coleccionistas, entre otros. La pregunta clave es en qué aspectos de la práctica curatorial das espacio para esa colaboración y cómo la reconoces plenamente. En ese sentido, la pregunta adicional sería qué tipo de participación se reconoce, se registra o se identifica como parte de la colaboración, es decir, ¿a quiénes les das el rótulo de colaboradores? (...) En términos de dinámicas curatoriales, la pregunta se vincula con los distintos tipos de exposiciones. Augusto menciona una clara distinción cuando eres curador de una institución o eres curador independiente. En el caso de la curaduría independiente, se pueden distinguir dinámicas entre curar exposiciones individuales y colectivas. En el contexto de exposiciones individuales, el papel del curador puede parecer menos visible, ya que el diálogo con el artista o la artista juega un papel central en la definición del sentido de la muestra, el tema y otros rasgos de la exposición.

En exposiciones colectivas, el tema generalmente ya está más establecido, y el feedback puede estar relacionado con la selección de artistas según el proceso. Además, se consideran aspectos como si se está trabajando con obras ya listas o si se están comisionando o produciendo en proceso, ya que esto puede afectar el impacto del curador sobre la producción de las obras. En resumen, el tipo de colaboración y las dinámicas cambian según la naturaleza de la exposición y las interacciones específicas con los diferentes colaboradores involucrados”.

Juan Peralta

“En mi rol como curador, abordo diversos aspectos adoptando los roles de bombero, mago, cartógrafo e investigador. El proceso de investigación se entrelaza transversalmente, explorando y descubriendo, pero también desempeño el papel de cómplice al construir situaciones de coparticipación y complicidad. Mi objetivo es vender ideas políticas o sociales, disfrazando lo político para evitar conflictos institucionales, asumiendo así el papel de mago. (...) La complicidad se desarrolla a través del trato, como mencionó Isaac Ernesto, asociándolo con la amistad. Harald Szeemann, padre de la labor curatorial, aunque no hacía referencia directa a la curaduría, destacaba la importancia del amor y amicalidad en sus proyectos expositivos. La negociación es parte fundamental del proceso: selecciono obras que quizás los artistas dudan exponer, pero que encajan en el rompecabezas que estamos creando. (...) El respeto y la claridad en el mensaje son fundamentales, ya que se construye confianza a medida que avanzamos. La colaboración impregna todos los aspectos del proceso, con intercambios de aportes en ambas direcciones (curador-artista). Las historias detrás de las obras enriquecen la estructura y la propuesta. Aunque se tiene una dirección inicial, la curaduría es más horizontal que vertical, dependiendo del éxito de la exposición en cuanto a los niveles de desarrollo de sinergia, complicidad y colaboración. (...) En este sentido, todos ganamos y eso es fundamental. En ocasiones, desafío a los artistas planteando retos sin que lo noten de inmediato. Trabajamos juntos hacia metas ambiciosas, descubriendo y reconociendo aspectos nuevos al final del proceso orientados al ámbito creativo y de contenidos. Mi labor, a veces silenciosa, se entrelaza con la tarea de los artistas, revelando aspectos que a veces pasan desapercibidos para ellos”.

Sistematización del diálogo en el segundo encuentro

La práctica curatorial tiene múltiples actores

Si bien la relación curador/a-artista apareció en las intervenciones como un elemento estructurante de la práctica curatorial, también hubo un consenso sobre la necesidad de incluir a otros actores en la ecuación. En tal sentido un equipo curatorial incluiría al museógrafo/a y montajista, entre otros. Además, se argumentó acerca del carácter múltiple, flexible e imperfecto del curador, que lo hace vulnerable y al mismo tiempo le otorga el poder de actuar de mediador y articulador de una constelación compleja de actores.

La práctica curatorial, además del poder, compromete negociaciones y responsabilidades

Un argumento predominante entre los y las participantes fue que el ejercicio del poder en la práctica curatorial consiste en dar o restringir el espacio y los medios para que los actores involucrados participen y negocien sus perspectivas y agendas respecto al concepto que le da sustento a la exhibición, los criterios de selección de las obras, la información que debe ser consignada, la museografía y el lugar de exposición. Al respecto se afirmó que el rol mediador del curador lo coloca en una posición de ventaja respecto a estas negociaciones, pero también de responsabilidad en relación al éxito de la exhibición, a las personas y sus obras, y a las relaciones que se tejen en el proceso. De igual forma, la dimensión afectiva es importante en la práctica curatorial, en la medida en que ésta también interviene en la producción de contenidos.

Lo colaborativo en la práctica curatorial deviene en resultados inesperados

Se compartió la idea de la curaduría colaborativa como la propiciación de un espacio donde se cruzan intereses, agendas y agencias diversas que varían según la constelación específica en la que se lleva a cabo. En el proceso y las tensiones que lo envuelven, se pueden desarrollar propuestas y respuestas inesperadas que surgen del proceso de “curar”, pero también de “infectarse” mutuamente de otras ideas y aportes. Las intervenciones también revelan un entendimiento de la exhibición como producto final donde se materializa la contaminación mutua entre los participantes en el proceso curatorial y donde éstos se muestran a sí mismos y a otros en el proceso.

Existen similitudes entre las prácticas curatoriales y antropológicas

Como espacio de encuentro, la curaduría colaborativa también requiere de cuidados y afectos hacia el trabajo y las personas involucradas. Estos actúan como condición para la atenuación de las diferencias y la generación de un proceso creativo eficaz, que se manifiesta en una curaduría lograda. De igual forma, se crean relaciones colaborativas significativas entre el curador y el artista. Vista así, la curaduría colaborativa se asemeja a la práctica antropológica, desde la cual se mira y aprende a respetar y valorar la diversidad de perspectivas de forma reflexiva y afectiva.

La curaduría integra saberes de distinta naturaleza

Aunque no se atendió directamente la pregunta que sirvió de motivación del segundo encuentro, las intervenciones permiten deducir algunas reflexiones acerca del aprendizaje y formación en curaduría. Al respecto se destacó que éstos se dan a través de programas académicos como los estudios de arte, historia del arte, y otros, pero también a través del aprendizaje informal y ecléctico. Este último es producto de la experiencia y el intercambio entre diferentes saberes disciplinares, que se da particularmente en procesos colaborativos. Ambas formas de aprendizaje generan un saber experto que necesita ser descifrado por los artistas y otros actores dentro del mundo del arte para poder participar en los procesos curatoriales en mejores condiciones.

Reflexiones sobre el segundo encuentro por Paula Tafur

La segunda sesión del Encuentro sobre Curaduría Colaborativa se enfocó en comprender el quehacer curatorial y las perspectivas de las y los participantes sobre la colaboración en estos procesos. A partir del diálogo sobre las distintas experiencias de las/los artistas, curadores, gestores y antropólogos, los participantes discutieron las dimensiones, alcances y posibilidades de la colaboración, reconociendo las condiciones del contexto nacional dispuestas para la formación en curaduría.

En el contexto de análisis y problematización de la labor curatorial, se revela una multiplicidad de identidades y dimensiones que la definen. El/la curador/a es reconocido como una figura versátil, que desempeña roles diversos a lo largo del proceso curatorial y de su propia trayectoria profesional. Su quehacer se extiende desde la labor con las obras y artistas, hasta la gestión (institucional y privada) y mediación, evidenciando una interrelación inseparable entre distintos roles. Estas condiciones en el oficio están determinadas por los contextos donde se desenvuelven y las propias condiciones de los entornos del arte en el país, lo que marca diferentes agencias, responsabilidades, procedimientos y autonomías en la toma de decisiones, usos y accesos a obras, recursos y tiempos.

Así mismo, la complejidad de la curaduría se expresa en la intersección de ejes fundamentales. Por un lado, las/los participantes plantean la dicotomía entre lo institucional y no institucional. Por otro lado, destacan el eje creativo, donde la/el curador asume el papel de autor al imaginar, proponer y gestar la distribución, temas y elementos de la exhibición. Este proceso se complementa con un enfoque administrativo, pedagógico e histórico que visibiliza los procesos detrás de su labor, fomentando una autorreflexión sobre sus implicancias.

En esa línea, la diversificación de roles en la curaduría, aunque pluriactiva y multidisciplinaria, no necesariamente refleja una situación positiva, sino más bien una respuesta a la precariedad y la carencia de especialización u oportunidades para la curaduría. Además, esta se entrelaza con la falta de autonomía en contextos como el peruano, donde las condiciones para propiciarla son limitadas. La necesidad de una colaboración estrecha entre el/la curador/a y los/as artistas se convierte en un factor clave, permitiendo una aproximación más cercana en el trabajo conjunto.

En el núcleo de la colaboración en curaduría se plantean una serie de desafíos, desde recibir *feedback* hasta definir contenidos y conceptos. La colaboración se concibe como un proceso de desarrollo colectivo de conceptos, medición, gestión y seguimiento, buscando generar diálogos ricos y complejos en el espacio expositivo mediante distorsiones creativas y desafinamientos. La relación entre contenido, poder y significación se vuelve esencial, ya que el curador aporta perspectivas basadas en contenidos y discursos curatoriales, actuando como un agente de alteración y unificación en el espacio expositivo.

La temporalidad de la colaboración en curaduría se convierte en un elemento significativo, presentando desafíos en términos de participación activa y disposición. La relación entre roles y posicionamientos, considerando antecedentes, jerarquías y especialización, define la colaboración en la toma de decisiones sobre forma y contenido de una exhibición. Esta colaboración se ve influenciada por coyunturas y dinámicas desiguales, impulsando la necesidad de cambios culturales en las instituciones.

En el ámbito formativo, la curaduría no sigue una vía académica tradicional, sino que se aprende de manera práctica y contextualizada. La interacción en entornos contemporáneos de artistas, basada en relaciones de solidaridad y formación colectiva, emerge como un componente crucial en el aprendizaje del curador. La afirmación de que "los artistas nos curamos entre nosotros" resalta el papel activo de los artistas en la crítica, organización y debate en torno a sus propias obras, generando una retroalimentación constante.

La conexión entre la curaduría y la antropología se evidencia en la exploración de procesos creativos e intuitivos, promoviendo diálogos y tensiones para generar resultados tangibles y accesibles para las comunidades participantes. La colaboración se concibe como una posibilidad de cruce de intereses y agendas, desafiando el modelo neoliberal y proponiendo una colaboración entendida como contaminación colectiva. Desde la antropología, se aboga por aprender a mirar y escuchar, respetando elecciones y acciones intencionadas, promoviendo una reconfiguración actual hacia una colaboración auténtica y enriquecedora.

En resumen, la curaduría colaborativa emerge como un campo complejo y dinámico, donde la intersección de roles, la diversificación de funciones y la colaboración activa definen su esencia. La conexión con la antropología y la búsqueda de un aprendizaje contextualizado resaltan la importancia de la interacción, la solidaridad y la reconfiguración de paradigmas en este campo en constante evolución.

Tercer encuentro

En esta sesión tuvimos un formato híbrido que permitió incluir las perspectivas tanto de profesionales relacionados al "campo del arte" Limeño/Peruano nuestro campo que no se encuentran viviendo en el Perú, como de profesionales de otras partes de Latinoamérica. Al igual que en las sesiones pasadas, iniciamos el diálogo con una pregunta que sirvió para motivar las intervenciones.

Pregunta:

¿Qué factores intervienen y moldean las dinámicas de colaboración en las experiencias de trabajo curatorial?

Intervenciones⁶

Gonzalo Hernandez

“Abrir Galería (Proyecto emprendido por Gonzalo junto a su esposa) fue un proyecto realizado a través de una plataforma online que duró alrededor de un año y un poquito más. Donde hubo 15 proyectos, 15 exposiciones, seis grupales y nueve individuales o interpersonales. También estuvimos en ferias y tuvimos seis curadurías... para responder la pregunta, lo que nos planteamos desde el inicio fue lo económico y lo sostenible del proyecto a larga distancia y con bajo presupuesto. El costo de nuestras exposiciones era muy bajo, ya que nuestros gastos eran [...] la plataforma y algunos montos muy variables para los artistas. Había artistas que preferían invertir en tomar buenas fotografías [...] había artistas que preferían un monto muy mínimo por exposición. Entonces, el factor más importante podría ser la economía o la precariedad”.

Santiago Quintanilla

“El tema del financiamiento es importante, pero también hay otros factores que dependen de la experiencia de los equipos con los que se trabaja. Una relación curador-artista es radicalmente diferente a una relación de colaboración entre un equipo curatorial. En relaciones artista-curador yo he participado más del lado del artista, donde se trabaja con alguien que tiene una mirada externa de tu proyecto y uno no es quien define del todo cómo va a ser la disposición de las piezas que irán en el montaje, o si van a ir todas. Es una suerte de mirada exterior a tu propio proceso. Por otro lado, está trabajar en un equipo curatorial, he tenido dos experiencias de ese tipo: una de ellas fue como asistente para la curaduría de la exposición permanente del Lugar de la Memoria (LUM), y fue una experiencia fantástica para entender las grandes complejidades de armar un proyecto curatorial así. Esto es así cuando hay un equipo sólido que apunta hacia un norte. [...] En otra experiencia curatorial he sido parte de un proyecto de fotografía que era completamente autogestionado y ahí éramos un equipo donde teníamos distintas maneras de relacionarnos: uno ponía la colección que se quería mostrar, otro tenía la experiencia curatorial y yo, que era el más joven, tenía el empuje y había conseguido los fondos. Entonces, creo que los factores cambian muchísimo de acuerdo a los proyectos”.

⁶ La disposición de las intervenciones aquí reseñadas responde al orden de las mismas durante la sesión. Además, las citas han sido editadas para favorecer su lectura y validadas por sus autores/autoras.

Juan Fabbri

"En cuanto a los factores que influyen en las dinámicas de colaboración en el trabajo curatorial, considero que no hay un modelo universal para lo curatorial. Cada proyecto presenta desafíos únicos y el rol del curador como mediador entre instituciones y artistas es fundamental. Especialmente desde mi contexto en Bolivia, veo al curador en una posición crucial, negociando constantemente tanto económica como políticamente e ideológicamente. (...) Este papel de mediación y negociación, abarcando diversos frentes, es complejo y lleva consigo un juego de poder. Los curadores, quienes a menudo seleccionan los participantes y organizan las muestras, deben equilibrar este poder con un enfoque colaborativo. Por ello, me inclino hacia la idea de proyectos curatoriales colaborativos, donde las decisiones se toman de manera más equitativa y menos vertical. Otro factor importante es cómo los deseos y aspiraciones de los artistas, como el avance de sus carreras, entran en juego, a menudo en tensión con las capacidades del curador. En contextos como el boliviano, el curador es un trabajador más, esforzándose por materializar sus proyectos, lo que puede chocar con las expectativas de los artistas. (...) Por último, el discurso curatorial es esencial, siendo resultado de la experticia y la investigación del curador. Sin embargo, esto también conlleva un poder que puede limitar la polisemia de las obras artísticas. En este sentido, el equilibrio entre el poder del curador y un enfoque colaborativo es crucial para construir proyectos que integren de manera justa todas las voces involucradas".

Natalia Revilla

"Coincido con Juan en que el contexto en Latinoamérica es específico y cada proyecto tiene sus particularidades. Entre los factores importantes en la curaduría, destaco la inclusión y las relaciones de poder. Un aspecto clave es cómo el curador decide incluir a los artistas y el grado de horizontalidad en las políticas de exposición. Esto puede variar, desde no recibir comentarios hasta un proceso colaborativo más integrado. (...) Otro factor es el proceso: si la participación implica trabajar con obras ya producidas o la producción de nuevas. Esto afecta el camino del acompañamiento en la producción, diferenciándose entre simplemente incluir una obra existente y trabajar juntos desde el inicio del proyecto. También importa si el proceso es conversado entre artistas, solo con el curador, o si cada quien trabaja por su cuenta hasta la fecha de exposición. (...) El espacio donde se realiza el proyecto también es relevante, ya sea una galería comercial, un espacio institucional o un centro cultural. Esto influye en el público objetivo y los presupuestos disponibles. La libertad durante el proceso puede verse limitada por restricciones económicas. A menudo, participamos en proyectos sin pago por la obra, sin fondos para el transporte, o incluso sin pago al curador. (...) Finalmente, la legitimación y validación del arte son cruciales. Hay diferencias entre ser invitado a un proyecto, pagar a alguien para obtener un servicio, o que un curador elija a ciertos artistas y no a otros. Estas relaciones de poder requieren manejo cuidadoso en la curaduría colaborativa para mantener un equilibrio entre lo que deseamos y cómo manejamos estas dinámicas".

Luisa Fernanda Lindo

“En relación a los comentarios de Natalia, Juan y Santiago, pienso la curaduría en modo colaborativo, ya que involucra a diversos agentes y requiere de consensos, comunicación y decisiones no unilaterales. Es esencial el diálogo y la colaboración para abrir canales comunicativos efectivos. Los factores que intervienen en las dinámicas de colaboración son variados e incluyen aspectos sociales, económicos, institucionales, políticos y personales; además del tipo de proyecto, sus características, la locación y el presupuesto. Y abro paréntesis para resaltar que este último no solo comprende los recursos económicos, sino también las necesidades técnicas, tecnológicas y los recursos humanos. (...) Resalto lo que Juan dijo sobre el poder, el deseo y el discurso en la curaduría, y cómo en ese discurso también hay poder. Desde mi perspectiva, la curaduría colaborativa debe ser horizontal y compartida. Ese "poder" del curador o curadora, adjudicado tanto por las instituciones como por los/as artistas, creo que se ha disipado para dar lugar a la figura de mediador. Somos un canal de comunicación que debe mediar con distintos agentes, desde quienes ocupan la dirección de una institución hasta el personal de seguridad y limpieza de los espacios expositivos. En resumen, pienso la curaduría como una práctica inherentemente colaborativa”.

Pamela Cevallos

"Retomando lo que Natalia mencionaba, me enfoco en la colaboración en la curaduría, ejemplificada con una comunidad de artesanos alfareros. En 2018, organizamos un museo comunitario y en 2023, una muestra artística, lo que me llevó a reconocer las limitaciones del proceso de 2018 en términos de colaboración. He aprendido que el tiempo es esencial para entender las intenciones y deseos de los colaboradores, algo que no se logra rápidamente. (...) Mis proyectos muestran que mis intereses a menudo difieren de los de las personas con las que trabajo, lo que me ha llevado a adoptar conceptos flexibles y a enfocarme en procesos abiertos más que en resultados finales. Este enfoque permite que el concepto curatorial se moldee y redefina continuamente, transformando la exposición en un espacio de activación y reconocimiento. (...) En América Latina, trabajando con comunidades donde predomina la oralidad, estos espacios permiten representaciones visuales y orales significativas. El contexto, incluyendo la ciudad, ruralidad, y el arte contemporáneo, influye en la curaduría. Fuera de los espacios convencionales, se abren posibilidades para ejercicios de horizontalidad y redefinición de la práctica curatorial. (...) La visibilidad tiene diferentes objetivos, tanto en el reconocimiento de memorias como en la búsqueda de visibilidad artística. La curaduría involucra capas de sentido que se suman desde experiencias múltiples, generando nuevas aperturas y posibilidades, lo cual es clave en la colaboración”.

Paola Vela

"Me gustaría enfocarme en dos experiencias que reflejan lo que Juan mencionaba sobre las diferencias entre trabajar dentro y fuera del país. La primera experiencia fue en una exposición colectiva en Alemania, en la ciudad de Bonn. Recuerdo que, aunque hubo poco contacto con el equipo curatorial, todo en la exposición estaba perfectamente organizado, desde la tecnología hasta el sonido. Sin embargo, esta experiencia se caracterizó por una cierta verticalidad y distancia en la relación con los curadores. (...) Mi segunda experiencia fue en Lima, en una exposición individual donde Carlos Zevallos fue el curador. A diferencia de Alemania, aquí enfrentamos desafíos técnicos, como problemas de sonido, y la exposición se vio afectada por la pandemia. A pesar de esto, la comunicación con Carlos fue flexible y cercana, lo que refleja una mayor horizontalidad en

en el trabajo, a pesar de las dificultades económicas. (...) Estas experiencias me hicieron reflexionar sobre las paradojas de exponer en diferentes lugares y cómo un artista debe adaptarse a las variadas circunstancias y desafíos que cada espacio presenta. En resumen, las diferencias entre estas dos experiencias destacan la importancia de la adaptabilidad y la flexibilidad en el mundo del arte".

Gabriela Germaná

"Tengo varios puntos en común con lo discutido y concuerdo con Luisa Fernanda en que la curaduría siempre es colaborativa, involucrando diálogo y acuerdos con otros. Desde mi experiencia, identifico distintos tipos de relaciones en la curaduría. Por un lado está la relación que se establece con otros curadores en exposiciones co-curadas, las cuales encuentro más enriquecedoras que las que he hecho sola, pues aportan múltiples perspectivas. Otro tipo de colaboración es la que se establece con diseñadores gráficos y museógrafos, especialmente en muestras grandes. Disfruto mucho estas interacciones, donde mis ideas iniciales evolucionan mediante discusiones que me hacen pensar en nuevas formas de organizar el espacio. La dinámica más compleja para mí es con los artistas. He trabajado principalmente con artistas del campo del llamado "arte popular", lo que me lleva a reflexionar sobre la relación de poder y privilegios. Recuerdo dos casos: uno con el retablista Jesús Urbano Rojas para su exposición retrospectiva. Si bien conversé mucho con él sobre sus obras, yo tomé principalmente las decisiones sobre la manera de exhibirlas, por lo que luego me he cuestionado si no debí involucrarme más en este proceso. Aprendí a valorar la horizontalidad entre diferentes conocimientos. El segundo caso fue una exposición en el Museo de Arte de Pensacola en Estados Unidos con los artistas sarhuinos Primitivo, Valeriana y Venuca Evanán. Aquí, trabajé con los artistas en el concepto de la muestra, el montaje y selección de las obras, lo que enriqueció la exposición con sus perspectivas. Aprendí a valorar la horizontalidad entre diferentes conocimientos y cómo todos los involucrados en una exposición aportan conocimientos valiosos, y es importante reconocerlos en un mismo nivel, sin supeditar unos a otros".

Elettra Bresolin

"Mi acercamiento al arte ha sido más desde un interés personal y académico, no tengo experiencia en curaduría, por lo que no puedo hablar de ello con experticia. Sin embargo, creo que mi falta de experiencia en el mundo curatorial me permite ofrecer una perspectiva externa. El hecho de que nunca haya participado en curaduría, a pesar de mi interés, indica que no es un campo de fácil acceso para todos. Es un espacio que requiere un conocimiento específico y cierto tipo de poder para participar, lo que sugiere que no hay una verdadera colaboración en el sentido pleno de la palabra. (...) Las personas con conocimientos diferentes, especialmente las que están fuera del arte y la curaduría, a menudo no se incluyen en estos espacios. Esto limita la participación a un círculo cerrado de expertos y especialistas, excluyendo a personas no especializadas. Podría especular sobre las relaciones de poder dentro de la curaduría, tanto entre curadores y artistas como entre aquellos que tienen conocimiento y los que no. A pesar de la reciente apertura a personas sin experiencia en este campo, no he encontrado espacios que incorporen a autores ajenos al mundo del arte. Incluso al expresar estas ideas, siento que mi opinión no tiene tanto valor como la de los expertos".

Alba Vega

"Soy antropóloga y, a través de mi trabajo de tesis, tuve una experiencia que se asemeja a una curaduría, aunque el resultado final no fue una exposición curatorial. Mi investigación se centró en la producción de objetos artesanales y, aunque inicialmente no buscaba crear una exposición, terminé involucrándome en un proceso que se parecía a una discusión curatorial con distintos actores. (...) Durante el taller anterior, reflexioné sobre cómo las personas con las que trabajé en mi tesis, como los ceramistas de Chazuta, probablemente no se sentirían cómodas ni legitimadas para participar en discusiones sobre curaduría. Esto me generó malestar, al pensar en las barreras para hablar fluidamente sobre curaduría, incluso para aquellos que no buscan hacerla. (...) Mi investigación se centró en comprender las implicancias de la producción artística en las vidas cotidianas de estos ceramistas. Descubrí que no podía entender completamente el significado de hacer cerámica sin considerar cómo se distribuía el trabajo en los hogares, donde la cerámica se integraba en las responsabilidades domésticas de las mujeres. Esto reveló tensiones y desafíos en su organización. (...) Aunque mi trabajo no culminó en una curaduría, me abrió un espacio para dar voz a los ceramistas, reconociendo que ellos eran los más conocedores de su trabajo. Estos espacios son propicios para aprender y comprender diferentes perspectivas. En resumen, mi experiencia como antropóloga me ha permitido explorar cómo se podrían crear espacios más inclusivos en el ámbito de la curaduría".

Andrea Mejía

"Al igual que muchos de ustedes están acá presentes, nosotros vimos que uno de los factores era el tema económico. La exhibición 'Crisis y Creación', que realizamos junto al GIAV, fue posible gracias a unos fondos económicos que aplicamos del Departamento de Ciencias Sociales. Estos permitieron llevarla a cabo, como también optar por lo colaborativo. Entre las condiciones para llevar a cabo una curaduría colaborativa están la conectividad, el internet, por ejemplo. De igual forma, es necesario tener fondos para que el equipo curatorial reciba honorarios por hacer esta exhibición. Existen otros gastos como pasajes de avión para que los artistas que viven fuera de Lima participen en los procesos colaborativos y puedan viajar dos veces: una para pensar la exhibición con nosotros y luego otra para la inauguración, para el envío de las piezas. El tema de los fondos es muy importante para pensar en eso de lo colaborativo y hacerlos presentes en este proceso".

Sistematización del diálogo en el tercer encuentro

Las conexiones entre curaduría y antropología

En el debate, se resaltaron los diversos ejes en los que la curaduría y antropología comparten intereses e inquietudes. Por ejemplo, ambos quehaceres reflexionan sobre su lugar en la mediación de información y producción de representaciones que conllevan a formas de reconocimiento. Finalmente, este punto de encuentro significa una oportunidad para diversas iniciativas de colaboración interdisciplinaria.

En la curaduría siempre hay relaciones de poder

Se señaló la forma en que la curaduría, aun cuando no trabaje directamente con artistas “vivos”, implica el despliegue de múltiples relaciones de poder en tanto las dinámicas de exhibición ponen en circulación los objetos artísticos en regímenes de valor que transforman sus usos y relaciones sociales. También se discutió sobre cómo la curaduría ha tenido una historia de constantes transformaciones donde se ha visto el tránsito del trabajo curatorial desde la figura del curador-conservador hacia la de curador-autor; de esta última figura destaca la necesidad de hacer lecturas críticas sobre el poder curatorial y la heterogeneidad de su práctica.

Las formas de colaboración y horizontalidad

Se discutió cómo la curaduría podría ser entendida siempre como un “lenguaje” y cómo este demanda siempre dinámicas de colaboración y organización entre actores. Son la naturaleza y las condiciones de los proyectos las que definen la posibilidad de un trabajo horizontal entre partes interesadas, hecho que parece ser más visible en aquellos espacios menos institucionalizados donde distintas personas cumplen roles menos diferenciados entre sí. A su vez, se entiende que en la curaduría, como en otros campos, se empieza a percibir la “participación” o “colaboración” como un mandato que no siempre garantiza su dimensión reflexiva.

La precariedad en la curaduría y el arte en general.

Finalmente, dada la composición internacional de esta sesión, se resaltó los aspectos que comparten las escenas del continente: la precariedad y la fragilidad institucional. Muchos procesos de trabajo curatorial no son financiados y emergen de los intereses particulares de individuos que pueden enfatizar sus propias agendas alrededor de lo que se exhibe. A su vez, la precariedad también expone a las y los artistas a condiciones laborales y de circulación desiguales, pero aún así, la institucionalidad no siempre ofrece mejores condiciones pues los sistemas muy rígidos pueden llegar a alienar a las y los artistas de cómo se producen discursos sobre su trabajo.

Reflexiones sobre el tercer encuentro por Alba Vega

La pregunta que guió la discusión del último encuentro sobre curaduría colaborativa indagaba acerca de los factores que moldean las dinámicas de colaboración en las experiencias del trabajo curatorial. Fue un consenso entre los invitados que no hay un modelo único de curaduría colaborativa, y por lo tanto los factores que moldearán estas dinámicas serán diversos según el tipo de proyecto que se realice. Sin embargo, tras las experiencias que los/as invitados/as compartieron participando en trabajos curatoriales en diversos países latinoamericanos, la precariedad e informalidad económica surgió en la discusión como un factor importante a tomar en cuenta para analizar la colaboración en las curadurías. Por un lado, esta precariedad implica una incertidumbre sobre las condiciones de trabajo de los actores que colaboran en un proyecto curatorial, pero por otro, los vacíos y grietas que deja abiertas, paradójicamente permite que éstos puedan establecer una mayor flexibilidad, horizontalidad y margen de negociación en el proceso de sacar una curaduría adelante.

Asimismo, el tiempo fue identificado como otro factor importante a tomar en cuenta. En primer lugar, los invitados reconocieron que una colaboración más profunda entre diversos actores requiere de un tiempo para el conocimiento mutuo y para entender los intereses,

percepciones y conocimientos que cada persona tiene acerca del proyecto curatorial. Esto es aún más relevante cuando la colaboración se establece entre personas provenientes de diversos contextos sociales, culturales, profesionales, etc.

Por otro lado, también se discutió el hecho que un trabajo curatorial puede ser un producto final, pero también puede ser una parte de un proceso más amplio de investigación en donde los objetos, discursos y conocimientos que condensa la curaduría puedan cambiar y ser apropiados por diversos agentes involucrados a lo largo del tiempo.

Un tema que surgió en este último encuentro ha sido el tema del poder que ha ido adquiriendo la figura del/la curador/a y el impacto éste tiene en las relaciones implicadas en hacer un trabajo curatorial, sobre todo cuando se trabaja con personas y objetos que se relacionan con una historia de subordinación social, cultural o económica. Es aquí donde el tema de la representación cobra importancia en la discusión. La curaduría, así como la etnografía, construyen constantemente representaciones sobre otros y por ello el trabajo del curador también implica elegir de qué forma se va a plantear y negociar esta construcción. De esta forma, la curaduría se discutió en este encuentro como una práctica que requiere de una disposición reflexiva sobre la posición de poder que ocupan los/las curadores/as en relación a las personas y comunidades que colaboran con ellos/as en proyectos curatoriales, así como sobre las representaciones que hacen de ellos.

Me parece relevante resaltar que en este encuentro también se debatió la idea misma de colaboración, así como sobre la igualdad y la horizontalidad en la práctica curatorial. Los invitados también nos interpellaron sobre nuestra necesidad de cuestionarnos constantemente sobre nuestra posición, responsabilidad y poder tanto en proyectos antropológicos como curatoriales. Esto llevó a la consideración sobre el hecho que la colaboración es un mandato o exigencia característico del régimen neoliberal actual.

En relación a esto, cerramos el encuentro con la reflexión de si es que este mandato impide o no que la colaboración tenga un potencial disruptivo que permita replantear las formas cerradas y verticales de realizar curadurías. Esta pregunta no pudo ser respondida, pero el espacio de los encuentros nos permitió conocer proyectos curatoriales que se realizan en Latinoamérica y en los que los invitados han estado involucrados desde distintos roles. Estas experiencias son relevantes para evaluar de qué forma concreta se están cuestionando las formas convencionales de hacer curaduría en la actualidad.

Conclusiones

Luego de presentar los testimonios y debates que surgieron en cada sesión, queremos proponer una serie de conclusiones que refieren a temas y reflexiones que atravesaron toda la iniciativa. Organizamos estas conclusiones a partir de seis ejes.

1. Sobre la curaduría como práctica y proceso

Como resultado del debate generado en las sesiones, proponemos que las prácticas curatoriales son **procesos tanto investigativos como creativos**. Además, identificamos algunas prácticas cercanas a la curaduría tales como el trabajo curatorial llevado a cabo con objetos de archivos o durante conversaciones realizadas con creadores/as a la par de la producción de sus obras. Si bien en muchas ocasiones las obras a ser curadas ya se encuentran producidas por el/la artista, en las reuniones se llamó la atención sobre los casos en que el proceso curatorial influye en el/la artista quien propone la creación de una nueva obra. En tal medida, pensamos que el proceso curatorial no se encuentra separado del proceso investigativo o creativo, sino que éstos se superponen y **constituyen mutuamente**.

Afirmamos que las distintas prácticas que emergen en el trabajo curatorial terminan **creando nuevas narrativas y perspectivas** que no concluyen necesariamente al momento de la inauguración de la exposición, sino que permanecen en una **constante reformulación y adaptación**. Ante ello, también se discutió entre los y las participantes acerca de qué se requiere para ser curador, focalizando el debate sobre si era necesario o no ser previamente artistas o conocedores del campo del arte. Ante ello, si bien se dio a notar que estos estudios o preparación anterior pueden ser útiles para comprender y ejecutar un proceso curatorial, no es necesario ser artista para convertirse en curador/a. La curaduría no solamente implica distintas prácticas, sino que existen también procesos diferentes y todos ellos son también llamados curadurías.

2. La curaduría en contexto

A pesar de que los encuentros no tenían como finalidad entrar en detalle sobre la historia particular de la curaduría en el Perú, a través de los diferentes testimonios de los/las participantes se pudo reconocer algunos aspectos relevantes sobre la formación del rol de curador/a en nuestro campo. En primer lugar, hay indicios de que su aparición y consolidación estuvo vinculada a la formación de un campo del arte globalizado y contemporáneo a partir de los años 90 en adelante, es decir, de un sistema de producción artística que se constituye a partir de transformaciones globales que impactaron en lo local; dichas transformaciones estuvieron principalmente relacionadas a la formación de un “mercado del arte” que se articuló de forma más fluida con los mercados internacionales. A su vez, estos cambios significaron la recomposición de las relaciones de poder y una especie de viraje de la figura del “crítico/a” hacia la del “curador/a”, donde muchas veces también se hicieron visibles las desigualdades de género y clase; fenómeno que valdría la pena estudiar en profundidad⁷.

⁷ Ver más en “La nueva escena artística de Lima” (Borea, 2023)

En el Perú, como en otros países latinoamericanos, la formación del campo del arte contemporáneo⁸ y sus prácticas curatoriales se dieron en un campo de fragilidad institucional, lo que generó que las iniciativas expositivas relacionadas a este fenómeno surgieran principalmente desde intereses de actores particulares y generando dinámicas de auto-formación. No fue sino hasta la primera década de los dosmiles que apareció en el Perú la primera formación institucional en curaduría. Esta realidad implicó que la práctica curatorial en nuestro país se haya ido formando a través de experiencias personales, cooperaciones y diversas formas de agenciamiento. Toda esta situación sugiere interesantes oportunidades de cambio y transformación, pero al mismo tiempo constituye un campo especialmente precario.

3. La relación entre artista y curador/a

La realización de muestras, exhibiciones y prácticas curatoriales implica necesariamente el **trabajo conjunto** entre diversos actores. En el caso del campo artístico-creativo, las exposiciones son diseñadas a través del diálogo y debate entre el/la artista y el/la curador/a. Sin embargo, este trabajo compartido no se encuentra libre de **tensiones y conflictos**. La interacción entre el/la artista y el equipo curatorial se configura como un diálogo constante, donde las divergencias y discrepancias surgen como **parte intrínseca de la construcción conjunta** de una exposición. El mayor desafío radica en encontrar espacios de entendimiento y negociación que permitan a ambas partes mantener la integridad de sus propias interpretaciones y propuestas creativas.

Según lo conversado en las sesiones, la principal tensión que se manifiesta es la percepción de desigualdad entre artistas y curadores en cuanto al **poder de decisión**. Al respecto, consideramos que esta se relaciona con la **persistencia de desigualdades** de género, clase social y etnicidad, que atraviesan el proceso a través del cual actores individuales e institucionales en el campo del arte han construido al curador como una figura hegemónica.

Esta percepción, aunque en parte refleja la realidad de las dinámicas curatoriales, **invisibiliza** no solo a otros colaboradores esenciales que también son tomadores de decisiones tales como directores de galerías, museógrafos y/o coleccionistas, sino que además dificulta dar cuenta de la propia **precariedad** en que la práctica curatorial está inscrita.

4. Creación y producción

Entendemos la curaduría como un **proceso creativo y productivo** moldeado por sus propios saberes, representaciones y economía política, y puesto en marcha por las subjetividades y agendas de los actores involucrados. La práctica curatorial comprende **modos de pensar y hacer expertos** y por ende **situados**, así como una **dimensión relacional y afectiva**. Siguiendo esta línea de reflexión, la curaduría puede ser vista como una arena de argumentación en donde se produce y disputa la legitimidad del trabajo, la experticia y el conocimiento de los distintos actores implicados, pero también

⁸ Existen diversos trabajos académicos que exploran la formación de dicho campo, entre ellos tenemos: “Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas del Perú de fin de siglo” (2002) de Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta, “Extravíos de la Forma. Vanguardia, Modernismo Popular y Arte Contemporáneo en Lima desde los 60” (2019) de Mijail Mitrovic y “Configuring the New Lima Art Scene: An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America” (2021) de Giuliana Borea; entre otros.

conocimiento de los distintos actores implicados, pero también el valor de las obras seleccionadas y exhibidas, así como la definición misma de arte. Finalmente, la práctica curatorial opera en el ámbito cultural en la medida que compromete la constitución de identidades y comunidades.

Afirmamos además que la práctica curatorial se realiza a través de dispositivos de representación que implican un ejercicio de poder a través de las acciones de interpretar, seleccionar y exhibir. El poder constitutivo de éstas performa en circunstancias históricas y culturalmente específicas. Por ejemplo, en el contexto peruano, o limeño más específicamente, la fragilidad institucional del campo del arte condiciona el poder creativo y productivo de la práctica curatorial, al mismo tiempo que le otorga libertad para abrirse paso hacia lo afectivo, la solidaridad y la exploración de lo diverso como respuesta a las dificultades. Es así que la precariedad institucional hace posible la innovación y puede otorgar fuerza transformadora.

5. La curaduría colaborativa

Ante las tensiones intrínsecas a los distintos actores involucrados en la curaduría, un posible escenario se perfila en lo colaborativo. La curaduría colaborativa emerge como una alternativa ante las tensiones inherentes al trabajo conjunto. Como se ha mencionado, el escenario curatorial abarca **más allá del binomio curador/a-artista**, involucrando una red de actores tales como montajistas, museógrafos, entre otros. En este proceso continuo de deliberación durante la colaboración curatorial, se plantea el debate sobre qué elementos incorporar y cuáles excluir de la propuesta, desencadenando una serie de negociaciones entre las partes. La creación conjunta abre la puerta a nuevos escenarios donde se entrelazan diversos **intereses, agendas y agentes**. No obstante, la viabilidad de la colaboración está intrínsecamente ligada a la naturaleza del proyecto curatorial en cuestión. Por otro lado, es esencial destacar que la colaboración, en ocasiones, puede ser percibida como un mandato sin una reflexión profunda sobre las dinámicas de poder que se pretenden modificar, horizontalizar y transparentar.

6. Curaduría y Antropología

Argumentamos que la antropología y la curaduría guardan una serie de similitudes al producir discursos y conocimientos de manera relacional. La antropología implica el vínculo con otros con el fin de comprender sus prácticas y visiones. Por un lado, la curaduría significa para la antropología un recurso metodológico que a modo de parasitio (Marcus, 2013) crea una situación de experimentación propicia para la creación de conocimiento. Por el otro, funciona como medio para comunicar hallazgos de investigación que integran las voces de los distintos actores involucrados en el proceso. Por otro lado, las prácticas curatoriales que devienen en una exhibición, también **producen conocimiento**, el cual contiene el vínculo entre curador y artista.

La afinidad entre la curaduría y la antropología recae en la disposición de observar, respetar, aprender y valorar diversas perspectivas de manera reflexiva y afectiva. Ambas disciplinas comparten la preocupación de problematizar su papel de **productoras de representaciones y conocimiento**, así como de **mediadoras de información y** abriendo así un espacio propicio para enfoques interdisciplinarios. Al respecto proponemos que existen una diversidad

de dispositivos metodológicos provenientes de ambos campos y que desde una perspectiva interdisciplinaria pueden ser definidos como propios de la práctica curatorial, al mismo tiempo que expanden la noción misma de curaduría. Estos incluyen técnicas como la entrevista-elicitación, la elaboración de mapas y líneas de tiempo; la catalogación; la creación de nuevos objetos y la exhibición. La curaduría y la antropología no solo comparten procesos investigativos, sino también la **responsabilidad para con las personas** implicadas de promover la diversidad de voces y enriquecer el diálogo a través de una **mirada reflexiva y crítica**. Al mismo tiempo, es importante señalar que el proceso investigativo de ambas implica la circulación de sus productos (objetos y conocimiento) por regímenes distintos. En la curaduría es predominante el de la exhibición, mientras que en la antropología es el del tratado científico/académico.

A modo de cierre

A partir de lo dicho y a modo de conclusión, ofrecemos algunas reflexiones con el fin de proponer un **enfoque conceptual y metodológico** para abordar la curaduría en general y a la curaduría colaborativa en particular.

En primer lugar, argumentamos que tanto su estudio como su práctica requieren de una **disposición reflexiva y crítica** que preste atención a su **historicidad y su carácter contextual y situado**. De forma concreta implica preguntarse por agencias y agendas que entran en tensión y negociación; por los marcos institucionales, las leyes del mercado y las formas de organización que la configuran; así como por el lugar desde el cual se investiga o realiza la curaduría. En relación a la curaduría colaborativa nuestra propuesta entraña la necesidad de problematizar el propio lugar de enunciación o de práctica desde el cual se crean representaciones y producen saberes; los marcos socio-culturales que dan contexto a las relaciones y afectos entre los actores involucrados; así como los términos en los cuales se establece la colaboración.

En segundo lugar, planteamos que la investigación y práctica curatorial traen consigo una **responsabilidad** en la medida en que ambas responden a un quehacer que compromete intercambios, vínculos, y compromisos entre personas, además de despertar expectativas de realización personal y ganancia. En tal sentido, y más allá del hecho de que toda curaduría es siempre colaborativa, proponemos pensar **lo colaborativo como posibilidad** imprimiéndole un **sentido político y ético**. Esto quiere decir que la colaboración requiere del **diseño** expreso de **dispositivos metodológicos** que faciliten una colaboración que en primer lugar ponga en discusión la pertinencia misma de la colaboración - ¿quienes desean pueden colaborar y en qué términos? ¿qué es lo que la colaboración pone en juego y para quienes? – y en segundo lugar, que garanticen a los distintos actores las condiciones para participar siendo fieles a sus intereses e integridad.

La curaduría y la antropología, como formas de producción cultural que intervienen en la conformación del mundo comparten una misma responsabilidad. Esta responsabilidad se da en relación a la conformación de sujetos y comunidades, pero también en relación a la conformación misma de ambos campos. Ambas comparten también la creación de dispositivos de representación sujetos a la revisión reflexiva y crítica. Un diálogo fructífero entre curaduría y etnografía en virtud de la responsabilidad compartida supone precisamente una revisión crítica y constante de los propios conceptos y metodologías. Proponemos que esto es una invitación a que curadores/as y antropólogos/as lleven a cabo un ejercicio de familiaridad y extrañamiento mutuo, y al mismo tiempo tengan una apertura a los modos de pensar y hacer de los distintos actores que participan en experiencias curatoriales específicas.

Biografías de los participantes

Alba Vega

Soy licenciada en antropología de la PUCP y actualmente me encuentro realizando mi tesis de pregrado sobre la producción de cerámica y el turismo en Chazuta, San Martín. Me gustan los temas que vinculan el arte con la antropología y también la antropología amazónica. He podido trabajar y colaborar en proyectos, investigaciones y talleres vinculados a la gestión cultural, la etnomusicología y el liderazgo de mujeres indígenas amazónicas. Además de mi carrera, también estoy interesada en algunas disciplinas artísticas como la fotografía y la danza aérea, y últimamente también me atrae mucho la psicología y la espiritualidad. También he podido realizar algunas formaciones en estas otras áreas en los últimos años.

Andrea Mejía Contreras

Licenciada en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro del Grupo de Investigación en Antropología Visual de la PUCP. Actualmente es Gallery Manager en la galería de arte contemporáneo Vigil Gonzales y trabaja en proyectos de investigación relacionados a arte, industrias culturales y curaduría. Su experiencia está vinculada con la investigación de archivos audiovisuales en proyectos vinculados al Instituto de Etnomusicología y en el documental "La revolución y la tierra". También ha realizado proyectos que tematizan los cruces entre antropología y curaduría, los espacios liminales entre el arte y la artesanía, metodologías digitales visuales, entre otros. Dentro de sus publicaciones se encuentran "Archivos y repertorios: registros sonoros de la chirimía y la revitalización de la danza de los diablicos de Túcume de Lambayeque" (Exposición Sonora: diversidad e investigación musical, 2019) en coautoría con Gisela Cánepa, el artículo "Proyecto Bicentenario de la Independencia del Perú: ¿La branderización de la comunidad nacional?" (Anthropía, 2020) en coautoría con Diego Navarro, "Instagram como una herramienta metodológica: el caso de @choletdaily" (Repositorio PUCP, 2020), "Imaginario visual patrios en disputa" (REMANENTE, 2021).

Augusto del Valle

Filósofo, curador independiente, crítico de arte y museólogo. Licenciado en Filosofía (UNMSM), director del Museo de Arte de San Marcos: 2001-2004 y 2017-2022. Ha sido catedrático en la PUCP, ENSABAP y Centro de la Imagen (Lima, Perú). Cuenta con estudios de postgrado: Historia del arte y Curaduría; Comunicaciones (PUCP) y es egresado de la maestría de Museología y Gestión Cultural de la Universidad Ricardo Palma (2020-2021). Desde la década de 1990, se desempeña como crítico y curador independiente de arte contemporáneo. Entre sus exposiciones principales se encuentran: La otra margen: pintura geométrica en el Perú (1947-1958) (MALI, 2015) y Zona Ciega: aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979) (ICPNA, 2015).

Carlos Zevallos Trigoso

Magíster en Antropología Visual y Bachiller en Comunicación para el Desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú, docente afiliado al Departamento Académico de Comunicaciones. Dicta cursos en la Maestría de Antropología Visual, pregrado de Antropología, pregrado de Ciencias y Artes de la Comunicación y en el pregrado de la Facultad de Arte y Diseño de dicha casa de estudios. También es miembro del Grupo de Investigación en Antropología Visual y curador independiente. Entre sus principales temas de investigación está la fotografía como tecnología de representación y la antropología del arte contemporáneo. Ha publicado los artículos: "La era posmedia y la estética en el campo de producción artística de la fotografía en Lima" (2017) en el libro *Arte y Antropología - Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (Borea, 2017); "El rol de la fotografía en la revista ilustrada Prisma y la representación del sujeto burgués como arquetipo cultural" en el libro *La construcción del intelectual* (Nuñez, Sánchez y Ramírez, 2021), "El taller de fotografía social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (TAFOS San Marcos) como ejercicio de resistencia a la violencia (1990-1993) en la revista +Memoria(s) vol.3 (en co-autoría con Angel Colunge, 2021) y "Archivo, memoria y contemporaneidad: la violencia y su representación visual en los Talleres de Fotografía Social en la Universidad Mayor de San Marcos (TAFOS) (En co-autoría con Ángel Colunge, 2021) en el libro *Antropología y Archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual - Volumen 1* (Cánepa y Kummels, 2021).

Elettra Bressolin

Licenciada en Antropología por la Universidad de Bolonia, y estudiante de la Maestría en Antropología Visual de la PUCP. Es apasionada de la antropología del arte en todas sus variantes, y las áreas de investigación que más le interesan se centran en la imaginación y el futuro, sobre todo en relación con los conceptos de naturaleza y crisis medioambiental. También está interesada en las intersecciones y la ruptura de fronteras entre arte, antropología y activismo, y en la implementación de métodos alternativos y prácticas creativas dentro del ámbito de la investigación. Actualmente se encuentra realizando su tesis, que aborda el encuentro entre la inteligencia artificial, la práctica artística y la crisis ambiental, y en la cual implementa una metodología colaborativa que incluye elementos curatoriales. La participación en estos encuentros es su primera experiencia relativa a la curaduría.

Flores Portocarrero

Flores Portocarrero es curadora, escritora y docente. Originalmente formada como psicóloga, sus intereses de investigación se centran en cómo reescribir la historia del arte desde una perspectiva feminista, los regímenes de subjetivación en el contexto de la globalización neoliberal y el cuestionamiento de las formas hegemónicas de conocimiento. Su práctica cultural entrecruza la organización de exposiciones y programas públicos. Tiene una Maestría en Estudios Teóricos en Psicoanálisis de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2012/2013 Portocarrero participó en el Programa Curatorial del Appel Arts Centre en Amsterdam y en 2015 completó una segunda maestría en Teoría del Arte Contemporáneo en Goldsmiths, Universidad de Londres. En el 2017/2018 recibió la beca Curating

Connections del DAAD Artist-in-Berlin Program. En Lima, se ha desempeñado como Curadora de Programas Públicos en Proyecto AMIL (2015-2019), fue Asesora Curatorial del Museo de Arte de Lima – Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo del MALI (2018-2020) y es miembro de Bisagra, un colectivo a través del cual ha trabajado con artistas y profesionales de diferentes campos. Es colaboradora habitual de publicaciones periódicas como Atlántica Journal, Artishock y Terremoto.

Gabriela Germaná

Gabriela Germaná es Doctora en Historia del Arte por Florida State University (EE.UU.) y curadora independiente. Se especializa en arte latinoamericano moderno y contemporáneo con énfasis en las agencias indígenas, los feminismos decoloniales, las identidades diaspóricas y las teorías críticas de raza y género. Ha trabajado en diferentes museos de Lima, ha sido profesora visitante en University of South Florida (EE.UU.) y ha desarrollado proyectos curatoriales independientes en Perú y EE.UU. como "Hilos que resisten, hilos que subvierten: Identidades, memorias y cuerpos en el arte textil" (Británico Cultural, 2022) y "Resistencia y cambio: Tablas de y Sarhua, pinturas contemporáneas de los Andes peruanos" (Pensacola Museum of Art, 2019). Ha publicado artículos en revistas especializadas como The Journal of Curatorial Studies, Arts (EE.UU.), Illapa (Perú), Artesanías de América (Ecuador), Anales del Museo de América (España), y en volúmenes editados y catálogos de exposiciones. Actualmente co-edita (con Dr. Lesley A. Wolff) el número especial de la revista Arts "Repensando el Arte Contemporáneo Latinoamericano".

Gisela Cánepa Koch

Doctora en Antropología, profesora principal del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, coordinadora del GIAV-PUCP. Desde la teoría de la performance y la antropología visual explora temas relacionados a las políticas de identidad, la nación y la ciudadanía, el patrimonio, los usos del archivo, y las tecnologías digitales en el contexto del neoliberalismo como régimen cultural. Actualmente co-dirige el proyecto binacional (LAI-FU Berlín/IDE-PUCP) Paisajes Sonoros Compartidos Revitalizaciones musicales y políticas de identidad en el Perú (2021-2024), financiado por la DFG. A través de la implementación de metodologías colaborativas afines a la práctica curatorial como una forma de activación y restitución de archivos audiovisuales el proyecto investiga la relación entre archivos sonoros y políticas culturales. Desde el GIAV ha dirigido dos curadurías que han tematizado el trabajo creativo de 5 artesanos en relación a la conmemoración del Bicentenario y las crisis políticas y sanitarias de la presente década.

Gonzalo Hernandez

Gonzalo Hernández (Lima, Perú, 1991) es un artista multidisciplinar cuya obra ahonda en narrativas personales relacionadas con dilemas contemporáneos como el trabajo, el éxito y el fracaso, el mundo del arte y la identidad. Como inmigrante, sus obras de instalación, pintura y textiles son muy particulares desde su perspectiva, al tiempo que abordan asociaciones culturales más amplias. Desdibujando las fronteras entre el arte y la vida, Hernández encuentra la verdad y el significado en lo que pasa desapercibido, utilizando los encuentros cotidianos con el texto, el lenguaje y el material como forraje para interpretaciones simbólicas.

Hernández se licenció en Bellas Artes en el Savannah College of Art and Design de Savannah, GA, en la especialidad de fibras, y obtuvo un máster en pintura. Su obra se ha expuesto en exposiciones individuales en Kates-Ferri Projects, NY; SCAD Museum of Art, Savannah, GA; Vigil Gonzales, Cuzco, PE; Laundromat Art Complex, Miami, FL y Alianza Francesa, Lima, Perú. Hernández ha participado en varias exposiciones colectivas en Mindy Solomon, Miami; LVL3, Chicago, IL; Kates-Ferri Projects, Nueva York, NY; Icpna, Lima, Perú; Charlotte Street Foundation, Kansas City, MO; MCC Art Gallery, Arizona, AZ; Galería Rebelde, Guatemala; MOCA in Georgia, Atlanta, GA; entre otros.

Isaac Ernesto

Mi trabajo reúne una serie de exploraciones autobiográficas desde mi experiencia como hijo de dirigentes del MRTA y la represión que se extiende hasta nuestro presente. Este «contra-atributo» me permite pensar críticamente las nociones de ciudadanía, raza, clase social, nación, lo privado, lo público, memoria, olvido, lo proscrito y lo permitido. En mis trabajos recientes, si bien parecen alejarse de la premisa antes mencionada, son una extensión de mi existencia en el presente, en donde el viaje a Europa me permite abordar la migración no blanca como sinónimo de cuerpos prescindibles, sin nación ni derechos, misma situación que experimentan las familias cuyos miembros militaron en los grupos alzados en armas y derrotados por la dictadura de Alberto Fujimori. La factura precaria de mi trabajo permite producir sentido fuera del aspecto formal de cada proyecto, generando así una aproximación dislocada en los márgenes de lo que entendemos como “obra de arte”.

Juan Fabbri

Juan Fabbri es antropólogo, artista y curador. Estudió Antropología en la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, sede Ecuador) y actualmente es candidato al doctorado en Antropología en Uppsala Universitet (Suecia). Fue Curador del Pabellón de Bolivia en la 57ª Bienal de Venecia (2017, Italia), en la Bienalsur (2019, Argentina) y en el seminario Desobediencias prácticas en Tate Exchange (2021, Reino Unido) y en el Museo Nacional de Arte de Bolivia. Le interesan los cruces, vínculos y tensiones entre la antropología y el arte contemporáneo.

Juan Peralta Berríos

Formado en la carrera de Historia del Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM. Actualmente, cursa la Maestría de Interculturalidad, Educación y Ciudadanía, Escuela de Posgrado de Ciencias Sociales, UARM, y ha llevado cursos de curaduría en La Habana, Madrid y San José de Costa Rica. Dicta cursos sobre museografía y curaduría e investigación curatorial. Enseña en la especialidad de Grabado en la PUCP. Ha sido investigador y curador en la Bienal Americana de Lima y la Galería Municipal Pancho Fierro. Curador de la IV Bienal Internacional de Grabado ICPNA (2013) y curador del Museo de Arte Contemporáneo Lima (MAC Lima) entre los años 2014 y 2018. Viene desarrollando proyectos de exposición para el Museo del Grabado ICPNA, algunos de ellos con el equipo Canal Museal, con quien desarrolló la muestra inaugural del Museo Nacional (MUNA). Además de trabajar exhibiciones para espacios virtuales (ECC).

Luisa Fernanda Lindo

Luisa Fernanda Lindo (Lima, 1979), Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y Magíster en Estudios Curatoriales por la Universidad de Navarra (España) gracias a la Beca de Posgrado de Fundación Carolina (2018). En los últimos veinte años me he desempeñado en diversas áreas del arte y la cultura, asumiendo cargos en gestión cultural, periodismo cultural, diseño y desarrollo de proyectos artísticos, curadurías de arte contemporáneo, así como proyectos independientes en artes visuales, escénicas y literatura. Actualmente soy docente de la especialidad de Pintura en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, y desarrollo el proyecto Contemporáneas — Trabajadoras de las artes visuales en el Perú— ganador del I CAP de Creación PUCP 2022, promovido por la Dirección de Fomento de la Investigación (DFI) del Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IG: @contemporaneasperu | www.contemporaneas.pe). Además brindo asesorías a artistas y gestiono la plataforma Suero (IG: @dame_suero | www.damesuero.com).

María del Pilar Ramírez Calderón

Licenciada en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y miembro del Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV-PUCP). Sus intereses académicos giran en torno a los estudios en Cultura Material, Antropología del Arte y Antropología Visual. Cuenta con experiencia realizando investigaciones y trabajos de archivo relacionados al estudio de diferentes líneas artesanales en el Perú. Realizó prácticas pre-profesionales en el Museo de Artes y Tradiciones Populares “Luis Repetto Málaga” (MATP) del Instituto Riva-Agüero de la PUCP (IRA-PUCP), encargándose principalmente de la colección Florentino Jimenez Toma. Ha participado como parte del equipo curatorial con otros miembros del GIAV en dos proyectos sobre el sector cultural artístico, y la crisis política y sanitaria del país. Como parte de su tesis de licenciatura en Antropología ha investigado sobre el proceso de transformación de la piedra de alabastro como materia prima de la línea artesanal del tallado en piedra de Huamanga hasta su conversión en producto artístico. Para ello, realizó un estudio del recorrido de la piedra desde la cantera de Chacolla hasta los talleres artesanales ayacuchanos utilizando metodologías de investigación que vinculan el arte con la antropología.

Maricel Delgado

Artista intermitente y gestora cultural. Es Bachiller en Dirección de Proyectos Visuales por el Centro de la Imagen y Diplomada en Gestión de Industrias Culturales en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como artista, ha realizado residencias artísticas en Canadá, Francia, Lituania y España. Recibió el Premio Llama de la Asociación de Curadores del Perú en la categoría Interdisciplinario, por la exposición Nosotros nunca terminamos nada... el año 2020, el Premio SURA en la feria LimaPhoto en el 2019 y obtuvo el tercer puesto del Concurso Nacional de Artes Visuales “Pasaporte para un Artista”, de la Embajada de Francia, el año 2006. Como gestora ha trabajado en instituciones públicas y privadas. Negocia tiempos y energías para dedicarse en paralelo a la maternidad, la docencia, la gestión cultural y a desarrollar su obra personal.

Max Hernández Calvo

Curador independiente. Es licenciado en Artes Plásticas (PUCP); magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis (PUCP); master en Estudios Curatoriales (Bard College). Es docente del Departamento de Arte y Diseño de la PUCP. Entre sus curadurías recientes se encuentra: Martín Touzón: Una economía sensible, Galería Vigil Gonzáles, Cusco (2023); Jardín de Esculturas, Pinta PArC (2023); Alberto Borea: Arqueologías del presente y poéticas de la ciudad (co-curadora Adriana Tomatis), ICPNA (2022); Fernando Bedoya: Artista en Residencia, ICPNA (2022); Antiviral: videoarte peruano reciente, Centro Cultural PUCP (2021); SinCrónicas: Horizontes del arte peruano desde el Coleccionismo, Fundación El Instante, Madrid (2019); Peruvain Section - Countries Project, Pinta Miami (2017); Gilda Mantilla y Raimond Chaves: Misplaced Ruins, Pabellón del Perú, 56 Bienal de Venecia (2015). Ha co-editado (con José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta) el libro El mañana fue hoy. 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú (2018).

Mijail Mitrovic

Mijail Mitrovic es magíster en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), donde también cursa el doctorado en Antropología. Es profesor de la Facultad de Arte y Diseño y de la maestría de Estudios Culturales de la misma universidad. Ha publicado los libros Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar (Jedque Ediciones, 2022) y Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60 (Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019). Investiga la plástica peruana y sus vínculos con la historia económica y política durante el siglo XX, desde una perspectiva marxista.

Milka Franco / Metsa Kavi

Artista Shipiba integrante del colectivo Shipibas Muralistas y actualmente radicada en Cantagallo, Lima. A raíz de las necesidades económicas que trajo la pandemia de la COVID-19, un grupo de mujeres decidió agruparse como colectivo en asociación con el antropólogo Francesco D'angelo, gestor y promotor de esta iniciativa. El colectivo ha desarrollado nuevos formatos y soportes para reproducir el kené tales como murales en distintos espacios públicos, murales portátiles y grabados. También elabora otros objetos artesanales como textiles, llaveros y accesorios. El kené, arte transmitido entre generaciones, es para ellas una forma de expresar fortaleza, así como de asumir el cuidado de sus familias y de la comunidad. De esa forma transitan entre lo doméstico y lo público, definiéndose como madres artesanas, e involucrándose en temáticas de interés actual. Recientemente han inaugurado una obra para el Ministerio de Cultura que aborda la problemática ambiental. Además han participado en eventos organizados por el Proyecto Especial Bicentenario, Municipalidades, organismos internacionales, entre otros.

Natalia Iguñiz Boggio

Artista visual y profesora universitaria. Desde sus estudios de Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP (1990-95) y la Maestría en Género, Sexualidad y Políticas Públicas en la UNMSM, su trabajo explora la construcción de discursos en torno a

las concepciones de lo femenino, la sexualidad, el trabajo doméstico y la maternidad. Su trabajo se mueve entre los espacios de exposición de arte, la intervención en el espacio público y el activismo feminista. Ocasionalmente trabaja en diseño gráfico, escritura y comisariado. Ha participado en 12 proyectos individuales y en más de doscientas exposiciones y bienales nacionales e internacionales. Así como en reseñas y publicaciones diversas. Entre sus contribuciones más destacadas al mundo del arte contemporáneo se encuentra su participación en la Bienal del Mercosur, comisariada por Andrea Giunta en 2020. Su obra forma parte de importantes colecciones entre las que destacan las de los museos MOLAA, MALI y El Reina Sofía. Es mamá de Antonia y Vicente.

Natalia Revilla

Artista visual egresada de pintura de la PUCP. Ha realizado exposiciones individuales en Lima y Buenos Aires y ha participado en diversas muestras colectivas como Voces Emergentes: Colección de Arte del Bid (Washington), Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas (Mac, Lima), Paper Routes Women to Watch 2020 (National Museum of Women in the Arts, Washington). Así como en las ferias internacionales Arco Madrid, Zona Maco, Pinta London, Swab Barcelona, Scope Miami, entre otras. Es Co-Directora de Contexto, Editorial de Libros de Artista y recientemente co-curó un proyecto editorial para la Atenas Art Book Fair 2022. Ha participado como Investigadora del Equipo Curatorial del Lugar de la Memoria LUM. Es miembro de los Colectivos Retablos por la Memoria, Colección Cooperativa y Mujeres en las Artes Visuales. Su obra se encuentra en las colecciones del Banco Interamericano de desarrollo BID, Museo de Arte de Lima MALI, y el Florean Museum Rumania.

Pamela Cevallos

Pamela Cevallos es artista visual, antropóloga, curadora, investigadora y profesora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Estudiante de doctorado en el programa de Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Trabaja principalmente con objetos e instalaciones, pero también con pintura y dibujo, abordando la vida social de las cosas, las prácticas de colección y exhibición, y los usos archivísticos. Colabora desde 2015 con la comunidad de La Pila para indagar en las apropiaciones locales del pasado prehispánico, Cevallos explora el potencial hermenéutico y político de la replicación como estrategia que desestabiliza la originalidad y la autenticidad. Ha participado en exposiciones como la XV Bienal de Cuenca, Ecuador (2021), donde ganó el Premio París; en el Instituto de Arte Contemporáneo, Singapur (2019); y en el Centro de Arte Contemporáneo, Quito, Ecuador (2018). Sus obras forman parte de la colección del Museo Nacional del Ecuador.

Paola Vela

(Lima, Perú. 1973) Artista visual y cineasta. Bachiller y Licenciada en Arte con mención en Grabado (Facultad de Arte y Diseño PUCP). Además, es Magíster en Antropología Visual con concentración en Cine Documental (Escuela de Posgrado PUCP). Su trabajo se ha mostrado en diversos espacios como: InVideo Milan, Videonale 12 Kunstmuseum Bonn,

Oslo Screen Festival, Museo de Arte de Lima - MALI, Sala Luis Miró Quesada Garland, Festival de Cine Lima Independiente, etc. También ha sido seleccionada para programas tales como: Berlinale Talents - Festival de Cine de Berlín, Proyecto 'Como un Artista' (Residencia Jan Van Eyck Academie Maastricht), Taller 'En la Isla EICTV' dirigido por el cineasta filipino Lav Díaz (Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños), entre otros. Actualmente, es doctoranda en Ciencia, Tecnología y Arte con concentración en Cine e Imagen en Movimiento (Escola de Artes - Universidad Católica Portuguesa. Oporto, Portugal). Vela está afiliada a la Facultad de Arte y Diseño PUCP como Profesora Asociada.

Paula Tafur

Licenciada en antropología y candidata a magíster en Antropología Visual por la PUCP. Actualmente, es pre docente en la especialidad de antropología; y trabaja con las organizaciones indígenas de la región San Martín en procesos vinculados a la reivindicación de los derechos territoriales y la integración de los saberes indígenas en las políticas y prácticas de conservación ambiental. Sus proyectos e intereses de investigación abordan problemáticas relacionadas a la defensa del territorio y los derechos colectivos de los pueblos indígenas; la recuperación y transmisión de saberes; la educación escolar y su vinculación con el patrimonio; las concepciones amerindias sobre el arte, el cuerpo y la socialidad. Ha trabajado como investigadora y facilitadora en los procesos de declaratoria de las técnicas del tejido y la cerámica Kichwa de San Martín como Patrimonio Cultural de la Nación. Ha asistido en la investigación y desarrollo de la Exposición virtual "El desafío del Nosotros" Proyecto Especial Bicentenario.

Rafael Mayu Nolte

Rafael Mayu Nolte (1992) es artista. Hizo estudios de pregrado en Letras, en la Pontificia Universidad Católica y de Artes Visuales en la Escuela Corriente Alterna. Desde su época como estudiante, ha trabajado en diversos proyectos de curatoriales, editoriales y de discusión relacionados a las artes visuales en Lima. Es fundador y co-editor de la web de crítica cultural Mañana y miembro de la Colección Cooperativa CCCP, una colección colectiva de arte peruano. Por su trabajo artístico recibió una mención honrosa en el Concurso Nacional de Pintura en 2019 y fue artista residente de AIR Niederösterreich en 2020, en Austria. Su última exhibición Infinity Years Will Never Know, una bipersonal con Teté Leguía, se presentó en 2021 en Crisis Galería.

Sairah Espinoza Toledo

Historiadora del arte de la UNMSM, con estudios en la maestría de antropología visual en la PUCP, diplomado en Microcuradurías, curaduría desde la marginalidad de SACO Bienal de Arte Contemporáneo de Antofagasta, Chile, y diplomado de antropología y fotografía en el Centro de la Imagen. A inicios del 2016 participó en la Residencia Internacional de Arte Contemporáneo HABEAS DATA III [Investigación de Campo] en São Paulo, Brasil. Participó en más de veinte exposiciones de arte contemporáneo, y en la asistencia editorial de publicaciones sobre arte contemporáneo. Ha co-curado las exposiciones

“Creaciones híbridas: exploraciones e intercambios en el medio audiovisual peruano” (2021), y “Lima Garden: Configuraciones en torno a la Amazonía” (2020), ambas para el ARS Electronica Festival de Linz, Austria. En el 2022, obtuvo el Premio Nacional de Curaduría Llama, en la categoría de exposición interdisciplinaria virtual, otorgado por la Asociación de Curadores del Perú.

Santiago Quintanilla

Licenciado en artes plásticas por Pontificia Universidad Católica del Perú y Magister en Antropología Visual en la misma universidad. Ha trabajado como investigador visual para el equipo curatorial del Lugar de La Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). Su trabajo se ha exhibido individualmente en: Naturalezas de Muerte, Galería 80m2 Livia Benavides, Lima, 2012; y Lo mejor está por venir: Historia gráfica de Lima y sus desastres 1983-2007, Galería 80m2 Livia Benavides, Lima, 2008. Ha participado en numerosas exhibiciones colectivas, entre las cuales destacan: Postfacio. Melancolías de la violencia. Video peruano postguerra, trasdictadura (s. XXI), Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, Lima, 2016; MALI Contemporáneo. Adquisiciones y Donaciones 2012-2014, Museo de Arte de Lima, 2015; Anamnesia. Claudia Martínez Garay / Rudolph Castro / Santiago Quintanilla, Galería Petroperú, Lima, 2012; ¿Y qué si la democracia ocurre?, Galería 80m2 Livia Benavides, Lima, 2012; El placer es más importante que la victoria, Tasnem Gallery, Barcelona, 2011 y en Salón de Lima- Amsterdam Bienalle 2009, MediamaticTravel, 2010, Amsterdam.

Violeta Quispe de Sarhua

Artista tradicional Sarhuina y Gestora Cultural egresada del diplomado de Gestión Cultural MALI (2021) ganadora de la beca “Gestoras Culturales” MALI - UNESCO, es una destacada artista plástica tradicional y feminista cuyo talento y labor han sido reconocidos por diversas entidades del Estado como la Cámara de Comercio, el Ministerio de Cultura y la Municipalidad de Lima. Estas son solo algunas de las instituciones que han elogiado su trabajo en el campo del arte y la cultura. Fundadora en el 2019 de la casa cultural VIGA Pintura y Textil - Sarhua, un espacio dedicado a promover y difundir el arte sarhuino a través de la Ruta de Arte Sarhuino en Chorrillos. Constantemente continúa participando en exposiciones colectivas en lugares reconocidos, uno de ellos, el Museo Pensacola en Florida, Estados Unidos. Ha sido invitada a dos eventos organizados por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) en Perú. Durante la pandemia de COVID-19, Violeta contó con una actitud resiliente desde el arte, generando una iniciativa la cual recibió el apoyo y reconocimiento de la ONU. Además, su participación como protagonista, junto a su madre, en la campaña #LUCHAPERÚ, impulsada por la Presidencia del Consejo de Ministros. Ha sido ganadora del concurso “Arte al Bicentenario Convocatoria Nacional para la creación de la Colección de Arte Tradicional – Concurso Bicentenario como representante de la región Lima. Además, el año 2022 su obra fue finalista del Concurso Nacional de Pintura del BCRP- Perú. Actualmente viene desarrollándose como co-curadora de sus obras en colaboración con la Universidad Católica del Perú (PUCP) Con su compromiso inquebrantable hacia su comunidad y su legado cultural, Violeta utiliza su arte como una poderosa herramienta para abrir espacios de expresión y valorización de las mujeres en Sarhua y más allá. Su trabajo es un testimonio vivo de su pasión por el arte y su dedicación para impulsar el cambio social y la igualdad de género a través de su arte tradicional y feminista.



PUCP

Departamento de Ciencias Sociales
dptoccss@pucp.edu.pe
6262000 anexo 4300