Resumen.

En el presente texto se aborda la “curaduría” desde una posición que intenta generar una somera revisión de algunas categorías que permean esta noción, dentro e incluso fuera del campo del arte y, específicamente en el sistema del “Arte” local.
Me enfocaré en describir y exponer, la lógica que encierra desde iniciada la modernidad, desplegando unos argumentos que enuncian su lógica interna, haciendo del fenómeno, un hecho social que varía gracias a las épocas, culturas y contextos. Es por ello que se presentan algunas ideas que evidencias el carácter simbólico del arte como un hecho social. Aparte se esgrime una propuesta contradiscursiva en respuesta a la asentada idea del “curador” como sujeto dueño de un saber “especializado” y exclusivo, tanto o igual que el propio sistema que lo arropa y da legitimidad y poder sobre los “otros” (artistas/público). Por tanto se propone la “curandería” en respuesta a la “curaduría” tradicional, estableciendo una relación histórico-metafórica con dos roles contrarios: El “curador” (médico) y el “curandero” (chamán) como una “posible práctica de sentido”, para con ello, ampliar dichas categorías y nociones desde su aplicación en la praxis concreta desde las afueras del arte.

Palabras clave: curador, curandero, medicina, “Arte”, “arte”, campo, simbólico, crítica, activador, obra-r, chamán, curandería, vinculación, sentido, cultura, sociedad.

Comentario I.[1]

De las categorías y su lógica
Del 22/12/2016 al 20/02/2017
9:52am.

¿Podemos hablar de “crítica”[2] en estos tiempos en Venezuela?

Evidentemente hoy no podemos afirmar, entre otras cosas, ni que exista el “Arte” con

[1] ¿Por qué “comentarios” y no un texto crítico/o de sala”? La razón de puntualizar el texto como “comentario”, por un lado denota el carácter ´no especializado´ a la manera de una posición y práctica exclusivista de personajes “autorizados” en el campo del arte, a decir de críticos, investigadores y curadores. De este último se desarrolla una propuesta a manera de gesto enunciativo, en tanto posición de sentido dentro del campo, efectuada por un artista o “activador” que no proviene del territorio de la praxis crítica oficial o institucionalizada respecto al rol del saber “autorizado”.
[2] Para Michel Foucault, la llamada “crítica” deviene de cierta actitud hacia unas condiciones políticas determinantes en la historia, esencialmente por el examen de las condiciones que las hace tales desde el ejercicio de revisión y lectura, donde algunas condiciones subordínales ejercen presión directamente en unos cuerpos y en otros no. Tal ejercicio empieza con Immanuel Kant desde la época moderna, transformándose luego en disciplina, “Arte” u oficio en distintas ramas del saber con fines de estudiar, evaluar –y en sentido foucaultiano– crear nuevos órdenes en las afirmaciones asentadas y sostenidas por sujetos o una comunidad dentro de un orden ideal o conceptual determinado. Véase: Foucault, M (1995). *Qué es la crítica [Crítica y Aufklärung]*. Revista de filosofía-ULA, 1-18.

mayúsculas, y mucho menos unos medios "puros" en el caso de los "practicantes"[3] de la producción simbólica, en especial de nuestra nación, cuando lo que conocemos como sociedad se transforma y en consecuencia, sus modos de interacción socio-productivas en todos los ámbitos humanos, gracias a que no somos sujetos aislados de un devenir histórico, y mucho menos una sociedad que pueda, desde su histórica situación poscolonial, encontrar tales fines.

La pregunta que se suscribe al inicio de este comentario, va direccionada a excitar la opinión, al menos para sí, para cada conciencia lectora –en caso de publicarse este comentario– un debate necesario desde un suelo que se ha dejado de pisar por mucho tiempo o que, tal vez nunca se pisó como tal. Es por tanto, una evidencia más entre otras consecuencias tramadas en lo que hoy tenemos como cultura; más puntualmente, lo que se conoce como sistema artístico[4] y, en última, dentro de este aspecto de "lo cultural" en un espacio determinado de él, lo que se ha llamado por el propio sistema como "crítica" entre otras subcategorías que devienen del mismo objeto.

De este aspecto se desprende, como categoría que lo arropa, el rol del llamado "curator", "comisario" (a) o "curador" (a)[5] de exposiciones en las artes visuales de nuestro país, más específicamente el de aquellos (as) que han asumido de manera "autoritaria", complaciente, arbitraria, poco reflexiva y crítica su labor en el campo sin cuestionarlo a decir de; galerías, museos, salones de arte y ferias entre otros eventos de carácter "selectivo" en la escena tanto pública como privada. Un rol que es hoy ejercido oficialmente por diversos personajes dentro y fuera del campo artístico, y que de manera indirecta, se ha ejecutado como práctica clasificatoria, legitimadora y afirmativa (positiva) dentro de los terrenos del saber instrumentalizado –podemos decir– desde el proyecto moderno inaugurado por Occidente, a partir de la segunda modernidad[6], con la aparición de una nueva élite llamada Ilustrada.

---

[3] Con la noción de "practicante (s)", me referiré aquí, a todos aquellos que ejercen unos "haceres" dentro del campo artístico, llámese artistas, curadores, investigadores, periodistas, historiadores entre otros.

[4] En el caso de las artes visuales desde, por ejemplo, la creación de los espacios legitimadores a decir de grandes museos y la conformación de un método, cónsonos a las pretensiones de "modernidad" en la ciudad de Caracas. Véase: Hernández, 2008: 44-51.

[5] La palabra "curador" (a) deviene de la palabra latina *curator* que comúnmente se traduce al español como: aquel que cura, cuida e incluso sana. Esta palabra al contener el sufijo "tor", partícula "mediadora" que contiene el signo de la acción en la palabra, es y ha sido utilizada para referirse a la actividad o acción de curar en la medicina oficial y no oficial. A nivel sintagmático se articula de la siguiente manera, por ejemplo: cura-dor/cura-tor: cura/tor: aquel que cura. Véase: Coromines, 1990: 186.

De igual modo, este término se desplaza del jurídico (del cuidado de bienes y personas) al campo artístico en los países anglosajones para describir a la persona que cuida una colección en museos, como "curator" o curatorship". Hoy en día se entiende por curador a quien concibe, organiza y supervisa la puesta en escena de una exposición de arte.

[6] Me refiero aquí al devenir de lo que se ha llamado "modernidad" y sus distintos "estadios temporales de desarrollo", empezando por la llamada pre-modernidad dada en la última etapa del Medio Evo en el siglo XV (triunfo de una clase económica migrada de la nobleza feudal a una nobleza comercial) y advenimiento del Renacimiento, marcado por el cambio paulatino de sus modos de producción de antaño que van, de aquel modo de capitalismo mercantil, a un capitalismo pre-industrial desde el siglo XVII hasta su consolidación en el siglo XVIII, marcado por la aparición de una nueva élite económica

Se puede afirmar entonces, desde este hilo argumental, la consecución operatoria de unas prácticas que de manera subyacente, buscan colofones enraizados en los valores modernos de jerarquización, control, clasificación y taxonomías de cuño objetivista, dirigida a quimeras universalizantes, persiguiendo la plena autonomía de disciplinas del saber y el conocimiento humano, como aquellas inscritas en las ciencias y las artes.

(…)
5:09pm.

Permitir la duda pues, es "pararse en una pata" y saltar en piso estable pensando que aquel es una tierra vacilante, cuando la misma nos sostiene sin esfuerzo y con firmeza. Así se experimenta el suelo "crítico" que encarna el "método" que nos proporciona el arte en todas sus vertientes, tanto teórico como práctico en nuestro contexto y tiempo. Y de unos pocos practicantes (artistas "activadores", investigadores, curadores, cultores y "curanderos"…) que de manera insubordinada, cuestionan sin mucha alharaca las bases desde donde se cimientan dichas disciplinas, en tanto saber y conocimiento "estético" establecido.[7]

Aquí llamo y convoco la presencia del artista o "activador" cultural en el campo del arte, puesto que eso llamado "Arte" desde mucho antes del siglo XVIII –aunque el sistema tienda a la producción amnésica– no es más que la creación de sentido, en una red de interacciones socio-políticas y económicas determinadas por unos sujetos pertenecientes a una colectividad donde –por convención predominante– ajustan sus "haceres" desde la práctica laboral que los valora y valoraba como oficiantes de unas faenas especificas en la esfera social. Esto de igual modo, ha sido señalado por diversos autores. Es pues de entender y dejar en claro que las "tensiones" vueltas entre ellas como "campo de batalla", se produjeron al escindirse y sustituirse "el arte" por "El Arte", siendo el escrito en mayúsculas como aquel que abandonó su función social para emprender un camino de autonomía que prevalece hasta nuestros días, y que puede tender al parcelamiento y solipsismo de unos pocos, ejerciendo una vez más, las escisiones propias de la conciencia bipartita de la realidad y el pensamiento dominante, como realidad única en todos los ámbitos del saber y la interacción humana en tanto cultura.[8] Este comentario se puede ampliar con los estudios de Larry Shiner. Este autor comenta que aquello que hoy entendemos como "arte" es

---

que vehiculizó el cambio definitivo –para la época referida, caracterizada por una sustitución de la mano de obra humana por la máquina– lo que llevó por nombre Revolución Industrial.

[7] Confiar en el ejercicio siempre activo y afectivo de las periferias que actúan ocupadas por sus propios márgenes, cuando éstas suponen la pérdida de sus propias referencialidades, e incluso, sus coqueteos con las certidumbres que dan origen y motor a sus acciones.

[8] Ejercer el arte como una forma de conocimiento, es empezar a desmontar su certeza cómoda, como mero objeto pasivo de contemplación dentro de un sistema que lo calcifica para finalidades personalistas, unilaterales y binarias –como ya se ha sugerido arriba– dentro de la red que empuja el aparato socio-político, cultural y económico que se pretende dominante en el tiempo.

una noción eurocéntrica que tiende a la descontextualización histórica de actividades y objetos que, para otras culturas, tenían sentidos no "artísticos". Esa escisión comenta también Carmen Hernández, a la luz de este y otros autores, en cuanto al aspecto que diferencia y separa lo artesanal de lo artístico que Shiner plantea referido a las segmentaciones, ocurren a partir del siglo XVIII, donde antaño era lo natural aquello que establecía distinción y no lo "artesanal". Para entender este aspecto el autor nos aclara que:

> La noción de arte deriva del latín ars y del griego techné, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas, o gobernar. Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza. Cuando hablamos de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo (Shiner citado por Hernández, 2008:33).

Esta perspectiva evidentemente pone en evidencia que "el sistema moderno del arte" como lo enunciaría el propio Shiner, no es más que un táctica de poderes tramadas que se han establecido de manera intestina en los modos de entender los fenómenos simbólicos y sus representaciones hechas desde milenios y que, recién en el siglo XVIII, según variedad de autores, se ha establecido en tanto modelo diferenciador entre un "arte" y otro "Arte" más elevado que se erige como adjudicador de privilegios a especialistas y educados para entender sus –generalmente– exclusivos códigos.

(…)
10:02pm.

Es entonces, entender que toda acción humana en sociedad, que toda interacción que suponga una energía productora de sentido, es capital propenso a tentaculizar formas de relación que reproducen a los sujetos, y que crean algo común a todos, que intervienen tácitamente en el grupo y hacen comunidad (común-unidad) en las sociedades, sea esta de la naturaleza ideológica que sea. Asimismo, el llamado "Arte" es un hecho social, y por lo tanto, un fenómeno que se rige por convenciones arbitrarias dadas en ciertas épocas y culturas donde, gracias a las ideas depositadas en él, logran establecerse como paradigmas; como "lenguajes" cerrados o abiertos, –dependiendo de la circulación que ella se profiera–, precisamente, a una idea asentada en tanto "Arte" o "arte" en una época, aplicada o perpetuada por la lógica regente en una determinada cultura.[9]

Es precisamente desde esta idea, donde se hallan evidencias inscriptas en lo cultural, en aquello que es plena construcción de condiciones humanas en tanto "polis", instaurando modelos valorativos e incluso de conductas que se sustentan en

[9] Véase: Bourdieu, P. (2012). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A., p. 66.

los distintos dispositivos conceptuales, encarnados en las representaciones que de ellas se desprenden.

Tal es el caso de aquellas escuelas que de un modo sostenido, han articulado unos parámetros explicativos (no absolutos) de estos fenómenos. La investigadora en arte latinoamericano Carmen Hernández, hace especial énfasis en algunas referencias venidas de las Ciencias Sociales, que amplían el entendimiento de estos fenómenos, más allá de los ofrecidos por aquellos parámetros sujetos al campo artístico. Al respecto la autora señala:

> Serge Moscovici, representante de la Escuela Francesa de Psicología Social, ofrece los elementos esenciales de la *teoría de las representaciones sociales*, sosteniéndose básicamente en el sistema lógico del campo social o del sentido común, que permite entender la manera en que los sujetos construyen la realidad y en este proceso, se construyen a sí mismos por la interacción entre lo individual y lo colectivo. Es decir, la producción de sentido deriva de la interacción de aquellos elementos que conforman el pensamiento social: lo imaginario, lo simbólico y lo ilusorio (Hernández, 2008: 11).

Así pues, se pueden colocar las categorías y fenómenos mencionadas arriba –a decir de los roles encarnados desde la propia lógica que se ha procurado el campo del arte en determinadas épocas, en especial la actual– para con esto, crear un espacio oficiado por instancias que son producto de la propia interacción de los sujetos en una determinada cultura. Es entonces, cierto ánimo valorativo en el caso de las categorías mencionadas anteriormente, parte del andamiaje que cierto método ha transformado para sus propios fines encausando este saber y sus signos, en conductas parcelarias que fragmentan "ánimos" o *habitus*[10] de esa "común-unidad", hacia un lugar segregatorio y anulativo de la propia realidad que constituye a sus propios objetos de sentido e interacción social. Porque el curador, artista o historiador por ejemplo, se instala en la cultura donde pueda dinamizar sus oficios, parámetros valorativos e incluso de conductas, que establecen o ayudan a establecer órbitas significantes desde las cuales, otros se situarán para desde ahí, empezar a "mirar" la realidad que les demanda atención en determinados momentos de disposición receptiva de tal o cual información; de tal o cual forma simbólica en la red de relaciones que conforman sus situaciones socio-culturales.

Es aquí donde parece pertinente establecer una labor que socave y ponga en evidencia histórica cierto ánimo enunciativo –como ya se sugirió anteriormente– cuya lógica intenta instalar una conciencia al mejor estilo decimonónico orientada al

---

[10] En palabras de Alicia B. Gutiérrez, en la introducción del libro *El sentido social del gusto* de Pierre Bourdieu, la noción de *habitus* es un:
producto de la historia (…) no es propiamente un ´un estado del alma´, es un ´estado del cuerpo´, es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en *disposiciones* duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza (…) El habitus es, por un lado objetivación y, por otro, es capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas condiciones que se le presentan según las representaciones que tiene de ellas . En este sentido, puede decirse que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación. Véase Bourdieu, Op. Cit., p. 15.

distanciamiento parcelario y a la censura, caricaturización y banalización de la diferencia, que supone la puesta en evidencia de las propias fisuras que forman el canon que se presenta ante la mirada social como único, legítimo e inamovible. Tal es el caso muy discutido ya de la institución del museo y todo el sentido del proyecto moderno. Al respecto Foucault va a comentar que:

> (…) la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX (Foucault citado por Hernández, 2008:23).

Es así como las determinaciones que establece el canon moderno, permea todo ámbito de las disposiciones que se establecen en el orden de lo social, cuyos modelos dan paso a sus propias categorías de sentido, habitantes de toda una serie de significantes que son impuestos por el orden regente, y que se torna modelador de concepciones que se llegan a instaurar en el sujeto como algo “natural”.

Comentario II.

Del devenir "curaduría" a la constitución de los signos.

Del 21/02/2017

El ejercicio que impone sus códigos discursivos a los llamados artistas e incluso a sujetos que llegan a ponerse en contacto como público consumidor en los terrenos "legítimos" donde ellos se insertan, y que "(…) en el dominio del arte y la crítica de arte, donde se practica con asiduidad el abuso de poder, que consiste en imponer a espíritus poco armados construcciones teóricas y problemas más o menos fantásticos" (Bourdieu, 2012:21). Llegan a lograr la construcción total en los imaginarios de la cultura donde se despliega como práctica de autoridad. Cuestión ésta que ha ayudado a inocular en los últimos tiempos, la ya asimilada idea, de que los "practicantes" de un oficio artesanal o "artístico" fuera o dentro del campo, no tienen la capacidad de establecer sus propias zonas de mediación discursiva a través del lenguaje escritural propio de su cultura y contexto. Estos espacios "ordenadores del discurso" curatorial, han funcionado como una especie de lógica tercerizada, tal y como ha funcionado en los terrenos del quehacer laboral mediado por las pequeños y grandes industrias, instituciones culturales y empresas que, para evadir sus responsabilidades respecto al capital humano contratado, priva a muchos de la contratación fija, para subcontratar a miles de empleados haciéndoles creer una posible permanencia que casi nunca llega a consumarse[11], anulándoles el derecho al trabajo y utilizándolos como meros objetos de consumo momentáneo. Algo muy afín a este comentario, se vislumbra en lo señalado por el Dr. Daniel Mato al citar la experiencia de Giselle Fleurant, una de las artesanas participantes del *Festival of American Folklife de la Smithsonian Institution* llevado a cabo en el año 1994, apuntando lo siguiente:

> A mí me preocupa que al exportar artesanías, los compradores, el mercado, van pidiendo formas y colores que modifican el producto tradicional. Los artesanos se van transformando en mano de obra para satisfacer los gustos de los consumidores. Pero en cualquier caso está resultando una poderosa herramienta para obtener fondos para esos grupos sociales (Fleurant y Mato citados por Hernández, 2008: 25).

Así, tal y como este comentario comparativo lo refrenda, ha funcionado en toda su configuración operacional, el ejercicio del llamado curador como articulador, adulterador y manipulador de discursos con fines "curativos" de la voz del "artista", como también, legitimador de unos pocos dentro del sistema. Un sistema que excluye y desplaza a "espíritus poco armados" hacia sus márgenes, en lugar de impulsar la canalización de procesos más complejos dentro del amplio territorio que suponen las dinámicas "estéticas" y socio-culturales en su conjunto.

[11] A modo de "metáfora", es así como se crea la ilusión a muchos practicantes de una posible trascendencia en los terrenos del mercado y por ende, del establecimiento como "artista" al olimpo de los "genios" del territorio estético.

En contraposición a esta lógica, el investigador peruano Miguel A. López, define el sentido de lo que vendría a ser una práctica dentro del quehacer "curatorial", presentando dentro del campo social, la manifestación y el compromiso sustentado –no solo como un ejercicio formal dentro del campo– sino también, como la manifestación en el espacio enunciativo de un orden que visibilice otras formas solapadas en la historia, para poder dar cabida y sostén a una ética. Al respecto el autor comenta:

> La curaduría es una labor que construye narrativas históricas o que cuestiona las existentes, implica tomar decisiones y nos exige señalar públicamente qué ver y cómo verlo. Somos responsables por esas decisiones y por cómo transformarlas en argumentos apasionados sobre aquello que consideramos urgente hoy. Si hay que posicionarnos en algún mapa, que ese sea un mapa de luchas sociales compartidas (Diez, 2016: s.p).

Por otro lado, las implicaciones no solamente son ejercidas por aquel que se establece en ese vórtice señalado arriba dentro del sistema, sino también, en la conciencia pasiva encarnada por la jerarquización del saber en tanto ejercicio articulador de las propias prácticas artísticas, a decir de los llamados "artistas", admitiendo con esto, una doble tracción del hecho, posicionando a los dos actores del fenómeno (artista-público) en un espacio de tensión dentro del sistema. Esto en cuanto a la aparición exterior como "obra" en un territorio que se retroalimenta de sus propias animosidades, intereses e intenciones parcelarias.

Por tanto, no es que la práctica artística sea un ejercicio unilateral en su totalidad, no. El ejercicio artístico, artesanal y/o estético, es también una práctica política, que muchos asumen de manera inconsciente-pasiva, y otros de manera activa-consciente. Es desde este territorio que se intenta excitar cierto "ánimo" de criterio, y fortalecer no la canónica creencia de que los artistas o artesanos –por solo citar dos de aquellos inmersos en estas dinámicas– tienden a la incapacidad de articulación de tejidos significantes dentro del campo enunciativo y teórico. Es interesante observar como una especie de sublevación tácita, cuando ocurren deslindes de las propias referencialidades que a cada rol constituye en cuanto tal, y surgen al abrazo de unas posibilidades abiertas en la propia exclamación de lo que se presenta en tanto obra-r[12], posibilidades que escamotean de manera contundente,

[12] Me referiré con obra-r tanto a la práctica estético-manual como al sujeto que la realiza. Esta noción se erige para establecer nuevos órdenes de valor al "oficio" o trabajo hecho por los "practicantes" e, incluso de cualquier trabajador, artesano u "obrero". La palabra "obrero" en su fonética y etimología, la podemos relacionar precisamente a la de "obrar": *opera* y *obrariu* que designan un "hacer" que puede ser de manera individual o grupal. Desde la revolución industrial, los hombres y mujeres "enrolados" en fábricas en la Europa del siglo XVIII, cambiaron su lugar como "obradores" de unos oficios de centurias y ejercidos con cierta "marca" generacional manual desde los pueblos y campos, al trabajo en masa despersonalizado y serial que suponía la gran maquinaria operacional de la fábrica. Poco a poco el "oficio" tomó valores mecánicos y reproductivistas, perdiendo su principal sentido: no solo devenir acción vital para el sustento sino acción que reivindicaba los saberes simbólicos desde lo social (lo colectivo) para la relación persona a persona (lo intersubjetivo).
Lo meramente económico pasó a ser el valor principal de la práctica laboral, enfatizando y desviando la condición humana del trabajo a un lugar carente de todo vínculo con su condición en cuanto tal. El ´obra-r´ lo podemos comparar aquí, a lo mencionado por Giorgio Agamben, cuando menciona que: "Se

las concepciones de los roles establecidos, por el propio sistema que las ha constituido, a través de sus dispositivos legitimadores.

Es aquí cuando se pueden mencionar aquellos ejercicios críticos que se enuncian desde la otredad que significa asumir, en un momento determinado, diversos roles que desestabilizan parte de la lógica asentada en la práctica del arte, y más allá de la mera práctica, el acontecimiento de visibilidad que posibilita la mirada de los otros. A este aspecto lo he llamado *momento de evidencia pública*, puesto que es un momento en el tiempo donde se presentan procesos siempre transitivos y haciéndose, para precisamente desmontar la idea de cerramiento de las llamadas "obras". Concepción que viene del canon formalista prevaleciente con particular énfasis, desde entrada la época moderna en Occidente, con la llegada de la conciencia restaurativa y conservacionista[13].

Aquí ingresamos a un rasgo poco discutido en los espacios de reflexión en las artes visuales, y es aquel rol desempeñado por el receptor de aquella presencia que se encarna como "obra-r": El llamado "público" o, mal llamado –para ciertas prácticas de activación estética del otro en la actualidad– "espectador".

El llamado "espectador" es un sujeto que es parte del espacio representacional que ya se ha comentado en el texto, donde tanto él, como las demás categorías, han respondido de manera cerrada y autorreferencial; a un orden que se ha establecido como unidad de sentido exclusiva y única dentro del campo que las ha constituido como tal.

trata de una actividad que consiste en volver inoperantes todas las obras sociales de la economía, del derecho y la religión para abrirlas a otros usos posibles" (Cerf, 2012: parr. 11). –Y yo agregaría– del "arte".

[13] Este hecho está muy ligado a la aparición en Occidente desde el siglo XV de la conciencia restaurativa, y por tanto, de la aparición de una conciencia del "monumento". Véase: (Cardales, 2016:63-70).

Comentario III.

La "curandería". Una práctica de vinculación horizontal.

23/02/2017

En la experiencia expositiva *Interdisciplinaria. Cuerpo, memoria y experiencia: Génova Alvarado, Patricia Cebreiros y Anahís Monges* hemos ensayado poner en terreno movedizo, todas las categorías en tanto roles de poder autorreferentes y personalísimos, esgrimiendo en nuestra acción, un ánimo de "gesto" enunciativo desde nuestros propios espacios de declaración como sujetos "practicantes" en la periferia del campo artístico.

- En primer lugar, la noción de "artista" cambió por la noción de "activador", puesto en evidencia a través del estatus transitivo y en formación, de tres mujeres estudiantes de artes en diversas disciplinas y no de "artistas" consagradas de algún circuito legitimado: Monges en artes sonoras/dibujo y danza, Alvarado en medios mixtos y Cebreiros en danza contemporánea.
- La concepción de "obra" y "espectador", cambiaron de manera análoga, al propio sentido que se propone esta experiencia expositiva. Por un lado "artista" por "activador(a)" y "obra" por "obra-r". Este último término enuncia en infinitivo, un lugar abierto, inacabado y transitivo, potenciador de interacciones con los "otros" donde el/la "activador (a)" luego de presentado el acontecer en tanto *momento de evidencia pública*[14], llega a transformarse en público y receptor de su propia creación, deslindando la noción unilateral en la comunicación tradicionalmente asentada en el campo, y su relación "obra-espectador" como lugar de mera contemplación pasiva dirigida a objetos "bellos" estrictamente oculares. Esto abre un camino de posicionamiento y cambio de rol conjunto: de "público" a "activador (a)", de experiencia en tanto obra-r y, que cada "obra-r" concebido como dispositivo propenso a la apropiación del "otro" sea continua. Aquí la configuración de la experiencia "museográfica", sufre un deslinde al articularse como un sistema que logra la demarcación de las creadoras, por medio de la posesión del obra-r activado en doble tracción: *a priori* y *a posteriori,* tanto por aquellas que ejercen el rol de activador(as)" como aquel que llega encarnando el viejo rol de "público".
- El "curador" es concebido como un "curandero", y por tanto, su práctica se llamará "curandería"[15], puesto que ya no se exclama un discurso y práctica personal, sino colectiva. El rol aquí no construye conceptual y descriptivamente unas "obras",

[14] El *momento de evidencia pública,* es el tiempo y lugar que se toma para mostrar procesos que se han concebido como acabados en la concepción tradicional y formalista de la "obra" de arte cerrada. En contradiscurso de esgrime esta noción, para definir una nueva forma de experimentar, no tanto una "obra" sino un "obra-r", y con esto, denotar su estatus de proceso abierto.

[15] Se ejerce aquí un contrasentido de la concepción asentada en el sistema artístico dominante, por una noción que se exclama desde prácticas que intentan ejercer fuerza dinámica anversa, y contrarrestar la acción de poder, ejercido por un rol que se ha concebido bajo la lógica unilineal de dominación del discurso ajeno, con fines personalistas.

sino que amalgama de manera grupal y orgánica, a dinámicas colectivas orientadas a la activación de una idea conjunta más que una práctica personalista y totalitaria. Este no impone linealidades ordenadas como el llamado curador, sino que funge como un "activador" más dentro del grupo y a su vez, ejerce la práctica casi onírica de co-ordenar las imágenes, experiencias y situaciones en tanto "sueño" compartido.

- Por último, y más importante aún, es el aspecto que revela en cada una de los/las "activadores (as)", su capacidad de decidir el qué, cómo y de qué manera decir y reflexionar su trabajo (evidente en las bitácoras presentes en esta experiencia expositiva y su correlativo catalogo[16]), más allá del concilio y autoridad "curatorial" unipersonal, haciendo uso de los rudimentos de lo escritural, en franco diálogo con sus imágenes para articular sus propios y personales argumentos –tanto de operación en tanto "activadoras" en la periferia del "campo"– como también aquellas intenciones que las llevaron a visibilizar como "obra-r" más que como "obra", una serie de procesos abiertos encarados desde sus inicios particulares, de manera colaborativa.

Del ¿Por qué un contradiscurso? Y ¿Por qué exclamarlo como una práctica de emergencia?

El ejercicio llamado "curatorial", no escapa de ciertas reflexiones realizadas por disciplinas que exceden los parámetros formalistas en los ámbitos que se han comentado en estas reflexiones. Es importante entender pues, que las diversas categorías dentro del campo social y cultural –y específicamente dentro de aquel señalado como "artístico", en el caso de las llamadas "artes visuales"– permiten "leer" dentro de los esfuerzos críticos hechos por analistas que han dedicado parte de su trabajo reflexivo a diseccionar los fenómenos que de estos se desprenden, unas condiciones que establecen parámetros de valoración en el propio sistema que las vertebra y sustenta como tales.

La práctica curatorial entonces, para los analistas que asumen su práctica desde territorios críticos, realizan esfuerzos en develar los mecanismos escondidos en sus petrificados espacios, oficiados de manera solapadamente dominante por algunos "especialistas", en tanto ordenadores del discurso de los otros (artistas y público). Y, por otro lado, están aquellos analistas que asumen su rol desde territorios reflexivos críticos y menos epidérmicos, para dar paso a otro tipo de prácticas mucho más dialógicas con aquellos actores de los cuales se ha servido en tanto "curaduría" desde los espacios oficiales del sistema, tanto del campo privado (galerías, "espacios alternativos"/ferias, salones y eventos de arte contemporáneo) como del campo oficial (museos nacionales, y bienales), ejerciendo dicha práctica, desde la materia significante refrendada por los artistas y /o hacedores de objetos u obras dentro del sistema.

[16] Dicho catalogo fue gestionado desde la institucionalidad pública y privada: nunca fue realizado, aún estamos esperando respuestas.

Es por ello que podemos traer a colación, lo mencionado por Hernández, cuando asevera que: “las relaciones entre ´poder´ y ´verdad´ que atraviesan el orden social constituyen un campo de batalla entre las representaciones sociales activadas entre quienes aspiran conservar un orden y aquellos que desean modificarlo” (2008: 18). Esta lucha se refiere precisamente a aquellos que responden bajo la lógica arbitraria, y los que logran vislumbrar las fisuras y craquelaciones que se escapan y ocultan –voluntaria e involuntariamente– en aquellas miradas que las ignoran por quedar excluidas de los códigos cerrados del sistema artístico “amo”. Cuestión ésta que está muy ligada a los llamados “discursos de verdad” inscritos en los modos de relaciones jerarquizados por el orden constituido. Al respecto la autora comenta:

> Los discursos de verdad aseguran la existencia del poder y éste a su vez no puede ejercerse sin un discurso que lo instrumente. El poder se sostiene en una serie de mecanismos que actúan sobre las aspiraciones de los sujetos, los cuales pueden formar parte del Estado o existir fuera de él, en la vida cotidiana, como en los sometimientos y sujeciones que funcionan dentro del cuerpo social. La fortaleza del poder radica en que éste actúa sobre los sujetos estimulando el deseo y el saber. El poder circula y forma redes. Funciona allí donde se producen diversas acciones de desplazamiento y modificaciones que van ajustándose a mecanismos de poder más generales, entre los cuales se ubican los aparatos disciplinarios, cuyo mayor objetivo es canalizar el deseo hacia un fin productivo, previamente definido (2008: 18).

Se deben observar las tensiones de poder porque la práctica curatorial es parte de esta “red” de relaciones establecidas desde el propio sistema constituido por la dialéctica encargada de definir, reordenar y territorializar aquello que pretende “natural” de su propia dinámica constituida, excluyendo cualquier intento de dislocación dentro de su lógica. A este funcionamiento del sistema que desde su hegemonía promueve modelos de pensar el mundo –esa forma de establecerse como proyecto total y totalitario– se suman las categorías antes mencionadas, conformando parte de los engranajes y funcionamientos del aparato. De este aspecto se pueden destacar los órdenes que han respondido a esas categorías diferenciadoras del saber, dentro de un campo determinado a decir del artístico.

El curador de exposiciones, viene a encarnar un rol que es parte del amasijo representacional perteneciente a un sistema que ha jerarquizando su competencia, colocándolo en el vórtice de la pirámide respecto a los sujetos y obras que fungen como materia prima para la transformación de sus propios y personales planteamientos, posicionando su praxis como un ejercicio especializado-centralizado. Esto puede conllevar a que aquellos de quienes se ha servido para articular su discurso, pueden ser desplazados y por consiguiente, colocados en las periferias del mismo –en tanto relato propio– logrando una contención que lo apresa en un espacio de sentido que no le pertenece. Es por ello que este rol se ha constituido a lo largo del devenir de su hacer, como un patrón de poder, puesto que funciona no como un mediador de procesos experienciales en el campo del saber artístico, sino como constructor autoritario del relato parcial o total del quehacer estético e histórico constituido. Elaborar una historia de la curaduría institucional tal vez podría arrojar información valiosa sobre el destino de quienes han violentado y ejercido este yugo.

Comentario IV.

25/02/2017.

Del curador "clínico" al curandero "chamán" como posible práctica de sentido.

El rol del llamado "curador", es una denominación que se puede asociar fácilmente con la práctica médica como parte de una lógica ilustrada, que buscaba –y busca aún– la sistematicidad ordenadora, ortopédica, cosmética y profiláctica (falsa), basada en los valores positivos y objetivistas; ejercida desde el siglo XVII e incorporada más adelante a una de talante industrial y productivista en el siglo XVIII[17].

Estos valores y categorías en su carácter social, responden a configuraciones que manifiestan en últimas, al aspecto de lo simbólico que conforma desde milenios, la manera en la cual, los sujetos configuran a un orden que parte de lo imaginario primeramente, sus metáforas o traslados a lo que se ha convenido llamar "realidad". En este caso específico, las representaciones concretas que figuran instancias ordenadoras en la vida social.

El orden simbólico ha sido la forma que la humanidad ha convenido constituir, a través de tramas históricas significantes, una "realidad" donde entran todos sus objetos culturales, ya sean creencias, mitos y en consecuencia también, el sentido depositado de sus finalidades más concretas en tanto pulsiones e intereses sociales y políticos.

Hernández, remite al texto *La ciudad letrada* de Angel Rama, al referirse concretamente a la creación y constitución de la urbe "moderna" latinoamericana, evidenciando Rama, el carácter simbólico encarnado en ellas, y la lógica que estas constituían a efectos de lo social. Al respecto puntualiza que:

> (…) desde sus fundaciones, las ciudades americanas estuvieron regidas por una razón ordenadora, visible en la organización urbana sustentada en la retícula de damero, cuyo orden permitía definir espacialmente su respectiva jerarquía social. Rama aclara que desde su construcción física, la ciudad debía existir como representación simbólica, y en esta tarea, la palabra escrita adquirió una particular

[17] Recordemos que en el siglo XVIII, se inicia una reestructuración de los valores "humanos" en todos los sentidos. Algo así como un nuevo "humanismo" donde, como ya es conocido de esta tendencia, el "hombre" es proclamado centro del "mundo", ocurriendo con esto precisamente lo contrario. El Renacimiento supuso la retoma de valores de la antigüedad greco-latina, emulando una lógica egóica, cuyo verdadero valor fue la novedad, dada por la invasión y supuesto descubrimiento del "nuevo mundo", llamado por ellos "América". Este humanismo lo vemos reflejado en aquel iluminismo llevado a la segunda modernidad, encarnada en un sentido mecánico y cientificista.
El siglo XV es la vuelta a la mirada clásico-platónica del mundo, al igual que el pensamiento jurídico del siglo XVIII, donde prácticamente se declara la naturaleza "salvaje" en el caso de la mirada de ciertos grupos humanos ubicados en periferias con relación a la "metrópoli", y del "animal" como declaración "universal" del hombre hecha por Thomas Hobbes en el mismo siglo. Esta sentencia evidencia una mirada al cuerpo social e individual en tanto "humanidad" como un ser peligroso, autodestructivo y que hay que dominar. Precisamente llega a ser dominado, pero desde una lógica de sujeción hecha a través de instituciones represoras de las pulsiones humanas, misma que se va a traducir en la economía de la ortopedia mecánica en todas las áreas del saber incluyendo la médica.

> importancia pues fue la encargada de fijar las ordenanzas, desplazando a la palabra hablada a una situación de precariedad y no de legitimidad. El orden fijó así sus límites en la representación del deseo de un grupo intelectual dominante (Hernández, 2011:68).

Es evidente la cristalización, en el caso de la conciencia de este importante aspecto en la constitución del sujeto por parte de la cultura hegemónica, para ejercer la manipulación desde estructuras concretas que ya forman parte de los mecanismos y dispositivos que introducen valores que convienen a unos pocos.

Lo simbólico, tomando como referencia la ya manipulada conciencia que se centra en la dominación desde este aspecto humano, como inscripción en el sujeto y que, gracias al "ánimo" constitutivo de él, se logran de manera directa e indirecta (impuesta y orgánica), formas de conocimiento que proporcionan un contacto social con determinados fenómenos concretos dentro de ella.

En este sentido el antropólogo Adolfo Colombres nos proporciona un comentario orientado a definir el mecanismo y funcionamiento del símbolo, pero desde una perspectiva no manipulativa –como ya se ha descrito anteriormente– sino que dicho comentario, está pues, orientado a explicar –en el caso de la naturaleza primigenia de la función del símbolo– su constitución y fuerza dentro de las dinámicas humanas "no contaminadas"[18], y de cómo esta función de lo simbólico, actúa como constituyente ontológico en todo lo que "objeto" de interés se conforme como tal, en y desde el sujeto. Al respecto Colombres puntualiza:

> Dicha fuerza establece una relación ´entre la forma y la identidad´[19], proporciona un nombre a cada cosa y un sentido (es decir, un valor), es decir, disponiéndola a una jerarquía que, como vimos, no es universal sino propia de cada cultura, y otorga un fundamento a su racionalidad. Hay una fuerza informante, pero su apropiación solo puede darse por la apropiación del símbolo. La fuerza que reside en las cosas se traslada sin pérdida de identidad a este, el que suele incluso potenciarla. Aún más, hay culturas como la bantú, en las que nada existe como tal sin el símbolo. Antes de que el sacerdote asigne un nombre al niño recién nacido, este pertenecerá al orden de las cosas. Se considerará así que es el semen de la palabra lo que confiere la humanidad, y no el mero hecho de provenir del vientre de una mujer (Colombres, [2011] 2014, 101).

Tales afirmaciones podemos equipararlas a la concepción lacaniana de construcción de la subjetividad o del aparato psíquico en los sujetos. Para el psicoanalista Jacques Lacan, este esquema psíquico se constituye de tres "registros": lo imaginario, lo simbólico y lo real, siendo este último entendido como representación

[18] Con esto me refiero, a diferencia del ejemplo en la cita de Carmen Hernández expresada con anterioridad, sobre el comentario de Ángel Rama y la constitución de las ciudades modernas, a un cierto tipo de argumento que explica al símbolo no como un "arma" para la manipulación, sino como aspecto constitutivo en la subjetividad humana en tanto categoría y rasgo dentro de sus representaciones.

[19] Comillas mías.

también, porque está tramado por el "lenguaje" (todo se nombra y representa un valor). Se habla entonces de "sentido de realidad".

Por ello, lo imaginario termina aglutinando de alguna manera lo cultural como producción de sentido, lo cual también ha sido debatido, pero hasta ahora funciona mejor para diferenciar dentro de la cultura lo que es significativo (el ritual alimenticio) de una necesidad básica (como comer).[20]

Conectado todos estos argumentos con los móviles y categorías ya comentadas, recordamos que el llamado "curador" en el campo médico, al igual que para el artístico, representa dentro del orden simbólico aquel que "cura", "conserva" y "limpia" un (os) cuerpo (s). Su autoridad positivista se expresa a través de la jerarquización del saber "autorizado" y autoritario arropado por el gran dispositivo institucional de poder como bien es la comunidad médica aglutinada en los hospitales y clínicas, mientras que en la artística son los museos, ferias de arte, galerías y salones. Esta praxis en sus inicios hasta la actualidad, está orientada y relacionada muy estrechamente con la lógica de todo un modelo que bebe de la tradición mecánico-conservacionista en la primera modernidad del siglo XV y luego reafirmada en el XVIII.

Es así como a través de la creación artística y cultural se puede notar una tendencia que adversa lo biológicamente orgánico, por medio del espíritu que da al logos cartesiano: el sentido de ver lo humano como término, sin admitir la contingencia entrópica propia de la vida. Es así como por ejemplo, desde el Renacimiento, notaremos los inicios de la conciencia "restaurativa" y aquella concerniente a la de los llamados "monumentos", es decir, de la "recuperación-

[20] En el caso de *lo imaginario,* –según Jaques Lacan– constituye aquel momento fundacional del yo [*je*] en tanto anticipación de una corporalidad, de una idea de identidad incompleta y en proceso de formación, encarnada en el bebé de entre cuatro y diez y siente meses de nacido aproximadamente, anticipando su ser completo a través de la "imagen" o reflejo que reproduce un espejo. Esa imagen terminará enajenando al bebé, proporcionándole una sensación de "acabamiento" y completitud que se funda en una proyección especular de él mismo ante un espejo que simboliza al "otro". Por otro lado la escala de *lo simbólico* denota un espacio dentro del aparato psíquico que representa al sujeto como ser de lenguaje. Aquí la dimensión simbólica se va a relacionar directamente, tanto con los "significantes" como con los "significados", haciendo y tomando su sentido de la lingüística estructural de Charles S. Peirce y Ferdinand de Saussure[20], confiriéndole valor análogo a la constitución estructural del sujeto tomando estos dos aspectos de la lingüística. El sujeto viene a ser aquí un significante para aquello fundante que representa su imagen en lo exterior, es decir el otro. Esto quiere decir que el sujeto es una construcción dentro de un sistema representacional que lo apresa en un arden de referencias que lo exceden en cuanto a su ser material y biológico. Parte de este argumento se ha mencionado anteriormente[20] remitiendo al aspecto colectivo o social como parte análoga de estas conceptualizaciones, poniendo en evidencia que solo existe el sujeto en tanto "otro" –representado en su doble, en lo representacional exterior– muy ligado a la referencia que nos da Hernández sobre la *teoría de las representaciones sociales* de Serge Moscovici a nivel social, mostrando las dos caras de una misma moneda. Al respecto recordamos que "(…) la producción de sentido deriva de la interacción de aquellos elementos que conforman el pensamiento social: lo imaginario, lo simbólico y lo ilusorio" (2008:11).

restauración" del legado antiguo encarnado en sus efigies y templos como parte del sentido que organiza, tanto al campo artístico moderno, como al de la medicina.

Siglos más tardes esta conciencia restaurativa impregnaría las llamadas ciencias naturales a partir del siglo XVII. Tendencia que reproducirá en la cultura médica a través de la construcción de las primeras prótesis orientadas a sustituir partes del cuerpo humano, definiendo y constituyendo, en última instancia, una conciencia que se traducirá en la manipulación ortopédica; cuya praxis afectará de manera definitiva la subjetividad de la mujer y el hombre moderno.[21]

Por otro lado, y –continuando en este mismo orden de ideas– la noción del mal llamado "chamán[22]", o "curandero" a diferencia de las anteriores concepciones positivas y cientificistas, se puede definir –aproximándonos lo más cercano posible a su sentido– como aquel que no impone un saber, una práctica. Él es el encargado de despertar en su grupo étnico, las propias potencias que conectan a cada sujeto con un entorno que no está separado de él[23], que no es un saber mesiánico, unipersonal y autoritario –al contrario– más que un "líder" dentro de una comunidad, es aquel que manifiesta la libertad de cada sujeto individual dentro del saber grupal en tanto conciencia con su entorno, constituyéndose en multiplicidad heterogénea, es "(…) sacerdote, filósofo, manipulador, marginal convertido en psicólogo, artista y, desde luego, médico" (Perrin, [1992] 1995: 8). Es el depositario y transmisor del legado "cultural" arropando especialmente las artes de la sanación, como también de la enfermedad a través de la oralidad común a todos los sujetos miembros de la comunidad: sus historias, rituales curativos, saberes atávicos y sus sueños presentes en cada acto cotidiano[24] pleno de sentido común al grupo.

La "común-unidad" en esta noción, es vivida desde el saberse integrante de actitudes y fenómenos humanos que desbordan lo racionalmente aceptado –visto desde el sentir meramente occidental– que ha separado, desde el pensamiento de la antigüedad, la integralidad del sujeto en todo sentido. Lo humano es asumido desde

---

[21] Véase: Arnoll Cardales, Op. Cit., pp. 63-69.

[22] Se debe aclarar que la palabra "chamán" es una creación occidental, en la cual se ha "universalizado" cuanta práctica hecha por un determinado sujeto miembro de comunidades nativas en algún territorio ajeno a la cultura de estos (occidentales). El término, según algunos investigadores, puede provenir de un árbol cuya ubicación se encuentra en la tundra siberiana, a la cual acudían mujeres y hombres sabios para dialogar con las energías de la naturaleza. Por consiguiente, el modo apropiado para referirse a estos hombres y mujeres, practicantes del arte curativo, es precisamente otro que no es propiamente el de este árbol. Están los brujos, ayahuasqueros y "curanderos", este último es el más apropiado.
Se dice que "el chamanismo" (como ha sido llamado de manera genérica en Occidente) es la religión más antigua del mundo, cuya práctica era de exclusivo uso femenino, para luego ser extendida a los hombres.

[23] Dice el pensador e investigador Milcea Eliade que "(…) nadie puede convertirse en chamán, sino muchos años después de la primera experiencia, y para serlo es necesario que lo reconozca como tal toda la comunidad y después de haberse sometido a la prueba inicial". Véase: (Eliade, ([1986] 2001): 12).

[24] Para la etnia wayuu, los sueños tienen una presencia importante en la configuración de la realidad dentro del grupo social. Estos forman parte del corpus significante que configura su realidad cotidiana. Ello sucede porque dentro del orden que supone la construcción cultural y sus representaciones, marcan agenciamientos que ellos han traducido y "filtrado" para conducir sus vidas en tanto realidad. Son pues, las imágenes producto del mundo onírico del sueño, un insumo que traducen en la vida diaria y las ordena. Véase: Perrin, [1992] 1995: 50.

esta práctica de vida como hecho “extraordinario” en la cotidianidad de la existencia terrena. El curandero es un simple “receptor en el sentido físico del término” ([1992] 1995: 163).

Las pulsiones humanas oscuras y fantásticas acuerdan unidad desde aquellas que Occidente por ejemplo, ha binarizado de manera reductiva como concepción de lo “noble” o “luminoso”, en detrimento de lo “oscuro” y “grotesco” de éste.

El “curandero” es un sanador ante todo, y sus procesos están ligados a un grupo y el legado compartido a través de los tiempos. Así mismo, Foucault nos apuntará, con relación al sentido primigenio de lo que se llamó “la clínica” antes de constituirse saber “autónomo” y “especializado” en Occidente, aportando, en el caso de este comentario un argumento que refuerza y revela un saber oculto en capas representacionales, “naturalizadas” en tanto modelo ordenado y ordenador. A este respecto el autor señala lo siguiente:

> Antes de ser un saber, la clínica era una relación universal de la humanidad consigo misma: edad de felicidad absoluta para la medicina. Y la decadencia comenzó cuando fueron inaugurados la escritura y el secreto, es decir la repartición de este saber en un grupo privilegiado y la disociación de la relación inmediata, sin obstáculo ni límite entre mirada y palabra: lo que se había sabido no se comunicaba ya a los demás y vestido de nuevo en la cuenta de la práctica sino una vez pasado por el esoterismo del saber (Foucault, [1966] 2004: 85).

Aquí el autor nos proporciona un espejo relacional, desde donde establecer un paralelo histórico de los inicios del pensamiento que parceló un conocimiento y saber que se consideraba parte de una tradición socialmente abierta a todos los sujetos.

Desde los territorios en estas ciencias positivas, ya avanzada la modernidad clínica respecto a la visión que esta tendría de otras tradiciones muy afines a la demanda de Foucault, notamos que el sujeto de condición “curandera” o mal llamado “chamán” es y será visto por Occidente como un histérico. A esto Michel Perrin dirá de la aún sobreviviente etnia wayuu, con relación a lo que ella puede significar y traducir de manera análoga al sujeto enfermo que: “no se descarta que un individuo perturbado pueda sentirse atraído por el chamanismo porque proporciona un lenguaje del cuerpo que le permite expresar sus trastornos ([1992] 1995: 141). Es así como la mirada occidental desde su posición descontextualizada puede llegar a traducir aquello que le es ajeno por el hecho de no pertenecer a su marco de referencias, órdenes y categorías cerradas como noción o idea de “normalidad” clínica.

Para el campo del arte actual que no dista mucho de los valores señalados en estas reflexiones, y más en nuestro medio más próximo, se hace imperativo empezar a registrar las dislocaciones que son efectuadas desde dinámicas periféricas a este orden que, aun mostrándose en algunos casos puntuales hoy, –a decir de los nuevos espacios alternativos como modelos pretendidamente subversivos–, en muchos casos, terminan reproduciendo aquellos vicios propagados por el sistema opresor del “Arte” y sus instancias, muchas veces manejadas por artistas y/o curadores “independientes” que, sin proponérselo, pueden reproducir de manera ingenua o conciente –según sea el caso–, una especie de “micro política” de la hegemonía ya comentada en el presente texto, alineándose desde un espacio cómodo y sin riesgo

alguno, a una escena que tentaculiza en la praxis de éstos (artistas y curadores), sus homologados –y ya validados por ellos mismos– objetivos hegemónicos y homogeneizadores de todo saber y dinámica cultural dentro del quehacer y escena artística.

No se puede decir que todos reproducen la lógica hegemónica, en algunos casos sucede de manera inconsciente (incauta) pero no por ello se les exonera de la responsabilidad de elección como sujetos de "libre pensar y actuar". En otros es intencional, y muy posible que algunos si hayan hecho un trabajo más horizontal y menos sectario.

Reproducir de manera inocente a veces, e intencionada otras, la misma lógica de la "macro política", establecida como parte indirecta del aparato que moviliza esa concepción del mundo, en tanto brazos que se articulan para producir en pequeño la lógica dominante, es engullir parte de un saber y ánimo, gracias a la ignorancia y permeabilidad que supone un ambiente poco crítico y de criterio parcelario y adormecido.

En definitiva, y gracias a este diagnóstico, se esgrime una propuesta que pretende establecer una alternativa, señalando pues, un camino menos parcelario y que asuma desde la crítica, el riesgo y el extravío, sus propios aciertos y contradicciones de manera dialógica y abierta con el otro, asumiendo el trabajo de dinámicas sociales como capos abiertos en diálogo con el saber compartido desde lo individual sin parcelarlo.

Es por ello que, desde la experiencia "curandera" que asumimos desde hace años atrás, creado plataformas para dialogar entre público, artistas, creadores y más recientemente "activadores" desde una lógica que pretende –como ya se ha dicho– generar una conciencia del trabajo en "obra-r" más que de "la obra" pretendidamente inamovible en el tiempo.

Desde ahí se exclama un ánimo de cruces y permeabilidad de ideas afrontadas desde una posición curatorial que ya ha cambiado de registro: afirmarse desde su posición como artista "curandero" activador de procesos colectivos y dialógicos cruzados, es el reto asumido en mí posición como activador en el campo actual del arte.

En la experiencia expositiva *Interdisciplinaria. Cuerpo, memoria y experiencia: Génova Alvarado, Patricia Cebreiros y Anahís Monges* (diciembre 2016-febrero 2017), hemos ensayado nuevas nociones partiendo de reflexiones que abordan el arte como forma de conocimiento, estableciendo enunciados que parten de nuestras particulares posiciones subalternas como sujetos que encarnan roles dentro de la periferia del campo del arte, para luego ubicarnos en el centro de nuestras propias concepciones y enunciados.

Es por ello, que la "curandería" efectuada en esta experiencia, lega a las propias creadoras la palabra que expresa sus particulares y propios esfuerzos reflexivos y críticos como activadoras de sus propios procesos de ejecución y puesta en escena, activando el propio cuerpo y sirviendo de vehículo para conectar de manera activa con los "otros" sin invadirlos, estableciendo lazos de vinculación que

se amalgaman a un cuerpo mayor que da sentido y unidad a la experiencia museográfica.

El Museo “Universitario” Jacobo Borges, tuvo que acoger aquí por más de un mes, tres propuestas que transgredían el propio objetivo y sentido institucional, sirviendo como parque de juegos para niños y niñas (Cebreiros), espacio de memoria videográfica y piñata continuada (Alvarado) o escena de escucha genuflexa para el adulto, y de reconocimiento poético para niños y niñas desde el arte sonoro y el dibujo a escala, posibilitando estímulos imaginativos en el visitante (Monges).

Para culminar estas reflexiones, es importante destacar de esta proposición, algunos tópicos que se desprenden de las diversas prácticas conjuntas, y que de un modo u otro, da unidad al conjunto de prácticas “instaladas” de manera transitiva en tanto obra-r. Estas son:

- La incorporación de elementos lúdicos y la noción del juego.
- Un enfoque matricial de los procesos creativos y artísticos.
- Se enfatizó más el proceso cognitivo que la obra final.
- Se asume el arte como una práctica abierta y transversal, más que un medio técnico y formal.
- Una de las artistas incorporó sus experiencias maternas con el proceso de pensamiento y reflexión contenidos en sus investigaciones.
- Las tres artistas desarrollan procesos activos con el cuerpo propio y el de los “otros”.
- El fin último es la transmisión de saberes sensibles a través de estrategias devenidas de diversas disciplinas humanas, como la pedagogía, antropología del cuerpo, entre otras.

En definitiva, se llama a la revisión de todas las categorías que pertenecen al sistema tramado del arte –en tanto “campo de tensiones”–, para con esto, posibilitar el uso de todas aquellas nociones y modelos precedentes en la historia de la misma, y así, replantearlo y seguir generando una “actitud” que forje el “gesto” armónico y renovadamente cónsono, con la oportuna organicidad de nuestras propias situaciones y entornos.

ARNOLL CARDALES.

(Apuntes) Caracas- Cartagena-Caracas

2016-2017.

Referencias

Bourdieu, Pierre. (2012). *El sentido social del gusto.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S,A.

Cardales, Arnoll. (2016). *Cuerpo y memoria. Una aproximación a la huella como fenómeno mnemónico de la imagen. Caracas:* Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Artes Plásticas, Mención Pintura, Universidad Experimental de las Artes, CECA Armando Reverón.

Colombres, Adolfo. ([2011] 2014). *Teoría transcultural de las artes visuales.* Caracas: Ediciones ICAIC.

Coromines, Jaon. (1990). *Breve diccionario etimologico de la lengua castellana.* Madrid: Editorial Gredos.

Eliade, Michel. ([1986] 2001). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel. ([1966] 2004). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica.* Buenos Aires: Siglo XXI editores S.A.

_____. (1995). Qué es la crítica [Crítica y Aufklärung]. *Revista de filosofía-ULA*, 1-18.

Hernández, Carmen. (2008). *La conformación del campo y el canon del arte contemporáneo en Venezuela. Los grandes museos nacionales, su teoría y su práctica.* Tesis doctoral para optar al Título de Doctora en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales -FACES. Universidad Central de Venezuela, Caracas (en proceso de publicación).

_____. (2011). *Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázurriz. Urgencia y emergencia de una nueva postura artística en el chile postgolpe (1983-1994).* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

Lacan, Jacques. (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En J. Lacan, *Escritos 1* (págs. 99-105). México: Siglo XXI.

Murillo, Manuel. (2011). *La hipótesis de los tres registros simbólico, imaginario, real- en la enseñanza de J. Lacan*. Facultad de psicología-UBA/ secretaría de investigaciones anuario de investigaciones, 124 volumen XVIII.

Perrin, Michel. ([1992] 1995). *Los practicantes del sueño. El chamanismo wayuu.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

Fuentes electrónicas:

Cerf, Juliette. (16 de Marzo de 2012). *Le philosophe Giorgio Agamben : "La pensée, c'est le courage du désespoir"*. Obtenido de Télérama.fr: http://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-giorgio-agamben-la-pensee-c-est-le-courage-du-desespoir,78653.php.

Diez Gustavo P. (28 de Noviembre de 2016). *Miguel A. López: "Necesitamos curadores que consideren que su labor consiste en implicarse políticamente en sus propios contextos"*. Obtenido de Arteinformando: http://www.arteinformado.com/magazine/n/miguel-a-lopez-necesitamos-curadores-que-consideren-que-su-labor-consiste-en-implicarse-politicamente-en-sus-propios-contextos-5308.