

Curadoría social en entornos artísticos:

Hablar y Actuar en Sullivan Galleries en School of the Arts Institute of Chicago

Social Curation in Artistic context: Speaking and Acting at the Sullivan Galleries of the School of the Arts Institute of Chicago

ALMUDENA CASO BURBANO

Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.

Resumen

En este artículo se presenta la práctica curatorial de *Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas* a su paso por Sullivan Galleries, la galería de arte de The School of the Art Institute of Chicago en 2018. Tratándose de una exposición dedicada a las practicas artísticas socialmente comprometidas en el continente americano, en el presente texto se analizan los modos curatoriales desarrollados *ad hoc* para exhibir veintidós proyectos de diversas procedencias geográficas a través de lógicas y métodos decoloniales, aprendidos a través del estudio de las obras seleccionadas y de sus metodologías de producción artística.

PALABRAS CLAVE: social practice, arte comprometido socialmente, curaduría pedagógica, decolonialidad.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Almudena Caso Burbano
casoalmudena@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 09.12.2020

Accepted: 30.12.2020

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Caso, A. (2020). Curadoría social en entornos artísticos: Hablar y Actuar en Sullivan Galleries en School of the Arts Institute of Chicago. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 3.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11185>

Umática. 2020; 3:47-69

Social Curation in Artistic context: Speaking and Acting at the Sullivan Galleries of the School of the Arts Institute of Chicago

ALMUDENA CASO BURBANO

Institución del autor, ciudad, País.

Abstract

This article presents the curatorial practice of *Talking to Action. Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, as it passed through Sullivan Galleries, the art gallery of The School of the Art Institute of Chicago in 2018. This exhibition was dedicated to socially engaged artistic practices in the American continent. Thus, this text analyzes the curatorial modes developed ad hoc to exhibit twenty-two projects from various geographical origins through decolonial logics and methods, learned through the study of the selected works and their artistic production methodologies.

KEYWORDS: social practice, arte comprometido socialmente, curaduría pedagógica, decolonialidad.

Summary – Sumario

Introducción

Aproximaciones metodológicas

Territorio y prácticas artísticas socialmente comprometidas

Territorio y Curaduría de prácticas artísticas socialmente comprometidas

Investigación y diálogo

Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial

Conclusión

Introducción

Este artículo reflexiona sobre las prácticas curatoriales desarrolladas en torno a la exposición *Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas* a su paso por Sullivan Galleries, la galería de arte de The School of the Art Institute of Chicago. Tomando la experiencia del equipo curatorial de esta galería como hilo conductor, en las siguientes páginas presentaré y analizaré algunos de los retos específicos que involucra la curaduría de arte socialmente comprometido¹ y los métodos de trabajo que desarrollamos para servir y apoyar estas prácticas culturales radicadas entre lo relacional, lo dialógico y lo procesual.

Hablar y Actuar. Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas es un proyecto curatorial itinerante liderado por Bill Kelley Jr. en colaboración con Otis College of Art and Design y en el marco de The Getty Initiative Pacific Standard Time LA / LA. Este proyecto fue exhibido por primera vez en la Galería Ben Maltz en Otis College of Art and Design desde donde viajó a través de Independent Curators International a Sullivan Galleries donde fue expuesta durante el otoño de 2018. Posteriormente, *Hablar y Actuar* ha viajado al Arizona State University Art Museum en Tempe, Arizona, y a Pratt Manhattan Gallery en el Pratt Institute en la ciudad de Nueva York.

En Sullivan Galleries², *Hablar y Actuar* estuvo compuesta por veintidós proyectos llevados a cabo por artistas y colectivos artísticos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Puerto Rico, y los Estados Unidos. En este marco transcultural, el denominador común de los proyectos participantes es su naturaleza interdisciplinar ya que habitan en la intersección entre las pedagogías críticas, las metodologías colaborativas, el arte público, el activismo, y la teoría social. Las prácticas de arte socialmente comprometido se dan en la colaboración entre artistas, agentes sociales y ciudadanos a través de métodos de creación participativa en los que el conocimiento y la experiencia de las personas participantes es validado para todas las partes por igual. En este sentido, son procesos con un gran componente dialógico de media o larga duración en los que el proceso tiene tanta relevancia como el resultado, que puede ser material o inmaterial. El motor de estos proyectos es social y las

1. En el contexto estadounidense las prácticas artísticas de carácter activista, educativo y participativo se denominan *social practice*. Si bien en castellano estas prácticas reciben diversas acepciones no es el objetivo de este artículo adentrarse en este tema. Para referirme a las prácticas artísticas presentes en *Hablar y Actuar* utilizaré el término prácticas de arte socialmente comprometido. Mi intención es utilizar un término inclusivo con todos los proyectos que se describen en este artículo.

2. Sullivan Galleries tiene una historia de prácticas artísticas socialmente comprometidas a través de exposiciones, publicaciones y conferencias. Sullivan Galleries está dirigida por Mary Jane Jacob, curadora y docente en prácticas en este campo. Un ejemplo clave de la inversión de Sullivan Galleries en prácticas socialmente comprometidas es la curaduría de la exposición de 2014 *A Proximity of Consciousness* (<http://blogs.saic.edu/alivedpractice/>) y el simposio *A Lived Practice* asociado, así como la publicación concurrente de la serie de Chicago Social Practice History Series (University of Chicago Press, 2014).

personas y entidades participantes colaboran en base a una causa común. En palabras de Maria Fernanda Cartagena (2017),

(Art practices rooted in social processes) constitute areas of contact between artists, cultural players, and citizens that provide context for reflection, creation, and action - where the public's or observer's understanding is replaced by the close-knit participation of groups or communities with specific interests and challenges. Artists become catalysts or mediators of long-term projects, which develop in accordance with the interests, demands, and conflicts of those involved. (p. 64)

En este cruce de caminos, es importante recalcar la diversidad de métodos y temáticas presentes en *Hablar y Actuar* y al mismo tiempo, su innegable interconectividad en relación con las prácticas culturales decoloniales. Por tanto, entendemos las prácticas artísticas socialmente comprometidas como experiencias de profundo calado que promueven experiencias emancipatorias y que responden, en muchos casos, a lógicas, voluntades, y sentires decoloniales. Las experiencias presentadas en estos proyectos, así como los resultados obtenidos, muestran modos de generar espacios, encuentros, y discursos que promuevan un espacio alternativo en el que poner en funcionamiento lógicas que permiten desconectar y desactivar, si bien momentáneamente, los parámetros colonialistas para promover y producir un *conocimiento otro*. Para ello se debe hacer el ejercicio previo de comprender cómo, desde la perspectiva decolonial, los diversos sistemas de lectura y comprensión del mundo coexisten en una estructura jerarquizada según los criterios de la lógica colonial. Es en dicha jerarquía en la que las culturas occidentales han impuesto sus escuelas de pensamiento y métodos de conocimiento, dotándolas de un carácter universalista que no sólo invisibiliza conocimientos alternos, sino que los desvaloriza y cuestiona de forma perpetua. En este paradigma de generación de significados colonialista, ¿cómo puede promoverse un *conocimiento otro*? ¿Cómo puede crearse un espacio que facilite la alteridad y promover un giro decolonial? En palabras de Walter D. Mignolo (2018):

Delinking from coloniality, means delinking from the enunciation in which knowledge is fabricated and managed (languages, institutions, actors) to legitimize dispossession and control in all the domains of the instituted (politics, economy, knowledge, racism and sexism, and the ontologization of nature), all of which impinges on land possession. (p. 25)

Desconectarse de la colonialidad y de su sistema de creación de conocimiento y significado implica conectarse con otras enunciaciones del saber, abrazar la alteridad y reclamar su legitimidad no a pesar de la colonialidad, sino deconstruyéndola. Para ello, y tal y como ya expresó Frantz Fanon (1963) se hace relevante comprender que el cuestionamiento y des-

valorización que promulga el sistema de conocimiento colonial para con las culturas no occidentales funciona a un nivel sistémico y también a un nivel individual. Tal y como expresa Fanon, "The oppressed will always believe the worst about themselves ... Imperialism leaves behind germs of rot which we must clinically detect and remove from our land but from our minds as well". En esta misma línea de pensamiento, desde el campo de la pedagogía Paulo Freire (1968), reflexiona sobre estas relaciones de poder desde el paradigma opresor - oprimido. Freire también identifica un autocuestionamiento por parte de los oprimidos, que habiendo adoptado los modos y directrices de los opresores tienen miedo de su libertad de acción y pensamiento. Asimismo, el autor identifica la invasión cultural como una de las características de la colonialidad, el acto de imponer valores culturales ajenos en las comunidades oprimidas.

Mignolo (2018) propone salir de este paradigma a través de la desconexión de las lógicas coloniales, atravesando el autocuestionamiento y recuperando el orgullo y la dignidad del ser humano completo, y a través de las prácticas creativas decoloniales. Entiendo estas prácticas creativas como las llaves que abren las puertas a los espacios, reales y metafóricos, donde visibilizar, experimentar y sentar las bases para el fortalecimiento de los modos de expresión propios en colaboración y diálogo. Uno de esos espacios son las prácticas de arte socialmente comprometido, laboratorios de arte, pedagogía y activismo en los que poder contar historias desde las narrativas no hegemónicas.

¿Cómo vincular la decolonialidad con la producción cultural, específicamente con la curaduría?

Parece importante subrayar la vinculación en los últimos 25 años del pensamiento decolonial con la nueva museología y la museología crítica. Mieke Bal (2005) en su texto "The Discourse Of The Museum", habla del imperialismo cultural y del posicionamiento de la nueva museología ante las conflictividades relacionadas con el imperialismo y el colonialismo. Reconociendo los avances tanto teóricos como prácticos que se han hecho en el campo de la antropología a través del autoanálisis y la autocrítica, Bal identifica la influencia de estas prácticas en la nueva museología, tanto en museos etnográficos como en museos de arte. Si bien es evidente que los museos etnográficos tienen una mayor carga política ante la exposición e interpretación de los saberes, modos de hacer, y objetos de culturas que han sufrido procesos de colonización e imperialismo cultural, Bal también identifica el riesgo presente en la exposición de obras de arte. Este riesgo no está relacionado con la propiedad de los objetos, su preservación o el derecho a su uso, tal y como sucede con las piezas etnográficas, si bien no es menos importante ya que se refiere a una cuestión de vital importancia y de naturaleza inmaterial: la creación de significados.

El hecho de que el pensamiento decolonial haya calado en la institución cultural nos da a comprender la importancia que tiene la revisión de los discursos museológicos y su papel en la comprensión del mundo y la generación de significados por parte de sus audiencias. En su libro *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*, Annie E. Coombes y Ruth B. Phillips (2021) ofrecen una visión poliédrica sobre las prácticas decoloniales llevadas

a cabo en diversos museos de arte, etnografía e historia de todo el mundo con la intención de cuestionar las narrativas Eurocentristas presentes en sus exposiciones y programas. Según las autoras,

(..) Critical Museology has persuasively analyzed the modern Western museum as a primary public site of authoritative articulation, inscribing in its visitors the Eurocentric hierarchies of race, class, and gender and the ideological formations required for the social and political reproduction of imperial nations. (p. xxv)

Esta conversación ha calado en el campo de la curaduría en los museos, pero también fuera de ellos en galerías, bienales y festivales de arte. Desde este cuestionamiento, la curaduría crítica es un concepto joven que aparece tras dos hitos en la historia de la curaduría. Por un lado, la "era de los curadores" en la que se desarrolla la figura del "curador-autor" en la década de los 90. Por el otro, el inicio de la autorreflexión dentro de la práctica curatorial, que se desarrolla en la primera década del siglo XX (Fraser y Ming Wai Jim, 2018). En este periodo se abre una mirada reflexiva que conlleva la academización de este campo. Asimismo, recibe la influencia de la nueva museología en la que se cuestionan los discursos que se desprenden de la colección y exposición de objetos de carácter etnográfico, tal y como explica Mieke Bal (2005). Desde esta perspectiva, y contando con la influencia de pensadores indígenas y de movimientos culturales decoloniales (Smith, 2012), se ha abierto un diálogo en torno a qué tipo de discursos está creando la curaduría contemporánea en relación con la decolonialidad y con el cuestionamiento de las instituciones culturales como bastiones coloniales. Cabe entender que hay una mirada fijada en la potencialidad de las prácticas culturales para la diseminación de discursos incluyentes y diversos. En este contexto, la curaduría no sólo es consciente de su capacidad discursiva, sino de cómo ésta es influyente en la generación de significados llevada a cabo por la audiencia. Es desde aquí, que la idea de curaduría crítica toma sentido, en relación con su posicionamiento ante las implicaciones políticas, éticas y sociales de su poder discursivo (Fraser y Ming Wai Jim, 2018) y educativo.

Desde este marco *Hablar y Actuar* ha tratado de complejizar y cuestionar lecturas unidireccionales y de desconectarse de las formas de enunciación del conocimiento que potencialmente promuevan relaciones de poder basadas en lógicas colonialistas. En este sentido, *Hablar y Actuar* quiere evitar que los proyectos participantes sean identificados dentro del concepto estadounidense de *social practice*. Esto se debe a que esta acepción ha sido creada en dicho país para nombrar un tipo prácticas artístico-pedagógicas y artístico-activistas que tienen calado académico, teórico y discursivo. Esto puede verse en la multiplicidad de programas de máster que se ofrecen en este campo en todo el territorio estadounidense³. Bill

3. Sirvan a modo de ejemplo: Otis College of Art and Design <https://www.otis.edu/mfa-fine-arts/emphasis-art-social-practice>; New York University <https://steinhardt.nyu.edu/degree/ma-art-education-and-community-practice>; Portland State University <http://psusocialpractice.org/>, entre otros.

Kelley Jr. (2017) identifica la inclusión de proyectos desarrollados fuera de Estados Unidos dentro del concepto de *social practice* como una práctica colonial:

Given the quick growth and academization of the field that we call social practices in the United States over the last decade, I was determined to say something about the intellectual and methodological roots of these practices that were not simply anchored in northern-transatlantic thinking. Thus, *Talking to Action* was a research project that was born of a need to redirect the legacies of the past. (pp.7-16)

En palabras de Kelley Jr. el no reconocimiento de los modos de hacer, tanto metodológicos como discursivos, de los proyectos seleccionados implica la posible asimilación por parte de la audiencia de *Hablar y Actuar* de los mismos dentro de las lógicas del *social practice* estadounidense. Esto implica, por tanto, la invisibilización de formas propias de crear, educar y promover el cambio social, y por tanto, su no reconocimiento, lo que perpetua las lógicas coloniales de jerarquización del conocimiento. El curador principal de esta exposición está, por tanto, interesado en promover un espacio tanto discursivo como físico en el que estas prácticas, similares entre sí y cercanas al concepto de *social practice*, puedan ser entendidas como afines, pero no idénticas. Ubicar *Hablar y Actuar* como una exposición de *social practice* implicaría clasificar, y por tanto comprender, los métodos, discursos, conocimientos y acciones desarrolladas en los diversos territorios desde una perspectiva unilateral, estadounidense en este caso, que no contempla la riqueza, diversidad, y la diferencia presente en las prácticas desarrolladas en Latinoamérica. Sería, por tanto, una visión que simplificaría la diversidad y la multiplicidad a un discurso único. Alineados con este marco lógico, y teniendo en cuenta que Sullivan Galleries es una galería que existe en el contexto académico de las bellas artes estadounidenses, nuestra intención fue buscar estrategias que enfatizaran el conocimiento, los valores y las perspectivas inherentes a cada proyecto evitando simplificarlos o disminuirlos, incluso de forma inconsciente. Estas son las cuestiones específicas a las que este artículo trata de responder.

La práctica curatorial derivada de este objetivo la hemos denominado comprensión empática frente a la apropiación colonial, y recoge las estrategias específicas que desarrollamos para presentar lo tangible (los objetos) y lo intangible (los procesos) de forma que las historias presentes en cada proyecto fueran narradas de forma óptima y respetuosa. Para ello ha sido obligado un replanteamiento de nuestra labor como curadoras, de nuestros métodos de trabajo y de los modos en los que ampliar la curaduría en relación con las y los artistas representados para asegurar una lectura no jerarquizada de los contenidos de la exposición. Tal y como se refiere James Clifford (1997),

My account argues for a democratic politics that would challenge the hierarchical valuing of different places of crossing. It argues for a decentralization

and circulation of collections in a multiplex public sphere, an expansion of the range of things that can happen in museums and museum-like settings. (p. 214).

Es importante recalcar que cada proyecto en *Hablar y Actuar* surge desde el territorio de lo local, ya que se gestan, desarrollan, y dan respuesta a contextos históricos, urbanísticos, sociales y culturales muy específicos. En este sentido, cada proyecto aporta a *Hablar y Actuar* una cualidad de lo micro, lo particular. Sin embargo, al contemplar el proyecto en su totalidad, se hace evidente la familiaridad entre los proyectos, la conexión entre las temáticas, y la coincidencia en los métodos. Desde una mirada de pájaro, *Hablar y Actuar* se convierte en una red formada por nodos locales, que hablan de contextos específicos, pero que apuntan hacia problemáticas compartidas a nivel continental y global. Es en esta suma de unidades, que se aprecia la importancia de lo micro para entender lo macro. Las y los artistas participantes en *Hablar y Actuar* forman un mapa viviente que representa las conflictividades contemporáneas que atraviesan al continente americano a través de las prácticas artísticas socialmente comprometidas. Desde de una multitud de disciplinas artísticas y con objetivos pedagógicos, activistas, y de archivo, los proyectos presentados en *Hablar y Actuar* ofrecen una mirada a modos colaborativos de pensar y repensar los procesos migratorios, la memoria colectiva, la gentrificación, las condiciones laborales, los derechos de género y sexualidad, el conocimiento indígena, las identidades transnacionales, y la violencia racial y de estado.

Aproximaciones metodológicas

Es importante resaltar la subjetividad de este escrito. Este artículo se fundamenta en la experiencia, los aprendizajes, y las reflexiones del equipo curatorial de Sullivan Galleries que trabajó en *Hablar y Actuar*. El objetivo de este equipo fue crear un espacio expositivo al servicio de las narrativas complejas presentes en la exposición y fomentar un espacio de aprendizaje en un contexto transcultural como es el School of the Art Institute of Chicago. Al mismo tiempo, también fue labor curatorial el atender a la misión de Sullivan Galleries como galleria académica en el contexto de dicha escuela de arte. En este sentido, parte de esta labor educativa implica entender el proceso de exhibición como modelo pedagógico y modo de investigación. A partir de esta lógica, *Hablar y Actuar* se entendió como un recurso educativo para nuestra audiencia, compuesta principalmente por estudiantes, profesores, artistas locales y activistas.

La experiencia de *Hablar y Actuar* trajo desafíos únicos que nos hicieron cuestionar y reformular nuestro enfoque curatorial. En este artículo se tratarán dos de ellos, por un lado, la promoción de una curaduría que incluya lo intangible (los procesos) de las prácticas artísticas socialmente comprometidas con la misma atención que lo tangible (los objetos), y por el otro, el desarrollo de acciones que den a conocer cada proyecto de forma respetuosa y que promueva la diversidad de métodos, discursos, y conocimientos.

Con relación al primero de nuestros retos, es importante recalcar que en este tipo de prácticas artísticas la colaboración no es un medio para alcanzar un fin, sino que es un fin

en sí misma. Se trata de la materia con la que se trabaja, el material primario, de que surge todo lo demás. Como explica Kelley Jr. (2021), " Cuando hablamos de colaboración uno lo entiende como un adjetivo no como un verbo, pero para mi colaboración es una metodología de acción, no es algo que describe como se hacen las cosas, es una metodología". Al encontrarnos frente a la naturaleza colaborativa, efímera, política e hiperlocal de los proyectos presentados, desde el equipo curatorial identificamos la importancia y el reto de comunicar lo procesual de esta práctica como una parte intangible pero esencial del trabajo. Al mismo tiempo, comprendimos que esta voluntad de poner énfasis en lo intangible podía significar correr el riesgo de presentar los objetos artísticos producidos como meros resultados de dicha experiencia y no como arte contemporáneo en sí mismos, lo cual no era nuestra intención. En este sentido, nos encontramos ante un proceso dicotómico en el que negociar con la coexistencia de una intención política del proceso y la muestra artística, enunciada de forma consciente por las y los artistas participantes en sus obras, y al mismo tiempo, la exhibición del hecho artístico como producto autónomo. Este es un debate activo dentro del campo del arte socialmente comprometido, en palabras de Grant Kester (2006):

My point isn't that art is no longer autonomous. It's simply that the nature of this autonomy, relative to the social and political, is being renegotiated. The binary oppositions that have defined avant-garde art in the past (art vs. kitsch or the political; the artist vs. the viewer) are no longer so compelling for younger practitioners (...). The traditional approach would insist that art must insulate itself from direct involvement. It can encourage a critically self-reflexive contemplation of the political situation that might reveal the unacknowledged ideological grounds of the struggle, and so on, but it's forbidden from open participation in the circuits of political and economic power that structure the development process itself. (p. 46)

En su trabajo, Kester defiende la faceta políticamente activa de la práctica artística socialmente comprometida, mientras sigue perteneciendo al campo de la creación. Por otro lado, Mignolo (2014) aboga por una práctica artística que cumpla con su intención decolonial, incluso a expensas de ser exitosa en el campo del arte:

(...) what is a decolonial artist/curator (for some of them are also curators)? (...)

The point is that none of their aims is "success," but "decolonization." So, then, one thing is to "succeed" in the art world and the other to use the art world in decolonial projects. Granted, you may use museums, (...) "Success" here means to (...) be "successful" in the contribution artists and curators can make to build decolonial sensibilities, decolonial subjects or, still, help colonial subjects to re-emerge, re-surge, and re-exist, as Leanne Simpson has argued. (p. 205)

En *Hablar y Actuar* nos situamos cerca de la visión de Kester (2006), desde esta voluntad de valorar a partes iguales las piezas artísticas y los procesos dialógicos, experienciales, y políticos. Es así que comprendimos la tensión entre proceso y resultado inherente al arte socialmente comprometido y a su exposición. Por este motivo, propusimos una práctica curatorial que mantuviera un balance justo ante esta tensión. Específicamente, tomamos una metodología muy presente en las prácticas artísticas socialmente comprometidas, como es la acción-reflexión-acción inherente a la investigación acción participativa. Adaptamos a ella nuestra labor curatorial.

Esta aproximación al hecho curatorial nos ha permitido experimentar con una serie de acciones que nos han ayudado a promover lo intangible de estos proyectos en nuestro espacio expositivo y al mismo tiempo, respetar el valor artístico de las piezas e instalaciones. Como se explicará en el apartado titulado *Investigación y Diálogo* de este artículo, este acercamiento experimental al hecho curatorial ha sucedido a través de dos prácticas: la comunicación directa con los artistas y la práctica curatorial autoreflexiva. La primera de estas prácticas nos ha ayudado a promover un método coherente y en consonancia con los modos de trabajo presentes en *Hablar y Actuar*. La segunda nos ha servido para crear espacios de reflexión y diálogo en torno a nuestra responsabilidad profesional, nuestro privilegio institucional, y nuestros posicionamientos éticos. De este modo, hemos podido destilar los aprendizajes críticos que hemos encontrado e implementar métodos de trabajo adaptativos.

Con respecto al segundo reto arriba nombrado, el desarrollo de acciones que den a conocer cada proyecto de forma respetuosa y que promueva la diversidad de métodos, discursos, y conocimientos, he denominado nuestra experiencia curatorial en *Hablar y Actuar* como porosa. Este término apunta a la capacidad del equipo curatorial para adaptarse a las necesidades de las obras de arte a través de una disposición a que la propia obra guiera nuestra labor. Es decir, dejarnos influenciar por la obra en nuestros *modus operandi*, lo que ha conllevado un trabajo de investigación y diálogo con los y las autores que de otro modo no hubiera existido. Se refiere a una práctica maleable, adaptable, atenta, y al servicio de la naturaleza y el contenido de los proyectos seleccionados. En este sentido, la gran cantidad de proyectos presentes en *Hablar y Actuar*, la variedad de métodos basados en procesos, y la diversidad dentro de la selección, fue lo que nos impulsó a promover una estructura de trabajo "porosa" que pudiera acomodar la complejidad, iluminar la singularidad y respetar las prácticas latinoamericanas e indígenas. En palabras de Remedios Zafra (2018):

La opresión simbólica acontece en la normalización del imaginario y las formas de poder, haciendo pasar por incuestionable algo que es "convenido" y por tanto facticio, por ejemplo, la primacía de determinados estereotipos o la naturalización de formas de desigualdad y poder. Transformar esos imaginarios es culturalmente posible, pero requiere una distancia crítica que nos permita, en primer lugar, tomar conciencia de su carácter artificial y de su posible trans-

formación, pero también imaginación política y alianza para transformarlos colectivamente.

El subtítulo de *Hablar y Actuar es Arte, Pedagogía y Activismo en las Américas*. Hay dos conceptos políticos relacionados con la idea de territorio presentes en este subtítulo. El primero hace referencia a que los proyectos seleccionados pertenecen al territorio americano, es decir, al continente americano. El hecho de que estas prácticas se circunscriban a una geografía específica muestra que lo territorial es enunciado que vincula las prácticas seleccionadas en esta exposición. En palabras de Kelley Jr. (2021),

Hay una herencia de diálogo y de participación y de aprendizaje colectivo que se promueve dentro del hemisferio de las Américas que tienen en común el trabajo de Freire y otros pedagogos radicales que ha ido difundiéndose entre este tipo de artistas que buscan teorías y que buscan material histórico para promover diferentes metodologías de trabajo y de aprendizaje colectivo.

En segundo lugar, el territorio nombrado, América, se nombra en plural. Añadir una 's' a la palabra América significa, desde una lectura literal, que hay más de una América. Si bien América es el nombre de un continente, en el contexto estadounidense América es el propio territorio estadounidense. Las personas estadounidenses se denominan a sí mismas *Americans*. De este modo, añadir una 's' a esta palabra en el contexto de un proyecto que nace en Estados Unidos implica, a mi parecer, hablar del espacio más allá de la frontera estadounidense. Se trata de una inclusión del resto del continente, específicamente de todas las personas que nos siendo *Americans* son americanas y americanos. Existe pues, una desnaturalización de, como dice Zafra, una forma de desigualdad y poder inherente en el lenguaje estadounidense.

Al mismo tiempo, la intención reivindicativa y decolonial de esta elección semántica se alinea con la limitación territorial del proyecto. La elección de la palabra Américas nos habla de una curaduría que no sólo valora las temáticas sociales tratadas por los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*, sino que enfatiza las localidades en las que estas conflictividades habitan, la diversidad de métodos utilizados, y los cuerpos que los llevan a cabo. Tal y cómo Linda Tuhiwai Smith (2012) afirma:

It appalls to us that the West can desire, extract and claim ownership of our ways of knowing, our imagery, the things we create and produce, and then simultaneously reject the people who created and developed those ideas and seek to deny them further opportunities to be creators of their own culture and own nations.

Desde esta interacción directa con el territorio, he querido prestar atención a los diferentes modos en los que los proyectos de *Hablar y Actuar* interactúan con este concepto. Específicamente, y a modo de organización del presente artículo, he identificado y nombrado cinco categorías siguiendo parámetros de temática, metodología y contenido: Luchas Indígenas; Gentrificación Local y Global; El Derecho a la Ciudad; Neoextractivismo; Fronteras. La intención de esta clasificación no es presentar un sistema cerrado, sino una lectura flexible y permeable. En este sentido, varios de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar* pueden ser comprendidos desde más de una categoría, y otros no tendrán relación con ninguna de ellas. Esta clasificación tiene como única intención facilitar la reflexión en torno a los modos de relación y actuación en el territorio de las prácticas artísticas comprometidas socialmente.

Territorio y prácticas artísticas socialmente comprometidas

A continuación se presentan algunos de los proyectos de esta exposición y su relación con el territorio, basado en las categorizaciones arriba nombradas. *Interzona*, pieza desarrollada por Kolectivo de Restauración Territorial (KRT) es un ejemplo de proyecto perteneciente a Luchas Indígenas. Desde 2011, KRT ha desarrollado acciones a través de la cartografía crítica, el video y la exploración del sonido. Su trabajo gira en torno al territorio Wallmapu, en Chile, que históricamente ha pertenecido al pueblo Mapuche. *Interzona* fue una acción *site specific* que abordó la autonomía jurisdiccional y exigía la devolución de tierras ancestrales. Instalado a pocos metros del centro de entrenamiento y operaciones de las fuerzas especiales y carabineros de Chile en la ciudad de Ercilla, KRT considera este proyecto como una "antibase". Durante siete días se generaron acciones comunitarias, investigaciones de campo y exploraciones tecno-artísticas para fomentar la reconexión con la memoria local, el agua, la etnobotánica, el sonido y las estrellas basadas en el concepto Mapuche de las tres tierras: subterránea, superficial y celestial (minche, nag y wenu mapu, respectivamente).

Tiempo del Pacífico, de Liliana Angulo Cortés, es un ejemplo de Gentrificación Local y Global. Con sede en Bogotá, Colombia, su trabajo explora discursos de representación, identidad, raza y poder. *Tiempo del Pacífico* documenta las historias compartidas de resistencia, movilidad y lucha de las comunidades negras en Buenaventura, Colombia y Los Ángeles y Oakland, Estados Unidos. Angulo Cortés estudió los polizones que viajaban hacia el norte en buques de carga desde la ciudad portuaria de Buenaventura, donde muchos residentes están siendo desplazados por el gobierno y el desarrollo corporativo. Este proyecto examina la crisis de las personas de ascendencia africana empobrecidas mientras responden al racismo sistémico como una de las principales condiciones del capitalismo.

Contando con Nosotros es un proyecto realizado por el colectivo BijaRi, reflexiona sobre el derecho a la ciudad. BijaRi es un colectivo de artistas, arquitectos y diseñadores con sede en São Paulo, Brasil. Su objetivo es investigar y reflexionar sobre las problemáticas que padecen algunas comunidades dentro las grandes ciudades Latinoamericanas. *Contando con*



Fig. 01 Liliana Angulo Cortés, *Tiempo del Pacífico*, 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Nosotros se desarrolló 2011 en la Comuna 1, un vecindario ubicado en las colinas nororientales de Medellín, Colombia. Construida de forma informal a través de la llegada masiva de personas, este asentamiento se convirtió en un entramado urbano que se encontraba dividido en guetos debido a disputas entre pandillas. Como resultado de políticas de seguridad pública, se construyó un sistema de transporte aéreo, el Metrocable, junto con muchas instalaciones sociales y culturales en Comuna 1 y en otros vecindarios. Estas nuevas instalaciones causaron un gran impacto en la comunidad, que por primera vez tenía un acceso fácil al centro de la ciudad. BijaRi recolectó testimonios de la memoria colectiva local, experiencias, deseos y sueños. Fragmentos de estos testimonios se pintaron después en grandes trozos de tela, y se instalaron en los techos de las casas ubicadas directamente debajo del sendero del Metrocable. De este modo, los pasajeros podían leerlos mientras pasaban por encima. *Contando con Nosotros* promueve la creación de un archivo de la memoria colectiva de un vecindario y lo presenta en el propio entramado urbano como un modo de promover un diálogo con el resto de la ciudad.

Mapeo Colectivo en Dos Pasos, es un proyecto de Iconoclasistas que muestra el neoextractivismo en Argentina a través de procesos de mapeo colectivo. Dúo de arte gráfico e investigación, Iconoclasistas combina talleres y procesos de cartografía colectiva creativa. Entre 2008 y 2010, Iconoclasistas llevaron a cabo proyectos de mapeo con iniciativas comunitarias y grupos activistas que luchan contra el expolio y el saqueo del espacio y los recursos comunes en Argentina. En estas convocatorias se trabajó de forma colaborativa en el desarrollo de dos mapas colectivos. La cartografía crítica *Radiografía del corazón del agronegocio sojero* (2010) revela la expansión de los monocultivos de soja transgénica en Argentina. La cartografía crítica *Megaminería en los Andes secos* (2010) destaca proyectos mineros de

montaña de empresas multinacionales, que implican la separación de minerales a través de un proceso tóxico que requiere grandes cantidades de agua. A través de representaciones gráficas de estos mapeos colectivos, Iconoclasistas reflexiona sobre los modos actuales de extraer y producir recursos de forma intensiva y al mismo tiempo visibiliza quién lidera estos procesos y cuáles son las comunidades afectadas.

La última categoría, La Frontera, es abordada por el colectivo Cog•nate Collective con su proyecto *MICA* (Instituto Móvil para la Ciudadanía + Arte). Este colectivo interdisciplinar desarrolla proyectos de investigación basados en la comunidad, intervenciones públicas y programas pedagógicos experimentales en la región fronteriza del sur de California y el norte de México. *MICA* es una camper transformada en una plataforma de arte nómada que cuando se coloca en mercados públicos o informales, sirve como el centro de acciones de investigación e intervención, que Cog•nate Collective facilita para investigar la intersección de redes económicas y culturales transnacionales a través de dichos mercados. Cog•nate Collective busca transformar estos sitios (y la gran región fronteriza) en incubadoras para reinventar las formas de entender y promulgar la ciudadanía a pesar de las delimitaciones nacionales.

Activar una lectura de *Hablar y Actuar* desde el concepto de territorio, pone el énfasis en la importancia de desarrollar una curaduría porosa y al servicio, al mismo tiempo que pone de manifiesto la responsabilidad inherente a una práctica curatorial reflexiva en relación con su poder discursivo y comunicativo.

Territorio y Curaduría de prácticas artísticas socialmente comprometidas

El interés por comprender las características territoriales de los proyectos en *Hablar y Actuar* nos dio claves importantes para promover acciones curatoriales que, en sintonía con la naturaleza de los proyectos, dieran respuesta a los dos retos ya descritos. En primer lugar, en *Investigación y diálogo* presentaré las estrategias llevadas a cabo para comunicar lo procesual de los proyectos como parte esencial del trabajo a través de nuestra experiencia con Kolectivo de Restauración Territorial. En segundo lugar, en *Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial*, describiré las acciones que llevamos a cabo para dar a conocer los trabajos expuestos de forma respetuosa y legítima a través de elementos visuales y de textos interpretativos.

Investigación y diálogo

Cuando el equipo curatorial entra en contacto con *Interzona*, el proyecto de KRT, en la primera edición de la exposición en Otis School of Art and Design, hubo grandes dificultades para comprender y disfrutar esta pieza, y un cuestionamiento sobre su relación con el resto de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*. Debido a esta experiencia, el equipo curatorial valoró la posibilidad de no mostrar *Interzona* en Sullivan Galleries ya que poníamos en

duda nuestra habilidad para decodificar esta pieza en un tiempo razonable y porque al mismo tiempo, no sabíamos de qué modo se podría trasladar a nuestro espacio. Esta iniciativa fue comunicada a Bill Kelley Jr., quien nos explicó la importancia de mantener en *Hablar y Actuar* un proyecto como *Interzona*. Nos habló de la importancia de no excluir obras indígenas de los espacios expositivos de arte contemporáneo, ya que se corre el riesgo de que sus discursos, vivencias y producción cultural sean invisibilizados. A través de esta conversación se hizo evidente que el equipo curatorial no había comprendido *Interzona*. Dado que este proyecto viene desde un conocimiento y una visión nueva para el equipo, se comprendió que justamente por este motivo era importante contar con este proyecto en nuestra edición de *Hablar y Actuar*.

Como estrategia para conocer más sobre el trabajo de KRT el equipo curatorial decidió, con el apoyo de Bill Kelley Jr., abrir un diálogo con los miembros del colectivo en el que poder conocer, de primera mano, su práctica artística, así como consensuar el modo óptimo de mostrar *Interzona* en nuestro espacio expositivo. Por motivos de diferencias de huso horario y porque no todos los miembros del equipo en Sullivan Galleries hablan español, la comunicación con KRT comenzó a través de Messenger y Skype. Esta adaptación también se debió a utilizar los medios que son accesibles para los componentes de KRT, que residen en zonas rurales de la Araucanía. En este sentido, a través de los medios descritos comenzamos una conversación que dotó de contenido y significado nuestra comprensión de *Interzona*. Nuestro interlocutor principal fue Jorge A. Olave Riveros, componente del colectivo, y que nos describió *Interzona* como una acción artística duracional en la que, a través de experiencias vivenciales, se activó y compartió el conocimiento Mapuche en sus tierras ancestrales. Al mismo tiempo, Olave Riveros nos habló de otra cualidad de *Interzona*, en este caso como intervención política en un territorio en conflicto, ya que se visibilizaba la lucha Mapuche en un espacio altamente militarizado.

Interzona está compuesto por la silueta de un caballo trazada por palabras manuscritas en la pared, alforjas hechas de tejido de algodón que se asientan sobre el dibujo del caballo y que contienen plantas medicinales, tres estrellas de metal, un palo de zahorí, un video de una performance en la que un hombre con los ojos tapados guía a un caballo por las calles de un pueblo, y unos textos impresos en vinilo que hablan sobre el daño ecológico producido por la industria maderera en Chile. Olave Riveros nos presentó cada uno de los elementos de su instalación y cómo se relacionan con la narración de la historia y cosmovisión Mapuche, así como con la lucha por su territorio. A través del conocimiento compartido aprendimos sobre la cosmovisión, la medicina herbal y el conocimiento celestial de los y las Mapuches, desarrollamos un conocimiento más profundo sobre *Interzona* y descubrimos la riqueza de su simbología. Específicamente, a lo largo de nuestras conversaciones, tomamos decisiones consensuadas como el desarrollo de una guía didáctica en la que presentar los diferentes elementos de la instalación a nuestros públicos, y pintar la pared de la instalación del mismo azul que el de la bandera Mapuche.

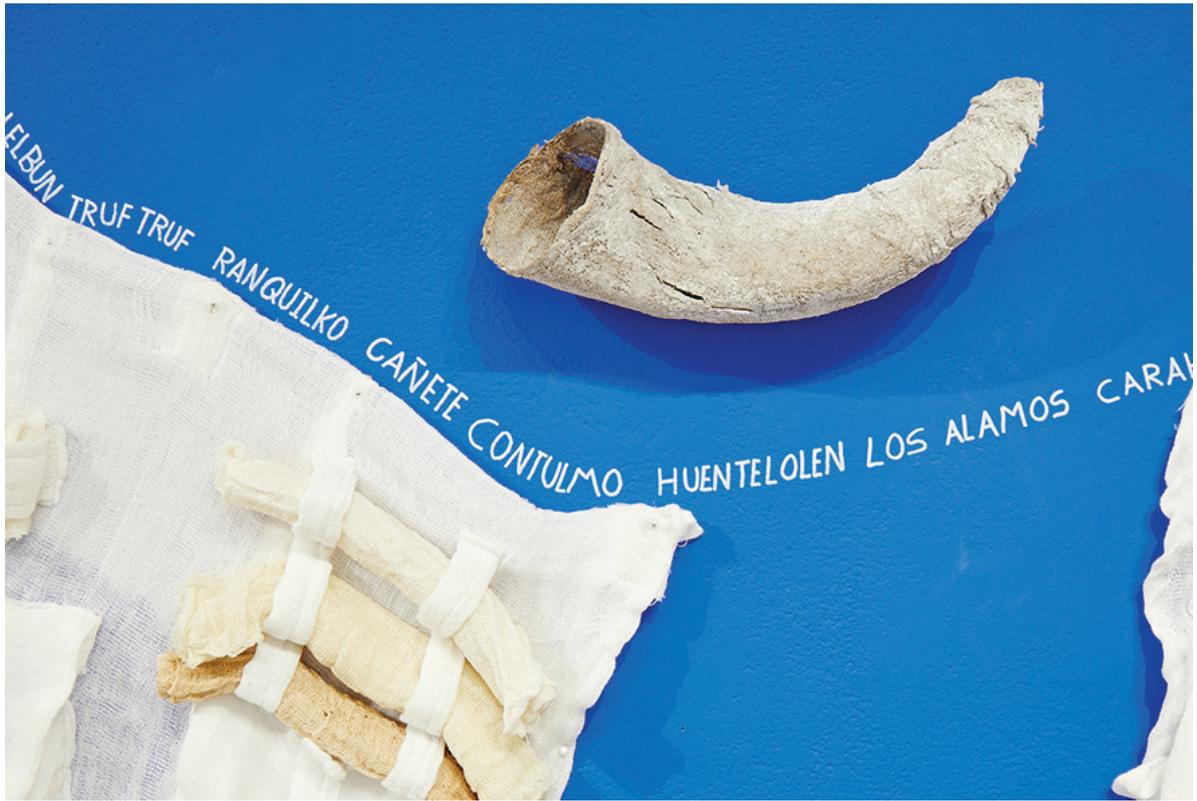


Fig. 02 KRT (Kolectivo de Restauración Territorial), *Interzona* (detalle de la instalación), 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Otra decisión conjunta fue el modo de trazar la silueta del caballo, ya que esta pieza de *Interzona* debía ser realizada *in situ*. Dado que SAIC es una comunidad amplia e internacional y que entendemos nuestra labor curatorial como pedagógica, decidimos buscar a la persona que fuera llevar a cabo esta colaboración con KRT entre los y las estudiantes de posgrado. Teníamos dos intenciones al realizar esta acción. Por un lado, asegurar que la persona que llevase a cabo esta intervención tuviera conexión con la obra de KRT, que comprendiese el origen de su trabajo a nivel cultural y político, y que sintiera afinidad con la temática. Por otro lado, es de nuestro interés ofrecer oportunidades profesionales a las personas de nuestra comunidad académica, ya que comprendemos estas colaboraciones como elementos que amplían y enriquecen su formación. Encontrar a la persona adecuada para manifestar el trabajo de KRT en Sullivan Galleries, fue una solución de carácter colaborativo que nos parece está relacionada con las metodologías de trabajo presentes en el arte socialmente comprometido, ya que se fundamenta en el cuidado, la empatía, y en intereses comunes.

En el momento de producir *Hablar y Actuar* en Sullivan Galleries, Soledad Muñoz era estudiante de grado del programa de Maestría en Estudios Textiles y Materiales. Muñoz es de origen chileno, hija de padres exiliados de la dictadura de Pinochet en Canadá. Esta artista interdisciplinaria ha desarrollado parte de su obra en torno a la memoria de las personas desaparecidas durante el periodo de dictadura. Altamente sensibilizada con las cuestiones políticas chilenas y solidaria con el movimiento de resistencia Mapuche, Muñoz fue la persona idónea para colaborar con KRT. Siguiendo nuestra metodología de trabajo, realizamos un

encuentro introductor en el que Soledad Muñoz fue presentada a los miembros de KRT. Una vez ambas partes estaban de acuerdo en llevar a cabo esta colaboración, KRT y Muñoz trabajaron de forma autónoma, comunicándonos su proceso y sus necesidades. De este modo el equipo curatorial medió este proceso, sin embargo, la relación y los términos de la colaboración fueron construidos y pactados entre KRT y Muñoz.

Colaborar con Soledad Muñoz en la activación de la silueta del caballo en la galería trajo consigo una serie de aprendizajes valiosos para el equipo curatorial. Por un lado, se constató el éxito de promover una curaduría fundamentada en el diálogo, la solidaridad, y en el intercambio. Por otro, al escribir Muñoz los nombres que conformaron la silueta del caballo se generó de forma espontánea una nueva capa de conocimiento. Al mismo tiempo que la artista iba escribiendo cada una de las palabras que conforman la silueta, Muñoz buscó cada una de las palabras, para descubrir que eran nombres de poblaciones Mapuches. Algunas de las palabras eran en español y en ese caso se trataba de localizaciones que habían sido poblaciones Mapuches pero cuyo nombre había sido cambiado por los españoles. De este modo, Muñoz convirtió el acto de escribir los nombres en una acción que activó el territorio Mapuche en el espacio de la galería a través de un acto espontáneamente simbólico.

Finalmente, tratar de dar respuesta a un reto inicial nos dio la oportunidad de desarrollar una práctica curatorial colaborativa que atendió a las características únicas de *Interzona*. En este sentido, se valoró la creación de una relación con KRT, la dedicación de tiempo y de los medios a nuestro alcance para construir un diálogo desde el que trabajar juntas. Asimismo, se tomaron decisiones consensuadas y se promovió una colaboración fundamentada en sintonías y solidaridades internacionales. Tener el privilegio de acceder al conocimiento que KRT nos ofreció fue definitivo para desarrollar una relación profunda con la obra, lo que nos ayudó a llevarla a nuestro espacio de forma más respetuosa e informada, y al mismo tiempo, a promover procesos de mediación con nuestro público desde los estándares decoloniales que nos habíamos propuesto.

Comprensión Empática frente a la Apropiación Colonial

Para poner en valor la diversidad de conocimientos, métodos de trabajo, y procesos presentes en *Hablar y Actuar*, el equipo curatorial prestó especial atención al uso de materiales (audio)visuales y a los textos interpretativos. En primer lugar, con respecto a los elementos (audio)visuales, sus potencialidades eran varias. Por un lado, dar a conocer las diversas localidades y geografías a través de información gráfica documental, y por otro, promover una lectura visual de la multiplicidad de acciones realizadas por los colectivos participantes. Específicamente, se trabajó con fotografías, vídeos, y mapas. En segundo lugar, valoramos la importancia de dar a conocer el contexto de cada proyecto a través de textos presentados en paneles informativos junto a cada instalación. En este punto encontramos tensión entre informar, promover espacio para la lectura independiente de las obras, y encontrar una mediación educativa equilibrada.



Fig. 03 *Talking to Action* (vista general que incluye de izquierda a derecha Frente 3 de Fevereiro, *Nou Pap Obeyi*, 2015; BijaRi, *Contando con Nosotros*, 2017; y el título de la exposición) 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

En lo referente a los materiales (audio)visuales, nuestra estrategia fue la de diseñar espacios expositivos amplios en los que las piezas pudieran habitar y activar el espacio a su alrededor sin interferencias de otros proyectos. En este sentido, nuestra intención fue la de crear en *Hablar y Actuar* una circulación fluida, que permitiera el paso armónico de una instalación a otra, y que, al mismo tiempo, permitiera la lectura de cada proyecto de forma independiente. Por consiguiente, pusimos especial atención en que los materiales visuales funcionasen como elementos ancla, por un lado, activando la identidad de cada proyecto en su espacio y por otro, actuando como puntos de entrada que permitieran a nuestro público interactuar con los proyectos de su interés. Uno de los ejemplos de esta estrategia es *Nou Pap Obeyi*, pieza de Frente 3 de Fevereiro.

Este colectivo, con sede en Brasil, actuar de forma interdisciplinar a través del arte, la investigación y la acción directa en torno a las luchas raciales y prácticas de resistencia en Latinoamérica. *Nou Pap Obeyi* diagrama el intercambio transnacional de métodos de militarización y control social dirigidos contra las personas de escasos recursos de los centros urbanos en América Latina. Dado el carácter de investigación tanto histórica como desde las artes sobre un tema que genera conexiones entre múltiples comunidades del continente americano, y al mismo tiempo, con otras experiencias presentes en *Hablar y Actuar*, para esta instalación se diseñó un espacio expositivo en el que uno de los videos documentales cubrió uno de los muros principales de la galería. Escoger este muro en particular, visible desde la entrada de la galería, fue una decisión tomada desde el equipo curatorial con una intención comunicativa. Esta proyección de aproximadamente 3 metros x 5 metros documenta un levantamiento popular en Port-au-Prince, Haití. El uso de la proyección de gran tamaño en este caso fue un modo de dar visibilidad del contenido social y político presente en los proyectos de *Hablar y Actuar* y de simbólicamente visibilizar los cuerpos, en este caso de personas haitianas, que reciben y sufren las consecuencias de los conflictos y las violencias activas en el continente americano.



Fig. 04 Dignicraft, *La Piñata Colaborativa* (vista de la instalación junto con el mapa pintado por Cecilia Beaven, 2018, y las piñatas Purepecha originales), 2018. Fotografía de Tony Favarula. Instalación en la exposición *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas* en School of the Art Institute of Chicago Sullivan Galleries. Promotores: Otis College of Art and Design como parte de Pacific Standard Time: LA/LA, e itinerancia por Independent Curators International (ICI).

Otra de las acciones que llevamos a cabo dentro de esta estrategia fue apoyar la creación de una nueva pieza visual para *La Piñata Colaborativa*, proyecto de Dignicraft. El colectivo Dignicraft, con sede en Tijuana, México, trabaja en la intersección de arte, producción audiovisual y mediación cultural. *La Piñata Colaborativa* es un proyecto que involucra a la comunidad de artesanos Purépechas que han emigrado de su tierra ancestral en la isla de Janitzio en Michoacán y actualmente residen en Rosarito, Baja California. Muchas familias Purépechas que viven cerca de la frontera entre Estados Unidos y México han desarrollado maestría artesanal en la creación de piñatas para el consumo popular en el mercado estadounidense como fuente de sustento. A lo largo de 2015, el proyecto *La Piñata Colaborativa* se inició como una serie de talleres de autorrepresentación en el que las personas participantes diseñaron y crearon una serie de piñatas como herramientas para compartir sus identidades indígenas, así como sus experiencias migratorias.

En la primera edición de *La Piñata Colaborativa* en Otis School of Art and Design, Dignicraft presentó un mapa que, de forma visual, narraba la migración del pueblo Purépecha a Baja California. Más adelante, una vez que empezamos a trabajar con Dignicraft en el diseño de su instalación, el colectivo nos explicó la importancia de esta pieza gráfica como elemento narrativo. En esa misma conversación, nos contaron que su especialidad es el trabajo audiovisual y no las artes plásticas. En siguientes conversaciones aprendimos que era de su interés desarrollar una nueva versión del mapa. En una colaboración de naturaleza similar a la descrita entre KRT y Soledad Muñoz, propusimos a Dignicraft trabajar con la artista Cecilia Beaven, artista mexicana, y en ese momento estudiante de maestría en SAIC. Beaven trabajó con Dignicraft de forma independiente en la creación de un mapa mural para el que utilizó fotografías de archivo y diversas estrategias visuales de su creación para dar a conocer la cultura Purépecha y su proceso migratorio.

Por último, en lo referente al uso de textos que introdujesen cada proyecto de *Hablar y Actuar*, desde el equipo curatorial encontramos dos intereses encontrados. Por un lado, no parecía importante ofrecer herramientas que ayudaran a nuestro público a decodificar la naturaleza compleja de cada uno de los proyectos, sus metodologías, y su campo geográfico de acción. Por otro lado, era nuestro interés presentar *Hablar y Actuar* dentro del marco de una exposición de arte contemporáneo. En este sentido, y a nivel de textos interpretativos, la práctica más común es la de no poner textos explicativos o generar narrativas muy breves. En este punto, y ante nuestro choque de intereses, decidimos aplicar la metodología de acción-reflexión-acción. Comenzamos a recabar información de diversas fuentes y escribir bocetos de textos. A lo largo de este proceso encontramos los diversos puntos que nos parecía importante cubrir y diseñamos la estructura del contenido de todos los textos interpretativos. Específicamente, diseñamos una estructura que contenía la presentación de cada uno de los y las artistas, colectivos y comunidades participantes, una introducción a los proyectos de forma detallada, y un testimonio en primera persona sobre la experiencia en las prácticas artísticas socialmente comprometidas. Asimismo, dado que la gran parte de los proyectos están concebidos y llevados a cabo en territorios en los que se habla, entre otros idiomas, español, y que la comunidad latina en SAIC y en la ciudad de Chicago es de gran tamaño, los textos fueron redactados en español e inglés. Los títulos de los proyectos se dejaron en su idioma original y se tradujeron exclusivamente en el cuerpo del texto en cada panel. Finalmente, los textos fueron impresos en un tamaño de 50cm x 80cm, más grande de lo que habíamos previsto en un primer lugar, y que sin embargo era el necesario para compartir los textos a un tamaño adecuado para su lectura. A lo largo del proceso de producción de los textos comprendimos la importancia de dar la información necesaria para promover la comprensión informada y la empatía entre nuestro público. En este caso fue el proceso de curaduría basada en acción-reflexión-acción por el que el equipo curatorial pudo dar respuesta a un conflicto de intereses y finalmente valoró la relevancia de generar un material interpretativo por encima de guardar una estética específica.

Conclusión

Las prácticas curatoriales críticas están influenciadas por las líneas de pensamiento decolonial y poscolonial que se nutre de movimientos emancipatorios desde los campos de la filosofía, la pedagogía, y el pensamiento indígena, y la semiótica, entre otros. También se nutre de las corrientes de la nueva museología y la museología crítica que cuestionan a la institución cultural como un generador de experiencias y significados desde una posición de poder. Dentro de este marco se encuentra *Hablar y Actuar*, en la que se ha tratado de representar una mirada crítica hacia los procesos políticos y sociales activos en el continente americano desde la perspectiva de prácticas artísticas que trabajan en comunidad y fomentan procesos colaborativos y solidaridades locales e internacionales.

A su paso por Sullivan Galleries, *Hablar y Actuar* ha puesto de manifiesto la naturaleza específica de la curaduría de proyectos de arte comprometido socialmente. En este sentido, en este artículo he descrito las estrategias que hemos desarrollado desde el equipo curatorial para dar respuesta a los dos retos específicos que hemos encontrado. En primer lugar, me he referido a la generación de estrategias para comunicar la naturaleza intrínsecamente procesual de los proyectos, como parte esencial de nuestra labor. En segundo lugar, he hablado de dar a conocer los trabajos expuestos de forma respetuosa y legítima para con las sabidurías y modos de trabajo de cada territorio. Para contextualizar las estrategias utilizadas para dar respuesta a ambos retos, he presentado una de las características en los proyectos de arte comprometido socialmente, la relación con el territorio. En este sentido, el concepto de territorio ha sido el eje en torno al cual se han presentado varios proyectos de *Hablar y Actuar*, y lo he hecho a través de una categorización temática: Luchas Indígenas; Gentrificación Local y Global; El Derecho a la Ciudad; Neoextractivismo; Fronteras.

El concepto de territorio ha sido clave en el desarrollo de una práctica curatorial porosa y permeable ante la diversidad cultural y la complejidad metodológica de los 22 proyectos que hemos expuesto. Al interiorizar la importancia de lo territorial en estas prácticas hemos podido dar respuestas específicas a los dos retos anteriormente descritos. En primer lugar, a través de una curaduría fundamentada en la investigación y el diálogo, hemos llevado a cabo la instalación de *Interzona* desde una práctica informada del valor simbólico y político de este proyecto. De forma colaborativa, KRT y Soledad Muñoz han trabajado en la activación de una pieza de la instalación que ha generado una experiencia de aprendizaje en todas las personas participantes, y en el público de Sullivan Galleries. En segundo lugar, he descrito las estrategias utilizadas para trabajar con los elementos visuales y los textos interpretativos de un modo que diesen a conocer la riqueza y diversidad de territorios, metodologías, y conocimientos de cada uno de los proyectos presentes en *Hablar y Actuar*.

Esta práctica curatorial ha demandado una actitud de cuidado con respecto a cada uno de los proyectos de la exposición, y el desarrollo de conversaciones con muchos de los artistas detrás de ellos. Este proceso ha sido altamente enriquecedor y pensamos que ha ayudado a lograr una muestra en condiciones óptimas a nivel de transferencia de experiencias, conocimiento y metodologías desde el respeto y en diversidad. Asimismo, esto ha requerido de una adaptación de los tiempos de producción y una elevación de los costes, lo que hace cuestionable el poder aplicar esta metodología de trabajo en el medio y largo plazo. En este proyecto se ha hecho evidente que revertir lógicas en la práctica curatorial implica un esfuerzo extra de trabajo y recursos que, lamentablemente, no siempre estamos en condiciones de poder ofrecer. También ha visibilizado las tensiones dicotómicas que pueden surgir al tratar de desarrollar una práctica *ad hoc* y de respetar los procesos y costes de producción. Es decir, entre seguir las intenciones críticas o las lógicas de productividad imperantes, un debate perpetuamente abierto en la producción cultural autoreflexiva.

Por último, *Hablar y Actuar* ha supuesto una oportunidad para investigar sobre posibles modos de trabajo aplicables a la práctica curatorial de arte socialmente comprometido, a

partir de aplicar lógicas propias de dicho campo de la creación, como son la colaboración y el diálogo.

Referencias

- BAL, M., (1996). The discourse of the museum. In Greenberg, R., Ferguson, B. et al (Eds.) *Thinking about Exhibitions* (pp.145–157). New York: Routledge.
- BISHOP, C. (2014). *Radical Museology: Or, What's 'contemporary' In Museums Of Contemporary Art?* London: Koenig.
- BOAST, R. (2011). Neo-colonial collaborations: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1)
- CAMNITZER, L. *Las fronteras de la curaduría*. Texto dentro del encuentro internacional MDE11, Medellín, documento electrónico: <https://vimeo.com/29385162>
- CARTAGENA, M.F. (2017). Liberation Aesthetics: Social Transformation, Decolonization, and Interculturality. En Kelley Jr., B. y Zamora, R. (Eds.), *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, (pp.63–70). Chicago: The University of Chicago Press.
- CLIFFORD, J. (1997). Museums as Contact Zones. En Clifford, J. (Ed) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (pp. 188–219). Cambridge: Harvard University Press.
- FANON, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. London: Penguin.
- FILIPOVIC, Y. (2013). Necessarily Cumbersome, Messy, and Slow: Community Collaborative Work within Art Institutions. *Journal of Museum Education*, 38(2), 129–140.
- FRASER, M., & MING WAI JIM, A. (2018). What is critical curating?: Introduction. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*. 43(2), 102–103.
- FREIRE, P. (1970). *Cultural Action for Freedom*. Massachusetts: Harvard Educational Review.
- GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. (2014). Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol. 3, No. 1, 196–212.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2006). The power of museum pedagogy. En Hugh H. Genoways (Ed.), *Museum philosophy for the twenty-first century*, (pp.235–245). Altamira Press.
- JACOB, M. J. (2018). *Dewey for Artists*. Chicago: University of Chicago Press.
- KELLEY Jr., B. (2017). Talking to Action: A Curatorial Experiment Towards Dialogue and Learning. En Kelley Jr., B. y Zamora, R. (Eds.), *Talking to Action: Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, (pp.7–16). Chicago: The University of Chicago Press.
- KESTER, G. (2011). *The One and the Many*. Durham and London: Duke University Press.
- MIGNOLO, W y Nanibush, W. (2018). Thinking and Engaging with the Decolonial: A Conversation Between Walter D. Mignolo and Wanda Nanibush. *Afterall*. Spring/Summer (45), 25–29.
- MÓRSCH, C. (2015). Contradecirse a una misma. Museos y Mediación educativa crítica. En *Contradecirse a una misma. Museos y Mediación educativa crítica*. Experiencias y Reflexiones desde las educadoras de la documenta 12. Quito: Quito Alcaldía.
- PHILLIPS, R. B. (2020). Can Museums be Postcolonial?. En Coombes y Phillips (eEds.) *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*. West Sussex, UK: Wiley Blackwell

ROCHE RODRÍGUEZ, M. (2018). Remedios Zafra: La opresión simbólica está en la normalización del imaginario de poder que hace incuestionable lo 'convenido'. *Colofón Revista Literaria*. Enero (26).

SIMON, N. (2016). *The Art of Relevance*. Santa Cruz: Museum 2.0.

SMITH, L. T. (2012). *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. London and New York: Zed Books.

STOTT, T., y KESTER, G. (2006). An Interview with Grant Kester. *Circa Art Magazine*. Autumn, No. 117. pp. 44-47.