

Título: No nos engañemos, cómo pensar en la curaduría cognitiva

Seudónimo: Cerouno

Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia.

Ministerio de Cultura – Universidad de los Andes

2014

Categoría 1 – Texto Largo

Se dicen muchas cosas sobre la curaduría de arte en Colombia. Entre esas, muchos cuestionamientos. Que si el curador es un mediador o un creador; que si curar viene de cuidar; que si debe regirse por lo que significan las obras o puede proponer sus propios significados; que con qué derecho el curador cree que puede tomarse el papel del artista, aún cuando también podría decirse que con qué derecho el artista se toma el papel del artista; en fin. Parece existir una afectación muy particular acerca del venerable significado de las obras de arte, pero muy pocos se preguntan acerca de qué significa significar.

Empecemos por algo concreto, las obras de arte no significan, porque significar es una acción, lo que sucede es que las personas le asignamos y atribuimos significados a las cosas y actuamos como si lo tuvieran, organizamos el mundo de acuerdo a la manera en que existimos. Muchas cosas adquieren significado por la manera como las tratamos, y el arte es una de esas cosas. En términos de John Searle, el arte sería una *calidad relativa al observador*, en el sentido en el que “existe solo en relación con las actitudes de los observadores” (Searle, 1995, pág. 11). Así que no hay obras sin público, y más que un carácter sagrado del arte, debería haber un carácter sagrado de las personas y de sus interpretaciones. Son como el poder del voto, cada interpretación cuenta. Así como un curador cuida las obras a su encargo, también debería cuidar a sus audiencias.

Por eso, además de pensar en los problemas sobre de qué vive un artista, cómo están mal organizados los eventos artísticos en el país, o quiénes echan raíces en nuestras instituciones culturales, también es legítimo pensar cómo fallamos o cómo logramos compartir significados o interpretar el arte, y qué dice eso acerca de nosotros mismos. El fin de este texto consiste en proponer unas ideas para hacer menos opaco lo que se entiende por significación en el arte y en la curaduría colombiana de hoy, para esbozar

por qué interpretamos de ciertas maneras y para qué nos sirve hacerlo así. Y para eso el fundamento teórico está cimentado en la llamada semántica cognitiva, una aproximación al significado desde los procesos mentales y la manera como nos ayudan a relacionarnos con el mundo, para entender cosas como el arte.

Las ciencias cognitivas, y en especial la corriente de la semántica cognitiva, son particularmente jóvenes. Aunque se han hecho muchos avances con respecto a la lingüística y a la conexión entre la lengua, el cuerpo y el cerebro, son muy escuetas las cosas que se han dicho acerca del arte en general y acerca de temas tan específicos como la curaduría; aún no hay tal cosa como la “curaduría cognitiva”. Sin embargo, la semántica cognitiva, que se interesa por entender cómo conceptualizamos nuestro entorno y actuamos en él, puede resultar útil para la curaduría, pues permite dar pistas sobre qué principios podría seguir un curador para ayudar a un espectador a interpretar eficazmente una exposición. Si nos fijamos, esto sería una aproximación centrada en el significado conjunto e individual del arte, es decir, desde el punto de vista social-semiótico-mental, que podría plantarse como una alternativa a las teorías predominantes del corpus teórico de la posmodernidad, en las que se entiende el arte y la cultura como capitales que se acumulan y se consumen. En consecuencia, en una aproximación de la semántica cognitiva al arte no existirían diagnósticos catastrofistas ni salvacionistas, que predicen muertes y renacimientos del arte, ni condiciones permanentes de lucha, emancipación y enajenación (sí, les hablo a ustedes, Debord, Baudrillard, Rancière, Bourriaud, y los demás del combo), sino, más bien, apreciaciones de la significación para fines prácticos concretos.

Entonces hablemos en concreto, pensemos en un caso real. Del 11 de marzo al 13 de abril de 2014 se presentó en la sede de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá la exposición *El Dorado*, curada por Mariangela Méndez y Bernardo Ortiz, donde se exhibieron obras de 19 artistas colombianos. La curaduría de la exposición estuvo centrada en “la metáfora de la expedición de El Dorado como una búsqueda por encontrar el oro, el bienestar y el paraíso en otro lugar”(Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014), y, coherente con esa idea, se organizaron salas en las que se presentaron obras que hacían referencia a distintas “riquezas” (el narcotráfico, los recursos naturales), al “paraíso” (el paisaje colombiano, la extravagancia de lo exótico) y el “bienestar” (que,

como lo mostró la exposición, más bien sería la miseria). En una de esas salas de exhibición, la que yo llamé “la del paisaje”, pude notar que varias obras tenían en común alguna relación con los recursos naturales, la naturaleza, el paisaje, la intervención de los seres humanos, el color verde y el color tierra. Por ejemplo, vi un video de la artista Lina Espinosa, en el que se presentaba el torso de una persona sobre el que estaba pegada una silueta hecha en escarcha con la forma de lo que parecía un mapa. La granularidad y el brillo de la escarcha me hizo pensar en piedras preciosas, y la respiración de la persona a la que se le había filmado el torso me hizo pensar en la metáfora de “el territorio respira”. Como comúnmente asociamos la respiración a la vida pensé que la metáfora se podía expandir a “el territorio tiene vida”, y relacionándolo con las piedras preciosas supuse que la obra de Lina Espinosa era una manera más elaborada de decir que los recursos naturales de un territorio lo mantienen con vida, o algo por el estilo. Como ya estamos acostumbrados a ese tipo de metáforas, en las que se relacionan a las personas con el paisaje, no me costó mucho trabajo llegar a una interpretación que consideré satisfactoria acerca del video; incluso, después de la interpretación pude hacer un juicio personal, “me gusta la idea y me gusta la escarcha, pero esta manera nostálgica de ver la naturaleza ya está muy trillada”, y pude continuar con la exposición. En la misma sala también vi una proyección en video de Alberto Baraya y Jonathan Hernández, en la que se veía a unos hipopótamos, al parecer de la hacienda Nápoles, la finca del narcotraficante Pablo Escobar, que me remitió a las extravagancias de la narcocultura y de los traquetos, tan conocidas en nuestro país, y a lo exótico de un paisaje creado con el dinero del narcotráfico. Junto a esa obra de los hipopótamos había una obra de María Margarita Jiménez y Andrés Rosero, en la que se proyectaba sobre una caja de mandarinas, o una construcción de madera similar, un video de matas de maleza y una animación de líneas blancas sobre esa maleza. Como la proyección estaba en el piso, lo de la maleza se hacía muy evidente, pero hacía muy incómodo mantener la atención en la obra, así que continué viendo la exposición sin darle mucha importancia. Justo al lado de la maleza, estaba una obra del artista Juan Fernando Herrán, llamada *Sin título* (1993), que consistía en un video en el que se veía al propio artista parado en frente de un fondo plano verde pastel, mientras metía unas hojas de pasto en su boca, las masticaba con un gesto exagerado, escupía un líquido verde de vez en cuando, sacaba las hojas convertidas en

una bolita verde y, por último, ponía la bolita en sus manos y la mostraba a la cámara. Cuando me acerqué a leer la ficha técnica me sentí incómodo, porque en la redacción se asumían como obvias un montón de interpretaciones que un espectador no entrenado difícilmente podría entender.



De acuerdo con un fragmento de la ficha técnica, la obra de Herrán “alude a la apropiación de la naturaleza por parte del individuo y a su alteración mediante una acción ritual donde el pasto es transformado para exhibir al final del proceso, una bola de éste (sic) material que de manera simbólica se muestra como una reliquia cargada de valor. Este procedimiento que puede ser considerado un proceso escultórico, resignifica el ciclo biológico y resume un posicionamiento político que evidencia una dependencia básica del ser humano con el entorno y una igualdad entre este y otros seres vivos”.

Veámoslo despacio y con calma. Podemos suponer que la ficha técnica en este caso es el resultado del trabajo del artista, y lo que él esperaría que el público interpretara acerca de su obra. La ficha técnica, que es una especie de suposición, le dice al espectador que idealmente podría entender que:

---

<sup>1</sup> Sin título (1993) de Juan Fernando Herrán, fotografía tomada por el autor de este texto.

- El pasto masticado representa a “la naturaleza”.
- El artista en el video representa a “el individuo”.
- a acción realizada en el video como una acción ritual que “carga de valor” a la bolita de pasto, como si fuera una reliquia.
- La acción es un proceso escultórico.
- La acción “resignifica el ciclo biológico”, pero antes entender en qué consiste el llamado “ciclo biológico”.
- Resume un “posicionamiento político” que consiste en concebir una “dependencia del ser humano con el entorno y una igualdad de este y otros seres vivos”.

Aún así, con ayuda de los fundamentos teóricos de la semántica cognitiva, podríamos ver que algunos de los ítems propuestos en la significación idealizada de la ficha técnica requieren de conocimientos demasiado específicos, que solo podría entender una audiencia especializada, probablemente formada en artes, y difícilmente sería accesible para lo que llamaríamos un ‘público general’. Esto, como veremos, es un problema, porque las obras de arte existen más para su público que para su creador, y como dije antes, las personas y sus interpretaciones son sagradas, son un voto social.

Veamos por ejemplo los dos primeros ítems, el pasto como “la naturaleza” y el artista como “el individuo”, que son relativamente fáciles de entender, y su interpretación correspondería con lo que normalmente se llama una *metonimia conceptual*. Las interpretaciones de metonimias conceptuales son procesos cognitivos que realizamos cotidianamente y que nos ayudan a referirnos a una cosa a través de otra (en estricto sentido la proyección de un dominio fuente sobre un dominio destino (Barcelona, 2012)). En este caso tendríamos que acudir a una metonimia de *La parte por el todo* para entender que una parte de “la naturaleza”, el pasto, se refiere a “la naturaleza” en general; o para entender que el artista representa a “el individuo”, es decir, a la humanidad en general. Las personas interpretamos metonimias de ese estilo todo el tiempo, como cuando decimos que “un equipo aspira a la copa” para hablar de que aspira a ganar el campeonato, o cuando oímos en las noticias hablar de “el uniformado” para referirse a un miembro de la fuerza pública, o cuando un narrador de fútbol habla de “la pecosa” para referirse al balón. En fin, las metonimias son comunes y generalmente no plantean muchas dificultades cognitivas.

Ahora, si nos fijamos en otros ítems de la significación idealizada que está en la ficha técnica de la obra de Juan Fernando Herrán estamos en problemas, porque requieren de interpretaciones mucho más elaboradas que las de las metonimias cotidianas. Tomemos por ejemplo la idea de que la acción de masticar pasto y hacerlo una bolita es un “proceso escultórico”. Para llegar a entender eso hay que saber primero que la escultura no es solo un producto sino también una acción, un proceso, y que esa acción tiene que ver con manipular y transformar la materia. Comúnmente, las personas que podrían entender que un proceso escultórico tiene que ver con la manipulación de la materia son las personas que se han dedicado en algún momento a la actividad de hacer escultura; un espectador casual que solo ha visto esculturas “ya hechas” no necesariamente pensaría en el proceso de fabricarlas, sino en su existencia terminada. No nos engañemos, si a usted, querido lector, le digo que escriba las tres primeras palabras que se le ocurren al escuchar la expresión ‘bolita de pasto’ difícilmente llegará a escribir ‘escultura’, a menos que sea Juan Fernando Herrán, en cuya situación tendría que hacer caso omiso del ejemplo. Esta diferencia en los conocimientos específicos de las personas se llamaría, en términos de la semántica cognitiva, diferencias entre *dominios conceptuales*. Un dominio conceptual es una estructuración cognitiva flexible y cambiante de conocimiento acerca de algo (flexible y cambiante porque depende de la persona, de la situación y del propósito).

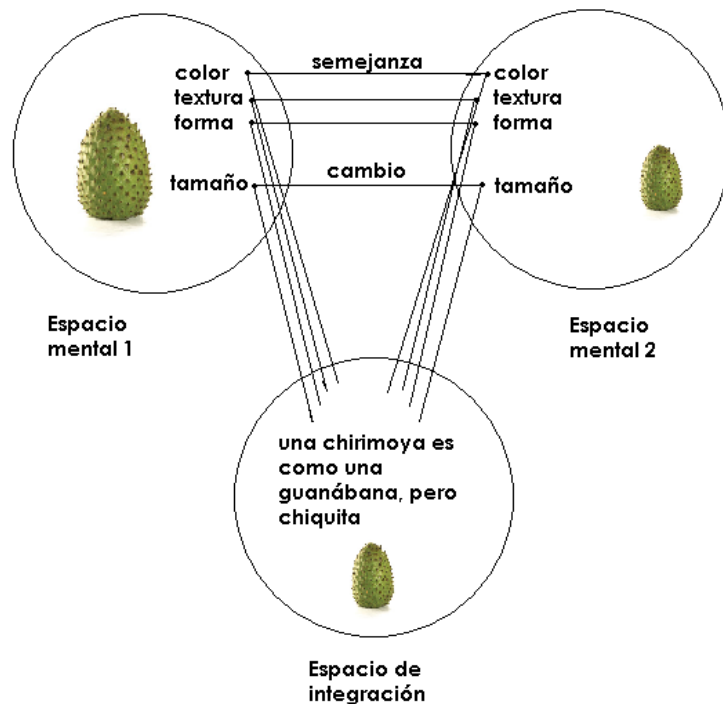
Supongamos que a una tienda de fotografía llegan dos clientes: uno va de vacaciones y necesita una cámara muy básica y fácil de usar, el otro es un fotógrafo profesional que necesita una cámara con muchas opciones que le permita tener el máximo control sobre los resultados de sus fotografías. La primera persona, que no sabe mucho de fotografía, es decir, que no tiene muchos conocimientos estructurados en su dominio conceptual FOTOGRAFÍA, necesita que el vendedor le recomiende una cámara que le sirva para sus fines vacacionales, sin detenerse a pensar en muchas especificaciones. Por otra parte, el fotógrafo profesional, con un dominio conceptual FOTOGRAFÍA muy amplio, necesita que el vendedor le cuente montones de detalles para escoger la cámara más apropiada para sus intereses. Del mismo modo sucede con las obras de arte, existen diferentes audiencias con distintos conocimientos y capacidades, y una curaduría eficiente debería tenerlas en cuenta a todas. A pesar de que la ficha técnica de la obra de Herrán diga que masticar la bolita se puede interpretar como un proceso escultórico, no necesariamente la

mayor parte de la audiencia lo va ver así, porque no está acostumbrada a verlo así. En semiótica, como la propuso Charles Peirce, se diría que se trata de un problema de *significancia*, es decir, de que la posibilidad de interpretar de una manera esté fundamentada, que esté justificada su interpretabilidad (Short, 2007, p. 162). Juan Fernando Herrán supone una significancia, pero la fundamentación no corresponde con las posibilidades de buena parte de la audiencia.

Por supuesto, alguien podría argumentar que el arte no tiene por qué ser diáfano en sus significados, ni mucho menos pedagógico. Pero en respuesta a eso, hay que recordar que la Fundación Gilberto Alzate Avendaño es una entidad pública a la que debería poder asistir cualquier sector de la población, no solo personas con conocimientos especializados, no solo artistas que hagan arte sobre arte. En este punto hay que decir que no basta con que las puertas de un museo o una galería estén abiertas, los contenidos también deberían ser inclusivos, si queremos llegar a algo más allá que tener arte para los amigos, o para un círculo cerrado que aún así pretende representar a toda la población. Pero también hay que decir que nadie nace aprendido. Juan Fernando Herrán no llegó a sus conclusiones de la noche a la mañana, sino que tuvo que pasar por procesos cognitivos que cada vez fueron más elaborados y específicos, que le permitieron producir las obras tan ricas en significado. Así que tampoco le podemos pedir a Herrán que se devuelva en su proceso para hacernos entender, él es como un fotógrafo profesional y no como un vacacionista. Hay que buscar una manera de mediar entre el artista y el público.

Una manera de lograr esa mediación puede darse entendiendo lo siguiente: a medida que tenemos experiencias recurrentes *atrincheramos* conceptos útiles que se convierten en dominios conceptuales, que después pueden actualizarse dependiendo de la situación; y a medida que tenemos nuevas experiencias contraponemos lo nuevo a nuestros dominios conceptuales atrincherados, para adquirir nuevos conocimientos o para confirmar y verificar los ya adquiridos. Ya lo dijo hace más de cien años William James, el filósofo pragmatista: “nuestro conocimiento crece así, a trozos, por zonas, y esas zonas se extienden como manchas de grasa.”(James, 2007, p. 151). Las ciencias cognitivas confirman y aclaran esa idea. La Teoría de Integración Conceptual explica que integramos espacios mentales para producir significados novedosos. Los espacios mentales son “pequeños paquetes conceptuales construidos mientras pensamos y

hablamos, para propósitos de entendimiento local y acción” (Fauconnier & Turner, 2002, p. 40). Por ejemplo, si alguien me dice que vaya a la plaza de mercado y compre una chirimoya, y yo no sé cómo es una chirimoya, esa persona me puede decir que una chirimoya es como una guanábana, pero chiquita. Al oír eso, en mi mente produciría una Integración Conceptual en la que un espacio mental, con las cualidades físicas de una guanábana normal, se integraría en una relación de cambio con el espacio mental de la concepción de una guanábana chiquita. Como resultado de la Integración comprendería que una chirimoya tiene cualidades de guanábana, pero es más pequeña, y podría reconocerla en la plaza de mercado. Después de haber comido treinta chirimoyas ya tendría el concepto suficientemente atrincherado y ya no sería necesario pensar más en guanábanas. Bajo las convenciones de la Teoría de la Integración Conceptual ese proceso se representa así:



Y así como pasa con las chirimoyas, pasa con el arte, y con cualquier concepto que tengamos que formar en nuestras vidas. Un curador, que quiera lograr que una audiencia amplia llegue a interpretar obras de arte que proponen significados complejos, puede llevar gradualmente al espectador a los hallazgos del artista, y así evitar que lleguen busetas de niños a los museos de este país, y que copien a toda carrera las fichas



técnicas para entregar la tarea, sin entender ni papa. Así como en la ficha técnica de Juan Fernando Herrán dice que su obra “resume un posicionamiento político que evidencia una dependencia básica del ser humano con el entorno y una igualdad entre este y otros seres vivos”, una buena curaduría inclusiva lograría desempaquetar ese resumen y proporcionar la fluidez interpretativa para que un espectador pueda llegar a significados satisfactorios. Por ejemplo, si se trata de mostrarle a la gente que masticar una bolita de pasto también es un proceso escultórico, hay que dar a entender primero en qué consiste la acción de esculpir y de manipular la materia, sin asumir que todas las personas entienden eso fácilmente. Si se supone que masticar una bolita de pasto “resignifica el ciclo biológico” habría que demostrar primero qué es eso del ciclo biológico para después indagar sobre cómo lo resignifica. Si lo que se busca es hacer arte solo para un público especializado, pues ni modo.

Por más que digamos que el arte es diferente a la vida, los mecanismos de interpretación de las personas son los mismos en cualquier situación, y se aprende a significar el arte como se aprende todo. Una curaduría en la que se espere que una exposición sea entendible y fructífera para una audiencia amplia debería posicionarse en el lado del espectador, y ser consciente de cómo funcionan los procesos mentales de interpretación. La semántica cognitiva trata de cubrir un amplio espectro de problemas relacionados con la significación, desde la atencionalidad y la percepción de objetos y de escenas, hasta la realización de propósitos conjuntos y de entendimiento intersubjetivo. Los espectadores son intérpretes flexibles que actúan en el mundo, que se interesan o se desinteresan por lo que experimentan, y que si ven algo hostil, incluyendo las posibilidades de significación, no vuelven. No se debería pensar que la significación es un lugar misterioso, en el que es válido el relativismo y el “cada uno verá cómo interpreta”. Entre más conozcamos acerca de los procesos de interpretación, más podremos saber qué tenemos en común las personas, qué nos diferencia, y cómo se conforman audiencias. Es legítimo pensar en los procesos semióticos que afectan al arte, y en sus aplicaciones prácticas y concretas, ante problemas particulares y frente a tipos de audiencias específicas. Hay que plantearle el reto a la curaduría colombiana de que se pongan en los zapatos del espectador, y esté atenta a los detalles y propósitos de las exposiciones, los objetos no son nada si no hacemos algo con ellos.

## Referencias

- Barcelona, A. (2012). La metonimia conceptual. En I. V. Ibarretxe-antúñano, *Lingüística Cognitiva* (págs. 123-146). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think*. New York: Basic Books.
- Fundación Gilberto Alzate Avendaño. (2014). *El Dorado*. Obtenido de FUGA - Gilberto Alzate Avendaño: <http://www.fga.gov.co/el-dorado#.U6w4lY15OrM>
- James, W. (2007). *Pragmatismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Searle, J. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press.
- Short, T. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press.