

**ANA MARÍA  
GARZÓN**



# KHORA O CÓMO HACER DE LA CURADORÍA UN BOSQUE (HÚMEDO) TROPICAL

**Khôra or how to make curatorship a tropical (rain) forest**

**Ana María Garzón**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 02/10/17

Fecha de aceptación: 23/10/17

## Resumen

Este es un ensayo que utiliza como estudio de caso a la galería Khôra, ubicada en Quito, para explorar aristas del trabajo curatorial y los métodos de investigación creativa. En un primer momento plantea definiciones sobre el oficio de la curaduría, para luego contar las condiciones que determinan la creación de Khôra y los marcos teóricos que acompañan al nombre del espacio. En un segundo momento, se analiza el paraguas de pensamiento que cubrió las primeras cuatro exhibiciones, guiadas por la intención de provocar relaciones y desbordes. Finalmente, el texto cierra con una reflexión sobre la creación de modelos de investigación experimentales que surgen cuando se entiende a la exhibición como medio de exploración que acompaña al desarrollo de la producción creativa dentro de un espacio académico.

## Palabras clave:

Curaduría, exhibición, investigación, academia, artistas, experimentación.

## Biografía de la Autora:

Anamaría Garzón (Quito, 1982). Curadora. Profesora en la Universidad San Francisco de Quito. Estudió Periodismo e Historia del Arte en la USFQ. Tiene un MA en Arte Contemporáneo, Sotheby's Institute of Art, Nueva York. Es editora general de *post(s)*, serie del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ. Co-fundadora del Museo Nómada y directora de la galería Khôra. Entre sus exhibiciones están *Sísifo, el heroísmo del absurdo* (Francis Alÿs, Cinthia Marcelle, Carla Zaccagnini y Kate Gilmore), Arte Actual, 2013; *El cuerpo queer, la construcción de la memoria* (Carlos Motta y Zanele Muholi), Arte Actual, 2014. Alumni de Independent Curators International.

## Abstract

This essay presents a case study about Khôra gallery, based in Quito, to explore aspects of the curatorial work and methods of creative research. In the first paragraphs, the author formulates definitions around the notion of the curatorial, followed by an analysis of the conditions that determine the creation of Khôra and the theoretical frameworks that accompany its name. A second moment of this text, deliberates about the parameters of thought that covered the first four exhibitions hosted in the gallery, guided by the intention of causing relationships and overflows. Finally, the text closes with a reflection on the possibility of creating experimental models of research that arise when art exhibitions are understood as a means of exploration that go with the development of creative production within an academic space.

## Key Words:

Curatorial, exhibition, research, academia, artists, experimentation.

This is the Dead Zone: the unanticipated. To open it requires an act of inscription, the marking of a spatial exteriority by which it becomes embodied. Khôra becomes hyperspatial: a space market within normal space, as awaiting room for probability.

Michael Pinsky

Partamos de una premisa: entiendo lo curatorial como una forma de investigación creativa donde se utilizan distintas estrategias.

Esas estrategias, lejos de imitar las metodologías de investigación disciplinar de la academia, funcionan como piezas móviles, revuelven las metodologías aprendidas, las degluten y las regurgitan. Crean métodos experimentales, lo cual demanda cambiar de rol constantemente, dependiendo del proyecto que se tenga en mente o en marcha. Y en un sentido performativo, la práctica curatorial requiere volverse flexible, no dar nada por sentado, tener la curiosidad activada y rehuir de las definiciones cerradas.

¿Cómo se aprende todo eso? Aunque en los últimos tiempos, se han multiplicado las escuelas y programas de formación curatorial, hay un momento de la curaduría que se aprende sólo de una forma: haciendo.<sup>1</sup> Equivocándose. Haciendo nuevamente. Y hay distintos tipos de hacer en la praxis curatorial, siendo el hacer exposiciones el más

<sup>1</sup> Aunque no es el tema de este artículo, quisiera hacer una referencia a la reflexión que hace Cuauhtémoc Medina, cuando señala que educar a un curador es el oficio de Frankenstein:

“Tareas antes reservadas a críticos de arte, encargados de recolección de fondos, entendidos en arte, artistas, marchantes, políticos culturales, diseñadores de museos, archivistas, promotores teatrales, historiadores, activistas, teóricos, aficionados, secretarías y asesores profesionales, se fusionan en una mezcla posmoderna. Cada curador es, por regla, una especie de Frankenstein, un compuesto de todas esas identidades que antes eran estables. No obstante, la mezcla y confusión de los constructos de esas disciplinas no es nunca homogénea: hasta los curadores institucionales son valorados precisamente por aquello que sus colegas no son”. (2011)

importante. La exhibición es un medio, un proceso de negociación, de establecimiento de relaciones, que se sostiene en una condición efímera, que se aleja de definiciones absolutas, que no propone respuestas cerradas –volveré a ese tema más adelante. Siento un profundo afecto por el término *exhibition maker*, es una definición material del trabajo, un traslado a un espacio físico, que evoca el momento de la instalación de las obras, el ruido del trabajo, el movimiento, la resolución de las ideas en el espacio.

Por otro lado, la práctica curatorial, tiene más aristas fuera de crear exhibiciones, pues ese hacer también implica convertirse en agente provocador: incitar a la discusión, facilitar la producción de obras de arte, crear espacios de publicación, no dejar las ideas quietas y permitir la existencia del azar. Sigo a Terry Smith cuando al definir el pensamiento curatorial contemporáneo escribe:

“¿Es posible ser conciso sobre lo que la contemporaneidad -nuestra condición actual- está pidiendo a la curaduría? Quizas lo es. Si es así, el primer paso es reconocer que el objeto de la curaduría contemporánea es mucho más grande que el arte contemporáneo (...) Igual que el arte contemporáneo, la curaduría contemporánea está envuelta en el tiempo, pero no está atada a él; enredada con deseos de periodización, pero no esclavizada a ellos; comprometida con el espacio, pero con muchos tipos de espacio, real y virtual; aún así ansiosa por el espacio, pero fascinada por la montaña rusa de la dispersión.” (2012, p. 29)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Traducción al español realizada por la autora del ensayo. La cita original es en inglés:

Is it possible to be as concise about what contemporaneity –our current condition- is asking to curatorship? Perhaps it is. If so, the first step is to recognize that the object of contemporary curating is much larger than contemporary art (...) Like contemporary art, contemporary curating is embroiled in time, but not bound by it; entangled with periodizing urges, but not enslaved to them; committed to space, but of many kinds, actual and virtual; anxious about place, yet thrilled by dispersion’s roller-coaster ride” (Smith, 2012, p. 29).

Esa ineludible relación con el tiempo implica también contextualizar la práctica y aterrizar en las posibilidades de trabajo a nivel local. No apporto nada novedoso a la discusión si empiezo a ahondar en el fracaso de las instituciones culturales en Ecuador, en la precarización del trabajo artístico y en las vueltas de Sísifo que los profesionales del arte nos hemos acostumbrado a dar. Esta reflexión se instala en la vía de las opciones para-institucionales, porque, igual que el trabajo artístico, el trabajo curatorial tiene que hacerse aunque las estructuras no sean sólidas, porque hay una pulsión de hacer que obliga a encontrar salidas, ya sea construyendo museos invisibles o inventando espacios de exhibición a modo de guerrilla, como Khôra, el espacio que utilizo/administro/curo desde marzo del 2017<sup>3</sup>. En relación a mi trabajo académico, Khôra, galería ubicada en Quito, funciona en tres vías: motor de reflexión sobre las condiciones de existencia de los espacios, lugar de exhibiciones y terreno para investigar las relaciones de la investigación y el trabajo curatorial.

Khôra es un cubo blanco de 2.50 por 3 metros y no tiene puerta propia. Sin embargo, tiene el piso de cemento pulido y rieles para que las luces sean móviles. Si un espacio galería requiere infraestructura, en versión compacta y con un tamaño altamente manejable, Khôra la tiene. Las reglas de trabajo en el espacio se van haciendo en el camino.

Dejo que me guíe la intuición y las definiciones varían según los requerimientos de la exhibición. El nombre no es arbitrario, khôra quiere decir lugar en griego y aparece mencionada por primer vez en el *Timeo* de Platón. Y luego, hay definiciones de khôra

hechas por Heidegger, Derrida, Kristeva, que me ayudaron a entender cómo puede existir un lugar al ser nombrado, como la permanencia da existencia a un espacio bajo un marco de fragilidad absoluta. Khôra existe como

“Khôra no está presente ni ausente, activa o pasiva, no es buena ni perversa —es más bien ateológica y no humana, khôra ni siquiera es un receptáculo. Khôra no tiene significado o esencia, ni identidad a la cual recurrir. Ella/el recibe todo sin convertirse en nada, por lo que no puede ser sujeto ni de un filosofema ni de un mitema. En resumen, khôra es *tout autre* [completamente otra], muy”. (Caputo, 1997, p. 36)

“...la chora, como ruptura y articulaciones (ritmo), precede a la evidencia, la verosimilitud, la espacialidad y la temporalidad. Nuestro discurso —todo discurso— se mueve con contra la chora en el sentido en que, simultáneamente, depende de y la rechaza”. (Kristeva, 1982, p. 25)

“El sitio del espacio vacío es, de hecho, un espacio virtual, una apertura en potencia. En ese sentido, khôra se convierte en la zona de la alteridad, es el Ahí Está que existe indiferen-

---

<sup>4</sup> Las citas fueron traducidas al español por la autora del ensayo. Las versiones originales en inglés a continuación:

“Khora is neither present nor absent, active or passive, the good nor evil, living nor nonliving - but rather atheological and nonhuman - khôra is not even a receptacle. Khôra has no meaning or essence, no identity to fall back upon. She/it receives all without becoming anything, which is why she/it can become the subject of neither a philosopheme nor mytheme. In short, the khôra is *tout autre* [fully other], very”. (Caputo, 1997, p. 36)

“...the chora, as rupture and articulations (rhythm), precedes evidence, verisimilitude, spatiality, and temporality. Our discourse—all discourse— moves with and against the chora in the sense that it simultaneously depends upon and refuses it”. (Kristeva, 1982, p. 25)

“The site of empty space is in fact a virtual space, a potential opening. In this sense, khôra becomes the zone of alterity, the There Is that exists undifferentiated or bounded. It is a virtual, conceptual space, rather than the emptiness bounded by material reality (...). Khôra disrupts the smooth flow of time. As we shall see, however, that very disruption is anticipation within the continuum, although its eventual arrival is always unexpected”. (Pinsky, 2003, p. 36)

---

<sup>3</sup> El museo invisible es el Museo Nómada, el museo sin paredes, pero con mucho piso, que fundé con Jaime Izurieta y Rosa Jijón en el 2016. Después de un arranque en formato exhibitivo con fondos del Grant de Producción Creativa de la Universidad San Francisco de Quito, Diners Club y el Club de Amigos del Museo Nómada, ahora estamos trabajando en la creación de un archivo digital con apoyo del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ. En el 2018 se hará pública la plataforma con los nuevos proyectos.

ciado o limitado. Es un espacio virtual conceptual, antes que el vacío limitado por la realidad material (...). Khôra irrumpe suave flujo del tiempo. Sin embargo, como veremos, irrupción es anticipación dentro de *continuum*, aunque su eventual llegada siempre es inesperada”. (Pinsky, 2003, p. 36)

Ante el llamado para ocupar el espacio, entiendo a Khôra como un receptáculo, un lugar que se vuelve habitable y convoca a permanecer con las obras. Los horarios poco habituales devienen excusa para estar en la exhibición desde las siete de la mañana, todos los días, sin parar. Y dentro del pequeño contenedor, dejo que cada exhibición tome una forma distinta, inspirada por una idea del artista Raphael Montañez Ortiz, fundador de El Museo del Barrio, en Nueva York.

En una conversación, el artista le dijo a Chus Martínez que cuando concibió El Museo, creía que todas las exhibiciones debían empezar con un bosque húmedo tropical, “o que el preámbulo para cualquier forma de presentación de arte, tenía que pasar primero por un bosque húmedo tropical” (Martínez, 2014).

Puede haber varias formas de interpretar esa premisa, en mi caso, usé la pista para conectarme con la posibilidad de entender el espacio como un ecosistema que permite la generación de relaciones, que siempre está a punto de desbordarse y donde la vida aparece, crece y se reproduce sin control.

El cubo blanco convertido metafóricamente en un bosque me obligaba a entender cómo distintas exhibiciones podrían habitar el espacio. El primer ciclo de exhibiciones giró en torno a esas ideas. En la exhibición inaugural *Bosques (Húmedos) Tropicales*, (Ver Figura 1) invité a tres artistas a hacer un bosque húmedo tropical. No hice un pedido específico de obras de sus portafolios, tampoco les di instrucciones ni abrí diálogos sobre el tema entre ellos. Sólo esperé ver qué interpretaban y qué tipo de obras devolvían a la propuesta. Los invitados fueron Wendy Ribadeneira, Fabiano Kueva y Cristian Villavicencio que trabaja junto con Agata Mergler. Sus versiones de bosques se conectaban con sus líneas habituales de trabajo, Kueva, siguiendo sus preocupaciones críticas sobre el discurso colonial que

da forma a una versión del mundo, exploró la manera en que se define un trópico.

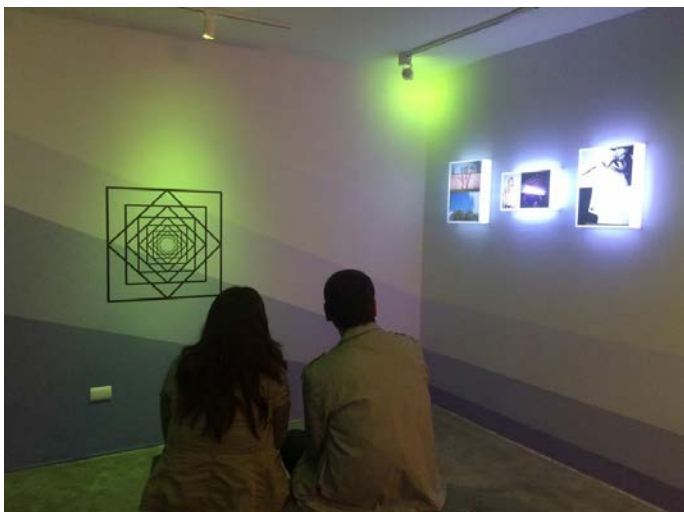
El trópico desnudado como tópico.<sup>5</sup> Ribadeneira, fotógrafa, dibujó bosques en acetato y los montó sobre bosques de ciudad para luego fotografiar las composiciones. Mientras que Villavicencio y Mergler, usando cámaras hápticas, hicieron un recorrido tocando/ filmando el jardín de la familia de Villavicencio. Su proyecto, *Garden Exercises (Haptic/ Visual Identities)*, investiga la visualidad digital, usando un sistema de cámaras que se activan con el tacto. “El proceso de grabación deriva en un sistema colaborativo, relacional y háptico. Los prototipos DIY que usamos están basados en tecnología inestable y que contiene errores (...). Esta obra es una forma de meditación sobre el concepto de “medio” y sobre la posibilidad del gesto háptico en un sistema dominado por la visualidad” (Mergler y Villavicencio, *statement* de la obra, 2017).



1. Villavicencio, C. Vista de exhibición  
*Bosques (húmedos) tropicales*, 2017

<sup>5</sup> Este es texto escrito por Fabiano Kueva para acompañar a la obra: “El ordenamiento del mundo a partir del siglo XV, por efecto de los procesos de conquista y colonización europea de América, África y Asia, tienen en la cartografía y la geodesia dos de sus herramientas fundamentales. Así, territorios, sujetos, paisajes, cosmovisiones, ecosistemas enteros, son categorizados y regionalizados desde un determinismo geográfico, por el cual la ubicación es un condicionamiento, un rasgo de inferioridad y subalternidad. Paradójicamente, esas mismas regiones son vistas de modo “exótico” y “natural”, fuente de imágenes y riquezas capaces sostener el orden imperial simbólica y materialmente. Así nacieron los llamados “Trópicos’.” (Kueva, *statement* del artista, 2017)

Las tres versiones de bosques no construían una visión única, dejaban las puertas abiertas para las interpretaciones.



2. Garzón, A. Vista de exhibición  
*Registros terrestres*, 2017

En la segunda muestra, *Registros Terrestres*, organicé un aterrizaje alienígena en el espacio de la galería. Más que una exhibición de fotografías, esa muestra era una instalación que complementaba una publicación impresa hecha por 12 fotógrafos, 2 editoras, 1 diseñador, 1 escritora y 1 arquitecta<sup>6</sup>.

En la publicación se difuminaban las autorías y mantuvimos esa misma idea en el traslado al espacio exhibitivo. A diferencia de la muestra anterior, en esta había tantos artistas involucrados, que como curadora decidí dar un paso a un costado y dejarles tomar decisiones, me convertí en espectadora y les dejé hacer.

Insistimos, eso sí, en que la exhibición no era una muestra de fotografía, sino una versión en tres dimensiones de un proyecto impreso.

El resultado fue tener paredes en un pantone violeta y luces verdes iluminando el espacio, romper completamente con las convenciones de los lugares de exhibición, dejar, en efecto, que la vida se desborde.

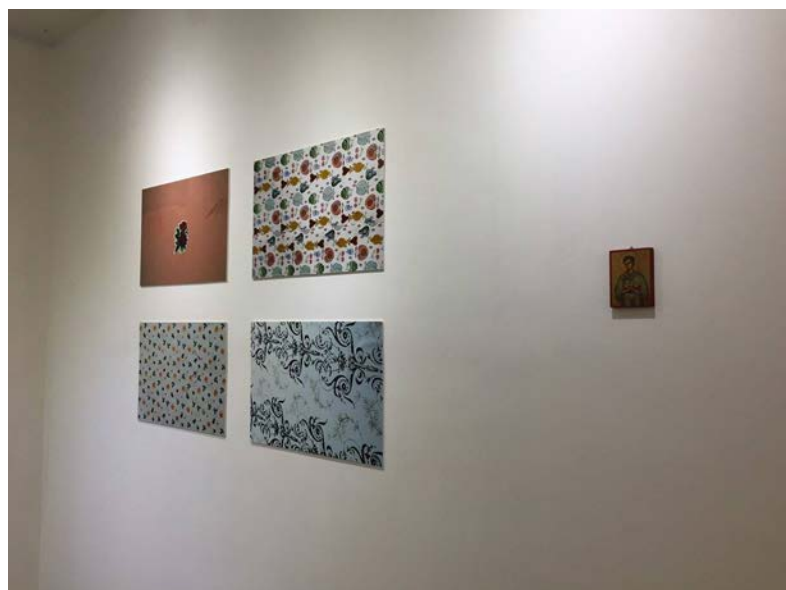
La tercera exposición asumía la noción de habitar un espacio desde una visión absolutamente política y comprometida con los derechos de las comunidades migrantes, *A room with a view* fue una exhibición del proyecto #ArtsForTheCommons, de Rosa Jijón y Fran-

cesco Martone. (Ver Figura 3)

En esta muestra, el habitar el espacio no tiene un sentido poético, sino uno político, pues las obras mostraban lugares de Roma habitados por comunidades sin papeles, expulsadas de sus lugares de origen o pueblos gitanos que circulan sin ser reconocidos legalmente por el estado al que pertenecen:

“En nuestros días la vista desde habitaciones en espacios liminales en Roma es un panorama de la expulsión y la exclusión que se propone de manera paralela a la imagen canónica de la “Ciudad Eterna” y que se mantiene en vida para atraer al turismo masivo y los capitales inmobiliarios y la especulación financiera.

Los refugiados y migrantes que atraviesan el Mediterráneo, o las poblaciones gitanas de etnia Romaní, que buscan espacios para habitar, se asientan en estas zonas “extraterritoriales” - puntos de arribo temporal - antes de ser forzados nuevamente a partir. Estas personas transitan en el espacio y el tiempo, en lugares que tuvieron características y funciones precedentes y que están suspendidas entre su vocación pasada y sus posibilidades futuras.



3. Garzón, A. Vista de exhibición

<sup>6</sup> El equipo completo es el siguiente: Fotógrafos: Alejandro Reinoso, Santiago Arcos, Karla Gachet, Santiago Serrano, Misha Vallejo, Eduardo Valenzuela, Soledad Rosales, Ivan Kashinsky, Michelle Gachet, César Morejón, Coco Laso y Paula Parrini. Edición: Karla Gachet y Soledad Rosales. Textos: Verónica Vacas. Diseño gráfico: Daniel Noboa. Gifs: Michelle Gachet y Alejandro Reinoso. Diseño de exposición: Camila Niama y Soledad Rosales. Ante la avalancha de nombres, decidimos enunciar sólo las funciones y el número de personas que las desempeñaban.

Las vidas liminales de refugiados y pueblos Romani, se sobreponen al tiempo liminal y la dimensión espacial de la ciudad global.” (Jijón y Martone, *statement* de la obra, 2017)

La cuarta y última muestra del ciclo fue Ediciones del *Exotismo Ordinario Internacional Neotropical*, un proyecto en curso del duo Rometti Costales.



4. Scheidegger, S. Vista de exhibición, Ediciones del Exotismo Ordinario Internacional Neotropical, 2017

Conecté su idea de los libretos fotocopiados con la primera muestra y la posibilidad de desbordar las nociones de naturaleza, redes de conocimiento, modos de generar sentido. El texto de los artistas es el siguiente:

“Las pistas de búsqueda comprenden varios ejes de investigación sobre la región Neotropical, término utilizado en biogeografía para identificar una región ecológica del continente americano, con límites que van desde el centro de México hasta el sur de Chile aproximadamente. Estos ejes comprenden: botánica, política, sistemas de organización de colectivos, literatura, grupos de resistencia política, geografía, organizaciones clandestinas, jardinería.” (Rometti Costales, *statement* de la obra, 2011).

En una versión, los libretos son 19 y se instalan en mesas blancas con vidrios encima para que no sean tocados, para Khôra decidimos ubicar los libretos sin vidrios en mesas y paredes, también trabajamos con dimensiones A3 y A1, ocupando completamente el espacio de la galería. Victor Costales sabía que el trabajo de fotocopiado es fascinante y di-

vertido y, desde México, me dio pistas para instalar la obra y también decidir hacer más ampliaciones y sets de instalación. Cabe decir, que la complicidad de los artistas es el mejor motor del trabajo curatorial.

Algo extremadamente importante en este primer ciclo de exhibiciones de Khôra fue no ilustrar ideas curatoriales utilizando obras de arte, como recomienda Elena Filipovic, “Mucho mejor, claro, es cuando el curador no trata de ilustrar ideas curatoriales con obras de arte (como si hacer exhibiciones fuese igual que alinear patos dóciles en fila), sino que permite que la obstinación particular de cada obra sea un modelo para pensar en qué puede ser la exhibición” (2013)<sup>8</sup>. Así, cada muestra se convertía en parte de un engranaje que posiblemente existía sólo para mí que, mientras dejaba que las instalaciones y las obras generen sus propios sentidos, buscaba conectar pistas o encontrar claves donde entender la existencia de las exposiciones como un tejido más amplio que hablase sobre formas de habitar, formas de relacionarse, formas de estar y formas de desbordarse. “El proyecto curatorial –incluyendo a la exhibición, su forma dominante– no solo tiene que ser pensada como una forma de mediación de la investigación, sino como un lugar para desarrollar esta investigación, un lugar para investigación encarna-

<sup>7</sup> El dúo Rometti Costales está formado por Julia Rometti (Niza, Francia, 1975) y Victor Costales (Minsk, Belarus, 1974, de nacionalidad ecuatoriana). Desde hace diez años desarrollan 2 proyectos juntos. Han expuesto en Kunsthalle Basel, Suiza; Centro de Arte Contemporáneo La Synagogue de Delme, Francia; Casa del Lago, Ciudad de México; 12a Bienal de Cuenca, Ecuador; SITE Santa Fe, EE.UU.; Bienal FEMSA, Monterrey, México; Midway Contemporary Art Center, Minneapolis, EE.UU.; entre otros. Actualmente viven y trabajan en la Ciudad de México.

<sup>8</sup> Cita traducida por la autora del ensayo, la versión en inglés es la siguiente: “Much better, of course, is when the curator doesn’t seek to illustrate curatorial ideas with artworks (as if exhibition making were like lining up docile ducks in a row), but instead allows the particular recalcitrance of the artwork to be a model for thinking what the exhibition could be” (2013)

da” (Sheikh, 2015, p. 40)<sup>9</sup>. En ese sentido, me interesa dejar que las cosas ocurran y decir que sí a casi todo lo que solicitan los artistas – como curadora, eso a veces implica meterse en problemas, pero problemas divertidos, ricos de resolver—. En mi compás de trabajo, está siempre prendida la alerta que deja las definiciones absolutas fuera de las muestras. Todo es efímero. Todo es perfectible. Cada instalación es una nueva manera de contar, un intento por mediar la complejidad de la vida cotidiana.

---

<sup>9</sup> Cita traducida por la autora del ensayo. Versión original: “. “The curatorial project –including its most dominant form, the exhibition- should thus not only be thought of as a form of mediation of research, but also as a site for carrying out this research, as a place for enacted research” (Sheikh, 2015, p. 40).

## Bibliografía:

Caputo, J. (1997). *The Prayers and Tears of Jacques Derrida: Religion without Religion*. EE.UU.: Indiana University Press.

Filipovic, E. (2013). “What is an Exhibition”, ed. Hoffmann, J., *The Fundamental Questions of Curating* (Versión de Kindle). A partir de [www.amazon.com](http://www.amazon.com).

Jijón R. y Martone F. (2017) *statement de A room with a view*.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

Kueva, F. (2017) Statement de *¿Cómo se define un trópico?*.

Martínez, C. (2014). “The octopus in love”, e-flux Journal #55 - May 2014. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, a partir de <http://www.e-flux.com/journal/55/60304/the-octopus-in-love/>

Medina C., (2011). “Raising Frankenstein”, ed. Scott, K. *Raising Frankenstein: Cu-*

*atorial Education and its Discontents*. Köln: Walther König.

Mergler, A. y Villavicencio, C. (2017) *statement de Garden Exercises (Haptic/ Visual Identities)*.

Pinsky, M. (2003). *Future Present: Ethics And/As Science Fiction*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.

Rometti Costales. (2011 – 2017) *statement de Las Ediciones del Exotismo Ordinario Internacional Neotropical*.

Sheikh, S. (2015). “Towards the exhibition as research”, eds. O’Neil, P. & Wilson, M. *Curating Research*. Amsterdam: Open Editions / de Appel.

Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.