

Revista del Departamento de Arte y Curaduría



EQUIPO EDITORIAL

Delfina Helguera

Directora del Departamento de Arte y Curaduría

María Elena Babino

Directora de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo

María Cuevas

Coordinación del Departamento de Arte y Curaduría

Mabel Fuzzi

Editora

ÍNDICE

Prólogo	01
Relaciones artísticas entre la Argentina y España. Un aporte desde la práctica curatorial	04
<i>María Elena Babino</i>	
El texto curatorial como prólogo	29
<i>Eugenia Garay Basualdo</i>	
Tramas de voces	53
<i>Graciela C. Sarti</i>	
La dimensión performativa de lo patrimonial en el contexto de una cultura expandida	75
<i>Nancy Rojas</i>	
El impacto de la Blockchain y los NFTs en el mundo del arte. Aspectos jurídicos	94
<i>José Miguel Puccinelli</i>	
Pensar la práctica curatorial desde América Latina	110
<i>Patrcia Di Pietro</i>	

PRÓLOGO

La presente *Revista* tiene por objeto difundir la producción académica realizada desde el Departamento de Arte y Curaduría de Eseade, tanto desde la Licenciatura en Curaduría y Gestión del Arte como desde la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo. Al mismo tiempo se abre también a las aportaciones de especialistas externos que puedan ampliar nuestras indagaciones en el campo artístico argentino y latinoamericano en diálogo con el contexto global.

En esta primera edición ponemos al alcance del público artículos que abordan diferentes aspectos de la práctica curatorial y el mercado de arte.

Así, el tema del viaje como parte de la formación de los artistas y por las posibilidades que brinda, es abordado en la investigación de María Elena Babino en su texto “Relaciones artísticas entre la Argentina y España. Un aporte desde la práctica curatorial”, donde la autora revisa dos exhibiciones realizadas en Buenos Aires y Palma de Mallorca en 2019 y 2021. Estas exhibiciones fueron el resultado de años de estudio compartido entre la autora y la investigadora mallorquí Francisca Lladó Pol, en un diálogo continuo entre artistas españoles y argentinos entrelazados por los paisajes de la isla y nucleados alrededor de la figura de Hermenegildo Anglada Camarasa.

Eugenia Garay Basualdo, por su parte, investiga sobre la cualidad del texto curatorial como prólogo, y rastrea en ejemplos de las últimas décadas con minucia. En “El texto curatorial como prólogo”, la autora retoma el tema de su tesis de maestría y expone su visión: el texto curatorial comparte ciertas características con los prólogos al ser anticipatorio, descriptivo, interpretativo, entre otros rasgos. En su abordaje clasifica los textos y expone las diferencias en prólogos de autores como Marcelo Pacheco, Fernando Farina, María José Herrera, Cristina Rossi, Florencia Galesio, Roberto Amigo y Florencia Battiti. Estos prólogos, de corte académico —así los llama—, contrastan con los de Germaine Derberq, María Gainza, Eduardo Stupía y Pablo Katchadjian, cuyos textos abiertamente entran en colisión con lo académico y se proponen como visiones propias de cada autor.

Además, se revisan los nuevos aportes respecto del protagonismo que pueden asumir los artistas toda vez que su propio trabajo los constituye como autores “descentrados” en una narrativa curatorial polifónica. Ese es el eje del trabajo de Graciela C. Sarti en “Trama de voces: el artista-curador en la muestra *La suite* (Buenos Aires-Proa, 2021) y el autor desplazado en *José Luis Landet: El atajo* (Buenos Aires-Marco, 2021)”.

Por otra parte, las acciones sobre el patrimonio del Museo Castagnino-Macro entre los años 2004 y 2010 constituyen el núcleo del texto de Nancy Rojas, con el énfasis puesto en el cambio de la práctica curatorial: “La dimensión performativa de lo patrimonial en el contexto de una cultura de la curaduría expandida”. Rojas plantea que a partir del nuevo milenio hay un cambio de paradigma en el campo artístico, principalmente en el reconocimiento de que el arte no se produce de forma aislada y que no puede ser visto de manera autónoma respecto de la vida. El siglo XXI se define por la colectivización de las prácticas artísticas, expandiéndose hacia una “cultura performativa”, y esto se refleja en una serie de exhibiciones y programas del Museo Macro que Rojas revisa en este artículo.

Luego, enmarcado en el campo del mercado de arte, José Miguel Puccinelli analiza los componentes jurídicos de las transacciones digitales registradas en la llamada *blockchain* y de los activos digitales que, a modo de títulos de propiedad digital, son conocidos como NFTs. Estas nuevas operaciones inciden en varios terrenos sensibles en el mundo del arte, como son los conceptos de “obra única” y “desmaterialización”, así como el problema de las falsificaciones y el lugar de la intermediación que supone el mercado.

Finalmente, Patricia Di Pietro desarrolla el artículo “Pensar la práctica curatorial desde América Latina”, tomando como punto de partida el concepto de “curaduría situada” que se fue desplegando en la región desde los aportes que, entre 1980 y 1990, hicieron Gerardo Mosquera, Marcelo Pacheco, Ivo Mesquita, Mari Carmen Ramírez, entre otros curadores. Se trata de un minucioso relevamiento que reactiva, en un contexto actual tensionado desde el punto de vista político, económico y social, un espacio de reflexión curatorial que, en palabras de la autora, “permita contrarrestar el carácter distópico del presente”. Cabe señalar que este trabajo deriva de una tesina de grado realizada, y defendida oportunamente, por la autora; la decisión de incluir una tesina se inscribe en la voluntad de esta *Revista* de dar a conocer y visibilizar las producciones y reflexiones

resultantes del proceso de aprendizaje durante el curso de las carreras de nuestro Departamento.

Confiamos en que estas aportaciones, provenientes del ámbito de la oferta académica de Eseade, amplíen el actual horizonte de reflexión en torno al mundo del arte hoy.

Delfina Helguera

Directora del Departamento de Arte y Curaduría

María Elena Babino

Directora de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE LA ARGENTINA Y ESPAÑA. UN APORTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL

María Elena Babino¹

Resumen

En el presente texto se hace referencia a las propuestas curatoriales de dos exposiciones realizadas en torno a las relaciones artísticas entre la Argentina y España en el transcurso de las primeras décadas del siglo pasado. En ese entonces el tema de los viajes constituía un aspecto importante de estas relaciones.

Un rasgo vinculante entre ambas curadurías era revisar algunos criterios historiográficos centrados en las influencias españolas en el arte argentino –y latinoamericano–, sobre todo, aquellas provenientes del luminismo mediterráneo, en el que la figura del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa emergía con particular relevancia. Tomando la expresión de Marcelo Pacheco, se trataba de un artista “generoso en posibilidades renovadoras” (2020:6), que permitía vislumbrar un camino divergente respecto del modelo conservador de tipos y costumbres propiciado por la academia. No solo Anglada, sino también Santiago Rusiñol, o las síntesis geometrizaras noucentistas, impulsaron renovaciones que posibilitaron redireccionar las interpretaciones de lo que España significó para el arte argentino concentradas, básicamente, en las ideas de lengua y “raza”. Al mismo tiempo, fue clave curatorial revisar la noción de “viaje”, pensada tanto como movilidad real cuanto imaginaria, experiencia descentrante y atenta a la construcción de redes de intercambios, que aporta un nuevo sesgo y propone una relectura del concepto canónico de viaje estético.

Palabras clave: práctica curatorial - viajes estéticos - relaciones artísticas

¹ María Elena Babino es Licenciada en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; directora de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo, ESEADE; profesora e investigadora en ESEADE y UBA. Es miembro del Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires y se desempeñó como curadora de la Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación entre 1995 y 2010.

Abstract

In this text, reference is made to the curatorial proposals of two exhibitions held around the artistic relations between Argentina and Spain during the first decades of the last century. At the time the theme of travel was an important aspect in these relationships. A binding aspect between both curatorships was to review some historiographical criteria focused on Spanish influences in Argentine art, especially those from Mediterranean luminism, in which the figure of the Catalan Hermenegildo Anglada Camarasa emerged with particular relevance. Taking the expression of Marcelo Pacheco, he was an artist "generous in renewing possibilities" (2020: 6), who allowed us to glimpse a divergent path with respect to the conservative model of types and customs promoted by the academy. Not only Anglada, but also Santiago Rusiñol or the Noucentista geometric syntheses promoted renovations that made it possible to redirect the interpretations of what Spain meant for Argentine art, basically focused on the ideas of language and "race". At the same time, it was a curatorial key to review the notion of "journey", conceived both as real and imaginary mobility, a decentralizing experience and attentive to the construction of networks of exchanges, which provides a new bias and proposes a rereading of the canonical concept of aesthetic travel.

Keywords: curatorial practice - aesthetic journeys - artistic relationships

Puntos de partida

Entre 2019 y 2022 dos exposiciones se ocuparon en estudiar las relaciones artísticas entre la Argentina y España en el transcurso de las primeras décadas del siglo pasado. La primera, con nuestra curaduría, fue "Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX" y se llevó a cabo en el Museo de Arte Español "Enrique Larreta" de la ciudad de Buenos Aires entre los meses de septiembre y noviembre de 2019; la segunda, "Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca", inaugurada el 14 de septiembre de 2021 en Can Balaguer, una casa-museo de la ciudad de Palma de Mallorca, contó con la curaduría de Francisca Lladó Pol² y se extendió

² Francisca Lladó Pol es doctora en Historia del Arte por la Universidad de las Islas Baleares, donde se desempeña como catedrática, y académica numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Sebastián de las Islas Baleares.

hasta el 23 de enero del corriente año. En ambos casos y como es habitual en muchas ocasiones, el abordaje curatorial estuvo precedido por años de investigaciones en archivos públicos y privados, seguidos de la publicación de resultados presentados en congresos o en ediciones académicas. Es decir, que por lo general una inquietud curatorial comienza con algunas intuiciones y en el transcurso del tiempo se abren nuevos caminos que modifican las concepciones históricas, teóricas, metodológicas preliminares.

Vale considerar también que estos recorridos se inician en el campo de la investigación y derivan luego en el terreno de la práctica curatorial por lo que adquieren lo que Laura Malosetti Costa (2010:88) identificó como un “carácter colectivo”, distante de la dimensión individual de la investigación. Aquí se esboza la interacción con coleccionistas, directores de museos, diseñadores de montaje, iluminadores, restauradores, responsables de las reservas técnicas, familiares o herederos de artistas, que abre el juego a múltiples diálogos que definen decisiones y, en muchos casos redireccionan caminos.

En otro orden, y en convergencia con la atención prestada a esta cuestión en estudios precedentes (Zuzulich: 2013), me interesa vincular estas experiencias con la idea de Didi-Huberman (2010), cuando, tras los conceptos que Deleuze expone en *Mil Mesetas*, entiende la curaduría como una “máquina de guerra”, una práctica indisociable de la historia del arte y de la crítica pero que, al mismo tiempo, se independiza de ambas para impugnar aquellos modos de canónicos que regulan su escritura y sobre todo su imposición en los montajes de las exposiciones permanentes de los museos, dejando en sus pliegues hechos, obras, artistas o relaciones, que constituyen parte ineludible de la realidad. Entiéndase acá la idea de “máquina de guerra”, desde la propia palabra del autor, como:

(...) un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. (...) Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento. (Didi-Huberman: 2010: 2)

Este dispositivo expandido en las cuatro instancias que propone el teórico francés –la dialéctica, la producción, el espacio para el pensamiento (*Denkraum*) y el ensayo– proporciona a la práctica curatorial modelos estimulantes para ampliar el horizonte de las narrativas tradicionales y abrir el cauce a nuevas maneras de pensar el sentido de las obras de arte, recuperando acontecimientos, obras, influencias, experiencias ocultas en los recodos de la historia.

En relación con la producción, no resulta menor señalar que las dos muestras abordadas fueron exposiciones realizadas en “casas-museos”: en un caso el Museo de Arte Español Enrique Larreta de la ciudad de Buenos Aires y en otro, Can Balaguer de la ciudad de Palma de Mallorca. Habitadas en otros tiempos por propietarios que a la vez fueron importantes coleccionistas, estas casas conservan importantes acervos al cuidado ahora de los correspondientes equipos profesionales. En este sentido, si para Didi-Huberman la lógica de producción del curador debe tener la flexibilidad necesaria como para dar lugar a la libertad poética implícita en la práctica curatorial, en estos casos esta situación quedaba garantizada en tanto la concepción de la muestra asumía que el nuevo montaje estaría en sintonía con los modos de relación de sus anteriores dueños y sus colecciones. En efecto, las piezas seleccionadas para cada muestra –obras de arte, material documental, recursos audiovisuales– se expusieron en espacios donde siguen reverberando aquellos diálogos de Larreta y Balaguer con sus piezas. En esta línea la especialista Patricia Nobilia (2018: 743) enfatiza la intensa relación de Larreta –extensible a Balaguer– con su patrimonio valorando lo que Pierre Bourdieu entendía como el “capital simbólico” basado en el reconocimiento del prestigio y la legitimidad estética de sus obras. Conviene recordar que el universo estético de Enrique Larreta se nutría de su apreciación del arte español, dentro del cual, la figura de Ignacio Zuloaga –autor de uno de los mejores retratos del escritor– fue clave en las relaciones artísticas entre la Argentina y España. En cuanto a Can Balaguer, la preexistencia de obras enmarcadas en el objetivo de la curaduría constituyó también un nexo coherente entre el montaje temporario y el acervo permanente. Cabe mencionar como ejemplo las firmas de Francisco Bernareggi, Hermenegildo Anglada Camarasa o Roberto Montenegro que se integraron en la narrativa curatorial comentada.

Al mismo tiempo, las dos muestras proponían expandir nuevas opciones de sentido en la lectura de las obras, incorporando también las experiencias de los viajes y las

relaciones con colegas y amigos que se integraban en una red de intensa productividad estética y social. En este sentido, el aporte de los archivos familiares y de las instituciones públicas y privadas es una fuente invaluable para recuperar una memoria olvidada en los grandes relatos de la historia y compensar los desarraigos implícitos en estas narrativas.

Si bien es cierto que las actuales exposiciones de los museos públicos promueven curadurías permeables a nuevas miradas, subsisten todavía aquellas “líneas duras” que Jorge Zuzulich (2013: 79) retoma de Deleuze y Guattari bajo la idea de “máquinas de sobrecodificación”. En consecuencia, estas exposiciones fueron en busca de nuevas constelaciones de sentido, procurando diluir fronteras para experimentar la misma errancia que practicaban los artistas convocados. Así, “desterritorializados” y “nómades”, como recuerda Zuzulich, las argumentaciones textuales de estas curadurías se jugaban por fuera de la normativa historiográfica para apelar a los pequeños datos que ponen a nuestro alcance cartas, fotografías o pequeñas libretas guardados por años. Son, la mayoría de las veces, datos cotidianos investidos de afectividad o pragmatismo que adquieren su sentido fuera de la auratización que otorga el museo pero capaces de generar un contexto significativo que redefine nuestra lectura del pasado. Un nombre, una fecha, una presencia en una foto, pueden abrir el juego a relaciones e interpretaciones que por lo general forman parte de un proceso interpretativo que nunca es cerrado. De hecho, el archivo es ya de por sí, una selección que excluye y selecciona. En consecuencia, tenemos que trabajar también con las zonas ausentes ya que enfrentarnos al archivo nos reenvía también a muchos olvidos u omisiones que son también huellas de un pasado a reconstruir.

Como vemos, estas nuevas constelaciones se juegan en el plano de las relaciones que pueda ensamblar la curaduría ya que, tal como lo postula Marcelo Pacheco:

(...) la práctica curatorial no determina identidad, sino que aloja relaciones de identidad, que es algo diferente. En esta numeración, para mí uno de los puntos centrales tiene que ver con el lugar común de suponer que las exposiciones son productos terminados, y en realidad la exposición siempre es un proceso. Por lo tanto, solo se puede entender la práctica curatorial si

tenemos en claro que toda exposición es un proceso. Es algo que está ocurriendo, toda exposición implica fundamentalmente: conectar, relacionar, organizar, interpretar, explicar y describir a la vez. (Pacheco: 2002: s/n)

Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX

El punto de partida de esta exposición fue la evidencia de que la experiencia del viaje y su proyección en el arte constituyen uno de los tópicos más reiterados en la cultura argentina, extensible por cierto al ámbito latinoamericano. El viaje se manifiesta como proceso de conocimiento y revelación en el que el yo se despliega junto a las imágenes y los textos que el artista produce en la travesía. Constituyendo entonces un punto focal de los estudios artísticos de las últimas décadas, resulta un fenómeno apto para analizar los modos como los artistas han aprehendido y representado tanto los paisajes naturales como aquellos intervenidos por la acción del hombre. De esta manera, las representaciones visuales de las obras, o los relatos literarios, las fotografías o postales, los epistolarios o libretas de apuntes, resultan materiales de estudio adecuados para interpretar tanto la mirada de lo “otro”, como las identificaciones o las relaciones de intercambio donde se juegan integraciones y distanciamientos. Pero el estudio de esta práctica viajera dejó en el silencio la acción de muchos artistas que fueron activos partícipes del arte de su época y sin embargo fueron ignorados a causa del desconocimiento de reservas técnicas de museos poco o nada consultados y archivos y fondos documentales desconocidos.

Además, integrada como un concepto que aplica al campo de los estudios culturales, la idea de “formato viajero” resulta un buen encuadre para interpretar el impulso renovador que signó la producción artística y literaria desde fines del siglo XIX. Viajes de estudio, viajes exploratorios, individuales o colectivos, muchos como derivación de una práctica de “clase”, en cada una de sus variantes se trata siempre de recorridos externos que revierten en experiencias de renovación, integración o alteridad. Para estos propósitos la muestra se organizó a lo largo de cuatro recorridos: 1. Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos, 2. Recorridos mallorquines, 3. Arte y

literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes, y 4. Imágenes peninsulares.

En “Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos” el viaje fue el centro de interés. Viaje, no necesariamente de los artistas, sino de las obras. Se trataba de poner de manifiesto los sentidos de las “imágenes viajeras” más allá de sus autores. Nos referimos, por ejemplo, a las obras llegadas a la Argentina de, entre otros, Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Antonio Ortiz Echagüe. En la inclusión de este conjunto se ha considerado importante la presencia, por un lado las influencias de las libertades lumínicas, formales y cromáticas de las pinturas de los dos primeros, pero además los retratos que hicieron Zuloaga y Ortiz Echagüe de Enrique Larreta por ser éste el coleccionista cuya casa fue el origen del museo que albergó la muestra, lo que me permitió poner en evidencia la coherencia entre el tema de la exposición y el espacio que la exhibía. Al mismo tiempo, tanto para la definición de la identidad artística nacional, como para la apertura hacia nuevas vías de renovación de prácticas y lenguajes, la mirada a España orientó travesías y consolidó representaciones que fueron dando fundamento a una memoria común no necesariamente unívoca. De hecho, hubo en sus influjos muchas variantes estilísticas. Pienso en la opción rutilante y artificial que advertimos en el *Paisaje de Baleares* o *Paisaje de Mallorca*, de Santiago Rusiñol que ingresó tempranamente al acervo del Museo Provincial de Córdoba.³

En “Recorridos mallorquines”, observamos que muy probablemente la obra de Rusiñol influyó en el joven Octavio Pinto al momento de iniciar sus recorridos por Mallorca. El haber podido verla en su Córdoba natal siendo muy joven, seguramente activó el deseo de ser contemporáneo de su propio tiempo y desmarcarse de la tradición académica. Las telas y los bocetos y anotaciones del pequeño cuaderno que se montó en sala, así como el conjunto de obras y materiales documentales expuestos en este núcleo buscaron desvincularse de las narrativas estandarizadas en modelos historiográficos existentes, incluso también más actuales, para abrir la mirada hacia zonas poco observadas o

³ De hecho esta obra descubrió que el viaje a España podría ser una opción para ingresar al modernismo mediterraneísta para el joven artista cordobés Octavio Pinto.

consideradas. Permitió entender, por ejemplo, que en Octavio Pinto no fue solamente la imagen pictórica española la que moldeó su impulso viajero, sino igualmente el imaginario literario plasmado en los relatos de los viajes por Mallorca de Miguel de Unamuno, iniciados en 1916. Claro vestigio de este influjo, resulta la fotografía del pensador salmantino dedicada al pintor cordobés en 1917. Se trata de una pieza expuesta en sala que, si bien no explicita que sus registros pictóricos –de los que *Montañas, nubes y mar* (c. 1921) es un buen ejemplo– y los bocetos de los recorridos mallorquines y su pequeña libreta de viaje –*Croquis mallorquines*, 1918-1921, y *Libreta de dibujos*– sean necesaria derivación de los realizados por Unamuno, fortalece la idea de una memoria compartida que perdura a través de los testimonios. Por otra parte, las estancias de Francisco Vecchioli, Mariano Montesinos, Francisco Bernareggi, Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Roberto Ramaugé o Felipe Bellini en Mallorca, dieron lugar al desarrollo de una pintura en la que se intuyen, tanto una arquetípica ruralidad renovada por una visión sintética de las formas, como también la perduración del mito de la Arcadia rubendariana. En uno y otro caso, la luz y el color se despliegan con una autonomía indiscutible y se integran como dispositivos pictóricos para interpretar, en algunos de estos artistas, como en Gregorio López Naguil o el mencionado Octavio Pinto, el paisaje argentino en sus respectivos regresos. También volvemos a señalar la elocuencia de los materiales textuales, cartas, postales, fotografías que viajaban entre ambas costas del Atlántico ya que fueron parte del montaje expositivo como evidencias de una memoria compartida entre las dos orillas. Asimismo, en esta experiencia, se resaltan de manera clara las redes de intercambio y la fecunda complicidad existente entre los artistas y sus travesías.

Otro aspecto encarado en esta muestra, bajo el título “Arte y literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes”, fue el de la interacción entre la literatura y el arte en el marco de los viajes y las renovaciones que estos implicaron. Aquí, los casos de Ricardo Güiraldes y Norah Borges y su participación en las redes culturales de la isla española durante los años '20, ocuparon un espacio específico. Si bien Norah ha merecido estudios pioneros como los de Patricia Artundo y Ana Martínez Quijano, a los que siguieron los realizados por May Lorenzo Alcalá, Sergio Baur, Roberta Quance, Francisca Lladó Pol y algunos de nuestra autoría, esta exposición tomó como punto de encuentro, no solamente el hecho de que sus estancias en Mallorca y los

registros visuales y literarios se dieran en la época, sino también la resonancia porteña de estas experiencias impactando muy claramente en los medios gráficos más relevantes de la modernidad del momento. Tanto la revista *Martín Fierro* como *Proa* dedicaron páginas a promover la obra y el pensamiento estético de ambos autores. Cuando Norah Borges, junto a sus padres y su hermano Jorge Luis, llega a España, entra de lleno en el movimiento literario ultraísta que inician Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Juan Alomar y Fortunio Bonanova con la publicación del “Manifiesto del Ultra” en la ciudad de Palma. Participará como ilustradora y grabadora en las publicaciones vanguardistas *Ultra*, *Reflector*, *Alfar*, en España, y *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro* en la Argentina. Visión sintética y simplificación lineal van a ser las claves de un estilo que se reconocerá por su depuración formal también en su obra pictórica. Ejemplo claro de esto es el óleo *Mi padre*, de 1924, expuesto en sala junto a algunos de estos materiales gráficos. Desde estas conquistas visuales Norah se filtrará en la literatura del escritor para nutrir su expresión poética de la Buenos Aires que ambos descubren en su retorno al país en 1921.

En cuanto a Ricardo Güiraldes, sus estadías en Mallorca le permitirán prolongar y profundizar la vivencia comunitaria con los artistas y amigos argentinos que siguieron a Anglada Camarasa, desde París hasta la isla, en 1914. De hecho, esta convivencia fue propicia para retratarse mutuamente, en clave seria o paródica, en piezas que testimonian el clima de complicidad que se vivía entre ellos. El retrato de Adelina del Carril de Güiraldes realizado por López Naguil y el retrato de Adán Diehl de autoría de Güiraldes, incluidos en la muestra, revelaron estas circunstancias. Al mismo tiempo, el escritor explorará sus capacidades artísticas estimulado por el entorno de sus amigos pintores, tal como lo prueba el *Autorretrato* que realiza en la isla. Pero además, el autor de *Don Segundo Sombra* perpetuó allí la relación hombre-naturaleza, clave en su comprensión poética y estética de la experiencia artística. Sus *Notas para un libro mallorquín* serán elocuentes en este sentido y constituirán una ineludible aportación al magisterio que ejerció en la generación martinfierrista.

En el sector “Imágenes peninsulares”, poniendo el foco en las obras de Juan Bautista Tapia y José Antonio Merediz, la muestra propuso actualizar los estudios sobre la modernidad en la trama de las influencias españolas y las coyunturas de muchos artistas

de la época: por caso, sus primeros esbozos artísticos locales, sus búsquedas renovadoras, sus desplazamientos por Francia y España y su retorno a la Argentina en un movimiento de ida y vuelta entre tradiciones heredadas y actualizaciones deseadas. Otra vez, los archivos fueron la base para estos des-ocultamientos. Lo cierto es que la historiografía quiso que ni uno ni otro artista encontrara un lugar, aunque algunas minuciosas cronologías (Artundo: 2006: pp. 135, 136) señalan su presencia en redes de argentinos en Europa. Es el caso de la inclusión de Juan B. Tapia dentro del grupo de jóvenes que viajaron a París en 1911. Junto a este, Luis Falcini, Ramón Silva, Miguel Carlos Victorica, Pablo Curatella Manes y Antonio Sibelino, se integran a una trama de relaciones en la que la presencia de Tapia fue la menos, o nada, estudiada. Artundo menciona además la participación de José Antonio Merediz a propósito de la creación de la efímera Asociación de Artistas Argentinos en Europa, cuya finalidad era la difusión del arte nacional en ese continente. Sin embargo, la primera y única exposición que llegaron a concretar en 1917, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y que contó con la participación de Alfredo Guttero, Pablo Curatella Manes, Fray Guillermo Butler, J. M. Gavazzo Buchardo y José A. Merediz, tuvo mucho éxito de público y de prensa, marcó un precedente significativo en términos de legitimar la presencia argentina en Europa y demarcar un territorio de mediación entre las dos orillas del Atlántico. En efecto estos artistas también marcaron temprana impronta en el campo de la gestión del arte en términos de sentar presencia en los espacios hegemónicos.

Imágenes de salas

Exposición “Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX”



Recorridos mallorquines.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Pintores españoles como horizonte estético de los jóvenes argentinos.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.



Arte y literatura. Mallorca en la experiencia de Norah Borges y Ricardo Güiraldes.
Foto: Hugo Serra. Cortesía: Museo de Arte Español Enrique Larreta.

Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca

La exposición curada por Francisca Lladó Pol se llevó a cabo en “Can Balaguer”, un espacio expositivo de la ciudad de Palma de Mallorca que pertenece al Ayuntamiento local. Se trata de un ámbito que correspondería a la tipología de casa-museo, como ya se señaló, ya que perteneció, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX a la familia Gual-Sanglada, luego pasó a manos de la familia Blanes y, finalmente, en 1927 al músico Josep Balaguer hasta que, luego de su muerte, fue donada por sus herederos al gobierno de la ciudad. En su interior, alberga la colección permanente de fondos de diversa procedencia y la perteneciente a Balaguer, en la que figuran, además de las ya nombradas, las firmas de Antonio Gelabert, Santiago Rusiñol, William Degouve de Nuncques, así como mobiliario de época, piezas de cerámica e instrumentos musicales. (Massot, Pérez, Miró, Bestard: 2018).

El trazado medieval de su diseño arquitectónico, junto con las posteriores reformas de lo que fuera una clásica casa señorial de Palma, desafió las decisiones de un montaje que debía sortear las dificultades de una planta irregular. En este sentido, el recorrido

zigzagueante de las áreas disponibles para la muestra fue aprovechado por el criterio didáctico y el ojo experto de una curadora como Francisca Lladó, que supo orientar la atención hacia los aspectos específicos de su propuesta expositiva.

Si bien es un hecho que esta nueva muestra volvía sobre el tema de las relaciones artísticas entre la Argentina y Mallorca, en esta ocasión, el concepto curatorial ampliaba su registro hacia una territorialidad que sumaba nuevos problemas a encarar. El primero, señalado desde el comienzo, fue la dificultad de una única idea de latinoamericanidad, dada la diversidad cultural de un territorio que, lejos de anudar sentidos en un bloque único, por el contrario, los complejiza; otro problema fue, en el campo del arte, la carencia de estudios sobre artistas que integran los acervos de los museos pero no forman parte de sus muestras permanentes. En consecuencia, existe aquí un vacío historiográfico que se compensa con pocos rastros aún, como es el caso del artista chileno Rafael Valdés, del que por el momento se cuenta tan solo con una fotografía grupal que lo encuentra reunido junto a otros artistas. La conciencia de la necesaria continuación con las investigaciones sobre estos viajes entre dos orillas es una certeza que ambas exposiciones compartieron.

Otro punto de partida de la curadora fue pensar el concepto de “mediterraneísmo” desde su dimensión poliédrica. Así, Lladó Pol propone leer las obras desde varios planos o, como suele decirse reiteradamente en los diseños curatoriales, “núcleos”. El recorrido de la exposición fue siguiendo el trazo polisémico de las variantes que este concepto desplegaba en su indagación. A través de siete áreas claramente identificadas en los espacios disponibles para la muestra se fueron interpretando los repertorios visuales y documentales seleccionados para desmenuzar estas propuestas conceptuales. Cabe comentar ahora estas secciones.

1. Bajo la idea de “Mito e identidad” verificamos diversas opciones. Por un lado, la mitificación de una insularidad panteísta y, en consecuencia, misteriosa, que nos retrotrae a los abordajes decimonónicos del simbolismo con remisiones al universo mítico simbólico de la antigüedad clásica, tal el caso de las pinturas del uruguayo Carlos Alberto Castellanos. En esta línea se explican los retornos a imaginarios clásicos que el pintor elige cuando puebla los paisajes de Puerto Pollensa de ninfas, sátiros, Dionisos,

formas marinas o repertorios homéricos, tal como se puede constatar en sus pinturas e, incluso en la casa que habitaba sobre la línea de la playa en esa misma localidad y de la que restan interesantes fotografías del archivo municipal de Pollensa, incluidas en la exposición. Tras esta operación reminiscente operan tanto las apelaciones literarias a George Sand, cuanto a las profusas mitificaciones rubendarianas. En otro orden, esta opción se abre también hacia otra forma de mitificación que retrotrae las imágenes al mundo de lo popular. Por caso, la perduración del arquetipo popular mexicano en algunas obras de Roberto Montenegro. Testimonio claro es *La niña y las mariposas*, donde se revela el sincretismo entre lo que puede ser el retrato de una niña del puerto de Pollensa y una representación femenina propia de las formas identitarias de las comunidades indígenas mexicanas. Según la curadora, la profusión de mariposas y la larga trenza peinada hacia adelante repone significantes que sugieren un sincretismo entre la cultura popular isleña y la de su propio origen latinoamericano. La recuperación americanista por la vía del mito como significante disponible también aparece en Atilio Boveri por medio de obras que se preservan en el Museo de Pollensa. Del mismo modo sucede en las obras proyectadas por Francisco Bernareggi para la sala de fiestas del Círculo Mallorquín en 1922 o los campesinos realizados a comienzos de los '30 por Mariano Montesinos, así como la carpeta de grabados con personajes populares de Pollensa conservada en una colección particular mallorquina o por Gregorio López Naguil, cuyas remisiones nos llevan a las propuestas noucentistas postuladas por el pensador Eugenio d'Ors. En su ideario la recuperación del *ethos* campesino y artesanal como nuevo modelo social y estético donde reivindicar la vigencia de la tradición mediterránea era una misión ineludible.

2. Otro aporte de esta curaduría es la reflexión que propone para pensar la relación del artista en su vínculo con la naturaleza. De ahí proviene una nueva sección presentada bajo el título "Paisajes del alma". En la senda abierta por artistas que fueron referencia directa para los artistas latinoamericanos –Santiago Rusiñol, Odilon Redon, Piere Puvis de Chavannes o Gustave Moreau–, Lladó Pol establece una lectura de recupera la memoria de la conmoción sensorial y afectiva ante una naturaleza deslumbrante y su consecuente derivación en la renovación del lenguaje pictórico por la vía del color y la distorsión de las formas. Particularmente focalizada en obras de Gregorio López Naguil, Tito Cittadini o Pedro Blanes Viale, esta muestra pone énfasis en las posibilidades del

paisaje mallorquín como mediación hacia una desrealización de la naturaleza que ficcionaliza el entorno y escapa al mandato académico del criterio de verosimilitud. Si, como es sabido, la idea de “paisaje” supone tanto un lugar físico cuanto su representación imaginaria, resulta lógico entender el sentido que tiene esta sección dentro de la propuesta curatorial. Pero además, interesa señalar su interacción con la propuesta curatorial de la muestra del Larreta comentada al inicio. Los recorridos de Octavio Pinto por Mallorca en su experiencia viajera y la memoria de esos viajes en sus libretas de apuntes, fueron señalados en aquella ocasión como la germinación de una profunda reflexión en torno al paisaje en el arte argentino que publicaría en forma de ensayo en 1928. Allí expresa con claridad que el paisaje constituye el camino necesario para llegar al alma. Formas, luz, color son las herramientas pictóricas del lenguaje conquistado, afirma el artista:

(...) fuimos a pintar el paisaje de las Baleares, casi la totalidad de los pintores argentinos. Ningún país de Europa, con tener escuelas de arte evolucionadas y plétoras de artistas, ha contribuido con mayor capacidad de entusiasmo a reflejar en los lienzos la luz alucinante, el mar de oros, las rocas raras y multicolores de aquellas islas (...) (Pinto, 1928: 17-18).

3. “Mallorca es un jardín” es otro núcleo que anuda nuevas relaciones. Junto a las acertadas lecturas en torno a las obras de Pedro Blanes Viale y Atilio Boveri referidas al tema de los jardines como espacios arcádicos o paradísacos, esta sección de la muestra recupera la memoria de los aportes de Felipe Bellini, Roberto Ramaugé, Gregorio López Naguil y Francisco Bernareggi. En el caso de los dos primeros, además de su producción pictórica, aquí se pone en foco el significado que tuvieron sus intervenciones en el medio ambiente de la isla. Ramaugé inició en 1916 un ambicioso proyecto para transformar una antigua fortaleza defensiva del siglo XVII emplazada en una saliente de la bahía de Puerto Pollensa en un suntuoso edificio, “La Fortaleza de Albercutx”, que se concluyó en 1920. Allí tomó cuerpo lo que hoy es considerada una de las propiedades más caras de España. Mediante hábiles estrategias de estetización, como lo fueron la construcción de una columnata de estilo novecentista en torno a la piscina o el encargo de doscientas esculturas a José De Creeft con el fin de intervenir con ellas el entorno natural con iconografía antrozoomórfica y vegetal que, según afirma Mercedes Gambús Sáiz, “definían un mundo de alegorías y símbolos” (1990:

195), Ramaugé estableció un espacio privilegiado donde interactuar comunitariamente con Anglada Camarasa y sus discípulos latinoamericanos. Caso análogo, la acción de Felipe Bellini admite también su inclusión en esta sección. Ya sea en sus pictóricas variantes arbóreas o en el trazado concreto del jardín que realizó para el hotel Formentor, construido bajo la iniciativa de Adán Diehl frente a la bahía del mismo nombre, el fundamento del imaginario en torno a la idea de paisaje como categoría estética anclaba en la certeza de que la naturaleza mallorquina era una fuente de belleza inagotable pero, en un sentido más profundo, reserva ética de un orden inalterable. Así lo es también para Gregorio López Naguil, quien otorgó un carácter de fantasiosa recreación pictórica al pino, árbol que heredaba la consagración poética que el poeta Miguel Costa i Llobera celebraba en “El Pi de Formentor”, poema de 1875 que sellaba un imaginario compartido en torno a la naturaleza del paisaje local. Por su parte, en la preservación de las especies arbóreas de Biniaraix y Estellencs, Francisco Bernareggi sentó las bases de su postura frente al tema reiteradamente en diversos textos. Al respecto, esta exposición exhibía el catálogo de su primera muestra individual en el salón La Veda, de la ciudad de Palma, que incluía un poema donde alude al árbol como “maestro” y “amigo” de vida. Inscritos en la idea de jardín, los árboles de Mallorca se integran a un patrimonio incuestionable en términos éticos y a la vez estéticos. En las variantes que van desde el culto a la belleza, el abandono al hedonismo o la preservación ecológica, tanto las pinturas como las fotografías, catálogos o materiales de archivo expuestos trazan la íntima relación del paisaje de Mallorca como símil del jardín.

4. El núcleo identificado como “Paisajes hedonistas” revisa el imaginario mediterraneísta que anuda la naturaleza a una realidad de resonancias bucólicas y vitalistas, tal como se verifica en la obra de los movimientos renovadores de comienzos del siglo XX. No resulta casual que el guía que aglutinó a los jóvenes latinoamericanos en Mallorca fuera Hermenegildo Anglada Camarasa, dado que la elección del espacio de Puerto Pollensa y sus alrededores venía condicionada por la decisión de dejar atrás el clima de desasosiego provocado por la Primera Guerra Mundial. Casi todos ellos ya venían actuando bajo la guía de este maestro en París. El desplazamiento hacia el sur resultaba también una necesidad de supervivencia. No menor resultaban los beneficios de un ámbito determinado por la calma y la luminosidad del mar y sus efectos concretos

en términos físicos. La enunciación de este nuevo clima hedonista encontró en el lenguaje pictórico el acertado recurso de las capacidades del color para distanciar los paisajes de la transposición mimética y fotográfica. Ese es el sentido que asumen las pinceladas policromáticas de los paisajes expuestos que, lejos de la introspección, buscan exaltar la euforia de vivir. Con mayor o menor carga matérica, como derivaciones *fauvistas* o sintetistas, las pinturas de López Naguil o de Vecchioli elegidas para esta sección, dejan en claro el color como recurso protagónico de este lenguaje renovador. Al mismo tiempo, Lladó Pol entiende que, distanciantes de cualquier connotación simbolista o mítica, lo que se expresa ahora es la experiencia real del disfrute en una espacialidad reconfortante y cotidiana. En esta línea, las fotografías que se exponen en sala, expanden el clima de indolente placidez de las pinturas hacia la memoria de aquellas jornadas compartidas comunitariamente en las que arte y vida son instancias indisociables. Picnics bajo la sombra de los árboles, excursiones reparadoras, baños de mar, pesca en barcas precarias, armonía, diversión entre risas y parodias, fueron los temas de los múltiples registros fotográficos del coleccionista y pintor amateur Alfredo González Garaño que provienen de los fondos documentales de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y fueron incorporadas en este y el anterior montaje. En ellas podemos ver a Anglada Camarasa, a López Naguil, al matrimonio González Garaño, a Cittadini o al escritor Ricardo Güiraldes, entre otros, entregados a una complicidad que hace de la vida cotidiana, no una fuga hacia el mito, sino una integración explícita a una naturaleza vivificante. El sentido hedonista de esta propuesta se expande también a otras zonas de la isla. Así sucede con Bernareggi en sus incursiones al torrente de Pareis o a Sa Calobra, impresionado por la potente energía de su geología, y en la atracción que le proporcionaba la serenidad pueblerina de Santanyí y el plácido sosiego. Próximo a este pueblo, pintó en 1934 *Es Pontàs*, compendio pictórico de lo que puede significar el disfrute ante un paisaje majestuoso.

5. Por otra parte, bajo el concepto de “Paisajes antrópicos”, se expusieron pinturas y materiales documentales de archivo que abordan esta cuestión. Partiendo de la idea que Javier Maderuelo expone en *Paisaje y arte* acerca de una idea de paisaje como construcción cultural, la curadora concentra sus argumentaciones en el fenómeno del viaje en tanto tránsito que va del lugar de origen al nuevo lugar de destino y en las operaciones de posibles simbiosis que esto puede implicar. En el trazado de una

linealidad cronológica, advierte que si al comienzo de estos arribos de latinoamericanos a la isla la mirada reponía una idea de desmesura transpuesta pictóricamente en clave estilizada, a partir de los años veinte se esboza la intención de intervenir antrópicamente sobre la naturaleza. La clave para esta acción del artista la encontraron en la arquitectura popular y sus derivas identitarias. Así cobraron interés zonas antes no consideradas como lo fueron los suburbios del barrio de Génova en el caso de Mariano Montesinos, del que restan unas interesantes fotografías que muestran la construcción de su propia casa, las vistas de la barriada del pueblo desde la terraza, el porche o el balcón. En estos materiales puede leerse la letra del artista que consigna: “Casa en Génova. Con el mar, la montaña y la ciudad de Palma a un paso. Mirando al sol, frente a un bello paisaje y con el tranvía en la esquina”.⁴ Otro gran aporte en relación con este artista fue la inclusión de la manifiesta inquietud de Montesinos por la zona de Es Jonquet, otrora ámbito de pescadores, que sugirió al artista la exploración en un nuevo lenguaje de síntesis para representar la actividad del trabajo desde un abordaje social. Tomando como título el nombre de ese barrio, una obra pintada entre 1928 y 1936 perteneciente a una colección particular de Mallorca, exhibía en la muestra la actividad de un día de descanso cuando la vecindad se entrega al ocio sin descuidar las labores de los trabajadores pesqueros. La curadora destaca la aportación de Montesinos a una nueva perspectiva contemporánea en la que el artista se integra a la vida real y cotidiana desde el registro que el lenguaje del arte puede brindar. Un lenguaje que, en la época, traza su relación con el movimiento renovador que significó la representación del entorno apelando a la geometrización de las formas y la síntesis que propuso la revista *Valori Plastici*. Por su parte, la obra de Francisco Bernareggi también permitió atender a otros sentidos dentro de este mismo concepto de antropía. En su óleo *Biniaraix*, de 1906, se observa la interacción entre la vegetación y la intervención arquitectónica donde el campanario de la iglesia tiene una presencia dominante. De la misma manera, también Felipe Bellini es incluido como referencia de una actitud intervencionista del hombre en la naturaleza. En *Atardecer en Deyá*, de 1924, la mirada del artista atiende al primer plano de olivares sobre suelo anaranjado y se corresponde cromáticamente con el tono de las construcciones superpuestas y geometrizadas del plano posterior. Próximo a esta

⁴ Planos y fotografías de la casa de Mariano Montesinos en Genova, c. 1931. Colección Valeria Montesinos. La Plata. En: (2022) *Catálogo Viatge i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca. 14.09.2021 – 23.01.2022*, pág, 190.

mirada más renovadora vuelve la referencia a Montesinos y al señalamiento de que ambos artistas hubieran sido registrados en el contexto de la modernidad porteña a partir de su inclusión en las referencias artísticas del periódico *Martín Fierro* como exponentes de la “nueva sensibilidad” que esta generación buscaba en el arte del momento. Asimismo, Boveri, Vecchioli, Bernareggi, Cittadini se ocuparon desde sus referencias pictóricas en gran parte concentradas en Pollensa, al lugar que ocupa la arquitectura popular y tradicional en la vida cotidiana de la Mallorca del momento.

6. Como derivación del concepto de lo antrópico, Lladó Pol incluyó también imágenes vinculadas a un subgrupo del anterior en el sector al que denomina “Las ruinas”. Partiendo de la referencia ineludible de las ruinas del Castillo del Rey de Pollensa en el valle de Ternelles, lugar caro a escapadas de excursionistas y celebraciones populares, que había sido observado en sus atardeceres y pintado por Santiago Rusiñol en clave de éxtasis modernista, la exposición aporta el interesante registro impreso que Atilio Boveri compiló en una serie de xilografías reunidas en la carpeta titulada *Mallorca. Grabados en madera por Atilio Boveri*, editada por la Comisión Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1927, donde se pueden observar variantes de esta ruina que, como afirma Lladó Pol, se trata de un “vestigio de tiempo, una nostalgia lejana, de una época anterior capaz de provocar sentimientos como la extrañeza y la tristeza”.⁵

7. Por último, en la sección “La difusión internacional: cine, arte y turismo”, aparecen aspectos menos tratados en las exposiciones sobre arte y que por lo general no ocupan la atención de los montajes a los que estamos acostumbrados. En este bloque curatorial se pone el foco en la estrategias de expansión del arte en Mallorca más allá de sus propios límites y considerando estas acciones en función del desarrollo de la isla por medio del fomento del turismo. Al mismo tiempo, se atiende a la crisis política de la dictadura de Primo de Rivera y su consecuente proceso de emigración hacia la Argentina en busca de nuevas posibilidades de vida en libertad. La cuestión del arte fue uno de los factores vinculados con estas estrategias toda vez que el aumento de la presencia insular en el país receptor abría el cauce para la consolidación de la identidad en el nuevo territorio de implantación. Es así como adquiere mayor sentido pensar en el desarrollo y la gestión del arte más allá de su propia especificidad estética, abordando sus aspectos

⁵ (2022) “Catàleg”. En *Catálogo Viatge i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca*. 14.09.2021 – 23.01.2022, pág. 193.

sociales y políticos. Este encuadre da sentido a la memoria de lo que entonces se denominó “Misión de Arte”, cuyo propósito fue la difusión del arte mallorquín en la comunidad argentina. Más allá de las instituciones baleares, el Centro Balear de Buenos Aires constituía en esta orilla del Atlántico un pilar estratégico. Luego de algunas iniciativas que se fueron frustrando a medida que avanzaba el proyecto, finalmente esta exposición fue montada en las ciudades de Buenos Aires, La Plata y Rosario. Joan Alomar, hijo del prestigioso Gabriel Alomar, poeta, ensayista y diplomático mallorquín, prologuista también del catálogo de la muestra, acompañó la misión de arte que alentó también el escritor, influyente crítico, poeta y profesor entonces de la Universidad Nacional de La Plata Fernán Félix de Amador. El prólogo de Alomar mencionado hacía referencia intencional y explícita a las lucubraciones estéticas de Rubén Darío enunciadas en su consagradorio texto “Mallorca. La isla de Oro” aparecido en Buenos Aires en 1907. Las resonancias fantásticas provenientes del simbolismo abarcaban en líneas muy generales un imaginario de pura ficción. Con todo, la iniciativa fue, tal como lo indica Lladó Pol, “una aventura cosmopolita y supuso un paso adelante hacia el internacionalismo”.⁶ Cabe agregar como aporte el rescate de muchos aspectos que la memoria historiográfica pasó por alto, el film *Mallorca* producido y dirigido en 1927 por Josep Vives Verger, con banda sonora de Baltasar Semper, que incluía la suite *Aires y danzas de Mallorca*. Estrenado en 1928 en el Centro de Obreros Católicos de Palma y luego en el teatro Niña Beatriz de Palma, se trató de una iniciativa que debe considerarse pionera en términos de pensar el arte también como factor de desarrollo turístico y por ende, cultural y económico.

⁶ (2022) pág. 203.

Exposición “Viaje y paisaje. De Latinoamérica a Mallorca”



Paisajes antrópicos. Foto: María Elena Babino.



Paisajes del alma. Foto: María Elena Babino.



Paisajes hedonistas. Foto: María Elena Babino.

Palabras finales

En suma, las narrativas curatoriales definidas en estas dos exposiciones procuraron revisar ideas en torno a las relaciones artísticas entre la Argentina y España. Tanto los diversos sentidos, motivaciones y consecuencias que tuvieron los viajes entre una y otra orilla, en sus variantes de revisiones identitarias, individuales o territoriales, como el entramado de redes de índole afectiva, estratégica o estética. También las consideraciones acerca de las vías hacia una modernidad que no tuvo un carácter unívoco. Al mismo tiempo, el poner el foco, de modo manifiesto, en los testimonios que provienen de los archivos, haciendo de sus documentos un material curatorial, permite restituir la memoria de los múltiples sentidos que subyacen en las historias pasadas. En este aspecto, en ambos casos la interacción con poseedores de obras o documentos – tanto privados como públicos– permitió entender las travesías de piezas que iluminan nuevas interpretaciones, sobre todo, aunque no necesariamente, cuando estos poseedores son los descendientes de los propios artistas. Sabemos que hay memorias que circulan en las micro historias del ámbito íntimo y familiar. Esta situación estimula diálogos que definen decisiones y, como se dijo, en muchos casos redireccionan caminos. Un ejemplo, entre tantos, es el estudio de las fotografías existentes en el archivo familiar de Mariano Montesinos o las que se preservan en el Legado González

Garaño, de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y los aportes que significaron los materiales de archivo consultados en torno a José Antonio Merediz y Juan Bautista Tapia. El aprovechamiento de estos materiales podría pensarse como componentes de esa “máquina de guerra”, mencionada al comienzo para cuestionar las miradas tradicionales que habitan en las historias canónicas. En suma, abrir el juego a nexos transdisciplinarios entre historia del arte, literatura, arqueología, pensamiento simbólico, psicología y gestión cultural alojada en una voluntad organizadora de las relaciones entre las obras y sus contextos históricos, sociales y estéticos a fin de develar los múltiples sentidos que las imágenes conllevan, fue la intención de un universo compartido.

Referencias bibliográficas

(2019) *Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Larreta.

(2022) *Vitare i paisatge de Latinoamèrica a Mallorca. 14.09.2021 – 23.01.2022*. Palma de Mallorca, España: Fundació Malorca Turisme.

Artundo, Patricia (2006). “Cronología biográfica de Alfredo Guttero (1882-1932)”. En *Guttero. Un artista moderno en acción*. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini. Catálogo de Exposición.

Groys, Boris (2011). “El curador como iconoclasta”. En *Denken Pensée Thought Mysl...*, N° 2, pp. 1-12. Recuperado de: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf>.

Didi-Huberman, Georges (2010). “La exposición como máquina de guerra”. En *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV Época, N° 16. pp. 24-28. Recuperado de: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/exposicion-maquina-guerra-keywords/>

Gambús Saiz, Mercedes (1990). “La recuperación de una metamorfosis singular: en conjunto de la fortaleza de L’avançada en Pollensa”. En: *Bolletí de la Societat*

Arqueològica Lul-Liana. Revista d' Estudis Històrics, N° 46, pp. 1-15. Recuperado de: [file:///Users/mariaelenababino/Downloads/Dialnet-LaRecuperacionDeUnaMetamorfosisSingular-2705621%20\(3\).pdf](file:///Users/mariaelenababino/Downloads/Dialnet-LaRecuperacionDeUnaMetamorfosisSingular-2705621%20(3).pdf).

Malosetti Costa, Laura (2010). “Curaduría e investigación. Historia en tiempos largos”. En *Errata*, N° 2, pp. 86-104. Recuperado de: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_2_la_escritura_d/95

Massot, J., Pérez, I., Miró, A., Bestard, B. (2018). *La Casa possible. Exposició permanent Can Balaguer*. Palma de Mallorca, España: Ajuntament de Palma.

Nobilia, Patricia (2018). *Enrique Larreta y su colección de arte español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires*. [Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras (UBA)]. Repositorio <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247?show=full> institucional.

Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11247?show=full>

Pacheco, Marcelo (2002). *Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política?* Transcripción de la mesa redonda coordinada por Álvarez, Esteban y Tamara Stuby, realizada en la Alianza Francesa el 15 de julio de 2002. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/laboratoriodepensamiento/curaduria-en-las-artes-plasticas-arte-ciencia-o-politica>

----- (2020). “Raquel Forner, moderna antes de París”. En *Estudios Curatoriales*, 1 (10). Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/813>

Pinto, O. (1928). *El paisaje de los argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta Mercatali.

Zuzulich, J. (2013). “La curaduría como dispositivo en tensión. Entre líneas duras y líneas de fuga”. En Herrera, M. J., *La trastienda del curador. La crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Arte

x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2012 (pp. 67-63).

EL TEXTO CURATORIAL COMO PRÓLOGO

Eugenia Garay Basualdo¹

Resumen: Este artículo propone que el texto curatorial podría ser considerado como un prólogo e intenta comprobar esto a través de un análisis teórico-semiótico y de ejemplos. Además, contrasta textos curatoriales académicos y otros que no lo son para establecer algunos de los diferentes tipos de escritura que conviven en el campo de la curaduría. Por último, este estudio presenta un breve método de análisis para textos curatoriales.

Palabras clave: texto curatorial - prólogo - escritura curatorial

Abstract: This article proposes that the curatorial text could be considered as a prologue, and tries to verify this through a theoretical-semiotic analysis and examples. In addition, this work suggests an exercise in contrasting academic and non-academic curatorial texts to establish some of the different types of curatorial writing that coexist in the field of curatorship. Also, this study presents a short analysis method for curatorial texts.

Keywords: curatorial text - prologue - curatorial writing

Dedicamos nuestro estudio a Oscar Steimberg y Oscar Traversa (*in memoriam*).

Los relatos de esta antología son en definitiva una suerte de caleidoscopio o de breve clasificación de la trama múltiple de crímenes, siempre extraordinaria y siempre repetida, que señala y define la lógica secreta de la sociedad moderna.

Ricardo Piglia²

Poco más de quince años atrás todavía llamábamos prólogos a los textos curatoriales. Solo se referían al artista y la obra exhibida, pero no a la exposición en sí. No había

¹ Doctoranda en Artes y Magíster en Crítica y Difusión de las Artes (Universidad Nacional de las Artes). Licenciada en Curaduría e Historia del Arte (Universidad del Museo Social Argentino). Directora de Cine (Centro de Investigación Cinematográfica). Titular de Curaduría II y Seminario I de Curaduría en la Licenciatura de Curaduría, y de Montaje de Exposiciones I y II en la Maestría de Curaduría de Arte Contemporáneo de Eseade. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Curadora independiente.

² Piglia, R. (1999) (Ed.). *Crímenes perfectos*. Planeta.

autorreferencialidad “explícita” con la práctica curatorial como en la actualidad. Tampoco era tan clara la idea de curaduría por entonces. Se trataba de organizar una exposición, reunir artistas y obras –en una colectiva, por ejemplo–, hacer los arreglos con el espacio –museo, centro cultural, galería comercial– y escribir un texto de presentación para el folleto de mano y otro para la sala. No era demasiado habitual publicar grandes catálogos del tipo de libro físico; solo las instituciones relevantes lo hacían. Por lo general, el escrito llevaba el título de la muestra o aludía al tema de la exhibición. Cumplía expresamente con lo que se necesitaba decir al público y al campo del arte de manera indistinta. Si era una muestra grupal, no necesariamente comentaba las obras, sino que mencionaba información biográfica de los artistas. El análisis formal y/o conceptual de obras era –y es– más frecuente en los textos de exposiciones individuales. En ese caso, el autor caracterizaba al artista y “definía” las obras, pero no había una regla de oro para esto, y podía apuntar al conjunto sin detenerse en una en concreto. La puesta en contexto –ubicar los trabajos en la tendencia artística más predominante– era –y sigue siendo– una estrategia común. Según el autor y su bagaje cultural, había posibilidades de relación más allá de lo plástico o visual. También es cierto que muchos textos –prólogos– no ostentaban demasiada elaboración ni extensión: explicaban, describían, no había demasiada argumentación, y sí un poco de “reflexión”. Esta última podía entenderse como la formación de opinión dentro del texto curatorial; ahora lo llamaríamos “la interpretación del curador”. Durante mucho tiempo, el crítico de arte estuvo a cargo del prólogo de una muestra y, a la vez, formaba opinión a través de las notas que publicaba. Esta formación de opinión, como ocurre en otras disciplinas artísticas como el cine, el teatro o la música, era esencial para que la función crítica tuviera razón de ser; de alguna manera brindaba un servicio a la comunidad. En la crítica de artes visuales esto “solía” ocurrir. En otras ocasiones, el autor del prólogo era otro artista plástico, de la misma manera que en literatura un escritor prologa a otro. Además, era muy habitual que ese artista también oficiara de curador a la vez que ejercía la crítica de arte. La historia del arte en general, y en particular la argentina –tema en estudio– puede dar cuenta de ello. Sin ir más lejos, Eduardo Schiaffino hizo todo esto al mismo tiempo.³

³ Desde el inicio y en el devenir de nuestra escritura se notarán transformaciones deliberadas en nuestro estilo. Con esto apuntamos a ensayar “las formas” del escribir poniéndolo en práctica porque se trata de abrir una posible discusión acerca del asunto. Entonces, se encontrarán pasajes más académicamente correctos y otros correctamente no académicos, pero que no son totalmente coloquiales aunque cuenten con menos formalismos. Sin embargo, en todos los casos sostenemos el léxico técnico del campo del arte. Además, habrá un predominio de la conversación en todo el texto porque intentamos entablar un diálogo con quien nos lea. En este sentido, Umberto Eco representa nuestra principal referencia. Por último, tratamos disimuladamente de ejercitar la

El contenido de los textos curatoriales: un método breve de análisis

Desde 2012 venimos realizando un estudio sobre textos curatoriales, en un sentido amplio, y notamos la reiteración de ciertas particularidades que, desde 2016,⁴ denominamos *rasgos*. En principio, notamos cinco rasgos frecuentes en la construcción de un texto curatorial:

- La explicación, más o menos breve, que llamamos “*de qué se trata la exposición*”.
- El recorte temporal: la mención de la obra más antigua y la más reciente.
- La puesta en contexto con la historia del arte del tema y del o los artistas.
- La información biográfica relevante: distinciones, anécdotas, eventos destacados.
- El análisis formal y/o conceptual de algunas de las obras que integran la muestra.

También advertimos ciertos textos con información de índole más científica o técnica como:

- identificación de tipologías: colectiva, monográfica, antológica, retrospectiva, etc.
- descripción de los criterios empleados en el guión curatorial: un recorrido dividido en núcleos temáticos o una puesta cronológica, entre otros.
- explicación de las soluciones implementadas a través del diseño expositivo.
- inclusión de imágenes de las salas montadas.

Estas aclaraciones explicitan el trabajo curatorial y, en un segundo orden, incorporan el análisis de las obras, el espacio y los dispositivos de exhibición.⁵ El curador se ocupa de poner de manifiesto estas cuestiones de la práctica en un léxico que denominamos *jerga curatorial* o *de la curaduría*, aunque no todos reparen en lo técnico. Por esto, los catálogos que registran documentalmente la exposición tienen trascendencia histórica y deben estimarse como de relevancia técnica. De acuerdo con el despliegue de la exhibición podría haber varios curadores y distintos textos. En un catálogo es posible encontrar escritos de tipo

intertextualidad siguiendo a Gerard Genette no solo a través de la cita sino por medio de alusiones que en ciertas ocasiones son más evidentes que en otras, por lo que pedimos las disculpas correspondientes.

⁴ Esto se debió a la influencia de lo que denominaremos provisoriamente *escuela argentina de semiótica* (Oscar Traversa, Oscar Steimberg, Marita Soto) durante la cursada de la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes (2016-2017).

⁵ Se entiende por “dispositivos de exhibición” las bases, tarimas, estantes, vitrinas, aparatología electrónica, textos de sala, cédulas, panelería, color, iluminación, diseño gráfico, etc.

ensayístico cuando se trata de una muestra monográfica con un eje rector tratado desde distintos enfoques por diferentes autores que desarrollan un aspecto cada uno. Por esto, el texto curatorial principal, podríamos decir, suele referirse a la exposición en sí, aunque no emplee la jerga de la curaduría.

El texto curatorial como prólogo

En diciembre de 2019, en nuestra defensa de tesis de maestría, sugerimos que el texto curatorial podría asimilarse al género de los prólogos porque comparten ciertas características: por lo general –aunque no siempre– son textos que presentan, introducen, explican, describen, interpretan, analizan, argumentan, concluyen, etc., tal como se verá más adelante. Antes, en 2016 creamos un muy simple método analítico con un fin docente, que expusimos más arriba, y que también nos permite acercarnos a la confirmación de nuestra hipótesis. Por entonces, los semiólogos Oscar Steimberg y Oscar Traversa nos influenciaron en metodizar.

También, en nuestro recorrido crítico repasamos prólogos literarios que nos habían quedado impregnados como muy buenas explicaciones acerca de esos escritos que precedían. Intuitivamente, porque no somos lingüistas, notamos que las funciones que cumple un prólogo resultan equiparables con las del texto curatorial. Revisamos el prólogo de Ricardo Piglia de su antología de relatos *Crímenes perfectos* (1999), el de José María Valverde al *Ulises* de Joyce (1999), el de Lorenzo Luengo a *Lord Byron. Diarios* (2018) y algunos de Borges publicados en su compilación de 1988. Esta elección solo responde a nuestra predilección. Antes de continuar con Bajtín, Genette y Steimberg, nos puede ser útil tener a mano la definición de prólogo de la *web* de la Real Academia Española:⁶

Del gr. *πρόλογος* prólogos.

1. m. Texto preliminar de un libro, escrito por el autor o por otra persona, que sirve de introducción a su lectura.
2. m. Aquello que sirve como de exordio o principio para ejecutar una cosa.
3. m. Primera parte de una obra, en la que se refieren hechos anteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central.
4. m. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el moderno, precede al poema dramático.

⁶ Véase: <https://dle.rae.es/pr%C3%B3logo>

Sus sinónimos más frecuentes: prefacio, introducción, presentación, preámbulo, proemio, prolegómeno, preludio y exordio. Probablemente, el uso de tal o cual término dependa de la inventiva del escritor para escoger el que mejor le suene —¡la importancia de la fonética!—, o del gusto del editor.

Bajtín y la necesidad de resolver

Para establecer que el texto curatorial es un prólogo, primero deberíamos considerarlo un género discursivo de acuerdo con los planteos que realiza el teórico del lenguaje Mijaíl Bajtín⁷ en *El problema de los géneros discursivos*. Su definición: “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominados *géneros discursivos*” (Bajtín, 1998 [1982]:248). También señala que cada esfera de la praxis humana se vincula con el uso de la lengua. Este uso se efectúa a través de enunciados orales y escritos, concretos y singulares que elaboran y utilizan quienes participan de la praxis de cada esfera. Por lo pronto, sabemos que en nuestro estudio la esfera es el campo de la curaduría, que se inscribe en el más amplio de la historia del arte, y el enunciado sería el texto curatorial.

Además, Bajtín indica que hay una “extrema heterogeneidad” de géneros orales y escritos y que por tal diversidad “no hay ni puede haber un solo enfoque para su estudio”. Entre los ejemplos de géneros discursivos menciona los diálogos cotidianos (según el tema, la situación, los participantes), una orden militar estandarizada breve, un decreto extenso y detallado, las declaraciones públicas políticas y sociales, las manifestaciones científicas, todos los géneros literarios, etc. Señala que no hay estudios pormenorizados acerca de los géneros discursivos en general —hasta su planteamiento—, aunque sí existen sobre los literarios, pero desde una perspectiva efectivamente literaria y artística, y no como tipos de enunciados que se diferencian de otros y que poseen “una naturaleza verbal (lingüística) común. El problema lingüístico general del enunciado y sus tipos casi no se ha tomado en cuenta”. (1998:249) En esta instancia, nos interesa demostrar que el texto curatorial es un género discursivo y notamos que es posible.

Bajtín propone la diferencia “no funcional” entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos). En los secundarios sitúa novelas, dramas, investigaciones científicas, géneros periodísticos, etc.; son los que surgen en condiciones de la comunicación

⁷ Bajtín, M. (1998 [1982]). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno.

cultural y compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. Los géneros discursivos secundarios, en su proceso de formación, absorben y reelaboran diversos géneros primarios.⁸ Sin extender más el análisis, y con estas pocas pistas que nos facilita Bajtín, podemos identificar que el texto curatorial es un género discursivo y, además, se ubica en los secundarios por su grado de complejidad y, por esto, puede asimilarse al género de los prólogos.

Genette y la necesidad de definir

En *Umbrales* (2001) el teórico de la literatura Gerard Genette⁹ desarrolla la noción de paratexto que surgió en *Palimpsestos* (1989). En *Umbrales* analiza *La instancia prefacial* y sigue con *Las funciones del prefacio original*. Sin contar que en la introducción nos advierte el sinnúmero de definiciones que erigió desde *Palimpsestos*. Este trabajo no pretende parecerse al esquema del gran estudio genettiano, sino ser ante todo aplicable. Por esto, nos agenciamos de lo básico —que no es precisamente ni poco ni sencillo— y de la definición de paratexto originada en *Palimpsestos*:

Constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette, 1989:11-12)

En principio, el prólogo es un paratexto y, dentro de esta categoría, es un peritexto¹⁰. Luego, en *La instancia prefacial*, el lingüista señala:

⁸ Dice Bajtín: “Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencias de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo). (1998:250)

⁹ Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus

----- (2001). *Umbrales*. Siglo Veintiuno.

¹⁰ Así define el autor la noción de “peritexto”: “Un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo; alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de

Llamaré *prefacio* a toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede. El “posfacio” será considerado como una variedad de prefacio, cuyos trazos específicos me parecen menos importantes que los que comparte con el tipo general. La lista de sus parasinónimos es muy larga y a merced de las modas e innovaciones diversas, como puede sugerirlo esta muestra desordenada y de ningún modo exhaustiva: introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación, examen, preámbulo, advertencia, preludio, discurso preliminar, exordio, proemio. (Genette, 2001:136)

También utiliza la denominación “paratexto original” (2001:11) para referirse al prefacio; y lo designa como paratexto público (2001:14). Por lo pronto, en el campo de la curaduría diríamos que el texto principal es la exposición y que el prólogo equivale al texto curatorial. Como se leyó en la cita, según quien escriba el prólogo, Genette bautiza –en sus términos– a éste como “autoral” o “alógrafo”. “El autor pretendido de un prefacio puede ser el autor (real o pretendido) del texto: bautizaremos esta situación muy corriente como prefacio autoral o autógrafo (...) y cuando se trata de una tercera persona: prefacio alógrafo”. (2001:152)

Entonces, el prólogo escrito por el curador de la muestra sería lo que Genette entiende como prólogo autoral. El curador es quien crea la idea de la exhibición y escribe el texto curatorial, por lo tanto es autor de ambos. La posibilidad del prólogo alógrafo existiría cuando el texto curatorial está escrito por otro que no tiene la función de curador de la exposición –artista, crítico de arte, historiador, etc.–, un invitado que debe ser una voz de autoridad o un referente necesario. En este caso se daría el texto curatorial como prólogo alógrafo porque está hecho por un tercero que no es autor de la idea de la muestra, es decir, no es el curador.

Steimberg y la necesidad de metodizar

Tomaremos nociones que el semiólogo Oscar Steimberg¹¹ puntualiza sobre el género – dejaremos para otro artículo las vinculadas con el estilo– de la sección “Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas” en su libro *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2013). Solo abriremos una posible vía analítica con la intención de aplicar “el método Steimberg” a nuestro objeto. En principio, el autor indica: “Tanto el género como el estilo se definen por características temáticas, retóricas y

capítulos o ciertas notas. Llamaré a esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica (...)”. (Genette, 2001:10)

¹¹ Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.

enunciativas (...) las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos temáticos y retóricos, sobre la base de regularidades enunciativas”. (Steimberg, 2013:51) Será necesario repasar “retórico, temático y enunciativo” aunque aclara que “no constituyen un sistema de clases mutuamente excluyentes”. (2013:53)

Se ha partido de un concepto de *retórica* por el que se la entiende “no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación”, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la “combinatoria” de rasgos que permite diferenciarlo de otros. Se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto”. El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura (...) (2013:52)

Se define como “enunciación” al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables. (2013:53)

(...) [los] rasgos retóricos (como el empleo de una mezcla de jergas en un texto narrativo o informativo) pueden (o deben) circunscribirse también en términos de sus efectos enunciativos (el empleo de la jerga construye una imagen de la emisión y también de la recepción). Y lo mismo puede señalarse respecto de los componentes temáticos. En general, el análisis enunciativo, en la medida en que trascienda la perspectiva lingüística, se presenta lógicamente posterior al retórico y al temático, que contribuyen a informarlo pero son diferenciables entre sí. (2013:53)

Si proponemos asimilar el texto curatorial al género de los prólogos, podríamos decir que responde a una retórica particular porque se produce una combinatoria de rasgos específicos que lo diferencian de otros géneros. Estos rasgos retóricos, como menciona Steimberg, también se circunscriben de acuerdo con sus “efectos enunciativos” al utilizar una determinada jerga. Más adelante veremos ejemplos del uso de la jerga curatorial. El aspecto temático del texto curatorial se vincula con aquellas referencias elaboradas previamente circunscriptas por la cultura. Entendemos que la concepción de cultura de Steimberg es la más amplia y abarcativa posible por lo que no solo habría que restringir nuestro planteo a las exposiciones de artes visuales, sino expandirlo hacia otras áreas disciplinares en las que se produce la mostración de objetos y documentos, en un sentido amplio, que revisten algún otro tipo de valor: simbólico, histórico, etc. Lo enunciativo en Steimberg nos retrotrae a Bajtín y su definición de *géneros discursivos*: “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos

relativamente estables de enunciados” por lo que se construye una situación comunicacional entre un emisor y un receptor. El carácter enunciativo del texto curatorial estaría establecido. Podríamos agregar que la situación comunicacional que habitualmente propone es compleja (del tipo secundario, de acuerdo con Bajtín) por su grado de elaboración. Entonces, podría ser un prólogo como lo planteamos.

Textos curatoriales: ejercicio de contraste

Proponemos un ejercicio de contraste entre textos curatoriales de corte académico con otros que no lo son. Elegimos los primeros para observar el uso de la jerga curatorial, ya que, paradójicamente, los que más la utilizan son los investigadores e historiadores del arte que ofician de curadores. En los segundos quisimos ver qué ocurre cuando el que escribe el texto curatorial no es el curador porque la muestra no lo posee o, aunque lo tenga, se invita a otro a escribir. Cabe aclarar que, a partir de la confrontación, pudo observarse, además, que no todos los textos curatoriales cumplen con las características de prólogos de acuerdo con nuestra proposición.

Textos curatoriales de corte académico

Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003, MALBA, 2003

En el texto curatorial de *Arte y Documento*¹² –constituida por revistas, libros, catálogos, etc.– la doctora en letras, historiadora del arte y, en este caso curadora, Patricia Artundo explicitó dos cuestiones que definieron qué tipo de exposición era posible: “¿Cómo hablar en términos expositivos, sean visuales y/o auditivos, de la variedad y riqueza del material que constituye su acervo? y ¿cómo subrayar la amplitud que el concepto de “documento” puede adquirir, particularmente cuando se lo entiende como una categoría abierta y dinámica?” (Artundo, 2003:25). También comentó cómo organizó el material para exhibir:

¹² Artundo, P., Baron de Supervielle, M. y Pacheco, M. (2003). *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*. Malba. El catálogo tiene tres textos: uno en el que Marcelo Pacheco comenta la formación de la Fundación Espigas, que dirigió entre 1993 y 2002; otro de Marina Baron de Supervielle; y el curatorial, a cargo de Patricia Artundo, dividido en los siguientes módulos: “Alfredo Guttero. La trayectoria de un artista”, “Francisco Llobet. El perfil de un coleccionista”, “Jorge Romero Brest o la reescritura autobiográfica”, “El Instituto Di Tella” y “Tres galerías históricas: Witcomb, Pizarro y Bonino”.

(...) para alcanzar estos objetivos, la organización de la exposición a partir de módulos temáticos pareció ser la alternativa más adecuada, en tanto a través de estos es posible mostrar a los documentos en pleno funcionamiento (...) delimitar un arco en el tiempo, desde fines del siglo XIX a fines de los años 60 del siglo XX, en el que los módulos temáticos propuestos –un artista, un coleccionista, un crítico de arte, tres galerías y una institución– se activan mutuamente y aparecen interrelacionados. (2003:25-26)

La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario. Museo Castagnino, 2004

En 2004 el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y la Fundación Antorchas¹³ organizaron el *Seminario de capacitación en gestión, manejo de colecciones y diseño de muestras en museos de bellas artes*.¹⁴ El objetivo fue la realización colectiva de una exposición, *La sociedad de los artistas*¹⁵, con obras del Castagnino y préstamos de artistas rosarinos. El crítico de arte y curador Fernando Farina, director de la institución en ese año, indicaba en el prólogo del catálogo:

(...) reflexionar sobre cómo exponer la colección del Castagnino significó enfrentarse con situaciones similares a las que vive la mayoría de los museos de su tipo en la Argentina. Uno de los primeros problemas a encarar fue la carencia de una historia específica del arte de Rosario (...) se realizó una investigación en la ciudad, sobre la base de archivos escasamente estudiados, y se esbozaron distintas líneas de análisis, para que sirvieran de guiones de exposición. Tal reflexión sobre la trayectoria artística de Rosario permitió dejar de lado planteos expositivos cronológicos (...) la exposición se concibió dotada de un dinamismo que la irá transformando a lo largo del año. Habrá cambio de obras, nuevas curaciones de las salas que muestran la producción contemporánea. (Farina, 2004:7)

La publicación resultante cuenta con dos escritos más: uno de Elaine Heumann Gurian¹⁶ y otro de la historiadora del arte y curadora Andrea Giunta, que tiene a cargo el texto curatorial y lo denomina “ensayo”:

(...) en la tradición del arte rosarino, desde ese inicio de siglo, podemos establecer varios momentos de organización y distinguir diversas comunidades de artistas. Tales grupos no sucedieron en el tiempo de forma lineal: en muchas ocasiones se superpusieron (...) el recorrido que aquí se propone extiende sus hilos hasta el presente. (Giunta, 2004:23-24)

¹³ Con el apoyo del *British Council* y la *Smithsonian Institution*.

¹⁴ Participan trabajadores de museos provinciales, y otros de Chile y Brasil; cuenta con capacitadores locales y extranjeros.

¹⁵ Farina, F., Gurian, E. y Giunta, A. (2004). *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario*. Rosario, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

¹⁶ Según consta en el texto, “consultora independiente en planificación de museos”. El texto, denominado “Oportunidades que proporcionan las exposiciones” versa sobre los aspectos trabajados en la capacitación, como los estudios de los tipos de públicos y la educación, entre otros.

Luego, desarrolla los seis “núcleos temáticos” –sin utilizar esta terminología– que responden al surgimiento de las agrupaciones de artistas de Rosario. En relación con esto cabe aclarar que el listado de obras al final del catálogo está dividido según estos núcleos.¹⁷ Farina incluye terminología específica de la práctica curatorial en su texto, aunque no es el de la muestra. Mientras que no ocurre lo mismo con Giunta, que mantiene la de la historia del arte. Una cuestión paradójica, porque el texto curatorial está planteado más como ensayo y menos como soporte escrito de una exposición que tuvo lugar en la realidad, es decir, no hace referencia a la muestra en sí. Esta podría ser una de las variantes del texto curatorial como ensayo, que es sumamente válida y tiene numerosos ejemplos, y que ya no estaría dentro de las posibilidades de prólogo, como lo proponemos en este estudio. No la denominaríamos excepción porque no sería tal. En todo caso, preferimos sugerirlo como *el ensayo como texto curatorial en tanto variante*, motivo posible para un futuro artículo.

Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción. MALBA, 2006

En el catálogo de la retrospectiva de Alfredo Guttero,¹⁸ el historiador del arte y curador, Marcelo Pacheco, publica el texto *Práctica curatorial y campos de escritura. El caso Alfredo Guttero*, en el que se refiere al artista y sus técnicas. Además, presenta los ensayos incluidos en el catálogo, por lo que se puede decir que su texto oficia como el prólogo. Pero Pacheco incorpora, también, una reseña de una página y media sobre la historia de las exposiciones en el arte occidental. El tratamiento de esta temática dentro de un texto curatorial no es del todo frecuente. Rebasa la autorreferencialidad para contextualizar la curaduría como práctica en sí misma y emplea la jerga. Nos detenemos para recordar que en 2006 la historia argentina de las exposiciones empezaba a escribirse. En 2006, el Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones¹⁹ –GEME–, que funcionada desde 2002, realiza las Primeras Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino 1960-2006. Por otra parte, en 2005 se publica *Curadores. Entrevistas* compilado por el artista y curador Jorge Gumier Maier con testimonios acerca de la práctica de numerosos curadores. El campo de los estudios sobre la curaduría se organizaba tímidamente, pero no existía una explicación por escrito y publicada en –y para–

¹⁷ Incluye imágenes, bibliografía, los créditos que corresponden al seminario y la exposición, y una cronología que parte de 1900 y llega hasta 2003, a cargo de Nancy Rojas.

¹⁸ Pacheco, M. y otros. (2006). *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. MALBA.

¹⁹ En ese año el grupo estaba integrado por: María José Herrera, Andrea Giunta, Fabiana Serviddio, Viviana Usubiaga, Mariana Marchesi, Cecilia Rabossi, y María Florencia Galesio (por parte del departamento de investigación del Museo Nacional de Bellas Artes).

el ámbito local acerca de la historia de las exposiciones y de la curaduría. Este texto vino a hacerlo. En segunda instancia, Pacheco lo utiliza sutilmente para poner de relieve las cualidades de artista y gestor de Guttero en un campo en formación entre los años veinte y treinta en el país:

Las “exposiciones de arte” surgieron en Europa a fines del siglo XVIII, para luego empezar a diversificarse y ensayar diferentes modelos durante el siglo XIX (...) Con la aparición de los museos públicos, las galerías, los marchands, la crítica y la historia del arte, los artistas profesionales y las publicaciones especializadas, el formato “exposición de arte” se estableció como un medio útil para la visibilidad, circulación, promoción, difusión y comercialización de los trabajos de pintores y escultores (...) Durante el siglo XX, el formato de la “exposición de arte” siguió su desarrollo. Los museos fueron los principales impulsores y usuarios de las exposiciones para cumplir con su misión de reunir, conservar, catalogar y exhibir sus patrimonios, desplegar sus funciones educativas y contribuir al complejo dispositivo que fortalece las identidades colectivas. (Pacheco, 2006:15)

Pacheco distingue los momentos del siglo XX en los que “la exposición” se transforma hasta la actualidad, y reflexiona acerca de las cualidades y funciones que tiene una muestra. Luego, se refiere a la retrospectiva:²⁰

(...) se presenta como una práctica ligada a un campo de relaciones, al enunciado de posiciones que se ajustan modificando y provocando tensiones y abriendo interrogantes (...) Cuando la práctica curatorial recurre a la “exposición de arte”, está subrayando sus posibilidades para señalar prácticamente y enunciar teóricamente una posición, una tesis. Una tesis que no tiene un objeto de conocimiento puro o una relación exclusiva de verdad, sino una relación de ir acorde y a la lucha en el terreno de intervención elegido, dominado por conflictos y contradicciones. El gesto curatorial y el efecto expositivo suceden y son parte de una coyuntura real, no son ideas externas ni relaciones unívocas de conocimiento. (2006:16)

(...) esta muestra busca establecer la posición de Guttero como modelo de artista latinoamericano moderno. El objetivo es materializar en obras, documentos y materiales expuestos, entre textos y recursos museográficos, un guion que actualice para el público las

²⁰ En nota al final del documento, Pacheco aclara: “las ideas aquí utilizadas para caracterizar exposiciones y curaduría pertenecen al marco conceptual sobre la práctica filosófica propuesto por Louis Althusser. *Curso de filosofía para científicos* (Barcelona, Planeta, 1985)” (2006:18). Manifiesta lo mismo en la entrevista que Petris y Martínez Mendoza le realizan para la revista *Sobreescrituras* en 2016. Algunas de estas ideas, así como la utilización del término “práctica curatorial”, son vertidas por Pacheco en la ponencia *Campos de batalla. Historia del arte vs. Práctica curatorial*, que presenta en Chile a fines de 2001, como también en la entrevista que otorga para el libro *Curadores. Entrevistas*, de 2005. Dimos cuenta de esto en la tesis de 2019: *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*, pp. 144-165 (en prensa).

decisiones y los conflictos existentes para un pintor argentino en el marco de la modernidad de principios del siglo XX. (2006:16)

Presencias reales. Víctor Magariños D., MUNTREF (Caseros, Buenos Aires), 2011

Cristina Rossi,²¹ historiadora del arte especialista en abstracción, despliega un análisis pormenorizado sobre Víctor Magariños y sus obras. Veamos dos fragmentos en los que se refiere a su trabajo curatorial:

(...) los recorridos que propone nuestro guion curatorial exploran el discurso plástico de VMD a partir de dos ejes complementarios: la tendencia a reducir su vocabulario a los elementos más simples (punto/línea/plano) y la libertad creativa que domina su combinatoria en el hacer artístico. La selección de aproximadamente sesenta trabajos recorre la producción de los años 50 hasta su temprana muerte ocurrida en 1993, aunque no se plantea como una muestra retrospectiva. Antes bien, la exhibición se presenta como una invitación para descubrir la riqueza de una obra que se resiste a las lecturas lineales. Un universo en el cual las formas van imbricándose a partir de interrelaciones que no solo responden a desarrollos cronológicos. (Rossi, 2011:2)

(...) Por estos motivos en lugar de delimitar rigurosamente núcleos de trabajo, nuestra opción ha preferido desplegar las variaciones y observar los matices que cada forma va adquiriendo en el interior de los subgrupos en los que interviene. Asumimos el desafío que supone esta decisión –y, también, sus riesgos de imprecisión que puede acarrear– con la expectativa de favorecer la expansión de ese universo plástico, tal como lo concibió VMD. Paralelamente hemos priorizado la inclusión de trabajos experimentales –rara vez exhibidos hasta el presente– en los cuales ensayó los resultados del empleo de materiales industriales como el acrílico, el vidrio o el alambre, indagó en las transformaciones ópticas generadas por el desplazamiento del espectador y exploró los efectos de la luz y la sombra producida por una fuente lumínica natural o artificial. Aún, sabiendo que nuestro guión –como todo relato– no puede evitar ordenarse en la sucesión de un recorrido, aspiramos a multiplicar las conexiones abriendo las posibilidades hacia una lectura más rizomática que lineal. (2011:3)

Este ejemplo estaría “entre” un texto curatorial autorreferencial con la muestra y un ensayo de corte académico. Por la extensión, deberíamos inclinarnos por lo último, pero por las menciones sobre el trabajo curatorial con precisiones técnicas lo ligaríamos con nuestra concepción del texto curatorial como prólogo.

Real/Virtual. Arte cinético argentino, MNBA, 2012

²¹ Rossi, C. (2011). *Presencias reales. Víctor Magariños D.* Eduntref.

Aquí encontramos un buen ejemplo de la explicación “*de qué se trata la exposición*” a cargo de la historiadora del arte, crítica y curadora María José Herrera²² que también comenta los núcleos de la muestra y el trabajo curatorial e investigativo:

(...) Real/Virtual. Arte cinético argentino de los años sesenta reúne un conjunto de obras de la colección del MNBA, adquiridas contemporáneamente al nacimiento del cinetismo, y otras de colecciones particulares argentinas. La muestra gira en torno de la relación del MNBA con el arte cinético a través de sus exhibiciones y colecciones y quiénes y cómo las gestionaron. (Herrera, 2012: 27)

(...) ofrece una aproximación a las obras y las instituciones (museos, crítica, exposiciones) que dieron forma a una tendencia artística poco explorada en su desarrollo en la Argentina hasta la actualidad. Así, se propone confrontar los objetos con los discursos construidos acerca de ellos. (2012:28)

En el Capítulo 1 de nuestra tesis de maestría, *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*, señalamos una particularidad de los escritos de Herrera de los últimos diez años al menos: la categorización para referirse a “las exposiciones” en tanto “instituciones del campo artístico”. La autora aborda sus investigaciones no solo desde la historia del arte sino que se expande hacia la historia de las exposiciones inclusive. En *La dinámica curatorial...*, que contó con la co-dirección de Herrera, dedicamos dos capítulos al GEME y analizamos todos los prólogos de sus publicaciones escritos por la autora.

Memoria de la Escultura 1895-1914, MNBA, 2013

*Memoria de la Escultura 1895-1914*²³ contó con la curaduría de la historiadora del arte e investigadora María Florencia Galesio, cuyo perfil de trabajo curatorial –vale aclararlo– es netamente histórico. Sin embargo, emplea la jerga de la práctica y es autorreferencial. Veamos un ejemplo:

²² Herrera, M. J. y otros (2012). *Real virtual, arte cinético argentino en los años sesenta*. AAMNBA. En el catálogo se publican un prólogo institucional, el texto curatorial de Herrera y ensayos de Elena Oliveras y Cristina Rossi, entre otros, sobre los diversos aspectos del cinetismo y su historia. Incluye una sección de biografías, otra de testimonios, una cronología, un apéndice documental, bibliografía general, listado de obras e imágenes.

²³ Galesio, M. F. y otros (2013). *Memoria de la escultura 1895-1914*. AAMNBA. El catálogo está integrado por dos prólogos institucionales, el texto curatorial, numerosos ensayos, imágenes de obras y de montajes de salas de época, fichas de análisis de obras, biografías de artistas, bibliografía y el listado de las piezas exhibidas.

(...) El recorte temporal incluye una selección de esculturas del patrimonio del MNBA que comprende el período de institucionalización del campo artístico argentino, desde su creación en 1895 hasta el IV Salón de Artes Plásticas de 1914 (...) Esta exposición supone una puesta en valor del acervo inicial de esculturas del museo, resultado de un esmerado trabajo de las áreas de restauración, investigación y conservación, que permite la exhibición de las piezas e invita a la reflexión sobre las tensiones de la escena artística de la época. (Galesio, 2013:15)

(...) el diseño museográfico propone un cruce entre el recorrido histórico del momento de institucionalización de las artes y los ámbitos de creación y de exhibición. (...) En síntesis, la propuesta curatorial brinda una posible lectura sobre la colección de esculturas, a la vez que abre interrogantes para estudios futuros. (2013:27)

La Hora Americana, MNBA, 2014

*La hora americana 1910-1950*²⁴ tuvo una curaduría compartida por el arquitecto Alberto Petrina y el historiador del arte y curador Roberto Amigo, quien señala con énfasis la autorreferencialidad de la que venimos hablando:

(...) este texto curatorial de *La hora americana* comparte las limitaciones de toda exposición monográfica que, a pesar de la aspiración a la totalidad, es solo una elección fragmentaria del tema. (...) Los estudios americanistas han sido una rama fuerte en los ensayos académicos, sin embargo su presencia ha sido limitadísima en el discurso institucional del Museo Nacional de Bellas Artes desde la segunda mitad del pasado siglo. En este sentido, esta exposición cubre parcialmente tal vacío, situación originada por la preferencia de la definición moderna de qué es el arte argentino sobre otras tradiciones visuales; agravado por la noción de lo moderno acotado a los modelos europeos y norteamericanos, sin calibrar la transformación regional tanto de los géneros pictóricos como de los discursos sobre ellos (...) Aunque sea una obviedad, es necesario remarcar que se trata de dar cuenta de cómo, desde las imágenes, se expresaron las ideas de sectores de la elite intelectual que asumieron el americanismo como discurso legitimador entre 1910 y 1950, cómo el americanismo es una afirmación en disputa que se sostiene en categorías diversas, entre ellas: eurindia, indianismo, incaísmo, nativismo e indigenismo. (Amigo, 2014:31)

Notoriamente, Amigo designa a su escrito como el “texto curatorial”. Se infiere que con esta distinción deja constancia de que el texto del otro curador no se refiere a la exposición, ya que, ciertamente el ensayo de Petrina es un abordaje histórico acerca del tema. Amigo

²⁴ Amigo, R. y otros. (2014). *La hora americana 1910-1950*. MNBA. El catálogo cuenta con textos de Petrina y Amigo, dos prólogos institucionales, ensayos de Adriana Armando y Pablo Fasce, listado de obras e imágenes.

también menciona la tipología de la exhibición como “monográfica” y, aunque no se explicita por escrito, se halla dividida en núcleos temáticos.²⁵

Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2017

En 2017 el Parque de la Memoria llega a los veinte años de existencia y publica un segundo²⁶ catálogo institucional. Su curadora, Florencia Battiti, comenta la programación artística en el texto *Itinerarios de un proyecto curatorial*. En 2010 inaugura la sala PAYS para las exhibiciones temporarias con artistas locales e internacionales:

(...) la implementación de un programa curatorial en el Parque implica considerar las exposiciones como formas visuales de conocimiento, ubicándolas en el cruce de un saber argumentativo (cuyo fin sería persuadir al receptor para demostrar una tesis) y los sentidos abiertos y plurales propios de las obras de arte (...) la Sala PAYS ha albergado una serie de exposiciones de perfil heterogéneo que enfocaron la problemática de la memoria en sentido amplio y desde perspectivas no dogmáticas. (Battiti, 2017:86-87)

Battiti describe el proyecto del Parque, las obras del predio a cielo abierto y las muestras. La terminología de la práctica curatorial que emplea para hablar de su trabajo coincide, por ejemplo, con la que utiliza en el mismo sentido María José Herrera.

***Crash*: la colisión con el texto curatorial académico**

En *Crash* incorporamos las publicaciones más recientes con textos curatoriales: los libros de Eduardo Stupía, Germaine Derbecq y María Gainza. No sin antes revisar *Huellas del ojo* de Raúl Santana (2005), advertimos escrituras que se salen o, ni siquiera pretendieron estar, en la línea que se ha vuelto tendencia en los últimos tiempos: los textos curatoriales de corte académico. Aquí, nos asumimos imperfectamente dentro de esta última y, al mismo tiempo, pretendemos emanciparnos hacia una zona menos condicionada para decir lo que tengamos. A propósito, Umberto Eco²⁷ alguna vez escribió:

²⁵ Eurindia, Expedición e imaginario, Paisaje y arquitectura, De Tilcara al Salón Nacional, Artistas andinos en Buenos Aires, Figuras de la tierra, Modernos en el norte.

²⁶ El primero se publica en 2010. Battiti, F. y otros. (2017). *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

²⁷ Eco, U. (1999 [1980]). *La estrategia de la ilusión*. Lumen.

No creo que exista ruptura entre lo que escribo en mis libros «especializados» y lo que escribo en los periódicos. Hay una diferencia de tono, por supuesto, dado que al leer día tras día los acontecimientos cotidianos, al pasar del discurso político al deporte, de la televisión al «*beau geste*» terrorista, no se parte de hipótesis teóricas para evidenciar ejemplos concretos, sino que más bien se parte de acontecimientos para hacerlos «hablar», sin que se esté obligado a llegar a conclusiones en términos teóricos definitivos. La diferencia reside, entonces, en que, en un libro teórico, si se avanza una hipótesis, es para probarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes: se proponen y se dejan a la valoración de los interlocutores. Estoy quizás en vías de dar otra definición del carácter provisional del pensamiento coyuntural. Todo descubrimiento filosófico o científico, decía Pierce, va precedido por lo que él llamaba «*the play of musement*»: un vagabundeo posible del espíritu, una acumulación de interrogantes frente a unos hechos particulares, un intento de proponer muchas soluciones a la vez (...) me pregunto a menudo, si en un periódico, trato de traducir en lenguaje accesible a todo el mundo o de aplicar a los hechos contingentes las ideas que elaboro en mis libros especializados, o si es lo contrario lo que se produce. (Eco, 1999 [1980]:7-8)

Por lo pronto, Eco nos permite evidenciar un problema que radica entre la intención de un texto curatorial de investigación y su forma de escritura. Él compara dos facetas de su actividad intelectual y escritural, y se autocuestiona. Lo mismo ocurre al dictar clases de curaduría y encontrarnos con alumnos que preguntan sobre qué y cómo se debe escribir para curar una muestra. Si hay que seguir el lenguaje de la academia, si siempre tiene que ser formal, si hay algún límite, estructura, modelo, etc., si existe la flexibilidad. Éste estudio, que casi ronda la década, nos arroja probabilidades si se piensa, ante todo, en las audiencias. De nada sirve investigar incansablemente y recopilarlo en palabras que técnicamente podríamos llegar a entender –en una primera leída– unos muy pocos; en la mayoría de los casos, se deja afuera al destinatario principal –el público que visita las exposiciones– y se escribe solamente para el campo del arte. No está mal que la rigurosidad investigativa prevalezca. El problema de la escritura curatorial es que no la termina entendiendo el principal receptor y, por lo tanto, nuestro trabajo no es del todo eficaz. Quizás habría que identificar esto y revisarlo, aunque sea provisoriamente, como diría Genette.

Stupía: cuando por el único medio de la lectura se logra reconstruir una imagen, el texto ha triunfado²⁸

²⁸ Los títulos de este y los tres siguientes apartados rescatan alguna frase que escribimos en el cuerpo del texto y que consideramos que podría identificar convenientemente el estilo escritural de cada uno de los autores.

En *Líneas como culebras, pinceles como perros* (2018) el artista Eduardo Stupía²⁹ compila textos curatoriales, críticos y conversaciones del período 1986-2018. Reconocido heredero de una tradición que desafortunadamente se discontinuó, la del artista-intelectual-autodidacta, Stupía reivindica una prosa por momentos poética y para nada compleja que, al mismo tiempo, está simbólica e inteligentemente elaborada. Ostenta el ojo entrenado que todo lo puede analizar honestamente y, aunque nos mienta un poco, le creemos porque está bien escrito. Es lo que se conoce como “tener oficio”. Recupera la narración fluida y, entonces, sus textos transcurren como crónicas vívidas que nos permiten, de una forma u otra, penetrar en cada muestra –pasada, remota, imposible de investigar, además, porque quizá ni fotografías haya archivadas–. Cuando por el único medio de la lectura se logra reconstruir una imagen, el texto ha triunfado. Esa imagen puede resultar más o menos real, aunque sabemos que eso no importa tanto al fin de cuentas, pues en el arte todo está permitido. Stupía sabe esto y lo emplea sin dar vueltas eruditas sobre nada, con sus conocimientos previos y aquellas relaciones que pueda trazar sin forzar lo que ve. En él ese ejercicio intelectual es algo cotidiano, por eso la elocuencia. Y no quiere decir que no posea mirada crítica; en todo caso, la argumentación es simple y la sustenta sin hacer ningún esfuerzo por escandalizar a nadie. Veamos unos fragmentos del escrito de 2004 para la muestra del búlgaro Freisztav en Papelera Palermo:

En el Mundo Búlgaro, un día las ranas saltaron desde la pared, donde se pegaban como las lagartijas, pero mucho más imperiales, a la fuente ancestral que palpita en el congelado fluir del vidrio. El vidrio es a las ranas lo que el agua es al sapo; ellas están hechas del espeso cristal de la superficie donde se apoyan, que se infla prodigiosamente para conformar su propia anatomía (...) [Luis Freisztav] trabaja desde una absoluta cohesión espiritual entre las circunstancias de su vida y las materias que ahora la definen, como el aire y el agua. Esa suerte de milagrosa integridad animista entre su tema, sus formas, los materiales y las escenas hace que, en él, la representación, la metáfora, lo simbólico, lo alusivo, lo sugestivo y hasta lo explícito no parezcan decisiones sino consecuencias naturales del modo íntimo de orquestar su sistema. (Stupía, 2018:35)

Derbecq: *Non, je ne regrette rien*³⁰

En 2019 y 2020, la galería Calvaresi dedicó, respectivamente, exposición y libro a la crítica de arte y artista Germaine Derbecq.³¹ ¡Qué recuperación para la historiografía del arte!

²⁹ Stupía, E. (2018). *Líneas como culebras, pinceles como perros*. Ripio.

³⁰ Vaucaire M. y Dumont C. (1956). “Non, je ne regrette rien” [Canción]. Interpretada en público por primera vez por Édith Piaf en el Olympia Music Hall de París el 29 de diciembre de 1960.

Debería editarse en inglés y francés. *Lo que es revelación* recobra textos curatoriales –pocos– y unos cuantos artículos críticos –filosos, atípicos, crujientes e implacables–. Claramente, Germaine Derbecq “no se arrepentía de nada”. *De la Vega o la realidad del espejismo* acompañó la exposición que el artista presentó en Lirolay en 1961. Un claro ejemplo de un prólogo de una muestra individual en una instancia precedente al de la Vega (1930-1971) neofigurativo, y que despuntaba frente al ojo quirúrgico de Derbecq. Veamos un fragmento:

En sus comienzos, de la Vega se refugió en una geometría aérea y coloreada que era una espera, y, ¿qué más bella espera, que más auténtica depuración que en las formas puras, en realidad intangibles?: un hermoso ideal. Estas especulaciones del espíritu lo liberaron de la necesidad de registrar lo que se halla en la naturaleza y en el espacio y le permitieron tener acceso a un mundo pictórico sensible, libre de todo contexto, no solo planteándole problemas plásticos, sino llevándolo a progresar en el conocimiento de sí mismo. Fue así que concretó su estética, descubrió su técnica y consiguió su oficio, y significa mucho poder decir a un pintor, que no debe nada a nadie fuera de las directivas de la época. (Derbecq, 2020 [1961]:93)

Persuasión y seguridad para, sin dudar, legitimar una joven promesa: “concretó su estética, descubrió su técnica y consiguió su oficio”. Nada que agregar. *Merci Germaine!*

Gainza: esa mínima impregnación de humor hace del texto un elixir

La escritora y crítica de arte María Gainza³² publicó *Una vida crítica* (2020) con prólogo de Rafael Cippolini, libro que abarca dos décadas de producción de textos curatoriales, artículos críticos y entrevistas, una miscelánea que deja entrever el zigzagueo constante e indescifrable del arte contemporáneo argentino. *¿Dr. Duville, supongo?* es una crónica con secuencias dialógicas –entrevista– que forma parte del libro que Duville presentó en 2010. Acá tenemos otro caso posible. No se trata de un texto para una muestra sino para un libro con reproducciones de obras –imágenes–, de manera que lo podríamos considerar como un catálogo. Por eso lo analizaremos rápidamente como un texto curatorial que podría –aunque no necesariamente– ser un prólogo. La situación que “narra” Gainza –inferimos– es el encuentro con el artista para conocerlo y conversar con él con el objeto de escribir el texto. Recordemos que la conversación, tanto para Bajtín como para Steimberg, es un género discursivo. Tácticamente Gainza secciona el texto de manera que organiza la escritura y la

³¹ Derbecq, G. (2020). *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*. Iván Rosado. El libro cuenta con contribuciones de Florencia Qualina y Federico Baeza.

³² Gainza, M. (2020). *Una vida crítica*. Capital Intelectual.

lectura en tópicos que le interesan. La narración está centrada en la “anécdota” de la reunión y algunos detalles. Revivimos algunos pasajes:

Julio 2009: Ruta Mar del Plata-Miramar. A la derecha se abre el mar hasta caer por el horizonte. Miles de toneladas de agua llegan hasta la costa y la espuma se acumula como perritos lanudos. Los paradores, las escolleras y las rocas se suceden, son las ruinas abandonadas de una civilización de adoradores del sol que ha migrado durante el invierno a otros territorios (...) un puñado de surfistas sobre sus bicicletas otea el horizonte. Sus trajes de neopren se secan al sol sobre el capot de una camioneta vieja y las tablas descoloridas yacen sobre el pasto como barcas de ofrendas listas para ser lanzadas al agua.

La primera vez que vi los dibujos de Matías Duville pensé en el surf, y ahora frente al acantilado, con el viento ululando alrededor, sus imágenes vuelven a mi mente.

El misterio recurrente del surf no le es ajeno a Duville: el impulso de correr hacia la catástrofe en lugar de huir de ella. El artista parece fascinado por las fuerzas de la naturaleza. Si fuera por él probablemente intentaría alcanzar la gran ola de Hokusai. (Gainza, 2020:219-220)

Abiertamente, Gainza lo logra todo con el agregado astuto del humor. Es probable que no descubran nada nuevo quienes conocen personalmente a la autora, pero esa mínima impregnación de humor hace del texto un elixir. Estamos formando opinión, en efecto. Es de destacar por lo inhabitual en el campo de las artes visuales. Podríamos decir que el *Ethos* y el *Pathos* tensan en batalla, y el humor –como quien tan solo pasa por una puerta– los lleva al empate técnico. Pero no hay chiste –otro género discursivo que trabaja Steimberg– sino que Gainza rememora los hechos –su impresión de lo que recuerda– y los transmite de una “manera” que rompe con los convencionalismos de los textos curatoriales, si es que los hubiera.

Una digresión: un anecdotario, un epistolario, unos diarios, unas memorias, una biografía son géneros discursivos que tienen tanto para decir que, muchas veces, entretienen aun más y mejor –y enseñan, cosa muy compleja de conseguir al mismo tiempo–, que cualquier *best seller* ficcional aclamado por la crítica.

Katchadjian y la excepción: Nos detendremos en “la ocurrencia”

Entre abril y junio de 2021, el artista Andrés Aizicovich presentó la muestra *La salvaje azul lejanía*³³ en la galería Sendros, con texto del escritor Pablo Katchadjian. Publicamos un

³³ Véase el texto completo e imágenes en: <https://www.galeriasendros.com/2021-04-aizicovich>

artículo en *Artishock* de Chile.³⁴ Otra vez, nos encontramos con un texto curatorial no tradicional –o no del estilo que estamos más acostumbrados a leer– pero que hace referencia a la muestra, es decir, un escritor que no es curador fue invitado a “resolver” lo que había que decir. Quizás podríamos establecerlo –provisoriamente– dentro de una categoría que denominaremos *excepciones*.

Lo primero que uno podría decir es que todo resulta muy llamativo en esta muestra de Andrés Aizicovich, de modo que lo segundo podría ser preguntarse por qué y cómo es llamativo (...) las obras de la muestra no imitan nada sin por eso ser abstractas; o que no imitan nada y sí son abstractas pero no es la no imitación lo que las vuelve abstractas sino otra cosa que habría que pensar qué es. Esta no es la aproximación más interesante, pero es un camino (...) La muestra está compuesta por dos, podría decirse, series: los artefactos y las pinturas (que no son “pinturas”, pero equivalen a eso, podría decirse). Los artefactos son los más vistosos y, por contraste, las pinturas más bien parecen esconderse en las paredes. Es difícil hablar sobre los artefactos, porque ¿qué son?, ¿a qué apuntan? En primer lugar, no sirven para nada, en el sentido de que no hacen nada (...) Aizicovich me habló de “funcionalidad inaprensible”, y eso, sumado a la referencia general de la muestra a la arqueología, me hizo pensar en el llamado “mecanismo de Anticitera (...). (Katchadjian, 2021)

En el periplo reflexivo de Katchadjian nos detendremos en “la ocurrencia”. El texto repara en todo aquello que los curadores no nos atrevemos a decir tan abiertamente por temor a poner en jaque la obra de arte, pero que se nos “ocurre” pensar. Como el autor no es ni curador ni historiador está habilitado para decir lo que percibe y asociar con lo que sabe. Esto último lo hacemos todos. Entonces, lo notable es cómo sale del paso ingeniosamente planteando que el arte contemporáneo, más allá de la legitimación que traiga consigo y siga obteniendo, puede ser cuestionado desde su función: ¿para qué sirve? Elegante y con desparpajo, nos demostró que se puede problematizar estratégicamente sin temerle a nada si lo que decimos tiene sustento y se entiende, esto es crucial. Entonces cabe pensar: ¿Realmente sirven los textos curatoriales cómo los escribimos?

Consideraciones finales (provisorias)

Por lo pronto, la investigación para establecer que el texto curatorial es un prólogo dio un resultado provisoriamente favorable. Podemos ubicarlo como un género discursivo secundario si seguimos a Bajtín y, de esta manera, ingresaría en el área de los prólogos. De acuerdo con Genette el prólogo –o prefacio– antecede a otro texto. Vimos que el texto

³⁴ Véase: <https://artishockrevista.com/2021/05/24/andres-aizicovich-la-salvaje-azul-lejania/>

curatorial precede, o presenta, la exposición. Por lo tanto, puede ser considerado como un prólogo también. Con Steimberg revisamos un método que consiste en detectar los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de un género. Este sistema de análisis aplicado a un texto curatorial permite ubicarlo dentro del género de los prólogos.

Sin embargo, necesitamos mayores precisiones para expandir este estudio e identificar las características propias y distintivas de cada tipo de texto curatorial, como el ensayo o el prólogo alógrafo (Genette), o lo que decidimos llamar “excepciones” (Katchadjian, por mencionar alguna), entre otros tantos posibles.

Indudablemente, nos quedaron pendientes el tema del estilo (Steimberg, Eco, Goodman, etc.) y todos sus matices en los prólogos, sea que esos matices se atribuyan a la época o caractericen individualmente a cada autor. Y, por otra parte, el asunto de las audiencias destinatarias de los textos curatoriales. Por esto, continuaremos.

Finalmente, volvemos a Umberto Eco porque creemos que un estudio de éstas características precisa una última reflexión para concluir provisoriamente. En *La estrategia de la ilusión* (1999) publicó *Cómo presentar un catálogo de arte* de 1980. Su análisis es impracticable porque habría que transcribir frase a frase para hacer una exégesis. Relata el paso a paso –*La Odisea, Ulises*, etc.– de la escritura de un texto para una exposición de un artista abstracto:

He aquí por qué, en la medida en que el PDC [presentador de catálogos] desea salvar su dignidad y la amistad con el artista, la evasividad es el eje de los catálogos de exposición. Examinemos una situación imaginaria, la del pintor Prosciuttini que, desde hace treinta años, viene pintando fondos ocre con un triángulo isósceles azul en el centro, cuya base es paralela al borde sur del cuadro, y al que superpone en transparencia un triángulo escaleno rojo, inclinado en dirección sureste con respecto a la base del triángulo azul. El PDC deberá tener en cuenta el hecho de que Prosciuttini, según el período histórico, habrá titulado el cuadro en el siguiente orden, de 1950 a 1980: *Composición, Dos más infinito, E= mc², Allende, Allende, Chile no se rinde, Le Nom du père, Através, Privado*. ¿Cuáles son las posibilidades (honorables) de intervención del PDC? (Eco, 1999 [1980]:227)

Nueva digresión: quizás no haya nada más complejo que hablar de la abstracción, sobre todo si es libre. En la geométrica al menos hay un lenguaje formal que colabora con lo que hay que expresar. Pero la libre –lítica, informalista, etc.– depende exclusivamente del estilo del artista.

Nos resulta llamativo el humor con que un autor –y no cualquier autor– explota al máximo sus habilidades escriturales. Lo académico no tiene por qué ser aburrido, insípido o

monocorde y Eco se cerciora de que no sea así. ¿No cuestiona las implicancias de “la risa” – la comedia– en la literatura antigua en *El nombre de la rosa*, entre otras cosas? El fragmento del texto citado vale por su totalidad y, al cruzarlo con el de Katchadjian, nos enfrentamos nuevamente con las dificultades del curador para hacerse entender. Sería una torpeza ocultar que no es casualidad que terminemos nuestro artículo con dos escritores. Ambos de alguna manera hacen uso del humor seriamente. Sin haberlos leído y sin haber recapitulado todos los textos y estudios que analizamos no hubiéramos podido argumentar, provisoriamente, nuestra consideración sobre el texto curatorial como prólogo. Retornando a Eco, quizás el problema sean las ideas de trascendencia, conciencia histórica y honestidad intelectual para escribir, pero fundamentalmente del equilibrio entre éstos. Fórmula compuesta por tantos paradigmas que resulta imposible a simple vista. Probablemente aspirar a la verosimilitud, que no es poco, nos procure un texto sincero y coherente, tal como será seguramente su autor también. Luego es una cuestión entre el *Ethos* y el *Pathos*, y que el primero encarnado por el autor del texto no infrinja demasiado –harto difícil de lograr– la delgada línea que lo convierta en protagonista: el protagonismo debe ostentarlo la obra de arte. Sin esta no tendríamos ni exposiciones, ni profesión, ni campo. Entonces, el *Pathos* debería manejarse de modo tal que convenza y conmueva, persuada, pero sin competir con eso que quiere conseguir la obra por sí misma.

Por último, aquí no quisimos de ninguna manera elevar al texto curatorial a la categoría de obra literaria porque no tendría sentido. Eso tiene que quedar muy claro.

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo. En: R. Amigo y otros. *La hora americana 1910-1950* (pp. 31-52). AAMNBA.
- Artundo, P. (2003). Notas a una exposición en el Xº aniversario de Fundación Espigas. En P. Artundo, M. Baron de Supervielle y M. Pacheco. *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003* (pp. 25-40). MALBA.
- Bajtín, M. (1998 [1982]). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno.
- Battiti, F. (2017). Itinerarios de un proyecto curatorial. En Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (Ed.), *Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* (pp. 79-87). Gobierno de CABA.
- Borges, J. L. (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Alianza.

- Derbecq. G. (2020). *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*. Iván Rosado.
- Eco, U. (1999 [1980]). *La estrategia de la ilusión*. Lumen.
- Farina, F. (2004). Presentación. En F. Farina (Ed.) *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario* (p. 7). Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Gainza, M. (2020). *Una vida crítica*. Capital Intelectual.
- Galesio, M. F. (2013). Recorridos fundacionales. Los inicios de la colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1914). En M. F. Galesio y otros. *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA* (pp. 15-31). AAMNBA.
- Garay Basualdo, E. (2019). *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*. [Tesis de maestría no publicada.] Universidad Nacional de las Artes.
- Genette. G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- (2001). *Umbrales*. Siglo Veintiuno.
- Giunta, A. (2004). La sociedad de los artistas de Rosario. En F. Farina (Ed.) *La sociedad de los artistas. Historias y debates de Rosario* (pp. 23-64). Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Herrera, M. J. (2012). Escenas del arte cinético argentina. En M. J. Herrera, C. Rossi, E. Oliveras y M. F. Galesio. *Real virtual, arte cinético argentino en los años sesenta* (pp. 13-31). AAMNBA.
- Katchadjian, P. (abril 2021). *Una oportunidad* [La Salvaje Azul Lejanía. Andrés Aizicovich] Galería Sendros. <https://www.galeriasendros.com/2021-04-aizicovich>
- Luengo, L. (2018). Traducción, introducción y notas. En *Lord Byron Diarios* (7-86). Galaxia Gutenberg.
- Pacheco, M. y otros. (2006). *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*. MALBA.
- Piglia, R. (1999) (Comp.). *Crímenes perfectos*. Planeta.
- Rossi, C. (2011). *Presencias reales. Víctor Magariños D*. Eduntref.
- Santana, R. (2005). *Huellas del ojo. Mirada al arte argentino*. Asunto Impreso.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Eterna Cadencia.
- Stupía, E. (2018). *Líneas como culebras, pinceles como perros*. Ripio.
- Valverde, J. M. (1999). Prólogo. En J. Joyce, *Ulises* (pp. 9-37). Tusquets.

**TRAMAS DE VOCES: EL ARTISTA-CURADOR EN LA
MUESTRA LA SUITE (BUENOS AIRES-PROA, 2021) Y
EL AUTOR DESPLAZADO EN
JOSÉ LUIS LANDET: EL ATAJO (BUENOS AIRES-MARCO, 2021)**
Graciela C. Sarti¹

Resumen

A mediados de 2021, en el barrio porteño de La Boca, en la ciudad de Buenos Aires, dos muestras de envergadura dedicadas a las artes contemporáneas permitieron trazar un paralelo respecto del descentramiento actual de las autorías cerradas, de la exposición como polifonía o trama. Tanto en la muestra colectiva *La suite*, inaugurada el 8 de julio con curaduría de los artistas Sigismond de Vajay y Juan Sorrentino en PROA, como en la exposición antológica *José Luis Landet. El atajo*, inaugurada el 16 de junio con curaduría de Sandra Juárez en MARCO –Museo de Arte Contemporáneo de La Boca/ Colección Fundación Tres Pinos–, los artistas se desmarcan de los roles tradicionales para ofrecer su trabajo como soporte, como urdimbre para una trama de muchas otras voces. Se trata de situaciones que pueden enmarcarse en una figura del autor descentrado, leído desde las lentes de Roland Barthes y Michel Foucault. En el caso de *La suite*, esa polifonía donde lo sonoro tuvo la mayor relevancia, hizo del espacio un eje del guion curatorial. En el caso de *El atajo*, el trabajo de Landet con múltiples materiales provenientes de diversos ámbitos de la cultura, especialmente de la pintura *amateur*, genera un archivo donde los ejes son la memoria y el tiempo.

Palabras clave: arte contemporáneo - autoría - curaduría - memoria - archivo - espacio

Abstract

In mid-2021, in the Buenos Aires neighborhood of La Boca, two large-scale exhibitions dedicated to contemporary arts made it possible to draw a parallel with respect to the current off-centering of closed authorship, of the exhibition as polyphony. Both in the group show *La suite*, inaugurated on July 8 with the curatorship of the artists Sigismond de Vajay and Juan

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF. Departamento de Arte y Cultura. Grupo de Estudios en Arte Contemporáneo Argentino.

Sorrentino at PROA, and in the José Luis Landet anthological exhibition *El atajo*, inaugurated on June 16 with the curatorship of Sandra Juárez at MARCO –Museum of Contemporary Art of La Boca / Fundación Tres Pinos Collection–, artists detach themselves from traditional roles to offer their work as a support, as a warp for a plot of many other voices. These situations can be framed in a figure of the off-centered author, read through the lenses of Roland Barthes and Michel Foucault. In the case of *La suite*, that polyphony where the sound had the greatest relevance made the space an axis of the curatorial script. In the case of *El atajo*, Landet's work with multiple materials from various cultural spheres, especially *amateur* painting, generates an archive where memory and time are the axes.

Keywords: Contemporary art - authorship - curation - memory - archive - space

A mediados de 2021, en el barrio porteño de La Boca y a pocas cuadras de distancia, dos muestras de envergadura dedicadas a las artes contemporáneas permitieron trazar un fructífero paralelo en relación con el tema que aquí se propone: el descentramiento de las autorías cerradas, la exposición como polifonía o trama. La muestra colectiva *La suite*, inaugurada el 8 de julio con curaduría de Sigismond de Vajay y Juan Sorrentino en PROA, aun continúa unos días más mientras se está terminando esta comunicación (noviembre de 2021); la exposición antológica *José Luis Landet. El atajo*, inaugurada el 16 de junio con curaduría de Sandra Juárez en MARCO –Museo de Arte Contemporáneo de La Boca/ Colección Fundación Tres Pinos–, cerró al 19 de setiembre. Siendo dos eventos con marcadas diferencias hay, sin embargo, una lectura transversal que aquí se propone. Por el lado de las palpables desemejanzas, consignaré a modo introductorio que, mientras que en PROA dos artistas/curadores seleccionaron obras de otros 29 artistas internacionales pertenecientes a los fondos de las FRAC (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo-Francia), en MARCO una curadora acompañó a un único artista argentino en un extenso recorrido con multitud de obras. Mientras que en PROA, bajo la lente de una forma musical, se fueron enhebrando las distintas salas apelando a un cierto despojamiento y fluidez del espacio, en MARCO la propuesta se construyó en base a las nociones combinadas de atajo y de archivo, con un notable grado de acumulación de elementos y un trabajo muy diferente con el espacio de exhibición.

Pero ambas muestras pueden ser comparadas desde cierta perspectiva, ya que tanto en *La suite* como en *El atajo* hay artistas que se desmarcan de los roles tradicionales para ofrecer su trabajo como soporte, como urdimbre para una trama de muchas otras voces. De Vajay y Sorrentino son dos notables creadores, con trayectorias múltiples en las que lo sonoro y lo espacial, que le es concomitante, tienen particular relevancia; aquí ambos términos –sonido y espacio– sostienen el entramado del conjunto exhibido. Landet desde hace años viene intersecando su obra con multitud de otras fuentes –la mayoría genuinas y una muy particular, apócrifa–, en un juego en el que la autoría y sus límites se diluyen. El gesto inicial de unos y otros tendrá largas raíces, pero sus variadas formas y sus consecuencias provocan, como se verá, diversos y novedosos resultados.

De la muerte del autor al autor descentrado

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor. (Borges, J. L. 1996: 17)

Así iniciaba Borges, en 1923, su primer libro: *Fervor de Buenos Aires*. Casi cien años han pasado desde entonces, mucho se ha escrito sobre la cuestión de la autoría y su borradura, pero pocas líneas tienen mayor claridad y contundencia que estas, precursoras. En 1968, en un breve ensayo, Roland Barthes le da a una idea similar el necesario desarrollo teórico, proponiendo tajantemente *la muerte del autor*; bien que aplicado a la literatura, su aserto sigue resultando incontrastable para casi cualquier forma del acto creativo:

(...) en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (1994: 65-66).

O comienza el arte, podríamos extendernos. Y, si bien es cierto que Barthes considera que todavía es “muy poderoso el imperio del Autor” (66), también ve en escritores como Mallarmé “la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario” (66).

El resultado de ese “alejamiento” del autor es, ante todo, la modificación radical del texto: este se vuelve un “espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas

provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994: 69); su consecuencia inmediata es el nacimiento del lector, que se paga con esta muerte del autor (71).

Al estudio de Barthes seguirán otros, siempre aplicados a la literatura. El más notable e inmediato es, naturalmente, el de Foucault, quien en febrero de 1969 pronuncia la conferencia *¿Qué es un autor?* ante la Sociedad Francesa de Filosofía. El texto da lugar, a lo largo del tiempo, a varias publicaciones con algunas variantes. Allí se trabaja la figura del autor como “el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias” (Foucault, 2010: 10). Esta figura es puesta en cuestión, así como la noción de obra y la unidad que designa, para recalar en el concepto de escritura, a la que ya no considera ni el acto de escribir ni la marca de lo que ha querido decir alguien (15), sino como un “pensar la condición en general de todo texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (15-16). Finalmente llega a la postulación de la idea de autor como una función que “no va como el nombre propio desde el interior del discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas” (21). Se trata de una función que entre otras cosas garantiza un principio de unidad y aparece vinculada al sistema jurídico institucional. Función a ser destronada en tanto generadora de objetos de apropiación –y la primera de esas apropiaciones, en la lente de Foucault, ha sido la penal: la figura de autor aparecería allí donde el texto trasgresor reclama un autor que pueda ser castigado (22)–, pero que también ha bordeado lo sagrado en el ejercicio de la crítica moderna, que constantemente ha apelado a “esquemas cercanos a la exégesis cristiana” (26). Sin embargo, el destronamiento que propone Foucault no implica una borrada total; aparecen en este ensayo funciones aun más extensas que las tradicionales: están aquellos que, más allá de una autoría “propia” producen algo más, “la posibilidad y la regla de la formación de otros textos”, de Homero o Aristóteles a Freud. A estos los llama “formadores de discursividad” (31).

Si bien la crítica a la función autoral es desarrollada notablemente en la teoría literaria, en las artes visuales aparecen planteos relacionados. Es casi una obviedad subrayar lo que la cita y la apropiación, en tanto gestos que borran la pretensión de originalidad de una voz de autor único, han pesado en la producción en arte contemporáneo: son, desde hace rato, vectores fundamentales del arte actual y de la teoría que lo analiza –Arthur Danto, por citar un autor

clave al respecto²–; la apelación al espectador como partícipe necesario, protagonista del hecho artístico, es también una constante.

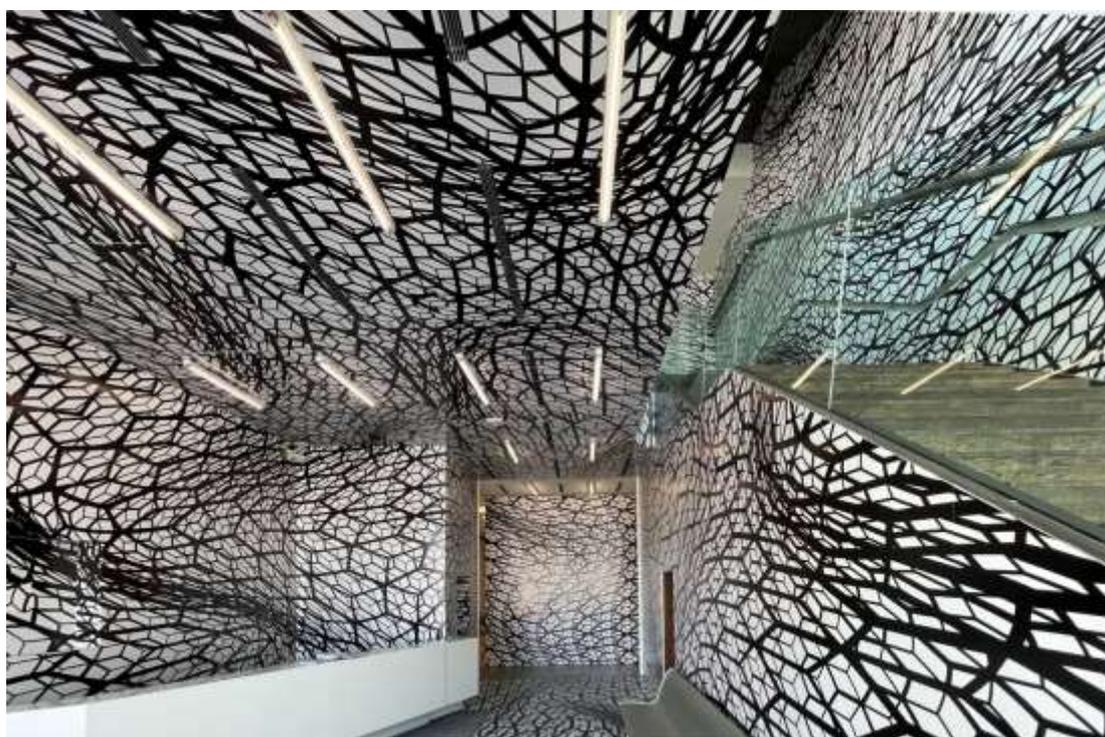
Pero aquí no estaremos exactamente en los mismos casos. No se trata de muerte sino de *descentramiento*, o desplazamiento, tomando el término que acertadamente se eligiera para *El atajo*. Se trata de artistas/curadores –y como se verá Landet también lo es, aunque de un modo sesgado y altamente ficcional–, de productores que tienen en claro esas “múltiples dimensiones” provenientes de los “mil focos de la cultura” de que nos hablaba Barthes, y esa necesidad de sustituir autoría por “el propio lenguaje”. Dicho de otro modo, son artistas que hacen de la exhibición misma un tejido y un acto de metalenguaje. Y que, al hacerlo, piensan en las condiciones de espacio y tiempo recién mencionadas y ofrecen esas dimensiones, desde la misma exposición, como campo para el cruce de los discursos de otros.

La suite, polifonía del sonido y el espacio

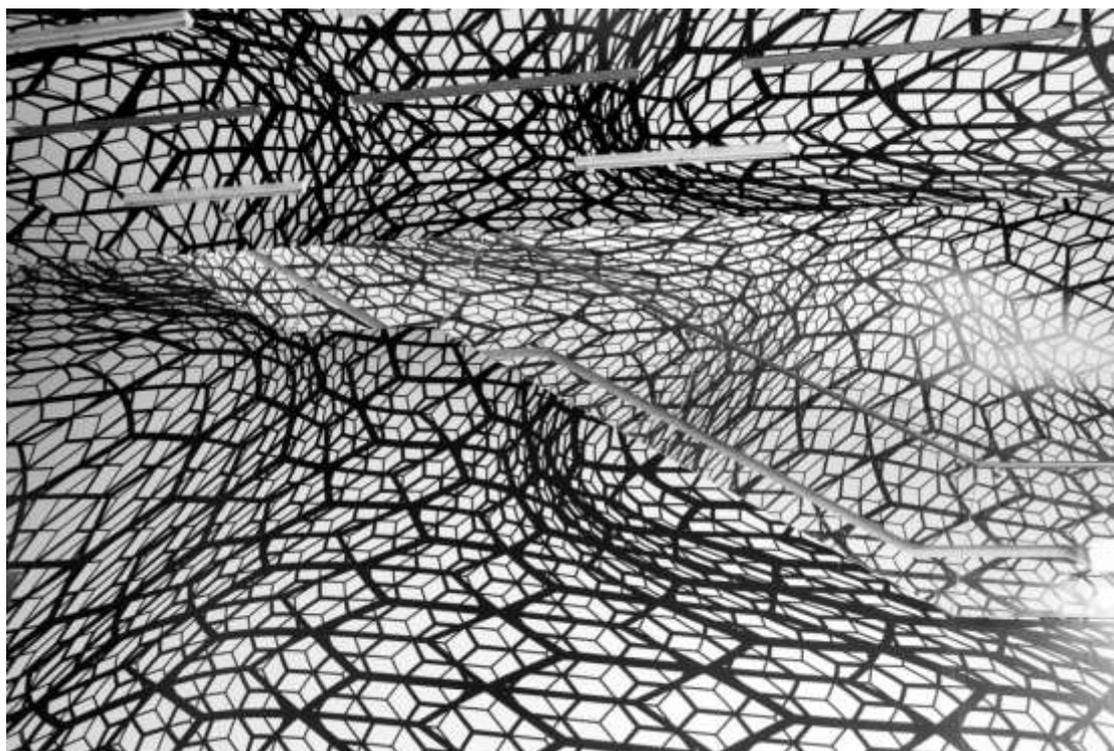
Las colecciones de las veintitrés FRAC responden, de por sí, a un acto de descentramiento. Instituidas en 1982 con el fin de que el arte contemporáneo esté presente en distintas regiones de Francia, han acumulado ya casi 35.000 obras de artistas de diversas procedencias y se presentan tanto en las regiones francesas como en otros países de Europa, América y Asia. Tal como señala Adriana Rosenberg en el catálogo respectivo, el término *suite* fue elegido por su pluralidad de sentidos: en relación con la expresión francesa *comment vient la suite* (lo que está por venir); en apelación a la forma musical compuesta por piezas breves variadas; en su significado arquitectónico; en su sentido de paquete de herramientas informáticas (*La suite*, 2021: 11-13). También, la curaduría tuvo que adaptarse a los tiempos de pandemia. Pensada inicialmente como una muestra que iba a contar con la presencia de los artistas seleccionados, tuvo que virar a un formato donde dominaron las instalaciones, realizadas por equipos locales bajo las precisas indicaciones que enviaban los autores individuales: es decir un formato de por sí “descentrado”. Los curadores y la presidenta de la Fundación Proa han tenido en claro las consecuencias de este gesto. De Vajay puntualiza que, en algunos casos, las obras son una versión o adaptación, al cambiar los medios y posibilidades de realización; Rosenberg subraya que “este procedimiento problematiza el concepto de autoría, de copia y de original” (*La suite*, 2021: 20-21).

² No es el caso de discutirlo aquí; solo recordar que, para Danto, la principal contribución de la década del setenta al arte contemporáneo es la estrategia de la apropiación, como modo fundamental de producción de obra (2003: 37). Si bien el planteo refiere fundamentalmente a las condiciones de lo que se entiende por “posthistoria” aplicadas al arte, tiene un innegable efecto en la condición de autor.

Este descentramiento no vulnera, sin embargo, la unidad del conjunto: la curaduría fue pensada como una obra única, una suerte de pieza musical que desarrolla sus variaciones a lo largo del espacio. Y esta pieza musical tiene un Preludio en la obra *site specific* del austríaco Peter Kogler. Concebida la muestra como un continuo que había de tomar todo el espacio, el ingreso a la Fundación es también una sala, cubierta por esta segunda piel que lo envuelve: una red que modifica el acceso hasta borrar, desde determinados ángulos, los perfiles más netos de su arquitectura y que se constituye en poderosa metáfora del conjunto. Las obras que veremos estarán en red, responderán a ritmos, dislocarán las percepciones habituales.



Peter Kogler. *Sin título* (proyecto para Fundación Proa), 2021. Realización: Rotularte, Buenos Aires
Federico Ucar - Leopoldo Ueno. Foto: Cortesía Fundación PROA.

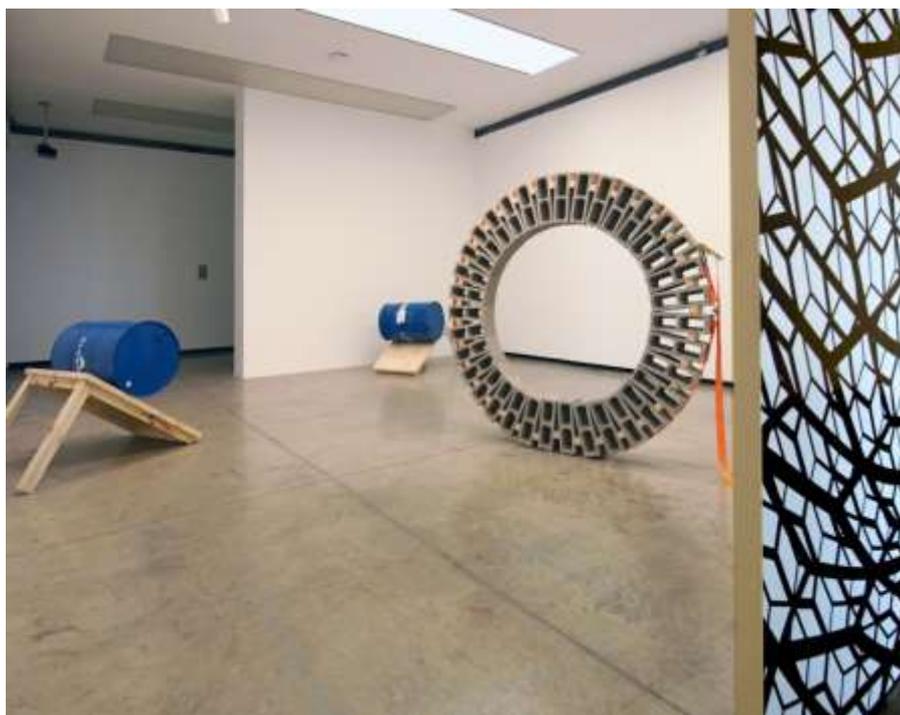


Peter Kogler. *Sin título* (proyecto para Fundación Proa), 2021. Vista hacia la escalera principal.
Foto: Cortesía Fundación PROA.

Es que, como bien aclara Sorrentino, “la música siempre estuvo presente, concebimos el espacio de Proa como un gran ensamble, eligiendo una obra sonora para cada sala. [...] Los espacios fueron pensados desde el universo de lo sonoro” (*La suite*, 2021: 18). Hay un propósito, sin embargo, de cuidar tanto la autonomía de cada pieza, como de mantener “las sonoridades y los timbres que hay en cada sala: sonidos más percutidos, más graves, melodías, ritmos en cuencos, vibraciones sonoras largas, como dentro del género de la *drone music*, la música minimalista; está la voz humana”. Es decir, un equilibrio entre diferenciación y fluidez. Resulta clave el concepto de que “Sonido y espacio son indivisibles; el sonido no existe sin el espacio” (*La suite*, 2021: 19). Como en una suite musical entonces, y tras el prelude, los espacios irán tomando los nombres y características de los diversos movimientos que la componen. También es, como propone la crítica especializada, “una plataforma que abre al público las entrañas de los procesos de producción contemporáneos” (Battistozzi, 2021).

La primera sala es un espacio donde se vuelve “al origen: la rueda y el pulso” (Leguizamón, 2021). Y *Pulso* será su nombre, evocador del sonido de un martillo que va destruyendo una pared en el video de Mónica Bonvicini, y que acompaña las imágenes de equilibrio frágil e inestable de las obras de Román Signer y Vincent Ganivet. Los barriles de Signer penden en

un plano inclinado, sujetos por una cuerda, prontos a deslizarse. La inmensa rueda de Ganivet recurre a un sistema antiguo de construcción sin argamasa, donde cada elemento se sostiene en el siguiente –el arco de medio punto románico tenía un sistema similar–. Materiales cotidianos y muy sólidos, y fragilidad de emplazamiento, resultan ritmados por el pulso de una destrucción.



Vista general de la Sala *Pulso*. Foto: Cortesía Fundación Proa.

La segunda sala, *Scherzo* –en alusión a un movimiento de compás rápido–, se desarrolla en la penumbra y tiene al cuerpo como eje de sentido. La gran instalación de gradas vacías realizada con cajones de madera, *Tribuna libre* (2021), de Séverine Hubard, dialoga con la *Fuente* (*The Fountain of Selective Sorting*, 2021) de Michel Blazy. Juntas podrían constituir una suerte de paisaje, solo que la tribuna es en verdad inaccesible, y de la fuente, realizada con un contenedor de basura, mana una extraña espuma blanca. Si la sensorialidad que el conjunto de las salas propone y algunas de las obras refuerzan puede llegar a resultar altamente poética, como se verá, los contenidos no dejan de señalar un presente angustioso y dominado por problemas muy actuales como la pandemia y la contaminación. Este gran escenario vacío de la multitud que debiera albergar, y esta fuente degradada, son marcas de nuestro tiempo.

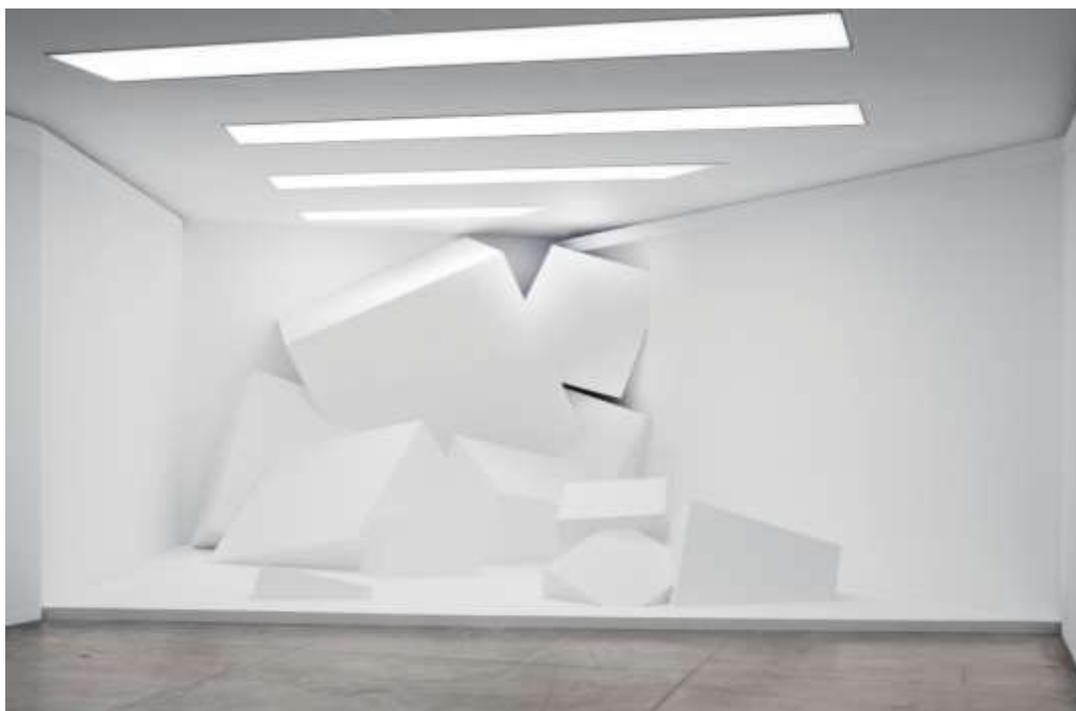
Las paredes de la sala, dedicadas al video, reúnen una cantidad de ejemplos de los años sesenta/setenta: *Wind* (1968), de Joan Jonas; *Les Mains* (1977), de Geta Brătescu; *Una milla de cruces*

sobre pavimento (1979), de Lotty Rosenfeld; *El final del día* (1975), de Gordon Matta-Clark. Son testigos de una época: ya sea la silente performance de Rosenfeld, que transforma en cruces las líneas de marcación de una ruta, por el sencillo trámite de cruzarlas con bandas horizontales blancas; o el registro de las acciones de Matta-Clark en el muelle 52 de New York, cortando las chapas de un gigantesco galpón en desuso, bajo el sueño –censurado e incumplido–, de rescatar para el arte un espacio rezago de la desindustrialización; o las parejas de *performers* de Jonas, luchando contra el viento helado en la playa de Long Island, hay en este conjunto una puntuación sobre cierta desnudez de la figura humana, enfatizada por la recurrencia a la falta de sonido. Los videos más contemporáneos que dialogan con estos, redundan en esta fragilidad: *Pasajes III* (2013), de Sebastián Díaz Morales, está filmado en Yakarta y sigue a un *performer* que va sorteando un tránsito masivo y enloquecedor de automóviles y motos, en medio de un paisaje desangelado de autopistas atestadas o en desuso, y de calles abarrotadas; *Les Indes galantes* (2017), de Clément Cogitore, ahora sí con el necesario sonido, filma la célebre pieza de Rameau –cuyo tema enmarca en la conquista de Perú desde la mirada del exotismo–, en una desenfrenada danza de bailarines de *krump*³.

Completan este conjunto diez dolorosas, surreales y fuertemente sexualizadas fotografías de Joel-Peter Witkin, realizadas entre 1980 y 2000. Y una obra sonora de la india Shipra Gupta, *In our times* (2008-2021): en dos micrófonos resuenan las palabras de Nehru y Jinnah, respectivos líderes de la India y Pakistán en el momento de la independencia (1947), que es también el momento de la partición del territorio, con sus secuelas de desplazamientos de millones de personas y un auténtico genocidio.

La sala siguiente, *Andante*, hace naturalmente remisión a un *tempo* más lento, metaforizado por la blancura dominante y por la luz, en fuerte contraste con la sala anterior. Allí la cuestión espacial se enfatiza. En acertada homología, Sorrentino subraya que, así como en el color blanco de un prisma, se abren todos los colores, “el ruido blanco en lo sonoro responde a todas las frecuencias audibles” y que, en definitiva, ambos suman “todo el espectro visible y el espectro audible” (*La suite*, 2021: 68). Hay una serenidad en la sala, dominada visualmente por la escenográfica instalación de Vincent Lamouroux, y que tiene como puntos dominantes la instalación sonora del alemán Carsten Nicolai Wellenwanne (*Canal de olas*, 2001-2003), consistente en una bandeja blanca de aluminio con agua y un sistema de sonido que produce reverberaciones en la superficie del agua, más cuatro fotografías montadas en aluminio que representan distintas frecuencias sonoras.

³ El *krump* es una danza libre y sumamente expresiva. Conjuntamente con esta obra, se exhibe en el auditorio, en fechas concretas, el documental homónimo realizado por Philippe Béziat. Este recoge la compleja acción llevada a cabo por Cogitore en 2019 en París, quien reúne en esa ocasión a treinta bailarines de las tribus urbanas del *hip-hop*, *krump*, *break*, *flexing*, *waacking*, *voguing* a interpretar esta obra del barroco francés bajo el signo de una nueva “toma de la Bastilla”.



Vincent Lamouroux *AR.07*, 2008/2021 Madera, dimensiones variables. Colección IAC Villeurbanne / Rhône-Alpes Realización: Sijar, Buenos Aires. Foto: Cortesía Fundación Proa.

Este llamado al despojamiento y la sensorialidad tiene en la sala su estación pictórica, en tres grandes obras monocromas realizadas entre 2013 y 2018 por el argentino Víctor Florido: pinturas de interior arquitectónico que preludian el despliegue de espacio del resto de la sala. Se suman los videos de Jennifer Douzenel –*Blink*, (2017) captación de brillantes reflejos en el agua– y Denis Savary, *Dimanche* (2016), con grupos de personas patinando sobre una superficie congelada. En alto, la instalación de ventiladores arrastrando tiras de papel (*Ventilator*, 1997-2021), de Gabriel Orozco, pone una cuota cinética al conjunto. Blancos de la naturaleza, del sonido, de la arquitectura y la máquina, multiplican sus ecos en esta sala.

Interludio se llama al sector de escalera, donde instalan dos fotografías de Arno Rafael Minkkinen, detalles de pies en el agua, en Connecticut (1974-2021), y de manos encontrándose frente a un paisaje del río Li en Guilin, China (2016-2021). Y un acertado puente o pasaje resulta, entre los planteos corporales de la sala *Scherzo*, la presencia del agua y la monocromía en la sala *Andante* y el dirigirse a la naturaleza de la sala siguiente.



Vista de sala *Paisaje reinterpretado*. Foto: Cortesía Fundación Proa.

Esta sala tiene un nombre diferente, *Paisaje reinventado*. Ese cambio merece una reflexión: el sonido que ha guiado el recorrido, siempre pensado en su dimensión espacial, se hace texto sobre el principal de los espacios que debieran preocuparnos en el presente, que es el espacio natural. No es que el sonido esté ausente, ya que resulta de lo más pregnante del conjunto la bella instalación de Céleste Boursier-Mougenot (*S/T*, 2000-2021), constituida por dos estanques donde flotan cuencos que al chocar entre sí, producen una cierta música. Más allá de lo aleatorio del encuentro entre las piezas de porcelana, cada una ha sido afinada en una nota; pero el resultado de su encuentro fortuito es potencialmente infinito. Sorrentino relaciona esta obra con Pitágoras y la idea de “música de las esferas” (*La suite*, 2021: 92). Dominado por este sonido hipnótico, el espacio de la sala despliega otras dos instalaciones: la obra minimalista *Blues du ciel* (2017-2020), de Patxi Bergé, una estructura compuesta por rollos que reproducen el azul de los cielos de Berlín, Buenos Aires, Dhërmi, Estambul, Cos,

Nueva York, San Juan de Luz, San Pedro de Atacama, Ulcinj y Uyuni; *Souches*, (*Tocones de árbol*, 2009/2021), de Laurent Perbos, constituida por haces de trozos de mangueras de color que remedan los tocones de árboles talados. El franco contraste entre el colorido del material sintético y la naturaleza vulnerada que evoca se duplica en el elemento elegido: mangueras, es decir, útiles para proveer agua y que aquí encarnan lo muerto. Completa la sala un gran mural de Pauline Fondevila, *13 lunas en el Riachuelo* (2021), que trabaja sobre el daño ambiental en este curso de agua y se relaciona también con su propia música –Fondevila es una artista de múltiples registros–. Entre el señalamiento del deterioro ecológico y la propuesta de volver a captar sensorialmente el entorno, esta sala resume y recrea los movimientos anteriores en una suerte de clímax meditativo.

Finalmente, y volviendo a las denominaciones musicales, constituyen la *Coda* la instalación de Philippe Parreno y Maurizio Cattelan *La dolce utopia* (1996) –una enorme esfera de vinilo rosa de la que cuelga un candelabro por sobre el espacio de librería y uniendo con el de la cafetería– y los videos de Elina Brotherus, *The Black Bay Sequence* (*La secuencia de la Bahía Negra*, 2010), y de Christian Marclay, *Telephones* (1995), que, a la cotidiana inmersión de Brotherus en un lago siempre cambiante, oponen en Marclay las llamadas a través de teléfonos de línea, “especie” hoy en extinción. Hay notas irónicas en esta coda, como bien podría ser la oposición entre la enormidad del globo rosa de Parreno y Cattelan –esperanza frágil, volátil–, y la comparativa pequeñez de la lámpara que porta; o las llamadas de Marclay, collage de planos del cine hollywoodense clásico divididos en los actos del llamar angustioso, del teléfono que suena, de atender, de cortar. En el medio, una conversación imposible, hecha de fragmentos de cantidad de películas, pone la nota de humor a este ensamble sobre la tecnología, sus funciones y obsolescencia. Mientras Brotherus se vincula una y otra vez con el paisaje, los múltiples personajes de Marclay –y del cine–, no logran comunicación alguna.

El atajo y las varias formas del archivo

Sandra Juárez conoce a José Luis Landet en 2018, en ocasión de su muestra *El local* en Galería Atocha. Entusiasmada con la multiplicidad y profundidad de su obra, le propone curar su siguiente exposición. Se reúnen semanalmente durante un año y medio, por vía digital en el contexto de pandemia. “Pero de un miércoles a otro era frecuente que Landet tomara nuevos rumbos” (Sandra Juárez, comunicación personal, 2021). Deciden que el texto

de sala no será sobre la obra, en verdad inabarcable –produce en ese lapso casi 600 obras, de las que se exhibirán 467–, sino sobre su metodología.⁴



José Luis Landet. *El atajo*, vista general de Planta Baja en MARCO. Foto: Gian Paolo Minelli.

Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Es que en el “método Landet” está el centro de la cuestión, tal como destaca el texto de la curadora. Un método hecho del vínculo con materiales heterogéneos, provenientes de varios de los “múltiples focos de la cultura” de que hablaba Barthes: enciclopedias recortadas, libros, páginas de viejas publicaciones del Partido Comunista y de textos de Lenin y, muy especialmente pinturas, obra de artistas *amateurs*. Producciones culturales que ya han tenido un “autor” y diversos modos de circulación y consumo son convocadas en un conjunto que disuelve toda autoría, como bien ha notado la crítica especializada:

Todo lo que usa Landet para la manufactura de sus obras **ha pasado ya por otras manos, ha estado en circulación**, ha sido consumido y descartado. El método Landet consiste en eso, volver a circular estos materiales bajo otros registros para desdibujar la idea misma de autor (Palumbo, 2021).

⁴ En verdad, es tal la vastedad y diversidad de lo producido, que acertadamente ha sido propuesto como búsqueda de “la obra de arte total” (Battiti, 2021).

Pero, más allá de la diversidad de estos “materiales”, hay una estrategia de sentido que recorre el conjunto. Ha señalado Fabián Lebenglik:

Una buena parte de la obra de Landet se abastece del museo de la revolución, de las publicaciones del Partido Comunista (y sus diferentes usinas) en el que militaban sus padres y su tío; de la profusa teoría política, deshojando, por ejemplo, los veinte tomos de la obra de Lenin. Recorta enciclopedias generales y científicas, revistas de divulgación. Esa cantera se compone de la fe en el progreso, del análisis, de la crítica de la realidad, de la vanguardia política, de la protesta [...]. Se nutre de todo aquel pasado cargado de futuro que hoy es parte de la arqueología política (Lebenglik, 2021).

Se trata, por cierto, de una arqueología crítica, ya que los textos revolucionarios aparecen tachados de negro, velados: apenas algún aforismo o unas palabras afloran a la superficie. Los libros son horadados, sumergidos en pintura y cementados, transformados en grabados portantes de una gráfica personal. De las enciclopedias se recortan imágenes luego reunidas en tríadas azarosas, a las que se les suman frases evocadoras de nuevos e inesperados sentidos; estos collages, luego pegados sobre papel milimetrado, sugieren una nueva confrontación entre la pauta y el azar.⁵ Todo evoca una taxonomía nueva, que resiste el análisis lógico. Los cuadros de paisajes, aparecen recortados, o parcialmente tapados por capas densas de pintura. Como declara el propio Landet:

Trabajo con desechos socioculturales, cosas que encuentro en el Mercado de Pulgas o en la calle, que han tenido una producción y un consumo específico, y están cargadas de una memoria. A partir de esos materiales, yo empiezo a clasificar, ordenar y a ponerles mis propias narrativas. (Zacharías, 2021)

⁵ Los collages han sido editados también en dos volúmenes de *Tríadas* (2021), en el deseo de acercar otro modo de circulación de las imágenes.



Sector de la exposición *El atajo* con pinturas preexistentes intervenidas. Foto: Graciela Sarti.

Es decir, que a partir de esos objetos culturales Landet construye un personalísimo archivo. Y la palabra archivo se vuelve clave, como bien devela el texto de Gaspar Acebo que se exhibe en una instalación de la planta alta y se reproduce en la publicación curatorial (*El atajo*, 2021). Allí se recorren las definiciones del latín *archium* (lugar o casa de reunión de los magistrados y de guarda de documentos), de *archeota*, archivar, archivero, etc., para señalar por un lado la relación entre el acto de archivar y el principio de mando, poder, comienzo, autoridad; por otro, el principio de desorden, el de la acumulación incompleta y la taxonomía aleatoria, bajo el lema de “imprecisemos, acumulemos sin criterio por un rato” (*El atajo*, 2021: s/n). En ese llamado a lo azaroso, a la clasificación deficiente, la cita de Borges se vuelve obligada. El texto reproduce uno de los párrafos más sutiles sobre el tema, aquél de “El idioma analítico de John Wilkins” en que Borges cita ficcionalmente a Franz Kuhn y de este estudioso a una improbable enciclopedia china (el *Emporio celestial de conocimientos benévolo*), para ofrecer una clasificación de los animales:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Borges, 1996: 85-86).

¿Cómo ubicar este estallido de la lógica, o al menos de su intento? ¿A qué apunta este acto de deconstrucción? Ya Derrida había señalado que “todo archivo es a la vez *instituyente* y *conservador*. Revolucionario y tradicional. [...]. Tiene fuerza de ley, de una ley que es la de la casa (*oikos*), de la casa como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (1997: 15): esto es, que un archivo *establece*, no es una mera colección inocente de documentos, fotografías, cosas. Elige qué y cómo debe ser conservado, y en esa elección radica no solo un acto de conservación: puede cambiar un paradigma. Pero, al mismo tiempo, “la estructura del archivo es *espectral*. Lo es *a priori*: ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra” (Derrida, 1997: 92). En el archivo de Landet hay el empeño persistente de salir al encuentro de ese otro, de esa mirada ausente, al mismo tiempo que, por vía de las tachaduras, oclusiones, perforaciones, se señala la imposibilidad de concretar plenamente esa coincidencia; también, la ficcionalidad que envuelve a ese otro como construcción o proyección.

Señalábamos en el comienzo cómo el corrimiento de la autoría recalca en una mayor conciencia del lenguaje. Y eso puede involucrar tanto a la lengua que lo encarna como a la escritura que lo plasma. Landet ha inventado un alfabeto, un conjunto de signos con los que talla sus libros pegados, recorta pinturas encontradas, transcribe el texto de Acebo recién citado. En esa búsqueda también se desmarca de las artes visuales, ofreciendo la obra para las incursiones de la música y el teatro, cuestiones que hoy aun están en proceso. Y esas incursiones enriquecen polifónicamente la propuesta. Los signos de Landet, surgidos de un trabajo formal desde distintas banderas latinoamericanas, se transforman en las improvisaciones del colectivo teatral *La Bomba de Humo*, en *haikus*; que serán guionados y presentados más adelante.⁶

⁶ “Al no poder tener presencialidad, el trabajo teatral se grabó como ensayos que terminaron en una obra que se mostrará más adelante. El proceso de la música, a partir de las obras del piso superior de la colorimetría del cuadro de Nani, está en proceso” (Sandra Juárez: comunicación personal, 2021).



José Luis Landet, *El atajo*. Pinturas y libros intervenidos. Foto: Gian Paolo Minelli.
Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Pese a esta disolución de la figura del autor, hay dos nombres que sobresalen en el conjunto adquiriendo estatura propia. En el piso superior, un cuadro de paisaje, *Motivo boquense*, de Enrique Nani, de 1968, ocupa intocado el centro de la sala. El montaje permite ver el envés de la obra, con la autenticación, la dedicatoria, más un pequeño boceto a color, dedicado al mismo amigo poseedor del cuadro. Es decir, una acumulación de certezas de autoría, situación, ficha técnica, propiedad, paradójicamente dispuesta en el centro de un espacio donde esas certezas estallan continuamente, único centro en medio de los descentramientos que la muestra propone, “juego de contemporaneidades cruzadas de tal magnitud que convierte algo que podría parecer arcaizante en un ejercicio pleno de presente” (Palumbo, 2021). La paleta de color de Nani ha sido analizada en detalle y esa colorimetría, aplicada a la intervención en las obras de otros artistas diseminadas en el espacio de exhibición. La idea de Landet, ha sido que este paisaje “reverberara” en otros también dedicados al barrio. La autoría cierta contamina todo otro producto cultural, que acaba, literalmente, “empapado” en su referencia.

El otro nombre que destaca es el de Carlos Gómez. Desde hace años Landet viene ofreciéndose como depositario de la memoria de un artista olvidado, nacido en 1945 y muerto en 2014, de quien habría sufrido gran influencia y a quien ha dedicado muestras en carácter de curador. Tal el caso de *Carlos Gómez. Presenta José Luis Landet*, en Document Art de

Buenos Aires, en 2014; o de la publicación de *El fin de Gómez es eterno* por Walden Gallery en 2019. Aquí, en el piso superior, se presenta *Gómez: artista y mentor*. Un escritorio a modo de gabinete de trabajo suma notas y cuadernos, bocetos, un estudio de color, más archivos laterales donde se despliegan obras de su supuesta autoría.



José Luis Landet. Mesa de trabajo y archivo de Carlos Gómez. Foto: Gian Paolo Minelli.
Cortesía: MARCO-Museo de Arte Contemporáneo de La Boca.

Pero en verdad Gómez no existe como tal. Es un magnífico *fake* sostenido a lo largo de años y desvelado solo recientemente por el propio Landet. La existencia de Gómez es vicaria, es un *alter ego* del propio padre del artista, quien, ya jubilado, ayuda a su hijo a encontrar esas piezas de pintura *amateur* con las que trabaja constantemente. Y, puesto a ello, ha comenzado a hacer notas descriptivas de los cuadros, cosa que le permite a Landet un nuevo juego de descentramiento de la voz autoral. Lo que se guarda en los gabinetes de la derecha son diálogos, nuevas tríadas entre un cuadro famoso, una descripción hecha por personas no vinculadas al mundo del arte y la transcripción a imagen partiendo del texto escrito, sin considerar la fuente visual. Han participado de esta acción, llamada *Descripción e interpretación*, Gaspar Acebo, Amadeo Azar, Eduardo Basualdo, Franco Basualdo, Natalia Cristóforo, Lucila Gradin, Ailín Macia, Gustavo Navas, Gustavo Marrone, Romina Salem,

Marina Sissia, Rodolfo Sousa, Julián Terán, Leila Tschopp, Juan Manuel Wolcuff y Salvador, hijo del artista. También en ese sector del gabinete se archivan los trabajos de la serie *Identikit. Retrato y firma*, compleja acción que parte del estudio grafológico de las firmas de los artistas *amateurs* que Landet colecciona, y suma la investigación que permita recabar datos y elaborar las cartas astrales de los personajes –esas cartas las realiza María Cristina García–; la elaboración de retratos que les serán atribuidos a partir de una colección de fotos carnet, realizados por la artista Natalia Cristófano; la descripción verbal de estos retratos por parte de Landet y su reelaboración en nuevos retratos encargados al artista colombiano Eliécer Salazar. Las operaciones parecen infinitas –estamos relatando algunas, no todas–, y el juego de voces y ecos de voces reverbera en abismo.

Tanta profusión tiene, en el espacio exhibitivo, un eje, un camino y soporte, el *atajo* propiamente dicho: una compleja construcción en madera y metal que une ambos pisos – véase la imagen más arriba– trazando un camino más corto para ese recorrido.⁷ Las formas ortogonales de la estructura de listones aluden a bastidores vacíos. Albergan algunas *esculto-pinturas* montadas con fragmentos de cuadros preexistentes, más el vestuario del grupo *La Bomba de Humo*. La construcción opera como metáfora de sostén, estructura vacía a ser llenada por el complejo juego de voces que se convocan, a las que se suman las del público llamado a participar.⁸

Artistas/curadores: la autoría descentrada

Tanto en *La suite* como en *El atajo*, tenemos la figura de artistas-curadores. Claramente De Vajay y Sorrentino lo son, pero también Landet, en mano a mano con su curadora, enhebrando las obras de cantidad de otros artistas y creadores conocidos, emergentes o ignotos, o incluso de ficción. La figura misma del artista/curador merece pensarse a la luz de los conceptos comentados al principio. Si la “muerte del autor” –insistamos, más que muerte es descentramiento–, implica el “nacimiento del lector”, podemos pensar al curador como un lector de primera mano; alguien que ofrece esa, su primera y profunda lectura, como urdimbre para la trama de otras voces, como soporte para muchas otras lecturas. Si la puesta en cuestión de la autoría es también la posibilidad de apertura de una discursividad nueva –

⁷ Esta estructura fue emplazada en el predio de Cañuelas de la Fundación Tres Pinos, inaugurado a fines de 2021.

⁸ También el guion curatorial propone un juego de descentramiento, de conversaciones con otras voces: Marcos Krämer, Ana María Battistozzi, Fedá Baeza, Ana Kazumi Stahl, Florencia Battiti y Fernando Farina fueron citados a dialogar sobre la muestra. El resultado ha sido editado en Internet.

los “formadores de discursividad” de Foucault–, la figura del artista/curador aparece potenciada, vehículo de una constelación de sentidos en continua expansión. Como bien sabemos, las mismas obras, guionadas en diferentes recorridos, adquieren nuevos significados, se ven de otra manera.

El recorrido que proponen De Vajay y Sorrentino está, como hemos visto, desde lo sonoro fuertemente dirigido a explorar diversas formas del espacio: el espacio vacío de humanidad o lleno de una humanidad desbordante; o bien un espacio meditativo, quieto, o bien un espacio móvil, tan móvil como lo frenético de las grandes urbes o hecho del movimiento lento de las aguas que fluyen, de los cuerpos que afrontan el viento, de los cuencos que flotan. El recorrido que propone Landet se dirige a formas de la memoria, ya sea la que está fácticamente determinada, ya la que esté ficcionalmente construida. Y la memoria está hecha de tiempo: tiempos recuperados fraccionariamente desde sus archivos aleatorios, construidos de a retazos e instituidos como documentos en una sumatoria personal. Pero eso no quiere decir que le falte una dimensión a una u otra propuesta, ya que *La suite* se dirige a, o se pregunta por “lo que vendrá”, el futuro, y *El atajo* pide encontrar un camino corto, una vía más recta para encontrar respuesta a lo que sucede con los distintos objetos culturales, su producción y su consumo, y lo construye en el espacio específico de la exhibición. Espacio y tiempo, dos coordenadas tan necesarias y básicas, pilares del pensamiento humano, hoy parecen estar constantemente puestas en cuestión: la revolución digital las licúa, las aleja, en pantallas donde todo simula un perpetuo “aquí y ahora” en un vacío de contexto. Estos artistas las recuperan de modo contemporáneo, las problematizan con argumentos y estrategias actuales. Y, al hacerlo, se ofrecen como red de sostén de multitud de otras voces y sensibilidades.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En Barthes, R. *El susurro del lenguaje*. Paidós (pp. 65-71).

Battiti, F. (31 de agosto de 2021). La irrefrenable aspiración a la obra de arte total. *Arte al día*. Recuperado de: <https://es.artaldia.com/Resenas/JOSE-LUIS-LANDET.-LA-IRREFRENABLE-ASPIRACION-A-LA-OBRA-DE-ARTE-TOTAL>

Battistozzi, A. (16 de julio de 2021). En La Boca. Proa: bajo el aura de los sentidos. *Clarín. Revista Ñ*. Recuperado de. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/suite-proa_0_iQBwICGcd.html

Borges, J. L. (1996). *Fervor de Buenos Aires* [1923]. En *Obras completas I*. Emecé.

Borges, J. L. (1996). El idioma analítico de John Wilkins. En *Otras Inquisiciones* [1952]. *Obras completas II*. Emecé.

Carlos Gómez. *Presenta José Luis Landet*. (2014). Catálogo con texto de Marcos Krämer. Buenos Aires: Document Art.

Danto, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

José Luis Landet. *El atajo. Un desplazamiento en el autor*. Textos de Gaspar Acebo y Sandra Juárez (2021). Buenos Aires: MARCO - Fundación Tres Pinos.

La suite. Mirada sobre los artistas de la colección FRAC. Catálogo. Conversación Sigismond de Vajay-Adriana Rosenberg-Juan Sorrentino. (2021). Buenos Aires: Fundación PROA.

Landet, J. L. (2021). *Tríadas. Tomo I y II*. Buenos Aires: Walden Gallery-MARCO/Fundación Tres Pinos.

Landet, J. L. (2019). *El fin de Gómez es eterno*. Buenos Aires: Walden Gallery.

Lebenglik, F. (12 de noviembre de 2021). “El Atajo” de José Luis Landet, en el Museo Marco. Un arte hecho con las rebarbas del sistema. *Página /12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/343612-un-arte-hecho-con-las-rebarbas-del-sistema>

Leguizamón, S. (24 de julio de 2021). La Suite: el vasto territorio ficticio de Fundación Proa. *Revista Magenta*. Recuperado de: <https://www.revistamagenta.com/la-suite-el-vasto-territorio-ficticio-de-fundacion-proa/>

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Apostillas a *¿Qué es un autor?* Por Daniel Link. Ediciones Literales. El Cuenco de Plata.

Palumbo, G. (11 de junio de 2021). En el MARCO. Portales hacia el uso incesante. *Clarín. Revista Ñ*. Recuperado de: <https://www.clarin.com/revista-enie/arte/marco-la-boca-jose-luis-landet->

[reciclado_0_L3zd8Jw9x.html?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2QtSZCJL59ewjJmmBl_KQOpzvgFa1oOVi5wfbpYpaznr99pFoDSxTP0rw#Echobox=1623448893](https://www.facebook.com/artealdia/?fbclid=IwAR2QtSZCJL59ewjJmmBl_KQOpzvgFa1oOVi5wfbpYpaznr99pFoDSxTP0rw#Echobox=1623448893)

Zacharías, P. (31 de agosto de 2021). El atajo. Un desplazamiento en el autor. *Arte al Día*. Recuperado de: <https://es.arteldia.com/Resenas/EL-ATAJO.-UN-DESPLAZAMIENTO-EN-EL-AUTOR>

LA DIMENSIÓN PERFORMATIVA DE LO PATRIMONIAL EN EL CONTEXTO DE UNA CULTURA DE LA CURADURÍA EXPANDIDA

UN ABORDAJE SOBRE LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL MUSEO CASTAGNINO+MACRO¹

Nancy Rojas²

Resumen

En el contexto argentino de la consagración del paradigma de la gestión artística como normativa, que durante este siglo tuvo su primera eclosión en el marco de la crisis de 2001, los distintos sectores del arte manifestaron un claro fortalecimiento de la llamada por Erika Fischer-Lichte “metáfora de la cultura como performance”. Este síntoma tiene como correlato la incorporación del arte contemporáneo en los ámbitos institucionales y, consecuentemente, la necesidad y el desarrollo de una noción de curaduría expandida. Con su rol instituyente, las colecciones de arte cumplen una función esencial en esta trama. En tal sentido, el presente artículo explora la dimensión performativa de lo patrimonial, a través de una serie de proyectos curatoriales que tuvieron como eje la colección de arte contemporáneo del Museo Castagnino+Macro, durante su ciclo más prolífico, que comenzó con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en 2004 y se extendió hasta 2010.

Palabras clave: Colección de arte contemporáneo – Patrimonio performativo – Museo Castagnino+Macro – Curaduría expandida – Cultura de la gestión artística.

Abstract

In the Argentinian context of the paradigm’s consecration of artistic management as a rule, which during this century had its first emergence in the framework of the 2001 crisis, the

¹ Este artículo, que forma parte de una investigación en proceso, constituye una versión ampliada y actualizada de la ponencia “En torno a la colección de arte contemporáneo del Museo Castagnino+Macro. Casos específicos para pensar el paradigma de la contingencia en el horizonte de una cultura de la curaduría expandida”, presentada en la sesión “Pretérito perfecto, presente continuo. Las exposiciones de artes visuales en la construcción y disrupción del relato historiográfico” del IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVII Jornadas CAIA, *Arte, historia, tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual*, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario, del 27 al 30 de septiembre de 2017.

² Curadora y crítica de arte, miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, docente de la cátedra de Historia del Arte I en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y de la asignatura Gestión Curatorial de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Eseade.

different areas of art showed a clear strengthening of the called by Erika Fischer-Lichte “metaphor of culture as performance”. This symptom is correlated with the incorporation of contemporary art in institutional settings and, consequently, the need and development of a notion of an expanded curatorship. With their instituting role, art collections play an essential role in this plot. In this sense, this article explores the performative dimension of heritage, through a series of curatorial projects that focused on the contemporary art collection of the Castagnino+Macro Museum, during its most prolific cycle, that began with the opening of the Museum of Contemporary Art of Rosario in 2004 and lasted until 2010.

Keywords: Contemporary art collection – Performative heritage – Castagnino+Macro Museum – Expanded curatorship – Artistic management culture.

Introducción

Leer los desarrollos de las prácticas artísticas en este milenio implica un ejercicio de reinterpretación de algunos fenómenos que surgieron a principios de 2000 y que mutaron a lo largo de las dos décadas recientes. En primer lugar, el devenir colectivo del arte como paradigma (Giunta: 2009:54-64) que respondió, a lo largo de este tiempo, a distintas formas de sociabilidad y politización. En *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Andrea Giunta puso en evidencia que en el inicio de este siglo el “ámbito del taller fue reemplazado por el de la calle” (2009:55) determinando la existencia de una sensibilidad cuyos modelos de referencia fueron las prácticas artístico-políticas de los años 60, 70 y 80. Esta circunstancia dio paso al surgimiento sucesivo de distintas pautas para la puesta en práctica de una cultura de la gestión, basada en los parámetros teóricos del llamado arte relacional. Aquel que, desde la perspectiva de Nicolas Bourriaud, procede a tomar como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. (2006:13) Asimismo, fue en este contexto y consecuentemente que se redimensionó el espacio para el reclamo por los derechos sociales y también las políticas de la memoria y de la resistencia.

A la luz de estos fenómenos –el de la colectivización y el de la cultura de la gestión–, los artistas y gestores de proyectos curatoriales, editoriales y pedagógicos de las últimas dos décadas propiciaron estrategias que dieron lugar a distintos laboratorios de experimentación. Sus operatorias profundizaron aquellos hábitos asociados al menos con tres niveles de desplazamiento: geográfico –nacional y transnacional, producto del impulso de las

residencias de arte–, metodológico –encarnado en el tránsito de un lenguaje a otro, de una experiencia a otra, de una temática a otra, para dejar de lado definitivamente el virtuosismo técnico– y emocional. Este último desplazamiento condujo a la revalorización de las relaciones entre arte y vida a la luz del llamado *giro afectivo*, esa corriente que hoy aparece como proyecto intelectual y político tendiente a dismantelar “las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre emociones y razón, revirtiendo la desvalorización de los afectos entendidos como meros estados psicológicos”. (Cuello: 2019:13)

Por otra parte y globalmente, si el siglo XX se caracterizó por revelar instancias clave de institucionalización cultural, el siglo XXI comenzó por descomprimir las lógicas narrativas del arte para luego afirmar un modelo basado en lo patrimonial como esfera pública, material y performativa. En Rosario, este devenir se manifestó a través de una de las primeras colecciones de arte argentino contemporáneo a nivel nacional, impulsada desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro), que abrió sus puertas en 2004 como anexo del Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino. Un museo que, parafraseando a Claire Bishop, durante los primeros 2000 se involucró de lleno en la tarea de repensar la categoría de lo “contemporáneo”. (2018:11)

Una cultura de la curaduría

Consideradas como cuerpos simbólicos, estéticos y documentales que deben cumplir su destino en el marco de una musealidad consistente, las colecciones ocupan un rol fundamental en los procesos de institucionalización de las prácticas artísticas. (Rojas: 2016:101)

Durante la primera y expandida década de 2000³ podemos divisar la propagación de una perspectiva generalizada acerca de la existencia del museo y la proyección de la necesidad de la musealidad como condición sistemática del campo del arte. Lo demuestran las inauguraciones y reaperturas de distintos museos públicos y privados desde 2000 en

³ Considerando que los límites temporales que marcan las décadas no parecen coincidir con las discontinuidades, los cambios o las rupturas en el campo del arte, apelamos a la cualidad expansiva del primer decenio del siglo XXI. Esta noción de década expandida fue formulada en un ensayo curatorial que realicé junto con Roberto Echen en 2018. Dicho proyecto, denominado *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte contemporáneo argentino*, constituyó el segundo núcleo de la exposición *Arte Argentino. 100 años en la Colección Castagnino+Macro*, curada también por Adriana Armando, Guillermo Fantoni, Clarisa Appendino y Carlos Herrera, inaugurada en las sedes Castagnino y Macro el 11 de mayo de 2018.

adelante,⁴ pero también la invasión de estrategias museísticas operadas por fuera de las instituciones, que pasaron a constituirse en herramientas de la producción visual. Nos referimos a propuestas como el Centro de Arte Ego de la artista española Carmen Cantón, que desembarcó en Argentina en 2003, el Museo Travesti del Perú creado por Giuseppe Campuzzano también en 2003, la Ene, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo fundado en Buenos Aires en 2010, el Museo del Fondo del Paraná, obra de Santiago Villanueva ingresada en la colección Castagnino+Macro como Primer Premio Adquisición del LXVI Salón Nacional de Rosario en 2012, y Unidad Básica Museo de Arte Contemporáneo de Córdoba, que se abrió en la casa de la artista y curadora Carla Barbero en 2016, entre otros.

En este contexto, en diversos países de Latinoamérica se instauró una cultura de la curaduría, desplegada desde el seno de los museos hacia otro tipo de espacios y entidades –sobre todo teatros, cines y festivales–, que terminó por definir modelos estéticos, sociales y discursivos de exposiciones y eventos. Como señaló Paul O’Neill, una cultura que comenzó a pensar a la curaduría como una constelación de actividades creativas y que, habiendo emergido de un mundo del arte altamente administrado y organizado, hoy continúa reinventándose a sí misma. (2012:1-7)

Así es como la práctica curatorial dejó de limitarse a un programa específico de museo o galería, o a los actos de seleccionar, organizar y exhibir arte exclusivamente. La red triangular conformada por artista, curador y audiencia debió ser reemplazada por un entramado de posibles interrelaciones, para reconocer que el arte no se produce de forma aislada y que no debe entenderse como autónomo con respecto a la vida. (O’Neill: 2012:129)

De esta manera, la curaduría pasó a ser también un medio para cuestionar la autonomía crítica y estética del arte y poner en crisis la mediación del valor artístico.

⁴ Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad del Litoral, Santa Fe (2000); Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA - Colección Costantini (2001); Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Misiones (2002-2007), apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca en su sede actual (2004), Museo de Arte Contemporáneo de Salta (2004), Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén (2004), Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (2004), Museo Superior de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra, Córdoba (2007); reapertura del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba (2007); Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires (2008); Museo James Turrell, Colomé (2009); reapertura del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2010), apertura del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en su sede actual, San Juan (2011); Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (2012) y Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (2013), entre otros.

En el siglo XXI, lo curatorial junto con la colectivización de las prácticas artísticas definió distintos ámbitos de trabajo, reinscribiendo al arte en programas afines también a lo que conocemos como una “cultura performativa”, la cual opera como reflejo de aquel cambio de paradigma que señaló hace unos años Erika Fischer-Lichte. Para esta autora, en los 90 la metáfora de la “cultura como texto” mutó hacia la de la “cultura como performance”:

Se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura, que hasta ese momento habían pasado inadvertidos. Tales rasgos dan lugar a una manera autónoma de referirse (de modo práctico) a realidades ya existentes o que se tienen por posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un carácter de realidad específico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprendía. (2011:53)

En el marco de esta proyección, las lógicas curatoriales llevadas a cabo desde el interior de ciertos museos que contaban con un patrimonio figurativo de las artes del presente profesaron nuevos enfoques. Estos dejaron de tomar a sus colecciones como herramientas de construcción de relatos revisionistas o redentores para colocarlas en el plano de la contingencia.

Este artículo aborda las micropolíticas que definieron algunas propuestas curatoriales desarrolladas en el Macro, entre 2004 y 2010. Nos referimos a un programa expositivo que problematizó las políticas patrimoniales y museísticas, poniendo a prueba los límites del museo como tecnología visual destinada a producir permanencia. Se reflejó en una serie de muestras que apostaron a no ser solamente exposiciones donde exhibir piezas patrimoniales y proyectos. Se formularon más bien como la ostentación de una musealidad sostenida a partir de una metáfora desdoblada. La de la institución como fábrica en construcción y como máquina labradora del ocaso, con una colección pensada como herramienta esencial para poner en escena los significados, las materialidades y las posiciones críticas de las prácticas artísticas contemporáneas. Con esta metáfora, el museo se sumergió en la esencia performativa de lo patrimonial considerando a la colección como un espacio practicado, y no precisamente como un conjunto de tesoros conservables y expuestos a la estabilización.

Cabe destacar que esta noción de “patrimonio performativo” condujo a numerosas instituciones del mundo a visualizar la necesidad de una transformación en los modos de formar, asimilar y conceptualizar las colecciones de arte. (Fernández Valdés y Cuesta Valera: 2019) Desde este lugar, la performatividad hoy opera como un modo posible de encauzar relatos usualmente marginados de los acervos, propiciando una lectura sobre lo patrimonial

como un ejercicio de apertura crítica con respecto a la idea perpetuada de coleccionismo institucional.

El depósito en escena

El martes 16 de noviembre de 2004, el Macro quedó abierto al público general con una exhibición en la que se mostró un recorte de la colección, que por entonces ya contaba con alrededor de 250 obras. En esa oportunidad al equipo curatorial, dirigido por Roberto Echen, y conformado por Fernanda Calvi (Departamento de Producción), Leandro Comba (Departamento de Diseño de Exposiciones) y Nancy Rojas (Departamento de Investigación), se sumó como invitado el artista Román Vitali.

Además de exponer una veintena de obras distribuidas en las distintas plantas del edificio, en el piso siete se mostró una instalación con obras del acervo que simulaba la idea de depósito.

En un correo electrónico enviado al equipo de trabajo, Vitali señalaba:

En el piso siete, los visitantes podrán ver el depósito conformado con (*sic*) parte de las obras de la colección. La idea original era que todas las obras estén expuestas, que todos los artistas estén presentes en esta mesa a la manera de un recorte que muestre una instancia de toda la colección.

Esto se frustró porque pensábamos abrir también el depósito del subsuelo, pero fue imposible, con lo cual quedaron obras sin ser expuestas, sobre todo las de mayor tamaño. Sólo se mostró un recorte. (Comunicación personal vía e mail con el equipo de Educación del Macro, noviembre de 2004)

En la imagen del depósito en escena se reúnen dos situaciones: la del reservorio a la vista o teatro de la reserva como alegoría de la utopía de totalidad,⁵ relato en que se conjugan diversidades estéticas a expensas de un desplazamiento espacial y de sentido; y la otra, en sí misma una contraseña, la de un almacén que guarda objetos cuya razón histórica es inestable.

⁵ Cabe señalar que la utopía de la totalidad funcionó como concepto medular de tácticas curatoriales registradas años más tarde en proyectos como “Living Under the Same Roof: The Marieluise Hessel Collection and the Center for Curatorial Studies”, exposición realizada en 2010 en el Hessel Museum of Art del Bard College con curaduría de Ana Paula Cohen, o en la muestra “Naturaleza de las obras”, inaugurada en 2012 en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, con curaduría de Javier Villa. En el primer caso, se trató de la apertura al público de un proceso de investigación sobre la Colección Marieluise Hessel con los estudiantes del Centro de estudios curatoriales del Bard College, de Nueva York. La exposición presentó un mapeo de toda la colección, a través de una invitación al público a seleccionar obras del almacén para ver en una sala de observación en el espacio del museo. (Cohen: 2010) En el segundo caso, Villa propuso “diferentes formas de trabajar la totalidad, de acceder o exigir transparencia mediante la experiencia sobre diversas naturalezas inherentes al objeto”. Para ello partió de la utopía del acceso total a la colección para continuar con la búsqueda de “refundar parámetros naturalizados”. (Villa: 2012)

En este sentido, ¿qué es un depósito de piezas de arte contemporáneo, concebidas muchas de ellas más que como obras como proyectos, sino la imagen paradójicamente perdurable de la contingencia?

Bajo la insignia emergente del artista-curador, con esta decisión Vitali activaba un itinerario de apuestas curatoriales precursoras de metodologías que se proponían inscribir la figura del laboratorio en el espacio táctico e ideológico del museo. Por ende, este impulso experimental es crucial para visualizar los derroteros de este patrimonio, cuya constitución puso en jaque las consignas hegemónicas de gestión, investigación, tratamiento y conservación de arte.

De este modo, el Macro pasó a formar parte de aquella iconografía cultural que operó como referencia de una visualidad interpretada bajo los mismos términos con los que César Aira abordó el arte contemporáneo años después: como “un arte de formatos, una épica de formatos en fuga”. (2016:25) Inclusive, adoptó estrategias de desnaturalización de lo patrimonial, subvirtiendo las categorías con las que el Castagnino había organizado históricamente su colección. Se descartaron las clasificaciones según coordenadas temporales y, progresivamente, también técnicas. Se auto-adjudicó estética y políticamente a la contemporaneidad como condición, y al arte contemporáneo como espacio de articulación de significados culturales, sean estos buenos, malos o mediocres.⁶ En este plano, el Macro, diferenciándose de la sede Castagnino, también se asumió como dispositivo productor de amoralidad. Nos referimos a que, si bien fue presentado ante la comunidad como anexo del Castagnino, por unos pocos años forjó una identidad en cierta medida autónoma, tanto en términos de políticas culturales (algo paradójico, porque tenía el mismo director, Fernando Farina), como en cuanto al impacto social de sus proyectos. De hecho, no fue en el Macro sino en el seno del Castagnino, donde se produjeron los casos más visibles de intentos de censura en la ciudad de Rosario, y que entre 1999 y 2008 tuvieron como protagonistas a obras de Mónica Castagnotto, León Ferrari y Mauro Guzmán.⁷

Por otra parte, un recorrido por las exposiciones del Macro y los modos de presentación desplegados durante los primeros años de existencia cristaliza su notoria opción por apartar modelos institucionales diseñados solamente para multiplicar públicos. Un prototipo que ya

⁶ Definición del filósofo británico Simon Critchley, citada por Graciela Speranza. (Speranza: 2017b:142).

⁷ Algunos artículos que dan cuenta de estos casos: Pablo Montini, “Los mecanismos de la censura estudiados en sus efectos sobre el campo cultural” (2002); Martín Prieto, “Fin de la censura contra León Ferrari. La lección de anatomía” (2002); Laura Vilche, “Piden retirar una foto de Superman besando a Cristo que está expuesta en el Castagnino” (2008).

por entonces avanzaba en el mundo de modo corporativo, y que fue puesto en crisis por filósofos como Paul B. Preciado, quien en uno de sus textos críticos consideró que:

En la esfera del museo barroco-financiero las obras no son consideradas por su capacidad para cuestionar los modos habituales de percibir y conocer, sino más bien por su intercambiabilidad sin fin. El arte se intercambia por signos y dinero, no por experiencia o subjetividad. (...) Este es un museo en el que el arte, el espacio público y el público como agente crítico han muerto. (2017:60-61)

Más allá de las falencias que acarrea por esos años el ámbito de la gestión pública, el Macro se pensó esencialmente como un espacio socio-cultural que había que aprender a habitar. Se integraba así a una red de nuevos centros de arte contemporáneo que, sobre los trayectos iniciados muchos años atrás, reivindicaban la transformación de la institución pública en un laboratorio, teniendo a sus colecciones como basamento. En sintonía con esta perspectiva, hacia 2013 Claire Bishop interpretó que ante la necesidad de los museos de volver sobre su patrimonio “porque los fondos para exhibiciones temporarias en préstamo han sido recortados drásticamente”, la colección permanente podía “ser el arma más potente del museo para romper la estasis del presente”. (Bishop: 2018:36) Idea que años antes había perfilado Pontus Hultén cuando hacia 1996, entrevistado por Hans Ulrich Obrist, señaló que “la colección es la espina dorsal de las instituciones; les permite sobrevivir a los momentos difíciles”. (Obrist: 2010:55)

Volviendo al primero de los casos de esta investigación, aquel depósito en escena proyectado por Vitali para la muestra inaugural del Macro funcionó como lazo conector entre dos zonas: la de las piezas patrimoniales, de señalamiento y compilación pensada para plantear una futura y posible genealogía de las prácticas artísticas en la Argentina, y la de las intervenciones, destinada a la toma del museo para proyectos experimentales. Esto es, en el primer piso, y evidentemente como plataforma ideológica para pensar el arte contemporáneo argentino, se dispuso un grupo de esculturas de Lucio Fontana. En los posteriores se promovió el diálogo entre producciones emblemáticas, en ese entonces, la mayoría de ellas recién incorporadas a este acervo, pertenecientes a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Ariadna Pastorini, Liliana Porter, Dino Bruzzone, Román Vitali, Cristina Schiavi, Sergio Avello, Lucio Dorr, Benito Laren, Julio Le Parc, Roberto Aizenberg, Guillermo Kuitca, León Ferrari, Daniel Joglar, Víctor Grippo, Ernesto Ballesteros, Elba Bairon, Lucio Fontana, Juan José Cambre y Mónica Girón. Pasada esta franja y la puesta de la reserva, en el piso nueve se

montaron las intervenciones específicas de Luján Castellani, Leo Battistelli, Marcelo Villegas y Mauro Machado, que Vitali interpretó como realizaciones fronterizas:

Machado opera cromatizando los cristales de las ventanas con material orgánico, y con el paso del tiempo se desarrollarán colonias de hongos.

Battistelli inunda con agua del río Paraná la planta nueve.

Villegas opera con una cortina en la arquitectura (...).

Castellani ilumina ambas plantas con luces de bajo consumo.

Estas operaciones están todas en el límite entre la obra y la no obra. La acción específica, la desmaterialización del arte, etc. etc. (Comunicación personal vía e mail con el equipo de Educación del Macro, noviembre de 2004)

Con su almacén en escena y sus derivas experimentales, esta exposición se afirmó fundacionalmente para que el paradigma de la contingencia comenzara a transitar en forma programática en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Es decir, este paradigma se desplegó a posteriori en numerosos ejercicios de curaduría dentro de este museo,⁸ los cuales tuvieron distintos niveles de resonancia en experiencias ulteriores realizadas en otras instituciones. Vale destacar el ciclo *Bellos Jueves*, curado por Santiago Villanueva en el Museo Nacional de Bellas Artes durante 2014 y 2015, que “ofreció nuevas formas de acercamiento a las obras, una reorganización y relectura de un fragmento del patrimonio exhibido, como también vivencias alternativas a la visita habitual”. (Sagle: 2019:119)

El Gran Afuera

La historia del arte, una historia de extemporaneidades y profecías, siempre recomiensa.

Graciela Speranza (2017a:21)

En los trayectos del pensamiento crítico contemporáneo, podríamos formular un paralelismo entre el concepto de “fuera de campo”, desarrollado por la escritora Graciela Speranza (2006), y sus múltiples irradiaciones, y el de “Gran Afuera” del filósofo Quentin

⁸ Entre otras: el ciclo *Curador externo*, en el que se invitó a diversos curadores a plantear una muestra con obras del patrimonio entre 2005 y 2009 (Viviana Usubiaga, Eva Grinstein, Rafael Cippolini, Karina Granieri, Cecilia Rabossi, Marcelo Pombo), la exposición *Curador interno*, llevada a cabo en 2006, donde Roberto Echen invitó a cada área del museo a trabajar en la curaduría de una exhibición con obras de la colección, el programa *Curador polimodal*, impulsado por el Departamento de Educación coordinado entonces por Eugenia Calvo, desarrollado entre 2005 y 2008. A estos proyectos se suman las exposiciones que desplegamos brevemente en los próximos apartados de este texto.

Meillassoux.⁹ Este propone una realidad independiente del pensamiento venidera después de la finitud, planteando así el carácter contingente de la experiencia humana.¹⁰ Para ello, se apoya en la idea de que no hay nada necesario, lo que lo lleva a eliminar el principio metafísico de la razón, o más bien, a sustituirlo por uno nuevo: el de irrazón. Según este precepto “nada tiene razón de ser y de seguir siendo tal como es, todo debe sin razón poder no ser y/o poder ser otro que el que es”. (Meillassoux: 2015:101)

Por su parte, Speranza sugiere un abordaje expandido de las prácticas artísticas y literarias post-duchampianas:

(...) empujadas por el deseo de ser otro, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el fuera de campo una energía estética y crítica liberadora. (Speranza, 2006: 23)

El paradigma del afuera, enmarcado en el de la metafísica de la contingencia, es constitutivo de la dimensión performativa de lo patrimonial, porque en la realización hacia el afuera de sí hay inestabilidad, movimiento, riesgo. Hay precariedad y, por ende, perturbación de rutinas y hábitos de valoración. Sin embargo, que consideremos la dimensión performativa de lo patrimonial no significa que apelemos a una concepción efímera de lo acopiabile.

Si lo efímero denota desaparición y ausencia (predicando, entonces, que en un cierto momento algo estuvo enteramente dado a la vista), la precariedad denota la incompletitud de toda aparición como su condición constitutiva. (...) Si lo efímero deja huellas, lo precario es en sí mismo un recordatorio de la indisociabilidad y la simultaneidad de las fuerzas pasadas, presentes y futuras. Si lo efímero indica diacronía, lo precario indica sincronía. (Fabião, 2019:49)

En el Macro el paradigma del afuera con su lógica gestora de la precariedad, destinada a desarmar convenciones a través de “nuevas posibilidades de encuentro, agrupamientos y devenires”, (Fabião: 2019:29) fue plasmado según distintos planos de pensamiento y acción en varias experiencias curatoriales del período abordado en este ensayo. Se observan diversos afueras: el afuera de los lenguajes categóricos, en los mismos términos en que Speranza problematizó la tradición interdisciplinaria propia de los proyectos estéticos de la modernidad; el afuera del discurso canónico del arte; el afuera de la Historia del Arte; el

⁹ “(...) ese A fuera que el pensamiento podría recorrer con el sentimiento justificado de estar en tierra extranjera, de estar, esta vez, plenamente en otra parte”. (Meillassoux: 2015:32).

¹⁰ “La contingencia designa la posibilidad, para alguna cosa, de perseverar o de desaparecer indiferentemente, sin que una de esas dos opciones vaya contra las invariantes del mundo. La contingencia designa entonces un saber, el saber que poseo acerca del efectivo carácter perecedero de una cosa determinada”. (Meillassoux: 2015:92).

afuera de las cartografías culturales que usualmente hubieran ubicado al museo en una estratégica posición central o en la periferia.

En 2005 dos propuestas pusieron en foco este arquetipo. Por un lado, la llamada *Fiesta totémica*, concebida como una puesta performativa de la obra *Tríada* (1960) de Gyula Kosice, por entonces recién ingresada en el patrimonio y dispuesta a modo de tótem en el centro de una celebración.

Ciertos elementos que construyen inevitablemente nuestra cultura aparecen en esta obra y la ubican dentro de esa historia en otro lugar: el de lo que –desde su momento, [más allá de su fecha de producción es típica de una época de Kosice y del arte]– viene en busca del nuestro [profético, podría decir alguien].

Es una obra que no se sitúa –que no puede situarse– plenamente en el momento de su aparición y eso sea, quizás, lo que le da esa posibilidad de pensarse como tótem, desde que algo persiste de aquello y vuelve ahora desde ese cuerpo-imagen para actualizarse en otro mundo [en otro tiempo]: el nuestro” (Echen, 2010b:80)

Aunque dentro del edificio, en la *Fiesta totémica* la histórica *Tríada* quedó emplazada en las fronteras del gran afuera, requiriendo otro tipo de circulación: más allá del concepto tradicional de muestra y por fuera de aquella noción de patrimonio que lo definía como un “conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre”. (García Canclini: 2001:187) Cabe señalar que el riesgo que acarreó este emplazamiento-desplazamiento quedó cristalizado en una disputa en el interior del equipo de trabajo entre las áreas de conservación y curaduría, generándose a futuro un cambio en los protocolos de actuación con respecto al manejo de la colección de arte contemporáneo.

Por otro lado, la figura del afuera tuvo un alcance distintivo durante la primera edición de la *Semana del Arte*, desde el 28 de marzo al 3 de abril de 2005. Con el objetivo de fomentar la circulación descentralizada y expandida de la colección, y con la autorización y medidas correspondientes del área de conservación, se habilitó el préstamo de obras a distintos sitios de la ciudad; lo que implicó su disposición en locales comerciales (vidrieras como Falabella, Garbarino, Arredo, Interio), shoppings, aeropuerto, espacios independientes y galerías, entre otros. De esta manera, se activó definitivamente la concepción del patrimonio como un espacio público y practicado, y a la vez, pese a las medidas tomadas, se ponía en riesgo su permanencia. Pero el movimiento también generó una irrupción en el Gran Afuera de la encrucijada comunicacional, que quedó registrada cuando uno de los locales dedicados a la venta de artículos del hogar de la marca Arredo se negó a disponer en su vidriera central la

obra *Entreacto* (1994), de Claudia Fontes. En el marco de una negociación, se llegó a un acuerdo para que la obra estuviera ubicada allí al menos durante una hora. Esto habilitó que, al día siguiente, el diario *La Capital* promocionara la Semana del Arte con un gran artículo y una imagen de tapa con la foto de la pieza de Fontes en el escaparate en cuestión.¹¹ Situación que, por supuesto, cambió los destinos de las decisiones en juego llevando a dicho local a ponerse enteramente a disposición del museo.

La muestra *macroextraterrestre*, realizada en 2007, trasladó al museo hacia un afuera discursivo. ¿Qué se muestra en una institución pública de arte contemporáneo? ¿Obras, ideas, cuerpos, sucesos, predicciones, museos, anti-museos?

Cuando Roberto Echen planteó esta exhibición invitando en primer lugar al Museo Visión Ovni de Victoria, Entre Ríos, consideró que el Macro tenía que exponer “lo extraterrestre” entendiéndolo como “una de las más masivas y espectaculares condensaciones de lo extraño, de lo otro como amenaza y/o posibilidad” (2010b:87).

La odisea era que el museo fuera el contenedor de esa extrañeza, de esa zozobra, de lo otro. Y en un contexto que aún presumía de la perseverancia de lo binario, qué era entonces lo “otro” sino uno de los portentos del Gran Afuera.¹²

Bajo el eslogan de “El Macro los ha visto”, la muestra desplegó un amplio espectro de producciones, que incluían entre los artistas a Alejandro Somaschini, Livio Giordano, Aníbal Brizuela, Verónica Gómez, Matías Zaeta, Lisandro Arévalo, Júpiter Trash, Marcolina Dipierro, Benito Laren, Sebastián Pincirolí, Gyula Kosice y Mauro Guzmán, y a escritores y curadores como Fabiana Ímola, David Nahón, Rafael Cippolini y Cintia Mezza.

La iniciativa tenía que dejar un rastro en la colección, para que justamente esta funcione como un ente de referencia alrededor del cual operar museográficamente. Por eso es que Verónica Gómez fue invitada a llevar adelante un proyecto a partir de su *work in progress* *Laboratorios Baigorria S.A.*, concebido simultáneamente para integrar la exposición y para

¹¹ Archivo del Museo Castagnino+Macro.

¹² Cabe destacar desde una perspectiva crítica, que *macroextraterrestre* problematizó la extrañeza sin considerar sus connotaciones políticas. Es decir, no asumió una posición situada por fuera de los binarismos, lo que hoy nos conduciría a una concepción de la otredad subyacente en ciertos postulados que han alimentado en los últimos años la articulación entre feminismos y diversidades. Por ejemplo, para Donna Haraway el otro es un ser “inapropiado/ble”, que no encaja “en la *taxon*”, que está “desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas”, pero tampoco queda “originalmente atrapado por la diferencia”, 1991. (2015:16)

formar parte del patrimonio. Se trató de la instalación *Estudios acerca de la presencia alienígena en la zona de Victoria y sus alrededores*. Un recinto organizado a modo de sala de trabajo, plagado de material documental, utilería, tecnología caduca, juguetes y objetos domésticos, que Rafael Cippolini comprendió como una escenificación de “procedimientos expandidos”. (2007)

Este itinerario de articulación entre nuevas gramáticas expositivas y el desarrollo de un pensamiento fuera del pensamiento, que ofició como basamento de las prácticas artísticas contemporáneas de los primeros años del Macro, reflota otro supuesto. ¿No es acaso el arte contemporáneo un derrame de ideas y procesos potencialmente pensables por fuera de la temporalidad inscrita en la historia del arte? ¿Se construyen las colecciones de arte a través de relatos superpuestos que hacen estallar una supuesta continuidad cronológica?

Dos exposiciones trabajaron sobre la fluctuación temporal de los lenguajes contemporáneos. En primer término, la edición 2008 del ciclo *macro incorporaciones* titulada *macro-incorporaciones o “de cómo lo contemporáneo deviene histórico, y viceversa”*, que curé a partir de un grupo de producciones recientemente sumadas al acervo. Aquí propuse articular la densidad histórica con los significados que generaban las prácticas innovadoras, reuniendo a artistas de diversas generaciones, que iban desde César Caggiano a Grete Stern, Annemarie Heinrich, Alberto Greco, Federico Peralta Ramos, Eduardo Favario, Juan Stoppani, Leticia Obeid, Guillermo Faivovich, León Ferrari, Laura Glusman, Mauro Guzmán, Fernanda Laguna, Luciana Lamothe, Max Gómez Canle, Rosana Schoijett, Taller Popular de Serigrafía y Adrián Villar Rojas, entre otros.

El proyecto no implicó solamente una apuesta curatorial lúdica y con fines pedagógicos donde exhibir obras integradas en 2007 y 2008. También supuso la puesta en escena de una musealidad que aún se sostenía a partir de la metáfora de la institución como fábrica en construcción. En este sentido, esta vez el ciclo *macro incorporaciones* se llevó a cabo a partir de los puntos de inflexión hallados en una historia particular: la de las adquisiciones efectuadas en el marco de la formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino+Macro. Una historia que, paradójicamente en su dimensión utópica, también mostraba la “precariedad” de los anclajes historiográficos.

¿Cuándo lo contemporáneo deviene histórico? ¿Cuándo lo histórico deviene contemporáneo?

Pasado el tiempo, pareciera que en esta oscilación es donde vamos a poder materializar los focos de reversibilidad de este programa de acción. Conviene aquí señalar el ímpetu que irradia la colección a la hora de definir una gestión y una política de la institución.

Referencialidad nacional, diversidad estética, calidad proyectual, descentralización señalan las derivaciones de esta propuesta que comenzó a desarrollarse en 2003. A partir de allí, la presencia de un terreno viable para la inscripción de la producción artística en ciertos lugares o inclusive, y a veces en forma simultánea, en no lugares.

De la pintura a la instalación, del objeto a la acción, del registro de lo efímero a las obras audiovisuales, insinuando núcleos que traspasan aquellas barreras categóricas fácilmente identificables.

Entonces, una lectura posible de esta muestra resulta ser aquella donde los ejes de un guión curatorial, que solamente sirvió como borrador, se disuelven en percepciones cruzadas, continuamente reinterpretadas; en visiones ficticias y líquidas, críticas y exploratorias, conservadoras y extremistas, algunas de las cuales prescriben síntomas de una situación de boicot a esta musealidad construida. (Rojas, 2008)

En esta oportunidad se incluyó una donación *in progress* propuesta por Leopoldo Estol, que subvertía los parámetros de gestión con los que el museo venía administrando sus obras. La donación, que definía un modelo de incorporación en el patrimonio, pasaba a ser, en el marco de este proceso, un formato también en fuga. Un ejercicio de lanzamiento al vacío, cuya secuela se preveía fragmentaria e infinita.

Dos años después se exhibía *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*. Una muestra asumida, en palabras de Roberto Echen, como parte de un programa de “reconocimiento a artistas y obras que son resistidas o prejuiciadas, que han sido evitadas en su momento y que –por lo menos en el caso Klemm– todavía no resultan favorecidas o –al menos– incorporadas plenamente a los discursos habituales del arte, situándose en lugares límite, en bordes difíciles de abordar”. (2010a)

A diferencia de otros programas de este tipo, por ejemplo, los formulados en la sede Castagnino con figuras como Eduardo Serón, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde y Mele Bruniard entre 2009 y 2012, propuestas como *El banquete...* no parecían favorecer la trascendencia. El reconocimiento no siempre implica la salvación de una figura o de un mito y, en este caso, tampoco la garantía de su ingreso en la Historia del Arte, sino más bien, la visibilización de su latencia. Y esto es lógico, en un contexto donde se evitaba la producción de permanencia.

Visto en perspectiva, podemos aseverar que el Macro se empeñó más bien en mostrar y activar, junto con las derivas de un concepto en constante redefinición, el de arte contemporáneo, la decadencia de la cultura hegemónica, haciéndola parte de su diáspora conceptual y procedimental. Por ende, estos casos de curaduría experimental, expandida, propiciaron las vibraciones para una filosofía del Gran Afuera, consignando la posibilidad de repensar las ideas de espacio, tiempo, cuerpo y producción como construcciones en crisis.

La crisis como prospecto

En un contexto de insolvencia institucional presupuestaria, en 2010 el Castagnino+Macro frenó sistemáticamente su programa de incorporaciones en la colección de arte contemporáneo. Desde este momento, la única forma de incorporar piezas en el patrimonio del museo fue dada a través de donaciones esporádicas, de los premios adquisición del Salón Nacional de Rosario y de programas externos impulsados por ferias de arte. Asimismo y consecuentemente, ese fue el último año en el que tuvo lugar el ciclo de exposiciones *macro incorporaciones*, con la edición titulada *Macro incorporaciones 2010: la crisis como prospecto*.¹³ Una muestra con curaduría a mi cargo, que intentaba subrayar las connotaciones posibles de la noción de abastecimiento en una época determinada por alocuciones como inseguridad, terrorismo y peligro ecológico, y por la distorsión de ciertas lógicas de producción, sistematización y regulación. Partiendo de la escenificación de la crisis, esta exhibición pronosticó una nueva etapa del museo que, en adelante, debió fiarse íntegramente de sus reservas.

Paradigmáticamente, fue en esta ocasión que se exhibió por primera vez el proyecto *Pinche Empalme Justo*, del ya desintegrado colectivo Cateaters, conformado por Fabricio Caiazza, Franco Orellana, Inne Martino, Iván Kosenitzky, Javier García Alfaro, Melina Torres y Paula Seminará. Se trataba de una obra de carácter procesual realizada entre 2003 y 2005, cuyo proceso de incorporación en la colección se efectivizó entre 2005 y 2009 en el marco de una demanda judicial en curso. La propuesta pretendió dar visibilidad a una de las prácticas más habituales de consumo de principios del siglo XXI: “colgarse del cable”. A través de una web, Cateaters creó una empresa ficticia bajo el lema “enganchate a compartir”, que introdujo como la primera compañía de TV por cable, 100% gratuita y autosustentable del país. La presentación de *Pinche Empalme Justo* en la vía pública en la Primera Semana del

¹³ Del 22 de abril al 22 de junio de 2010 en la sede Macro.

Arte de Rosario en 2005 alertó a las autoridades de la firma de televisión Multicanal S. A., la cual inició una demanda judicial por instigación al delito.

En este caso, las operatorias del museo ancladas en una concepción performativa del hecho de coleccionar, condujeron a que fuera la institución la que facilitara una de las herramientas necesarias para que, en un juicio que duró cuatro años, la justicia pudiera comprender que “hacer arte no es delito”. Y la herramienta fue justamente la incorporación orgánica de los documentos, de las piezas gráficas y audiovisuales y del stand pertenecientes a esta producción colectiva. Incluso la resolución de la Cámara de Apelaciones que desprocesó finalmente a Fabricio Caiazza hoy también forma parte de la colección:

Con lo dicho hay sobrados elementos como para estimar que la voluntad de Caiazza no estuvo enderezada a instigar la comisión de delitos sino a la producción artística. Podrá gustar o no la creación asumida por el grupo, pero no cabe duda que el tipo subjetivo del delito invocado resulta inexistente. Para que exista instigación la propuesta debe ser seria y, además, dolosa, porque no existe instigación culposa o imprudente.¹⁴

Tanto la *Donación is a work in progress*, de Leopoldo Estol, como el proyecto *Pinche Empalme Justo*, de Cateaters, significaron la punta de un iceberg en este proceso de coleccionismo público desarrollado a costa de abandonar evidentemente la idea de un futuro calculable y predecible. El museo había logrado adoptar un imaginario discursivo en el devenir con los artistas propiciando un retrato alterable y performativo de su colección. Lo que hizo que, museográficamente, el Castagnino+Macro se perfilara como espacio antes que como lugar,¹⁵ como zona de experiencias a la vez que como almacén del tiempo y, parafraseando a Paul B. Preciado, como una máquina abstracta cognitiva hecha de los afectos y del trabajo de mucha gente.¹⁶

¹⁴ “Caiazza, F.s/Instigación a cometer delitos“, Sumario n° 815/09 proveniente del Juzgado en lo Penal de Instrucción de la 13va. Nominación y expediente n° 756/09 del registro de la Mesa de Entradas Única de esta Cámara.

¹⁵ Hago hincapié en la distinción entre las nociones de espacio y lugar planteadas por Michel de Certeau. “Un lugar es el orden (cualquiera sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia (...). Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”. El espacio en cambio es “un cruzamiento de moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan”. Para Certeau “el espacio es un lugar practicado”. (2007: p. 129)

¹⁶ Presentación del curso 2014-2015 del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Video perteneciente al archivo del MACBA. Recuperado de <https://youtu.be/C0A8rpfrijE>

Referencias bibliográficas

Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires, Random House.

Bishop, C. (2018). *Museología radical o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires, Editorial Libretto.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Cippolini, R. (septiembre-octubre de 2007). Código Baigorria. Una investigación sobre las formas de investigar. *Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*.

Cohen, A. P. (2010). *Living Under the Same Roof: The Marieluise Hessel Collection and the Center for Curatorial Studies*. Nueva York, Bard College, Hessel Museum of Art. Recuperado de <https://ccs.bard.edu/museum/exhibitions/17-living-under-the-same-roof>

Cuello, N. (2019). El futuro es desilusión. En S. Ahmed, *La promesa de la felicidad* (pp. 11-20). Buenos Aires, Caja Negra.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Echen, R. (2010). *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*. Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/122/title/El-banquete-telemático-de-la-pintura>

Echen, E. (2010). *¿Es contemporáneo? Ars auro gemmisque prior*. Rosario, Ediciones Castagnino/Macro.

Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz. (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 25-49). Buenos Aires, Caja Negra.

Fernández Valdés, P. y Cuesta Valera, S. (2019). Performance y documentación: propuesta de un modelo para la adquisición y conservación de obra performativa. En Le Gac, A. *et. al.*,

Conservación de Arte Contemporáneo. 20ª Jornada (pp. 159-167). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Haraway, D. (2015). *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Buenos Aires, Libros de la Mala Semilla.

Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires, Caja Negra.

Montini, P. (2002). Los mecanismos de la censura estudiados en sus efectos sobre el campo cultural. *Ramona* 21-22, pp. 100-108.

O'Neill, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Massachusetts, The MIT Press.

Obrist, H. U. (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid, Exit.

Preciado, P. B. (2017). *Posmuseo. El museo apagado: Pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires, Malba.

Prieto, M. (21/09/2002). Fin de la censura contra León Ferrari. La lección de anatomía. *Revista Ñ*.

Rojas, N. (2008). *Macro-incorporaciones o de cómo lo contemporáneo deviene histórico, y viceversa*. Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/186/title/Macro-incorporaciones>

Rojas, N. (2016). Curaduría expandida en el horizonte institucional de la contingencia. En F. Baeza et al., *Oasis: afinidades conocidas e insospechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo* (pp. 99-121). Buenos Aires, Fundación arteBA.

Sagle, S. (2019). Museo Tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 14, pp. 119-134.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama.

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.

Speranza, G. (2017). Supersticiones críticas. En I. Katzenstein y C. Iglesias (comps.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (pp. 141-154). Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Vilche, L. (18/10/2008). Piden retirar una foto de Superman besando a Cristo que está expuesta en el Castagnino. *La Capital*.

Villa, J. (2012). *Naturaleza de las obras*. Rosario, Museo Castagnino+Macro. Recuperado de: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/94/title/Naturaleza-de-las-obras>

EL IMPACTO DE LA BLOCKCHAIN Y LOS NFTS EN EL MUNDO DEL ARTE. ASPECTOS JURÍDICOS

José Miguel Puccinelli¹

Resumen

En este artículo se explica qué son los NFT y la *blockchain*, su importancia en el mundo del arte tanto digital como físico, el problema de las falsificaciones y falsas atribuciones, así como las implicancias legales de estos nuevos activos digitales bajo el Derecho argentino.

Palabras clave: *blockchain* – NFT – Arte – implicancias legales - Derecho argentino

Abstract

This article explains what NFTs and the blockchain are, their importance in the art world both digital and physical, the problem of fakes and false attributions of authorship, as well as the legal implications of these new digital assets under Argentine Law.

Keywords: Blockchain – NFT – Art – legal implications – Argentine Law

Introducción

A mediados del mes de marzo de 2021, el público en general y especialmente los operadores del mundo del arte se vieron conmocionados por el precio alcanzado por una obra digital, es decir carente de soporte físico o *corpus mechanicum*, del artista norteamericano Beeple (Mike Winkelmann, nacido en 1981), comercializada en un remate virtual que se extendió durante catorce días, llevado a cabo por la conocida casa Christie's.

La ya famosa obra, denominada "Everyday, the First 5000 days", es un collage digital de 5.289 imágenes, que el artista realizó a razón de una imagen por día, en forma consecutiva e ininterrumpida, desde el 1° de mayo del año 2007 hasta el 7 de enero de 2021. Representa casi catorce años de trabajo.

¹ Abogado, socio del Estudio Beccar Varela, profesor del ESEADE en la materia Curaduría III de la Licenciatura en Curaduría y Gestión de Arte.

En la publicidad de la subasta realizada por Christie's, se aclaraba que la obra, puramente digital, se comercializaba a través de un NFT (acrónimo inglés de Non Fungible Token o token no fungible) que había sido “acuñado” (*minted*) el 16 de febrero de 2021, exclusivamente para esa casa de remates. Las condiciones de venta dejaban expresamente aclarado también que se trataba de una obra única (“This work is unique”). Cabe señalar que el precio fue pagado en moneda ethereum, por el equivalente a 69,3 millones de dólares, lo cual convirtió a Beeple en nada menos que el tercer artista vivo más cotizado del mundo, luego del estadounidense Jeff Koons y del inglés David Hockney.

El comprador de la obra actuó bajo el seudónimo “Metakovan”. Días después se supo que se trataba de un empresario tecnológico de origen indio, residente en Singapur, llamado Vignesh Sundaresan, que desde hace varios años invierte y comercializa criptomonedas y fue uno de los primeros inversores de la criptomoneda ether.² Por lo que se sabe, este señor no tenía hasta ese momento mayores vinculaciones con el mundo del arte.

Poco tiempo después, a mediados de abril de 2021, también la casa de remates Sotheby's, principal competidora de Christie's, remató, utilizando NFT, una obra puramente digital del artista coreano Pak, por una suma cercana a los 17 millones de dólares estadounidenses.³

Cabe señalar que existen infinitas posibilidades. Algunos artistas comercializan únicamente la obra digital; otros entregan también una copia impresa; otros proporcionan una tableta o notebook para que el comprador pueda visualizar allí la obra o mostrarla; otros, como el fotógrafo Kevin Abosch, transmiten el NFT y entregan también un positivo de la fotografía en la cual está grabado con su propia sangre el hash o clave privada que permite acceder al NFT; y no falta quien ofrece la posibilidad de optar, luego de transcurrido un año de la adquisición, entre quedarse con el NFT y la obra digital, o bien quedarse con la copia física, como es el caso del archifamoso artista Damien Hirsch.⁴

¿Qué es la *blockchain*? ¿Qué son los NFT?

² *Ámbito Financiero*, 19/03/21; <https://www.ambito.com>.

³ Ver <https://www.sothebys.com/en/articles/17-million-realized-in-sothebys-first-nft-sale-with-digital-creator-pak>.

⁴ Ver artículo de Paul Sullivan publicado en *The New York Times* edición digital del 24 de julio de 2021, en el cual se menciona que el reconocido artista Damien Hirsch puso a la venta una colección de 10.000 NFT a un valor de USD 2.000 cada uno, que constituyen una serie denominada “The Currency”. Dentro de un año, el comprador puede optar entre quedarse con el NFT, o bien recibir a cambio una copia física de la misma obra, siendo que aquel elemento (obra física o NFT) que no resulte elegido será destruido.

Hoy la *blockchain* y los NFT, que poca gente conocía hasta hace un tiempo, han adquirido una súbita popularidad y son mencionados recurrentemente por todos los medios informativos. Se convirtieron en palabras de moda, lo que ahora se denomina pomposamente “tendencia”.

Para decirlo de manera simplificada, se puede definir a la *blockchain* como una plataforma que opera a modo de enorme escribanía digital, un gran registro descentralizado de transacciones digitales. Dicho de otra forma, una enorme base de datos descentralizada y segura (gracias al cifrado) que se puede aplicar a todo tipo de transacciones, no necesariamente de índole económica, con la posibilidad de operar a través de una plataforma de código abierto como es Ethereum, que permite incluso programar contratos inteligentes y el uso de la criptomoneda ether (ETH).

Conforme lo señala Hillar Puxeddu, “al ser una tecnología distribuida, basada en la seguridad técnica y jurídica, que son diferentes, donde cada nodo de la red almacena una copia exacta de la cadena, se garantiza la disponibilidad segura de la información, en todo momento, y la inalterabilidad de los bloques, objetivo central del sistema. En caso de que un *hacker* o estafador, quisiera provocar una denegación o alteración del servicio, debería anular todos los nodos de la red, o una parte significativa, ya que basta con que al menos uno esté operativo para que la información esté disponible, para todos, en igual sentido ...”.⁵

Por otra parte, desde hace apenas algunos años, están disponibles en la red Ethereum los NFT o tókenes no fungibles, activos digitales o criptoactivos únicos e irremplazables, que no pueden ser cambiados por otros, como sucede con los tókenes fungibles, usados principalmente para las criptomonedas.

Los NFT son algo así como títulos de propiedad digital que refieren a un activo subyacente, que puede ser puramente digital (como la obra de Beeple) o bien físico. Son una especie de llave que permite acceder al activo subyacente, y a su vez, esa “llave” tiene su propia clave de acceso privada, denominada *hash*.

Comprender esto es vital para entender el funcionamiento del sistema. Los NFT no son una obra de arte en sí mismo, sino que están dissociados de la obra de arte que constituyen su activo subyacente, sin el cual los NFT no tendrían ningún valor.

Los NFT tienen diferentes partes o “capas”, entre ellas la que se conoce como “metadata”, donde pueden incorporarse ciertas disposiciones de carácter contractual.

⁵ Hillar Puxeddu, N. Alejandro. “El régimen legal, de la moneda digital, los tokens y la tokenización de activos” La Ley, 05/05/2021, página 1. Cita Online AR/DOC/1260/2021-

Entre estas disposiciones contractuales, puede citarse como ejemplo el derecho del artista, o de sus sucesores, a percibir en forma automática un porcentaje de todas las ventas sucesivas de su obra que se realicen en el futuro, lo que en el mundo del arte se conoce bajo el término francés *Droit de suite*, reconocido en varios países pero no sancionado aún en la Argentina.

También, si el artista decidiera cederle al adquirente algún tipo de derecho intelectual de índole patrimonial, como por ejemplo el derecho de reproducción, de transformación o de comunicación pública de la obra, también debería contemplarse esto aquí, dado que no debemos perder de vista que la cesión o enajenación de una obra pictórica, escultórica, fotográfica o de artes análogas no lleva implícita la cesión de los derechos intelectuales sobre la obra, que permanecen siempre en cabeza del artista o sus derecho-habientes mientras la misma permanezca en el dominio privado, es decir durante la vida del artista y los 70 años siguientes a su fallecimiento, contados a partir del primero de enero posterior al deceso. Así, por ejemplo, si el adquirente de una obra en 2D quisiera transformarla en 3D para poder utilizarla en el Metaverso (otro término recientemente puesto de moda que escapa el alcance de este artículo) se deberá contar con la autorización expresa del artista, sus herederos o cesionarios.

De más está decir que, desde un punto de vista jurídico, estos “Smart Contracts” no son otra cosa que contratos de adhesión, es decir que las cláusulas son redactadas unilateralmente e impuestas por los artistas, y que el adquirente no tiene posibilidad alguna de negociación. Por eso, deberá prestarse especial atención a que dichas cláusulas predispuestas no violen la normativa aplicable, es decir básicamente los artículos 984 a 989 del Código Civil y Comercial argentino que se refieren a los contratos celebrados por adhesión a cláusulas generales predispuestas; y a la normativa aplicable en materia de defensa del consumidor si el adquirente no fuera un profesional en la materia.

También pueden incorporarse en la metadata los datos de la obra, la firma digital del artista e incluso alguna pequeña fotografía o video.

Resulta importante destacar que, por lo general, la obra que constituye el activo subyacente se encuentra *off chain*, es decir fuera de la *blockchain*, por un tema de capacidad y costos. Solo las obras más simples pueden incluirse en la metadata de los NFT, dado que estos tienen una capacidad de almacenamiento muy limitada, y la incorporación de un archivo digital de gran envergadura, como por ejemplo la obra de Beeple, resulta imposible hasta la fecha.⁶

⁶Ver en este sentido el muy interesante artículo de Antonia Von Appen “NFT: how a technological Trend redefined art ownership”, publicada en Center for Art Law, 27 de abril de 2021.

Esto genera un primer problema. Los NFT y las obras digitales no están almacenados en un mismo lugar, y por lo general son “hosteados” en lugares diferentes. Mientras los NFT están en la *blockchain* de Ethereum (es decir “on-chain”), las obras digitales en la gran mayoría de los casos se encuentran fuera de la *blockchain* (es decir “off-chain”). ¿Qué pasa, entonces, si por algún motivo se pierde el archivo digital donde se encuentra la obra, por ejemplo porque el *host* deja de existir? El titular conservaría solo el título de propiedad (NFT) pero no el activo subyacente que le da valor. Inversamente, también podría suceder que se pierdan los datos de acceso al NFT, pero que la obra siga existiendo en algún *server*. Este es un tema no menor, que la tecnología está tratando de solucionar.

La obra de Beeple fue la primera en alcanzar un precio semejante, pero lo cierto es que desde el año 2017 se vienen comercializando obras variopintas, como por ejemplo el proyecto “CryptoPunks”, de Larva Labs, considerado por algunos el alfa y el omega del criptoarte.⁷ O los “Criptokitties”, representaciones digitales de gatos lanzadas en noviembre de 2017; ciertas imágenes de la liga de básquet profesional NBA de los Estados Unidos, que se llaman “NBA Top Shots”, y hasta el primer tuit tipeado por su creador Jack Dorsey, que se vendió en algo más de 2,5 millones de dólares. Como vemos, los NFT pueden ser utilizados para comercializar todo tipo de archivos, no únicamente obras de arte.

Por nuestras pampas no nos quedamos atrás. A mediados de 2021, con el propósito de financiar su campaña electoral como candidato a diputado por el Partido Libertario, el economista Javier Milei comercializó un video artístico mediante un NFT a través del marketplace OpenSea.⁸ También algunas galerías de arte locales empezaron ya a comercializar NFT relativos a obras de arte pagaderas en criptomonedas.⁹

⁷ Según informa Christie’s en su sitio WEB, en 2017 Matt Hall y John Watkinson, fundadores de una compañía de software llamada Larva Labs, crearon un programa de software capaz de generar miles de caracteres diferentes, denominados CryptoPunks, que son una colección de 10.000 imágenes de 24x24, 8-bit-style pixel, de los cuales 6.039 son hombres y 3.840 mujeres punks, cada uno con ciertos rasgos típicos que los hacen diferentes unos de otros (ver www.larvalabs.com). El precio promedio de cada uno de los NFT asociados a estos simpáticos dibujitos es de 15,45 Ethers, que representan al momento de escribir este artículo algo más de 30 mil dólares estadounidenses cada uno.

⁸ Conforme lo señala la edición digital del diario *Clarín* del 15/09/21, el NFT de Javier Milei se llama “Revolución libertaria” y se vendió en algo más de 12.000 dólares estadounidenses. Consiste en una animación de un billete de 1.000 pesos con una imagen del Banco Central en el reverso. Milei se muestra entre llamas haciendo explotar a la entidad oficial. La secuencia animada continúa con la autoridad monetaria ardiendo hasta explotar en cientos de escombros para dar paso a la cara del candidato gritando “viva la libertad, carajo” para formar un nuevo billete de 1 peso con su figura. El video puede verse en <https://opensea.io/assets/0x495f947276749ce646f68ac8c248420045cb7b5e/20011020550676623582860778158885528907877875642613921261046378050897053745153/>

⁹ Ver artículo de Celina Chatruc en el diario *La Nación*, edición papel, página 25, del 25 de octubre de 2021: “La nueva muestra virtual de Diderot suma obras NFT.”

Como vemos, emitir un NFT y relacionarlo con una obra de arte digital es relativamente sencillo. Existen varios videos en Internet que explican los diferentes pasos a seguir para alcanzar el objetivo. De hecho, recientemente, el diario *Clarín* informó que un niño de doce años ganó más de 160.000 dólares en 24 horas vendiendo NFT con obras digitales creadas por él.¹⁰

A esta altura del artículo, más de un lector se preguntará qué sentido tiene gastar dinero (y en algunos casos mucho) en adquirir una obra de arte digital que se halla fácilmente disponible y puede visualizarse en Internet sin ningún tipo de limitaciones, y que incluso puede reproducirse en muchos casos —aunque no siempre— sin ningún tipo de autorización del artista (como sucede con buena parte de la obra de Beeple, por ejemplo) por encontrarse bajo una licencia de uso público denominada “Creative Commons License”?

La respuesta, que quizá no satisfaga a muchos lectores, es la siguiente: si bien pueden existir millones de copias de las obras digitales, la obra incorporada a un NFT es única e irrepetible, y lleva en cierto modo la “firma” del artista, justamente porque los NFT que estamos analizando no son fungibles, es decir no son intercambiables, por lo cual cada uno de ellos es único e irrepetible, aunque la misma obra se comercialice en ciertos casos bajo varios NFT, cada uno con su clave privada de acceso.

De esta manera, se ha extendido la idea de que el NFT otorga rareza e individualidad suficiente a una obra de arte, aunque la misma resulta fácilmente accesible para cualquier persona, y esa característica de “escasez”¹¹ amerita para muchos una inversión en muchos casos millonaria, sin duda alguna de carácter especulativo. Dicho de otra manera, la obra puede ser reproducida y encontrarse en millones de archivos digitales en sendas computadoras o laptops; pero el archivo digital que contiene la obra y que se encuentra vinculado a un NFT es único, y por ende hay un único propietario del mismo.

Algunas consideraciones desde el punto de vista jurídico

Luego de esta extensa introducción, corresponde ahora abocarnos al propósito mencionado en el título, es decir reflexionar en torno a los aspectos jurídicos de los NFT o, dicho con mayor rigor técnico, a su naturaleza jurídica.

Quien escribe estas líneas, tal vez por deformación profesional, procedió a analizar en primer lugar los términos y condiciones de Christie’s aplicables al remate de la obra de Beeple.

¹⁰ *Clarín*. Edición digital del 28/07/21.

¹¹ “Scarcity” en inglés.

La comercialización de obras de arte a través de esta tecnología está adquiriendo tal importancia (se calcula que hasta el momento se ha comercializado digitalmente una suma cercana a los dos mil millones de dólares estadounidenses), que este año la casa de remates agregó a sus términos y condiciones de venta un “Anexo A” dedicado exclusivamente a los NFT.¹²

En el punto E inciso (d) de dicho anexo, se precisa explícitamente que existe “una substancial incertidumbre respecto de la caracterización de los NFT y otros activos digitales bajo el Derecho aplicable”,¹³ y se le hace manifestar y reconocer al potencial comprador que “la compra de un NFT cumple con las leyes y las regulaciones aplicables en su jurisdicción”.

Analicemos a continuación la situación bajo el Derecho argentino.

Análisis bajo el Derecho argentino

En nuestro país rige, desde el 1º de agosto de 2015, el nuevo Código Civil y Comercial de la Nación, en adelante el “CCyC”. Según este, los bienes pueden ser materiales o inmateriales. Los bienes materiales se llaman cosas,¹⁴ y el dominio perfecto, es decir el derecho de propiedad, es definido como el derecho real sobre una cosa.¹⁵ En consonancia, la compraventa es definida como aquella transacción mediante la cual una parte se obliga a transferir la propiedad de una cosa, y la otra parte se obliga a pagar un precio en dinero.¹⁶

Como vemos claramente, si debiésemos analizar la venta de la obra de Beeple bajo la óptica de nuestro Derecho positivo, no estaríamos en presencia de una compraventa propiamente dicha porque, por un lado, el objeto del acto no recae sobre una cosa, sino sobre un bien inmaterial; y, por otra parte, tampoco se cumplió el segundo requisito, que es el pago en dinero, dado que la moneda ether no es una moneda de curso legal.

Pero esta situación no es extraña en el mundo del Derecho del arte. Algo similar sucede con la transmisión de los derechos intelectuales de contenido patrimonial, que desde antaño han sido considerados por la doctrina como bienes inmateriales susceptibles de valor.¹⁷ Entre estos derechos de contenido patrimonial, cabe citar los derechos de reproducción, de comunicación pública y de transformación de la obra artística. Estos derechos, que integran el

¹² Publicados en Internet en www.christie's.com

¹³ Que en este caso era el Derecho de Nueva York.

¹⁴ Art. 16 CCyC.

¹⁵ Art. 1941 CCyC.

¹⁶ Art. 1123 CCyC.

¹⁷ Ver Emery, Miguel Ángel (2005): *Propiedad Intelectual – Ley 11.723*. Ed. Astrea. Buenos Aires, pág. 9.

patrimonio del artista, son perfectamente transmisibles por vía de cesión, mientras se encuentren dentro del dominio privado.¹⁸ Como fuera señalado más arriba, esto aplica también a las obras meramente digitales, quedando entendido que la enajenación del soporte - aun digital- no implica la cesión de los derechos intelectuales relativos a la obra, salvo que dicha cesión hubiera sido expresamente acordada entre las partes.

Pero en el caso que nos ocupa, las personas que incorporan criptoactivos a su patrimonio no lo hacen como licenciarios de una obra protegida por los derechos autorales, sino que pretenden ser reconocidos como titulares de un derecho de propiedad sobre determinados criptoactivos que se encuentran registrados en esa gran escribanía digital que es la *blockchain*.¹⁹

Dicho de otra manera, quien adquiere una obra física o digital no adquiere en principio el derecho de reproducir, transformar o realizar la comunicación pública de dicha obra, salvo que el artista o el titular del derecho intelectual se lo hubiera permitido expresamente.

Por otra parte, la comercialización de activos digitales no se encuentra prohibida en nuestro país. Como bien señala Gonzalo Viña,²⁰ según “el principio constitucional de legalidad, [...] todo lo que no está prohibido está permitido, y como no están expresamente prohibidos, los criptoactivos gozan de estatus legal [...] Al ser bienes inmateriales los criptoactivos están regidos por las obligaciones de dar bienes que no son cosas”.²¹ Así, hasta que los criptoactivos no tengan su propia regulación legal, bajo el Derecho argentino actualmente vigente, al no tratarse de un derecho real oponible *erga omnes*, es decir frente a todos, estaríamos en presencia de un derecho individual sobre un bien inmaterial susceptible de valor económico.

Más allá de esto, una prueba adicional de la legalidad de los criptoactivos en el Derecho argentino, es el hecho de que varios entes estatales han dictado regulaciones que los alcanzan. En este sentido, dentro del marco de la prevención del lavado de activos y financiamiento del terrorismo, la Unidad de Información Financiera (UIF) dictó la Resolución 300/2014, en la que se establece, entre otras cosas, que “deberán prestar especial atención al riesgo que implican las operaciones efectuadas con monedas virtuales y establecer un seguimiento

¹⁸ Es decir durante la vida del artista y los 70 años posteriores a su fallecimiento.

¹⁹ Ver Brandone, María Mercedes y Rosas, Florencia: “Criptomonedas: tratamiento bajo la ley argentina. Una primera aproximación”. TR LA LEY AR/DOC/1360/2021.

²⁰ Viña, Gonzalo Ariel: “Los criptoactivos a la luz del derecho argentino: estado de la situación ante incipientes desafíos”. En: *El Derecho*, ediciones del 7 de abril 2021 (primera parte) y del 8 de abril de 2021 segunda parte.

²¹ Art. 764 CCyC.

reforzado respecto de estas operaciones, evaluando que se ajusten al perfil del cliente que las realiza, de conformidad con la política de conocimiento del cliente que hayan implementado”, e impone, además, la obligación de reportar a ciertos sujetos obligados todas las operaciones que se efectúen con monedas virtuales.

Por su parte, la AFIP dictó la Resolución General 4614/2019 (modificada por la Resolución General 4647/2019) que obliga a informar ciertas operaciones, entre las cuales se incluyen las realizadas con monedas virtuales.²²

Además, el Banco Central de la República Argentina, dispuso a través de la Comunicación A6823 del 31 de octubre de 2019 que las entidades financieras y otras emisoras de tarjetas locales deberán contar con la autorización previa del BCRA para acceder al mercado de cambios para realizar pagos al exterior por el uso de tarjetas de crédito, débito o prepagas emitidas en el país, cuando tales pagos se originen, entre otras, en la adquisición de criptoactivos en sus distintas modalidades.²³ Asimismo, según la Comunicación A 7030 del 28 de mayo de 2020, los criptoactivos –entre otros– son considerados por esa entidad como un activo externo líquido, por ser inversiones que permiten obtener disponibilidad inmediata en moneda extranjera.²⁴

La Comisión Nacional de Valores (CNV), por su parte, emitió un informe en el cual estableció que las ofertas iniciales de monedas virtuales o *tokens* (denominadas ICO) podrían ser consideradas, según el caso, como valores negociables, y por ende encontrarse alcanzados por el régimen de oferta pública.²⁵

Desde el punto de vista impositivo, cabe señalar que las ganancias obtenidas a través de criptoactivos está alcanzada por el impuesto a las ganancias, porque según el artículo 2 inciso 4 de la Ley 27.430 son ganancias “los resultados derivados de la enajenación de acciones, valores representativos y certificados de depósito de acciones y demás valores, cuotas y participaciones sociales —incluidas cuotapartes de fondos comunes de inversión y certificados de participación de fideicomisos financieros y cualquier otro derecho sobre

²² Macome, Valentina (30 de abril de 2021). “Ley de Criptoactivos en el Horizonte”. Abogados.Com.

²³ Quienes interactúan con el Banco Central de la República Argentina saben que, en la práctica, la conformidad previa que requiere esta norma para poder adquirir criptoactivos en el extranjero con tarjetas de crédito, débito o prepagas locales, es sumamente difícil de obtener, por no decir imposible, motivo por el cual debe interpretarse como una prohibición encubierta.

²⁴ Sin entrar en detalles técnicos que exceden este trabajo, cabe señalar que la inexistencia de activos externos líquidos por montos que superen los USD 100.000 es una de las condiciones impuestas por el BCRA para permitir el acceso al mercado de cambios para la realización de determinadas operaciones.

²⁵ Informe de la CNV del 4 de diciembre de 2017 acerca de las advertencias sobre riesgos asociados a la oferta inicial de monedas virtuales o tokens. Publicado en <https://www.cnv.gov.ar/SitioWeb/Prensa/Post/1204/1204-alerta-al-publico-inversor-sobre-ofertas-iniciales-de-monedas-virtuales-o-tokens>

fideicomisos y contratos similares—, monedas digitales, títulos, bonos y demás valores, cualquiera sea el sujeto que las obtenga”.

Asimismo, mediante la Resolución General AFIP 4614/2019 y modificatorias ese organismo creó un régimen informativo a fin de que los sujetos que administren, gestionen, procesen o controlen movimientos de activos a través de plataformas de gestión electrónica o digitales informen el saldo mensual de las cuentas de sus usuarios.

Sin embargo, en lo referente al impuesto sobre los bienes personales, cabe señalar que a la fecha los bienes inmateriales se encuentran exentos de este impuesto (artículo 21 inciso “D” de la Ley 23.966, texto ordenado por Decreto 281/97), motivo por el cual entendemos que tanto los NFT como las obras digitales se encuentran alcanzadas por esta excepción y por ende no deberían estar gravados por este impuesto.

Para finalizar esta sección, cabe señalar que al momento de escribir este artículo habían sido presentados ante la Honorable Cámara de Diputados de la Nación tres proyectos de ley que tienden a regular con mayor o menor amplitud el tema de los activos digitales, especialmente las criptomonedas:

- Proyecto 3262-D-2021. RÉGIMEN DE ESTABILIDAD Y FOMENTO DE LA CRIPTOMINERÍA. Autor: Ramón, José Luis (Unida y Equidad Federal. Mendoza)
- Proyecto 2933-D-2021. RÉGIMEN DE PERCEPCIÓN DEL SALARIO EN CRIPTOMONEDAS Autor: Ramón, José Luis (Unidad y Equidad Federal. Mendoza), y
- Proyecto 6055-D-2020. CREACIÓN DE MARCO REGULATORIO INTEGRAL APLICABLE A LAS TRANSACCIONES Y OPERACIONES CIVILES Y COMERCIALES DE CRIPTOACTIVOS Autora: Schwindt, María Liliana (Frente de Todos. Buenos Aires).²⁶

Regular una actividad que no desea ser regulada es siempre una tarea difícil. Sin embargo, como ha sucedido en tantas otras ocasiones, el Derecho, como regulador de la conducta humana, terminará tarde o temprano aprehendiendo este ámbito. Los proyectos presentados posiblemente disten de ser perfectos pero tienen el mérito indudable de haber dado el puntapié inicial para una necesaria e inevitable regulación.

²⁶ Para quienes se encuentren interesados en profundizar sobre este proyecto sugerimos la lectura del excelente artículo publicado por Funes, María Victoria; Fera, Cristian Mario y Fera, Emir (21/07/21): “A propósito del proyecto para regular el ecosistema cripto en Argentina”. En: *Revista del Derecho Comercial y de las Obligaciones RDCO*, 309, páginas 3 y sig.

La situación en otros países

Según señala Gonzalo Viña,²⁷ el fenómeno de los criptoactivos ha sido tratado en forma íntegra hasta el presente en muy pocas jurisdicciones. Uno de esos casos ha sido el de Japón, que luego de la quiebra en 2014 del mayor *exchange* de criptoactivos mundial adoptó dos leyes –recientemente modificadas– que tutelan la actividad y protegen fundamentalmente a los inversores.

También existen dos recientes propuestas de la Comisión Europea para homogeneizar la política paneuropea de la industria de los criptoactivos, para regularlos en forma íntegra, brindar seguridad jurídica, apoyar la innovación, promover niveles adecuados de protección a los consumidores e inversores, asegurar la estabilidad financiera y prevenir el lavado de dinero.

En sentido opuesto, determinados países como Bolivia, Ecuador y algunos países del norte de África, han prohibido la comercialización de criptoactivos, especialmente de las monedas digitales como el bitcoin o el ether.²⁸

En otros países, como por ejemplo el Reino Unido, fue necesario que la United Kingdom Jurisdictional Taskforce publicara un aviso o interpretación legal (*legal statement*) en noviembre de 2019 afirmando que, bajo la ley inglesa, nada impide que los criptoactivos en general estén amparados por el derecho de propiedad, y tampoco que los *smart contracts* no puedan ser calificados como vinculantes desde un punto de vista legal. Si bien este *legal statement* no es seguimiento obligatorio para ninguna Corte del Reino Unido, ha tenido por claro propósito brindar una mayor seguridad a los actores del mercado, en la espera de la sanción de alguna normativa específica.²⁹

Finalmente, en los Estados Unidos, existe un proyecto de ley presentado en marzo de 2020, y aún pendiente de aprobación, que propone la creación de tres categorías de activos digitales:

²⁷ Viña, Gonzalo Ariel. *op. cit.*, de la segunda parte publicada en *El Derecho* el día 8 de abril de 2021 (página 3).

²⁸ Por ejemplo, según lo señala Noti Press, Bolivia tiene completamente prohibido el uso y creación de criptomonedas, debido a que no existe una ley reguladora de dicha divisa. Por su parte, Ecuador también ha prohibido el uso de criptomonedas desde 2014, debido a que dicho país cuenta con sistema de dinero electrónico basado en dólares. Ecuador prohíbe las criptomonedas desde la emisión, producción, promoción o cualquier otro tipo de moneda digital, así como su circulación o medio de representación.

Países de África del Norte como Argelia, Egipto y Marruecos también consideran ilegales el uso y creación de criptomonedas. Marruecos, por su parte, decidió prohibir la criptodivisa porque está relacionada con propósitos ilícitos o criminales, “incluyendo lavado de dinero y financiamiento terrorista” (ver <https://notipress.mx/negocios/que-paises-del-mundo-prohibieron-las-criptomonedas-y-sus-razones-6338>)

²⁹ Herbert, Smith, Freehills, Digital TMT and Sourcing notes. “UKJT Legal Statement on Cryptoassets and Smart Contracts aims to give market confidence that England & Wales is a crypto-friendly jurisdiction.” 16 diciembre 2019.

los crypto-commodities, los crypto-currencies y los crypto-securities.³⁰ Hasta el momento, en ese país algunas clases de tókenes han sido reconocidos como instrumentos financieros, es decir valores negociables, y por ello fueron alcanzados por la *securities law*. Ese es el caso de las denominadas “ICO” (acrónimo inglés de Initial Coin Offerings), que tienen un fuerte contenido financiero y también podrían ser regulados por nuestra Comisión Nacional de Valores conforme fuera explicado más arriba. Pero este no parece ser el caso de los NFT que se utilizan en el mercado del arte, los cuales quedan fuera del alcance de las normas sobre *securities* existentes tanto en los Estados Unidos como en Europa.³¹

El gran problema de las falsificaciones y las falsas atribuciones

En principio, la *blockchain*, al permitir la trazabilidad de cualquier obra, es un elemento muy importante para cumplir con la debida diligencia que se requiere al adquirir una obra de arte al permitir conocer quienes fueron los sucesivos propietarios de la misma.

Además permite también asegurar la perennidad de los peritajes y/o certificados de autenticidad que hubieran podido generarse respecto de una obra, los cuales permanecerán inalterados, es decir sin posibilidad de modificación dentro del sistema.

Esto es, sin dudas, una contribución muy importante al mundo del arte, y se relaciona directamente con el tema de la *provenance*, es decir con los estudios que deben realizarse para establecer la cadena de propiedad –los sucesivos propietarios– de la obra, desde la salida del atelier (o computadora) del artista hasta la actualidad, para evitar la comercialización de obra robada, perdida o incluso expoliada. Desde luego, para que eso sea posible, es condición necesaria que todas las transacciones realizadas sobre una determinada obra queden registradas en la *blockchain*.³²

Cabe mencionar aquí que la reciente Ley 27.522, sancionada el 20 de noviembre de 2019 y no reglamentada aún, crea un registro nacional de comerciantes de antigüedades, obras de arte y otros bienes culturales, de carácter reservado (porque no es de acceso público) y digitalizado, en el cual deben inscribirse todas las personas físicas y jurídicas que comercialicen ese tipo de bienes, quienes deben declarar cada operación de compra, venta o consignación en las cuales participen. Cabe entonces preguntarse: ¿están alcanzados por esta

³⁰ Viña, Gonzalo Ariel. *op.cit.*, segunda parte publicada en *El Derecho* el día 8 de abril de 2021 (página 3).

³¹ Antonia Von Appen, *op. cit.*, pág. 5.

³² El artículo 12 de la reciente Ley 27.522 establece que los comerciantes de antigüedades, obras de arte y otros bienes culturales deben, al momento de adquirir o recibir en consignación bienes culturales, comprobar con la debida diligencia el origen lícito de los mismos, incluyendo la consulta de cualquier registro de objetos culturales robados u otra documentación pertinente.

normativa quienes comercializan NFT, o quedan exceptuados? Si bien es un tema discutible, y que se resolverá con la práctica, lo cierto es que, por una parte, los NFT no son en sí mismos obras de arte, y por otra, como señalamos más arriba, ya existe un régimen informativo de la AFIP que obliga a rendir cuentas de las transacciones que se realicen con criptoactivos.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que falsificar o atribuirse la autoría de una obra digital es sumamente simple, porque consiste tan solo en copiar o alterar un archivo digital, siendo en todo caso mucho más simple que falsificar una obra física.

De hecho, ya se han registrado casos de falsificaciones comercializadas a través de NFT, como le ocurrió a un coleccionista inglés que adquirió una falsa obra del graffitero británico Banksy, supuestamente a través del sitio web del artista que había sido hackeado, por la suma de 244.000 libras esterlinas. Según la BBC, el hacker procedió luego a devolver el dinero al estafado comprador, quien creyó haber comprado el NFT correspondiente a la obra a través de una subasta virtual por un precio relativamente bajo en virtud de las cotizaciones alcanzadas por ciertas obras de ese artista.³³

Por otra parte, puede suceder que algún artista se atribuya falsamente la autoría de alguna obra conocida o no. Tal es el caso por ejemplo del artista Terence Eden, quien no tuvo mejor idea que poner a la venta en 2018 en el Marketplace Verisart una reproducción digital de La Gioconda de Leonardo da Vinci como si fuera propia, justamente para demostrar las imperfecciones del sistema. Cabe recordar que al quedar registrada esta información en la *blockchain*, la misma es inmodificable.

A fines de enero de este año 2022, el diario *La Nación* informó que más del 80 por ciento de los NFT acuñados de manera gratuita en el marketplace OpenSea –que creó una herramienta para que sus usuarios puedan crear sin cargo sus propios NFT– eran creaciones u obras artísticas plagiadas, falsificadas o eran simplemente “spam”.³⁴

Cabe preguntarse entonces: si bien la información subida a la *blockchain* es inalterable e indeleble, ¿quién nos asegura que dicha información sea correcta?

En materia de arte existen los llamados “oráculos”, especialistas –muchas veces peritos de arte– que de alguna manera garantizan la originalidad de la obra. Lo importante en estos

³³ Ver artículo de Joe Tidy del 31 de agosto de 2021 en <https://www.bbc.com/news/technology-58399338>.

³⁴ Ver <https://www.lanacion.com.ar/agencias/mas-del-80-de-los-nft-acunados-de-forma-gratuita-en-opensea-son-falsos-plagiados-o-spam-nid31012022/>

casos es que todas las certificaciones relativas a las obras estén subidas también a la *blockchain*, para evitar de ese modo la falsificación o manipulación de las mismas, porque de la misma manera que se falsifican las obras de arte pueden falsificarse también los certificados de autenticidad. Esto vale tanto para las obras realizadas en soporte físico como en soporte digital.

La tokenización de activos físicos

Hasta aquí nos hemos referido a los NFT cuyos activos subyacentes son obras puramente digitales. Pero también es posible, y sucede cada vez con mayor frecuencia, que los NFT tengan como activos subyacentes obras físicas, es decir palpables, existentes en el mundo real.

¿Cómo sucede esto? Es muy simple: un chip NFC³⁵ se adhiere a la obra de arte, y luego se conecta a un contrato inteligente de *blockchain*. Este chip es a prueba de manipulaciones (tecnología VOID) y se relaciona a un token no fungible ERC-721, inmodificable como fuera señalado más arriba, dotando así de identidad digital a la obra física.³⁶ Por otra parte, este chip sirve también como certificado de autenticidad, y todo esto queda registrado en la *blockchain*, que –como ya dijimos– es una red de código abierto de Ethereum, verificable libremente.

Este desarrollo resulta sumamente interesante y prometedor porque permite, entre otras cosas, llevar un registro digital de la obra, de su autor, sus características y de la cadena de propiedad; facilitar, a futuro, la confección de un “*catalogue raisonné*” de un artista determinado –pensemos, por ejemplo, en un artista que haya tokenizado la totalidad de sus obras desde el inicio de su producción–; y permitir también que la obra pueda ser utilizada para garantizar el cumplimiento de ciertas obligaciones asumidas por su propietario (lo cual se conoce como colateralización de activos), por ejemplo para garantizar el repago en un contrato de mutuo o préstamo de dinero, sin necesidad de mover la obra del lugar donde se encuentre, procediendo a inscribir la garantía directamente en la *blockchain*.

Pero por el momento, para lo que más se utiliza la tokenización de obras de arte físicas es para su comercialización de manera fragmentada. Entre varios otros, existe un marketplace

³⁵ La tecnología Near Field Communication (NFC) utiliza una frecuencia de 13.56 MHz para permitir la conexión inalámbrica y el intercambio de información entre dos dispositivos de manera rápida y segura, simplemente acercándolos.

³⁶ En Argentina existe una empresa que se llama Tokenizart, que se dedica a prestar este servicio, que puede ser de interés tanto para los artistas como para los coleccionistas. Ver <https://tokenizart.com/>

denominado Maecenas (ver <https://www.maecenas.co/>) que permite a cualquier inversor adquirir una fracción de una obra de arte física de alto valor (por ejemplo una obra de Andy Warhol) previamente adquirida por la plataforma de inversión.

Dicho de otra manera, la obra física es “dividida” para su comercialización en miles de partes, a través de sendos NFT, los cuales son comercializados cada uno en forma separada, por valores que van desde unos pocos miles de dólares en adelante, lo cual permite el ingreso de pequeños inversores interesados en comprar una “firma”.

Cabe señalar que el inversor que adquiere una fracción de una obra física nunca tendrá la posesión de la misma, y muy probablemente tampoco pueda verla personalmente en vivo y en directo. Por lo general esas obras están guardadas en depósitos de alta seguridad, especialmente acondicionados para tal fin, como por ejemplo los depósitos de arte existentes en la zona franca de Ginebra (Suiza) donde se considera que se encuentra depositada la mayor cantidad de objetos de arte del mundo pertenecientes a particulares. El NFT funciona en este caso como un *warrant* o certificado de depósito, es decir un título que permite acreditar la propiedad de un porcentaje determinado de esa obra almacenada en un lugar seguro.

¿Y qué sentido tiene adquirir una fracción de una obra de un artista muy cotizado, sin poder verla ni disfrutarla personalmente? Se trata de una inversión puramente especulativa, relacionada con la posibilidad de obtener una ganancia si la cotización del artista aumenta con el tiempo. Es algo similar a comprar acciones, o títulos en la bolsa, o kilos de azúcar almacenados en un depósito. Es una mera inversión que deja completamente de lado la posibilidad de disfrutar todos los días una obra de arte.

Conclusiones

Los NFT y la *blockchain* han irrumpido en el mundo del arte y todo parece indicar que han llegado para quedarse, aunque para muchos especialistas este mercado no es más que una burbuja que tarde o temprano explotará

Algunos artistas consideran que se trata de una forma pura del arte, en el sentido que pueden evitarse los intermediarios en la fase de comercialización. Permiten incluso incorporar ciertos derechos a favor del artista que pueden no encontrarse previstos en la legislación de su país, como es el caso del *droit de suite*.

Si bien es una actividad que no se encuentra prohibida por la normativa vigente en nuestro país, por el momento no existe en la Argentina –ni en la mayoría de los países del mundo– un marco jurídico claro y específico, lo cual genera cierta incertidumbre.

Además, la tecnología debe aún mejorarse, y brindar mayor seguridad respecto de las obras digitales que se encuentren *off chain*.

Hasta ahora, todo parece indicar que la mayoría del público que adquiere obras digitales a través de NFT es un público relacionado más con el mundo de las cripto-finanzas y con las inversiones especulativas que con el mundo del arte, pero esto debería ir cambiando paulatinamente a medida que esta tecnología obtenga mayor reconocimiento y aceptación.

Por otra parte, no todo lo que brilla en la *blockchain* es oro. Ya existen antecedentes de venta de obras falsificadas y de falsas atribuciones. Se impone a todos los actores actuar con la “debida diligencia”, al igual que sucede en las compraventas de obras de arte físicas.

La *blockchain* y los NFT permiten asegurar la inviolabilidad de los certificados de garantía y demás documentación relacionada a los obras de arte en general, y pueden servir también para determinar la *provenance* con mayor precisión y exactitud.

En definitiva, si bien a la fecha existen más dudas que certezas respecto de la caracterización y naturaleza jurídica de los NFT, lo cierto es que la tecnología *blockchain* avanza a pasos agigantados y trasciende el mero comercio de obras de arte al aportar soluciones innovadoras que permiten facilitar y dar certeza a la tarea de los operadores del mundo del arte.

PENSAR LA PRÁCTICA CURATORIAL DESDE AMÉRICA LATINA

*Patricia Di Pietro*¹

Resumen

Este artículo se propone trazar un panorama que permita dimensionar el contexto en que se realizaron las primeras definiciones y publicaciones sobre curaduría enunciadas desde América Latina. Sin formularse como un estudio diacrónico ni exhaustivo, propondrá un mapeo de ideas y definiciones sobre curaduría que se consolidaron en el marco de la reactualización del debate sobre el arte latinoamericano durante las décadas de 1980 y 1990. Se abordarán conceptos formulados por Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera, Justo Pastor Mellado, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramírez y Cuauhtémoc Medina que fueron fundacionales para sentar las bases de la construcción de una práctica curatorial con identidad propia pensada desde el sur, una práctica situada que asimilara las singularidades culturales, políticas y económicas de nuestra región y que contemplara la dimensión política de la curaduría y su posibilidad actuante en el terreno de disputas reales y simbólicas.

Palabras clave: práctica curatorial - arte latinoamericano - práctica situada - curadores del sur global

Abstract

This article proposes to lay out a panorama that allows to dimension the context in which the first definitions and publications on curatorship enunciated from Latin America were made. Without formulating itself as a diachronic or exhaustive study, it will propose a mapping of ideas and definitions on curatorship that were consolidated within the framework of the updating of the discussion on Latin American art during the 1980s and 1990s.

¹ Patricia Di Pietro (Buenos Aires, 1970) es Licenciada en Curaduría y Gestión de Arte ESEADE y Maestranda en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales UNTREF. Se desempeña como curadora e investigadora independiente. Entre sus trabajos se destacan: asistencia curatorial e investigación en la exposición “Una rosa es una rosa”, de Marcelo Alzetta, curada por Jimena Ferreiro en Calvaresi Contemporáneo (2021); investigación y catalogación en el Archivo Gara (desde 2020); curadora en “Materia informada”, exposición individual de la artista Natalia Cacchiarelli en la Galería Smart Gallery de la Ciudad de Buenos Aires (2019); producción de textos para el archivo virtual de los distintos proyectos que la artista Marina De Caro desarrolló a lo largo de su carrera (2016); participación en la investigación y catalogación para la exposición y el libro “Contra la gravedad”, de Marina de Caro, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (2015).

Concepts formulated by Ivo Mesquita, Gerardo Mosquera, Justo Pastor Mellado, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramírez and Cuauhtémoc Medina will be addressed, which were foundational to establish the basis for the construction of a curatorial practice with its own identity, thought from a southern perspective, a practice that assimilates the cultural, political and economic singularities of our region and contemplates the political dimension of curatorship and its acting possibility in the field of real and symbolic disputes.

Keywords: curatorial practice - Latinoamerican art - situated practice - global South curators

La reactivación del debate sobre el arte latinoamericano en las décadas de 1980 y 1990

Durante los años ochenta se impuso una reactualización del debate sobre el arte latinoamericano que en las décadas anteriores, incitado por una tendencia al internacionalismo, había tenido una repercusión sin precedentes. Tal como afirma Piñero (2019), la discusión sobre las políticas de representación y participación y las narrativas en torno a “lo latinoamericano” tuvo un fuerte impulso, estimulada por los reclamos reivindicatorios de las comunidades migrantes latinas en los Estados Unidos,² por el impacto de las teorías de la posmodernidad, de género, poscolonial y de los estudios culturales y visuales.

En relación con esto, Ivonne Pini señala que:

Después de la entronización que en los años sesenta y setenta tuvo el término de “arte latinoamericano”, identificado con la idea básica de una posible identidad continental, desde los ochenta ese criterio fue puesto en tela de juicio y se advirtió de la peligrosidad que encerraba un discurso que podía caer en falsas generalizaciones, que desconocía la diversidad de cruces y particularidades que cada región del continente presentaba. (Pini, 2010, p. 62)

Conforme avanzaba la década, la escena del arte global asistía al comienzo de una transformación estructural. De manera sucinta, podemos mencionar algunos hechos: se imponía la política del multiculturalismo y la transnacionalización de la cultura; se acrecentaba exponencialmente la circulación de las obras en el contexto de la incipiente globalización, en el que las producciones del “sur” también disputaban por un espacio; el nuevo orden

² Para ampliar ver “Anhelos y pertenencia”, de Mari Carmen Ramírez. En: Ramírez, M.C., Ybarra-Frausto, T., Olea, H. (2012): *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*. Yale University Press.

económico y financiero del neoliberalismo provocaba un inusitado auge del mercado que comenzaba a pugnar cada vez más fuerte en el marco de la reconfiguración del campo del arte; se transformaba la función de los museos a partir de su ingreso a los circuitos de la industria cultural y el turismo; y se producían reevaluaciones teóricas que proponían una revisión historiográfica profunda.³

Tanto en instituciones de los Estados Unidos como de Europa, en la segunda mitad de los ochenta tuvieron lugar una serie de exposiciones panorámicas sobre arte latinoamericano, motivadas, entre otras razones, por el festejo del quinto centenario del descubrimiento de América.⁴ En la mayoría de aquellas muestras la noción del arte producido en América Latina se configuraba fundamentalmente sobre la base de dos formulaciones: una que proponía una mirada reduccionista que expresaba la identidad latinoamericana como un todo homogéneo y otra que planteaba la integración de lo latinoamericano desde una perspectiva internacional que privilegiaba los rasgos –históricos, cronológicos y estilísticos– afines al relato hegemónico occidental del arte moderno. Según Wechsler (2010) no se discutía el trazado del gran relato moderno sino que la mayor aspiración parecía ser la de incluir nuevos nombres dentro del repertorio preexistente. Aquellos proyectos eran pensados desde y para los museos de las grandes capitales culturales y asumían, en términos de la autora, “el lugar de la representación de un territorio, de su identidad y los modos en los que ésta se expresa a través de un conjunto de imágenes artísticas”.

Desde América Latina comenzaron a cuestionarse las representaciones estereotipadas que desde los “centros” caracterizaban a nuestro arte como costumbrista, rural, folclórico, provinciano o fantástico y la absorción derivativa al paradigma de la modernidad y su modelo historiográfico.⁵

La crítica latinoamericana que ganó terreno en esos años se abocó a cuestionar una serie de exhibiciones que articuló una concepción ahistórica y simplista del arte del

³ En el ámbito latinoamericano venían formulándose nuevas líneas historiográficas para el arte desde los sesenta. Inicialmente en las publicaciones de Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón o Luis Camnitzer, entre otros; y luego los aportes de Aracy Amaral, Mario Pedrosa o Néstor García Canclini. Para ampliar ver: “Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina”, de Ivonne Pini.

⁴ Aun cuando exceda los objetivos de este trabajo, y por lo tanto no profundizaremos en el tema, no debe soslayarse la dimensión geopolítica, ideológica y estratégica que en cada una de las etapas históricas mencionadas operaba como trasfondo del interés de los Estados Unidos y Europa por el arte latinoamericano. Para ampliar ver: “Arte latinoamericano. Entre proclamas y murmullos”, de María Cristina Rossi.

⁵ El frente latinoamericano contó con la afinidad de una generación de historiadores del arte de los Estados Unidos que, impulsados por la curiosidad intelectual y el interés genuino por comprender el arte de Latinoamérica por fuera del canon eurocéntrico, se interesaron por asimilar las perspectivas que se proponían desde nuestra región.

continente. Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarles a estos relatos todo su provincialismo. Rechazar la totalidad de las exposiciones del “norte” en tanto bloque homogéneo y acrítico permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción “externa” e instalarse como legítimos constructores de la historia del “sur” y sus sentidos. (Piñero, 2019, p. 79)

Es importante decir que los años en que se dieron estos debates coinciden con la etapa de afirmación de la curaduría en nuestra región; fue un período tendiente a la profesionalización del rol curatorial que en las décadas anteriores había sido asimilado por operadores y gestores culturales que lo ejercían sin asumirse formalmente como curadores.⁶ Es decir que la práctica se consolidó en nuestro territorio al calor de estas batallas, por lo tanto las primeras definiciones propias sobre curaduría y la expansión y sistematización de la práctica están indefectiblemente atravesadas por el proceso que se daba con relación al arte latinoamericano.

Ante el poder que estaban adquiriendo las perspectivas que sobre el arte de América Latina formulaban las exposiciones del Norte,⁷ un grupo de críticos, historiadores y curadores de nuestra región asumió el desafío de disputar la potestad sobre las narrativas de nuestro arte de manera colectiva y articulada.⁸ Se conformó un frente que propició una red de intercambios “de sur a sur” y se generaron encuentros de reflexión y debate con el objetivo de desarrollar herramientas críticas y marcos propios que permitieran la interpretación del arte latinoamericano fuera de los “cánones dominantes del arte moderno y la pretendida universalidad de su aparato conceptual y político” (Wechsler, 2012).

Como respuesta a aquellas exposiciones, durante los noventa se presentaron otras –gestadas por curadores del sur– que desmontaban la idea de América Latina como una identidad fija y cuestionaban el lugar derivativo y periférico que se le asignaba. *Ante América* (1992), curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, y *Cartographies* (1993),

⁶ Jimena Ferreiro los denomina “protocuradores”. Para ampliar ver *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires* (2019).

⁷ “Art of the Fantastic” (1987) en el Museo de Arte de Indianápolis, curada por Hollister Sturges, Holliday Day, Lucie Edward-Smith; “El arte en Iberoamérica”, que se presentó en 1990 en el Palacio Velázquez de Madrid, con la colaboración de Stanton Catlin, Dawn Ades y Guy Brett, y “Latin American Artists of the Twentieth”, curada por Waldo Rasmussen, que se presentó en 1992 en Sevilla, en el Centro Pompidou de París y en el Hôtel de la Ville en Alemania patrocinada por el Ludwig, y un año después en el MOMA de Nueva York; entre otras.

⁸ Los participantes de tales intercambios se fueron renovando año tras año, de modo que no puede definirse un grupo estable. Marcelo Pacheco, que formó parte desde el comienzo, afirma que: “El aglutinante del grupo era su interés en la definición del poder de la curaduría en su nuevo marco como práctica y función de las exposiciones como campo de escritura” (2019, p.15).

curada por Ivo Mesquita, son ejemplos paradigmáticos.⁹ Al respecto menciona Piñero:

Aprovechando la coyuntura abierta en los centros hegemónicos de arte entre fines de la década de 1980 e inicios de 1990, ambas exposiciones supieron utilizar en su provecho la sed de exotismo y otredad estimulada por las políticas del multiculturalismo. Desde el interior mismo de lo ya instituido, “Ante América” y “Cartographies”, lograron infiltrar un discurso crítico tendiente a subvertir las imágenes de “lo latinoamericano” en el arte que allí imperaban y cuestionar las expectativas que allí se tenían de estas producciones. Ambas exposiciones se presentan como los primeros esfuerzos en invertir la dirección de comunicación norte-sur, bajo la cual consumíamos imágenes de nosotros mismos elaboradas desde el norte. (Piñero, 2011, p.7)

Otra exhibición representativa de la nueva tendencia fue *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*,¹⁰ curada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, que se presentó en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 2004 tuvo su reversión en el Museo de Bellas Artes de Houston con el título *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America*. En ambas propuestas los curadores presentaron una perspectiva sobre el arte latinoamericano gestada desde el sur, además de proponer un modelo de relaciones constelares como crítica al historicismo tradicional. Marcelo Pacheco señaló que “lo más importante fue que la introducción de la curaduría en el territorio de las prácticas y la concepción de las exposiciones como discursos narrativos abrieron nuevas posiciones en el campo poshistórico y en sus conexiones con el campo del poder” (2019, p. 23).

Los curadores del “sur global” comprendieron que además de asimilar la figura del curador, este agente nuevo que emergía en el campo artístico, era esencial pensar una práctica situada que asimilara las singularidades culturales, políticas y económicas de nuestra región; es decir, que contemplara la dimensión política de la curaduría y su posibilidad actuante en el terreno de disputas reales y simbólicas. Como señaló Pablo José Ramírez, “es ese momento en el que la práctica curatorial deviene lugar que opera como dispositivo que traduce críticamente la alteridad (el sur global, lo poscolonial, lo indígena, los mestizajes, etc.) y se preocupa precisamente por esos espacios liminales que permitan pensar al mundo por fuera del establishment” (Santos Mateo, 2020, p. 11).

El panorama que se acaba de trazar permite dimensionar el contexto en que se realizaron las

⁹ *Ante América* se presentó en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Colombia, y *Cartographies* se presentó en la Winnipeg Art Gallery, en Canadá.

¹⁰ La exposición se realizó en el marco del programa Versiones del Sur. Cinco Propuestas en torno al Arte de América. Las otras cuatro exhibiciones que formaron parte fueron: *F(r)icciones*, curada por Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa; *Más allá del documento*, por Mónica Amor y Octavio Zaya; *Estétyka del sueño*, por Carlos Basualdo y Octavio Zaya; *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*, curada por Gerardo Mosquera.

primeras publicaciones sobre curaduría en nuestro subcontinente. Ya en la década del ochenta circulaban algunos textos específicos procedentes de Europa o los Estados Unidos, pero lo cierto es que además de estar editados únicamente en lengua extranjera provenían de ámbitos donde la práctica había alcanzado un grado de profesionalización que en nuestra región era apenas incipiente. Los noventa y los dos mil fueron entonces tiempos de saldar esa vacancia, proliferaron las jornadas y coloquios que habilitaron el espacio para la presentación de ponencias que luego se publicaban en revistas especializadas. De ese modo, a medida que la práctica se afirmaba en su especificidad, en nuestro subcontinente se fueron estableciendo y cimentando los fundamentos sobre práctica curatorial pensada desde el sur.

Sin formularse como un estudio diacrónico ni exhaustivo, este trabajo propondrá un mapeo de ideas y definiciones sobre curaduría que se consolidaron en el marco de la reactualización del debate sobre el arte latinoamericano. Se abordarán conceptos formulados por Ivo Mesquita (Brasil), Gerardo Mosquera (Cuba), Justo Pastor Mellado (Chile), Marcelo Pacheco (Argentina), Mari Carmen Ramírez (Puerto Rico) y Cuauhtémoc Medina (México), que fueron fundacionales en tanto sirvieron para sentar las bases de la construcción de una práctica curatorial con identidad propia. Aquellas ideas que comenzaron a circular en los noventa consolidaron una perspectiva que se proyecta y reverbera sobre el presente, prueba de ello es que durante las décadas subsiguientes algunos de estos autores volvieron a reflexionar sobre los mismos temas y a repensar la vigencia de sus proposiciones iniciales en publicaciones más recientes que también contemplaremos en este trabajo.

Apuntes para una definición de curaduría

Ivo Mesquita. El curador como cartógrafo

Como curador de la exposición *Cartographies*,¹¹ en el texto central del catálogo Ivo Mesquita se apropiaba del concepto metodológico de “cartografía” propuesto por la psicoanalista brasileña Suely Rolnik para elaborar una posible respuesta a la necesidad de reformulación del papel del curador de arte contemporáneo en América Latina. Sus ideas se proponían como antítesis a las formas cristalizadas de exhibir el arte producido en nuestra región y en contra de las posiciones maniqueas que desde su perspectiva asumían tanto las instituciones

¹¹ Se llevó a cabo en 1993 en la Winnipeg Art Gallery, en Canadá.

metropolitanas que las realizaban como algunos curadores latinoamericanos que confrontaban con ellas.

El curador “como cartógrafo” es quien en su mirada sobre la producción artística del presente mantiene el ojo atento para percibir las transformaciones del territorio que recorre y de ese modo puede registrarlo en su carácter dinámico; es aquel que no persigue la búsqueda de una verdad absoluta sino que intenta asimilar la naturaleza múltiple y diversa del arte. Mesquita partía de una diferenciación entre los mapas tradicionales y la cartografía; mientras que los mapas delimitan áreas de manera estática tal como fueron concebidas por la geopolítica, la cartografía, en cambio, se construye al mismo tiempo que el territorio, descubre y registra simultáneamente proporcionando una lectura que al final del viaje brinda una comprensión y superación del territorio. “El curador es un profesional que colecciona pedazos, fragmentos de mundos nuevos; que reúne partes de universos particulares que conforman la producción artística y apunta hacia sensibilidades y concepciones; que organiza conjuntos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y marcadores para elaborar los mapas del arte contemporáneo”. (Mesquita, 1993, p. 22)

Como método de trabajo, la cartografía permitiría abordar cualquier fenómeno cultural a partir de la pluralidad de interpretaciones de la que se compone la realidad. Desde la perspectiva del autor, toda teoría es una cartografía que describe una experiencia única y delimita un territorio cuyo conocimiento se define por esa experiencia.

La práctica del curador/cartógrafo está vinculada, fundamentalmente, a las estrategias de producción de arte y su inserción en el campo social. Su objetivo es narrar las batallas en la búsqueda de materias expresivas, de composiciones de lenguajes, de constitución de configuraciones, y permitirles la existencia proporcionándoles visibilidad. Al igual que el cartógrafo, el curador no mide sino evalúa. Su trabajo no revela sentido (significación) sino que lo crea (significante), porque procura captar el estado de las cosas, su clima, con el fin de trazar las estrategias artísticas que va encontrando. (p. 22)

Gerardo Mosquera. Poder y curaduría intercultural

En 1995, Gerardo Mosquera¹² publicó el artículo “Poder y curaduría intercultural” en el primer

¹² Gerardo Mosquera fue curador de dos de las exposiciones más emblemáticas que se proponían como contrapartida a las exposiciones gestadas desde el Norte. Fue co-curador junto con Carolina Ponce de León y Rachel Weiss de “Ante América”, que se presentó en la ciudad de Bogotá en 1992, y al año siguiente en Caracas, San Francisco, San Diego y Nueva York; y junto con Graciela Patin de “Los hijos de Guillermo Tell”, que se expuso en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá, a comienzos de 1991.

número de la revista TRANS>arts.cultures.media. En aquel texto se proponía desentramar el alcance de las nociones de multiculturalismo y globalización, que por entonces estaban en pleno apogeo, pero además instaba a pensar críticamente el papel que el curador debía desempeñar en relación con la circulación intercultural. “El multiculturalismo resulta en ocasiones un eufemismo que oculta las relaciones de dominación”, decía el autor. “Si bien el estímulo al pluralismo es un rasgo básico de la posmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de centros que se «autodescentran» en una estrategia lampedussiana de cambiar para que todo quede igual”.

Desde su punto de vista la táctica desde los centros de poder del arte –que no son diferentes a los del poder económico– no consistían en reprimir u homogeneizar la diversidad, sino en controlarla. Le resultaba ingenuo pensar la globalización como una trama reticular de intercambios en todas las direcciones porque en realidad funciona como un sistema radial tendido desde los núcleos de poder hacia otras regiones, trazado sobre el eje Norte-Sur. Las exposiciones interculturales son desarrolladas por los países financieramente aptos, por lo tanto aquellos que no cuentan con la capacidad económica y logística para organizarlas quedan fuera o, con algo de suerte, reciben las exhibiciones “enlatadas”, organizadas a partir de los criterios únicos de esos centros dominantes; de ese modo, afirmaba Mosquera, la tan mentada internacionalización funcionaba más para los centros que para los países y culturas periféricas.

En función de lo dicho, postulaba la idea de que el mundo se divide entre “culturas curadoras” y “culturas curadas”. Los grandes museos y sus curadores trabajan conceptos cimentados en el relato canónico de la historia del arte occidental y eurocéntrica que resultan generalizadores y neutralizantes respecto de las culturas curadas. También advertía que entre los países del Sur se habían articulado limitadamente las redes en mosaico que permitieran no identificarnos como una identidad cultural general, puesto que no lo somos, pero sí potenciar una alianza basada en las semejanzas de nuestra situación subalterna en relación con los centros y los intereses estratégicos que podríamos plantear en torno a ellos.

Mosquera destacaba positivamente que el curador asume la función de autor en tanto entendía que toda exposición es una construcción discursiva de la que se hace responsable, pero señalaba también que en ocasiones ese reconocimiento había conducido a los curadores a una posición soberbia en cuanto a sus capacidades; fundamentalmente pensaba en los proyectos globales en los que el poder que el curador adquiriría lo transformaba en una suerte de autócrata que decide los destinos del arte. “Los curadores de los centros, cual nuevos exploradores

coloniales, marchan a otros países, regiones y culturas para juzgar cuál es el arte de valor por acá abajo, presentarlo en los museos centrales bajo la perspectiva que estiman conveniente, y, en consecuencia, internacionalizarlo y legitimarlo” (1995).

Lo dicho no significa que Mosquera condenara las curadurías transculturales, sino que pensaba que en lugar del arbitrio de unos pocos países sobre el arte del resto del mundo debía fomentarse un trabajo participativo, donde las curadurías de este tipo de exposiciones se realizaran colaborativamente a través del diálogo, con la asesoría y la aportación de especialistas de ambos lados, de modo que los valores y significados de las obras sean pensados desde sus contextos de origen. “La necesidad de una readecuación del sistema de circulación de exposiciones que implique la intervención activa de las periferias en la comunicación de su propio arte, en contra del centralismo dominante. Esto incluiría tanto movimientos Sur-Norte como Sur-Sur, estableciendo circuitos de intercambio y legitimación en las periferias”.

Vista de ese modo, la verdadera democratización de la circulación intercultural del arte implicaría una democratización de la curaduría.

La democratización debe apuntar hacia la estructura de los circuitos mismos. El sistema actual de museos y galerías propende hacia una circulación de elite y hacia el mercado. (...) La transformación deberá abarcar por fuerza los modos internos de circulación. Implicaría cambios de formato, labores de extensión, trabajo con las escuelas, acción dentro de las comunidades y en respuesta a sus intereses, uso de la prensa y medios de difusión masivas y muchas otras vías emanadas de las características, intereses e iniciativas locales. Tender hacia estos objetivos forma parte de las responsabilidades de todo curador que aspire a una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte. (Mosquera, 1995)

Pasadas más de dos décadas desde la publicación de sus primeros textos, y ante la naturaleza veloz y profunda de los cambios acontecidos durante ese tiempo, Gerardo Mosquera consideró necesario volver a reflexionar sobre algunos rasgos que caracterizan al arte global del presente. En 2015 fue invitado con Nikos Papastergiadis a editar el número 14 de la *Revista de Artes Visuales Errata#*, que llevó como título *Geopolíticas del Arte Contemporáneo* y reunió una serie de artículos que ponían el eje sobre algunos aspectos de la función del arte en un mundo globalizante.

Desde el diagnóstico de Mosquera, el discurso sobre la geopolítica del arte contemporáneo está

estancado entre dos paradigmas opuestos: una visión emergente, que enfatiza el sistema abierto de los flujos globales, y el marco residual derivado de los territorios que acotan las estructuras nacionales. Aun cuando hay evidencias de una fuerte expansión del arte contemporáneo que se exhibe en marcos globales y aunque algunas jerarquías eurocéntricas y racistas del siglo XIX se hayan roto con estas tendencias cosmopolitas y globalizantes, “este contexto se caracteriza también por una compleja red de líneas dispersas de poder y grupos de energía concentrada en ella distribuidos, la forma del mundo del arte es un rompecabezas. No es plano e igualitario, ni se apila en una jerarquía piramidal” (Mosquera, 2015, p.21).

Tanto su texto como los demás trabajos reunidos en el dossier reflexionan sobre la globalización y su dinámica de agregación y generalización. Mosquera considera conceptos de Nederveen Pieterse, para señalar algunos problemas endémicos de la globalización que desde su perspectiva destruyen la posibilidad de un pensamiento global genuino:

El intento de producir una visión general acomodando diversos grupos en una categoría amplia, la necesidad de llegar a un agregado común sumando participantes, el interés por producir una identidad compartida (aunque implique retirar las particularidades para llegar a un esquema esencialista), la búsqueda de un representante que pueda hablar en nombre de otros, el problema de crear una imagen que objective todos los elementos vivos, y la creencia de que el progreso comienza en un punto acordado y continúa a lo largo de líneas rectas. (pp. 24-25)

Ante un sistema del arte que se pretende integrado a nivel global, pero donde todavía persisten las desigualdades y concentraciones de poder en focos dominantes, el autor sostiene la necesidad de desarrollar una perspectiva policéntrica sobre la multitud de prácticas artísticas y plantear nuevos marcos conceptuales que abarquen los cambios de perspectiva y la interacción entre las diferencias culturales. Para eso propone repensar el alcance de dos conceptos clave: universalismo y globalización. A la idea de “universalismo” le contraponen la de “pluriversalismo” y en lugar de la noción de globalización ofrece la idea de “cosmopolitismo”.

Un enfoque pluriversalista admite la diferencia cultural pero no la reinscribe dentro de categorías occidentales. (...) Se trata de una metodología crítica que no solo reconoce la realidad empírica de la globalidad del mundo del arte, es decir, las diversas contribuciones a la cultura global contemporánea, sino que busca desarrollar un nuevo enfoque teórico frente a las relaciones entre las variadas perspectivas culturales presentes en este contexto geopolítico. (p. 36)

El cosmopolitismo captura una diversa gama de discursos críticos que abordan los cambios en la conciencia de nuestra perspectiva como resultado de las esferas globales

de comunicación, la transformación cultural generada por nuevos patrones de movilidad, la aparición de las redes sociales y de estructuras transnacionales, y los procesos de autotransformación catapultados por el encuentro con la alteridad. Sin embargo, el discurso normativo de la ciudadanía global parece bastante solitario e inaccesible. Nuestra esperanza es que al abordar el arte contemporáneo en el marco conceptual del cosmos, también podamos dar un nuevo impulso no solo a la conciencia sensorial, sino a una forma más “mundializada” de pertenencia. (p. 36)

Justo Pastor Mellado. Curaduría de servicio y curaduría como productora de infraestructura

Con el fin de identificar dos posiciones antagónicas desde donde puede ejercerse la curaduría, Justo Pastor Mellado formuló las nociones de “curaduría de servicio” y “curaduría como productora de infraestructura”.

Con los años estas ideas fueron desarrolladas en diferentes coloquios y publicaciones.¹³ Para ponerlas en contexto, resulta interesante señalar una referencia que Mellado hizo en “El curador como productor de infraestructura” (2011), texto en el que mencionaba la visita de un grupo de curadores extranjeros que habían sido convocados por una artista y una curadora chilenas¹⁴ “con el propósito confeso de reparar una falla básica en nuestra escena: la ausencia de curadores” (p.1). Desde la perspectiva de Mellado, aquella política de visitación con la que se buscaba promocionar la escena chilena ponía de manifiesto al menos dos cuestiones: la impugnación a quienes ejercían la práctica en el campo local y la búsqueda de una validación que proviniera de los curadores de países centrales como los Estados Unidos o Inglaterra. El autor afirmaba que las organizadoras se basaban en la ingenua pretensión de que cada visita sería retribuida con una invitación o que servirían para la colocación de los artistas en el circuito internacional, pero que eso nunca sucedió. Creía que la búsqueda de reconocimiento, más que a una política de promoción, debía estar ligada a la conquista del trabajo de la historia, la investigación y la producción de exposiciones en y desde las escenas locales. Para eso, afirmaba que era necesario “producir una definición específica para un curador que operaba en

¹³ A pedido de Ivo Mesquita, escribió el ensayo “El efecto Winnipeg”, que se publicó en el catálogo de *Cartographies* (1993); una re-elaboración de aquel texto fue presentada en el Coloquio Internacional del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil en julio de 2001; y finalmente se publicó con el título “Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura” en el sitio web *Micromuseo*. También hubo otros textos posteriores donde retoma el tema, como “El curador como productor de infraestructura” (2011), “Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza” (2013) y “Producción de infraestructura” (2017).

¹⁴ El autor no menciona los nombres.

un terreno en el que no existía infraestructura cultural que permitiera afirmar la permanencia de una escena local. Fue entonces que produjimos la distinción entre curador de servicio y curador como productor de infraestructura” (2017, p. 18). Al formular estas ideas pensaba fundamentalmente en algunas regiones de América Latina donde faltaba trabajo historiográfico o no había apoyo suficiente a la investigación en historia del arte. Afirmaba que desde este tipo de abordaje la curaduría actúa “como campo de operaciones discursivas para la construcción de una plataforma de trabajo crítico que tiene por efecto directo la recomposición de las coordenadas que delimitan la escritura de historia (del arte)” (Mellado, 2013, p. 176).

La curaduría de servicio es aquella que reproduce en ediciones locales “un guion asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones, como ramas de la diversificación de inversiones en el terreno de las imágenes de marca, es decir, la extensión museal de la industria del espectáculo” (Mellado, 2017, p. 18). Desde esta perspectiva, la curaduría replica los formatos expositivos creados desde las ciudades globales, donde los museos y exposiciones –y los grandes presupuestos que se les asignan– responden al objetivo de obtener rentabilidad simbólica, ya sea posicionando a la ciudad como destino turístico o en los procesos de gentrificación. En cambio, la curaduría como productora de infraestructura está ligada directamente a la producción de insumos para el trabajo de la historia, la producción de archivo y el fortalecimiento de las escenas locales.

Las curadurías de servicio no hacen más que reproducir las condiciones de fragilidad de las formaciones artísticas nacionales, por lo tanto Mellado afirmaba que hacen falta operaciones de producción de infraestructura que permitan la habilitación y la legitimación de conocimientos que a su vez se conviertan en dispositivos de expansión de influencias sociales específicas. En relación con esto, destacaba también la necesidad y la importancia de pensar la práctica desde y para la coyuntura específica antes que replicar modelos externos:

No es lo mismo trabajar de curador en una sociedad de primer mundo, de musealidad satisfecha, completada, que en una sociedad de musealidad frágil, incompleta. (...) De este modo, el curador absorbe las limitaciones de una categoría laboral de nuevo tipo en el espacio museal, fijando el estatuto de la subordinación o de la independencia institucional. La estabilidad de su función así como la permanencia de su intervención estarán determinadas por la consistencia de la institución referida. Por lo tanto, como figura agencial y categoría laboral, el curador responde al tipo de demandas que las formaciones artísticas plantean en una coyuntura determinada. Demandas que poseen unos modos de resolución que dimensionan los grados de desarrollo y definen la posición de los agentes en el seno de cada formación (galerismo, coleccionismo, enseñanza de arte, musealidad, crítica, etc). (Mellado, 2007)

Marcelo Pacheco. Historia del arte vs. práctica curatorial

Marcelo Pacheco fue uno de los pioneros en sistematizar la escritura sobre práctica curatorial pensada desde el Sur. En 2001 expuso su ponencia *Campos de batalla... Historia del arte vs. práctica curatorial* en el marco del simposio Teoría, Curatoría, Crítica, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, y un año después presentó la disertación *Curaduría en las artes plásticas. ¿Arte, ciencia o política?* en el Auditorio de Alianza Francesa de Buenos Aires. Aun sin proponérselo de manera metódica, las ideas pronunciadas en aquellas conferencias sentaban las bases de los estudios sobre curaduría en la Argentina.

Una de las proposiciones más potentes que planteaba fue la enunciación de una contienda entre historia del arte y práctica curatorial. Aun cuando reconocía que la historiografía en nuestro país atravesaba un proceso de apertura hacia nuevas interpretaciones que ponían en jaque los mandatos canónicos, Pacheco señalaba que las publicaciones y debates que se producían en ese sentido eran diálogos entre eruditos que discurrían hacia adentro del “feudo académico”, que además mantenían el vicio de posiciones heredadas en relación con la historia del arte como “portadora de una jerarquía superior y de una autoridad irrefutable” (Pacheco, 2001, p. 2). y cuyos discursos no lograban impactar en el imaginario social. En cambio, desde su perspectiva la práctica curatorial y el acto discursivo de exponer como dispositivo que narra en el espacio físico, social y simbólico, eran capaces de sacudir esa inercia disciplinaria. Lo que estaba en disputa entonces era la autoridad sobre los mecanismos y la administración de la producción discursiva. La antinomia historia del arte vs. práctica curatorial no se trataba de un reemplazo de lo viejo por lo nuevo “sino de un orden nuevo en el que la historia del arte como tal todavía no encuentra su posibilidad de eliminar viejos mandatos, mientras la práctica curatorial parece dispuesta a aceptar el desvío de escrituras y narraciones desprejuiciadas” (p. 4).

Otra cuestión fundamental para el autor era explicitar la distinción entre las nociones de “curaduría” y “práctica curatorial”. La curaduría era entendida por Pacheco como una disciplina formal que tiene su anclaje en conocimientos reconocidos por los aparatos de legitimación del saber; en cambio el término práctica señala el carácter de acción, ejercicio y método. Las prácticas curatoriales con sus relatos enunciativos y performáticos tienen capacidad de señalar posiciones que interactúan en las batallas que se dan dentro del campo artístico, pero también en las conexiones que se establecen con el campo del poder a nivel

local, regional y global.

Pacheco sostenía que para comprender la figura del curador era imprescindible situarlo en el contexto de un mapa globalizado que habilitó vínculos transnacionales que funcionaban como nuevos escenarios para la operación de las artes visuales. Un mundo transformado en términos de capitalismo tardío, donde el circuito del arte funciona incorporado a las industrias culturales, es el contexto en que el curador asume un rol central “como administrador y negociador de muchos de los resortes de circulación, visibilidad, legitimidad y consagración de las producciones artísticas, tanto contemporáneas, como modernas e históricas. Siendo además el dador autorizado de estatuto artístico” (2002). En ese sentido, el autor asimilaba los conceptos de Justo Pastor Mellado para afirmar que el curador podía actuar como un agente “productor de servicios” funcional a las necesidades de los circuitos globalizados que plantean nuevos usos sociales de los bienes simbólicos, nuevas pautas de consumo de coleccionistas y espectadores, nuevas reglas de producción para los artistas, nuevas necesidades para las instituciones y una relación cada vez más porosa entre lo público y lo privado.

A esa versión del curador, como productor de servicios, le contraponía otra práctica curatorial posible pensada como campo de escritura, de edición y de (re)inscripción. “Toda exposición es siempre una narración, y específicamente una narración que ocurre en el espacio, o sea, una narración espacializada, y toda práctica curatorial implica un acto discursivo. La noción de escritura, la noción de narración, y la noción de discurso son, para mí, los tres elementos fundamentales en el terreno de la práctica curatorial” (2002). El tipo de escritura al que refería Pacheco es aquella que concibe al acto de exponer como un acto discursivo cuya función enunciativa pone a circular significados e interpretaciones por fuera de los discursos dados y abriendo nuevos campos de relaciones, desde los márgenes y sobre los agujeros, proponiendo umbrales y tejiendo pliegues. Es decir, nuevamente en términos de Mellado, un “productor de infraestructura” que interroga a la historia del arte oficial colocando los objetos en posiciones subjetivas en lugar de fijar sus límites.

Finalmente en un texto más reciente, “Exposiciones, de formato a forma para pensar” (2014), Pacheco reflexionó sobre la función que cumplen las exposiciones en la nueva etapa del capitalismo. A modo de breve genealogía, el autor afirmaba que durante el siglo XIX y gran parte del XX la exposición era un “formato” que no se pensaba como un sistema de significados, sino que funcionaba como un “contenedor” sobre el que se disponía un contenido que respondía a la necesidad de las instituciones. Para los museos era menester exhibir las

colecciones y fomentar el acercamiento del público y en las galerías privadas formaba parte de los rituales de visibilidad, legitimación y promoción de los artistas. Es decir, que en el ámbito de las exposiciones la historia del arte era la disciplina mandante, los guiones eran relatos sobre o de la historia del arte y sus derivados que mostraban determinados artistas o estilos, disciplinas o géneros, pero que no abrían interrogantes ni ponían en acción tensiones propias de la narrativa histórica, sino que proponían una dinámica de tipo descriptiva, de pura exhibición para la contemplación o de enseñanza de aspectos particulares del lenguaje y el universo artístico.

A partir de la década del ochenta, con la afirmación en el campo artístico de la figura del curador como principal generador de discursos, cambiaron sus funciones y sentidos. Las exposiciones se convirtieron en dispositivos por excelencia para la práctica curatorial, dejaron de ser un *formato* para convertirse en espacios donde desplegar *formas de pensar*. “La historiografía del arte se desplazó al campo de la curaduría, las exposiciones y sus catálogos. La narrativa curatorial tomó la palabra” (Pacheco, 2014, p. 2). La práctica curatorial ya no se regirá por un guión determinado desde la historia del arte, sino que propondrá su propia escritura, que se materializa en el espacio. Lo dicho no significa que el curador ignore la historia ni que reniegue de sus líneas de tiempo; sin embargo, su tarea no sigue un orden secuencial sino que prefiere trabajar relaciones que se expresan en proposiciones simultáneas y móviles:

Cuando la práctica curatorial recurre a la «exposición de arte», está subrayando sus posibilidades para señalar prácticamente y enunciar teóricamente una posición, una tesis. Una tesis que no tiene un objeto de conocimiento puro o una relación exclusiva de verdad, sino una relación de ir acorde y a la lucha en el terreno de intervención elegido, dominado por conflictos y contradicciones. El gesto curatorial y el efecto expositivo suceden y son parte de una coyuntura real, no son ideas externas ni relaciones unívocas de conocimiento. (Pacheco, 2006, p.16)

Mari Carmen Ramírez. Mediación identitaria

En el número 86 de la revista *Ramona* se publicó “Mediación identitaria: los curadores y las políticas de representación cultural”, que fue la versión castellana –revisada y corregida por Héctor Olea con la autorización de la autora– del artículo original en inglés publicado en el

libro *Thinking about Exhibitions*.¹⁵

Ramírez sostenía que la dinámica de las políticas identitarias había provocado un impacto sobre las prácticas curatoriales. Así operara dentro de las instituciones o de manera independiente, el curador era reconocido por el *establishment* del mundo del arte como el experto y como tal actuaba entre la red institucional por un lado y las audiencias y artistas por el otro. “La función del curador queda propiamente restringida a los intereses de mayores y más poderosos grupos de personas. Pretender que exista cualquier tipo de campo de acción alternativo ajeno a esa trama de mercado o de intereses domeñados por la vía institucional es una falacia” (Ramírez, 2008, p. 10). Desde esta perspectiva, la función arbitral que los curadores cumplían estaba fijada por los criterios dominantes del canon occidental impuesto desde los países centrales, donde los productores provenientes de culturas no centrales o periféricas quedaban siempre relegados. Sin embargo, el surgimiento internacional de exhibiciones y colecciones basadas en identidades colectivas, dio lugar a un desplazamiento gradual del papel arbitral que asumía el curador de arte hacia su sustitución por el de mediador cultural. Para caracterizar este nuevo modo de asumir el rol curatorial, la autora utilizó el término *broker*.

Los curadores que actúan como *brokers* culturales no se limitan a distinguir la excelencia artística. Su función, al contrario, es la de revelar y explicar cómo las prácticas artísticas de los grupos tradicionalmente subyugados o periféricos, o bien de comunidades emergentes, portan nociones de identidad. En contraposición al papel elitista de árbitro, la ampliamente extendida consideración de la función del mediador cultural parece haber desplazado radicalmente el foco y el campo de acción de los curadores de arte contemporáneo. Buen ejemplo de esto es que al seleccionar, enmarcar e interpretar el arte periférico tanto en exhibiciones como en catálogos de éstas, los curadores de arte pueden reivindicar la reconfiguración de un espacio más democrático donde grupos culturales específicos pueden reconocerse a sí mismos. (p. 10)

Aun cuando esta nueva configuración significara un avance, Ramírez advertía que las identidades culturales también conforman la agenda de los mercados, que en tiempos de capitalismo tardío operan no a través de la homogeneización cultural sino por medio del marketing de las diferencias. Y que aun cuando se incluyan las producciones de algunos países periféricos la de muchos otros continúan completamente al margen del circuito. En el mismo sentido, señalaba que para los países centrales –como por ejemplo los

¹⁵ Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce y Nairne, Sandy (eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 21-38.

Estados Unidos– cualquier cosa identificable como arte latinoamericano es siempre un *tropo* reduccionista, es decir, una expresión que apenas mantiene un mínimo nexo con el desarrollo artístico de los países de nuestro subcontinente. Frente a esta situación abría el interrogante acerca de cómo debe posicionarse el curador en relación con el funcionamiento de la trama que conforman instituciones y mercado y cuál es su potencial para articular una práctica curatorial crítica frente al escenario planteado.

Cuahtémoc Medina. Curaduría en la periferia

En 2008 Cuahtémoc Medina publicó el artículo “La curaduría en la periferia” en el suplemento cultural *Laberinto* del diario *Milenio*, y un año después, en el marco del 7° Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC), que se llevó a cabo en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, presentó la ponencia “Sur, sur, sur, sur...”, que un año después integró una publicación homónima, editada por el Patronato de Arte Contemporáneo.

Dos movimientos precedieron la irrupción de la curaduría en Latinoamérica durante los noventa: el primer momento con la emergencia, a la par del conceptualismo, de un tipo de agente cultural –que el autor identifica en figuras pioneras como Lucy Lippard, Harald Szeemann o Seth Siglaub– que llevó al ámbito de las exhibiciones el carácter inestable y autorreflexivo que los artistas post-vanguardistas habían instaurado con relación a la noción de arte; y un segundo momento –las décadas del 70 y 80–, cuando en los centros artísticos se desempeñaron una generación de curadores independientes que rompieron con la lógica de los intereses de museos e instituciones culturales. (Medina, 2008)

El curador de arte contemporáneo hizo su entrada en la periferia a lo largo de la década del noventa cuando ante el nuevo escenario definido por la alteración de la geopolítica cultural surgió la necesidad de un nuevo tipo de agente que pudiera “acompañar la ruta de los artistas locales en sus prácticas post-conceptuales, transformar las estructuras de representación artística local, y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global” (2008). El tránsito a una escena del arte mundial más integrada demandaba un rol que iba mucho más allá de la mera selección de obras y artistas, la tarea suponía hacerse cargo de pensar el contexto y los medios de la cultura emergente como un campo de disputas donde intervenir a través de la práctica curatorial.

“Sin negar las inmensas desigualdades de poder que definen la operación de la producción

cultural de principios del siglo, lo cierto es que el Sur ha adquirido un nuevo peso crítico y productivo en la textura de la imaginación global, que se manifiesta no sólo en la ampliada geografía de la actividad cultural, sino en las superposiciones, tensiones y corrientes de pensamiento, fantasmas y sombras que lo habitan” (Medina, 2009).

Aun cuando no se haya cumplido la utopía de la inversión del mapa de Joaquín Torres García, la cultura contemporánea se caracteriza por una fecunda interacción entre ciudades y contextos de distintos y lejanos puntos del planeta. Formamos parte de una amplia red de flujos e intercambios; en las regiones antes llamadas periféricas se crearon instituciones, mercados y circuitos que buscan diferenciarse de los discursos euroamericanos, a pesar de que “el Norte sea el gestor y administrador preponderante de los discursos académicos y estéticos. Se ha vuelto imprescindible a las instituciones metropolitanas de arte (museos, editoriales, bienales, documentas, colecciones y universidades) que aun controlan el relato maestro del arte occidental, injertar de una u otra manera momentos, autores, obras e incluso los momentos de subversión del Sur para recomponer su hegemonía” (2009). Esos cambios, aunque resulten insuficientes, fueron el resultado de una contraofensiva cultural protagonizada por un grupo de intelectuales que desde el Sur bregó para que el proceso de globalización no fuera una mera asimilación de la cultura hegemónica del Norte.

En 2015 se publica “Curando desde el Sur. Una comedia en cuatro actos” en el número 14 de la *Revista de Artes Visuales Errata#*. En ese artículo Medina se propuso revisar algunos ejes sobre los que había escrito tiempo atrás, entendiendo que las dicotomías Norte-Sur, centro-periferia, mainstream-marginales, ellos-nosotros no resultaban categorías concebibles en el presente, aun cuando la “desigualdad geopolítica de poderes de representación y legitimación no ha desaparecido” (Medina, 2015, p. 113).

Una vez superados aquellos primeros debates, el autor afirmaba que hoy la reflexión debía reorientarse hacia la problemática de los estereotipos vinculados con la nacionalidad, el exotismo, la representación geográfica, étnica y social que recaen sobre artistas, curadores e instituciones de la antigua periferia. A partir de lo dicho, formuló una serie de interrogantes que resultan ejes fundamentales desde donde repensar las prácticas curatoriales en nuestra condición de curadores meridionales:

¿Estamos aún obligados a interactuar unos con otros principalmente a través de Europa y los Estados Unidos, o podríamos sostener interacciones fluidas y constantes de Sur-Sur?, ¿el grado de desarrollo de un nuevo internacionalismo depende de ir eliminando esos intermediarios?,

¿cuáles son las geografías de las redes que nos gustaría desarrollar, el espacio de las narrativas que nos gustaría producir y la naturaleza de las redes o supuestas comunidades de las que queremos formar parte?, ¿continúa siendo el Sur una categoría central de nuestros proyectos intelectuales y políticos o hay otros temas que hoy resulten más relevantes para nuestras agendas curatoriales como la universalización de la crisis del capitalismo, la dinámica de las nuevas formas de activismo y las nuevas olas de protestas descentradas y globales?, ¿continuamos entendiendo la lógica de la producción artística o cultural a partir de los mapas o esta noción ha ido perdiendo validez?, ¿cuál es el significado de *internacionalismo* una vez que el capitalismo global y sus contradicciones parecen haber unificado el mundo entero?, ¿damos por hecho la naturaleza global de nuestra práctica o es algo que necesitamos establecer constantemente en términos de teoría y en relación con las obras en que enfocamos nuestro trabajo?, ¿cuál es el papel de la representación étnica o geográfica en nuestra práctica como curadores?, ¿nos parece útil hablar sobre o desde un lugar en la geografía o el discurso, o podemos finalmente asumir una lógica del nomadismo y la descentralización? (pp. 121-122).

Coda

Marcelo Pacheco: La práctica curatorial como campo de escritura

El último libro de Marcelo Pacheco, *Práctica curatorial, un campo de escritura* (2019) es curiosamente el primero que el autor publica específicamente sobre curaduría. El volumen condensa el trabajo de más de dos décadas consagradas al pensamiento, debate y escritura sobre práctica curatorial. A modo de coda, consideramos algunas de sus ideas en tanto proponen una posible conclusión sobre los aportes teóricos y prácticos que se generaron en la coyuntura de los 80 y los 90, que “supieron alterar las líneas de fuerza y las relaciones entre dominados y dominantes durante un período interesante de tiempo, desde fines del siglo XX y los inicios del nuevo milenio, y que aún persisten más de lo supuesto y quizás menos de lo deseado” (Pacheco, 2019, p.14).

Desde su comienzo, Pacheco integró el grupo regionalista latinoamericano que desde el Sur disputó el dominio y los valores de legitimación mandantes en el campo del arte en las últimas décadas de la modernidad. En términos del autor fueron dos los rasgos fundamentales que caracterizaron a la nueva curaduría que se impulsaba desde el Sur: la curaduría entendida como práctica y la curaduría funcionando como campo de escritura.

La curaduría “es un hacer actuante, un campo de intervención que enfrenta su coyuntura” y

“las exposiciones que surgen de su hacer son discursos narrativos o propuestas narrativas, no enunciados” (p. 16). Pensando una práctica curatorial que asumiera esas cualidades los curadores del “sur global” definieron tanto las expectativas como el territorio de acción. El éxito de la batalla por considerar a la curaduría como práctica fue infiltrar en el territorio modelos de trabajo y de conocimiento. A través de una serie de exposiciones se logró modificar la visión sobre el arte de nuestra región revirtiendo el tipo de intercambios y la posición que manteníamos respecto de los países dominantes.

Ciertos curadores utilizaron las libertades obtenidas para crear posiciones novedosas dentro de las luchas específicas del campo del arte y sus puentes de relación con el campo del poder. Su nueva concentración de decisiones y jerarquización, los habilitaron como agentes posibles de subvertir el sistema instituido en el hemisferio del norte, dimensión oficial y mandante (p.14).

Pasado casi un cuarto de siglo desde aquellos primeros encuentros donde se delinearon objetivos y se trazaron perspectivas sobre lo que debía ser una práctica curatorial pensada “desde el Sur”, Pacheco concluye que ese tipo de curadurías y curadores irradió hasta alrededor de 2010 y si todavía persiste en el presente son únicamente casos aislados que se producen en intersticios del arte global, “algunas fisuras todavía visibles en el territorio totalizante permiten el pasaje de signos y secuencias libres propias de la escritura curatorial” (p. 117). Aquellos movimientos que generaron el grupo de curadores del Sur hoy resultan en gran parte ilusorios aun cuando sigan “existiendo curadurías actuantes, tanto históricas como contemporáneas, que proponen tesis que van a la lucha acorde con valores que buscan dislocar el orden instituido” (pp.18-19). La curaduría como práctica jugó un papel fundamental en los juegos de equilibrio que se disputaron en las contiendas reales y simbólicas que se libraron en los noventa, sin embargo en la actualidad solo es posible pensarla como acto de resistencia.

Teniendo en cuenta las ideas de Gerardo Mosquera,¹⁶ Pacheco plantea dos modelos en disputa: la convivencia global de los curadores o el predominio de los curadores globales. La expectativa de una convivencia global de curadores de distintas geografías que se había planteado bajo la forma del multiculturalismo nunca significó el fin de la hegemonía de los centros del arte; y aunque la que la práctica curatorial encuentre sus formas de atravesar el sistema, lo global no puede pensarse en convivencia porque va en contra de su propia lógica autoritaria y expansiva.

¹⁶ Desarrolladas en el texto del catálogo de la exposición “No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo” que se llevó a cabo en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El predominio de los curadores globales ha marcado un evidente avance en los circuitos de alta visibilidad de la escena artística, mientras que aquella práctica curatorial que se proponía desde América Latina ha perdido su potencia.

Hoy, el dominio de la curaduría global es innegable, sin embargo, en su cuerpo de la acción y del pensar, hay restos importantes de la práctica curatorial que persisten. Este último modelo no desapareció, sigue teniendo sus espacios y tiempos, aunque disminuidos o diluidos, pero imposibles de no ser reconocidos y conformados en prácticas y teorías que se mantienen con valor propio de acción en el campo artístico, a pesar de sus transformaciones de los últimos años (p. 48)

Conclusiones

En su artículo “Mediar las prácticas artísticas: ¿deponer o exacerbar la mirada?”,¹⁷ Jaime Cerón propone pensar que la mirada está mediada por la presencia de una pantalla¹⁸ “conformada por las representaciones culturales, que constituyen la dimensión social de lo visual tanto como la dimensión visual de lo social” (Cerón, 2016, p.107). Es decir, que nuestro modo de ver es una construcción cultural atravesada por los discursos y códigos de reconocimiento que provienen del trasfondo social al que pertenecemos. Aproximarse a las prácticas del arte desde esta perspectiva, dice el autor, es enfrentarse a “una imagen correspondiente a una determinada experiencia de lo real que solo es posible ver gracias a la pantalla sobre la cual se configura (...), dicha pantalla compromete a todo lo que ha sido denominado como la *institución del arte*” (p. 107).

Entonces, es posible decir que sólo si el sujeto puede identificar los intereses a los que responden las pantallas que se imponen sobre su mirada podrá dimensionar el alcance de ese filtro y tramar estrategias que permitan resistirlo. Los curadores del Sur lograron revelar los componentes culturales y políticos que se entretejían en la representación que pesaba sobre el arte de América Latina; los debates de los que participaron, los textos publicados y las exposiciones que gestaron fueron acciones potentes que permitieron “rasgar” esa pantalla al cuestionar y desarticular la mirada eurocéntrica acerca de la realidad cultural de nuestro subcontinente que imprimía las demandas del Norte cultural y político en torno a las prácticas artísticas de América Latina.

Aun cuando admitan algunas reformulaciones de acuerdo con las transformaciones acontecidas

¹⁷ Publicado en la *Revista Errata#16*.

¹⁸ Su formulación parte de conceptos de Jacques Lacan, Roland Barthes, Robert Bryson y Rosalind Krauss.

en las últimas décadas, muchos de los problemas que se pusieron de manifiesto entonces hoy siguen vigentes y activan preguntas sobre el presente. Desde esa convicción es que consideramos necesario volver a revisar aquellas ideas, entendiendo que la acción de “rasgar la pantalla” como toma de partido frente a los problemas del mundo y como disputa frente a sus disparidades puede activarse en el ejercicio crítico y reflexivo que conlleva cualquier curaduría, más allá de cuál sea su tema. Apropiarse de la posibilidad actuante de la práctica curatorial y de su dimensión política debería ser, hoy más que nunca, una herramienta que permita contrarrestar el carácter distópico del presente.

Referencias bibliográficas

Cerón, Jaime. (2016). Mediar las prácticas artísticas: ¿deponer o exacerbar la mirada?. *Revista Errata #16 Saber y poder en espacios del arte: Pedagogías/Curadurías*, N° 16, pp. 104-119.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/af_web_errata_16

Ferreiro, Jimena. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90*. La escena del arte en Buenos Aires. Buenos Aires. Librería.

Medina, Cuauhtémoc. (2015). Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos. *Revista Errata# N° 14*, pp. 108-123. Bogotá.

<https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actosa>

Medina, Cuauhtémoc. (2008). Sobre la curaduría en la periferia. Publicado originalmente en el Suplemento Cultural Laberinto del diario Milenio. México.

<https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/sobre-la-curaduria-en-la-periferia-por-cuauhtemoc-medina/6372>

Medina, Cuauhtémoc. (enero de 2009). *Sur, sur, sur, sur...* [Presentación del 7° Simposio Internacional sobre Arte Contemporáneo]. Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

<http://sitac.org/simposios/vii-sur-sur-sur-sur>

Mellado, Justo Pastor. (23 de agosto de 2007). *El curador como productor de infraestructura*. [Notas preparatorias]. Conferencia dictada en la Universidad Nacional de Rosario.

<http://arsomnibus.blogspot.com/2007/08/el-curador-como-productor-de.html>

Mellado, Justo Pastor. (2011) “El curador como productor de infraestructura”. Lectura en línea <https://esferapublica.org/nfblog/el-curador-como-productor-de-infraestructura/>

Mellado, Justo Pastor. (2013). Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza. En *Escritura funcionaria* (pp.171-201). Buenos Aires. Curatoría Forense.

Mellado, Justo Pastor. (2017). Producción de infraestructura. En *Crítica, visualidad,*

infraestructura. (pp.15-29).

http://www.justopastormellado.cl/ediciones_digitaless/Mellado_CRITICA_VISUALIDAD_IN_FRAESTRUCTURA.pdf

Mesquita, Ivo. (1993). El curador como cartógrafo. En *Cartografías*, texto central del catálogo de la exposición Cartografías. Galería de Arte Winnipeg - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - Galería Nacional de Canadá El Bronx Museum of the Arts, pp. 20-28.

<https://issuu.com/ghoh/docs/mesquita>

Mosquera, Gerardo. (1995). Poder y curaduría intercultural. *Trans Arts.Cultures. Media* N° 1.

http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodisenio/content/vols.php?vista=issue&tipoproxy=Cultural%20Conditioning&proyeccion=53&descproy=Poder%20y%20Curadur%C3%83%C2%ADa%20Intercultural/Power%20and%20Intercultural%20Curating

Mosquera, Gerardo y Papastergiadis, Nikos. (2015). La geo-política del arte contemporáneo. *Revista Errata# N° 14*, pp. 20-41. Bogotá.

<https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-geo-politica-del-arte-contemporaneo>

Pacheco, Marcelo. (2001). Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial en *Lecturas a bordo*, Micromuseo. Lima, Perú.

<https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>

Pacheco, Marcelo. (2002). Transcripción de su ponencia en la mesa “Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política”, que se llevó a cabo en el Auditorio de la Alianza Francesa. Buenos Aires.

<http://www.elbasilisco.com/aftransseis4.htm>

Pacheco, Marcelo. (2006). Práctica curatorial y campos de escritura: el caso Alfredo Guttero. En Marcelo E. Pacheco (coordinador); Alfredo Guttero: un artista moderno en acción. Buenos Aires. Fundación Eduardo F. Costantini.

Pacheco, Marcelo. (2014). Exposiciones, de formato a forma para pensar. En *Informe escaleno*. Buenos Aires.

<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=235>

Pacheco, Marcelo. (2019). *Práctica curatorial, un campo de escritura*. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Pini, Ivonne (agosto de 2010). Reformulando relatos histórico-críticos en el arte de América Latina. En: *Revista Errata* N° 2.

https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_2_la_escritura_d

Piñero, Gabriela. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Madrid, Metales Pesados.

Piñero, Gabriela. (2011). Una mirada desde el “Sur”: “Ante américa” y “Cartographies” en la construcción del arte “latinoamericano”. Ponencia presentada en la IV Jornadas Hum. H. A. Imaginando el espacio: problemas, prácticas y representaciones. Lectura en línea

<https://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/handle/123456789/3676/Pinero.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ramírez, Mari Carmen. (2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural. *Revista Ramona* N°86, pp. 9-23. Buenos Aires. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH917c/8d0ff48d.dir/r86_09nota.pdf

Rossi, María Cristina. (2014). “Arte latinoamericano. Entre proclamas y murmullos”, Jornadas Internacionales Arte en el Sur 2014: “Latinoamérica y latinoamericanismo en la teoría y práctica visual”, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ).

Santos Mateo, Juan José. (2020). *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*. Volumen II. CENDEAC.

Wechsler, Diana. (2012). ¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) N° 1 | Año 2012 en línea desde el 4 julio 2012.

<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/1-pdf/DianaWechsler.pdf>

Wechsler, Diana. (2010). “Exposiciones de arte latinoamericano: la (falsa) totalidad”, en Larrañaga Altuna, Josu (ed.), *Arte y política*. Universidad Complutense de Madrid, España (pp. 69-93).

ESEADE

Revista del Departamento de Arte y Curaduría

Nro. 1 año 2022