

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.