

“Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?”

- Victoria Noorthoorn** Curadora de Malba-Colección Costantini; previamente Projects Coordinator del International Program del MoMA y Assistant Curator of Contemporary Exhibitions de The Drawing Center en Nueva York
- Mercedes Casanegra** Investigadora y crítica en arte argentino y contemporáneo y Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte
- Andrés Duprat** Director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y curador independiente
- Marcelo Pacheco** Curador en Jefe de Malba-Colección Costantini; ex-Director de la Fundación Espigas

En las escuelas de arte, el contraste simultáneo es una lección básica de lenguaje visual; percibimos una mancha de color como más clara o más oscura, más verde o más roja, según lo que tenga al lado. Ese fenómeno que demuestra la relatividad de la percepción es considerado un pilar esencial para el desarrollo artístico. Pero este mismo principio ampliado en escala para abarcar obras al lado de otras obras, donde se contaminan no solamente en sus aspectos formales sino también en sus contenidos y posturas, no es tratado con la misma atención. Entendemos comúnmente que este nivel de consideración de obras al lado de obras corresponde a una disciplina relativamente nueva, llamada curaduría.

La curaduría describe la actividad de un meta-artista, quien, con la presentación de una combinación de obras de arte en un espacio, logra modular la forma en que son percibidas y cómo se interpretan sus significados. En la práctica, no es tan fácil delimitar o evaluar esta acción de curar; consiste en organizar? seleccionar? invitar? colgar? legitimar? En el mejor de los casos, la acción de artistas y curadores se relaciona en una suerte de pulseada constructiva. Y es en esta intersección compleja, cambiante, y contradictoria donde la lectura de la obra está en juego.

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

Esteban Alvarez: Muchas gracias por haber venido. Sería complicado decir hasta qué punto nosotros elegimos el tema de la mesa redonda de hoy y hasta qué punto el tema se impuso solo. La curaduría en las artes visuales es un tema cada vez más prominente debido a varias causas; entre ellas, el crecimiento y la multiplicación de mega-eventos internacionales como bienales y trienales, etc. Curiosamente, mientras este campo va transformándose para tomar un perfil cada vez más profesional en cuanto a la oferta de especialización de formación institucional que prepara a la gente para practicar, al mismo tiempo más y más artistas también se acercan a la práctica con un perfil que es casi el inverso. Esta dicotomía demuestra el amplio interés que la actividad despierta, tanto como la ausencia de una base de información, definiciones o expectativas que tomamos por dadas o que tenemos en común. Para informarnos y empezar a investigar el espectro de opiniones que tenemos, estamos aquí hoy.

Victoria Noorthoorn

En primer lugar, quería agradecer muchísimo a Esteban Alvarez y a Tamara Stuby por esta espléndida invitación. Es todo un lujo estar acá, en Buenos Aires, pudiendo hablar y con esta maravillosa compañía, especialmente compartiendo la mesa con Marcelo Pacheco, que es mi jefe e interlocutor en Malba. Voy a empezar por revisar un poco los presupuestos de esta mesa tal cual fueron planteados porque me generaron un poco de incomodidad. Por un lado, la idea del curador equiparado a la situación de montaje, o sea, el curador que se reduce o se enaltece a partir de la colgada de las obras. Por otro lado, la presunción de que en esta práctica, el curador se propone como un pseudoartista. Ante todo, disiento, porque si bien nuestro trabajo implica una práctica que se resuelve en un producto visual - que es la exposición - no creo que la curaduría sea un arte, sino todo lo contrario, creo que la curaduría es un generador de posibilidad. Y es bien claro, por lo menos a mi juicio, que los generadores y productores de arte son los artistas y no los curadores. Eso es clarísimo.

Entonces, siguiendo con esta idea, hay dos concepciones del curador como generador de posibilidad que motivan mucho mi trabajo que quería compartir hoy con Uds. Uno es --y esto es del punto de vista de una curadora que ha trabajado en instituciones-- el trabajo del curador como mediador entre artista y público. Eso por un lado. Por otro, el curador en una situación de catalización y provocación en el trabajo que realiza en los talleres. O sea, un trabajo de intercambio de ideas y de provocación de uno en uno, artista - curador, donde también se pierden un poco las nociones de artista - curador y se convierten en dos personas dialogando. Se juegan en esto, a mi juicio, varios campos de responsabilidad. Por un lado, primero y principal, para con el artista y su obra -- lo cual no quiere decir acatar a todo que diga el artista, porque como todo buen escritor, todo artista necesita un buen editor. Otro campo de responsabilidad es para con el público: la necesidad de presentar una exposición claramente, un mensaje coherente tanto al nivel de montaje como a nivel de soporte textual. Otro, una responsabilidad para con la institución donde se inserta esta exposición, o sea, cómo se inserta esta exposición dentro la misión más amplia de la institución, cómo hacer que esta exposición contribuya a que la institución sea catalizadora, propositiva, y no una mera vidriera de prácticas que ya existen. Y otra -añadiría- una responsabilidad para con uno mismo, de ideales respecto de cómo deberían hacerse las cosas, y cómo contribuir a la profesionalización de la propia área de trabajo.

Respecto de la idea del curador como provocador o catalizador, quería contarles una experiencia que tuve trabajando con dos artistas en Nueva York en la galería White Box. El director me invitó a iniciar un programa para curadores jóvenes; él quería tener la galería cerrada en el verano, pero que estuviese activa. Entonces, invitó a seis curadores a que propongamos cada uno un proyecto que debía realizarse desde la ventana. O sea, el campo de exposición era la ventana y uno podía ver lo que estaba adentro. Entonces, (la primera diapositiva ...) invité a Judi Werthein y Leandro Erlich, dos artistas jóvenes viviendo en Nueva York, que hasta ese punto estaban trabajando por separado, y les propuse que hagan una colaboración, que propongamos un proyecto que salga de la discusión entre ambos, y esto fue lo que hicieron. Lo que están viendo parece ser un espejo, pero no lo es. Hacia la izquierda y la derecha de la ventana, lo que están viendo es una fotografía de la vista del otro lado de la calle, o sea, lo que esté enfrente, simulando una situación de espejo, y dentro de esa

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

fotografía insertaron un espejo real. Entonces, (la próxima diapo...) se genera esta situación, donde si uno está a la derecha de la fotografía, no se refleja, y si uno está enfrente del espejo, sí se refleja. (La próxima diapo... y la última...) para que vean un poco lo que pasaba. Entonces, el espacio de exposición se convertía en la calle, no tanto en el interior sino en ese límite. La ventana se convertía no en una ventana que mira hacia adentro -eso tiene connotaciones importantes en la historia del arte- o sea, no era una representación de ningún tipo sino que era un rebote visual hacia la calle.

Aquí quiero marcar un par de puntos que creo que son importantes, que podemos volver luego sobre ellos... Por un lado, la importancia de asumir el valor del riesgo en un proyecto curatorial. Creo que este valor se está perdiendo en muchas instituciones por una necesidad que las instituciones tienen de garantizar que el dinero sea invertido en proyectos exitosos. Esto puede generar que el arte se convierta en previsible, si uno no salvaguarda el valor del riesgo. Por otro lado, la importancia de ceder el lugar de acción a los artistas con quienes uno trabaja pero siempre exigir, es decir, apoyar y desafiar simultáneamente. Por otro lado, está el seguimiento, hacer un texto donde uno explique la importancia de presentar tal o cual proyecto, porque la gente no tiene por qué adivinar y menos en el ámbito de lo contemporáneo. Por otro lado, promover, generar un espacio de visibilidad para futuras oportunidades, y siempre motivar y exigir un pensamiento crítico riguroso, tanto respecto de uno mismo como interlocutor como respecto del artista con quien uno trabaja, o sea, no "esto lo hice porque tuve ganas", sino qué más? Porque generalmente, si estamos trabajando con algo serio, hay bastante que decir sobre eso. Y también respecto del público, generar preguntas, cuestionamientos. Generar no un público pasivo sino un público que piense, generar problemas y no tantas respuestas. Esto en cuanto al curador como provocador.

Y volviendo a la otra idea, del curador como mediador en el ámbito de lo institucional- quería contarles un poco sobre la dinámica curatorial de exposiciones de artistas jóvenes del espacio donde trabajé en Nueva York, que se llama el Drawing Center. Es un espacio que recibe carpetas, en este sentido, hay muchos espacios allá que reciben carpetas, pero la particularidad del Drawing Center era que las carpetas se recibían no con el fin de una exposición, sino con el fin de que esa persona sea aceptada a un programa de discusiones a puertas cerradas, uno a uno con un curador. Se llama el Viewing Program, existe hace 25 años; es un programa según el cual la institución trata de posicionar al trabajo de bambalinas o de provocación, o de taller, dentro de la institución. Una instancia de discusión, donde los artistas tienen, si quieren y pasan un primer filtro de selección (muy amplia), la posibilidad de llamar tres, cinco, siete, diecinueve veces por año al Drawing para pedir una cita con un curador y sentarse y trabajar sobre un proyecto o a discutir, mostrar el desarrollo de uno mismo. En fin, en esto me parece que es importante porque la institución avalaba este espacio más allá del ámbito de la exposición.

Es cierto que los artistas querían participar en exposiciones. Eso lo teníamos bien claro, y las exposiciones se llamaban Selecciones. Quería mostrarles algún ejemplo... (la próxima diapositiva...) Respecto del proceso de selección, había un comité curatorial; éramos cuatro personas: dos curadores y dos artistas. Cada uno de distinta generación, donde nos exigíamos un rigor en la argumentación, ¿Por qué estamos eligiendo esto? Eran cantidades de artistas, cantidades de portafolios, y lo genial de la situación era la apertura mental con que uno entraba. O sea, uno iba, y muchas veces salía con una opinión contraria a la que uno había entrado. ¿Por qué? Porque el otro te había discutido bien. Entonces, eso era bastante importante.

En esto, en términos de selección, había un par de cosas que voy a puntualizar, y que también, podemos volver después. No tratábamos de encontrar ninguna vanguardia total, adivinar el futuro, ningún tipo de cuestión así, sino de responder al presente. Qué está pasando, cómo cuestionar al dibujo contemporáneo de la forma más interesante, o sea: la materialidad del dibujo es, hoy en día, el papel? ¿Cómo se cruza con las tecnologías? ¿Qué es lo que define el dibujo hoy por hoy? ¿La transparencia y la gestualidad, digamos? ¿O puede entrar el cálculo digital en el dibujo contemporáneo? Porque puede haber dibujo digital. O sea, cuáles son los planteos, cómo cruza el dibujo con el espacio, esa situación es de arquitectura, o no... En fin, una cantidad de preguntas y en esto, diría que fuimos más exitosos cuando

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

apostamos por lo incómodo. Algo que quizás no nos gustaba, no era una cuestión de gusto personal, todo lo contrario, lo que nos generaba tensión.

Luego, llegando al ámbito de la exposición, acá estamos. Esto es el espacio principal del Drawing Center (refiriéndose a la diapositiva). Elegí esta porque está Jorge Macchi al fondo, con dos obras que fueron bastantes impresionantes porque inauguramos esta exposición el 6 de Septiembre del año pasado (2001), y bueno, estaban los dos monoblocks de Macchi entrando al espacio a la derecha. Pero lo que quería recalcar era que lo que tratamos de hacer era no generar una curaduría de tipo teórico discursiva. Con eso quiero decir que lo importante era el reconocimiento de que estas eran exposiciones colectivas de artistas cuyas prácticas eran totalmente diferentes, uno del otro. Entonces, no se trataba de poner esas obras al servicio de una teoría equis o zeta, sino que lo importante era que cada uno se sostenga independientemente al anterior y al próximo en el espacio. En este sentido, pienso que era una curaduría que trataba de no ser una curaduría, o sea, era una situación bien desafiante para un curador que siempre está tratando de articular algún tipo de discurso. El ritmo de la exposición era de uno más uno más uno más uno y no tanto de muchos al servicio de lo que podemos llamar un "otro discursivo". En este sentido, creo que realmente el curador como mediador se ponía bastante en juego.

Para cerrar, diría que la curaduría tiene (además de los campos de responsabilidad que mencioné anteriormente, o sea: para con el arte, para con el público, para con la institución, para con uno mismo) la posibilidad de ser catalizadora, provocadora, intermediaria entre escena artística y público general. En este caso, y para hacer alusión al título de esta mesa, que es "Curaduría: arte, ciencia o política?", diría que es claro que la curaduría no es arte, si bien se juega en la misma un ojo que puede generar posibilidad y que de hecho tiene repercusiones visuales en el ámbito de la exposición. No es una ciencia, si bien debería existir un rigor comparable con el científico en la base de toda exposición desarrollada responsablemente - que de hecho puede pensarse como un proceso de elaboraciones de hipótesis y tesis-que requiere de argumentaciones claras y rigurosas respecto de lo que se expone y porqué-y de un rigor expuesto tanto en la etapa, digamos, de soporte de ideas como en la etapa de montaje, que es lo que en definitiva enaltece la exposición, y lo que la gente va a ver. Tampoco es política, pero sí tiene repercusiones que pueden pensarse más allá del espacio de la exposición. Por ejemplo, creo que toda exposición, al pensar en un público, piensa en un contexto. Un contexto que es social, político, y económico. Cuál es la situación de la gente que viene? Cuál es la situación de la educación? Cómo provocar algún tipo de situación distinta respecto a la educación a través de una exposición? Cuál es la escena artística en la cual está insertada esta exposición? Dónde cree la institución que vale la pena poner una inyección más de salud en esta escena artística? Dónde motivar? Es decir, una exposición responde a un contexto determinado desde el momento en que uno es responsable ante su público, y desde el momento en que uno se compromete son ese o esos público(s) en sus diversas acepciones de cuerpo social y económico. En fin, la curaduría es una práctica donde los principales beneficiarios entonces, deberían ser tanto los artistas como el público. Eso es todo.

(aplausos)

Mercedes Casanegra

Bueno, yo también quería hacer algunas aclaraciones, unas mini-aclaraciones de principios, con respecto a la invitación, que por supuesto agradezco.

También, me generó un poco de conflicto el título y ese pequeño texto (que me pareció muy bien), pero, justamente cuando me preguntaron cómo definía lo que yo hacía, yo en realidad, no me denominé a mi misma como una curadora. En esto de la curaduría: arte, ciencia o política?, seguro que respondería primero, arte. Y después veríamos cómo podemos hacer otras relaciones. Y en cuanto a mí y a mi trabajo... los chicos me pidieron que me refiriera específicamente a la curaduría de la exposición de Tunga en Buenos Aires en noviembre de 1999. Bueno, lo que pasa es que justamente, no es, desde mi punto de vista, como trabajo curatorial de lo más típico y ortodoxo, sino que bueno, fue bastante *Sui Generis*, y les puedo ir contando un poco.

Lo que van a ver (comienza la proyección de un video), las imágenes no son demasiadas nítidas, pero para los que no estuvieron, esto fue el día de la inauguración, que además de la exposición en sí misma, de las instalaciones, había una *performance* dirigida por Tunga. Vamos a ir viendo el video mientras tanto. En cuanto a mi trabajo, bueno, hace diecinueve años que trabajo en el medio del arte, después de cinco o seis años de una carrera universitaria, pero bueno, todavía curadora no me denomino. No llego allí de otra manera cuando llego a este trabajo. A pesar de haber sido curadora de varias muestras, aunque no son tantas, la primera de las cuales fue la primera retrospectiva de Victor Grippo que se hizo en Buenos Aires, en la Fundación San Telmo en 1988. Por lo tanto, les remarco que la experiencia Tunga fue, dentro del desarrollo de mi trabajo, un poco atípica. Llegué ahí, tuve la iniciativa de que Tunga hiciera una exposición en Buenos Aires. En realidad, curiosamente, a través de la perseverancia de un deseo, de una especie de sueño, que me llevó doce años concretar. Después voy a volver sobre esto.

En cuanto a la curaduría y a la relación del trabajo curatorial con mi trabajo, puedo decir que mi experiencia -en general- la creo como a través de una íntima, muy íntima comunión, relación, y conocimiento con la obra de un artista, y sobre todo, de larga duración en el tiempo. A esto, por lo menos yo, llego ahí a través de la investigación. Esto especialmente en el caso de los artistas argentinos. Yo creo muchísimo en la formación teórica, que uno en este trabajo nunca termina de realizar. Bueno, además que les agradezco a todas las personas que he tenido en mi camino, que me han dado conocimientos, estoy enormemente agradecida. Pero, también, debo decir que en mi formación, tanto profesional como intelectual, y también como persona, han tenido muchísimo que ver mi estrecha relación con varios artistas. De la generación de los más grandes, como Kenneth Kemble, como Noé, como Victor Grippo, y tantos otros que podría nombrar. Yo he estado en general, más centrada dentro de la investigación del arte argentino. Entonces, voy a ir explicando porqué lo de Tunga es un caso un poco atípico y porqué llegué a ser la curadora de esa exposición, sin mediar de por medio una investigación como tal vez me hubiese gustado llevar a cabo si se hubiesen dado las circunstancias, no sé, si hubiera vivido en Brasil, sería de otro modo, no?

Entonces, vuelvo a las razones que originaron allá lejos en el tiempo, si se quiere, esta exposición. En el año 1987, viajé a la bienal de San Pablo y quedé tremendamente impresionada, porque había una gran, gran instalación de Tunga en el espacio central de la bienal, que creo que todos conocen. Era una larguísima cabellera como es bien típico de su obra, que colgaba del espacio central del pabellón de Iberopuera, y que caía al piso y formaba una de las tan conocidas trenzas. Bueno, en ese momento, lo conocí a Tunga un poco rápidamente, pero bueno, quedaba como una especie de obsesión. En ese momento el comisario del envío argentino era Jorge Glusberg, y bueno, conversando con él, que en ese momento, además de ser el comisario en San Pablo era director del CAYC, era el presidente de la Asociación de Críticos, en fin, le transmití la inquietud de traer la muestra de Tunga a Buenos Aires. Traer una muestra *equis* de Tunga a Buenos Aires. Con lo cual, me miró con cierto escepticismo y, por supuesto, bueno, no pasó nada. No pasó nada por muchos años. Y esto, a mí me lleva a hacer la siguiente reflexión, que ahí, tal vez, creo que empezaría a estar, si se quiere, mi aporte desde el punto de vista de, digamos, la insistencia, o después, del trabajo curatorial, de traer una muestra de Tunga a Buenos Aires.

Esto puede parecer un poco increíble desde el presente, donde al día de hoy estamos más acostumbrados a un intercambio entre Brasil y la Argentina, pero durante muchos años, los países que ahora forman el Mercosur --bueno, en este momento también, hay bastante crisis-- pero, no había demasiado intercambio entre nuestros países más cercanos, y es así, que justamente, en el año '87 que veo la obra de Tunga en San Pablo por primera vez, y se me ocurre esta idea, como tirarla hacia el futuro, ese año en el Museo Nacional de Bellas Artes, se mostró una exposición de arte brasileño, la colección Mariño, y lo curioso es que por muchísimos años, hasta noviembre del '99, no hubo más una exposición de arte brasileño en Buenos Aires -creo - una sola exposición, que yo no vi, que era una exposición de Siron Franco, en la desaparecida Fundación Banco Patricios- esto me provocaba un interrogante que todavía no he terminado de develar, qué era lo que sucedía realmente? Nosotros, los argentinos, llevábamos el envío, entre comillas, del arte argentino a la Bienal de San Pablo,

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

pero que en realidad, es una exposición internacional, es un poco anecdótico que sea además en Brasil, pero eso no significaba ninguna reciprocidad entre el arte de ambos países, no?

Solo personalmente, la experiencia de llegar ahí, y tal vez ver las exposiciones de artistas brasileños que podía ver en ese momento en la Bienal. Circunstancialmente, después de muchos años, realmente porque la obra de Tunga me interesaba mucho, me puse, a través de un crítico europeo, me puse en contacto con Tunga para pedirle un libro que se acababa de publicar sobre su obra, y entonces, así me puse en contacto con él, y así, bueno, en ese momento los faxes iban y venían, y le pregunté si le interesaría hacer una exposición en Buenos Aires, y me dijo que sí.

Esto era recién a fines del '97. El contexto argentino es radicalmente diferente al contexto brasileño, y por supuesto, los idiosincrasias, casi, diría yo, opuestas generan también obras opuestas. Lo que significa es que el intercambio puede ser enormemente rico. Esto que no se había dado y bueno, así, en conversaciones telefónicas, empecé a manejarlo con él, y me dijo que solamente había visitado a Buenos Aires una sola vez, en un momento no demasiado feliz, en 1978, en épocas de la dictadura militar, donde había tenido problemas por tener el pelo demasiado largo, etcétera. Entonces, se empezó a gestar la idea de una exposición de Tunga en Buenos Aires y en ese momento, tomé contacto con quien en ese momento era directora del Centro Cultural Recoleta (Teresa Anchorena), y ella fue muy favorable a esta idea, de que se hiciera una exposición de Tunga aquí. En ese momento, se estaba haciendo en Estados Unidos, en uno o dos lugares, una retrospectiva de él, entonces, se pensó en la posibilidad de traer esa muestra, que finalmente, nos dimos cuenta de que era demasiado costosa, que había muchas obras prestadas, y que no se podía hacer que después, como último destino llegara a Buenos Aires. Entonces, Teresa Anchorena tuvo la iniciativa de que invitáramos a Tunga a Buenos Aires, en noviembre de '98, es decir, exactamente un año antes de la exposición en Buenos Aires. El vino, y poco tiempo después me pidieron en Buenos Aires que fuese la curadora de esta muestra, lo cual iba un poco en contra de mis principios, esto de no conocer tanto, pero sí tener una pasión muy grande por la obra de un artista pero no conocerla desde el punto de vista de la investigación.

Trabajar con Tunga fue digamos, bastante sencillo, en el sentido de que él me presentó -- habiendo conocido él el lugar donde iba a exponer-- me presentó un proyecto absolutamente perfecto. Por eso, la curaduría no era un trabajo de elaboración, como realmente se supone que tiene que ser, sino que, digamos, lo que desde mi trabajo se hizo fue hacer todo lo posible para que las cosas salieran lo mejor posible, y para que Tunga por primera vez en Buenos Aires se mostrara con todo lo mejor.

A eso se unió que unos meses antes, además, la Fundación Arteviva quiso auspiciar la muestra, lo cual por supuesto, también, facilitó, de algún modo, toda la comunicación entre Brasil y Buenos Aires, y finalmente (bueno - no voy a detalles, porque ya me extendí demasiado), la muestra - quienes visitaron la inauguración- fue realmente un éxito, un éxito de público, y lo que yo esperaba de algún modo, es que fuese fecunda justamente, también, y muy especialmente para el medio de los artistas. Bueno, sin más detalles cierro aquí. (aplausos)

Andrés Duprat

Bueno, gracias, Tamara y Esteban por invitarme. Voy a leer rapidísimo, porque sino me cortan...

No voy a hablar de una exposición determinada, prefiero poner sobre la mesa una serie de reflexiones y preguntas acerca de la labor curatorial a partir de mi experiencia (sobre todo) como director del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca.

Creo que el término curaduría encierra un concepto múltiple y borroso que en todo caso es necesario tratar de clarificar. En el campo de las artes visuales, una aproximación posible sería la de definirlo como la persona que proyecta y lleva a cabo una exposición.

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

El curador es el que da un sentido determinado al hecho de exhibir ciertas obras. Decide y diseña el sentido de una exhibición, el período que abarcará, como mostrar determinadas obras, su recorrido, etc. Se trataría de un especialista no sólo en aquello que muestra sino también en cómo lo muestra. El curador tiene una gran responsabilidad al definir el cómo de una exposición, quiero decir que así como puede poner en valor la obra de un artista, con un mal proyecto curatorial puede debilitarla, desfigurarla y por que no, llegar a destruirla. Creo que el trabajo del curador debe ser prácticamente invisible a la hora de visitar la exposición, debe ser un trabajo profundo y a la vez discreto y respetuoso. No me gustan las muestras en las que las obras sólo juegan un papel ilustrativo de ciertas ideas curatoriales. Creo que la investigación y el montaje deben complementar y dar contexto a las obras de arte. Así, si veo una muestra histórica, me gustaría no solamente vivir la experiencia estética de cada obra sino también que el modo de exhibición me transmita el espíritu de su época, y ciertas claves para compenetrarme cabalmente con esa determinada estética, a través de escritos y demás contextualizaciones. Creo además que el goce estético de una obra de arte tiene que ver también con ciertas identificaciones o por lo menos con cierta comprensión intelectual del asunto.

Bruno Munari decía: "Uno ve lo que sabe", y considero que vemos a través de nuestra cultura y a través de nuestra formación, no necesariamente académica, sino más bien a través de nuestra formación individual como sujetos de determinada época. Así como es apasionante encontrar goce, poesía y complejidad de lecturas y de signos en una obra de arte, de la misma manera es apasionante encontrarla en una exposición entera. El trabajo curatorial podría leerse como un ensayo, en el sentido literario del término. Es el desarrollo de una hipótesis sostenida por las producciones artísticas. Esta hipótesis puede apuntar a dar a conocer la obra de un artista poco o mal conocido, puede dar cuenta de determinados movimientos estéticos de una época, puede hacernos descubrir un lado oculto respecto a lo ya conocido y aceptado, etc.

Hay, por cierto, otros aspectos en el concepto de curador, diferente al que reseñé recién, y es el curador como responsable de un espacio (eso en la Argentina, no?). La persona o equipo que proyecta, selecciona y programa las exhibiciones de un determinado espacio. Este tipo de labor curatorial va tomando consistencia a través de una sucesión de exposiciones que van delineando un perfil determinado a ese lugar. Es una labor que tiene que ver más con una gestión a través del tiempo y que repercute en el concierto general de una sociedad. Como en el caso del Instituto Di Tella en los sesenta o el Centro Cultural Ricardo Rojas, por ejemplo, en los noventa.

En mi caso particular, puedo reseñarles el trabajo hecho en Bahía Blanca -de esto tipo de curadurías, de gestión de un espacio- a través del Museo de Arte Contemporáneo. Bahía Blanca es una ciudad mediana, tiene trescientos cincuenta mil habitantes, netamente comercial, pequeño burguesa y conservadora. La idea de crear justo allí un Museo de Arte Contemporáneo era muy tentadora ya que se trataba de un terreno virgen en ese sentido, pero a la vez de mucha resistencia. También nos movió la idea de luchar de alguna manera contra la centralización abrumadora de Buenos Aires, la cabeza de Goliath según Martínez Estrada, proponiendo un espacio de generación de exposiciones de alta calidad y de vanguardia independiente de la capital. Logramos fundar el M.A.C. en 1995 y a través de años de trabajo constante comenzamos a ver los cambios que se generaban en la ciudad. La misma resistencia conservadora y localista que acosaba al museo hacía que nosotros nos afirmásemos en nuestro discurso y que nos metiéramos con verdadera pasión en la problemática del arte contemporáneo. Rápidamente nuestro tesón fue dando frutos concretos como el reconocimiento de los actores del mundo del arte, artistas, instituciones, fundaciones, prensa, etc. Es importante destacar que el M.A.C. es un museo público, sostenido por la municipalidad de Bahía Blanca. La situación de manejar fondos públicos por un lado representaba mayor presión por parte de otras fuerzas vivas de la ciudad, pero por otro lado era una carga que asumíamos con mayor responsabilidad. Que las vanguardias artísticas se generen desde un espacio público en el contexto de una ciudad conservadora era por lo menos contradictorio. Y esta acción de política cultural pública se lograba gracias a tres requisitos fundamentales: independencia de criterios respecto al poder político, respeto por el trabajo profesional y apoyo financiero. Considero que en un mundo manejado cada vez más por las empresas privadas que

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

por sus gobernantes, la posibilidad de dar voz, espacio y visibilidad a los artistas desde una acción pública es una obligación del estado. Hoy el museo tiene siete años, realizó cerca de cien exposiciones de arte contemporáneo, posee un patrimonio de más de cuatrocientas obras, realiza una prestigiosa bienal de arte sin disciplina y estamos terminando una ampliación (desde hace un año y medio, espero que se termine pronto) que duplicará su espacio de exposición.

Por fuera de estos dos esquemas corre la figura de los curadores ocasionales, es decir de expertos en diferentes temas que en determinados proyectos de exposición devienen curadores de los mismos. Me refiero a exposiciones específicas sobre ciertos temas. Por ejemplo, para una exhibición de arte nigeriano, nada mejor que contratar a un especialista para llevarlo a cabo con calidad, profundidad y rigor. No creo en general que el ojo turístico de los neófitos conlleve algún interés más que el mero asombro de alguien a quien le llaman la atención ciertas producciones respecto a su cultura y formación. Es por esta especialización necesaria por lo que no creo en los curadores en el sentido amplio de la palabra, uno nunca es un curador en general, sino que es un especialista en ciertos temas y, en todo caso, posee una mirada lúcida y un conocimiento sobre temas específicos (quien mucho abarca poco aprieta).

Ahora bien, hay, sobre todo en Buenos Aires, una proliferación de curadores, en el sentido más bobo de la palabra, personas que por ejemplo son jurados de un concurso y que se cargan con un ostentoso título de curador a la hora de colgar las obras seleccionadas en un espacio. O peor aún, personajes cuya acción curatorial sólo consiste en aceptar una propuesta de uno o varios artistas, propuesta que, por otro lado fue concebida por los artistas, creada por los artistas, armada por los artistas, diseñada por los artistas y finalmente montada por los artistas. Creo por ello que hay un abuso respecto a la figura de curador, hoy un buen bar o restaurante moderno no puede no contar con un curador que se encargue de poner cuadros en la pared para solaz de los comensales. Creo que hay poca humildad en todo eso y un abuso de falso profesionalismo, prefiero que algunas estéticas emerjan solas, genuinas y naturalmente, a quedar en manos de este tipo de decoradores, interioristas y curadores. Los hermosísimos bares y restaurantes porteños de décadas pasadas no necesitaron nada de eso.

Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que éstos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Esta lectura puede tener un sentido negativo (o es criticada) en tanto se piense: de qué sirve sumar intermediarios entre estas producciones y el público? Creo, sin embargo, que ese trabajo de mediación es muy importante ya que permite en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente. Y que las cosas no queden sólo como un paseo delante de obras para terminar mascullando si me gustó mucho, poquito o nada.

Sin duda una de las actividades principales de los curadores es trabajar en el campo de la difusión de la producción artística. Respecto a las producciones actuales las cosas se complican un poco. Así como no es difícil encontrar a un especialista en pintura renacentista, es complicado y difícil encontrar especialistas en un arte que aún está emergiendo. El arte contemporáneo es una creación en principio descontrolada y a veces caprichosamente desvinculada con el "esperado" devenir de las cosas. Es una producción rara, lateral, y a veces corre a contramano de lo que se espera de él. Esta especie de bendición es la maravilla de la creación, eso que hace que el arte sea indefinible y que lo veamos porque en momentos acontece, y ya. ¿Cuál es entonces el *metier* de un curador de arte contemporáneo? No tengo una respuesta cabal a esa pregunta, pero seguramente éste debería ser un sujeto de la contemporaneidad. Estar allí dentro, vivir esa problemática, tener un conocimiento profundo de ese mundo complejo y contradictorio, tener conocimiento de la historia y del contexto en que se produce, en definitiva, ser un protagonista.

Para terminar y con ánimo de debate, considero que es preciso tener conciencia de que tal como está planteado, sobre todo en el primer mundo, y lamentablemente y patéticamente en el tercero, el respeto general a los curadores responde a una legitimación de un sistema de poder que es -por lo menos- perverso. El modelo "*curator*", es un modelo de los países centrales puesto en boga recientemente en estas latitudes. Es preciso repensar los roles desde

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

nuestra realidad e idiosincrasia. La repetición acrítica de modelos importados, para peor de dudosa validez en el sentido de imponer determinados puntos de vista no inocentes por sobre otros, y que aquí leemos como "cool" con una ingenuidad alarmante, nos llevan a un vaciamiento de sentido y a leer el arte argentino como una pobre y tardía repetición de modelos extranjeros, o bien a presentarlo como una expresión folklórica atractiva por su diversidad. Curadores que consiente o inconscientemente se transforman en verdaderos operadores de propaganda, de estilos de vida y de ideologías. Curadores erigidos que creen saber con una sospechosa claridad religiosa y dogmática, cómo y qué debe verse, mostrarse, colgarse, seleccionarse, respondiendo de esta manera a intereses de mercados, de empresas o de determinados núcleos de poder. Y este debate es una verdadera guerra de ideas en la que debemos tomar ciertas posiciones y defenderlas en el contexto mundial.

El campo de la creación artística no admite en principio recetas fijas o mecánicas establecidas. Creo que tomar conciencia de esta limitación es en todo caso, el punto de partida para que el rol del curador esté más cerca de ser un puente interesante, sensible y real entre los artistas y el público. Este campo se yergue también como una posibilidad de debate, de reflexión y por qué no de acción.

Muchas veces recorriendo exhibiciones siento cierta traición al espíritu de un determinado artista, cierta reducción prolija y digerible de la producción de un artista, en defensa del "buen arte" de montar una exhibición correctamente, de la profesionalización. Creo que el curador debe estar más cerca del artista que del museo, y que así como cada artista posee su propio universo, cada exposición debe exudar ese mismo universo. El curador como aliado y no como masticador de propuestas para digerirlas mejor. Por todo ello no creo en una expertización académica de la tarea curatorial, tal como no creo en la expertización de la tarea artística tampoco.

Quien opera en el mundo del arte debe tener conciencia de la ausencia de cánones establecidos y afrontar los riesgos de operar en un mundo complejo, contradictorio, subversivo, controvertido y sobre todo de gran libertad y dinamismo. No siempre el orden, la medida y la razonabilidad dan buenos resultados. Gracias.
(aplausos)

Marcelo Pacheco

Antes que nada quiero agradecer la invitación de Tamara y Esteban.

Cada vez -en los últimos años- que se plantea el tema de discusión alrededor del problema de la curaduría y los curadores, yo siempre recuerdo una vieja anécdota que ocurrió en Santiago de Chile hace más o menos unos diez años, cuando quien iba a ser curador de una de las Documentas de Kassel estaba visitando Santiago. Y, en el momento en que se registró en su hotel, puso como profesión "curador". A partir del día siguiente, se dio cuenta de que curiosamente, todas las mucamas y el servicio del hotel lo miraba con cara extrañada, hasta que se animó a preguntar: "qué es lo que ocurre conmigo?", y obviamente todos creían que era un manosanta. Esta anécdota (que siempre cuenta Justo Pastor Mellado cada vez que se presenta la ocasión de discutir qué es y qué es lo que hacemos en realidad los curadores), me parece que es más que clara, en función de establecer cual es el grado de confusión y el problema, la carga que tiene la palabra "curador" y las confusiones que viene abriendo el tema de la curaduría en estos últimos quince años, no solo en la Argentina, sino en el mundo en general.

Para que no quede ninguna duda, yo, en realidad, lo primero que quiero dejar en claro es que yo tengo, sí, posición tomada con respecto a qué es lo que hago cuando me llamo curador, y estoy absolutamente convencido de que la práctica curatorial -no la curaduría- la práctica curatorial, es básicamente un terreno de escritura. Así como estoy convencido de que toda exposición es siempre una narración, y específicamente una narración que ocurre en el espacio, o sea, una narración espacializada, y que 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.

Mi formación es similar a la que les comentaba Mercedes Casanegra. Yo también soy egresado de la Facultad de Filosofía y Letras, de la carrera de Historia del Arte, y en el momento en el que egresé de la carrera de la Historia del Arte, empecé a trabajar en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el año '86, y me tocó hacer mi primera muestra con el patrimonio del museo en la Fundación San Telmo, y fue una muestra que se llamó "Desnudos y Vestidos", en el año '86. Aún hoy, unos cuantos años después, tengo absolutamente claro que aquella primera muestra y aquel primer momento de meter las manos en una exposición, para mí, definió claramente la diferencia entre seguir la carrera académica y tradicional, el campo de investigación de la historia del arte en el ámbito de la universidad, y lo que yo había descubierto, que era para mí un terreno totalmente nuevo y una posibilidad diferente, de escritura y de propuesta de discurso que tenía que ver específicamente con la realización de exposiciones, y con lo que con el tiempo se empezó a definir como práctica curatorial.

Como en realidad ésta es una presentación muy corta para abrir el debate, lo único que quiero es dejar puntualizados algunos items. En primer lugar, creo que es fundamental tener en cuenta, que no es lo mismo hablar de curaduría que hablar de práctica curatorial. Fundamentalmente porque al hablar de práctica curatorial, para mí, deja en claro que el terreno y la discusión alrededor del problema de la disciplina de la curaduría queda eliminada. La curaduría es básicamente un espacio que se ubica siempre entre otros espacios. No creo en la curaduría como una disciplina. Sí, creo en la curaduría como una práctica. Tiene que ver específicamente con la puesta en acción, con un acto discursivo, como decía antes, y con la construcción específica de una narración. Es el mismo problema que se plantea, o, viene planteándose durante gran parte del siglo XX en el terreno de la literatura, en el terreno del lenguaje, con respecto al problema del enunciado y la enunciación. Claramente, así como la enunciación es el acto de la palabra, el decir, y el enunciado es el texto, en el caso de la práctica curatorial ocurre lo mismo. La práctica curatorial, lo que hace en realidad es generar un discurso y generar un texto, que en el momento en el cual se transforma en enunciación comienza a adquirir sentido.

Por otro lado, quisiera dejar también en claro algo que para mí es fundamental y que no hay que perder de vista, y es que, en realidad, todas estas discusiones alrededor del problema de la práctica curatorial y de la figura del curador, son parte de un debate reciente. Un debate de estos últimos veinte años, directamente relacionado con la transformación del mundo, en términos de la transformación económica, política y social que el mundo ha tenido en los últimos veinte años. Es imposible pensar la práctica curatorial si no tenemos en claro que estamos hablando, fundamentalmente, de un mundo que se ha transformado en términos del capitalismo tardío, en términos de la globalización, en términos del tema de la transformación y la transferencia de las nacionalidades, en término de la entrada de las artes visuales al territorio de las industrias culturales o el territorio de la industria turística, etc. Y ese contexto me parece que es clave, porque sino, en realidad, nunca tenemos demasiado en claro por qué precisamente aparece en estos últimos veinte años la discusión alrededor del problema del curador como figura central en el campo artístico, cuando es una figura que existe en el mundo del arte desde el siglo XVIII, y en realidad, como formulación en el campo del lenguaje que ahora pasó a definir actividades totalmente diferentes.

Por un lado, claramente, el curador como administrador y negociador de los resortes de circulación de visibilidad, de legitimidad, y de consagración; el curador como dador del estatuto artístico. El curador, como un productor de servicios de cuello blanco, tomando una denominación que ahora se utiliza mucho en el campo de la economía de las ciudades globales. Esta idea de que en realidad los curadores terminan transformándose en productores de servicios con la particularidad de que en realidad son productores de servicios de cuello blanco (con lo cual tienen buenos honorarios).

El curador / promotor, o el curador que en realidad funciona como agente de migraciones, o el que da los visados y las credenciales. Hasta qué punto el curador se ha transformado en aquel que administra los pasos de fronteras, en un mundo globalizado, pero, lo que ha hecho ha sido recrear el esquema y el funcionamiento de las fronteras, de una manera diferente a la que estábamos acostumbrados, de acuerdo con cómo se había organizado el mapa del mundo en el

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

siglo XIX, pero que son fronteras que obviamente no han desaparecido.

Y en última instancia, la idea del curador como aquel encargado de establecer la policía discursiva. Esa noción de curador como administrador, como policía discursivo y como el que cuida el paso de frontera, es totalmente diferente a la noción del curador relacionado con la idea de práctica curatorial que a mí me interesa, que tiene que ver justamente con lo que enunciaba al principio, de la práctica curatorial como campo de escritura, de edición y de transcripción, donde el curador se transforma en un "productor de infraestructura"(como diría Pastor Mellado). A mí me parece más interesante pensar la figura del curador como alguien que trabaja en los márgenes. Como alguien que, en realidad, en lugar de tener que administrar sentido, lo que hace es dislocar sentido. Me interesa la idea del curador - básicamente- como aquel que disloca específicamente el cuerpo mismo de los enunciados, y que tiene en claro que no hay una pretensión dogmática de crear un determinado principio de autoridad. Básicamente, la idea de la práctica curatorial como aquellos que trabajan en el campo de los agujeros, en el campo de los umbrales, en los pliegues, que no fija objetos.

Ahí aparece otro tema que para mí es fundamental, que es la idea de que el campo de batalla se haya abierto alrededor de la práctica curatorial y que en parte mencionaba Andrés (Duprat) con "los curadores bobos", tiene que ver justamente con esta cuestión del funcionamiento de la práctica curatorial como un campo de batalla al que tratan de ingresar los críticos, los investigadores, los artistas, los coleccionistas, los periodistas de arte, etc. simplemente porque la práctica curatorial hoy es el único campo reconocido por el sistema artístico como el lugar en el cual se dirime la autoridad. Lo que no tiene nada que ver con la idea del autoritarismo curatorial, que es otro campo de discusión y es otro problema. Evidentemente, sí es cierto que la producción artística, tanto en lo institucional público como en lo institucional privado, ha delimitado y ha creado un campo de discusión que tiene al curador como figura central, donde lo que se está discutiendo es específicamente la autoridad epistemológica que tiene el curador para dar sentido o no a la producción artística, tanto hablemos de lo contemporáneo como hablemos de lo histórico. Hay un punto en el cual todo eso se junta.

Para ir cerrando, quiero simplemente marcar la idea del acto de exponer, que debe ser considerado como un acto discursivo, que en realidad, lo que propone, son nuevas costuras y trabaja siempre sobre tachaduras. La idea de la práctica curatorial como inscripción, se trata de una acción que actúa simultáneamente en el campo físico, social y simbólico. Lo que hace, es poner en juego unidades diversas; básicamente construye relaciones, abre un conjunto de posiciones subjetivas posibles, pero no es la que confiere lugar ni al espectador ni al objeto artístico. De la misma manera en que 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 es 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.

Y que toda exposición, por definición, deja cosas afuera, que es uno de los puntos fundamentales de discusión en la rencilla de poder doméstica entre curadores y artistas. La idea de que toda exposición, de la misma manera en que la idea de que la práctica curatorial construye una historia fija, es lo que finalmente hace abrir los puntos de fricción entre artistas y curadores, suponiendo que cada exposición, lo que hace es siempre elegir quien está adentro y quien queda afuera. Olvidándonos de que en realidad, todo proceso de escritura siempre implica necesariamente -y lleva por condición-- la idea de dejar afuera. De dejar afuera y cualquier intento de descripción completa es absolutamente fraudulento, tanto en el campo de la práctica curatorial como en el campo de la historia.

Por otro lado, quiero insistir y remarcar que toda exposición es siempre una demostración pública, por lo tanto, siempre va dirigida a una segunda persona. La manía autista de los curadores se suma como uno de los elementos que más estragos hace en el campo de la producción, y que en el caso específico de la práctica curatorial como una narración, lo que se incorpora como elemento fundamental que distingue a esta narración de otras narraciones, es

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

justamente la idea del mirar. No olvidarnos que en el campo de la práctica curatorial, el elemento clave sobre el cual nosotros estamos articulando el trabajo es sobre el tema de la mirada. Y poder abrir, entonces, el debate sobre algo que en realidad en el campo del psicoanálisis, la sociología y los estudios culturales se ha discutido hace tiempo pero en el campo de los artes sigue siendo todavía bastante problemático, que es que la mirada es parte de una construcción cultural. La idea de que, justamente, la mirada se construye, y la práctica curatorial debe estar articulada en esa noción de la mirada como algo que se tiene que construir a lo largo del tiempo.

Lo que quería era dejar planteados estos *items*, y el ejemplo del que iba a hablar (que ya no hay tiempo ahora) era la muestra "Cantos Paralelos" en la que participé en el año '99, que fue una muestra de arte argentino contemporáneo realizada en Austin [Texas, EE.UU.], y después se mostró en Phoenix [Arizona, EE.UU.], y en la biblioteca Arango en Colombia, con nueve artistas argentinos. Quería tomarlo como ejemplo, pero bueno, ya estoy dentro del tiempo, así que cualquier cosa, después en el tránsito del debate, podemos hablar sobre el tema de Cantos Paralelos. Gracias.
(aplausos)

Discusión

EA: Bueno, alguien quiere agregar algo? Alguien tiene alguna pregunta? Si no hay ninguna... ya hay algunas preguntas por escrito. La primera: hasta qué punto la curaduría puede ser independiente de las instituciones?

M.P.: Sí, yo creo totalmente en la práctica curatorial independiente. De hecho, hasta mi llegada al M.A.L.B.A. hace apenas una semana, trabajé como curador independiente... digamos desde mi salida del Museo Nacional de Bellas Artes en el '93 hasta ahora, durante nueve años, trabajé como curador independiente. Creo absolutamente que hay un terreno para la práctica curatorial independiente. Pero eso no tiene que ver con que uno trabaje por fuera de las instituciones, o si uno está trabajando dentro de la institución, que la práctica curatorial como cualquier otra de las actividades relacionadas con este campo de la producción cultural, es un terreno de negociación constante. De eso no cabe la menor duda, que cada vez es un terreno más complejo porque intervienen mayor cantidad de variables, y obviamente, las decisiones de poder son cada vez más complejas en términos de financiación, intervención de los *sponsors*, intervención de los artistas estrella, los curadores estrella, las galerías, el mercado, etc, etc, así, pero creo totalmente en la posibilidad de la práctica curatorial como una práctica independiente por fuera de las instituciones.

Público: En el caso de una curaduría independiente, en qué espacio se desarrolla eso?

M.P.: La independencia no tiene que ver con que se desarrolle dentro del espacio institucional. Porque eso sería, o daría por supuesto que todo espacio institucional es un espacio apesado.

P: Y como diferenciaría, entonces, una curaduría "boba" de una que no lo es en un espacio que no es institucional?

M.P.: En términos profesionales. O sea, que la curaduría sea boba o no, o que los curadores seamos o no bobos, no tiene que ver con que estemos dentro de una institución o por fuera de una institución. Tiene que ver con que hay curadores que son profesionales y curadores que no son profesionales. Sí, la frontera ocurre como en cualquier campo de práctica... porque ahí entraríamos en otra discusión, que es un tema bastante complejo, que es: cuáles son, hoy día los espacios en los cuales existe la posibilidad de una práctica curatorial independiente, en términos de cuáles son hoy los espacios todavía independientes? También para la producción, y para mostrar. La idea del espacio alternativo, el *underground*, etc. es algo que se fue con los '80 junto con otras tantas cosas. Hoy existen espacios que no se pueden definir en otros terrenos, o que tienen términos de funcionamiento diferentes, es cierto que una institución siempre tiene necesariamente fronteras más complicadas, pero yo no creo que la frontera tenga que ver ... es muy personal, pero, no creo que tenga que ver con estar adentro, o estar

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

afuera.

V.N.: Además, agregaría que la práctica puede ser independiente, pero puede luego estar puesta en una exposición expuesta en una institución o puede ser arte público, o puede ser una *performance*, puede ser una situación de intervención en algún tipo de empresa... justamente, creo que la práctica independiente tiene esa libertad de poder pensar en cuál es el sitio ideal para mi proyecto. Y no necesariamente estar atada a las negociaciones de una institución, y todos los límites que eso conlleva. Me parece que es un desafío fenomenal y hay que tener bastante coraje y mucha tesitura, y que cuando alguien lo tiene, realmente los resultados brillan. Quizás, a veces, más que dentro de las instituciones.

M.C.: Y yo agregaría que especialmente en nuestro contexto, porque si no, estaríamos hablando de instituciones ideales con personas ideales, digamos, con todo un conjunto de personas que, en general, no es la regla común, ni en las instituciones ni en los lugares acá. Sino que es una cosa mucho más desde la lucha personal.

P: Bueno, de las cosas que estuvieron diciendo, yo voy a decir algunas cosas con las que estoy de acuerdo. Fundamentalmente con que la actividad, mejor dicho, que la curaduría es una actividad, que requiere una formación previa en otros campos, en los campos específicos, digamos de los que podemos ser curadores. Se puede ser curador de una muestra de ciencia, y para tal caso es conveniente conocer la ciencia base a la que uno se va a dedicar. Lo pienso también desde el punto de vista del que se estudia la museología -no acá, sino en el resto del mundo, que se estudia como un postgrado- también me gusta pensar algo, a lo que hizo breve referencia Marcelo, el curador en sentido etimológico original. "*Curare*" en italiano y para los romanos era, precisamente, la principal actividad era "tener al cuidado", que eso significa *curare*, al cuidado, una edición. Una edición, en este caso, de libros. Pero me gusta pensar eso también, desde el origen etimológico. Pero más allá de estas coincidencias, y de la práctica, que creo también cabría pensar otro tema (que se los tiro como posible tema de discusión), que es el tema de la crítica de arte. Que también es una actividad, no es una profesión, es una actividad. No es una disciplina, es una actividad. Quisiera que, digamos, el panel... tiro el tema, Marcelo, pero me gustaría que respondiera más de uno, si pueden un poco todos, una reflexión sobre el tema del autismo del curador. Por haber practicado alguna vez la curaduría, es algo que más que me preocupa, me atormenta.

(largo silencio)

A.D.: Ahora somos autistas...

(risas)

V.N.: Me gustaría decir algo con respecto al tema de la disciplina -- la curaduría, o la práctica curatorial, o como la llamemos, porque no las distingo tanto, como Marcelo. Pero me hace ruido esa idea de eliminar la disciplina, o eliminar la profesión, o el profesionalismo que pueda tener o no la curaduría. Me molesta, quizás porque vengo de un contexto, recientemente, en donde existen cantidades, *quichientos* curadores por donde mires, realmente profesionales. De primera línea. Eso por un lado, porque creo que realmente conlleva mucho de lo que hemos hablado aquí; es un profesionalismo, es un compromiso que se tiene con el arte, desde el punto de vista de la investigación, de una responsabilidad a todo nivel de acuerdo con lo expuesto hoy aquí. Entonces, creo que no es algo así como excluyente, esa necesidad de distinguir la actividad de la profesión, creo que si uno se toma su profesión responsablemente, está generando actividad, y viceversa. Eso por un lado. Respecto de la manía autista de los curadores, me gustaría que vos Marcelo, que lo largaste un poco así, antes de entrar a discutirlo creo que sería bueno definirlo un poco, definir a qué nos referimos, porque creo que quizás no todos en la audiencia están al tanto de lo que querés decir.

M.P.: Bueno, pero no vamos a convertir esto en una discusión del M.A.L.B.A.

(risas)

Pero, a ver, que quede claro que cuando yo insisto en la idea de la curaduría como práctica, no estoy eliminando de ninguna manera la profesión - profesión con la cual me reconozco- y

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

mucho menos el profesionalismo. Yo lo que sí, discuto, que para mí, es un terreno interesante, además, de debate, es esta cuestión de si existe o no la posibilidad de pensar en la curaduría como una disciplina para ser formado en términos de estudio; algo que uno puede pensar como una currícula para salir con el título de curador. Que es otra cosa. Que probablemente tiene que ver con la situación que uno ve en los intentos (tantos fallidos que hay localmente), de generar espacios en los cuales se estudia para ser curador. Y como además estamos probablemente ya escaldados, cuando vemos la vaca, lloramos. Porque los museólogos ya hicieron bastantes estragos en todos los museos. A mí me genera también esta cuestión de pensar: Bueno, OK, la práctica curatorial, yo no estoy tan convencido de que haya que pensarla en términos de disciplina.

Creo que es mucho más interesante el campo que abre la curaduría, y que la disciplina en el campo de la formación curatorial como estudio terciario implicaría agravar el riesgo de suponer que hay una plantilla curatorial, y vamos a empezar a ver curadores que surjan con títulos terciarios por todos lados, y en realidad me parece que es un terreno bastante más atractivo. Entonces, es como otro debate. Con respecto al tema del autismo, lo que trataba de dejar en claro, es que para mí, esta cuestión que la práctica curatorial tiene como elemento fundamental, dá como resultado directo esta enunciación puesta en acto que tiene que ver con una exposición, dejar en claro, realmente, creo que lo que toda exposición lleva por definición, debe llevar por definición, no es anecdótico, y no es simplemente un elemento más en el proceso, sino que es central, que toda exposición está dirigida a una segunda persona. Toda exposición está dirigida a un público. Entonces, en ese sentido, muchas veces el problema que uno siente en el campo de la práctica curatorial, es que en realidad se transforma en discusiones entre cinco, que estamos discutiendo el problema del rulo en la voluta jónica, y el público pasa sin enterarse nunca de lo que estamos discutiendo los curadores. Lo que no implica tampoco, porque tampoco me interesa, esta manía por el soporte didáctico, donde vamos ya al otro punto, y creemos que el público además de que no saber ver, sabe leer con dificultad. Y le explicamos una vez, dos veces, tres veces, en veinte cartelitos, que vea lo que nosotros queremos que vea. Justamente lo maravilloso de la práctica curatorial es ese otro terreno, en el cual sí, OK, es cierto que uno está construyendo sentido, escribiendo, poniendo narración... Y ahí vuelvo a una cuestión básica, Foucault ya lo estudió con respecto al problema de la ciencia; en la práctica curatorial, es maravilloso también, este problema, la práctica curatorial tiene que ver con la autoridad, pero de ahí al autoritarismo, hay absolutamente un trecho. Me refería a la autismo en esta dirección.

V.N.: Está bien. Bueno, querías que comentemos sobre este concepto, no? Lo primero que pensé cuando lo explicaste... me vino a la mente una exposición de Harald Szeemann, donde había una escultura de una bailarina de Degas, al lado de una escultura del minimalista Donald Judd, de los años '60, al lado de un banco Greco Romano de características *equis...* se trataba de postular la existencia de conexiones maravillosas entre estos objetos, y uno no tenía ni idea de por donde ingresar a esta exposición. Era, de alguna forma, totalmente autista en el sentido que era una conversación del curador mismo con su propio ego, por tener estos objetos totalmente sublimes uno al lado del otro en el espacio, para sí mismo, para el goce propio. En este sentido, no puedo estar más de acuerdo con que, si nos vamos a vanagloriar, hagámoslo con nosotros mismos, y egoísticamente, pero no es necesario involucrar a toda una institución, un público, una cantidad de gente para que vea las malacrianzas que uno pueda tener, o las idiosincrasias. Me parece bastante claro el problema en este sentido. De no ser consciente de quién tenés delante, de a quién va esto, y más en el ámbito de arte contemporáneo, que creo que ya tiene bastante su dificultad, y no generar un puente con la audiencia, no generar un discurso, en este sentido, estoy de acuerdo con Marcelo, en términos de pensar una exposición como un discurso o una escritura o una narración, o sea, tiene que haber algún tipo de sentido en el espacio.

El sentido también puede ser la exploración de un grupo de obras al lado de otro y que se vea el desarrollo de algún tipo de discurso, dentro de un grupo de obras, y que luego uno pasa a otro, etc. etc. Depende de la exposición, no?

A.D.:Creo que es tan amplio, el campo... Sí, obvio, él explicó lo que quería decir con "curador autista". Sí, cuando hay un código absolutamente críptico y uno se queda afuera, es hincha-

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

pelotas porque te quedás afuera. Me pasa muchísimo a mí. Ahora, creo que hay distintos niveles ...

P: pero, dale...

A.D.: A mí? Sí. Muchísimo, sobre todo afuera, me pasa. Tiene que ver con lo que decía cuando hablé, que también tiene que ver con quién es uno y qué viste. Porque uno ve lo que ya conoce, digamos. No ves "nuevo". Es así, pienso eso, yo. Creo que hay como distintos niveles de lectura. A veces, me quedo afuera, qué sé yo. A veces por culpa de un curador muy hermético, y a veces por mi ignorancia. Creo que como el campo del arte contemporáneo es tan amplio, yo también prefiero quedarme afuera a que me expliquen la exposición, como decía Marcelo, en ese sentido. Muchas veces las cosas hablan más por lo que no hablan, digamos, que por lo que hablan. Pero no tengo una posición respecto a eso. Soy público, no? Sí, si yo armo una exposición, trato de que no sea un chiste entre... una discusión que tuvimos en una cena yo con los artistas. Que no se estructure en base a un código absolutamente privado. Pero yo no tengo, en general, en el campo que yo actúo, no tengo mucha preocupación por el público. No me interesa demasiado... no el público, o sea, no me interesa ser didáctico, yo manejo un museo de arte contemporáneo, y ya. Y trato que sea profesional en el sentido de mostrar las cosas como los artistas las producen, sin red, digamos. No suavizar, lo que hablaba de no masticar, de dar un poco masticado porque sino es un poco... y el arte, la verdad, que a veces, es revulsivo a propósito, y me parece bien que sea así. No sé bien qué decir con respecto al tema... parezco Warhol, no?

(risas)

M.C.: Simplemente, te diría algo que me parece un poco obvio; entiendo perfectamente lo del autismo, pero yo creo que prácticamente cualquier exposición de arte contemporáneo, creo que lo sabés bien, te propone un trabajo de investigación, también, a cualquier espectador, tanto al especializado (al especializado, menos), pero al espectador, le propone un trabajo de investigación. Creo que es así. No nos queda otro remedio.

A.D.: Perdón, una cosita. Yo veo fútbol, y veo lo que dicen los tipos que hablan, los comentaristas, y yo me doy cuenta de que no estoy viendo casi nada. Porque no sé de fútbol. Entonces, escucho, y es genial lo que dicen. Anticipan, dan una complejidad de lectura de la misma cosa que está pasando, que yo no la tengo. Miro diez minutos, y me aburro, si no hacen un gol o un foul, pero lo que yo escucho que dicen los comentaristas, realmente me da la pauta de que hay algo ahí que yo no veo, que tiene que ver con el conocimiento. Tiene que ver con que vieron un millón de partidos, conocen la función de las cosas, se anticipan a lo que va a pasar, si el contrario hace eso... me parece que es parecido.

(no se escucha, alguien habla lejos del micrófono).

P: Eso digamos, yo no quisiera que esto fuera una especie de polémica mía sola...

A.D.: Polémica de fútbol, aparte...

P: Por supuesto, que contestando a lo que vos dijiste con respecto a la profesión, yo no me refiero a "ser profesional", sino a la diferencia entre -mejor- disciplina, quizás, que la palabra es profesión que es lo dijo Marcelo, y actividad. A eso me refiero. Lo mismo, me refiero a la crítica, conocer la ciencia base del tema que tenés entre manos, para hacer una curaduría, montar un museo, etc. etc, bueno, no importa. Eso es previamente, para decirte que no estoy en contra a la profesionalización, muy por el contrario. Creo que la curaduría boba tiene que ver precisamente con cierta cosa de divulgación de determinados términos, como en su momento, todo era un *happening*, en la década del '60. O sea, vos hacías una fiesta en tu casa, y hacías un *happening*...

V.N.: Pero, te voy a contestar un minuto eso, porque me importa y lo dejamos de lado, porque sino se convierte en un...

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

P: ... en un diálogo...

V.N.: Sí... porque, por ejemplo, yo hice un Master en Curaduría de Arte Contemporáneo, no? Entonces, escucho eso, y lo escucho desde mi experiencia personal. Lo cual no quiere decir que yo salgo con un Master y soy curadora, pero sí que me armé de herramientas que luego me sirvieron y mucho... Yo era la más joven en la camada en la cual yo estaba, y las diez personas que estaban ahí veníamos de disciplinas distintas. Y con bastante bagaje, cada uno, dentro de lo suyo, contribuyendo a un espacio de discusión sobre cómo generar posibilidades, llamémoslo, o cómo generar una práctica curatorial inteligente.

Yo creo que si uno viene del secundario, y trata de hacer un estudio curatorial, no sé cómo puede llegar a funcionar eso. Pero sí, con un bagaje previo, y creo que en ese sentido estamos totalmente de acuerdo, que hay aspectos para problematizar, para pensar, o sea, que da como para hacer una dinámica de búsqueda, armar una disciplina, que quizás es cierto no existe, porque tiene que manifestarse en la práctica. Y yo, en ese sentido, entro al Master sin una práctica curatorial previa, soy la única en ese grupo, pero absorbo todo lo que le pasó al resto, y bueno, y por suerte, tengo la posibilidad después de largarme a ese terreno. Y aquí creo que son tantos los problemas, tantas las posibilidades, respecto de lo que uno puede elegir, cómo presentar esto o aquello, tantas las políticas que afectan a las instituciones, los boards, el dinero, y tanto lo que se necesita pensar el lugar del artista, las discusiones, la preparación que se requiere en ámbitos como filosofía o ética profesional, son una cantidad de cuestiones que creo que realmente dan por lo menos para un postgrado. No sé, como una cosa para...

P: Voy a decir algo porque como uno es artista y no entra en el campo la curaduría, para cortar un poco el diálogo entre ustedes e intervenir. A mí, bueno, los escucho, y pienso lo que para mí, sería un deseo de curador, que en realidad no sé específicamente cual es la función... no sé, no sé, nunca trabajé de curadora, y creo que sería pésima, aparte. Pero sí, hay varios puntos que veo y uno es, por ejemplo, la responsabilidad en la construcción de la simbolización que tiene, de la construcción de un campo simbólico por parte del curador. Por otro lado, que a su vez considero que ese campo debiera ser un campo sumamente flexible, en esa construcción de un discurso -un discurso puede ser flexible o puede ser cerrado- y ahí sí, veo lo que es el autoritarismo, realmente me resulta detestable masticar un propio discurso y mandarlo hecho y cerrado o poder trabajar sobre un discurso abierto, no es cierto? En lo que es la construcción de una muestra, me imagino. Y que por otro lado, es muy diferente una muestra histórica de arte contemporáneo, y también debe ser muy diferente lo que es la construcción de una muestra con un artista joven o un artista vivo donde no sé si hay un trabajo en conjunto o se manejan de forma independiente.

Como artista, y con lo que yo considero que es la circulación de la obra, que para mí, cuando una obra entra a circular, es cuando se recarga simbólicamente. Cuando una obra está dentro del taller de un artista, es como un espejo del artista, y es una obra cerrada, y por eso me parece fundamental que circule, porque justamente es donde se recarga, y ahí es donde resulta interesante la intervención de un curador. Porque como artista, para mí, mi obra, a veces, me resulta sumamente cerrada. No habla conmigo mismo, y finalmente es una pavada, y deja de gustarme, y es horrible, y es donde ahí yo pediría socorro a un curador. Alguien que me la abra de alguna manera, que la refresque, y que la haga realmente construir un discurso con otro que forme parte de un campo simbólico mayor.

Y creo que es una tarea sumamente rica. Ahora, aquella cosa masticada, cerrada, donde realmente casi el curador pasa a ser el traductor de lo que quiere decir el artista. Puede llegar a ser mortal, muy cerrado, acotado y con muy pocas posibilidades de construcción permanente de los discursos. Creo que son situaciones casi de ensayo, las veo, como del curador. Que la empieza a escribir alguna y otra vez, y re-escribe, de repente, no? Poder montar una muestra de una forma u otra, creo que eso es la parte sumamente interesante, en ese punto. A veces, cuando me hablan de mucha investigación, creo que sí, la tiene que haber, pero esa investigación llega a un momento que debiera quebrarse y haber una parte de riesgo. Decir, bueno, voy a jugar un pensamiento, como lo mismo pienso que debiera ser la crítica, no? Llegar a un punto donde realmente genera un pensamiento nuevo. Un pensamiento propio, y aparte, si es nuestro, mucho mejor.

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

A.D.: Sí, lo mismo debiera ser el arte. Que tiene los mismos problemas que decís para la curaduría ...

P: Absolutamente, creo que aparte, tiene que haber como un idea de qué es arte para cada uno, no? La curaduría de alguna manera encierra eso. De discutir qué es arte o qué pensamos que es lo contemporáneo, cuál es la función que cumpliría, que debiera cumplir, o que podría cumplir.

P: Una pregunta que yo quería hacer a cada uno, que tienen diferentes formaciones y *backgrounds*, la relación que ven entre la crítica de arte, digamos, su papel como críticos de arte, y como curadores. Es algo que tiró Lauría, y que no contestaron.

M.P.: Lo mío es muy sintético porque nunca he hecho crítica, o casi nunca. Con lo cual, mi punto de conflicto ha sido las relaciones entre la historia del arte y la práctica curatorial. No tanto entre el tema de la crítica de arte y la curaduría.

A.D.: No hago crítica de arte, tampoco. -chán!- pasó...

(risas)

M.C.: Yo, sí, hago crítica de arte, y creo que lo que vos proponías, Marina, me parece que estás... creo que tu propuesta era, más que pedirle auxilio a un curador, pedirle a un crítico. Entonces, creo que la cuestión iba más por ahí. Lo que sucede es que esta noche se está discutiendo la curaduría, con esto no es que me estoy escapando, sino que me parece que directamente, puede ser tema de un próximo debate. Lo que pasa, desde mi punto de vista, la crítica pasa a través de -lo voy a decir muy brevemente- una interpretación, pero terriblemente unida a la investigación muy profunda, tanto de la obra del artista como del contexto. Creo que es eso, y no simplemente una opinión banal, ni por supuesto, desde ya, tampoco confundida con el periodismo de arte. Es justamente la interpretación de lo que están haciendo los artistas de manera viva en el mismo contexto que yo también estoy viviendo.

V.N.: Yo no hago crítica de arte, pero la sufro. Creo que probablemente, varios estamos de acuerdo acá, sobre una fundamental carencia de una rigurosa crítica del arte en Argentina. No me refiero a Mercedes justamente, todo lo contrario. Tengo admiración por muchos de tus textos, pero sí, en el periodismo. Creo que no hay mucho compromiso por parte de los críticos, por lo menos tal cual lo experimento yo en la Argentina. No me dan ganas de leerlos, me asusta que no me den ganas de leerlos, que no leo algunas críticas porque cuando las leo, me patinan. Y cuando las leo y leo el comunicado de prensa que escribimos en una institución, en la propia computadora, textual, impreso, eso asusta.

Con esto quiero decir que no siento que suceda mucho que el crítico provoque, o sea, no está jugándose a encontrarse con el artista en la inauguración y haberle criticado a una muestra a rabiar y generar la posibilidad de que otro vaya, y la defienda. Y generar este espacio de discusión, que es súper necesario para que el propio artista luego diga, pará, flaco, no estoy de acuerdo con vos por esto, esto y esto, ni por esto, esto y esto pero me dijiste algo que me pareció fundamental en mi obra, y no sabés lo que lo voy a pensar. Creo que el crítico tiene un rol de compromiso, o debería tener un rol de compromiso tal como lo tenemos creo que todos acá hoy, curadores, críticos, que están acá. Me parece que no se puede eludir ese punto de compromiso. Y o empieza a suceder, o empezamos a buscar. Digamos, yo quizás soy un poco idealista con estas cosas, no? Pero me parece que tiene que haber una cantidad de gente joven, que se tiene que largar a escribir, a equivocarse. O sea, yo trabajo con gente joven en el museo que realmente es súper inteligente, y quiero verlas escribir, y dónde van a escribir? Quiero saber. No sé dónde están.

Pero realmente, creo que es un lugar donde en un punto, el curador y el crítico comparten una función de responsabilidad y provocación, y hay una cosa de opinión muy fuerte en el arte. El arte genera opinión. Porque propone algo. Y entonces, tiene que haber otro que lo lea distinto. Creo que eso es muy saludable para los artistas, para los curadores, yo quiero que alguien

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

diga, sabés que? tu muestra, falla, por esto, esto, esto, y esto. Y que otro diga no, pará, acá se rescatan ésta y éstas cosas. Es súper importante. Creo que genera un caldero, genera pasión, genera una cuestión a nivel de producción artística donde uno quiera decir cosas. Si nos quedamos callados, no sé a dónde vamos a ir. Porque dependemos de la producción artística.

P: Bueno, yo quisiera referirme brevemente a las palabras de Mercedes, y a las palabras de Duprat, al respecto de que no se podría ser curador de muchos y diferentes temas variados, sino que hay una relación de afecto. Hay una relación de amor, hay una relación de proximidad, posiblemente entre la lección de lo que se cura, la obra que se cura, y la obra que es curada. Y al respecto... tuve oportunidad, en un momento de hacer una curaduría, que es la de la obra de Ricardo Carreira. Ahí, cumplí, verdaderamente, con lo único que yo podría hacer, que era tenerle afecto, indudablemente, y era la única razón por la cual la había hecho.

No había ninguna otra razón. Y, justamente, oyéndolos a Uds. comentar, comprendí que, indudablemente, había que elegir, tomar, y dejar. Y éste fue un caso muy especial, porque la obra no estaba. Había que reconstruirla. Sin embargo, se podría reconstruir muchas más obras de las que yo habría reconstruido. Sin embargo, opté por reconstruir solamente aquellas que permitían una independencia de la mano, mano de artista, que ya no se podía recuperar. Aquellas que eran objetivamente mucho más factibles de ser tomadas, y además que yo las conocida verdaderamente, porque prácticamente había expuesto al lado de estas obras.

Entonces, comprendo perfectamente qué es lo de tomar, y qué es lo de dejar de lado. Y eso podría haber tenido distintas lecturas, también, aún a pesar de que las obras no estuvieran hechas, como en el caso de Carreira, podía haber sido encarada de otra manera, eso también me lo planteé. Pero, bueno, yo elegí ese camino. Ese camino para poder ser lo más legítimamente respetuosa con respecto de una parte de la obra de ese artista. Lo cual no involucraba a toda su obra, indudablemente. Por el otro lado, me quedó bailando en la cabeza un poco la conversación y el texto, el texto verdaderamente, que había expresado Marcelo. Yo comparto totalmente esa posición, de que el trabajo de la curaduría es un texto. Indudablemente. Pero simultáneamente, como artista, le tengo un terror espantoso. Que se transforme en un texto encima. Porque estaba poniéndome el ejemplo de los textos que se hacen sobre Borges, por ejemplo. Hay infinita cantidad de textos, miradas, distintos tipos de miradas, sobre un autor determinado. Y me parece que ese jugar con las palabras, y rescatar frases, e hilvanar una tercer composición, es legítimo. Por supuesto, es legítimo, se hace. Ahora, de ahí, cuando yo pienso que en vez de jugar con palabras, se juega con pinturas, esculturas, objetos, ahí es donde me produce un escozor, verdaderamente. Porque me parece que es una entidad distinta, y en cierta forma, diría, me aproximaría, en cierta forma, a Macedonio Fernández, que desconfiaba del uso de las palabras, porque se puede jugar muy fácilmente. Él creía en el objeto. Yo, personalmente, en mi formación, vine de la escultura, y creo en esa cosa táctil, en esa cosa de aprender algo de un objeto. Entonces, tomo, perfectamente, y reconozco que hay un texto, en toda actitud de un curador, por supuesto en esas grandes empresas de curaduría. Hemos visto en la Documenta de Kassel, y en tantas otras muestras, que son verdaderamente ejemplos lo que se estaba hablando: versiones autistas, para poder regodearse, y que se pasan por encima todas las obras, las obras de los artistas. Bueno, nada más que eso, gracias.

P: Bueno, yo quería preguntar, ya que están acá los curadores, si una curaduría de una muestra, o cuando Uds. hacen una curaduría, esa curaduría tiene como un sello de autor. O sea, la muestra curada por... Y que muchas veces, esas muestras tienen así como más importancia, la muestra curada por tal curador, y cuál es el hilo del sentido -me gustaría si Marcelo, podés contar la muestra que estabas por comentar y no pudiste- que hace que vos elijas tal o cual obra, sobre todo en el tema del arte contemporáneo. Relacionado también con el tema de lo que dijiste, como que los curadores tienen así, fama, de que tienen ese pasaporte, que traspasa, no?

M.P.: Con respecto al tema de la curaduría de autor, que decís, es un debate que abrieron los franceses en los años '70 y todavía nadie pudo cerrar esa puerta. Pero que el campo está como muy claramente dividido entre los que creen absolutamente que la curaduría es una

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

práctica de autor, y toman justamente como ejemplo el tema de la transformación del cine de posguerra, y la aparición del cine de autor, y en este caso sería algo similar. Y los que sostienen que en la curaduría no existe esa firma o esa presencia del autor. Creo que es una de esas tantas discusiones engañosas, digamos, si la pregunta es sobre el problema de la discusión sobre la autoría del producto. Lo que no significa que yo firme al lado de Aisenberg; no tengo semejante delirio. O, mi retrospectiva de Benedit, año '96, la considero "mi" muestra de Benedit, y claramente, tiene que ver con una cuestión de autoría pero que no necesariamente lleva al otro terreno, que es el problema de la discusión sobre la relación y los personalismos y los puntos complicados de relación entre el curador y el artista, como si el curador se tuviera que ver con esta idea del artista produciendo, creo realmente que los curadores estamos muy lejos de eso. Nos dedicamos absolutamente a otra cosa. Bueno, dejo el resto para después, les cuento muy corto lo de Cantos Paralelos.

M.C.: Para que no se aleje demasiado de lo que dijo Victoria recién, yo te quería dar un poquito de esperanza, porque en realidad, en los años '80, la situación con la crítica era todavía peor. No sé si éste es el lugar para hacer esta distinción, entre profesión y actividad que sí se hizo con respecto a la curaduría, pero creo que la actividad se ha, si se quiere, profesionalizado más durante los años '90, creo la situación mejoró, obviamente, y desde mi punto de vista, en gran parte, gracias al trabajo en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, especialmente. Después, han salido otras carreras, que bueno, todavía no han dado sus frutos, pero bueno. Yo creo en una formación de ese tipo, y creo que la formación se ha hecho cada vez más seria. Por ahí todavía no se ve suficientemente.

M.P.: No quiero ser insistente, pero el problema no es entre la disciplina y la profesión, porque sino, seguimos plantados en el mismo lugar...

M.C.: No, no... me refería a la crítica....

M.P.: Sí, estamos de acuerdo, pero digo, claramente, en el tema de la curaduría, no son esos los terrenos que están en discusión. Absolutamente la práctica curatorial debe ser una práctica profesional, y debe profesionalizarse. El tema en realidad, o el problema, es la generación o no de una disciplina, el estudio de grado para curaduría, que eso es otra discusión.

V.N.: Para volver al tema del sello de autor, me parece también que hay otra vuelta, ahí, que tiene que ver con los curadores que no tratan de tener este sello. Que no creen en ese sello, y creo que es el caso de los que estamos acá hoy. Creo que en ese caso, el curador se pone al servicio de la obra, que o él eligió o la institución eligió, en las circunstancias que fueren, pero básicamente, la curaduría surge del entendimiento, de la comprensión de la obra. La exposición se hace en función de eso. Por lo menos para mí, en una situación ideal, las exposiciones tendrían que variar tanto como los artistas con quienes uno trabaja varían. Creo que eso es lo que tendrá que dictar la... -tampoco es la autoría- pero no un sello de autor.

(pregunta sin micrófono)

A.D.: En el sentido de lo que dice Marcelo, sí.

(sigue sin micrófono)

A.D.: No, no - estoy de acuerdo con Marcelo, entendés? no como una cosa de postgrado.

M.P.: Gachi? No, no, es que en realidad, estamos diciendo todos lo mismo, y nos estamos enroscando...

V.N.: Por eso aclaré mi punto...

M.P.: Es una discusión entre curadores, ya es absurda...

A.D.: Aparte, ya hicimos un pacto antes, que está firmado acá....
(risas)

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

A mí, me pasa con este tema que sacás ahora, es que la formación de las personas -no creo en la formación académica, estrictamente- yo conozco a una cantidad de gente interesantísima por otros lados, entonces gracias a esa excentricidad, digamos, propone una mirada más interesante que el estudioso, que estudió lo que debería estudiar. Entonces, creo que, en ese sentido, es lo que hablaba Margarita, no? Creo que un personaje que viene de otro lado en el sentido de la formación, puede proponer una mirada curatorial mucho más interesante, respecto a *equis* exposición o a obras de la línea dura académica. Pero bueno, pasa en la vida. Y a veces, son unos *bleff*, porque traen, creen que esa mirada, que es excéntrica, puede aportar algo, pero en realidad, es excéntrica, pero es sonsa. Pero creo que uno puede llegar por lados distintos a tener un *approach* con ciertas producciones diferentes, igual de profundos.

P: Yo quería contar la experiencia mía.... Estaba escuchándolos, y viendo si soy un curador o no soy un curador, yo tengo ese problema, digamos. Yo curo un espacio, que es la fotogalería del Rojas, y justamente, bueno, mi experiencia es, en un sentido, muy diferente. Se alía un poco con lo último que acabás de decir vos. Yo hago una práctica, hice y hago una práctica, allí que, sin un respaldo teórico, o sin una formación teórica, como curador. Sí, tal vez, lo vengo haciendo con un sentido, me identificaba con algo que dijo Marcelo, con un sentido casi social, en un sentido de la práctica del curador. En el sentido de poner en el guiso, digamos, el condimento que yo siento que me gustaría sentir, que me gustaría encontrar. No sé, quiero decir también que me parece como que hay un sentido de aporte, que puede tener la práctica curatorial, aún, me parece a mí, corriendo el peligro del autismo, o de quedar abrazado al gusto personal. Cosa que trato de cuidarme mucho de eso, pero de pronto, me parece como que hay una posibilidad también de hacer una práctica curatorial desde ese sentido, no? Desde el lugar del público, por un lado, es decir, qué es lo que a mí, me gustaría ver que no veo? Qué tipo de ordenamiento, qué tipo de discurso? Acerca, en mi caso, de la fotografía, me gustaría ver y no veo? Y por ahí no tiene ningún respaldo teórico que lo sustente, más que una necesidad un poco vaga, íntima, pero con una convicción, también, en ese sentido. Bueno, nada. Creo que también, en ese sentido, pienso que la Argentina, Buenos Aires, que es un país, una ciudad con un alto grado de improvisación; lo estamos viviendo todo el tiempo. Y puede haber algo ventajoso en eso, también. Pero apoyo la profesionalización también.

A.D.: La profesionalización pero en un sentido no académico. Mirá, yo soy arquitecto. Y nada me aburre más que hablar con arquitectos. Porque creen que... son como una especie de eruditos que saben cada vez más, más, más, de menos, menos, menos. Y creen que el kit de la arquitectura de Aldo Rossi, o de el que sea, está en la arquitectura misma. Y no es así. Lo mismo con los *curators*. Vas a Kassel, y te tiran catorce mil nombres, y si... "-no conocés a tal?", quedás medio diciendo: "-ah, no me acuerdo ahora, a ver..."

(risas)

Y en realidad, es como pura paja eso; no pasa por ahí. No pasa por ahí. Eso es un conocimiento enciclopédico y tonto, es para hacerse el canchero en una inauguración. En un sentido, es un tipo también de profesionalización, porque las profesiones terminan siendo como *ghettos*, donde uno habla en un código. No sé si viste eso. Los arquitectos, hablamos un idioma determinado, si queremos. No sé si hay otro acá. Los que hacen vela hablan en una cosa que no se entiende. Los técnicos de iluminación, hablan en otra cosa, hablan de "picado"; de un "retro" no sé que, y vos decís: de qué están hablando?

(comentario sin micrófono)

A.D.: Cómo?

(sigue sin micrófono)

A.D.: Sí. No creo que haya que buscar la propia disciplina siempre, porque siempre estas cosas son, como, digamos, representaciones de otras, son como el producto de otro lado. En la historia del arte y en la historia de la cultura, es la historia de la política también. No creo que

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

haya que tener un conocimiento pequeño, o específico, más que pequeño, en ese sentido, porque sino, uno ... porque las causas no vienen estrictamente de la disciplina.

P: Yo quería decir una cosa de un fenómeno que veo, que bueno, si no es así, mañana yo puedo hablar con la terapeuta, no hay problema. Siempre me pasa que sucede una especie como de feedback entre los curadores y la producción artística posterior a una muestra curada. Es verdad, hay mucha diversidad de opiniones, y de criterios curatoriales y de sellos curatoriales. Pero al final, de un año lectivo, para decirlo de alguna manera, uno termina memorizando un estética, como de, está bien, puede ser la que está en el aire. Pero eso produce un feedback, que en muchos artistas, cambia la producción a partir de lo que se vió en las curadurías a lo largo del año. Y sin mala fé, sin animo de especular, pero bueno, no somos inmunes. A mí lo que me interesa es esa parte *Gestalt*. Si les parece a Uds., que se dá una tercera posición, por decirlo de alguna manera, en vez de estar divididos entre curadores y artistas, como que el arte a partir de esta discusión, o de este protagonismo de los curadores, tiene otra dimensión distinta a las que tenía hace veinte o treinta años atrás, más allá de los cambios normales en veinte años. Pero me refiero a ésto, a esta nueva actuación de los curadores - cómo ven que eso influye en la producción de los artistas?

A.D.: Influye en que los malos artistas empiezan a enterarse de cosas para ver como pueden cambiar para entrar en el premio del Banco Nación... y usan eso, ...

P: Y cuando entran esos artistas, qué pasa?

A.D.: Qué?

P: Y si uno de esos artistas entra, qué pasa?

A.D.: Pasa constantemente. Andá a ver el Premio Banco Nación... (mirando a Marcelo Pacheco) donde él era jurado... (risas) Yo hubiera elegido parecido, igual.... No, digo... No sé por qué le otorgás una infalibilidad a los artistas, que no la tienen.

P: No, no, no. En ningún momento...

A.D.: Son igual así, de mediocres como nosotros y especulan también con estas cosas.

P: No, no no. Pero no lo estoy poniendo como una cosa... al contrario... me remito a lo que dije anteriormente. A la cosa que sucede, cómo ven ustedes que cambia la producción -una vez aceptado, bueno, que por supuesto, hay buenos profesionales y malos profesionales, tanto dentro de la crítica y la curaduría que entre los artistas- cómo ven que cambió esa producción a partir de esta actuación?

A.D.: Sí, antes que nada, lo que vos decís, es, yo lo verifico, es lo que dice él, de generar un espacio de poder, y este espacio de poder como tal genera cambios, digamos, en el concierto que hay alrededor. Entonces, esta cosa, el curador como validador de ciertas cosas... son como personas importantísimas que señalan qué es bueno, qué es arte, qué no es. Eso que vos ves, que yo también veo, parcialmente, es una consecuencia de lo que decía Marcelo, me parece. Que efectivamente, hay ocupado un espacio de poder. Como uno se mueve en un montón de otros aspectos de la vida siendo consciente que hay ciertos grupos de poder. Menem tiene poder. Desconocer eso... Entonces, después, de qué manera uno claudica o no con lo que uno cree, con respecto a conseguir un trabajo, y que no te dejen afuera, o qué sé yo? Creo que la problemática es general. Yo veo eso, que decís vos, yo coincido con eso un poco, que hay líneas a las que la muchachada se sube porque...

V.N.: Yo lo veo distinto...

A.D.: Creo que no lleva a buen fin para esa gente, evidentemente. No te lo digo como religioso, ni creo en un "no sé qué superior", creo que esas debilidades se pagan...

P: Entonces, en tu caso particular, ese cambio, lo ves como una debilidad en la producción...

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

A.D.: No, lo que yo te digo es que hay un espacio de poder, un grupo de poder, y genera eso que vos decís. Alguna gente sucumbe a eso. Yo lo que yo te digo, es que veo algunos ejemplos de gente que sucumbe a eso, y en general, lo que veo es que no le convino para nada sucumbir a eso. Tampoco se supone que lo hicieron tan voluntariamente, pero que no es un buen camino. Acá hay artistas importantes que...

V.N.: Me gustaría opinar...

A.D.: Bueno,

V.N.: No, porque creo que no entiendo bien la pregunta, o no entiendo bien la respuesta, pero me estoy perdiendo de algo. Porque lo que escucho de lo que decís es "cómo influye una práctica curatorial en la producción artística". Yo no entiendo bien donde entra el tercero, pero creo que ésa es la pregunta. Y lo que veo en la respuesta es "cuál es el efecto de una situación de poder sobre la producción artística". Y creo que son dos preguntas distintas.

A.D.: No, él dice que al cabo de una temporada, él ve, analizando los eventos o exposiciones curadas, o premios, o no sé, lo que sea la referencia, ve que eso delinea un mapa determinado al cual después los artistas, digamos, se suman o no. Varían, tienen una influencia en la producción. Yo entendí así la pregunta, no sé.

V.N.: Me gustaría contestar a la pregunta en el sentido en el que yo la quise entender, quizás. Que no fue, digamos... me generó mucho ruido el tema de que si vos ves un año lectivo por decirlo así, de un curador...

P: No,

A.D.: No, de una ciudad...

V.N.: Ah, en una ciudad, bueno, es más complicado. A mí, me gustaría pensar que, digamos, desde la práctica curatorial, que es lo que estamos hablando, uno propone exposiciones, uno propone mostrar ciertas obras porque cree que es necesario que se vean, fundamentalmente. Y cree que puede contribuir al caldero de la escena artística en la cual se mueve, que va a dar lugar para mostrar otras cosas que surjan en el ambiente. O sea, uno puede ser provocador desde el espacio de la exposición, no? Y no necesariamente generar un tipo de receta. Me parece complicado...

P: Quisiera contar una anécdota en relación a lo que dijo Alberto. El otro día pasó un artista por el lugar donde yo trabajo como curador, y le dije, -bueno, mirá las muestras, y después combinamos, y me traes una carpeta. Y bueno, miró a todas las muestras y después me dijo, -"bueno, ya sé que te voy a traer para que veas". Entendés?

V.N.: Sí, eso tiene que ver con una pregunta que me hicieron el otro día, entré en una galería de arte, y la persona que trabaja ahí, me pregunta: "qué te gusta?" Entonces, yo le digo, qué sé yo? Me gusta de todo; porque qué quiere decir, qué te gusta? Me molestó mucho la pregunta... qué tiene que ver lo que me gusta? Qué tiene que ver lo que me gusta? Es una pregunta que no tendría que ni entrar en mi pensamiento. O sea, sí, uno tiene un ojo, tiene afinidad para ciertas cosas, pero no pasa por lo que me gusta, pasa por lo que me parece importante, interesante, pasa por algo que problematiza, y complejiza.

P: Bueno, la anécdota era esa, lo que decía él. Que ciertos artistas, según lo que ven, tratan de producir para entrar en determinados lugares, o del criterio del curador, y tratan de entrar dentro de ese criterio... es una anécdota.

M.P.: OK, estamos de acuerdo. Me parece que lo que no hay que perder de vista... Evidentemente, con tu pregunta vamos a ir todos al terapeuta, porque cada uno, yo...(risas) las escuchas psicoanalíticas funcionaron perfectamente porque yo escuché otra pregunta, ahora nos vamos entendiendo. Esta cuestión de la función de la curaduría, como una matriz

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

que marca la creación de determinados tipos de plantillas de circulación, obviamente que existe, pero: primero, creo que no hay que perder de vista que es algo que existe desde que existe la historia del arte y la disciplina del arte en el siglo XVIII, junto con la estética, la crítica, el coleccionismo, el mercado, etc. etc. Lo que va pasando es que esa plantilla va moviéndose con respecto a quien la genera. Y justamente en estos momentos es el curador el que, en el imaginario, se ha convertido en quien genera las plantillas. Eso es evidente a nivel local, y a nivel internacional. Se ve un arte global que circula y que justamente, es administrado por los curadores globales, de la misma manera que es administrada por las instituciones globales.

Pero en los años '50, eran los críticos, y eso es muy claro en el desarrollo del arte Norteamericano, cuando uno ve lo que van por el lado de Greenberg, y todos, de golpe, entraron a producir en determinada línea, e incluso, uno lo puede ver en la Argentina, que teníamos unos popes en los años '50, que generaron ese mismo tipo de situación. Entonces, creo que lo que no hay que perder de vista es eso. En tercer lugar, que el cambio de los últimos veinte años no es un cambio en el que los curadores brotamos como hongos. Es un cambio del campo artístico, que tiene que ver con los últimos cuarenta años, donde cambiaron todos los mecanismos de producción. Artistas incluidos. Y donde sí se transforma la dinámica, los que intervienen, y se re-funcionaliza, aparecen nuevas necesidades, etc. etc. Entonces, de lo que vamos a hablar es de qué manera se transformó el campo intelectual, en los últimos cuarenta años en el mundo.

P: Bueno, pero en realidad, siendo más concreto, la pregunta se refiere a una paradoja, que un poco la contestó -no sé cuál es tu nombre, él, que está al lado tuyo, Marcelo?

A.D.: Andrés.

P: Lo contestó Andrés. A lo que yo me refería es a la paradoja que se produce, bueno, vos ves veinte muestras curadas por veinte curadores con cuarenta artistas y terminás teniendo la sensación que hay como un núcleo común a todo, que está bien, puede ser el aire, el momento, lo que fuere. Pero terminás hablando y le decís a un curador, pero al final, siempre ponen la misma estética, y todos te contestan -en la mayoría, a los cuales les preguntaba- "y qué querés? Es lo único que hay". Pero también, es lo único que hay porque es lo único que se muestra. A eso me refiero, si tienen en cuenta cuando curan una muestra, no solo lo que hay en aire, digamos, las muestras curadas por los demás, sino cómo es el tema de acercamiento al artista, más allá de ver a las muestras.

A.D.: Sí, sí. Yo visito talleres, qué sé yo. Esa responsabilidad... lo que pasa es que lo que decías hoy vos es; no es una responsabilidad de los artistas -en todo caso mediocres- que sucumben a estas cosas, sino también de los curadores mediocres que copian al de a lado porque debe estar bien, y no hay ninguna reflexión al respecto; de los directores de museo que ponen eso, porque ya sabés que si ponés a estos cuatro, está bien. Porque ya se probó antes. Es un territorio donde muy poca gente toma una posición, realmente, y todo lo demás va pasando como por una inercia, donde nadie paró para discutir eso. Pasa eso, también, me parece. Está aceptado, es como un círculo vicioso. Está aceptado porque fue aceptado, y ahí, bueno. En la última instancia, quizás faltó alguien que en algún momento, se pare frente a esos laburos. Viste como es? Como una cadena. Es como ganar becas; cuantas más becas ganás, más becas ganás. Por qué? Porque ganaste la anterior. Pasa eso.

M.C.: Me parece, que entonces, es verdad que la ausente es la crítica de arte, posiblemente.

A.D.: También, claro.

P: Justamente a eso me iba a referir, crítica, o curaduría, o artistas... Creo que la investigación sería es la que nos esta haciendo falta en cualquiera de los *Items*. Creo que el tiempo nos falta para esa investigación, a cada uno de los que componemos la escena artística. Creo que hay demasiadas muchas cosas y pocas, realmente profundas. Creo que no es cierto que se puede visitar tantos talleres...

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

A.D.: No dije cuantos visité, eh?

(risas)

P: No, no. No te hablo a vos. No te hablo a vos. No es a vos a quien me refiero cuando hablo. Creo que es difícil estar trabajando con la producción, tanta producción, pero bueno. Es el desafío. Creo que cada uno se va perfilando en su seriedad, tanto artistas, como operadores culturales, cada uno en su responsabilidad. Creo que estamos queriendo seriedades en todos los ordenes, y bueno, nos tenemos que hacer cargo cada uno. Los que corren detrás de un premio, que ya se sabe a quién va a pertenecer, dentro de un sistema de formas de arte, bueno, que se hagan cargo con sus historias personales. Es una buena época para revisar todo. Revisar cada una de las disciplinas. Y es una época en donde hay lupas sobre cada uno de nosotros, y hay críticas. Y cuando hay crítica, lo que yo espero como artista (que también hago crítica) es que no se tomen como personalizadas, no son críticas de ideas, críticas de formas, críticas que nos van a ir determinando un poco mejor en la democracia de esta búsqueda de ideas. Creo que estamos todos deseando que eso se comparta y que sea polémica, y que sea polémica sin peleas. No hay peleas. Hay polémicas de ideas. Eso es muy interesante. Creo que es necesario, más curadurías serias. Creo que es necesaria una crítica seria, y creo que es bastante necesaria la intervención con el pensamiento del artista, que existe en la obra, y que también va a determinar cómo va a ser la curaduría, y que también va a determinar cómo va a ser la crítica, y cómo van a ser las instituciones, bueno...

V.N.: A mí, me parece muy importante todo que acabás de decir, especialmente lo último que dijiste, respecto de la importancia del artista también como generador de crítica. Quizás es algo que siento quizás no está muy asentado en la generación de artistas argentinos más jóvenes, esto porque acabo de llegar y es como mi primera impresión... Y creo que es un punto muy, muy importante, el que tiene que tener el artista con su propia articulación, con su propio compromiso, con tratar de poder comunicar eso. Porque evidentemente, con toda producción artística, hay todo un pensamiento atrás, que es necesario que se comunique, que se comunique a curadores jóvenes, a críticos jóvenes, o sea, que sea más una cuestión de caldero de pensamiento de ideas, y no como pensamientos o ideas aisladas. Que creo que es lo que pasa a veces.

P: En realidad quería hablar, porque... escuchar a Andrés hablar de mediocridad, y, quizás en un momento, yo también lo pensé, pero creo que es sumamente agotador y inconducente. No sé si somos mediocres, o dejamos de serlo. Somos un país que tiene determinadas características, y si se piensan como "mediocres" es como demasiado categórico para mi gusto, y creo que, sí, que hay cosas buenas o malas, pero ...

A.D.: No me refería a los argentinos, me refería a la raza humana, directamente.

(risas)

P: Sí, pero igual, igual.

A.D.: No es un aspecto de un país

P: Igual, igual, igual. Me parece un poco agotador, me gustaría... y yo también, en un momento lo pienso, pero creo que como situación de reflexión, prefiero justamente, la respuesta, de alguna manera, que daba Victoria. Bueno, tomémoslo como un caldero, como un lugar de discusión, y realmente, vos, en una situación se puede ver mediocre, o podés tratar de revertir esa situación, es posible de rescatar para que construya lo que sea, un nuevo lenguaje, un nuevo sistema, para que abra un poco la cosa, y no verla como mediocre, y aplastarla definitivamente, no? Porque quizás hay, de eso aparentemente mediocre, hay algo rescatable, o algo particular, y eso creo que depende de la mirada que se le ve. Yo también, en algún momento, pienso que uy! es agotador, es agotador, realmente pareciera ser todo mediocre, pero creo que uno tiene que ejercitarse para pararse justamente en otro lado, y tratar de ver qué tenemos de propio. Creo que tenemos una manera de trabajar, así como que es bastante anárquica, intuitiva, con gente, algunos formados, otros, no, y vamos armando

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

así, no? A los ponchazos.

A.D.: Para mí...

P: (sigue) ...y por eso, a veces, hablar de "disciplina" o "académico", nos parece tremendo porque lo vemos cerrado, y creo que en realidad lo que es académico puede ser absolutamente abierto, tener... nada, y hablar de disciplina no implica una cuestión académica cerrada, para nada. Creo que quizás acá la formación es un poco así, cerrada, viste? Creo que es una característica nuestra, que contra eso, tenemos lo que no es tan formado, o sea, realmente hacer cosas sumamente interesantes, pero eso como dos lados opuestos, cuando no deben serlo. Eso.

A.D.: Me parece bien, la visión positiva que tenés. No es la que tengo yo, en general. Yo soy mucho más nihilista. Veo los museos que están acá, para bajar un poco al tema, y tienen ochenta mil problemas. Yo veo los museos que hay, por ejemplo, en el interior de los Estados Unidos, y me parecen mucho más patéticos que los museos de acá. Y sin embargo, no tienen problemas de presupuesto, todos funcionan de una manera, son todos iguales, y el *store* es igual, y la colección es bastante parecida, salvo excepciones. Entonces, en ese sentido, yo soy optimista con la Argentina. De hecho, me parece que está reventando todo, porque es un país que todavía es sensible a ciertas cosas, que no es, por ejemplo, EE.UU., y por ejemplo, otros países centrales, en los cuales se supone que están mejor.

Pero la verdad es que no tengo una posición optimista por cómo van las cosas, me parece que todo va para la mierda. En general, no hablando de arte. Pero tengo una actitud positiva. No estoy deprimido en mi casa. Hago muestras, me rompo el culo para que el museo esté bien. Pero realmente, te digo honestamente, no sé de qué me tendría que alegrar. Me parece que me alegro cuando no pienso demasiado. Cuando me pongo a pensar, me...

(risas)

no, realmente. Está bien como actitud; a mi hijo, le diría eso. Pero se me acaban los argumentos en dos minutos.

(varios de la audiencia, sin micrófono)

A.D.: digo una cosa y hago otra, totalmente.

V.N.: Bueno, hay algo que dijo Marina que tocó Andrés. Que vos dijiste antes, y Andrés tocó acá de paso, cuando mencionaste la homogeneidad de los museos, o sea, cuando vas a las ciudades del interior de los Estados Unidos, y ves todo lo mismo. Que tiene que ver directamente con algo que mencionaste anteriormente, que tiene que ver con la importancia del riesgo. Que es algo que yo toqué muy de pasada pero que me parece que vale la pena como para pararse dos minutos, esto tiene más que ver con una posición de las instituciones.

Fundamentalmente, el hecho de que pareciera ser que a veces, -esto lo estoy hablando en un nivel más global que local- las instituciones no van demasiado al riesgo. Esto es algo, hay un artículo muy bueno en un *Art Issues*, de una mujer que se llama Donnelle Woolford, que escribió un texto muy corto. Y lo que decía era que las instituciones no estaban apostando por la experimentación artística. Y al poner el dinero en todo lo que eran proyectos seguros, el arte se estaba convirtiendo en previsible. Que es en definitiva, el fin opuesto que tiene como motivador la producción artística. Porque, acá hay varios artistas, y creo que ninguno se larga a un proyecto artístico sabiendo cómo va a ser el resultado final, porque si no, no lo hacen. No tenés la motivación de saber cómo va a salir. Cuál va a ser la provocación. Entonces, está la necesidad de asegurar las cosas antes de realizarlas, que en definitiva puede llegar a actuar como un tapón para la producción artística, la creatividad, el incentivo intelectual creativo, del tipo que sea. Me parece un valor extremadamente importante a rescatar. Y estoy de acuerdo en eso con Andrés, que en la Argentina hay espacio para eso. Hay una cantidad de gente con una cultura que no es un producto determinado como puede ser a veces en los Estados Unidos, que genera ciertos productos, ciertas personas/productos -estoy reduciendo

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

demasiado- pero a veces puede pasar, así como generalidad. Creo que justamente en Buenos Aires por ser un lugar mas chico, con una cantidad de intereses y conflictos y lo que mencionás, anteriormente, esa necesidad de estar amoldándose a situaciones complejas todo el tiempo, puede ser un calor importante, y hay que abrazarlo, digamos.

P: Como qué te gusta, lindo, feo, yo qué sé. Es bárbaro, es menos. No sé, hay una característica propia que es ésa, que tiene miles de cosas desde donde se puede trabajar, pero de hecho lo hacés. Porque si te estás poniendo a trabajar a cargo del museo, hay algo que te seduce, que te atrapa. No sé si es bueno, malo, genial - tampoco sé si tiene sentido. Aparte, uno pone un juicio de valor, y ya pum! Cerró. Y ahí es mortal.

P: Porque en la medida que no haya riesgo, se corre el riesgo de que dentro de unos años, se esté curando y escribiendo de la misma manera en que nos molestan ahora ciertas personas. Por eso es tan importante el riesgo en todos lados: colgadas, y en las exposiciones que se piensan. Yo creo que la curaduría viene a agregarle una variable que está buena. Cuando uno hace una exposición, yo misma, cuando tengo que pensar en la selección de obras, qué pongo en una exposición mía, me falta, a veces, cierta perspectiva. Entonces, lo que hago es charlarlo con mis amigos, poner un poco en frente la parte de la obra, de la obra en sí cuando la hice, y me ayuda a concebir qué es eso que selecciono para poner en el frontón. Pero eso es lo que yo hago con mi obra. Si yo tengo que hacerme cargo de la obra de otra persona, o de un período histórico, pictórico, escultórico, lo que sea, y se complica, me parece bien que se esté desarrollando esta práctica curatorial, porque realmente las obras cambian muchísimo según como se las exhiben. Y no se trata de un espacio alucinante de luz, espacios prolijos, no es eso. Porque en espacios óptimos pueden quedar neutralizados estas mismas obras, según como se las presenta. Así que, creo que es una buena práctica. Pero se nota, igual, cuando no está bien llevado a cabo.

P: Yo quería preguntar, cuando, por ejemplo, Uds. trabajan con distintos artistas, y de repente, hay un artista a quien convocan dos o tres veces, y de repente, el artista cambió un poco su producción. Nunca se presentan frente el dilema, de que por ahí, si le dicen que no, porque no les interesa lo que está haciendo ahora, o no va para la línea que ustedes están curando en ese momento, el artista intente repetirse. Puede pasar eso?

M.P.: Cuánto hace que te dejó tu terapeuta?

(risas)

Cuál es el problema?

V.N.: A mí me parece una pregunta importantísima.

P: Aha! Viste?

M.P.: ah, no, no...

P: Cuánto cobrarás la sesión?

(risas)

V.N.: Una fortuna.

P: No pago.

V.N.: A mí me parece una pregunta importantísima.

M.P.: Sí, sí.

V.N.: Se van todos?

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

Varios: Ya está? Ya está.

M.C.: Passolini, querés una respuesta? Bueno, Victoria te la va a dar.

V.N.: Me parece que desde el día en que un artista empieza a repetirse, por equis motivo y menos por su relación con un curador, el curador falla. Creo que hay una búsqueda que tiene que ver con la búsqueda personal de cada artista, que el curador tiene que respetar. Y en esa búsqueda uno puede estar de acuerdo con las elecciones que toma el artista o no, y le das una opinión al respecto en el momento, si el artista da cabida para esa opinión, o no, y ahí es donde estoy de acuerdo con Marcelo en el peligro del autoritarismo curatorial o lo que fuere. Para mí, es clarísimo. Hasta que, te diría, que si hago una visita de taller, y a los dos años vuelvo, y estoy viendo exactamente lo mismo, lo agarro, y digo, flaco, qué te pasa? Algo te pasa. Porque algo te tiene que pasar. Algo como persona, o como artista, en dos años. Digo...

M.P.: Lo que pasa es que... Es una pregunta, que además, parte del presupuesto, primero, de una relación de dominación entre curador y artista bastante particular, donde necesariamente siempre hay víctima y victimario. Y la relación es un tanto más compleja, un tanto más porosa, por momentos, un tanto más cruel, porque lo que hay es directamente una relación de exterminio, pero es de ambos lados, sí? Y por el otro lado, presupone que en la práctica curatorial se trabaja en una determinada línea. O sea, qué es trabajar en una determinada línea curatorial? Se reconocen las líneas de los curadores? Es lo mismo que suponer, volver al viejo concepto de estilo, que tanto conflicto causó a partir de los años '60 cuando la crítica les reclamaba a los artistas que por favor, recuperaran la noción de estilo, y a lo largo de los años deben parecerse a sí mismos, porque si no, es fatal. Entonces, como tema, me dá la sensación que es un tema demasiado complejo, porque entra a manejar demasiadas variables en una relación que no necesariamente se define en un terreno tan claro. Y por otro lado, suma otro problema que es este problema de si existe realmente un estilo de práctica curatorial, entonces, se puede distinguir un estilo con tal nombre, un estilo con tal otro nombre, un estilo con tal otro nombre, de la misma manera, que si invertimos el planteo, entraríamos en la discusión de si existe tal estilo, tal manera, en la producción específica de un artista. ... y no me contestes...!

(risas)

P: Difícil sin un ejemplo concreto...

E.A.: Nos queda muy poco tiempo...

M.P.: Sí, está bien. Hay ejemplos complejos de ambos lados, no me cabe la menor duda.

E.A.: Si podemos ir cerrando, nos queda muy poco tiempo.

P: Algo corto - creo que la producción de un artista no se puede medir -y te contesto a vos- por dos años.

V.N.: Bueno, estoy hablando de artistas muy jóvenes. Creo que...

P: Puedo continuar un segundo?

V.N.: Sí.

P: Creo que estamos acostumbrados a buscar demasiado la novedad. No estoy de acuerdo con la repetición. En absoluto, no estoy de acuerdo con la "coherencia", o el viejo precepto de estilo. Pero creo que justamente en este período de seriedad, también pido seriedad de tiempo. Una obra no se desarrolla en dos años. Una obra compleja, además, que el seguimiento de una obra en un proceso, como acá se planteó hoy, como nos planteamos todos, en un proyecto de obra o un proyecto de sucesión en la vida de un artista, no puede medirse por: qué hiciste de nuevo? Y esto también, me parece que tiene un equívoco y tiene un modelo falso para los jóvenes. Creo que tiene un modelo falso para los jóvenes. Y aclaro

Curaduría en las artes plásticas: arte, ciencia, o política?

nuevamente, no se trata de la repetición.

V.N.: Bueno, me parece importante lo que decís, yo creo en el cambio, pero no por el valor del cambio, sino que creo que es un proceso natural. En todo ser humano. Entonces, cuando hay un cambio, no es necesariamente un cambio radical. Creo que ahí, en mi experiencia, vos visitás un taller y hay algo que pasa. Y pueden ser cambios muy sutiles y muy importantes. Que quizás en un período de diez o quince años, o se manifiesta en otro, o quizás es un quiebre que sucede, o sea, no hay períodos de tiempo. En esto, estoy totalmente de acuerdo, lo dije como un ejemplo y fundamentalmente por una cuestión... Estoy pensando, está Beto al lado tuyo, no? Y está ahora con una obra súper sutil. Es lo más silencioso. Yo no tengo ni idea de qué es lo que voy a ver en dos años. O en meses.

P: Sí, pero en cierta manera, disculpame, no? Como yo te escuchaba hablar, y vos esperás algo.

V.N.: Desde ya.

P: De ir a ver al taller. A mí, desde un lugar de trabajo, no siempre me parece la opción más, no sé, aconsejable, como ir esperando "algo", ya sea un cambio leve, o no. Hayan pasado dos años, o no. No sé, porque a esa misma...

V.N.: Pero qué es una nueva obra? Una nueva obra, para vos, por ejemplo, qué es una nueva obra? Vos vas a una segunda visita... primero, vos vas, a la primera visita a un taller, desde ya, esperás. Para algo vas. Si no, no vas. Querés ver...

P: Bueno, estoy hablando de expectativas que tienen que ver con ...

V.N.: Cuando uno vuelve, es porque normalmente, hay algo que te interesó, o que a la otra persona le interesó, en el diálogo que mantuviste anteriormente, que hace que se vuelva a generar un diálogo.

P: Claro, pero yo te escuchaba, y sonaba como una cosa de que vos ibas al taller, esperando que hubiera sucedido algo con la obra, y pensaba también en lo que decía él. Yo, pretendo no esperar cosas de los curadores todo el tiempo. Entendés? Esperar cosas congeladas. Espero que los discursos vayan mutando, y me parece que las obras son iguales. No está bueno ir a un taller esperando que la obra ya ha cambiado. No sé.

V.N.: Que la obra ya ha cambiado, no. Pero sí creo que uno va, y, por algo, vas. Por algo, o vas vos, o la otra persona te llama para que vayas. Porque si no, no vas.

P: Sí, sí. No me refería a eso...

V.N.: No sé, me parece que hay como una cosa lógica de relaciones entre seres....

P: Redondeando, es algo muy cortito. En realidad, me encantaría que nos podamos acompañar, yo soy artista, y ustedes, curadores, en el compromiso de cada uno, y generar ese espacio. Y que nos acompañen desde el vértigo del contenido, de hoy, que es un momento muy especial que se vive. A veces, el estar aislado, o tal vez, que te conozcan por una sola obra, es complejo porque en realidad, no conocen la profundidad de todo lo que hay atrás. Entonces, me encantaría que cada uno mantenga su eje sin perturbarnos por agradar, o por todo que se estuvo hablando. Y ser comprometidos en este momento, que es re-especial, que se está viviendo acá.

E.A.: Muchas gracias a todos (aplausos)
Fin.