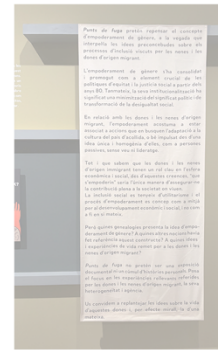
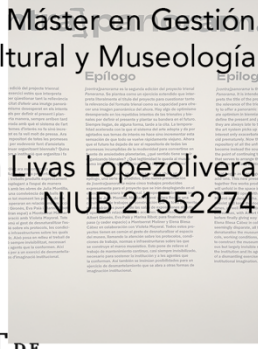
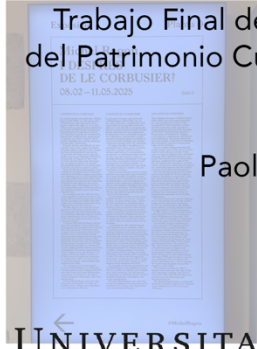
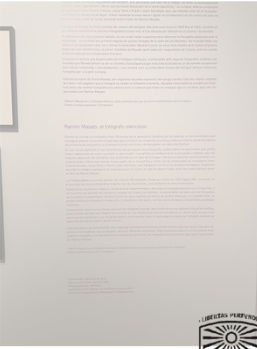


# EL TEXTO DE SALA EN ARTE CONTEMPORÁNEO

Puente disciplinar, discursivo y autoral  
Análisis de tres casos en Barcelona (2023-2025)



Universitat de Barcelona  
Facultat de Geografia e Historia



Trabajo Final de Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología

Paola Livas Lopezolivera  
NIUB 21552274



UNIVERSITAT DE BARCELONA





# **Universitat de Barcelona**

## **Facultad de Geografía e Historia**

**Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología**

**EL TEXTO DE SALA EN ARTE CONTEMPORÁNEO:  
PUENTE DISCIPLINAR, DISCURSIVO Y AUTORAL.  
ANÁLISIS DE TRES CASOS EN BARCELONA (2023-2025)**

Autora:

Paola Livas Lopezolivera

NIUB 21552274

Directora: Dra. Teresa-Montserrat Sala García

*Toda nuestra experiencia pictórica implica de hecho una considerable parte verbal. Nuestra visión jamás es pura visión.*  
Michel Butor, *Les mots dans la peinture*

*La mayor parte de los hechos son indecibles, se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado una palabra; y lo más indecible de todo son las obras de arte...*  
Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*

*...And so we turn back to the sunny margin  
where the arts flirt and joke and pay each other compliments.*  
Virginia Woolf, *Walter Sickert: A conversation*

## Agradecimientos

A mis profesores en México y Barcelona, de formación temprana y reciente, que han franqueado mi camino por medio de pistas, nortes y faros.

A mi tutora que me recibió en todas condiciones y con paciencia dio curso a mis ideas.

A mis colegas artistas, especialmente a quienes he acompañado con textos.

A CONARTE por otorgarme el Apoyo para Estudios Nacionales e Internacionales en 2024 y su continua presencia en mi trayectoria profesional.

A mis compañeros latinoamericanos del máster, con quienes comparto la lejanía del origen y la ambición del futuro.

Al personal del MACBA CED, donde realicé la mayor parte de esta investigación.

A los curadores entrevistados, Pablo Allepuz, Francesc Puntí y Claudia Segura, cuyas palabras fomentaron la reflexión en torno a modos de hacer usualmente no comentados.

A mi padre, aliciente y ascendente de mis palabras.

A mi madre y mis hermanas, mis cómplices emocionales.

A Pablo, mi todo.

## Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN .....	14
1.1 El problema de investigación .....	14
1.2 Objetivos de investigación .....	18
2. Marco teórico .....	19
2.1 Aterrizaje deductivo en el texto de sala .....	19
2.2 Écfrasis y el texto de sala como espacio ecrástico.....	28
3. Estado de la cuestión .....	34
3.1 Manuales de realización de exposiciones.....	36
3.2 Buenas prácticas: Guías de estilo de los museos ingleses .....	39
3.3 Estudios científicos .....	41
3.4 Tesis cualitativas e investigaciones similares .....	45
3.5 Guías evaluativas por la accesibilidad .....	47
CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA .....	51
4. Metodología: Análisis del discurso .....	51
4.1 Descripción: Criterios a observar .....	54
4.1.1 Morfología del texto .....	54
4.1.2 Trayectoria o recorrido del texto.....	64
4.1.3 Carácter <i>endo</i> o <i>exoexpositivo</i> (écfrasis) .....	66
4.2 Interpretación .....	72
4.2.1 Matrices de evaluación basadas en las guías de estilo inglesas .....	72
4.2.2 Modelo tridimensional de análisis del discurso .....	75
4.2.2.1 Nivel de análisis disciplinar .....	76

4.2.2.2 Nivel de análisis autoral, “una voz pegada a la pared” .....	78
4.2.2.3 Nivel de análisis discursivo .....	79
4.3 Explicación: Diseño de entrevista .....	80
5. Límites de la investigación.....	83
5.1 Lenguaje de escritura del texto .....	83
5.2 Exclusión de otros materiales textuales.....	85
5.3 Conseción de entrevistas.....	86
5.4 Referenciar y conservar los textos como fuente primaria .....	87
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS.....	89
6. Contexto institucional artístico en Barcelona .....	89
6.1 Cronología de trabajo de campo.....	95
7. Antoni Tàpies. La imaginación del mundo.....	98
7.1 Descripción: Morfología del texto.....	98
7.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto.....	101
7.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis).....	104
7.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas .....	106
7.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curador .....	108
7.5.1 Aclaratoria .....	108
7.5.2 Conversación con Pablo Allepuz. Texto sugerente con estructura de investigación .....	109
8. Colección MACBA. Preludio. Intención poética.....	114
8.1 Descripción: Morfología del texto.....	114
8.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto.....	117
8.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis).....	120
8.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas .....	122

8.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curadora .....	124
8.5.1 Aclaratoria .....	124
8.5.2 Conversación con Claudia Segura. Texto poético, todos estamos dudando.....	124
9. Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del ‘fast food’ .....	130
9.1 Descripción: Morfología del texto.....	130
9.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto.....	133
9.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis).....	136
9.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas .....	137
9.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curador .....	139
9.5.1 Aclaratoria .....	139
9.5.2 Conversación con Francesc Puntí: Texto lateral, narración omnisciente .....	139
CONCLUSIONES .....	144
Referencias.....	150

## Índice de tablas

<b>Tabla 1</b> Tipos de écfrasis según Agudelo .....	32
<b>Tabla 2</b> Toolbox for analysing gallery texts .....	47
<b>Tabla 3</b> Matriz de accesibilidad en los museos de Barcelona, 2016.....	49
<b>Tabla 4</b> Criterios para la descripción de textos de sala, primera etapa de análisis .....	54
<b>Tabla 5</b> Carácter endo y exo expositivo en relación con los tipos de écfrasis .....	71
<b>Tabla 6</b> Matriz de evaluación basada en la guía Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide .....	73
<b>Tabla 7</b> Matriz de evaluación basada en la guía Writing for Tate Tone of Voice... ..	74
<b>Tabla 8</b> Diseño de entrevista para curadores .....	81
<b>Tabla 9</b> Cronología de permanencia de las exposiciones selectas .....	96

## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> Ubicación del texto de sala en Colección MACBA. Preludio. Intención poética.....	14
<b>Figura 2</b> Conceptos a desarrollar en el marco teórico .....	19
<b>Figura 3</b> Una pared, obra de Luz Broto en Colección MACBA. Preludio. Intención poética .....	22
<b>Figura 4</b> Definición de tipos de texto en exposición y su jerarquía.....	27
<b>Figura 5</b> Portada del boletín web de la 9ª Jornada Observatorio [...].	35
<b>Figura 6</b> Manual Diseño de exposiciones de Philip Hughes, 2010.....	38

<b>Figura 7</b> Metodología propuesta para el análisis de los textos.....	53
<b>Figura 8</b> 24 textos de sala en exposiciones en Barcelona visitadas entre 2023 y 2025.....	56
<b>Figura 9</b> Distribución y forma de los textos en IMPERIVM. Historias Romanas en el MAC.....	58
<b>Figura 10</b> Comparativa visual del texto de sala de tres exposiciones .....	60
<b>Figura 11</b> Comparativa visual del texto de sala de tres exposiciones, buenas prácticas .....	62
<b>Figura 12</b> Texto de sala de la exposición Joan Brossa. La sensación mental.....	63
<b>Figura 13</b> Texto de sala y un texto de sección de la exposición MiróMatisse más allá de las imágenes .....	68
<b>Figura 14</b> Hoja (texto) de sala de la exposición Accidente. Helena Vinent .....	69
<b>Figura 15</b> Diagramas para la visualización de las dimensiones de análisis .....	75
<b>Figura 16</b> Cresta, obra de Joan Brosa (1988) en Colección MACBA. Preludio. Intención poética .....	77
<b>Figura 17</b> Nota aclaratoria al texto en la exposición Mari Chordà...y muchas otras cosas.....	84
<b>Figura 18</b> Texto de sala de la exposición Regina Silveria. Deestructuras de poder.....	87
<b>Figura 19</b> Folleto web de la exposición Museo de Museos 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución .....	89
<b>Figura 20</b> Jornada La museología en España: evolución y perspectivas.....	92
<b>Figura 21</b> Morfología del texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo .....	98
<b>Figura 22</b> Detalle morfología del texto Antoni Tàpies. La imaginación del mundo .....	99
<b>Figura 23</b> Personas reunidas frente al texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo ....	100
<b>Figura 24</b> Trayectoria del texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo .....	102
<b>Figura 25</b> Tipo de écfrasis de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo .....	105
<b>Figura 26</b> Evaluación de Antoni Tàpies...con base en Writing Gallery Text at the V&A.....	106

<b>Figura 27</b> Evaluación de Antoni Tàpies...con base en Writing for Tate Tone of Voice.....	107
<b>Figura 28</b> Morfología del texto de Colección Macba. Preludio. Intención poética .....	114
<b>Figura 29</b> Detalle morfología del texto Colección MACBA. Preludio. Intención poética .....	116
<b>Figura 30</b> Trayectoria del texto de Colección MACBA. Preludio. Intención poética .....	118
<b>Figura 31</b> Tipo de écfrasis de Colección MACBA. Preludio. Intención poética .....	121
<b>Figura 32</b> Evaluación de Colección MACBA...con base en Writing Gallery Text at the V&A... .....	122
<b>Figura 33</b> Evaluación de Colección MACBA...con base en Writing for Tate Tone of Voice...	123
<b>Figura 34</b> Morfología del texto de Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food' .....	130
<b>Figura 35</b> Detalle morfología del texto de Carles Gabarró.....	131
<b>Figura 36</b> Escala del texto de Carles Gabarró.....	132
<b>Figura 37</b> Trayectoria del texto de Carles Gabarró.....	134
<b>Figura 38</b> Tipo de écfrasis de Carles Gabarró.....	136
<b>Figura 39</b> Evaluación de Carles Gabarró...con base en Writing Gallery Text at the V&A.....	138
<b>Figura 40</b> Evaluación de Carles Gabarró...con base en Writing for Tate Tone of Voice.....	138

# A MANERA DE INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El texto de sala pone de manifiesto inadvertidas condiciones no solo de la exposición que introduce, sino sobre el cruce del arte visual y la literatura; de discursos museológicos subyacentes y una voz curatorial que persiste o que a propósito se encubre, pero que no deja de decir más de lo que consta escrito en esas líneas que lee el visitante al entrar a la sala.

No es exclusivamente una creación derivativa, pero definitivamente no es una creación primaria; existe a partir de la obra de arte, en un campo intermedial ente lo visual y lo verbal. Coexiste a la exposición y a su vez existe a propósito de ella, dentro o fuera de la misma, sujeto a sus características. Finalmente, existe, y al visitante le apertura, interpreta, facilita, complica u obstaculiza el acceso conceptual a la exposición.

Esta es una investigación inductiva que pormenorizando la lectura del texto *en y entre* líneas apunta al entramado de dimensiones que lo contiene y configura. Con base en antecedentes académicos, se adapta un modelo de análisis del discurso aplicado a tres textos de exposiciones de arte contemporáneo en Barcelona: *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, Carles Gabarró. *La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'* y Antoni Tàpies. *La imaginación del mundo*, mientras que entrevistas a los curadores aportan reflexiones complementarias en torno a su proceso de escritura.

Se procede con la certeza de que dentro del texto no hay un fin previsto, solo descubrimiento.

<sup>1</sup>En concordancia con el objeto de estudio de esta tesis, se optó por formular una introducción a manera de texto de sala contemplando todos los criterios a desarrollar en el trabajo.

## INTRODUCCIÓN<sup>2</sup>

Partiendo de la hipótesis de que el texto de sala pone de manifiesto inadvertidas condiciones no solo de la exposición que introduce, sino también del cruce entre el arte visual y la literatura, de discursos museológicos subyacentes y una voz curatorial que persiste o que, a propósito, se encubre, esta investigación inductiva busca convertir este elemento comunicativo escasamente estudiado, en un merecido objeto de estudio en el campo de la curaduría de arte contemporáneo.

Recientemente, desde un interés del ámbito de la accesibilidad en los museos, han surgido iniciativas que hacen del texto materia de debate. El museo del presente aboga por la accesibilidad cognitiva, y el texto en arte contemporáneo suele ser un territorio de códigos e interrelaciones conceptuales complejas que parecen ir en dirección opuesta a las recomendaciones de lectura fácil, redacción sencilla o extensiones breves. El ideal de un texto universal que contenga todos los potenciales niveles de lectura de un público amplio y diverso amenaza el dominio que ha tenido la curaduría sobre este medio y el tratamiento que le ha dado. Es evidente que existe un problema de correspondencia entre la escritura de mensajes en el muro y su recepción por parte de los visitantes.

Sin embargo, la aplicación de pautas restrictivas, filtros o lineamientos de estilo a los textos es una estrategia de edición posterior a la escritura, más que una aproximación a un fenómeno intrincado de interpretación y transmisión de conocimiento en un campo, como el del arte contemporáneo, cuya complejidad conceptual es intrínseca e inalienable.

<sup>2</sup> En la página anterior se observa una introducción como texto de sala, en concordancia con el objeto de estudio de esta tesis. Esta es la introducción formal que presenta los apartados del trabajo, su planteamiento y desarrollo.

El texto de sala no es exclusivamente una creación derivativa, pero definitivamente no es una creación primaria; existe a partir de la obra de arte, en un campo intermedial ente lo visual y lo verbal. Coexiste con la exposición y, a su vez, existe a propósito de ella, dentro o fuera de la misma, sujeto a sus características. Es un recurso de expresión curatorial, ya que el curador es el autor de la obra: la exposición. Los departamentos de educación, mediación, comunicación y accesibilidad tienen un papel importante e incidente, pero cabe contextualizar el objeto de estudio en su origen disciplinar. Es desde el campo de la curaduría que deben plantearse los esfuerzos por entender el texto de sala e influenciar su escritura.

La curaduría de autor tiene una tradición relativamente corta en la historia del arte, con marcados antecedentes en las décadas de los setenta y noventa, y se caracteriza por volverse un hacer invisible, cuyos procesos suelen pasar desapercibidos en favor de la exposición, su creación por excelencia. Este trabajo, influenciado por importantes referentes en el campo, replica su modelo de investigación: al identificar un problema curatorial se le aborda con casos de análisis concretos y testimonios de los curadores sobre su manera de tratarlos. De esta manera, se favorece el conocimiento empírico en la práctica curatorial y se archiva su teoría en bibliografía académica, propiciando la conservación de ideas.

La primera parte de la investigación consiste en la elaboración de un marco teórico y un estado de la cuestión que, con base en una exhaustiva documentación, define el texto de sala en arte contemporáneo, el tratamiento académico que se le ha dado y las formas en que ha sido estudiado. A partir de esto, se propone entenderlo como un espacio ecrástico, intermedial entre lo visual y lo verbal en una relación de equivalencia. El género de escritura ecrástica ha sido largamente explorado por la literatura como la creación o evocación de una obra de arte visual, real o imaginaria, por medio de la palabra. La écfrasis se ha considerado fundamental en la crítica de arte, pero no se han encontrado antecedentes de su asociación al texto de sala. Este punto de partida justifica estudiarlo con herramientas provenientes de los estudios literarios y textuales, como la narratología o el análisis del discurso.

La ruta de análisis hace una descripción, interpretación y explicación de los textos, cuyos fundamentos, criterios y parámetros se establecen en el capítulo de metodología. Se adapta un modelo de análisis del discurso que propone su lectura de en dos niveles: el frontal o directo, tal como lo lee el visitante, y el subyacente o implícito, una lectura en y entre líneas. La hipótesis se desarrolla proponiendo que un entramado heterogéneo de dimensiones autorales, disciplinares y discursivas configura al texto, y que su interpretación es posible a través de la lectura entre líneas.

Se seleccionaron tres exposiciones que dan cuenta de la curaduría de arte contemporáneo en Barcelona: *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, Carles Gabarró. *La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'* y Antoni Tàpies. *La imaginación del mundo*. Paralelamente, se entrevistó a los curadores Claudia Segura, Pablo Allepuz y Francesc Puntí, y se desarrollaron tres capítulos que contienen el análisis completo de los textos junto con un ensayo interpretativo sostenido por las reflexiones resultantes de las entrevistas.

Finalmente, se unifica la discusión sobre lo observado en el estudio de casos en las conclusiones, y se recogen los puntos álgidos de la investigación. Con el fin de contribuir al entendimiento del texto de sala en arte contemporáneo desde la curaduría, se espera que, en su totalidad, este trabajo represente una reflexión teórica vasta que, lejos de coartar al texto de sala o someterlo a un nuevo modelo fijo, ofrezca claridades sobre su composición, preguntas para su aproximación y sugerencias para su escritura.

# CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN

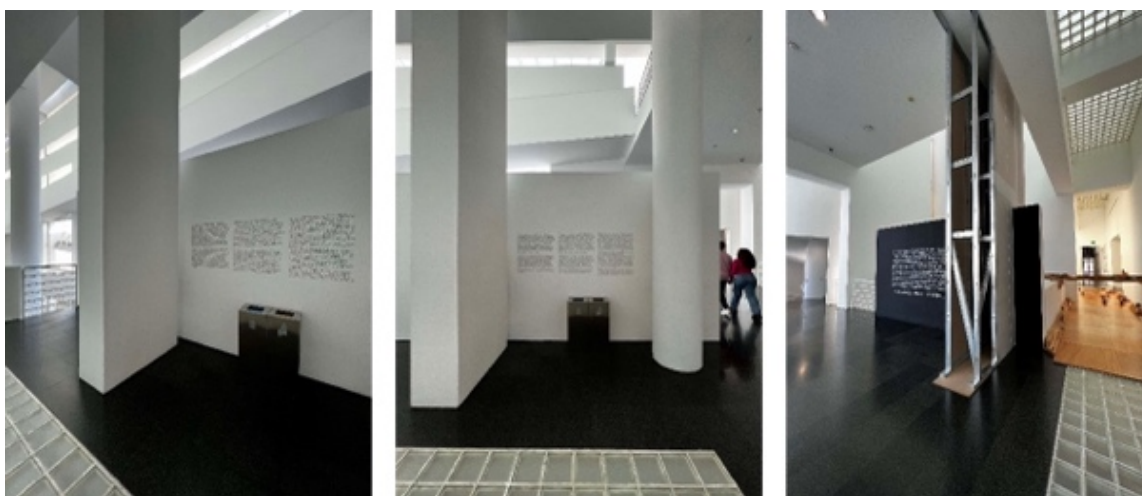
## 1.1 El problema de investigación

*Así pues, parece que el comisario utiliza las exposiciones artísticas en parte como signo de un texto, más concretamente de su propio texto.*

Dorothee Richter citada por Paul O'Neill en Miró, N. y Picazo, G., 2008

### Figura 1

*Ubicación del texto de sala en Colección MACBA. Preludio. Intención poética*



*Nota.* Tomada en el MACBA el 16/11/23.

En una visita que se hizo a la exposición *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* (2022-2025) curada por Elvira Dyangani, Antònia Maria Perelló, Claudia Segura Campins y Patricia Sorroche se observó que el texto de sala se ubicaba escondido de la entrada evidente de la exposición y se le había colocado sobre cestos de basura (o éstos bajo él) de una manera que resultaba inaparente e inquietante. Luego se revisó la visión del plan estratégico del MACBA 2022, que promueve “prácticas artísticas que nos invitan a la reflexión, rechazan la obviedad y tienen capacidad de crear nuevos espacios comunes que sirvan de laboratorio para una nueva

ciudadanía.” (Museu d’Art Contemporani de Barcelona, s. f., p. 6) y se conectó ese rechazo a la obviedad con aquel extrañamiento con el texto, sensación que se replica en toda la exposición, con montajes ocultos, textos de sección crípticos y obras en sitios inesperados.

El texto de sala como recurso expositivo suele seguir ciertos patrones. Usualmente, se encuentra en la entrada de la sala o cercano al título, tiene una extensión promedio de tres o cuatro párrafos y en cuanto a contenido, suele explicar a grandes rasgos lo que el visitante está por experimentar en la muestra. Hay casos, como el referido, que rompen los patrones y permiten ver un poco de la naturaleza maleable del texto de sala y de lo que posiblemente haya detrás de él.

Los museos de arte han desarrollado una didáctica de la interpretación que parece acompañar al visitante y facilitarle el acceso a la narrativa propuesta por el curador. En *Why mediate art?* María Lind habla de un paradigma didáctico; “the type of curating described above (the didactic establishment of the canon, with narrative information added on), [is] among the most common modes of interpellation in art education within exhibiting institutions today” (Lind, 2013, p. 89). Este ensayo forma parte de la compilación *Ten fundamental questions of curating* (2013) de Jens Hoffman, iluminando que el factor educativo problematiza la labor curatorial o cuando menos lo cuestiona. En la parte de Estado de la cuestión se ahondará en fundamentos institucionales y científicos detrás de la postura educativa y el creciente interés por la accesibilidad cognitiva.

Naturalmente, en el caso del arte contemporáneo no es tan sencillo priorizar la transmisión de información cuando la información en sí es esquiva, las obras no suelen referir a datos duros o constatables. Tomando como base a Therry Smith, el conocimiento de las artes es subjetivo, móvil, emocional, social e interpretable; sujeto a tantas lecturas como permita el tiempo y el espacio en el que se percibe una obra de arte. La figura del curador-autor, generador de un producto intelectual que es la exposición toma fuerza en el campo de las artes visuales

hacia finales del siglo XX (2012).<sup>3</sup> Es él quien conduce la narración de la exposición, el que trabaja con las obras como sujetos o ideas y las configura en una idea más grande, quien se enfrenta a la labor de hacer todo esto inteligible al visitante al experimentar la exposición.

Según Beatrice Von Bismarck, esta transformación histórica de la curaduría deriva en el surgimiento de los estudios curatoriales en el siglo XXI, estudios sobre exposiciones y la historia de las exposiciones (2022). Therry Smith argumenta que es usual que el curador como autor considere que siendo la exposición el resultado visible de su trabajo, ésta habla por si misma. Así se explica la falta de documentación de procesos o de tratamiento académico de la creación curatorial “[...] it is rare for curators to reflect, in a sustained way, in print, on their professional practice - certainly there is some distaste for academic forums such as the theoretical debate or the historiographic essay.” (Smith, 2012, p. 179). O’Neill lo lleva más lejos iluminando el problema de una práctica que no puede estudiar su propia historia;

Aparte de la serie de textos que conforman «Inside the White Cube», publicado por primera vez en Artforum en 1976, había habido muy pocas observaciones subsecuentes de prácticas de exhibición de principios del siglo xx, y todavía menos de la noción de que el comisariado de arte contemporáneo estaba afectado por una ausencia de historia que facilite el contexto. Se podría decir que en los años noventa se empezó el proceso de recordar, en un momento de aparición, cuando los programas comisariales tenían poco material al que remitirse en tanto que discurso específico del campo comisarial. (O’Neill, 2008, p. 189)

<sup>3</sup> En el desarrollo de Marco Teórico se presenta una breve síntesis (de la historia de la curaduría, por hacer un guiño a Ulrich Obrist) donde se puntualizan ejemplos y fechas que delinear mejor este personaje de curador-autor.

El hecho es que la figura de curador contemporáneo tiene acaso 40 años de existir y apenas 20 de ser sujeto de estudio disciplinar. El estudio curatorial es un campo predominantemente autorreferencial que construye conocimiento sobre una base empírica. Es decir que se escribe de la curaduría como se habla de ella, conduciendo más a las preguntas que respuestas, dejando caminos abiertos y vías por explorar. La experiencia personal de los curadores se valora en entrevistas y abundan los textos en primera persona. La literatura en el campo suele repetir un modelo en el que se plantean problemáticas que enfrenta la curaduría y seguidamente reúne ensayos anecdóticos y polifónicos de curadores que o bosquejan una respuesta a ésta, o iluminan nuevas problemáticas. Por su naturaleza, el campo de estudio carece de un enfoque investigativo que apele a ser objetivo recurriendo a la visión de un tercero investigador no involucrado con los proyectos. “Nevertheless, it can be argued that the volume of textual production around curating since the early 1990s calls for analysis, and a structuring survey of its elements and modus operandi is pertinent.” (tranzit.hu, 2015, p. 233)

El texto de sala es un medio visible del trabajo curatorial de autor. Es suficientemente tradicional como para haber figurado en las exposiciones marcadamente desde principios del siglo XX<sup>4</sup> y suficientemente flexible como para hacer notar los giros y cambios históricos disciplinares. En el contexto en el que prevalece el discurso en la práctica curatorial, el texto prima.

<sup>4</sup> Recaba Fariña Tapia en su síntesis de la historia de los textos de sala un testimonio del crítico catalán Sebastià Junyent en 1902 sobre la *Exposició d'Art Antic* en el Museu Provincial de Belles Arts: “Las etiquetas que penjan de las obras, quan se poden llegir, donan una instrucció molt relativa, y contenen no pocas inexactituts”. (Tapia Fariña, 2021, p. 19)

## 1.2 Objetivos de investigación

El objetivo general de la presente investigación es contribuir a la discusión sobre la escritura de los textos de sala en exposiciones de arte contemporáneo a partir de reflexiones del campo curatorial, identificando y describiendo, mediante el análisis de casos en Barcelona, formas de escritura empleadas por curadores activos, con el fin de visibilizar esta dimensión discursiva poco documentada.

Se plantean tres objetivos específicos, los primeros dos son consecutivos y consisten en descomponer el objetivo general en las preguntas de investigación (1) ¿cómo son los textos de sala de arte contemporáneo y (2) ¿cuáles son sus procesos de escritura?

Objetivo específico 1. Analizar los tres casos seleccionados de textos de sala como fuentes primarias, a partir de una metodología adaptada del análisis del discurso que permita una lectura frontal y en profundidad de sus dimensiones disciplinar, autoral y discursiva.

Objetivo específico 2. Recabar información testimonial sobre los procesos de escritura de los textos de sala por parte de los curadores responsables, mediante entrevistas semiestructuradas y trabajo de campo.

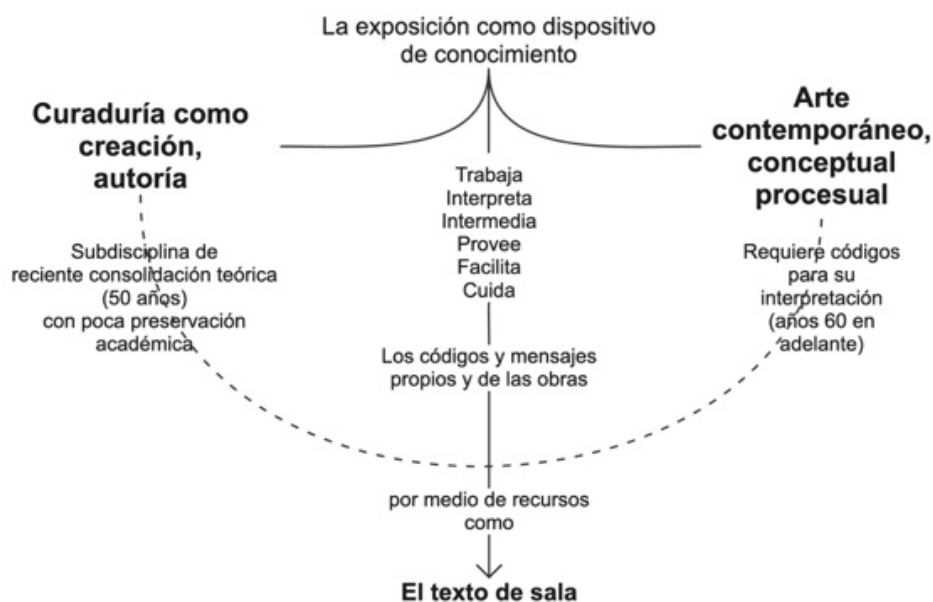
El tercer objetivo engloba los anteriores y sintetiza lo que pretende el trabajo por medio de su planteamiento, metodología y desarrollo. Se espera que en su integridad esta investigación aproxime a una comprensión pormenorizada del objeto de estudio y que potencialmente aporte claridades aplicables a la escritura en el campo de la curaduría.

Objetivo específico 3. Proponer una herramienta de reflexión crítica para el acompañamiento y evaluación de la escritura de textos de sala en arte contemporáneo, que lejos de prescribir modelos fijos, ofrezca interrogantes sobre su composición, lectura en diferentes niveles y coherencia con la exposición.

## 2. Marco teórico

**Figura 2**

*Conceptos a desarrollar en el marco teórico*



### 2.1 Aterrizaje deductivo en el texto de sala

Este apartado procura contextualizar la investigación en dos frentes, primero el teórico e histórico-geográfico de los conceptos que, de lo general a lo particular, desembocan en el texto de sala, como sería el arte contemporáneo, la concepción contemporánea de la curaduría como disciplina creativa (curador-autor), la exposición como dispositivo de conocimiento y el texto de sala como una de las manifestaciones de todo este proceso. En un segundo momento se explora la figura retórica de la écfrasis como propuesta explicativa del fenómeno del texto y base teórica para su observación.

**2.1.1 Arte contemporáneo.** Al revisar los ensayos recogidos en el compendio *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* (2012) editado por Alexander Alberro con textos de Terry Smith, Juliane Rebentisch, Andrea Giunta y Pamela Lee, se encuentra un claro ejemplo de una disertación histórica que tiene algunas décadas desarrollándose sobre la delimitación de lo contemporáneo en el arte. Si bien es necesario que este término sea un paraguas para las manifestaciones artísticas que se ven representadas en las exposiciones selectas, no es necesario hacer una puntualización exhaustiva sobre la materia. Cabe más bien hacer apuntes temporales puntuales, destacar algunos rasgos del contexto occidental en el que se centra el análisis y manejar un concepto lo suficientemente abierto para que dentro de él la problemática de investigación tenga espacio para desarrollarse. Basta con decir que las exposiciones elegidas pertenecen a lo contemporáneo ya sea por temática, desarrollo, contexto de origen o su lectura actual.

**2.1.2 Arte conceptual y procesual.** Cabe subrayar un cierto tipo de arte contemporáneo como objeto a curar, es decir, como objeto de estudio de los curadores que son los sujetos de estudio de este trabajo; el arte conceptual o el arte procesual. Tres aforismos que acuñó el artista estadounidense Lawrence Weiner en su publicación *Statement of Intent* (Declaración de intenciones) de 1969 ilustran de manera concreta el arte conceptual que acoto:

1. El artista puede construir la pieza
2. La pieza puede ser fabricada
3. No es necesario construir la pieza

Siendo cada una de éstas [sic] equivalentes y de acuerdo a la intención del artista la decisión de condicionar o no en la instancia de la recepción depende del receptor. (Weiner, 2008, p. 21)

Se insiste en esta noción de arte conceptual o procesual por ser ese tipo de arte que, para entenderlo por completo, es necesario leer los textos de sala, los textos de sección o las

cédulas de objeto que proveen la información sobre las condiciones de realización de la obra, su proceso y la intención del autor.

Tomemos las ideas de Pierre Bourdieu, publicadas en 1969 como resultado del estudio que le comisionaron sobre los públicos de los museos europeos de arte, recabados en *El Amor al arte: los museos europeos y su público*.

En suma, la aptitud para suspender todos los códigos disponibles con la finalidad de entregarse a la obra misma, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio exitoso del código de códigos que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por el conjunto de las obras disponibles de una época dada. (Bourdieu, 2003, p. 85)

Las obras de arte conceptual y procesual son aquellas que “exigen tan sólo que se rechacen todas las claves antiguas esperando que la obra misma revele la clave de su propio desciframiento.” (Bourdieu, 2003, p. 85), pero que muchas veces, sin intermediación de precisamente un texto, el visitante no puede tener acceso a dichos códigos para descifrar la obra.

En *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, durante el primer año y medio de la exposición, era posible entrar en contacto con una de las obras más grandes, *Una Pared* (2021/2022-2025) de Luz Broto, sin ser conscientes de ello. En la primera cédula del recorrido se lee:

El 29 de noviembre de 2022, Elvira Dyangani y Luz Broto llegaron al siguiente acuerdo: “Construiremos una pared en el museo que prolongue dos de los pilares del edificio, desde la base, en la planta baja, hasta el techo de la segunda planta. Desde el 13 de diciembre de 2022 y hasta el final de la exposición, la pared crecerá gradualmente hasta cerrar el acceso principal a las salas del MACBA.” (*Una pared, 2021/2022-2025* | Luz Broto | MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, s. f., Recuperado 16/05/25 10/05/2025)

### Figura 3

*Una pared, obra de Luz Broto en Colección MACBA. Preludio. Intención poética*



*Nota.* Tomadas en visitas del 16/12/23, 10/08/24 y 29/03/25, respectivamente.

La presencia de un muro a media construcción en la entrada de la primera planta del museo definitivamente resultaba extraña en la visita que se hizo a la exposición en diciembre de 2023, no obstante, se pasó por alto quizá por un convencimiento automático de que se tratara de una reparación o mantenimiento temporal del museo, una eventualidad. Es el texto de la cédula el que devela la pieza y su potencia; donde se explica que el muro es una intervención

pactada y una obra procesual que evolucionará y crecerá en dimensiones conforme el avance de la exposición.

Esta obra inaugural, que interrumpe de manera perpendicular un muro introductorio con los nombres de los artistas presentes en la colectiva, marca el sentido no convencional que impera en la muestra, y figura en el segundo párrafo del texto de sala de la siguiente manera:

La exposición se abre en diálogo con el propio edificio, con un gesto que formula la disrupción material de los límites del museo a través de la extensión arquitectónica de los pilares que nos propone Luz Broto. Este ejercicio paulatino convivirá con el día a día del museo y sus gestos de construcción, destrucción y restauración, ocupando la entrada a los vestíbulos hasta cegar completamente el acceso original a las salas. (Dyangani et al., 2022)<sup>5</sup>

Esta pieza ejemplifica el tipo de arte contemporáneo y exposiciones en las que el texto se vuelve imprescindible y su existencia es crítica. Podría argumentarse, tomando las palabras de las curadoras, que la presencia y características del texto (los textos: el de sala, los de sección y las cartelas) contrarrestan lo que de otra forma podría ser una ceguera completa. La palabra condiciona el acceso a la obra que, en este caso, condiciona el acceso principal a toda la exposición. Tras la finalización de la construcción del muro de Broto en enero de 2025 los visitantes tuvieron que acceder a las salas superiores por medio de las escaleras de emergencia, alterando su desplazamiento y encuentro con las obras. De la misma manera, los textos de esta exposición ofrecen un camino alternativo, no directo o usual al contenido de esta. Se obstaculiza también el acceso la obra conceptual conjunta de Dyangani, Perelló, Segura y Sorroche como

<sup>5</sup> Más adelante, en Metodología, se profundizará la forma en la que se citan los textos de sala como fuente bibliográfica a lo largo del trabajo.

bien dicen en la frase final del texto “de modo que nuestros cuerpos activen y desarmen la consabida dramaturgia del museo.” (Dyangani et al., 2022)

**2.1.3 Curador/a y no comisario/a.** A lo largo de este trabajo se ha empleado a consciencia la palabra curador o curadora en lugar de la palabra comisario/a, mayormente difundida en España. En Latinoamérica y en México en particular, se instruye en curaduría blandiendo la raíz etimológica de la palabra cura en latín. Aclaraciones de la Academia Mexicana de la Lengua admiten también la influencia anglosajona el término *curator* en el uso moderno de la palabra curaduría en español americano.

En la siguiente cita de Smith “Indeed, curating acts as a supplement or a "pharmacon" (in Derrida's usage), in that it cures the image even as it makes it unwell.” (Smith, 2012, p. 224) la denotación de cura es inextricable de la idea de curaduría, pero eludiendo el extremo de la panacea pues el “pharmacon” derridiano es el veneno y el remedio a la vez; más que un “curar” la imagen, un “cuidar-la”. No es solo por arraigo cultural que se insiste en el uso de este término, aunque este también explique la connotación negativa de la palabra comisario en español mexicano, de notas judiciales y autoritarias, sino que para fines de este trabajo cabe aclarar e insistir en la curaduría como acto de cuidado, coincidir con Smith y de fondo con Derrida, en la curaduría como lenguaje de lo indecible del arte. El hacer curatorial como un cuidado conceptual.

**2.1.4 Curaduría como creación.** Uniendo las tesis de Paul O' Neill en el capítulo *El giro comisarial* y por otro lado las de Terry Smith en el libro *Thinking contemporary curating* (2012) se conjura una práctica curatorial entendida como ejercicio creativo o de autor. Ambos textos recogen los ejemplos emblemáticos del ejercicio de Harald Szeemann para *Documenta 5* y el libro seminal *A brief history of curating* de Hans Ulrich Obrist; por medio de éstos demuestran que la curaduría resulta en productos visibles o experimentables y productos invisibles o ideas.

En las primeras páginas de *A brief history of curating*, el prefacio a la entrevista al curador y galerista americano Walter Hopps concluye con la anécdota de que Marcel Duchamp le enseñó a este último la regla cardinal de la curaduría: “in the organization of exhibitions, the works must not stand in the way.” (Obrist, 2008, p. 12)

Ambas fuentes, O’Neill y Smith, coinciden en que la figura del curador autoral empieza a distinguirse en las artes visuales hacia finales del siglo XX, “Desde los ochenta podemos ver otro cambio en el papel asignado a artistas y comisarios: parece como si hubiese habido un cambio de poder a favor del comisario, especialmente desde que el papel del comisario permite una cada vez mayor oportunidad de realizar una actividad creativa.” (Richter, 1999, p.16 citada por O’Neill, 2008, p. 185). En los recuentos historiográficos de ambos autores, así como en *A brief history of curating*, se menciona el paradigmático caso de la labor de Harald Szeemann cuando curó *Documenta 5* en 1972 como un posible punto de inflexión de la curaduría de autor.

El trabajo del curador como autor se asemeja al de los artistas, en tanto que empieza a entenderse como una práctica creativa con productos tangibles e intangibles, “Curatorial work no longer solely concerns the display of artworks and the task of exhibition-making; it is now also understood as a practice centered on longer-term, less object-orientated, discursive-educational projects [...]” (O’Neill & Wilson, 2015, p. 237). El discurso del curador se vuelve más relevante en los años noventa y consolida su posición creativa en el campo.

At the same time, the (authorial) position of the curator in shaping critical discourse became more pronounced, and the curatorial voice became equally crucial to that of the artist. Contemporary turns towards discursivity have become an integral part of artistic and curatorial practice, in which different discursive forms may be considered an act of artistic production. Consequently, the curator and the artist use similar working methods; [...], they prioritize performative and immaterial mediums (including verbal and written forms). (Lázar citada por tranzit.hu, 2015, p. 241)

**2.1.5 Exposición como dispositivo.** La introducción y el planteamiento de la publicación *IMPASSE 8: la exposición como dispositivo: teorías y prácticas en torno a la exposición* por Neus Miró y Glòria Picazo (2008) asocia el concepto del dispositivo de Deleuze, con su heterogeneidad productiva de formas de subjetividad y conocimiento, a la exposición de arte contemporáneo. Así mismo, en el capítulo *Curatorial Dictionary: Unpacking the oxymoron* del colectivo tranzit.hu, recuperado por Paul O'Neill y Mick Wilson en el libro *Curating research* de 2015, se recaban algunos teóricos que distinguen la exposición como la principal creación curatorial y cualquier otro producto como *paracuratorial* o accesorio a esta.

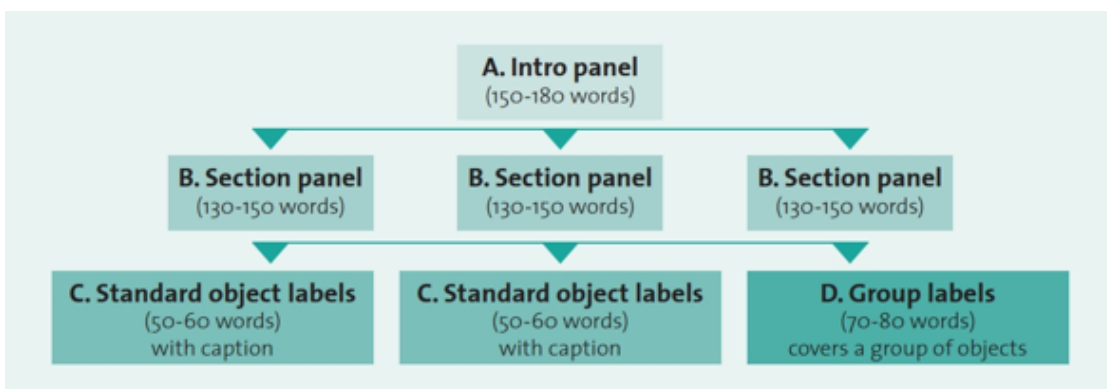
“[Jens Hoffmann] has coined the term *paracuratorial*. The *para* is derived from Gérard Genette’s concept of *paratext*, which includes all the elements beyond the body text (blurb, black matter, typography etc.). Hence, the *paracuratorial*, in Hoffmann’s sense, refers to all the activities which are either outside of exhibition-making, yet posited as the outcome of curatorial work” (Szakács citada por tranzit.hu, 2015, p. 239).

Lo clave de reivindicar la exposición como dispositivo de conocimiento es poder analizar su texto de sala como una de sus expresiones verbales, directamente interpretables.

**2.1.6 Texto de sala.** Finalmente, a manera de glosario práctico, se toma la jerarquía de tipos de textos que hace la guía *Writing Gallery Text at the V&A: A ten point guide* (Trench, 2018), **Figura 4.** Esta distingue entre *intro panel* en el primer nivel, lo que en este trabajo equivale a texto de sala, en segundo nivel, *section panel* o texto de sección, y finalmente, *standard object labels* y *group labels*, cédulas de objeto o cédulas de grupo.

## Figura 4

*Definición de tipos de texto en exposición y su jerarquía*



*Nota.* Tomada de *Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide*, por Lucy Trench, p.21. © 2018 por Victoria & Albert Museum.

El preciso objeto de estudio de esta tesis es el texto de sala (*intro panel* según esta nomenclatura), posicionándolo como una unidad intermedial de análisis, un elemento íntegro y cerrado. Los textos de sección en segundo orden no entran en el estudio porque su inclusión conllevaría un análisis más amplio de cada exposición y se aleja de los objetivos de este trabajo. Con todo el preámbulo conceptual aquí presentado y la diferenciación puntual que lo identifica como texto de sala, se procede a trabajar otro concepto clave: la éfrasis, para luego adentrarse en la metodología. Ya definido el objeto de estudio de manera deductiva, su posterior análisis lo podrá tomar como punto de inicio de un trayecto inductivo.

## 2.2 Écfrasis y el texto de sala como espacio ecfástico

El descubrimiento de un texto introductorio en un pequeño catálogo nunca después identificado<sup>6</sup> de pinturas de Joy Laville suscitó el antecedente más remoto de esta tesis, cuando no era más que una inquietud con base en un hallazgo en la biblioteca de la Facultad de Artes Visuales. El texto del escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia narraba su primer encuentro con Laville por medio de un inquietante cuadro de un gato azul asimétrico que le causó impresión tal, que la recordó meses después cuando conoció personalmente a la pintora: “Estar con ella me produjo el mismo efecto que ver su cuadro” (Ibarguengoitia, s/f). Magistralmente estremecedor, el relato concluía en prolepsis y rompía la cuidadosa ficción que envolvía sus líneas para regresar a la realidad y dar paso a los cuadros de Laville reproducidos en las siguientes hojas:

Pero volviendo al principio, al corredor guanajuatense, a la primera vez que vi un cuadro pintado por Joy Laville, ¿quién iba a decirme que trece años después iba a estar escribiendo esta nota para el catálogo de la exposición de mi esposa? La respuesta es yo mismo y me lo dije en aquel momento. (Ibarguengoitia, s/f)

La pintura del gato azul existe en las palabras de Ibarguengoitia, quien explica que existió en la realidad y que su paradero es desconocido. La existencia de la pintura no consta en el catálogo. Iniciar la colección de obras ahí reproducidas con la alusión a una obra ausente, imaginaria o imaginada gracias a las palabras del autor es, como después pudo entenderse, cuestión de écfrasis.

<sup>6</sup> La biblioteca de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León ha cambiado su ubicación desde que se registró este encuentro, cuya única evidencia es una fotografía del texto que se conserva desde entonces. No ha sido posible identificar la fuente.

Tómese la definición más difundida en los estudios literarios consultados, la de Heffernan, como base: “la écfrasis es la representación verbal de la representación visual<sup>7</sup>.” (Heffernan citado por Keohane, 2015, p. 57). Largamente estudiada en la poesía y en la literatura, es una figura retórica de origen griego que ha cambiado su acepción en la modernidad. En si misma es una figura que se despliega en muchas manifestaciones más allá del alcance de la crítica o el análisis literario. Sin embargo, no se ha encontrado indicio de que se le haya asociado al texto de sala de arte de manera directa en la literatura académica. El abordar el texto desde la écfrasis es una concesión disciplinar, es identificar un ingrediente clave que siempre le ha sido propio pero que no se ha precisado en su estudio o escritura.

Por otro lado, la crítica de arte se ha asociado históricamente con la écfrasis, entendiendo la primera como disciplina ubicada en el territorio atravesado por la segunda. Pedro Antonio en *Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraasis...* (2011) hace la precisión de que en el caso de la crítica, como la obra de arte existe y no es invención del escritor, ésta entra en función de algo que va más allá de la descripción de la obra, que a pesar de que emplea el lenguaje como vehículo para evocarla, la valoración estética, formal e incluso conceptual que hizo el autor (de la crítica, no de la obra) puede eludir por principio al lenguaje verbal: “La écfrasis, así, estaría en función de la formulación de juicios tanto como de la identificación de valores estéticos y cualidades artísticas, lo cual, ni mucho menos, deja de ser un problema de orden lingüístico”. (Agudelo, 2011, p. 90)

Por ende, hablar del texto de sala es ir un paso más allá, pues se da por hecho que cumple funciones diferentes a la crítica de arte y que a diferencia de ésta, que se lee a destiempo de la obra de arte, convive con la obra en el mismo espacio. Ciñéndose a la definición de écfrasis

<sup>7</sup> La cita a la fuente original indica el libro *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* (1993) de James A.W. Heffernan

tradicional, predominantemente verbal (o literaria), el texto de sala no podría considerarse tal, puesto que la obra está presente.

[...] el límite entre la posibilidad ecrástica, como la denomina Mitchell y el miedo es sumamente tenue, pues lo que produce miedo es precisamente el hecho de imaginar e ir más allá de la imaginación, esto es, pensar que la cosa puede estar presente, lo cual, si se cumpliera tal deseo inconsciente, destruiría la écfrasis. (Agudelo, 2011, p. 89)

Es por eso que se ha bebido de diversas fuentes para entender el desarrollo que ha tenido la figura de la écfrasis y los aportes que se han hecho para equilibrar los campos visual y verbal entre los que se plantea. Agudelo repara, a lo largo de varias definiciones, en una contemporánea que resulta más amplia: “[...] se trata de: a) una *representación verbal*; b) *de un objeto*; c) cuya descripción se hace casi *visual*. (Agudelo, 2011, p. 89) Su virtud de traer “vividamente” un objeto se atribuye a las dos cualidades predominantes de la écfrasis, “su descriptivismo e ilusionismo”

Los autores corroboran que el desequilibrio de la écfrasis favorecía lo literario sobre lo visual. Atherton y Hetherington en su artículo *Ekphrastic spaces: the tug, pull, collision and merging of the in-between*, exploran este conflicto partiendo de una crítica a la definición de Heffernan, en su opinión reductiva. “Increasingly ekphrasis, including ekphrastic poetry, is being discussed in terms of relatively unfixed and more-or-less equal exchanges. The traditional emphasis on the paragonal struggle in ekphrasis is fading as theorists lose interest in trying to claim primacy or superiority for either the artwork or the literary work.” (Atherton y Hetherington, 2023, p. 85)

Al cambiar el paradigma de contender entre lo visual y lo verbal, una nueva concepción de la écfrasis apela por hablar de un espacio de intercambio, intermedial. Una noción de que si el arte visual cabe en la literatura por medio de la écfrasis, la misma écfrasis permite que la literatura qupa en el arte visual. En línea con un pensamiento transdisciplinar, propio de lo contemporáneo, los autores insisten que no se trata de una fusión impecable entre las artes, sino que en la imperfección de los bordes entre ellas se crea el espacio ecrástico:

Such encounters do not represent a seamless interart suturing; rather, they are typically characterised by various and undecidable issues connected to their failure to fully mesh. In this way ekphrastic poetry opens what we call *ekphrastic spaces* – in– between places of contemplation and questioning. Such ekphrastic spaces foreground the fact that all art is shifting and that art transfigures, quizzes (and sometimes misrepresents rather than represents) the ‘real’. (Atherton y Hetherington, 2023, p. 88)

El espacio efrástico también contempla tensiones entre lo visual y lo verbal, pero como consecuencias naturales de su intermedialidad, son esperadas y deseables. El visor-lector (viewer-reader, como ellos lo nombran) no deberá tener tregua en ninguno de los campos, deberá ir y venir de uno a otro con cierta dificultad. En la poesía efrástica, por ejemplo, deberá sentir que le pesan las palabras y le alejan de la evocación visual, que por su parte se resiste y tira con su propia fuerza. “It is as if each work begins to stretch, and in-between the works, in the ekphrastic space, the push and pull of both works of art (or, in some cases, multiple works) exerts considerable pressure.” (Atherton y Hetherington, 2023, p. 89).

Pero el artículo sigue hablando principalmente de la poesía o prosa efrástica, argumenta con ejemplos como *Oda a una urna griega* de John Keats o citas de Emily Dickinson. Pasar de la éfrasis como figura entre dos lenguajes al concepto de espacios efrásticos es ideal para observar los textos de sala, pues son precisamente la instancia en la que efectivamente hay un lector-observador (viewer-reader), que lee el texto al mismo tiempo que ve la obra. Esta concepción de espacio efrástico permite superar el límite anterior de la coexistencia con la obra de arte que favorecía lo verbal, además, por su posición espacialmente privilegiada, el texto de sala en arte contemporáneo es de sus más claras manifestaciones. Asumir el texto de sala como espacio efrástico conlleva la intermedialidad borrosa, inestable y el cruce de sentidos de un lado a otro (visual, verbal).

Sin embargo, con el propósito de regresar al análisis puntual del texto, se recuperan, para concluir, lo que Agudelo propone como los tres tipos de éfrasis.

[...] la ecfrasis mimética, la cual se puede definir como una traducción real del objeto descriptivo, pues hay en ella una especie de suplantación o reproducción de la cosa. La segunda es la ecfrasis interpretativa, una traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico y, por tanto, ofrece una interpretación. [...] Finalmente, la ecfrasis recreativa es la que podríamos llamar, sin atisbos de duda, la ecfrasis propiamente literaria. Aquí caben los homenajes que poetas y literatos en general rinden a los artistas visuales, [...] el efecto que le produce al espectador-poeta la obra de un artista visual o plástico. Es en este sentido que Redondo la denomina también exenta, asociativa, intertextual y transtextual, pues no se trata de copiar, de hacer una mimesis o de presentar la cosa *en cuanto* cosa, sino de hablar *a partir de la cosa*. (Agudelo, 2011, p. 90)

**Tabla 1**

*Tipos de ecfrasis según Agudelo*

Tipos de ecfrasis		
Ecfrasis mimética	Ecfrasis interpretativa	Ecfrasis recreativa
Traducción real del objeto descriptivo	Traducción en función de un juicio	Creación propiamente literaria
Suplantación o reproducción de <i>la cosa</i>	crítico o estético	Homenajes a las artes visuales
	Carácter atributivo	Exenta, asociativa, intertextual y transtextual
	Interpretación de <i>la cosa</i>	Habla <i>a partir de la cosa</i>

*Nota.* Adaptada de Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria, por Pedro Antonio Agudelo, Lingüística y Literatura, 60, p. 90. © 2011 por Universidad de Antioquía.

A partir de esta tipología se determina que:

En los espacios efrásticos (textos de sala) se dan los tres tipos de éfrasis de Agudelo; uno, dos o los tres juntos en función de la reproducción, interpretación o recreación que hacen de *la cosa*, entendida como la exposición y/o las obras de arte que la componen, relacionada con su grado de “descriptivismo”, evocación o dependencia de lo visual.

Precisar el tipo de éfrasis que se presente de manera más marcada en un texto sirve para su mayor entendimiento, para retroceder en las intenciones del autor (curador): “once the mode of ekphrasis can be identified in a given text, it might be suggested that the original work of art has been reinterpreted or even regenerated in some way” (Keohane, 2015, p. 63). Entonces se pueden hacer preguntas más amplias; ¿por qué ante esta exposición se escribió un texto principalmente mimético, interpretativo o recreativo? ¿qué condiciones de la exposición determinaron que el texto fuera de una u otra forma?

Es quizá virtud o naturaleza del arte contemporáneo que, por su libertad y fluidez para llegar a una idea, la escritura que se hace sobre el mismo pueda ser también artística, recreación propiamente literaria o curatorial. El caso con el que se inició este apartado, Jorge Iburgüengoitia escribiendo “ficción” o relato corto como nota introductoria a una exposición de Joy Laville, ejemplifica la imperfecta unión de literatura y artes visuales, el nuevo campo entre ellas llamado espacio efrástico, y un ejercicio principalmente recreativo; una creación *a partir* de otra.

Habiendo trabajado a consciencia el concepto de texto de sala desde sus largas raíces, así como la éfrasis y su asociación con el mismo, se han delimitado conceptual y teóricamente las bases de esta tesis.

### 3. Estado de la cuestión

En noviembre de 2024 se celebró en Barcelona, en sedes del MACBA, la 9a Jornada Observatorio de los Públicos del Patrimonio Cultural de Catalunya, precedida por el Institut Català de Reserca en Patrimoni Cultural (ICRPC) y el Observatori del Publics del Patrimoni Cultural de Catalunya (OPPCC); llevaba por título *Textos expositivos centrados en los públicos. La evaluación al servicio de la transmisión de contenidos*. La coincidencia con el tema de investigación de este trabajo resultó fortuita, ya que el hecho de que institucionalmente se singularice el texto como un elemento suficientemente basto e importante como para dedicarle el evento anual de esta colaboración entre entidades, reivindica la importancia de seguir avanzando su estudio.

La premisa del evento, declarada por los organizadores en el boletín informativo que detalla la jornada, es cuestionar la efectividad de los textos expositivos para comunicarse con los públicos del museo y dar a entender los contenidos de las exposiciones.

A menudo, estos textos utilizan un lenguaje especializado que las personas no iniciadas tienen dificultades para entender. Esto provoca que muchos visitantes dejen de leer y visiten el resto de la exposición de forma estrictamente contemplativa con una eficacia muy reducida de los mensajes que el museo quiere transmitir. En algunos casos, la dificultad y experiencia de los textos también puede provocar la sensación de que no se tiene el nivel para entender lo que el museo explica y esta percepción de incompetencia puede llevar a considerar que los museos no son para ellos. (*Programa 9a Jornada OPPCC 2024 (Espanyol)*, s. f.)

Tras presentar estadísticas del grado de comprensión lectora en España obtenidas de estudios de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) el Instituto insiste en la importancia de hacer textos inteligibles y cuya accesibilidad vaya más allá de adecuaciones para condiciones de discapacidad física, sensorial o intelectual, sino en principio, redactar textos que no supongan “una tarea pesada de cierta complejidad” (*Programa 9a Jornada OPPCC 2024 (Espanyol)*, s. f.).

### Figura 5

Portada del boletín web de la 9ª Jornada Observatorio [...]



*Nota.* Tomada de la web del Observatori dels Públics del Patrimoni Cultural de Catalunya, <https://www.canva.com/design/DAGRrMY5I5I/5ruoQIICY3pcxF8ADFzEXw/view>. Recuperado 20/02/25

Esta problematización del texto expositivo en un contexto de extrema proximidad es un punto de partida clave para esta investigación. Más allá de la misión de la jornada esclarecida en

el boletín, las ponencias que conformaron el evento dibujan a grandes rasgos un estado de la cuestión histórico del tema. Los aportes que se han hecho pueden agruparse en cinco grandes categorías: (1) los manuales de realización de exposiciones, (2) la revisión de buenas prácticas y guías de estilo, (3) investigaciones cuantitativas de corte científico, (4) tesis cualitativas similares y (5) guías de evaluación desde la accesibilidad.

### **3.1 Manuales de realización de exposiciones**

La jornada inició con una ponencia a cargo de Beverly Serrell, *Fundamentos de las exposiciones de museos desde una perspectiva centrada en el visitante*. Serrell es consultora de museos de Estados Unidos y pionera de los estudios de visitantes. Sus primeros aportes en observación de públicos derivaron en una serie de textos canónicos, del que se rescata *Exhibit labels, an interpretative approach* cuya tercera co-edición junto a Katherine Whitney se publicó en 2024.

En su ponencia, Serrell reitera la tesis de la primera edición de su libro de 1996 sobre la importancia de tener “una gran idea” (a big idea), entendiéndose como relato expositivo, una oración estructurada con sujeto, predicado y verbo que sintetice la exposición en su idea más esencial. Una de las recomendaciones de la nueva edición es la de prototipar; hacer pasar las múltiples versiones de textos interpretativos (principalmente) por pruebas con personal del museo, colegas, amigos o familiares que puedan opinar sobre su efectividad antes de llegar a la versión final.

El mérito del extensivo trabajo de Serrell es que va de la mano con la entonces incipiente disciplina de estudio de públicos (visitor studies), un acercamiento psicológico a sus necesidades y respuestas en el espacio y una corriente museológica global que ponía la experiencia del visitante al centro del ejercicio museal. En ese sentido se desarrollaron las herramientas de evaluación del comportamiento de estos públicos en las exposiciones y estos grandes

compendios, bibliografías elementales, se realizaron tomando mano de estos estudios.

Un texto anterior a *Exhibit Labels* que se revisó fue la compilación inglesa *The Design of Educational Exhibits* (1988) donde ya es evidente la preocupación por el bienestar psicológico del visitante en la exposición, sugiriendo que la sobrecarga de información genera un entorno inadecuado e intimidante. A pesar de no hacer énfasis en los textos, alude a la importancia de facilitar que las personas entiendan lo que ven exhibido.

Contemporáneo al trabajo de Serrell, en España se publicó *Manual de museología* (1994) de Francisca Hernández Hernández. Similarmente, recaba mucho de lo que implica la realización de exposiciones y lo desglosa de manera ordenada. En cuanto a textos se habla de manera general, se presenta también una tipología de textos como etiquetas o paneles y sus funciones. Se reitera la recomendación de “cuidar la extensión del texto, puesto que si es excesivamente largo, puede fragmentar la unidad de la exposición, llegando incluso a anular los propios objetos” (Hernández Hernández, 1994, p. 208).

En *Manual of curatorship: A guide to museum practice* (1992) editado por John M.A. Thompson, el capítulo *Exhibition Design* a cargo de Giles Velarde puntualiza un poco mejor la problemática de la escritura de los textos al mencionar que a los académicos o especialistas se les dificulta explicar su propia disciplina sin usar tecnicismos y que la escritura de textos para museos adolece de la misma problemática. Sugiere en términos generales que se escriba en cantidad de palabras mínimas y libres de jerga especializada, salvo que sea un producto para especialistas. Sin embargo, continúa explicando que no hay reglas explícitas para lograr la buena escritura, que requiere una habilidad interpretativa efectiva y que hasta ese momento no se habían desarrollado herramientas de evaluación específicas para el problema. “There are no definitive rules; there are tests such as the Fry test (Fry, 1968) for calculating reading levels, but the test only examines readability, not the reader” (Velarde, 1992, p. 665).

Se revisaron otros manuales de este tipo como *Exhibits: planning and design* (1986) de Larry Klein, *Diseño de exposiciones* (2010) de Philip Hughes o *Diseño de exposiciones* (2011)

de Pam Locker. Todos contienen sugerencias sobre extensión, diseño gráfico y ubicación de los textos en sala, pero ninguno entra en profundidad al tema de cómo escribirlos. Es decir, que trabajan con el texto como un objeto más de la exposición cuyo contenido está dado. No hay un abordaje procesual ni disciplinar que hable sobre lo que toman de recursos literarios o de la escritura académica y no se recomiendan pasos a seguir para el momento de la redacción, más que pautas generales sobre la extensión y los tecnicismos.

### Figura 6

*Manual Diseño de exposiciones de Philip Hughes, 2010*



Lo que sucede con *Exhibit labels* como bibliografía medular a partir de la cual se han escrito otros manuales para la realización de exposiciones, es que, a pesar de hacer diferenciaciones puntuales en algunos casos, suelen hablar de la exposición en términos generales, indistinto de si es una exposición de objetos científicos, históricos o de obras de arte contemporáneo.

Una categorización que siguen muchos de los manuales es la de textos interpretativos o no interpretativos<sup>8</sup>. Un texto no interpretativo ofrece información directa al visitante, suelen ser datos factuales como el título de la obra, la fecha de creación, la técnica, etc. Un texto interpretativo por otro lado requiere el aporte cognitivo del visitante, es decir, que lo lea, lo cuestione, lo reflexione, lo contraponga con lo que ve en sala, lo asocie a conocimientos previos, etc. El primer caso se refiere principalmente a las cédulas (o cartelas como se les conoce en el contexto catalán), en el segundo podríamos clasificar los textos de sala, textos de sección y cartelas explicativas.

Los manuales ofrecen pautas principalmente útiles para la escritura de textos no interpretativos, ya que el coartar la extensión y el tono de redacción puede aplicarse de manera sencilla a la transmisión de información fáctica. El caso de los textos interpretativos es desde luego más complejo y aunque puede someterse a las guías generales de los manuales, presenta retos que los exceden. Esto sin mencionar la complejidad intrínseca del campo; en el caso de este estudio, el de escribir de arte contemporáneo.

### **3.2 Buenas prácticas: Guías de estilo de los museos ingleses**

Instituciones como el Tate Modern y el Victoria & Albert Museum han publicado guías específicas para la escritura de textos para exposiciones con un desglose de sugerencias, ejemplos y pasos a seguir. Son muy similares en tono y en explicación y es evidente la corriente didáctica de la que provienen.

La guía *Writing Gallery Text at the V&A A ten point guide*, escrita en 2007 por Lucy Trench, revisada y republicada en 2018 sugiere 10 puntos para la escritura de todos los textos de una

<sup>8</sup> Hernández Hernández utiliza las palabras evocador vs. didáctico, pero en el mismo sentido (1994, p. 208). (Hernández Hernández, 1994, p. 208)

exposición con el propósito de que sean “inspiring, inviting, illuminating and intriguing to our readers” (Trench, 2018, p. 5) Para cada uno de los diez puntos ejemplifica con una obra de la colección, su cédula original, los argumentos por los que no funciona, no informa o no es vigente y una propuesta de reescritura. Las recomendaciones que se rescatan son escribir como se habla (write as you speak), mantenerlo corto y ágil (keep it short and snappy) y dibuja el contexto (sketch in the background). El último punto sugiere seguir las 6 reglas de George Orwell, recogidas de *Politics and the English Language* de 1946, al abordar este punto resalta la cita “Words that belong to the abstract and specialised language or art criticism have no place in gallery text” (Trench, 2018, p. 46).

Desde el Tate se publica la guía *Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines* en 2016 que se complementa con el documento *Writing for Tate Tone of Voice Execution Guidelines* del mismo año. Estos parecen ser una herramienta institucional para regular la comunicación en general en el museo, desde el nivel personal con la regulación del tono de escritura de correos a la comunicación con el visitante tanto en exposiciones como en la tienda, en el newsletter y en el material publicitario. Por ser una guía que abarca mucho más no se considera una fuente tan relevante como la del V&A, pero es interesante que en 2016 la Tate buscara los siguientes cuatro adjetivos para su tono comunicativo; accesible (approachable), alerta, animado y autoritativo. El último ejemplo de la guía es la reescritura de una cartela web del performance *Ritmo 0* de Marina Abramović; sugieren describir la obra antes de interpretarla, omitir detalles superfluos y procurar que el sentido de la explicación sea claro.

Ambas guías se acercan mucho más al tema del texto y lo hacen central en la discusión de la comunicación efectiva con el público. Ejemplifican y ahondan mucho más en el tema, pero deben dimensionarse como guías de estilo. Este estilo específico con los adjetivos que hemos visto es el que las instituciones inglesas buscaban hace pocos años, puede argumentarse que no serían del todo aplicables a otros contextos, desde luego en contraposición a otras lenguas.

Tomando en cuenta que la autoría curatorial de un texto de sala excede por principio a

una guía de estilo se cuestiona la aplicabilidad de éstas. No obstante, se destacan ambas fuentes por la especificidad del tema. Dan cuenta de la autoridad que los museos ingleses tienen en el campo.

### 3.3 Estudios científicos

Como se mencionó en la parte de los manuales de exposiciones, a partir de los años ochenta es visible la influencia de la psico y psicopedagogía en las cuestiones museológicas. Hernández Hernández (1994) menciona sin embargo lo poco confiables que eran las maneras de evaluación vigentes para determinar si los públicos estaban aprendiendo de los textos de museo. Alude por ejemplo a las limitantes de la fórmula Fry, un cálculo de estándar de legibilidad en lengua inglesa de 1968 (Danielson, 1987, p. 180).

Si bien la psicología de la estética o el estudio empírico de la estética (empirical aesthetics) se remontan del siglo XIX, (Tinio, s. f., Recuperado 04/02/25) no es hasta las últimas décadas, marcadamente a partir del año 2000, que su aplicación junto con la neuropsicología al estudio de las artes visuales y del arte contemporáneo ha tenido su apogeo. En países europeos como Alemania, Austria, Polonia, Reino Unido y en Estados Unidos se han encontrado los mayores repositorios de revistas indexadas dedicadas al tema, como la de la American Psychological Association APA, PLOS One de la Public Library of Science o las sustentadas por departamentos de psicología de sus universidades.

Para esta investigación vale concentrarse en tres reportes recientes cuyas conclusiones en conjunto soportan la pregunta de investigación. El artículo *The impact of contextual information on aesthetic engagement of artworks* (Darda, K., Chatterjee, A., 2023) publicado por la Universidad de Pensilvania observa el efecto que diferentes tipos de información contextual ofrecida a los visitantes impacta su apreciación y entendimiento de arte abstracto y figurativo. El modelo para el procesamiento estético propuesto por Helmut Leder y colegas en *A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments* publicado en el British Journal of Psychology en

2004 es usado como base para múltiples investigaciones en el campo. Se explica en la siguiente cita del artículo *Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings* (Leder, H., Carbon, C. y Ripsas, A., 2006):

After initially classifying a stimulus as an artwork, features such as colour, shape, contrast, etc. are analyzed in the perceptual processing stage. In the next stage, implicit memory effects such as familiarity and prototypicality are analyzed. The content (in representational paintings) and style (particularly in abstract art) are analyzed through a stage of explicit classification. With increasing expertise, the processing of style becomes more dominant (Cupchik, 1992). Essential in the model is the need to understand an artwork. This is accomplished in a stage of “cognitive mastering” which builds a feedback-loop with a stage of evaluation, in which affective and cognitive measures trigger further processing or the formation of aesthetic judgments and the experience of aesthetic emotions. (Leder et al., 2006, p. 177)

Este modelo se vuelve axiomático; establece una ruta de procesamiento de un estímulo artístico que deriva en dominio cognitivo estético. A mayor dominio, mayor facilidad de procesamiento, se genera un circuito que se retroalimenta y repercute en si mismo. A partir de este modelo los estudios, como el citado de Darda y Chatterjee, varían el tipo, el contexto o la cantidad de información que se provee a las personas para facilitar el proceso de dominio cognitivo. Las conclusiones de este experimento reiteraron que la información contextual influencia las valoraciones estéticas que hacen las personas del arte figurativo y abstracto, pero que esto está condicionado por su grado de *expertise* en el campo del arte y su apertura a nuevas experiencias.

As expertise in art increases, individuals engage with the style of artworks, rather than other information associated with it. Thus, in individuals with more art experience, processing fluency might already be higher, and a deeper understanding of the artwork

may already be attained by its stylistic information and by existing knowledge, thus making these people less susceptible to contextual information. (Darda y Chatterjee, 2023, p. 23)

Por ende, individuos con mayor dominio del tema requieren menor cantidad de información contextual para una valoración artística. El estudio también clasificó el tipo de información disponible como descriptiva o elaborativa; similar a la clasificación de los manuales de no interpretativa e interpretativa. Concluyó que ambos tipos facilitan el procesamiento en diferentes etapas del modelo de Leder. No se encontró una diferencia significativa en el impacto que diferentes tipos de información tuvieran en la valoración artística que los participantes hacían de la obra. Esta variable es importante porque como hemos visto, las guías de estilo sí marcan una pauta de escritura, por ejemplo, *Writing for Tate Tone of Voice...* recomienda la descripción sobre la interpretación.

Luego, en *Wall text in collection exhibitions. Bastions of enlightenment and interfaces for experience* (2019) de Palmyre Pierroux y Anna Qvale, un reporte más cualitativo, inicia reivindicando la presencia de los textos de sala como uno de los emblemas del museo como entidad pública y educativa.

The permanent presence of wall texts is part of the aesthetic, scholarly and contextual experience of exhibition rooms, whether the public chooses to read them or not. As such, the wall text is both emblematic of the museum's historical role as educational institution and a reflecting object for analyzing changing textual practices. (Pierroux y Qvale, 2019, p. 40)

Revisaron los textos de sección de exposiciones permanentes en 12 museos de todo tipo en Noruega por medio de un cuestionario y entrevistas con los curadores y encargados de su realización. Puntualmente mencionan que textos movibles como los contenidos en panfletos o *flyers* o textos de introducción colocados cerca de las entradas de las exposiciones fueron

excluidos del estudio. Se rescata de este trabajo el concebir el texto como una interfaz epistemológica que tiene limitantes y formas de comunicarse. Concluye que no hay consenso, que las prácticas discursivas de los textos en las instituciones revisadas fluctúan entre el “enlightenment and experience”, entre el educar o ilustrar, textos que guíen la interpretación o textos que describan o puntualicen nombres y datos. Curiosamente similar a lo que Nicholas Serota, quien fue director del Tate de 1988 a 2017, identificaba como el debate de la museología artística ya en 1996 con su texto *Experience or interpretation: The dilemma of museums of modern art*.

Un último aporte científico contemplado es un estudio sobre la percepción de arte crítico, arte político y de corte *artivista* en Polonia. Partiendo también del modelo de Leder, analizan las variables del contexto en el que se presentaba la obra de arte y la información con la que se complementaba. Este estudio es importante porque reconoce que mucho del arte contemporáneo es conceptual y que gran parte de este es político o crítico, que puede ser intelectualmente retador y visualmente insatisfactorio o repelente.

Además, compararon la recepción de información de manera auditiva, como en las audioguías con la información textual escrita reivindicando esta última, parece que el esfuerzo cognitivo de leer, más el hecho de tener la obra de arte y su explicación en el mismo campo visual tiene mejores efectos en la recepción y comprensión del mensaje de una obra de arte compleja. Las conclusiones son alentadoras;

Viewers, especially non-experts in the field of art, need interpretative hints to figure out and appreciate challenging contemporary art, including critical art. [...] Knowledge acquisition is a rewarding experience, therefore the acquisition of new knowledge on particular contemporary artworks may not only raise the mood of the audience and cause liking of these artworks. It may also strengthen curiosity and interest in contemporary art in general in the future. (Szubielska y Imbir, 2021, p. 17)

En conjunto los estudios revisados fortalecen ideas centrales desde las que parte esta tesis y declaraciones que, aunque obviadas en los campos más cualitativos, tienen en la neuropsicología su merecido espacio de investigación. En suma, el dominio para apreciar y obtener conocimiento de una obra de arte contemporáneo proviene de un proceso cognitivo que se repite y mejora en el individuo con su prolongada exposición al arte. Las interfaces textuales interpretativas o no interpretativas facilitan los procesos que lo llevan a ese dominio, y pueden llegar a ser necesarias, como lo puntualiza el estudio de Szubielska e Imbir en el caso de obras de arte contemporáneo procesuales, conceptuales o críticas.

### **3.4 Tesis cualitativas e investigaciones similares**

Por otro lado, y para finalizar el recabo de antecedentes académicos se destaca la tesis *Textos de sala en exposición de arte: Algunos casos en Barcelona y la opinión de sus comisarios. Una mirada del protagonismo del visitante y el factor interpretativo* de Ángela Tapia Fariña publicada por la Universidad Autónoma de Barcelona en 2021. Es un trabajo similar al presente cuya lectura complementaria es recomendable ya que Tapia opta por un enfoque más amplio al presentar una síntesis de la historia de los museos y de la presencia de los textos de sala. Hace una revisión de las sugerencias en las que coinciden los manuales de realización de exposiciones también citados en esta tesis y realiza entrevistas a curadores, artistas y agentes culturales en Barcelona. Si bien la metodología de su investigación es similar, difiere en que no se centra en casos de arte contemporáneo y que el enfoque de sus entrevistas tiende a la consideración del público y su recepción más que a los procesos de escritura de los textos. Sus entrevistas son enriquecedoras y al ser transcritas íntegramente en sus anexos, serán citadas con frecuencia a lo largo de este trabajo.

Otras dos tesis se resaltan porque asistieron al diseño de la metodología de investigación, el Dr. Michell Parra Alvarado en *Textualidad y discurso de exposiciones artísticas en México, 2017: análisis e interpretación de hojas de sala...* propone un análisis hermenéutico de 37 hojas

de sala reunidas de dos museos de arte contemporáneo y una galería en la Ciudad de México en 2017. Similar a lo que se hace aquí con la figura de la écfrasis, por medio de su análisis hermenéutico analógico-icónico, busca “vincular la textualidad con las artes visuales” (Alvarado, 2018, p. 1). Diferenciamos el abarque de su extenso estudio y las figuras literarias en las que eventualmente depara para abordar las hojas de sala, que denomina intención metonímica o metafórica. También se parte de un punto de vista diferente, ya que algunas de sus aseveraciones parecen borrar u omitir la figura del curador como creador intelectual de la exposición, como cuando asegura que “El texto de sala no se ajusta necesariamente a la intención del artista, y por lo tanto, tampoco al sentido de la exposición” (Alvarado, 2018, p. 8).

Finalmente, la estructura de la *Toolbox for analysing gallery texts* que desarrolló Arlyne Joy Lander Moi para su tesis *Words about Words about Art: Analysis of Meaning in Art Museum Gallery Texts* (2013) en la Universidad de Oslo, influenció el desarrollo de una matriz de descripción de textos con criterios propios. Estos criterios propuestos, en algunos sentidos engloban varias de las características que Lander tuvo a bien identificar, pero ella, como Farina Tapia, contempla además cuestiones del público receptor que en este estudio se optó por omitir para reforzar el ángulo de la visión de quien escribe. Este trabajo también crea su modelo de análisis fundamentándose en la permisibilidad del análisis del discurso y hace trabajo de campo aplicándolo a tres exposiciones que visitó en Noruega. Los postulados teóricos aquí son otros, así como el énfasis en el arte contemporáneo, por lo que la matriz de descripción, aunque influenciada por esta de 12 puntos de Lander, resulta diferente.

Tabla 2

## Toolbox for analysing gallery texts

<p><b><u>1. Parts of speech</u></b> Prepositions? Adjectives (superlatives?) Verbs: active or passive? Pronouns?</p> <p><b><u>2. Master concepts</u></b> Nominalizations? -Isms? Metaphors? Myths? Traditional stories?</p> <p><b><u>3. Kinds of sentences / clauses</u></b> Passive, declarative, questions, imperative...?</p> <p><b><u>4. Transitivity</u></b> How is info organized and how does this affect meaning? What are the meaning-making patterns?</p> <p><b><u>5. Text genre</u></b> Narrative? Report? Explanation? Exposition? Instruction?</p>	<p><b><u>6. Level of language</u></b> Elementary? Early intermediate? Upper intermediate? High proficiency?</p> <p><b><u>7. Implied reader</u></b> University educated? Art historian? Non-specialist? Foreign tourist? Child?</p> <p><b><u>8. Authority</u></b> Fact based statements? Subjective feeling? Vague statements? Modality (high/low affinity statements)? Quoting? Does the writer/author have more authority than the artist? Name dropping? Fancy foreign phrases? Repetition? Intertextual borrowing? Devious gap filling? Authorless authority?</p>	<p><b><u>9. Conflicts</u></b> Word co-location? Word connotations? Floating signifiers? Rifts in intention? Conflicts btw. discourses?</p> <p><b><u>10. Discourses &amp; interpretive frames</u></b> Art history or artworld internal? Artist's biography, intentions, practice, method, materials? Group identity? Status? Influence, inspiration? Marketing? Formal qualities? Social history?</p> <p><b><u>11. Excluded / discourses &amp; frames</u></b> Provenance? Cost? Stolen? Visitor's contributions?</p> <p><b><u>12. Interactivity</u></b> Does the text ask, invite or tell the reader to do anything in particular?</p> <p><b><u>13. Reader's immediate context</u></b> Does the text relate directly to what visitors see? (e.g., through formal analysis)?</p>
---	--	--

*Nota.* Tomada de *Words about Words about Art: Analysis of Meaning in Art Museum Gallery Texts*, por Arlyne Joy Lander Moi, p. 25. © 2013 por Universidad de Oslo.

### 3.5 Guías evaluativas por la accesibilidad

El creciente interés por la promoción de la accesibilidad en los museos es probablemente el motivo principal por el que el tema de los textos se ha puesto al frente de discusiones como la de la 9a Jornada Observatorio de los Públicos del Patrimonio Cultural de Catalunya que inaugura este apartado. Uno de los participantes, el ingeniero y consultor de museos Guillermo Fernández, representaba al colectivo Museo transformador, organización que, en sus propias palabras “[...] con origen en el colectivo de los museos de ciencia, queremos proponer globalmente, desde una

visión amplia, abierta y transversal del museo como fenómeno social contemporáneo.” («Precedentes», s. f., Recuperado 01/07/25). De su participación se rescata la reciente publicación de la segunda edición de su *Guía para el desarrollo de exposiciones en museos* (2024) que recomiendan como herramienta evaluativa para los museos durante la etapa de planeación y elaboración de exposiciones. En ella se distingue el indicador por la *accesibilidad cognitiva* explicado de la siguiente manera

Se ha tomado en consideración que la información en textos y carteladas sea accesible para las personas que tienen dificultades de lectura, mediante técnicas de lectura fácil, textos cortos y lenguaje comprensible. En este sentido, no se han empleado jergas profesionales ni de otros tipos, ni lenguaje excesivamente técnico o críptico. Se han considerado los distintos colectivos que pueden tener problemas de accesibilidad en el aspecto anterior: personas con discapacidad intelectual, personas con bajos niveles de formación, niños pequeños, personas con escaso dominio del idioma de la exposición, personas de otras culturas, etc. (Fernández et al., 2024, p. 6)

La base legislativa que sustenta estas recomendaciones a nivel local es el *Pla d'accessibilitat universal de Barcelona 2018-2026*; uno de sus objetivos principales es mejorar la accesibilidad comunicativa de los entornos naturales y urbanos, entre ellos los equipamientos museísticos. Se revisó el diagnóstico, un exhaustivo informe de datos recolectados en 2016 y a continuación se adapta su tabla de accesibilidad en los museos de Barcelona. Contemplaba 59 equipamientos, pero se redujo a 20 que tienen que ver con artes y se señalan los tres museos selectos para esta investigación. De estos datos lo referente a los textos tendría que ver con los indicadores de accesibilidad comunicativa visual y accesibilidad comunicativa cognitiva, principalmente. Los tres museos se clasifican en amarillo y rojo y no superan el porcentaje de 47% (MACBA) de accesibilidad comunicativa global.

Tabla 3

Matriz de accesibilidad en los museos de Barcelona, 2016

Taula. Matriu d'accessibilitat als museus Barcelona 2016

Museus	Accessibilitat física. Accés	Accessibilitat física. Comunicació horitzontal	Accessibilitat física. Comunicació vertical	Accessibilitat física. Lavabo adaptat	Global accessibilitat física	Accessibilitat comunicativa. Auditiva	Accessibilitat comunicativa. Visual	Accessibilitat comunicativa. Cognitiva	Global accessibilitat comunicativa
MACBA: Museu d'Art Contemporani De Barcelona	●	●	●	●	93%	●	●	●	47%
Fundació Antoni Tàpies	●	●	●	●	82%	●	●	●	24%
CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona	●	●	●	●	75%	●	●	●	24%
MNAC: Museu Nacional d'Art de Catalunya	●	●	●	●	93%	●	●	●	47%
La Virreina Centre de la Imatge	●	●	●	●	89%	●	●	●	29%
Fundació Suñol	●	●	●	●	73%	●	●	●	24%
Museo Picasso	●	●	●	●	89%	●	●	●	41%
Caixaforum Barcelona	●	●	●	●	88%	●	●	●	53%
Arts Santa Monica	●	●	●	●	89%	●	●	●	29%
Fundació Joan Miró	●	●	●	●	88%	●	●	●	53%
Museu Can Framis (Fundació Vila Casas)	●	●	●	●	100%	●	●	●	24%
Arxiu Fotogràfic de Barcelona	●	●	●	●	93%	●	●	●	18%
El Rei de la Màgia	●	●	-	●	96%	●	●	●	18%
Espai Mercè Sala (Tmb)	●	●	●	-	93%	●	●	●	24%
MMBCN: Museu del Modernisme de Barcelona	●	●	●	●	86%	●	●	●	29%
MEAM: Museu Europeu d'Art Modern	●	●	●	●	86%	●	●	●	29%
Fundació Mies Van Der Rohe	●	●	-	-	100%	●	●	●	12%
Cercle Artístic de Sant Lluc	●	●	●	●	88%	●	●	●	18%
Museu d'Art Palmero	●	●	-	●	50%	●	●	●	12%
Espai Volart (Fundació Vila Casas)	●	●	●	●	79%	●	●	●	18%

Nota. Adaptada de Diagnostic. *Pla d'accessibilitat universal de Barcelona 2018-2026*, por Institut Municipal de Persones amb Discapacitat, p. 89. © 2021 por Ajuntament de Barcelona.

Las recomendaciones concernientes al texto, de lo visual y lo cognitivo, contemplan reiteradamente el término de *lectura fácil*, “[...] una técnica necesaria para la accesibilidad e inclusión, especialmente para las personas con discapacidad intelectual, discapacidad auditiva, niños, extranjeros y adultos mayores” (Zúñiga Robles, 2019, p. 39), y cuyas precisiones son, en términos generales, evitar palabras técnicas y propiciar textos cortos.

El estado de la cuestión demuestra que la escritura de textos para museos tiene una relevancia actual que le confiere el lugar de discusión en foros internacionales como el recién celebrado en el MACBA, un apartado seguro en los manuales de realización de exposiciones, un objeto de investigación para la neuropsicología y psicología de la estética y un lugar importante en en legislaciones y normativas en pro de la accesibilidad cognitiva. Ante la imperante indicación

de hacer textos más próximos e inteligibles que faciliten el aprendizaje de mayor cantidad de visitantes, ¿qué puede hacer el curador de la exposición en el museo de arte contemporáneo? Esta investigación se plantea en el espacio más abstracto y filosófico, si se quiere, de la creación y transmisión de conocimiento desde el arte contemporáneo por medio de la escritura de estos textos, una labor en principio curatorial.

## CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

### 4. Metodología: Análisis del discurso

Cada uno de los tres casos selectos; *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food' y Antoni Tàpies. La imaginación del mundo* comprende un análisis del texto de sala de la exposición complementado con la entrevista a los respectivos curadores. Formalmente, se replica el modelo de varios libros de curaduría, como *Naming a practice: curatorial strategies for the future*, (1996) de Peter White donde cada apartado introduce un problema curatorial acompañado de algún ensayo o entrevista al respecto y un ejemplo de exposición que lo ilustre. Este despliegue permite tratar cada caso de manera independiente para finalmente unificar la información obtenida en una discusión más amplia en las conclusiones.

Para el análisis de discurso se recogen técnicas de los estudios literarios, esta combinación disciplinar es intrínseca al tema de los textos de sala y aporta parámetros trasladables a su observación. La metodología de análisis del discurso es propiamente maleable e ideal para tratamiento de fuentes textuales, según el Dr. en lingüística Pedro Santander, “siempre el análisis del discurso varía según los intereses que motiven la investigación, según las hipótesis que se formulen o los objetivos que se planteen” (Santander, 2011, p. 222).

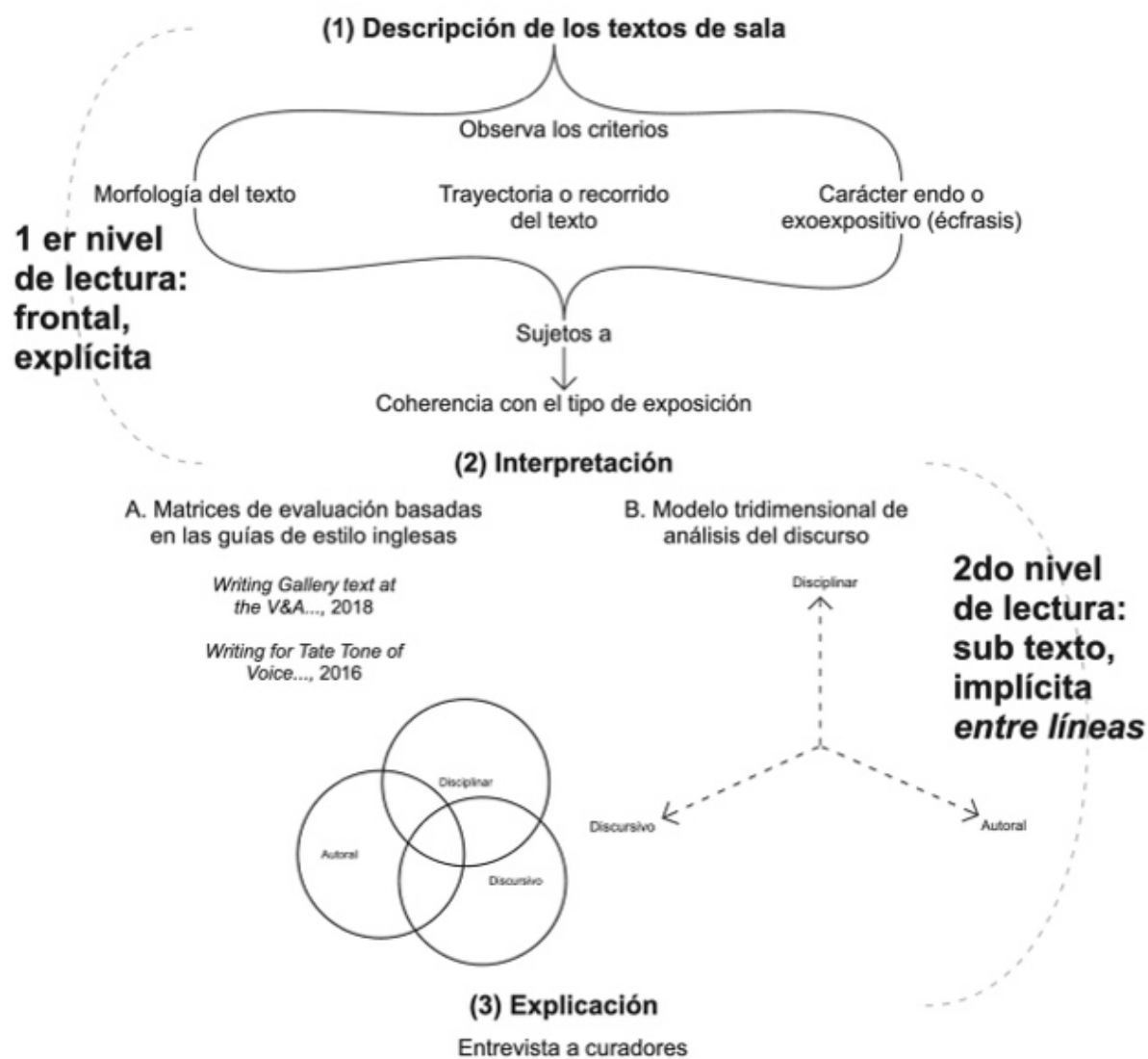
Metodológicamente se adaptan las bases de la “Gramática Sistémico Funcional” atribuido a Fairclough, Halliday y Hassan (2011) en la línea del análisis crítico del discurso. Este tipo de análisis considera tres metafunciones del lenguaje que se pueden estudiar desde la gramática, agencialidad, tema del texto y comentario; “un modelo tridimensional que considera tres niveles de análisis: el análisis textual, el de la práctica discursiva y el de la práctica social; siendo el primero de carácter descriptivo, el segundo interpretativo y el tercero explicativo” (Santander, 2011, p. 216).

Se conserva la ruta de análisis propuesta por el modelo de Fairclough, Halliday y Hassan; en tres pasos consecutivos: descripción, interpretación y explicación. Para la descripción (1) se hace una revisión inicial del texto de acuerdo con una matriz propia que observe su morfología, trayectoria o recorrido, in o dependencia de la exposición y sobre todo la coherencia de estos criterios con el tipo de exposición. La interpretación (2) considera dos partes, en primera una evaluación de los textos de acuerdo con las pautas de las guías de estilo inglesas revisadas en el Estado de la Cuestión para tener un punto de partida ajeno al análisis propio. En segundo lugar, se aplicará un modelo de análisis del discurso que adapta las tres metafunciones de la Gramática Sistémico Funcional a los niveles disciplinar, autoral y discursivo planteados en esta tesis. Por último, para la explicación (3) el diseño de la entrevista se orienta al proceso de escritura induciendo comentarios de los curadores sobre su manera de iniciar, revisar y finalizar el texto.

Esta ruta de análisis del discurso responde a la hipótesis de que, una lectura frontal del primer nivel del texto, permite describirlo en forma, orden y carácter en función de la exposición que refiere y una segunda lectura *entre líneas* del subtexto, permite identificar sus dimensiones operantes: autoral disciplinar y discursiva y la manera en que lo configuran.

Figura 7

Metodología propuesta para el análisis de los textos



## 4.1 Descripción: Criterios a observar

**Tabla 4**

*Criterios para la descripción de textos de sala, primera etapa de análisis*

Descripción inicial del texto		
Morfología del texto	Trayectoria o recorrido del texto	Carácter <i>endo</i> o <i>exoexpositivo</i>
A considerar	A considerar	A considerar
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Extensión</li> <li>• Ancho de párrafos o columnas</li> <li>• Distribución en el espacio</li> <li>• Saltos de línea, sangría inicial, espacios de pausa</li> <li>• Justificación o alineación de texto</li> <li>• Presentación del texto a golpe de vista</li> <li>• Atracción a la lectura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Idea de cada párrafo</li> <li>• En qué parte del texto se aclara la idea principal de la exposición</li> <li>• Menciones directas a la exposición, una o las obras, un o los artistas</li> <li>• Pistas contextuales</li> <li>• Reiteraciones y juicios estéticos o conceptuales</li> <li>• Contraponer la primera y última frase y ver si se corresponden</li> <li>• Final abierto o cerrado</li> <li>• Su conjugación (en tiempo y persona)</li> <li>• Forma de referirse al lector</li> <li>• Ritmo, oralidad al leer en voz alta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Independencia de la exposición, puede leerse por sí mismo</li> <li>• Dependencia de la exposición, es un elemento dentro de ella</li> <li>• Tipo de écfrasis: mimética, interpretativa o recreativa</li> <li>• Pistas descriptivas, formatos o técnicas de obras</li> <li>• Adjetivos</li> <li>• tecnicismos o lenguaje especializado</li> </ul>
En función a la <b>coherencia con el tipo de exposición</b>		

### 4.1.1 Morfología del texto

Los manuales de realización de exposiciones consultados y referidos en el Estado de la Cuestión tienen a bien dedicar varias páginas a todo lo referente a diseño gráfico para que los textos se lean y vean bien. Particularmente, *Diseño de exposiciones*, de Philip Hughes, contiene recomendaciones de diseño y ejemplos de su aplicación que son vigentes hoy en día, como el sugerir tipografías en efecto legibles, que no por sus adornos impidan que se puedan diferenciar las letras y favorecer tamaños grandes. Desde el diseño se contempla cumplir con lineamientos de accesibilidad que tienen que ver con normativa.

El diseño de textos exige (sic) que las letras sean legibles tanto de manera individual como formando palabras y líneas, y esto es de importancia esencial en los textos de una exposición. Los diseñadores tienen control absoluto sobre este aspecto gráfico. Pueden espaciar las palabras y los párrafos, variar los tamaños y componer las palabras en grupos, de modo que resulten más legibles para el público. En muchos países, incluidos los de la Unión Europea y Estados Unidos, la legislación sobre discapacidad impone a los diseñadores la responsabilidad de realizar información textual legible para todo el público, incluidas las personas con poca agudeza visual o con dislexia. (Hughes, 2010, p. 114)

Tomando estas bases de diseño, lo que se quiere observar aquí es la fisionomía del texto, su figura, su presentación a golpe de vista, antes de iniciar si quiera a leerle. Incluso en un documento como el presente, regulado por normas académicas de formato, podría analizarse la morfología de los párrafos valiéndose del entrecerrado de los ojos para ver solamente líneas y espacios en blanco. Dentro del período comprendido por esta investigación se visitaron exposiciones de toda índole en diferentes lugares, pero para afinar un criterio morfológico se realizó una selección de 24 exposiciones (casi todas de arte, y luego, de arte contemporáneo) visitadas en Barcelona ordenadas en la **Figura 8**.

Figura 8

24 textos de sala en exposiciones en Barcelona visitadas entre 2023 y 2025

				Exposición (izq. a der)	
				1 Colección MACBA. Preludio. Intención poética	MACBA
				2 Gestos fuera de lugar	Castell de Montjuïc
				3 ¿Por qué la guerra? *	El Born CCM
				4 Joan Brossa. La sensación mental de una felicidad completa	Fundació Joan Brossa. Centre de les arts lliures
				5 Suburbia **	CCCB
				6 Suzanne Valadon. Una epopeya moderna *	MNAC
				7 Mari Chordà... y muchas otras cosas	MACBA
				8 Miró/Matisse. Más allá de las imágenes *	Fundació Joan Miró
				9 KBr Flama 24	Fundación Mapfre
				10 Palabras de amor. Nària Güell	Fabra i Coats. Centre de Art Contemporani
				11 Regina Silveira. Destrucciones de poder	La Virreina Centre de la Imatge
				12 Antoni Tàpies. La imaginación del mundo	Museu Tàpies
				13 IMPERIVM. Historias romanas **	MAC
				14 Ramón Masats. El fotógrafo silencioso	Foto Colectania
				15 ¿Y después de Le Corbusier? Michel Ragón	La Virreina Centre de la Imatge
				16 [Contra]panorama	MACBA
				17 Amazonias. El futuro ancestral **	CCCB
				18 Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'	Fundació Vila Casas - Can Framis
				19 Carlos Motta. Plegarias de resistencia	MACBA
				20 Matter matters. Diseñar con el mundo **	Disenry Hub
				21 Robin Kid. The future is old	Moo Museum
				22 Enseñar las cartas **	Palau Robert
				23 Puntos de fuga. Relatos de empoderamiento de mujeres y niñas de origen migrante **	Palau Robert
				24 Manel Esclusa. Las formas que mueven la existencia	Anxi Fotogràfic de Barcelona
				* No es exposición de arte contemporáneo	
				** No es exposición de arte	

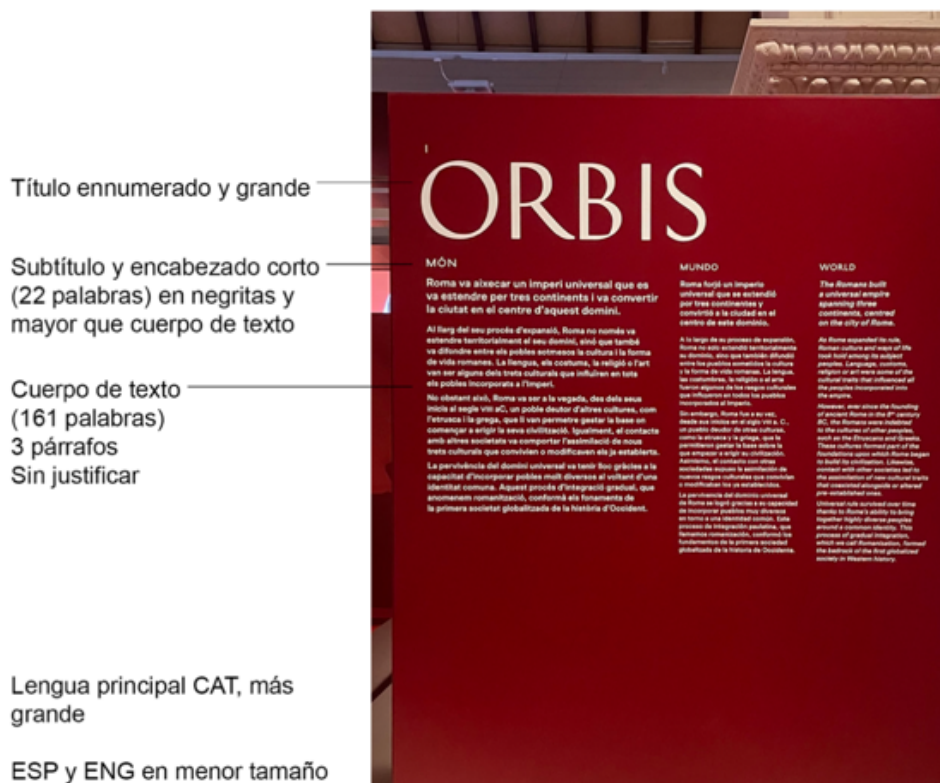
La exposición *IMPERIVM. Historias romanas* en el MAC (Museu d'Arqueologia de Catalunya) a pesar de no ser de arte contemporáneo, merece una mención especial pues fue incluida en la 9a Jornada Observatorio de los Públicos del Patrimonio Cultural de Catalunya, como ejemplo de buenas prácticas. En la mesa redonda que concluía la jornada, el co-curador Arturo de la Oliva explicó que el equipo de comunicación del MAC fue fundamental para retroalimentar la redacción de estos:

[...] En nuestro caso nos apoyamos mucho en el equipo de comunicación para que nos ayudaran a entender o a ver esta perspectiva más propia del visitante y ver si ciertos tecnicismos eran correctos o no, o si habría que acortar o no algunos textos y qué perspectiva habría que dar en algunos casos concretos, en algunos puntos concretos. En esta revisión fuera del equipo de comisarios nos retornaban los textos y aquí volvíamos a hacer una segunda versión y así constantemente hasta que llegábamos a un texto en el que estábamos de acuerdo. (De la Oliva, 2024, 12:44)

Esta influencia del equipo de comunicación es visible en la morfología de los textos principales puesto su tratamiento de boletín informativo, su estética y lectura de texto de prensa ciertamente facilitan la transmisión de los mensajes de la exposición. A continuación, en la **Figura 9**, se presenta uno de los textos de sección y se explica su tratamiento; modelo que se replicó en toda la muestra, según comentaron Arturo de la Oliva y Mario Cervera en una visita con recorrido guiado en febrero de 2025.

Figura 9

Distribución y forma de los textos en IMPERIVM. Historias Romanas en el MAC



Si bien este modelo tipo “prensa” con un encabezado corto que sintetiza la información es reconocido como buen ejemplo para contenidos de arqueología o historia, su aplicación en un texto de sala de arte contemporáneo es debatible. La propia redacción de un encabezado corto exentaría la necesidad de un texto más largo, pone en tela de juicio la existencia del texto como lo conocemos. Si bien, la idea central de la exposición se puede resumir en una frase corta, (16 palabras o menos, recomienda la guía *Writing Gallery Text at the V&A*), mucho de la forma en que se escriben estos textos, con sus divagaciones y licencias, se volvería rotundamente innecesario. Es parte del arte contemporáneo el permitirse divagar, explorar caminos textuales, bordear una idea desde diferentes ángulos hasta que se llega al punto clave. Su procesualidad a ritmo variable le diferencia de las ciencias exactas o humanas y es consecuente que el texto lo refleje.

Lo que sí se puede retener y valorar de los textos del MAC en cuanto a su morfología, es que su presentación visual en columnas cortas es atractiva al primer golpe de vista y mantiene cautivo al lector con su promesa de inmediatez. Se presenta amigable sin dejar de ser serio e informativo. Los párrafos se ven casi uniformes en extensión y el espaciado da un respiro entre cada idea, se percibe un equilibrio visual que lejos de abrumar, invita a la lectura.

Lo atractivo de este ejemplo se sustenta en las recomendaciones del manual de Hughes, quien a favor del título grande y el uso del encabezado menciona:

La buena disposición de elementos y la clara distinción entre cabecera y cuerpo de texto permiten la fácil lectura de las etiquetas. El texto de panel, bien redactado, hace posible que los visitantes ojeen la información por encima y adquieran una idea de lo expuesto con sólo (sic) leer títulos y textos al pie. Los textos explicativos de abajo están para quienes quieran saber más. (Hughes, 2010, p. 108)

A favor de no justificar los párrafos a la derecha refiere a expertos en accesibilidad que defienden que la justificación a la izquierda permite al lector ubicarse en el texto, en lugar de perderse entre líneas que al borde de visión se presentan iguales.

En cuanto al tamaño de tipografía recomienda el uso de al menos 18 puntos para asegurar su legibilidad, pero siempre teniendo en cuenta la iluminación, la distancia física entre el visitante y el texto y el eficiente contraste de colores, “El texto claro sobre fondo oscuro es más difícil de leer que a la inversa. Si el diseñador opta por la primera combinación, puede compensar la dificultad de lectura usando una letra mayor o, en algunos casos, más gruesa” (Hughes, 2010, p. 114), como es el caso de IMPERIVM..., cuyas letras blancas sobre fondo rojo oscuro se ven gruesas a la distancia. Por último, en defensa del uso de columnas cortas, cita el método Ekarv, una lista de consejos escrito por Margareta Ekarv del Museo Postal de Suecia;

Las personas no siempre leen de manera lineal, y a menudo extraen el significado de un texto recogiendo palabras y frases esenciales. Para el visitante es más fácil captar

palabras individuales (y el lugar que ocupan dentro del texto) cuando aparecen dentro de frases cortas. Los párrafos cortos permiten que el público recorra un panel de texto de un vistazo y capte las palabras de forma rápida y sencilla. (Ekarv citada por Hughes, 2010, p. 117)

Véanse en la **Figura 10** los ejemplos de las exposiciones *Regina Silveira. Deestructuras de poder*, *Michel Ragon ¿Y después de Le Corbusier?* en La Virreina Centre de la Imatge y *Manel Esclusa. Las formas que mueven la existencia* en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

### Figura 10

Comparativa visual del texto de sala de tres exposiciones



El curador y director de La Virreina Centre de la Imatge, Valentín Roma, en entrevista con Ángela Tapia Fariña sobre los textos del centro dijo: “En La Virreina tenemos una muy clara ideología textual. No escribimos textos epidérmicos.” (Roma citado por Tapia Fariña, 2021). Viendo los ejemplos anteriores podríamos hablar entonces de textos sanguíneos, óseos incluso,

si lo que se pretende es evitar la superficialidad en la escritura, podría argumentarse que se excede en pormenorizaciones y ambos textos son reiterativos y marcadamente extensos, considerando que se leen de pie antes de entrar la exposición, y en el caso del de *Michel Ragon ¿Y después de le Corbusier?* en un espacio tipo corredor exterior sujeto a las condiciones climatológicas de la ciudad, proveyendo al visitante sombra y refugio solamente, pero no control de temperatura o un espacio tranquilo para leer que no sea un pasadizo entre calles. En ambos textos de la Virreina se usa texto oscuro sobre fondo también oscuro, retando el balance de contraste para la legibilidad, y aunque son columnas cortas, como recomienda el método Ekarv, son muchos párrafos seguidos sin descanso.

Sobre los saltos de línea se recaba del exhaustivo manual de Larry Klein que deben dejar el espacio ausente de una línea o media línea como mínimo, “paragraph spacing should not exceed the equivalent of the height of a single (missing) line. A half a line es better. Less than a half is not enough” (Klein, 1986, p. 72).

El texto de *Manel Esclusa. Las formas que mueven la existencia*, aunque se contabilizó en catalán, es excesivamente extenso y variable, tiene un 5to párrafo de 19 palabras que apenas y expresa una idea junto con párrafos de 70 y 80 palabras que dicen demasiado. A golpe de vista, enfrentarse con un texto de columnas anchas desplegado horizontalmente como impresión de dos cuartillas por página es abrumador y desequilibrado.

En contraposición, en la **Figura 11** se ven textos morfológicamente balanceados y a golpe de vista atractivos de leer. Se trata de las exposiciones *¿Por qué la guerra?* en El Born Centre de Cultura i Memòria, *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del ‘fast food’* en Can Framis de la Fundació Vila Casas y *Robin Kid. The future is old* en Moco Museum.

Figura 11

Comparativa visual del texto de sala de tres exposiciones, buenas prácticas

<p>194 palabras 4 párrafos sin salto de línea Sangría inicial Justificado</p>	<p>244 palabras 2 párrafos sin salto de línea Sangría inicial Justificado</p>	<p>240 palabras en dos secciones 1era. 82 palabras 2 párrafos con salto de línea Sin Justificar  2da. 158 palabras 3 párrafos con salto de línea Sin justificación</p>

Los tres textos tienen una extensión menor a 250 palabras, están divididos en no más de 4 párrafos y visualmente ofrecen espacios de pausa entre ellos. En la **Figura 4**, tomada de *Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide* se delimitan los textos de introducción a un máximo de 180 palabras, pero debe tomarse en cuenta que la escritura en inglés suele resultar más corta. Con base en estos ejemplos en castellano, la extensión de 250 (+/- 50 palabras) se toma como estándar. En cuanto a su disposición espacial, estos ejemplos juegan con la distribución de elementos, como en el segundo caso que un cuadrado es sustraído del cuerpo de texto para añadir las fechas de permanencia y los textos en otros 3 idiomas en códigos QR. En el tercer caso se hace una propuesta diferente al separar la información biográfica del artista del texto de la exposición. Una estrategia parecida a la de *IMPERIVM...* al ofrecer al visitante escritura tipo prensa, bloques independientes de texto, columnas estrechas, apartados de idioma

señalados en negritas y una distribución muy espaciada. Lo que cambia es el orden de los idiomas, siendo el único caso de los 24 revisados que inicia por el inglés. El texto no pierde en contenido por ser breve, al tratarse de un *artist room*, se encuentra un equilibrio entre lo que introduce el texto y lo que las obras del artista dicen por si mismas.

Como excepcionalidad se destaca el caso de *Joan Brossa. La sensació mental de una felicitat completa* (**Figura 12**) en la Fundació Joan Brossa. Centre de les arts lliures curada por Anna Llopis, que recibe al visitante con un muro rosa con el título de la exposición al centro y un pequeño párrafo (42 palabras) flotando arriba a la derecha, sin justificar, que dice:

En entrar

Fa un temps calent i sec. L'atmosfera és carregada d'electricitat. Hi ha una mà sota la taula que aguanta l'herba. Una figura fosca amb els ulls flamejants em desapareix a través del cos. Ho he constatat tres vegades. Han entrat per la finestra grups de figures que refreden l'aire terriblement. Damunt la taula hi ha un violí, una flauta i una concertina.

Tinc la sensació mental d'una felicitat completa. (Brossa citado por Llopis, 2023)

## Figura 12

*Texto de sala de la exposición Joan Brossa. La sensació mental...*



Un acierto de entrada visual que ya con su formato inusual sitúa al visitante en la insólita poética Brossa. Este ejemplo hermana el texto curatorial con su material de referencia quizá al extremo de omitir por completo a la curadora y usar la propia voz del artista para presentarse, “*en entrar*”. No solo invita la lectura, sino que su forma y presentación insólita ya son parte de la experiencia de la muestra.

En conclusión, al observar la morfología de los textos se considera una combinación imprecisa de su extensión, el ancho de los párrafos, distribución en el espacio, saltos de línea, sangría inicial o espacios de pausa y la justificación o alineación del texto. No es una medición exacta, y podría argumentarse que son criterios subjetivos, pero teniendo en cuenta los ejemplos antes revisados se puede valorar en qué medida los textos gozan de un sentido de equilibrio, estética y balance.

#### 4.1.2 Trayectoria o recorrido del texto

*Allowing us to align our progression through the text, as readers, with the trajectory of a visitor leisurely making his or her way through an exhibition space.*  
Elizabeth Geary Keohane sobre Michel Butor

Leyendo sobre écfrasis en estudios literarios se encontró el interesante caso del canónico libro *Les mots dans la peinture* (*Las palabras en la pintura*, 1969) de Michel Butor. Elizabeth Geary Keohane propone que más allá de la veneración que suscita como caso ecfástico por excelencia, con sus 51 secciones que ensayan sobre el rol de palabras en pinturas desde el arte medieval al moderno, algunas de nombre homónimo a la obra que refieren y acompañadas por 55 ilustraciones, el libro tiene cualidades estéticas y estructurales que lo convierten en libro-museo, galería de arte editorial o museo de palabras.

If Butor’s text sets itself up as an imaginary art museum for its reader, and organises itself spatially in such a way as to emulate the visitor’s passage through an exhibition space,

then the compartmentalized structure of *Les Mots dans la peinture* can be said to take on an architectural quality, referencing the spatial layout and anticipated rhythm of the museum: at each point the text stalls us, as if we were in front of the painting it discusses, and makes us look, before guiding us towards the next artwork. (Keohane, 2015, p. 60)

La cualidad arquitectónica que encuentra Keohane en Butor sustenta la noción de que el lector se mueve o desplaza a lo largo del libro y que hace un recorrido similar al que haría en una visita guiada en un museo. Es como si el texto se volviera el espacio arquitectónico a recorrer y a la vez se acuerpara y llevara al lector de la mano por un recorrido pautado, parando frente a cada pieza, permitiendo que la écfrasis y luego las propias ilustraciones sean la instancia de la recepción de la obra de arte y sumergiéndolo en diferentes temas y niveles de lectura en cada pausa.

Según el análisis de Keohane, el contenido del libro determina su estructura. Tomando este ejemplo como base se busca observar la trayectoria de los textos de sala; por dónde inician, a dónde llevan, por dónde pasan y dónde dejan al lector. Es posible que, como Butor, repliquen el espacio físico de la exposición y hagan un texto-recorrido. Este puede ser completo y ordenado, presentando las ideas como se manifiestan en sala. Puede dejar al lector en el umbral de la puerta, habiendo revelado solo lo necesario para generar interés y hacer que el visitante entre en la exposición. Puede guiarlo solo hasta cierto punto, dejando posibilidades abiertas para su recorrido y entendimiento propio o puede ser enredado, errático, reparando en algunos puntos y volviendo a otros sin orden aparente.

Para precisar, trayectoria o recorrido del texto se refiere al orden de presentación de ideas y el tipo de recorrido (lineal, circular o amorfo) con el que se mueve a través de la exposición como una suerte de itinerario. Puntualmente, para identificarlo, se propone observar:

Lo que dice cada párrafo

En qué parte del texto se aclara la idea principal de la exposición, si es que lo hace

Las menciones directas de la exposición, una o las obras, un o los artistas  
 Las pistas contextuales de lugar, fecha, corriente artística de la que se habla  
 Sus reiteraciones y juicios estéticos o conceptuales  
 Contraponer la primera y última frase y ver si se responden la una a la otra  
 Si tiene final abierto o cerrado (uso de preguntas)  
 Su conjugación (en tiempo y persona)  
 Forma de referirse al lector  
 Ritmo, oralidad al leer en voz alta

#### **4.1.3 Carácter *endo* o *exo expositivo* (écfasis)**

En la revisión y lectura de tantos textos para este análisis empezó a concebirse una idea que tenía que ver con la relación entre el texto con la exposición que lo justifica y los casos en que a veces la supera o trasciende. La exposición es el origen del texto, pero durante la investigación se reparó en casos donde aun sin haber experimentado la muestra personalmente, la sola lectura del texto permitía generar una imagen mental más o menos certera de la misma, confirmada luego con el catálogo. A raíz de esta intuición, se propone el concepto de texto *exoexpositivo* o *endoexpositivo*, tomando como base la biología de algunos insectos u organismos pequeños que tienen su sistema óseo dentro o fuera del cuerpo. En esta analogía el texto es la estructura y la exposición es el organismo que le contiene o es contenido por ella.

Si un texto puede leerse y entenderse independientemente de la exposición que introduce, es decir, puede pasar a la posteridad como una lectura sobre un tema (en el caso de una exposición colectiva o monográfica) o de un artista, podría considerarse que es *exoexpositivo*. Valentín Roma, antes de mencionar lo de los textos no-epidérmicos en la entrevista ya citada, dice que los mismos “deben poder funcionar luego como una lectura única.” (Roma citado por Tapia Fariña, 2021, p. 56)

Por otro lado, un texto endoexpositivo no podría ser entendido fuera de la exposición pues esta se vuelve fundamental para él (cuando no viceversa), se subordina a la exposición. A veces incluso está tan inmerso que podría considerarse un elemento más de la exposición en igual o menor nivel que las obras, siguiendo con uno de los ejemplos anteriores, en *Joan Brossa. La sensación mental de una felicidad completa*, el texto (al ser del propio Brossa) entra en el mismo juego de lectura que sus poesías visuales, no se lee como un elemento diferenciado.

Para desarrollar mejor los conceptos se contraponen dos exposiciones que fueron visitadas el mismo día en la Fundación Miró; *MiróMatisse. Más allá de las imágenes* curada por Rémi Labrusse que ocupaba las salas principales de la planta baja y *Accidente. Helena Vinent*, curada por Irina Mutt dentro del ciclo curatorial *Ens acompanyarem quan es faci fosc* en el Espai 13, en el sótano del museo.

En el texto de *MiróMatisse. Más allá de las imágenes* (268 palabras), transcrito a continuación, se subrayan las partes que denotan los temas a tratar en la exposición, pistas de lo que se verá:

Por un lado, Miró: un artista cuyas obras parecen abrir las puertas de par en par a las figuras extrañas y a los choques cromáticos.

Por otro, Matisse, para quien se diría que los temas no tienen mucha importancia y que lo que prevalece, en cambio, es la elegancia de los arabescos y el virtuosismo de las armonías de colores. Todo parece indicar que estos dos artistas son opuestos en todo. Pero la historia nos dice lo contrario. Miró y Matisse sintieron la más viva admiración el uno por el otro. [...]

Así pues, hay que ir más allá de los tópicos. Sin rivalidad ni imitación, ¿qué intuiciones profundas compartieron Miró y Matisse? ¿Hasta qué punto la estética «decorativa», en Matisse, y el «asesinato de la pintura», en Miró, constituyen las dos caras de una misma moneda? (Labrusse, 2024)

### Figura 13

*Texto de sala y un texto de sección de la exposición MiróMatisse más allá de las imágenes*

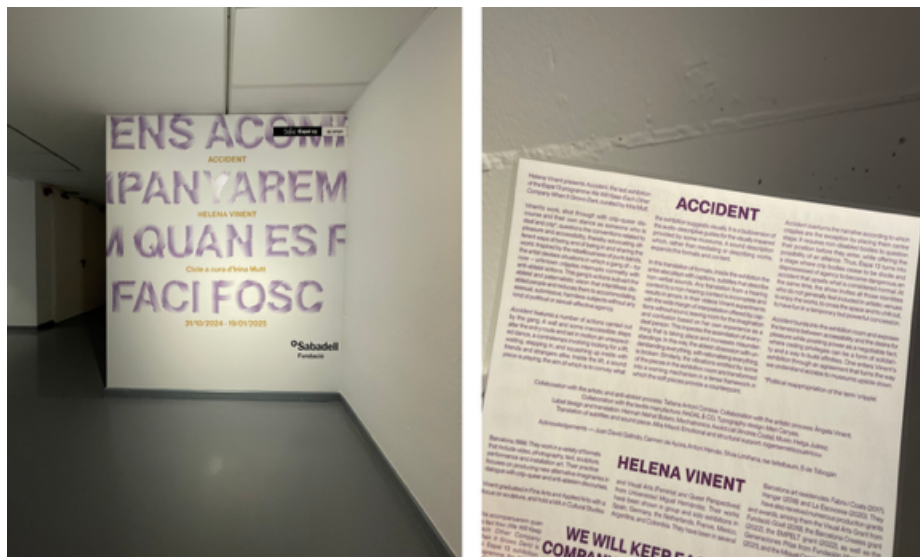


*Nota.* Tomadas en una visita del 28/11/2024.

El texto da por hecho que el visitante tiene en su imaginario una noción de las obras de Joan Miró y Henri Matisse y puede hacer la composición mental de la conjunción. Esta obviedad es hasta cierto punto válida en el caso de Miró al tratarse de una exposición en su fundación – museo. Sin embargo, la dupla que propone la exposición elude a la imaginación; es una invención que a nivel lectura no es más que dos apellidos que se escribieron sin espacio en medio. Nos está diciendo el qué, pero no el cómo. Nos da a entender que responde a una inquietud histórica, visibilizar la relación de amistad y asociación entre dos artistas que son temáticamente dispares y aparentemente inconexos. El texto es breve y meramente introductorio; es un prefacio. El resto de la exposición se nutre de textos de sección que van aclarando la cronología de ambos artistas y de su relación, sus temas en común y sus particularidades. Este texto se considera endoexpositivo, se lee junto con la exposición completa y si se leyera por si mismo sería insuficiente, apenas introduciendo una premisa sin argumentos puntuales que la sustenten.

## Figura 14

Hoja (texto) de sala de la exposición *Accidente*. Helena Vinent



Nota. Tomada en el Espai 13 de la Fundació Miró en una visita del 28/11/2024.

Para *Accidente*. Helena Vinent el texto, más extenso (518 palabras), se facilitaba en una hoja A4 plastificada a disposición del visitante al principio de la sala. Ya de entrada, el ofrecer la posibilidad de leerlo o no, es decir, retar su omnipresencia en muro y darle otro lugar, más recóndito, genera grados de separación de la exposición. Se sustraen algunos fragmentos del texto para explicar su potencial evocativo.

[...] la artista concibe situaciones en las que una pandilla de discos –de momento– anónimas interrumpe la normalidad con acciones anticapacitistas.

[...] En *Accidente* encontraremos algunas acciones perpetradas por la pandilla. Un muro y unas escaleras inaccesibles alteran el recorrido y activan una coreografía inesperada, un contratiempo: el de buscar un ascensor, esperar, entrar, apretujarse en él con amistades o gente desconocida. En el interior del ascensor hay una pieza sonora que pretende transmitir lo que sugiere visualmente la exposición. Es una (sub)versión de las guías audiodescriptivas para personas ciegas que facilitan algunos museos. Una

descripción sonora que, más que mediar o describir obras, expande los formatos y contenidos. (Mutt, 2024)

Siguiendo la cita, estos fragmentos, más que describir las obras o lo que la exposición presenta, la evocan, permiten imaginarse las acciones sin ahondar en detalle, pero explicando suficiente sobre el tema y sobre los formatos de las obras. Al terminar la lectura el lector habrá entendido que “[...] A la exposición de Vinent se accede a partir de un pacto que cambia radicalmente la forma en que entendemos el acceso a los museos.” (Mutt, 2024) además de haber tomado consciencia sobre el tema del capacitismo en los museos y en la vida cotidiana. Tanto el texto como la exposición piden algo del receptor, apelan a su empatía y a su atención. Es un texto complejo no exento de tecnicismos, que demanda un nivel alto de comprensión, pero el propio texto va dando las claves de lectura y entendimiento. Se puede leer sin haber visto la exposición y se llega a tener una idea de la obra de Helena Vinent y de las acciones que convocó para esta muestra en el Espai 13.

Hay una atemporalidad, es como si el texto fuera también reseña de la exposición y permite experimentarla por medio de él, hasta recorrerla: “[...]Simultáneamente, la exposición invita a todas las identidades que no suelen sentirse incluidas en los espacios artísticos a disfrutar de las obras, a transitar por el espacio y a explayarse, a divertirse en una concesión temporal pero poderosa.” (Mutt, 2024). Por ende, de acuerdo con el término propuesto, se le considera exoexpositivo.

Una posible explicación para la in o dependencia del texto es el tipo de écfrasis (según Agudelo) que presente principalmente el texto. Por ejemplo, que el texto de Mutt sea al mismo tiempo reseña de la exposición le posiciona en aquella écfrasis recreativa, la que crea *a partir de* la cosa. En *MiróMatisse...*, más bien podríamos hablar de los juicios críticos y estéticos del curador que dan pie a la muestra, como en la écfrasis interpretativa.

Esa capacidad de leer y evocar tiene que ver con lo que se estableció en el Marco teórico,

que el texto de sala es un espacio ecfástico. Este criterio de descripción apela a entrar en detalle en tipología de la écfasis y ver cómo se comporta (sostiente) el texto frente a la exposición. No se propone una asociación directa o absoluta, pero se puede prever que los textos que sean principalmente miméticos o interpretativos serán endoexpositivos, pues son un elemento más de la exposición y se leen dentro de ella, mientras que los textos que tengan un carácter más recreativo como el de *Accidente*. Helena Vinent, Joan Brossa. *La sensación mental de una felicidad completa* y el de Ibar Güengoitia sobre Joy Laville son exoexpositivos, pueden funcionar como lectura única.

Finalmente, ante estos tres criterios descriptivos desarrollados cabe reiterar que no se valora una decisión de escritura como mejor o peor que otra: en cuanto a morfología, trayectoria o carácter endo o exo expositivo lo que se quiere es analizar la coherencia con el tipo de exposición que introducen.

**Tabla 5**

*Carácter endo y exo expositivo en relación con los tipos de écfasis*

Endo expositivo		Exo expositivo	
Texto subordinado a la exposición		Independiente a la exposición	
Un elemento más de la exposición		Excede la exposición	
Depende de		Independiente de	
Se lee <i>dentro</i> de la exposición		Puede leerse <i>fuera</i> de la exposición	
Texto endo expositivo		Texto exo expositivo	
Tipos de écfasis			
Écfasis mimética	Écfasis interpretativa	Écfasis recreativa	
Traducción real del objeto descriptivo	Traducción en función de un juicio crítico o estético	Creación propiamente literaria	
Suplantación o reproducción de <i>la cosa</i>	Carácter atributivo	Homenajes a las artes visuales	
	Interpretación de <i>la cosa</i>	Exenta, asociativa, intertextual y transtextual	
		Habla <i>a partir de la cosa</i>	

Nota. Adaptada de **Tabla 1**.

Descriptivismo

Ilusionismo

## 4.2 Interpretación

### 4.2.1 Matrices de evaluación basadas en las guías de estilo inglesas

En el estado de la cuestión se presentaron las guías *Writing Gallery Text at the V&A A ten point guide* (2007) y *Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines* (2016) apreciando que conciernen al tema de los textos, pero cuestionando su aplicabilidad al momento de escribirlos. En el desarrollo metodológico de este trabajo se optó por emplear estas guías como herramienta evaluativa para un análisis inicial de los tres textos seleccionados. Un punto de partida que apela a la autoridad de ambos museos y que permite acercarse a un análisis del discurso profundo para cada uno de los textos. Por ende, a partir de las particularidades de las guías, se desarrollaron dos matrices de análisis para aplicar a las fuentes y presentar, de cada uno de los textos, indicadores numéricos y graficables de tono de acuerdo con el Tate y de estilo de acuerdo con el V&A.

**4.2.1.1 *Writing Gallery Text at the V&A A ten point guide*.** Por la manera en la que está escrita esta guía, que es bastante didáctica, fue apropiado adaptar sus puntos a un cuestionario aplicable a un visitante tras leer el texto y ver la exposición. En ese sentido, se omitieron el primer y último punto de la guía ya que el primero tiene que ver con la identificación del público para quien se escribe, algo que no se le podría preguntar al propio público destinatario y el último es mucho más amplio habría de responderse con un cuestionario subordinado a este, ya que es el que recaba las seis reglas de Orwell e invita a romper las indicaciones anteriores cuando sea necesario.

Los ocho puntos restantes se tradujeron al español, se convirtieron en una pregunta inductiva y finalmente en una pregunta evaluativa aplicable al lector. Así mismo se escribieron algunos indicadores para orientar al lector en caso de que la pregunta no le sea clara o valga descomponerla en partes. Las opciones de respuesta para cada punto son Sí, Parcialmente o No y a estas les corresponde el valor numérico de 2, 1 y 0 respectivamente. De tal forma, un texto que se responda con Sí en cada uno de los ocho puntos tendrá una valoración de 16 puntos, estableciendo el máximo posible.

**Tabla 6**

*Matriz de evaluación basada en la guía Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide*

Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide							
Nombre de la exposición							
Características de un buen texto	Pregunta Inductiva (V&A)	Pregunta evaluativa para el lector	Indicadores para responder pregunta	Sí	Parcialmente	No	Valor
1 Conocedor de su audiencia	¿A quién le estás hablando?	*					
2 Escrito como hablado	¿Cómo le explicarías el objeto (exposición) a tu amigo?	¿El lenguaje empleado en el texto es como el que usarías para explicar la exposición a un amigo?	Emplea sustantivos y adjetivos de uso común No emplea palabras rebuscadas				
3 Activo, no pasivo	¿Qué lenguaje llamaría y mantendría la atención del lector?	¿El texto llama y mantiene tu atención?	Revisar el uso de escritura activa (preferible) sobre pasiva				
4 Breve y ágil	¿Cuánto tiempo tienen los visitantes?	¿El texto introductorio es breve y conciso?	Extensión de 150 palabras (+/- 50 palabras) Observar que la frase introductorio tenga 16 o menos palabras				
5 Organizado	¿Qué es lo más importante que los visitantes sepan?	¿Rápidamente identificaste la idea principal de la exposición?	Ofrece primero la idea, luego su trasfondo Identificar en qué parte del texto aparece la primera idea principal				
6 Comprometido con su objeto (exposición)	¿Qué quieres que vean los visitantes?	¿El texto introductorio explica la exposición de manera directa?	Se habla de la exposición directamente Observar que el texto permita al visitante hacer sus propias interpretaciones (adjetivos)				
7 Poseedor de elemento humano	¿Hay algo familiar sobre el objeto (exposición)?	¿El texto te permite sentir una conexión humana (emocional) con la exposición?	Emplea citas o referencias a otras personas Alude a situaciones del presente, situaciones familiares				
8 Boceta el trasfondo	¿Hay algo que los visitantes no sabrían?	¿El texto te explica conceptos necesarios para entender la exposición?	Provee pistas contextuales de espacio y tiempo Explica términos especializados del campo del arte				
9 Admite incertidumbre	¿Hay algo que tu no sepas?	¿El texto genera intriga sobre la exposición?	Hace preguntas Admite espacios para la interpretación				
10 Implementa las 6 reglas de Orwell	Diviértete y rompe una regla si es necesario	*				Total	0

*Nota.* Adaptada de *Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide*, por Lucy Trench, © 2018 por Victoria & Albert Museum.

**4.2.1.2 Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines.** En el caso de la guía del Tate lo que se detallan son cuatro tonos, o valores tonales a los que someten su comunicación escrita. Para cada uno de estos tonos; accesible (approachable), alerta (alert), animated (animado) y autoritativo (authoritative) se incluye una justificación y una premisa fundamentada en adjetivos que permitirían identificar el tono en un punto medio. Por ejemplo, en cuanto a lo autoritativo, explica: “We are ALWAYS [sic] informed and intelligent NEVER [sic] merely didactic or prescriptive” (Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines, 2016).

Es una fuente cualitativa que excede los alcances de una rúbrica. Se diseñó una matriz dividida en cuatro que evalúa cada valor tonal en una escala cuyos parámetros son los mismos adjetivos que utiliza la guía. Siendo los adjetivos deseables los de la izquierda y los de la derecha los adjetivos a evitar se contabiliza del 4 al 0 de izquierda a derecha, con los puntos intermedios de medianamente (hacia ambos lados) y completamente neutral. Homólogo a la matriz anterior, el máximo posible es un 16 de 16. Esta herramienta permite valorar características del tono del texto de acuerdo con el Tate.

Finalmente se promediarán los resultados obtenidos de ambas evaluaciones, la del tipo más cuantitativo y la cualitativa para identificar las fortalezas y debilidades de cada texto, aproximándonos a un diagnóstico tipo DAFO con base en ambas guías de estilo.

**Tabla 7**

*Matriz de evaluación basada en la guía Writing for Tate Tone of Voice...*

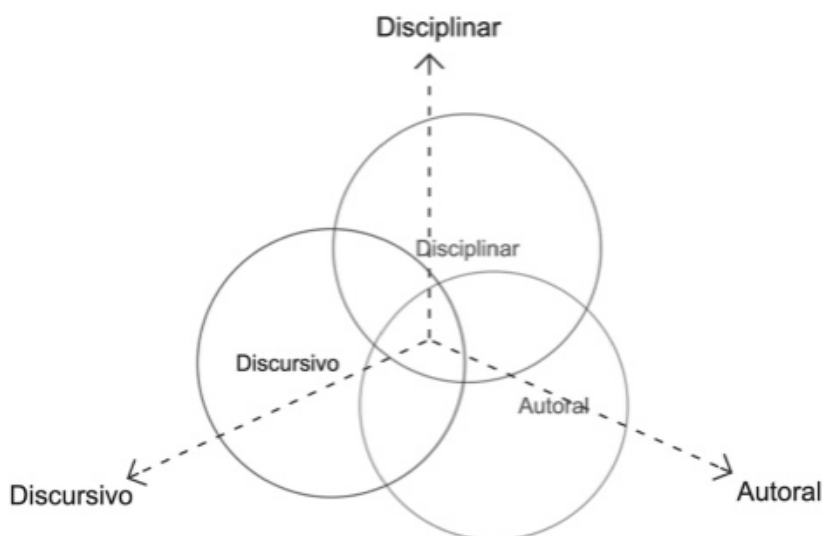
Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines							
	Valores tonales					Valor	
1	Accesible	Cálido / Amigable ○	Medianamente ○	Neutral ○	Medianamente ○	Condescendiente / Extra íntimo ○	
2	Alerta	Consciente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Defensivo / Hiperactivo	
3	Animado	Audaz / Entusiasta	Medianamente	Neutral	Medianamente	Alienante / Intimidante	
4	Autoritativo	Informado / Inteligente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Didáctico / Prescriptivo	

*Nota.* Adaptada de *Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines*, © 2016 por Tate.

#### 4.2.2 Modelo tridimensional de análisis del discurso

**Figura 15**

*Diagramas para la visualización de las dimensiones de análisis*



Un diagrama de Venn presenta el universo de posibilidades de lo que podría contener el texto de sala de acuerdo al análisis propuesto; un campo abierto en el que podría expresar cuestiones entre lo disciplinar y lo autorial por ejemplo, al observar la narratividad del texto; si toma prestado de la literatura al narrador omnisciente o si lo narra un curador-auteur. O entre lo autorial y lo discursivo podrían dilucidarse meta relatos de la institución museo, del curador o sencillamente del artista. En una conjunción del todo o en algún lugar del diagrama podría ubicarse el texto de sala, se mueve en el espacio.

Esta movilidad está mejor representada en el plano cartesiano de tres ejes donde el texto sería un punto en el espacio que, como en un sistema de coordenadas, tendría una ubicación precisa de acuerdo con su tendencia. Como los diagramas lo muestran, los niveles de análisis son equitativos, no se valora uno por encima de otro, sino que se intenta ubicar al texto en el dominio de uno, la conjunción de dos o incluso de los tres. No obstante la utilidad de los diagramas para expresar el movimiento del texto en este modelo, la validez del análisis reside

en las preguntas que fundamentan cada categoría diferenciada, a desarrollar a continuación.

#### **4.2.2.1 Nivel de análisis disciplinar**

De la indefinición del género disciplinar de los textos de sala se concibe su posicionamiento como fundamentalmente móvil o fluido. Al no seguir la lógica de la crítica de arte, por ejemplo, ni de la reseña o sinopsis de una exposición, así como tampoco el prólogo de un libro o reseña de este, el texto de sala tiene la suerte de receta propia, reinventada cada vez que se conjura en la ocasión que le requiere. Parece tener, sin embargo, elementos de los géneros ya mencionados y de otros más, refiere por ejemplo Claudia Segura (C. Segura, comunicación personal, 19 de mayo de 2025) que para la exposición colectiva *Hacia una nueva orilla* (2026) en la galería NC Arte Bogotá escribió un cuento corto que fungía como texto de sala, pues el tema central de la curaduría era el realismo mágico.

La maleabilidad de este medio está relacionada con la amplitud de formatos, temas, formas y procesos del arte contemporáneo al que responde. Hay obras que abanderan perfectamente esa conjunción imprecisa entre arte visual y literatura que dan pistas sobre lo que en el texto de sala puede resultar disonante o indefinible. Obras como las mencionadas en el marco teórico al hablar de arte conceptual y procesual, en un contexto más cercano, la poesía visual de Joan Brossa, presente por cierto en una de las iteraciones de *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*.

Al abordar esta categoría de análisis se observará lo que el texto tenga de cualquier otro género, vertiente o disciplina que lo alimente, refleje o asemeje, considerando no solamente la

literatura como disciplina hermana<sup>9</sup>, sino también a la curaduría como sub-disciplina creativa. Esto va más allá de la lectura tonal que se puede hacer con las guías de estilo inglesas ya aplicadas, si no que se busca observar el entramado de fondo que determina que un texto sea más literario o poético, con el empleo de las figuras literarias que eso conlleva, que declarativo, de corte comentario o prensa, con una postura que tienda a la narración objetiva y lineal.

## Figura 16

*Cresta*, obra de Joan Brossa (1988) en Colección MACBA. *Preludio. Intención poética*



*Nota.* Tomada en una visita guiada el 29/03/25.

<sup>9</sup> Del artículo *The painter in the novel, the novelist in the painting: To the Lighthouse and Vanessa Bell's portraits of Virginia Woolf* por Annalisa Federici se toma el sentido afectivo de las artes hermanas, ella asocia esta relación disciplinar con la de Virginia Woolf y su hermana pintora Victoria Bell: "in the specific case of Virginia Woolf and Vanessa Bella the sister arts can be also considered as the sisters' arts [...]: two different means of expressing the same underlying aesthetic principles as well as the closeness of their professional and personal relationship. (Federici, 2015, p. 37). Esta asociación filial viene muy al caso al tema de los textos de sala, un género que hermana lo verbal con lo visual.

#### 4.2.2.2 Nivel de análisis autoral, “una voz pegada a la pared”

*El texto de sala debe tener esa característica de oralidad, [...] Se debe parecer a una voz pegada a la pared.*  
Valentín Roma citado por Ángela Tapia Fariña

Al escribir un texto para un cuerpo de obra específico, de un solo proyecto de un artista o incluso en una retrospectiva amplia como en el caso de *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del ‘fast food’* cabe preguntarse de quién es esa voz pegada a la pared, término que acuña Valentín Roma.

Si la pronuncian directamente las obras y el texto meramente interpreta de un lenguaje a otro, del visual al escrito, podría leerse como la voz del artista principalmente, con algunos apoyos curatoriales. La voz del curador se revela a veces de manera tan sencilla como con su firma bajo el cuerpo de texto, pero también sinuosamente, en la sutil redacción, intentando develar aquello que Duchamp advertía como la regla cardenal de la curaduría, su idea principal detrás de la exposición y las relaciones tácitas entre las obras.

Si bien es casi siempre un curador el que escribe el texto (esto se cumple en los tres casos selectos), esta categoría de análisis es un tanto subjetiva a la interpretación, ya que si debatiblemente la obra de arte es resultado de una polifonía de voces que el artista canaliza, un texto derivativo de ésta sería un tanto más polifónico. Más aun cuando se trata de una co-curaduría, como en los casos de *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* atribuida a cuatro curadoras o *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*, a dos. Hay también una pregunta autoral sobre el origen de la idea que en muchos casos el texto de sala no va a poder responder, por ejemplo, plantearse si el curador tenía interés en un tema y por medio de su investigación encontró al artista y sus obras para tratarlo o si el artista buscó al curador y le facilitó el fundamento conceptual de su obra.

Reiterando una idea anterior, el texto de sala no es exclusivamente derivativo, puesto que tiene algo de creación, de génesis, de conjunción de ideas. Al mismo tiempo, no existe por sí mismo sino a propósito (a posteriori) de la obra de arte y de su exposición. En cualquier caso, no por deslegitimar el origen de una idea o adjudicar autoría a una u otra figura, sino por cuestión de narratividad, es valioso hacer esta pregunta al texto para identificar su voz conductora.

#### **4.2.2.3 Nivel de análisis discursivo**

Esta categoría contempla el identificar cual es el relato mayor detrás del texto, y, por ende, de la exposición, quién pronuncia el discurso y de dónde viene. Entiéndase una dimensión politizada del discurso en sentido foucaultiano, tomando su introducción de “El orden del discurso” (1971): “[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” Teniendo en cuenta la extensión limitada del texto, cabe leerse en y entre líneas, profundizar en los verbos y frases que pueden develar el motivo de que esa exposición exista más allá de las obviedades. Sin obviar al tiempo, que el poder recae en las palabras que conforman el texto definitivo, que no en vano ha sido montado en un muro principal: “no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; [...] aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 2012)

Un caso que ejemplifica bien esta dimensión discursiva es el texto de la exposición *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución* que se revisará a profundidad más adelante. En la grandilocuencia de sus líneas se percibe la fórmula del discurso político, ese que se pronuncia en voz alta en un podio en pos de la inauguración de algo, en este caso, la exhibición. No es que el relato quede grande a la ocasión de anteceder el

recorrido de una exposición en sala, es que a veces es preciso enunciar explícitamente los motivos que justifican la muestra al visitante, dicho sea de paso, como para etiquetar el gasto público en resultados tangibles, visibles y experimentables.

Independientemente de si el recurso del que surge la exposición es público o privado o la naturaleza de la institución que la alberga; suele haber en los textos un dejo justificativo que señala, en el mejor de los casos, la dirección conceptual que lleva el espacio, como se verá en el caso del MACBA, las líneas de investigación que sigue o los temas o temporalidades que favorece. La pregunta analítica de esta categoría es: en qué medida los textos expresan los meta-relatos de la exposición y de qué manera lo hacen.

### **4.3 Explicación: Diseño de entrevista**

Para obtener información y fuentes directas testimoniales para este estudio se emplea como herramienta la entrevista diseñada semi estructurada. La guía rectora principal del diseño de esta entrevista es obedecer primero la pregunta ¿cómo escribir un texto de sala para una exposición de arte contemporáneo? Como se ha mencionado anteriormente, el énfasis está en la dimensión procesual de esta empresa (componente central), en torno al cómo, de qué manera, con qué bases o siguiendo qué pasos, alejándonos a propósito del por qué o de los supuestos de idoneidad que se encontraron en las guías de estilo.

En segundo orden las preguntas apuntarán a las tres dimensiones desde las que se posiciona el texto como recurso de estudio; la disciplinar, discursiva y autoral (componentes suplementarios uno, dos y tres respectivamente). A continuación, se presenta el diseño general de la entrevista que será adaptado para las particularidades de cada uno de los casos. Las tres exposiciones selectas parten de condiciones diferentes, Francesc Puntí trabaja la retrospectiva de Carles Gabarró en vida, mientras que Imma Prieto y Pablo Allepuz curan una muestra con

tratamiento contemporáneo sobre las primeras etapas de producción del célebre Antoni Tàpies. En el MACBA se observa una exposición colectiva de grandes dimensiones que abarca toda la primera planta del museo, lo que conlleva una complejidad logística, espacial y temática.

**Tabla 8**

*Diseño de entrevista para curadores*

<b>Guion de entrevista</b>	
Componente Central (Procesual)	<b>1. ¿Recibiste, como parte de tu formación en el área de la curaduría, alguna dirección o pautas específicas para la escritura de textos de sala?</b>
	1.1 ¿Qué formación recibiste? 1.2 ¿Dónde y en qué período se recibió esta formación? 1.3 ¿Conoces alguna guía de estilo de textos o sigues algún manual ( <i>Writing Gallery text at the V&amp;A...</i> , <i>Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines</i> , lineamientos internos del museo)?
	<b>2. Puedes describir de manera procesual, por etapas o pasos, ¿cómo escribiste el texto de esta exposición?</b>
	2.1 ¿Realizaste esta curaduría como iniciativa propia (investigación) o como proyecto comisionado? 2.2 ¿Cómo iniciaste la escritura del texto, hubo revisión de fuentes documentales, archivo, o entrevistas con el/la artista? 2.3 ¿En qué etapa del desarrollo del proyecto curatorial empezaste la escritura del texto? 2.4 ¿Cuántas versiones realizaste del texto?
Componente 2 (Discursivo)	<b>3. ¿Cuál era el mensaje o la idea principal que buscabas transmitir en el texto?</b>
	3.1 ¿Consideraste necesario describir el cuerpo de obra, los temas, los motivos recurrentes de la exposición? 3.2 ¿Qué información era imprescindible mencionar? 3.3 ¿Para quién escribiste el texto (público específico del museo, artista, un lector como figura abstracta)?
	<b>4. ¿Hubo alguna intervención en la escritura del texto, (artista, co-curadores, directores, departamento educativo)?</b>
	4.1 ¿En qué etapa de la escritura se dieron estas intervenciones (antes, durante, al entregar versiones preliminares)? 4.2 ¿Hubo cambios significativos a partir de éstas (tono, vocabulario)? 4.3 (En el caso de que el texto no los mencione) ¿Hiciste uso de referentes teóricos o

	artísticos para contextualizar, basarte en o conectar una idea?
Componentes 1 y 3 (Disciplinar y	<b>5. ¿Identificas un estilo personal (voz propia) de escritura de textos de sala o la escritura la condiciona el proyecto en cuestión?</b>
	5.1 ¿Hay alguna técnica o recurso estilístico al que recurras (metáfora, epígrafe, hipérbolos, oxímoron)
	5.2 ¿Hubo palabras o vocabulario específico (imprescindible) para ti en la escritura que perduraron a través de las revisiones?
	5.3 ¿Encuentras similitudes entre tu escritura de textos de sala y tu escritura de textos académicos como ensayos?
	5.4 ¿Escribes diferente un texto de catálogo que un texto de sala?
5.5 ¿Sueles firmar los textos?	
	<b>6. ¿Hay algún texto de sala (propio o ajeno) que recuerdes de manera particular, que te haya marcado?</b>

Si bien las seis preguntas principales le dan una estructura lineal a la entrevista se asume que al momento de realizarla el orden de éstas pueda cambiar y la discusión fluya en su propia dirección sin comprometer el valor de la información obtenida. Las preguntas complementarias son un apoyo al que la conversación no tiene que ceñirse. Se parte desde el principio de la flexibilidad metodológica que supone el método cualitativo y este instrumento es meramente una guía, cada curador abordará el diálogo a su manera, como precisamente abordan la escritura de los textos de formas diversas.

## 5. Límites de la investigación

### 5.1 Lenguaje de escritura del texto

Hay una cuestión infranqueable que se encuentra en el núcleo del problema de investigación y que coarta y delimita esta investigación, la cuestión del idioma. Siendo el catalán lengua oficial de la comunidad autónoma de Cataluña junto con el castellano, los museos y las entidades culturales, sobre todo las que dependen de la Generalitat, utilizan ambas lenguas como idiomas vehiculares; cuando no el catalán en el primer orden de aparición y ocupando el espacio mayor en los paneles de texto. Por leer y analizar los textos en español es previsible que haya pérdidas en la traducción que alejan del sentido que el autor, el curador, les quiso conferir originalmente.

Es admisiblemente arriesgado y debatible el hecho de que, de los casos selectos para este estudio, los textos a analizar a profundidad sean las versiones en español que facilitan los museos. Cabe cuestionarse la pertinencia de este estudio puntualmente en Cataluña desde el castellano; sería posible conjeturar que los textos de sala de arte contemporáneo en Barcelona deberían ser estudiados en la lengua en la que fueron escritos originalmente, que podría ser en catalán.

No pasa desapercibido el matiz político que esta limitante visibiliza. Hay un ejercicio de salvaguarda autonómica de la lengua al que los museos catalanes se suscriben. El texto de sala de la exposición *Mari Chordá... y muchas otras cosas* presentada en el MACBA de julio 2024 a enero 2025 tenía una nota aclaratoria, una frase declarativa, sensible e informativa que demuestra la forma en la que el museo de arte contemporáneo más grande de la región aborda la compleja situación del idioma: “S’ha respectat l’escriptura original dels textos de Mari Chordà, amb errades ortogràfiques que evidencien la manca d’aprenentatge del català a l’escola durant el franquisme” (Grandas, 2024)



Rodríguez Muñoz insiste en una doble responsabilidad del traductor, una para con el autor del texto de origen, quizá el curador, el artista o el departamento de educación del museo y el receptor del texto meta, el público de la exposición destino. En la subdivisión técnica de la traducción que se encarga de los textos de arte contemporáneo existen diferentes técnicas, como la sustitución parcial o total, cuando se habla por ejemplo de traducir el título de una obra (Rodríguez Muñoz, 2019). Si la fuente a analizar, el texto, ha sido traducido de un diferente idioma de origen ya sea del artista al que refiere o del curador que lo escribió, esta traducción ya sería sujeta a estudio. Al no leer en la lengua original se asumen vicisitudes del sentido original al que ya solo el autor y el traductor (cuando no es la misma persona) tienen acceso. Por ende, en cuestión de sentido original, en el caso de textos traducidos, no se está partiendo desde una base firme.

Reconociendo el límite lingüístico que delimita esta investigación, se contra argumenta que la fuente de estudio es obtenida directamente del museo; es decir, traducida o no, la redacción fue sometida a los mecanismos de validación de los museos y fue aprobada. Esto legitima el análisis de discurso de los textos, que es el aspecto en el que la lectura en otra lengua podría amedrentar la investigación. La información que se procura en las entrevistas va más hacia los aspectos procesuales que trascienden la barrera de la lengua, un cómo se escribe que va antes, o si se quiere, *detrás* del en qué idioma se hace.

## **5.2 Exclusión de otros materiales textuales**

Otros materiales textuales como los textos de sección y las cartelas explicativas tienen otro tipo de tratamiento, de proceso de escritura y de intenciones, pueden permitirse la especificidad que un texto de sala pocas veces puede. Elementos como estos y otras estrategias de mediación como audio guías, que por su puesto también tienen verbalidad y oralidad, merecen una observación propia más allá de los límites de este estudio.

En el caso de los textos de catálogo, hojas de mano, programas de mano o folletos, se tiene más o menos el mismo criterio. Estos despliegues de contenido suelen tener otras intenciones; es clara la diferenciación entre el elemento que se escribe para la exposición y los aportes complementarios cuya lectura es sugerida, pero no pautada por el recorrido de la muestra. Son, en principio, exoexpositivos, pues guardan distancia e independencia de la exposición; los catálogos o memorias de lomo ancho la contienen y preservan para la posteridad en textos extensos e imágenes de archivo de las obras y de la museografía. Por sus condiciones de origen se argumenta que son enteramente otro género de escritura y propician otro tipo de análisis.

### **5.3 Conseción de entrevistas**

La selección original de casos de estudio planteaba la exposición *Regina Silveira. Deestructuras de poder* curada por Isabella Lenzi que tuvo lugar en La Virreina Centre de la Imatge del 15 de noviembre de 2024 al 30 de marzo de 2025. Este caso se presentaba interesante por la desafiante extensión del texto (436 palabras divididas en 4 párrafos) y por una marcada tendencia de La Virreina por exponer textos así de largos y/o complejos. Sin embargo, tras reiterados intentos, no fue posible establecer comunicación la curadora para una entrevista. En consecuencia, se buscó otra exposición del mismo tipo, (retrospectiva individual), dando paso a la selección de *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'*. Lo que se extrapola de esta situación es la dificultad de hacer investigación cualitativa con base en entrevistas en un campo que puede tender a la discreción y el recelo, intencionado o no, de procedimientos.

## Figura 18

*Texto de sala de la exposición Regina Silveira. Destructuras de poder*



*Nota.* Tomada en una visita a La Virreina Centre de la Imatge el 28/12/24.

### 5.4 Referenciar y conservar los textos como fuente primaria

No habiendo un antecedente claro en las normas APA sobre la normativa para citar textos de sala como si fueran un texto publicado, se procede a utilizar la regla de citarles como obra de arte: (apellido, año). Siendo los textos tan primordiales para este estudio, se busca sentar un precedente de su tratamiento en la investigación y la escritura académica, por lo que en adelante se toma por correcta esta regla *ex profesa* y se promueve su uso en otros trabajos. Así mismo, hay una preocupación por la conservación de los textos una vez finalizada la exposición ya que en la elaboración de catálogos y memorias físicas o web no hay un estándar de preservación al que se ciñan. Por ejemplo, en el MACBA, al revisar el archivo de exposiciones pasadas facilitan como documentación la “hoja de mano” como pdf. Respecto a *Colección MACBA. Preludio, Intención poética*, el texto en ese pdf no es el mismo que el de sala, guarda muchas similitudes, pero es más extenso, como material adicional para una lectura profunda. Esto ha presentado un

reto para la investigación al momento de revisar exposiciones históricas y se han tenido que asumir conjeturas que de contar con una fotografía del texto en muro y su transcripción fiel correctamente etiquetada no tendrían que ponerse en duda.

## CAPÍTULO 3. ANÁLISIS

*[La producción artística de los años noventa] se produjo en un contexto de auténtica explosión en la construcción de estructuras destinadas al arte contemporáneo.*  
(Gutiérrez Torres, 2021, p. 347)

### 6.1 Contexto institucional artístico en Barcelona

#### Figura 19

*Folleto web de la exposición Museo de Museos 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución*



*Nota.* Tomada de la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/museo-museos-25-museos-arte-contemporaneo-espana-constitucion>. Recuperado 05/03/25

Es como mínimo apropiado, cuando no moderadamente cómico, iniciar esta sección trayendo a colación fragmentos de lo que se presume fue el texto de sala de la exposición *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución* celebrada en el MNCARS a finales del 2003. Se presume y no se asegura, porque este texto obtenido del tríptico digital de la exposición disponible en su web es una versión editada o corta del comentario más amplio que figura en las primeras páginas del catálogo de esta y que confirma la autoría de Juan Manuel Bonet, entonces director del museo y co-curador de la muestra junto con Kevin Power.

En materia de infraestructuras culturales, ningún otro país de Europa ha sufrido de un modo tan acelerado la profunda transformación que ha sufrido el nuestro, en estos 25 últimos años. Quienes llevamos mucho tiempo en estas lides, recordamos que cuando nacimos al arte, España estaba ultracentralizada, y que apenas había nada en este campo. Ni siquiera los museos de Madrid, Barcelona o Bilbao, reflejaban la realidad de nuestro arte moderno. [...]

Realmente estamos convencidos de que si algo simboliza estos 25 años de Constitución, de democracia, de libertad, es el hecho de que España, en esta materia, se haya convertido, de un país atrasado y desconectado del resto del mundo, en un país que suscita, fuera, admiración. Aceptemos el reto que encierra la pregunta: ¿para qué tantos museos? En la medida en que no sean clónicos, en que estén bien concebidos desde el punto de vista arquitectónico, en que consoliden una colección, en que cada cual encuentre su poética particular, en que acerquen el arte al ciudadano, nunca serán suficientes, sobre todo si tenemos en cuenta de qué sequía de décadas, de qué desconexión con el mundo, de qué desidia partíamos, en esta materia. En los casos en que no sea así cabrá, sin duda, seguir formulando tal interrogante. (Bonet y Power, 2003)

Los textos introductorios de esta índole precisan una lectura cautelosa ya que las intenciones de la exposición se leen en y entre las líneas. El tinte político que permea el proyecto

podría por un lado comprometer la objetividad de esta fuente para un lector externo, o en otro sentido, conferirle información de la historia del arte y sus instituciones en España. Además del texto de Power que ensaya condiciones internas de la museología del arte en el Estado, los otros textos, más bien discursos, que anteceden al de Bonet en el catálogo son declaraciones del entonces Vicepresidente Segundo del Gobierno y de la Ministra de Educación, Cultura y Deporte. La premisa de presentar en Madrid en el MNCARS un bosquejo de retrato institucional del país a 25 años de la declaración de la democracia es calculada; se incluyen 25 museos representando a 12 de las 17 comunidades autónomas. Lo que Bonet describe como un “saludable ejercicio de memoria” o “un estado de la cuestión, por lo que se refiere a las figuras, a los debates de nuestro presente, y un museo ideal de nuestro arte del siglo XX” (Bonet y Power, 2003), debe entenderse como un discurso de corte teleológico, una narración de progreso insospechado ante una situación de desventaja. Asumiendo que lo épico e hiperbólico de este texto de introducción son adornos inducidos por la celebración del vigésimo quinto aniversario de la democracia, tanto la exposición como sus escritos sí constituyen un punto de partida fidedigno para abordar la museología de arte en España y en consiguiente, en Barcelona.

El asedio cultural al que dieron paso la guerra civil y la dictadura franquista ha sido estudiado y divulgado por los pioneros museólogos del país, que en la década de los ochenta empezaban a figurar como portavoces académicos. La jornada académica *La museología en España: evolución y perspectivas* celebrada el 19 de febrero de 2025 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona inició con la charla *Características de la museología en España* a cargo de Fabien Van Geert de la Universidad Sorbonne Nouvelle, también editor del libro *La muséologie en Espagne. Une anthologie* cuya presentación fue el acto central de la jornada.

## Figura 20

*Jornada La museología en España: evolución y perspectivas*



*Nota.* Tomado de comunicación personal, febrero 2025. Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología

Los comentarios de Van Geert fueron complementados por los testimonios de académicos como Iñaki Arrieta (Profesor de Antropología Social, UPV-EHU), Jesús Pedro Lorente (Catedrático de Historia del Arte, UNIZAR), Teresa M. Sala (Profesora fundadora del Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología de la Universitat de Barcelona y tutora de esta tesis), Manel Rueda (Museólogo, ICRPC), Joan Santacana (Universitat de Barcelona) y Xavier Roigé (Universitat de Barcelona), un grupo representativo de los pioneros museólogos antes mencionados.

Van Geert desarrolló una relatoría de cinco características principales de la museología en España, de las cuales se recaban aquí las dos primeras. En principio, se hace la distinción de museología en España, no una museología española, ya que se reconoce la labor en un Estado Español pluricultural y diverso, que se articula en las marcadas distinciones de sus comunidades autónomas, cada una con su propio devenir patrimonial. Quizá en detrimento de un desarrollo

nacional integrado, el autor observa una dispersión del pensamiento museológico (2025), un panorama de comunidades que dialogan poco entre ellas porque hablan de contextos distintos. Se contrapone que en Cataluña, durante la época de la transición democrática se escribía y reflexionaba mucho de museología, los autores presentes en la jornada pudieron atestiguarlo de primera mano.

La segunda característica importante es la de una museología de origen antropológico en el estado Español a diferencia de su contraparte francófona que encuentra sus raíces en la Historia del Arte. Esta diferencia disciplinar deriva en que la museología en España tenga su fortaleza en temas de memoria histórica, museos, patrimonio e identidad (2025). Para reforzar este argumento Van Geert observa que una obra clave para la museología como lo fue *El amor al arte*, de Pierre Bourdieu y Alain Arbell solo se tradujo al español en 2003, por editorial Paidós en Barcelona, 40 años después de su publicación original.

Estas características primarias aunadas al contexto político e histórico resultante de la Guerra Civil y la dictadura delinean un panorama particular para la museología en España que es imposible no contrastar con otros países de la Unión Europea. Esta visión macro o comparativa permite identificar que el arte, su curaduría o su tratamiento no han sido parte de la esencia de la museología en España al menos en sentido histórico. Sin demeritar la existencia de todo un aparato institucional que opera en función del arte, es importante tener en cuenta esta característica del territorio para entender cómo se conformó.

En materia de instituciones para el arte, la lectura de la tesis doctoral *La construcción de un contexto artístico en Barcelona, 1995-2015* (2021) de David Gutiérrez Torres ofrece el panorama más completo. De ahí se recaba que, mientras que mundialmente el proceso de afianzamiento de la institución artística había sido progresivo y se cristalizaba a principios del siglo XXI, en España, para contrarrestar el rezago de años, se hizo un esfuerzo acelerado de construcción de equipamientos o adaptación de bienes patrimoniales como museos de arte sin tener claro antes lo que contendrían.

Los museos y centros de arte en España se construyeron como, más tarde ya durante la crisis, se construyeron los aeropuertos: primero el edificio y luego los contenidos [...] los museos parecían esperar que las colecciones y programaciones aparecieran por generación espontánea. Así, en ninguno de los dos casos se respondía a una necesidad o a un análisis de contexto: abrir un aeropuerto y ya llegarán los aviones, o abrir un museo y ya llegarían las exposiciones. (Gutiérrez Torres, 2021, p. 130)

Por su parte, en Barcelona, una red institucional cuyo entramado consciente se remontaba a los 70s tuvo un crecimiento paulatino. Al Museo Picasso, la Fundació Joan Miró, la Fundació 'la Cixa' en el Palau Macaya, el Palau Moja o Robert se sumaron en los 90s espacios como el Centre d'Art Santa Mònica, La Virreina Centre de la Imatge, CCCB, MACBA y la Fundació Antoni Tàpies, en una variedad de gobernanzas con injerencia del Ajuntament, la Diputació de Barcelona y la sociedad civil. La Fundació Vila Casas, en el ámbito privado, ya había sido instituida en su vocación de colección de arte contemporáneo catalán, pero su crecimiento y desarrollo pertenece a la segunda mitad de los 90s y a los 2000s.

El entramado tuvo que encontrar nuevas formas de configurarse, de encajar, tras la inauguración del MACBA en 1995. Las instituciones más pequeñas emplearon estrategias como abrir sus espacios a curadores jóvenes que expondrían a jóvenes artistas, que de otra manera no habrían tenido cabida en los museos o salas de exhibición. "Así el MACBA podía cumplir su papel museístico, cubierto hasta entonces por el Centre d'Art Santa Mònica, la Fundación Miró y la Fundación Tàpies." (Gutiérrez Torres, 2021, p. 132).

Hacia el año 2000, el panorama es el de una red bien trabada y fortalecida con el MACBA como principal espacio museal y grandes instituciones y centros dedicados al arte trabajando de manera paralela, satelital o complementaria, que fomentaron la aparición de nuevas generaciones de artistas y curadores.

En suma, las colecciones del MACBA, el Museu Tàpies y la Fundació Vila Casas conforman un acervo amplio de patrimonio artístico catalán desde expresiones modernistas hasta lo contemporáneo. Se aplica la lógica de la sinécdoque para tomar estos tres casos como una parte por el todo y apelar a una representatividad vigente de la producción curatorial institucional en Barcelona en 2025.

### 6.3 Cronología de trabajo de campo

Por la naturaleza de las exposiciones seleccionadas se puede observar una diferencia considerable en sus tiempos de permanencia afectando el ritmo del trabajo de campo que conllevó visitarlas. *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* inauguró a finales del 2022 y extendió su fecha de clausura original al 15 de septiembre de 2025 con una duración de 1006 días, abarcando todo el período de realización de esta tesis, lo que facilitó que se realizaran tres visitas a profundidad y una visita guiada con significativo espacio entre cada una, experimentando las diferentes iteraciones de la exposición y el periódico avance de la obra *Una pared*, de Luz Broto, como se ve en la **Figura 3**.

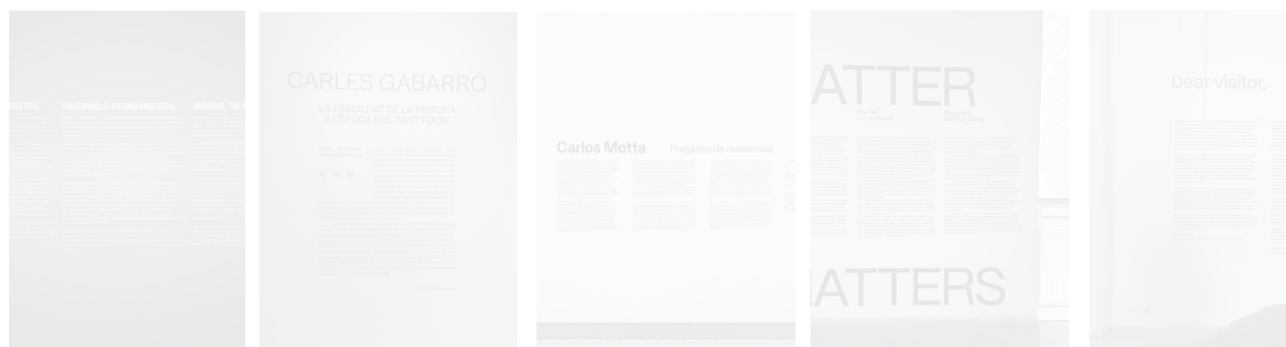
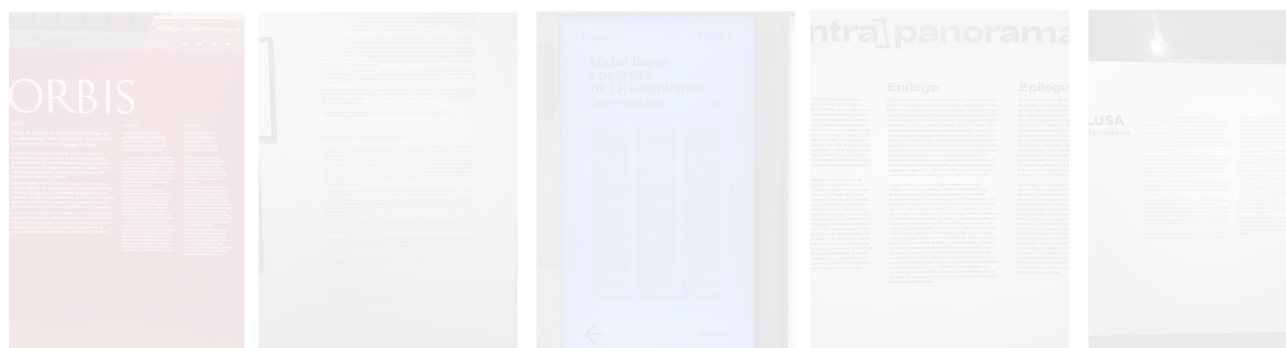
Por su parte, la exposición temporal *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'* inauguró en febrero 2025 en Can Framis de la Fundació Vila Casas, tuvo una permanencia de 117 días. Se realizó una visita guiada a cargo del curador y del artista el 10 de abril 2025, a mediación de la permanencia de la muestra.

En el caso de *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*, que permanecerá hasta el 2026 con permanencia total de 346 días, su temprana selección permitió asistir a la inauguración de la muestra y tener un primer acercamiento con el co-cocurador Pablo Allepuz, asistir seguidamente a una visita guiada con personal de servicios educativos y hacer una tercera visita a propósito de la realización de la entrevista.





# 7. ANTONI TÀPIES. LA IMAGINACIÓN DEL MUNDO



## 7. Antoni Tàpies. La imaginación del mundo

### 7.1 Descripción: Morfología del texto

#### Figura 21

*Morfología del texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*

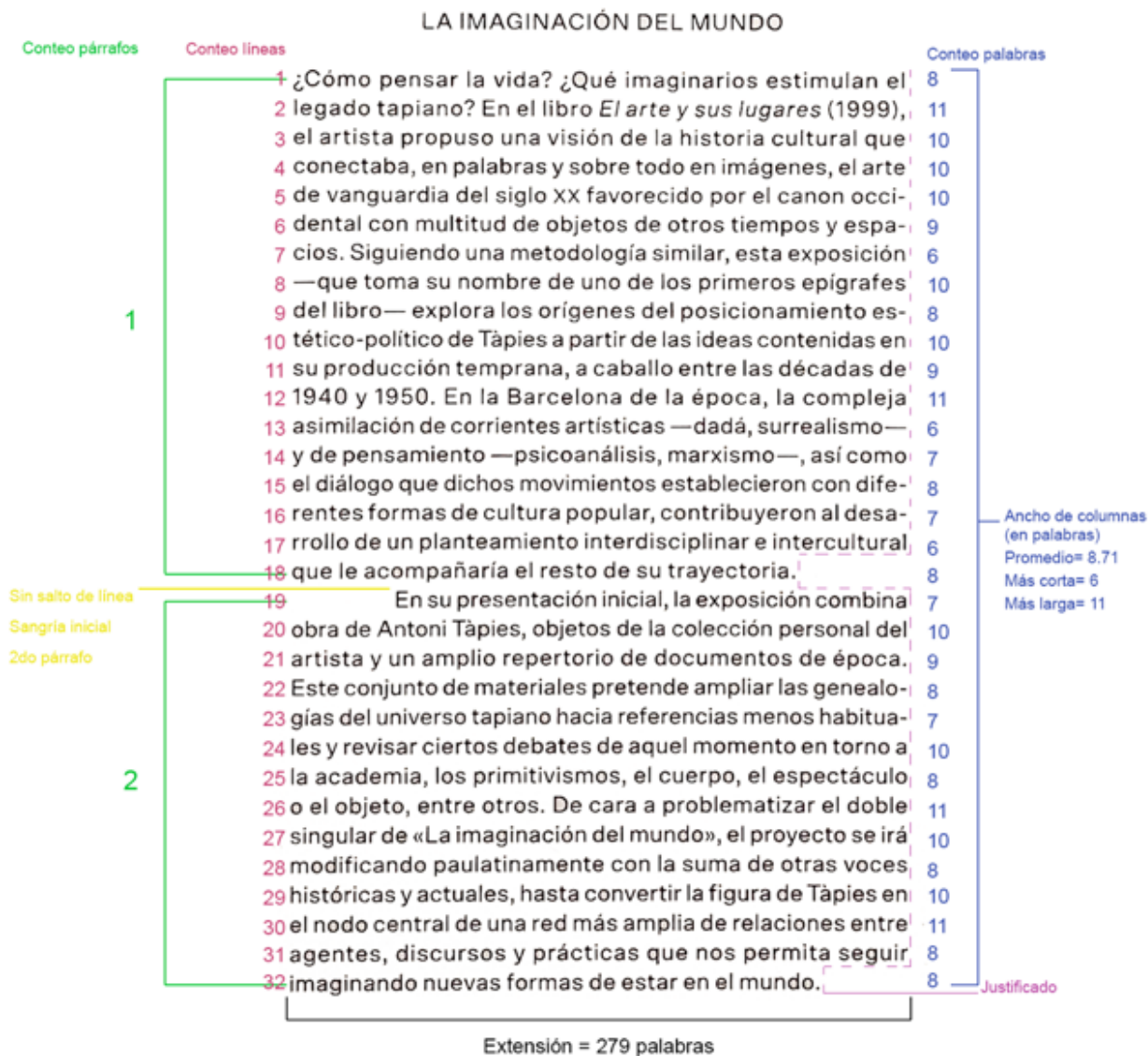


En la **Figura 21** se puede ver la disposición original en el espacio: El título, centrado arriba, es mucho mayor y contiene también, en tipografía contrastante, las fechas de inauguración y cierre de la muestra, luego el cuerpo de texto se presenta en tres versiones: catalán, castellano e inglés en columnas del mismo tamaño. Se acreditan los comisarios con sus nombres alineados a la izquierda después del texto y los logos institucionales aparecen pequeños, centrados, abajo. La composición general es equilibrada y presenta espacio considerable entre los elementos. Luego, se recortó y retocó la imagen con un programa de edición para sustraer el texto en castellano y remover el fondo, esto permitió ver los caracteres con mayor contraste. Finalmente se aplicó un grado alto de desenfoque para distinguir mejor las

líneas y la forma del texto “a golpe de vista”. De aquí se concluye que los dos párrafos son de extensión similar, y el texto se aprecia corto y balanceado. A detalle, en la **Figura 22** se desglosan los conteos de palabras que determinan extensión y ancho de columnas.

**Figura 22**

*Detalle morfología del texto Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*



Con un ancho de columnas promedio de 8.71 palabras de extensión, se confirma que éstas son objetivamente cortas, más allá de como se observan de lejos. En cuanto a la extensión

total, tomando como base lo visto en la metodología, el texto supera las recomendadas 250 palabras, pero es menor al máximo pautado de 300. La justificación podría amedrentar la lectura, de acuerdo con lo sustentado por Hughes, pero la marcada sangría inicial del segundo párrafo ofrece una pausa visual y una pista para la orientación entre líneas. Se podría criticar a la forma que el interlineado es significativamente apretado, limitando con las contraindicaciones de diseño de Hughes y afectando la legibilidad. El tamaño de letra se sacrificó al optar por presentar el texto en tres idiomas con las mismas dimensiones, pero el fuerte contraste entre color de letra oscuro y fondo claro contrarrestan en cierto grado las condiciones negativas. En conclusión, morfológicamente, es un texto balanceado que a golpe de vista atrae a la lectura, pero que más de cerca, con su interlineado estrecho y letra pequeña, le presenta algunas dificultades.

### Figura 23

*Personas reunidas frente al texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*



*Nota.* Tomada en la inauguración el 13/02/25.

## 7.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto

Transcripción del texto:

¿Cómo pensar la vida? ¿Qué imaginarios estimulan el legado tapiano? En el libro *El arte y sus lugares* (1999), el artista propuso una visión de la historia cultural que conectaba, en palabras y sobre todo en imágenes, el arte de vanguardia del siglo XX favorecido por el canon occidental con multitud de objetos de otros tiempos y espacios. Siguiendo una metodología similar, esta exposición —que toma su nombre de uno de los primeros epígrafes del libro— explora los orígenes del posicionamiento estético-político de Tàpies a partir de las ideas contenidas en su producción temprana, a caballo entre las décadas de 1940 y 1950. En la Barcelona de la época, la compleja asimilación de corrientes artísticas —dadá, surrealismo— y de pensamiento —psicoanálisis, marxismo—, así como el dialogo que dichos movimientos establecieron con diferentes formas de cultura popular, contribuyeron al desarrollo de un planteamiento interdisciplinar e intercultural que le acompañaría el resto de su trayectoria.

En su presentación inicial, la exposición combina obra de Antoni Tàpies, objetos de la colección personal del artista y un amplio repertorio de documentos de época. Este conjunto de materiales pretende ampliar las genealogías del universo tapiano hacia referencias menos habituales y revisar ciertos debates de aquel momento en torno a la academia, los primitivismos, el cuerpo, el espectáculo o el objeto, entre otros. De cara a problematizar el doble singular de «La imaginación del mundo», el proyecto se irá modificando paulatinamente con la suma de otras voces históricas y actuales, hasta convertir la figura de Tàpies en el nodo central de una red más amplia de relaciones entre agentes, discursos y prácticas que nos permita seguir imaginando nuevas formas de estar en el mundo. (Prieto y Allepuz, 2025)

## Figura 24

### Trayectoria del texto de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo



El texto está dividido en 2 párrafos, pero leyendo a profundidad se identifican 5 apartados por sus ideas principales. Conforme a lo que refieren directa o indirectamente, dos de ellos conforman un relato sobre el artista Antoni Tàpies (1 y 3) y tres sobre la exposición (2, 4 y 5). Los relatos confluyen en el apartado 3 pero se vuelven a separar; el segundo párrafo del texto refiere mayormente a la exposición, con la omnipresencia de Tàpies como figura central. El flujo es:

mención al artista, a la exposición, el tiempo que vivió el artista y cómo influyó en su trayectoria, lo que se ve en la exposición y una transformación que tendrá en el futuro.

El relato alterno del artista inicia en el pasado, *in extrema res*, en 1999 y retrocede a una época anterior, entre 1940 y 1950. Comienza hablando del personaje artista pero no lo presenta *per se*, si no por medio de su libro *El arte y sus lugares*, para explicar algo de su forma de ver el mundo. Se da por hecho que el lector conoce al personaje, así que no es necesario más preámbulo más que el de distinguir al Tàpies de 1999, al final del siglo XX, hablando en retrospectiva sobre teorías de la época y objetos de la vida popular.

El relato de la exposición inicia en el segundo apartado y su tiempo literario es *ab ovo*, introduce y desarrolla. La intención de la exposición se menciona por primera vez en la línea 9 y se complementa en la línea 22:

[Línea 9] Esta exposición [...] explora los orígenes del posicionamiento estético-político de Tàpies a partir de las ideas contenidas en su producción temprana, a caballo entre las décadas de 1940 y 1950. [...] [Línea 22] pretende ampliar las genealogías del universo tapiano hacia referencias menos habituales y revisar ciertos debates de aquel momento en torno a la academia, los primitivismos, el cuerpo, el espectáculo o el objeto, entre otros. (Prieto y Allepuz, 2025)

El apartado 5 es particular porque cumple la función de cuestionarse de manera crítica el título y la intención de la exposición y propone que la exposición se transformará a lo largo de su permanencia, alertando al lector de su potencial cambio en el futuro.

La narración omnisciente emplea todo el tiempo la tercera persona para referirse a Tàpies, a Barcelona y la exposición, por eso las conjugaciones de los verbos ayudan a diferenciar los relatos, Tàpies y Barcelona de la época se tratan en pasado o en condicional simple, la exposición se trata en presente y en futuro. Ambos relatos confluyen en el apartado 3, que funge como justificante de la exposición y su tema.

Al contraponer la primera y la última frase: “¿Cómo pensar la vida? [...] una red más amplia de relaciones entre agentes, discursos y prácticas que nos permita seguir imaginando nuevas formas de estar en el mundo.” (Prieto y Allepuz, 2025) hay una cierta circularidad incompleta, la noción de que el texto se responde a si mismo y en ese sentido está cerrado, o casi cerrado. Inicia con una pregunta abierta y abstracta que podría interpelar al lector y cierra con la respuesta que la exposición propone.

La trayectoria o recorrido del texto observa dos narraciones paralelas lineales que al confluír dan sentido a la exposición, las ideas se presentan claras y las intenciones de la exposición se declaran pronto. Es coherente con el tipo de exposición, una revisión contemporánea de un artista muerto, pues el texto maneja el tiempo y espacio adecuadamente; guiando al lector de un pasado a otro más remoto en Barcelona. Podría cuestionársele el no presentar al personaje, el artista, pero el hecho de que la muestra sucede en su fundación-museo, le exenta en cierta medida de introducciones.

### **7.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis)**

Siguiendo la clasificación de Agudelo sobre los tipos de écfrasis, difícilmente se podría ubicar el texto en la categoría recreativa como una creación a partir de la cosa, siendo la cosa la obra de Antoni Tàpies. Más bien, tiene marcadas características de la écfrasis interpretativa pero se podría argumentar que también tiene algo de mimética, como reproducción de la cosa, específicamente donde dice “Siguiendo una metodología similar, esta exposición —que toma su nombre de uno de los primeros epígrafes del libro [...]” (Prieto y Allepuz, 2025), que supone una traducción metodológica, una réplica fundamentada del proceso del artista.

En pro de la clasificación de écfrasis interpretativa obsérvese que el juicio o la lectura que se hace del libro de Tàpies fundamenta toda la exposición; se subrayan las asociaciones que hace el artista entre lo teórico y lo popular, y con base en este juicio crítico se monta la curaduría

enfocada en su producción temprana. La identificación de un fundamento del pensamiento tapiano se traduce a los objetos y obras seleccionadas y el relato curatorial que el texto bien transmite.

## Figura 25

*Tipo de éfrasis de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*

Texto endo expositivo		Texto exo expositivo
Tipos de éfrasis		
Éfrasis mimética	Éfrasis interpretativa	Éfrasis recreativa
Traducción real del objeto descriptivo Suplantación o <b>reproducción de la cosa</b>	Traducción <b>en función de un juicio crítico</b> o estético Carácter atributivo <b>Interpretación de la cosa</b>	Creación propiamente literaria Homenajes a las artes visuales Habla <i>a partir de la cosa</i>

←-----△-----→  
*Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*

Pensando en lo descriptivo y evocativo de la fuente, es decir, lo que dispone para que el lector se imagine la exposición en una lectura independiente; el apartado 4 es clave: “En su presentación inicial, la exposición combina obra de Antoni Tàpies, objetos de la colección personal del artista y un amplio repertorio de documentos de época.”(Prieto y Allepuz, 2025); pues facilita la visualización de la muestra con la mención de sus elementos. Por otro lado, aquello del artista como personaje principal asumido dificulta la lectura independiente. Términos como “leagdo tapiano” o “genealogías del universo tapiano” obstruyen la capacidad efrástica de “traer a la mente”; adjetivar a Tàpies obstaculiza la lectura independiente de quien le desconoce.

Contrarrestrando el “descriptivismo” del apartado 4, el 5, que trata de la transformación futura de la exposición sin dar pistas de esta, aleja el texto de lo exoexpositivo y lo regresa a su sitio dentro de la exposición. Como la “suma de otras voces” es abstracta, es necesario experimentar la exposición en diferentes momentos para comprenderla. Si este apartado

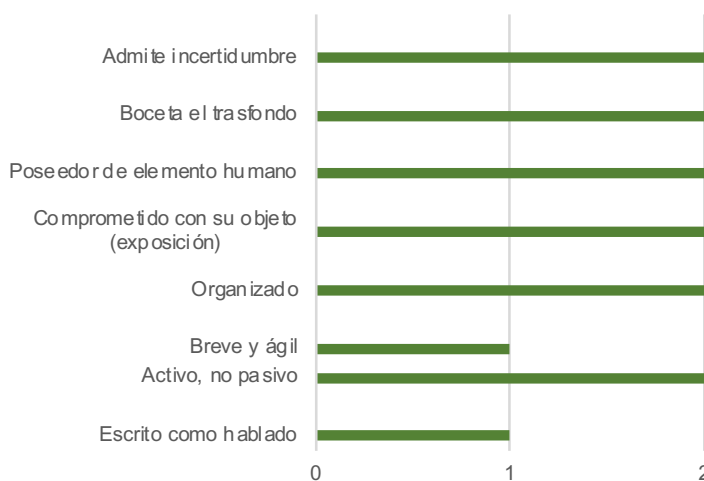
mencionara sucintamente artistas a considerar, ciclos de actividades o ejemplos reales del cambio de la exposición, o incluso, si se hubiera omitido, sería posible leer el texto después del fin de la muestra y evocarla. Por ende y tras una lectura repetida de la fuente, se determina que tiene un carácter endoexpositivo, que es un elemento subordinado a la exposición que se lee dentro de ella y cuya lectura independiente es incompleta.

#### 7.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas

**Figura 26**

*Evaluación de Antoni Tàpies...con base en Writing Gallery Text at the V&A...*

Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide		
Antoni Tàpies. La imaginación del mundo		
	Características de un buen texto	Valor
1	Conocedor de su audiencia	1
2	Escrito como hablado	
3	Activo, no pasivo	2
4	Breve y ágil	1
5	Organizado	
6	Comprometido con su objeto (exposición)	2
7	Poseedor de elemento humano	2
8	Boceta el trasfondo	2
9	Admite incertidumbre	2
Total		14



Tendiendo en cuenta que esta es una guía de estilo que apela a los intereses comunicativos del Victoria & Albert Museum, su aplicación a este texto identifica sus fortalezas como: admitir incertidumbre (iniciar y convocar con una pregunta), bocetar el trasfondo metodológico y conceptual, posee elemento humano (habla de un Tàpies que encuentra en su juventud un posicionamiento teórico estético que insospechadamente se repite en sus etapas posteriores), y usa la voz activa al referirse directamente a la exposición y el artista. Por el

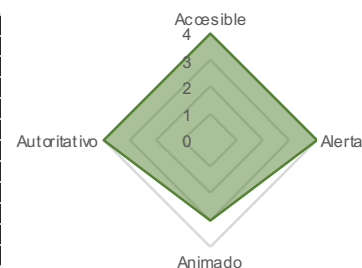
contrario, sus debilidades son: la agilidad y brevedad (esto con base en las 150 palabras de extensión máxima que la guía contempla para *intro panel*) y el sentido de que esté escrito como se habla, ya que hace marcados saltos temporales que justifican la exposición pero comprometen una linealidad (introducción, desarrollo, desenlace) global en la redacción.

Abajo en la **Figura 27** se presenta la escala tonal del Tate y lo que se valoró en este caso, con la única “carencia” de que el tono es medianamente audaz o entusiasta, lo que afecta su calidad de animación o animado. En general, considerando los criterios de ambas rúbricas, el texto obtiene buenas valoraciones y un promedio de 14.5 de 16 puntos posibles.

### Figura 27

*Evaluación de Antoni Tàpies...con base en Writing for Tate Tone of Voice...*

Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines							
Antoni Tàpies. La imaginación del mundo							
	Valores tonales					Valor	
1	Accesible	Cálido / Amigable	Medianamente	Neutral	Medianamente	Condescendiente / Extra íntimo	4
		*					
2	Alerta	Consciente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Defensivo / Hiperactivo	4
		*					
3	Animado	Audaz / Entusiasta	Medianamente	Neutral	Medianamente	Alienante / Intimidante	3
		*					
4	Autoritativo	Informado / Inteligente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Didáctico / Prescriptivo	4
		*					
							15



## 7.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curador

*Una investigación que toma la forma de materiales en el espacio*  
P. Allepuz, comunicación personal, 11 de abril de 2025

### 7.5.1 Aclaratoria

La conversación con el Jefe de Colección del Museu Tàpies, Pablo Allepuz se realizó una mañana de principios de abril en medio del grueso de la investigación de esta tesis. Por hora y media se pormenorizó sobre el texto de *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo* y su proceso de escritura, lo que develó profundas reflexiones en torno a las tres dimensiones de análisis aquí propuestas: autoral, disciplinar y discursiva manifiestas en el caso. Lo que aconteció fue una charla amena, detallista y bastante completa en la que Allepuz compartió un testimonio sobre su trabajo en esta exposición y su co-autoría del texto con puntuales referencias a sus trabajos anteriores; *Esperpento. Arte popular y revolución estética (2024)* y *maquinaciones (2023)* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este caso enarbola una transición museológica en el ahora Museu Tàpies que obedece a la reciente incorporación de Allepuz en marzo 2024 y de Imma Prieto como directora en septiembre 2023. En adelante se incorpora lo dicho por Allepuz redactado y señalado por itálicas, aclarando que no son citas textuales, han sido mínimamente redactadas para mejorar su claridad sin alterar el contenido ni el sentido expresado en la entrevista. Toda precisión o apunte personal se señala entre corchetes. Las citas del texto se señalan con comillas y se omite la atribución para evitar reiteraciones.

### 7.5.2 Conversación con Pablo Allepuz. Texto sugerente con estructura de investigación

En la interpretación del recorrido del texto, en el apartado anterior, se observaba que éste posee cierta circularidad incompleta en el sentido de que casi se responde a si mismo en la contraposición de la primera y la última frase: “¿Cómo pensar la vida? [por medio de] la suma de otras voces históricas y actuales, hasta convertir la figura de Tàpies en el nodo central de una red más amplia de relaciones entre agentes, discursos y prácticas que nos permita seguir imaginando nuevas formas de estar en el mundo.” La pregunta y respuesta de Imma Prieto<sup>10</sup> y Pablo Allepuz es signo de una transformación museológica directiva de la otrora Fundació Antoni Tàpies y el camino curatorial que se propone tomar en adelante, en un nuevo episodio de la *màquina de generar discurso* instituida por el homónimo artista en 1984.

Haciendo un breve comentario sobre la tradición expositiva de la fundación, Allepuz identifica que se ha trabajado desde transversalidad cronológica de algún elemento o técnica; como en *Tàpies. Celebració de la mel* (1993) sobre el uso del barniz o en *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collatges* (1998) sobre el dibujo y el grattage en formatos menores como antecesores de las pinturas matéricas. Este tratamiento curatorial fue característico de la primera etapa, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel de 1990 a 1998. A este sucedieron otras aproximaciones como la de observar un período específico de la producción del artista, como en *Tàpies als 30* (2020) con motivo de la celebración del 30 aniversario de la Fundación en su ubicación actual.

En cuanto a la dirección actual, una de las primeras acciones de Prieto fue la creación del Instituto de Derivas Críticas, que significó un parteaguas en la forma de trabajo. Se trata de un

<sup>10</sup> Se observa en la escritura de Prieto una preferencia estilística por aperturar con preguntas que se replica en su texto del programa de mano, *El ars combinatoria: imaginarios y saberes* donde la frase inicial es “¿Qué imaginarios orbitan alrededor de las creaciones visuales?”

grupo de estudio crítico sobre Tàpies con personal del museo<sup>11</sup> y gente de fuera. Lo que pretende es fomentar nuevas lecturas desde la espontaneidad y el pensamiento crítico ajeno a lo bibliográfico erudito del museo clásico.

El interés recurrente por una etapa temprana de la producción de Tàpies, ideas de surrealismo, dadá y el tiempo cíclico, marcó las primeras sesiones del Instituto de Derivas Críticas, y esas ideas o nociones fueron trasladadas por Allepuz a la primera versión del texto, *una declaración de intenciones, presentación o adelanto de lo que sería la temporada expositiva del 2025*.

Hay una atribución colectiva de la autoría del texto como puesta en palabras de las conversaciones que se dieron en el Instituto de Derivas Críticas, tiene un carácter colectivo desde el principio. Sus múltiples versiones pasaron por el filtro de los departamentos de prensa y comunicación y por la validación definitiva de dirección antes de publicarse.

Si bien la voz curatorial es de fondo colectiva, hay rasgos de autoría de Allepuz con raíces en su formación académica (su tesis doctoral sobre autobiografías de artistas y su trabajo en el MNCARS) que por momentos del texto se vuelven muy visibles. Rastros de esto quedaron en una versión del texto para rueda de prensa disponible en la web; que enuncia posiciones teóricas que pretenden ir más allá de la historia del arte y del modelo biográfico. De la lectura de sus textos se rescata un posicionamiento disciplinar que se puede anclar en al menos tres precisiones:

(1) La curaduría es *investigación que toma la forma de materiales en el espacio y tiene que estar presente* en la exposición. Para mitigar el misticismo que puede tener la figura del comisario, hay que revelar la labor investigativa que toma forma de exposición. Su trabajo difiere

<sup>11</sup> Se mencionan como personas del equipo del museo en el Instituto de Derivas Críticas, además de Allepuz y Prieto a María Amador (Registro), María Sellares (Educación), Patricia Sorroche (Jefa de exposiciones) y Pau Dito (Jefe de publicaciones).

de la escritura pues *no es una línea de texto que va de una idea a otra en un solo sentido*, sino un cúmulo de elementos que se experimentan simultáneamente y construyen sentido en un golpe de vista. Para asegurarse de que la investigación es visible, en el texto el curador se vale de *una estructura específica: metodologías, objetivos, temas, hipótesis, conclusiones*.

(2) Su metodología rectora es el análisis cultural. Desde una escuela de pensamiento ejemplificada por el trabajo de Mieke Bal y el ASCA (*Amsterdam School for Cultural Analysis*), propone *atender a lo que los objetos culturales parecen decir. No imponer teorías, metodologías o formas de análisis sino sacar la teoría del propio objeto de análisis*. Esto se refleja en algo fundamental de la exposición, la metodología procede de del propio Tàpies: “En el libro *El arte y sus lugares* (1999), el artista propuso una visión de la historia cultural que conectaba, en palabras y sobre todo en imágenes, el arte de vanguardia del siglo XX favorecido por el canon occidental con multitud de objetos de otros tiempos y espacios.”

(3) *El público tiene agencia. Un exceso de descripción desde la voz del museo limita las visiones*. Opta por no describir en el texto el itinerario de la exposición, le interesa que la simultaneidad de informaciones que ofrece la exposición sea interpretada por el visitante en sala *pues entrar al detalle en un elemento de la muestra desestabiliza el texto*.

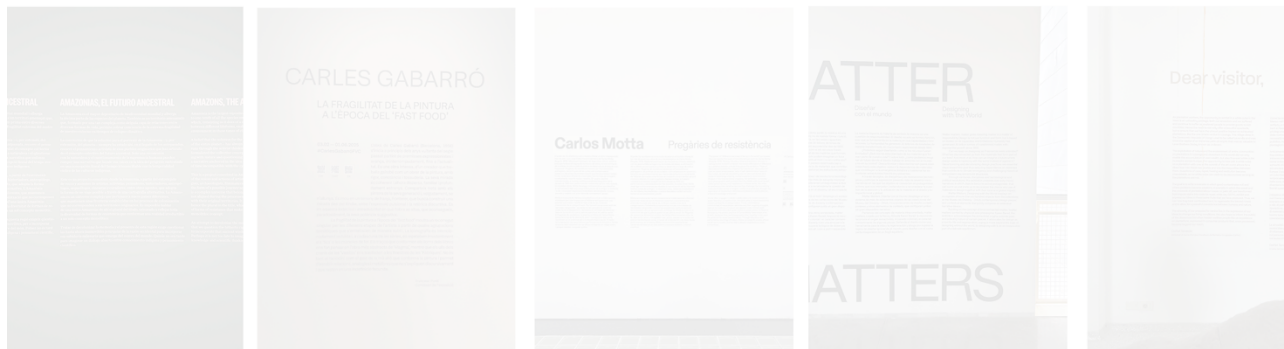
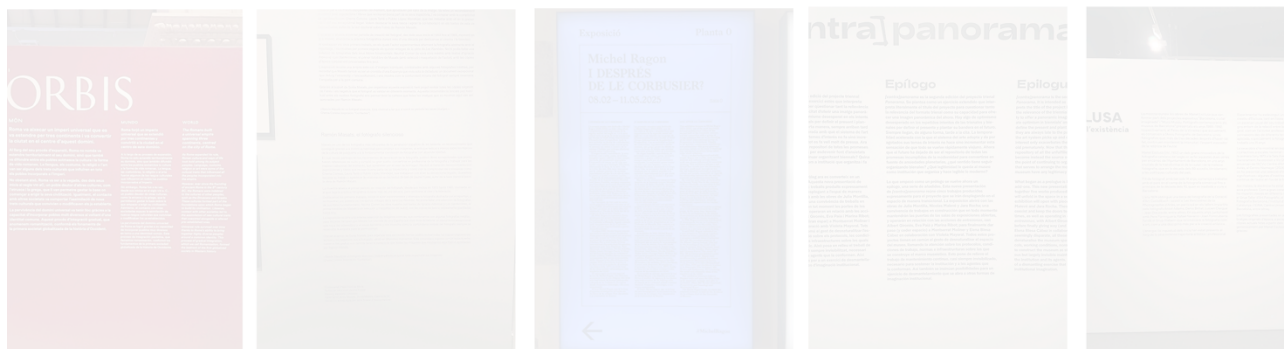
En cuanto a lo discursivo, Allepuz defiende el hacer una historia cultural más que una historia del arte, por medio de lecturas de Tàpies que eviten la auto referencialidad, las etiquetas fijas como el informalismo y la vanguardia o la relación con sus contemporáneos como Miró, Klee o Ernst. Que prevalezca el *diálogo de objetos culturales establecido entre diferentes formas de tradición vernácula y cultura popular* con el fin de ampliar posibles genealogías de estudio. Subyace paralela la idea de *deshacer el relato del artista individual* desde visiones críticas de la contemporaneidad. El meta-relato del museo expresado por el texto, la exposición y el comentario del curador es presentar nuevas visiones de un personaje venerado y enraizado en la cultura catalana, discurso concentrado en aquella frase final de “[convertirlo en] nodo central de una red más amplia de conexiones entre agentes prácticas y discursos”, que, viéndola en

retrospectiva, es abstracta e imprecisa como cierre porque refiere más bien al origen de la exposición.

Una última observación es que el texto definitivo como está en la pared, se redactó tardíamente, durante el montaje. Paradójicamente, el texto antecede a la exposición, guarda la distancia de una declaración de intenciones. Volviendo al punto inicial de esta reflexión, se argumenta, que, entre líneas, en este texto se lee su origen muy remoto: antes de ser una exposición co-curada por Allepuz fue resultado de discusiones del Instituto de Derivas Críticas, estructura proveniente de la nueva dirección de Imma Prieto, determinada por un calculado giro discursivo de la lectura tradicional de una figura protagónica del arte catalán.



# 8. COLECCIÓN MACBA. PRELUDIO. INTENCIÓN POÉTICA



## 8. Colección MACBA. Preludio. Intención poética

### 8.1 Descripción: Morfología del texto

Figura 28

*Morfología del texto de Colección Macba. Preludio. Intención poética*



En el muro se presenta el texto en 3 idiomas en la misma escala y al mismo nivel de altura, en catalán, castellano e inglés. Aislando la versión en castellano, ésta tiene dos bloques de texto grandes y el espaciado dentro de ellos es suficientemente amplio como para diferenciarlos y para darle aire a la composición. No hay firmas ni créditos cerca. Se utiliza un muro color blanco como fondo y tipografía *sans serif* en negro, contrastando de manera idónea para la lectura. Es notoria la ausencia del título, una decisión de diseño poco frecuente conforme a las referencias de la **Figura 8**. Esto hace que el texto se vea aislado y extraño en el amplio muro, que, como se mencionaba desde la **Figura 1** en el primer apartado de este trabajo, no recibe al visitante, sino que se pone de espaldas al sentido lógico de entrada a las salas, por el

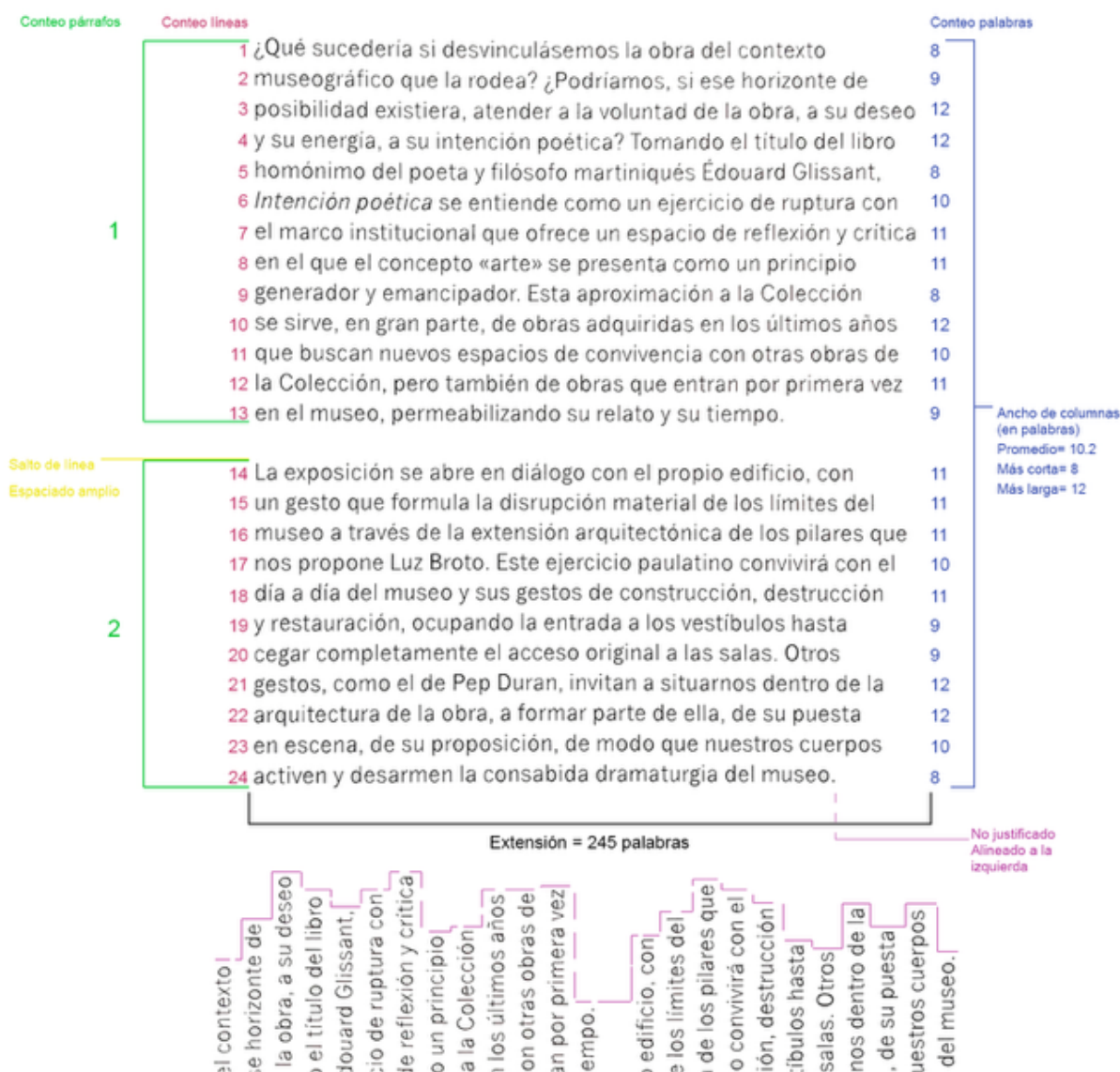
pasillo. Es perpendicular a un muro opuesto en colores, de fondo negro con letras blancas, que menciona los nombres de todos los artistas presentes en la exposición, el título y las fechas de inauguración y permanencia. Igual que como en el texto, con el espaciado aéreo, este vinil de título y el texto de sala, parecen darse espacio; en diseño y ubicación están desvinculados.

En cuanto a este criterio no se puede dejar de mencionar que estas tres columnas flotan encima de los cestos de basura. No se pueden extraer de la visual al encontrarse directamente debajo de la versión en castellano e inglés, y desasociar el sentido de una cosa con la otra resulta difícil. Debe asumirse como una decisión museográfica pues con base en el trabajo de campo, se analiza la fuente como fue encontrada, sea esta coincidencia intencional o no. Luego, el tamaño de letra es discutiblemente menor a lo recomendable, lo que implica la necesidad de acercarse más para leerlo, en medio del pasillo y cada vez más cerca de los cestos. Aunque este acomodo de elementos funcionales y obligatorios como los botes de basura, extintores y señalética, entre otros, exceda lo que se consideraría la morfología del texto, si se habla de su atractivo “a golpe de vista”, no se puede dejar de lado esta cuestionable e inédita disposición espacial.

En cuanto a su extensión, se encuentra dentro de los parámetros recomendables con 245 palabras. Por otro lado, las columnas son anchas (las líneas más largas son de 12 palabras, 10.2 en promedio de largo), dándole al texto un desplazamiento horizontal que, de acuerdo con las fuentes citadas, perjudica la retención de la lectura pues la vuelve perceptiblemente menos ágil. Es decir, predispone al lector a que se enfrentará a frases largas con una connotación de complejidad implícita. En favor de la agilidad de la lectura, la alineación a la izquierda ofrece pistas visuales sobre la navegación de las líneas, evitando que se repita la lectura de alguna por error. Acaso las líneas tienen longitudes muy dispares, lo que se puede observar en la **Figura 29** al rotar el texto a la izquierda. Esto le da un aspecto de escritura casual, sin el rigor de formato usualmente observado en textos más serios, académicos o autoritarios.

Figura 29

Detalle morfología del texto Colección MACBA. Preludio. Intención poética



En conclusión, la forma del texto es balanceada y uniforme, pero su presentación es inusual, aislada, desarticulada y confusa. Con base en los criterios revisados en la metodología, no es visualmente atractivo a la lectura, al menos de manera tradicional. Se le concede, sin embargo, que suscita intriga y plantea una aproximación diferente a la que los textos de sala suelen requerir.

## 8.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto

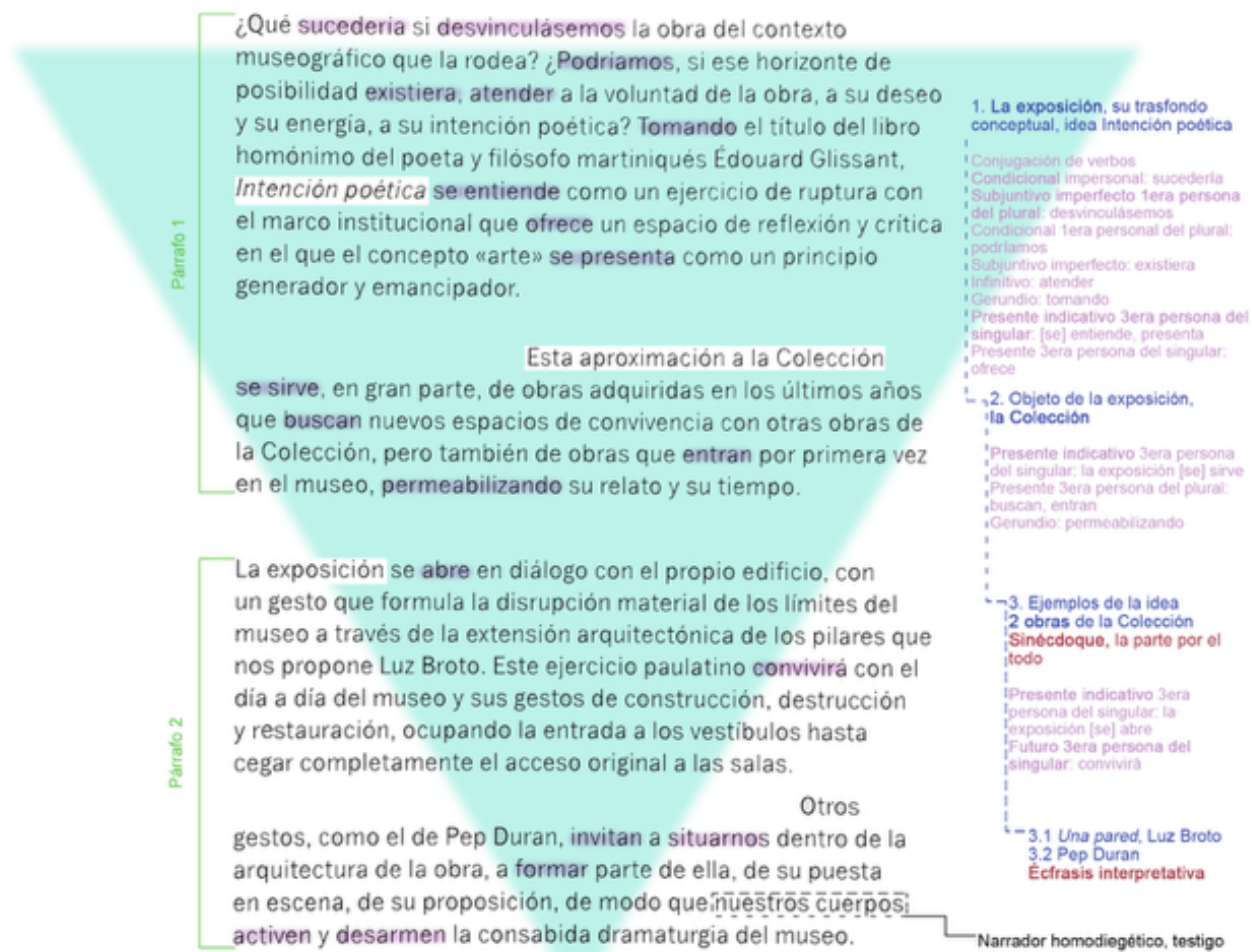
Transcripción del texto:

¿Qué sucedería si desvinculásemos la obra del contexto museográfico que la rodea?  
¿Podríamos, si ese horizonte de posibilidad existiera, atender a la voluntad de la obra, a su deseo y su energía, a su intención poética? Tomando el título del libro homónimo del poeta y filósofo martiniqués Edouard Glissant, Intención poética se entiende como un ejercicio de ruptura con el marco institucional que ofrece un espacio de reflexión y crítica en el que el concepto «arte» se presenta como un principio generador y emancipador. Esta aproximación a la Colección se sirve, en gran parte, de obras adquiridas en los últimos años que buscan nuevos espacios de convivencia con otras obras de la Colección, pero también de obras que entran por primera vez en el museo, permeabilizando su relato y su tiempo.

La exposición se abre en diálogo con el propio edificio, con un gesto que formula la disrupción material de los límites del museo a través de la extensión arquitectónica de los pilares que nos propone Luz Broto. Este ejercicio paulatino convivirá con el día a día del museo y sus gestos de construcción, destrucción y restauración, ocupando la entrada a los vestíbulos hasta cegar completamente el acceso original a las salas. Otros gestos, como el de Pep Duran, invitan a situarnos dentro de la arquitectura de la obra, a formar parte de ella, de su puesta en escena, de su proposición, de modo que nuestros cuerpos activen y desarmen la consabida dramaturgia del museo. (Dyangani et al.,2022)

Figura 30

Trayectoria del texto de Colección MACBA. Preludio. Intención poética



En este caso más que identificar una narración temporal lineal o cíclica, se presenta una estructura de ideas concatenadas y de orden deductivo: se van conteniendo una a la otra de lo general, la idea central de la exposición, a lo particular, obras que ejemplifican la idea. La lógica de este orden parte de lo más amplio y abstracto y se vale de la figura retórica de la sinécdoque, la parte por el todo, al aterrizar lo complejo de esa idea inicial en dos ejemplos puntuales.

Es interesante que no hay mención alguna, en cuanto a la exposición, de tiempo o espacio, se mencionan “obras adquiridas en los últimos años” sin punto de referencia, la Colección en mayúscula como ente o sujeto, sin especificar: La colección del MACBA, Barcelona,

Catalunya, etc. El texto apela a generalizaciones y conceptos aéreos. Solo es preciso cuando necesita serlo, como en la línea 6, “Intención poética se entiende como un ejercicio de ruptura con el marco institucional que ofrece un espacio de reflexión y crítica en el que el concepto «arte» se presenta como un principio generador y emancipador.” (Dyangani et al., 2022). Esta declaración se asume como la intención de la exposición, y se expresa apropiadamente muy al principio del texto, no sin antes aclarar que proviene de la obra literaria homónima de Édouard Glissant.

Las conjugaciones de los verbos insisten en la imprecisión, en escribir desde el plano hipotético, condicional, utópico, del “horizonte de posibilidad” de la línea 2. Solo al hablar de la exposición se utiliza el tiempo presente, y hay un único uso del futuro “convivirá” (línea 17) que queda inmediatamente resuelto, con la descripción de la obra de Luz Broto, *Una pared*.

El juicio conceptual que vertebra el texto y la exposición se expresa en dos asunciones: (1, línea 3) las obras de arte tienen voluntad propia, deseo y energía, intención poética y (2, línea 7) hay un marco institucional, museo, que dificulta atender a esta intención poética por medio de sus límites, dramaturgias y museografías. El texto cierra hablando de la obra de Pep Durán, pero invirtiendo la sinécdoque se entiende como expresión del todo, de la exposición. En ese sentido, si se conecta este final con el principio se cierra una idea: el que nuestros cuerpos “activen y desarmen la consabida dramaturgia del museo” es lo que “sucedería si desvinculásemos la obra del contexto museográfico que la rodea” (Dyangani et al., 2022).

La redacción hace referencia directa al lector no solo en la pregunta inicial, sino en sus conjugaciones al usar la primera persona del plural. El narrador, las narradoras, son homodieéticas, es decir, se encuentran dentro de la diégesis o historia y hablan desde su conocimiento relativo, como testigos de un fenómeno o un hecho decible. El decir nuestros cuerpos humaniza al texto y lo vuelve próximo, se crea un “nosotros” verbal que no pasa desapercibido en su fuerza comunicativa. En conclusión, a pesar de ser un texto deliberadamente abstracto y abierto, presenta sus ideas de manera clara y lleva al lector, figurativamente, de la

mano en un recorrido conjunto. Guarda una lógica y coherencia con la intención poética que refiere y siendo este un concepto complejo, opta por una sinuosidad de sentido para emularlo.

### 8.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis)

En las primeras lecturas del texto se le encontraba críptico y por su falta de alusiones a espacio-temporales y su dejo de misticismo, se valoró como endo expositivo, considerando que leerlo fuera de la exposición anularía su comprensión. No obstante, tras revisarlo a detalle para detectar su trayectoria, se dedujo que el sentido tendría la misma vaguedad fuera de la exposición que lo tuvo dentro, al leerlo y tener más preguntas que respuestas antes de entrar a las salas.

Este caso propicia la oportunidad de mirar a fondo, por su complejidad, la asociación entre tipo de écfrasis y carácter endo o exoexpositivo. La idea de intención poética es el génesis de todo el texto; el saber que viene de la literatura y filosofía esclarece el espacio ecfástico donde la exposición existe. Pareciera que hay un ejercicio de écfrasis recreativa, de hablar *a partir de la cosa*, donde la cosa es el término acuñado por Glissant de intención poética; la colección y sus obras son los recursos para evocarla. No es que se añada una epígrafe literaria al texto de sala o se adorne con frases tomadas de Glissant; es más bien una inversión de las posiciones tradicionales en la relación ecfástica de arte visual y literatura.

Para entender mejor la fuente, intención poética es un postulado filosófico en origen rupturista y anti paradigmático que busca sustituir los vicios coloniales, raciales, clasistas y canónicos de la lectura histórica del arte;

En *La intención poética* (1969) Glissant profundiza en este deber universal del discurso poético como testimonio y remanente de la historia, así como aliciente de la descolonización por medio de un concepto de literatura mundial; resalta que la creación

debe tener tanto dirección como intención, que tiene un deber de ser y de contar inalienable, el decir poético debe conducir al accionar político y social. (Guerrero, s. f., p. 2)P. 2

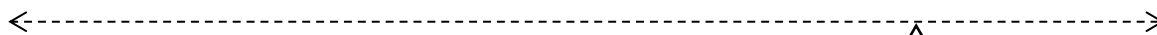
Antes se mencionaba que al entender el texto de sala como espacio efrástico, se ilumina la posibilidad de hacer caber la literatura en el arte visual. Este ejemplo es como si el ejercicio literario de Michel Butor en su libro *Les mots dans la peinture* se convirtiera en una exposición en el mundo real. La curaduría de Dyangani, Perelló, Segura y Sorroche asume la compleja tarea de intentar poner en práctica el postulado de Glissant y ver qué pasa, un experimento que inicia en el horizonte de posibilidades del “¿Qué sucedería [...]?” de su primera frase.

La selección de adquisiciones recientes de la Colección MACBA y, sobre todo, las obras comisionadas a propósito de la exposición son las ilustraciones (siguiendo con la asociación a Butor) de la intención poética. En ese sentido, toda la exposición es obra efrástica recreativa; literaria-visual; homenaje por medio del arte visual a la literatura de Glissant que a su vez abarca todas las artes, “emancipadas y generadoras”, de conocimiento-experiencia.

### Figura 31

*Tipo de éfrasis de Colección MACBA. Preludio. Intención poética*

Texto endo expositivo		Texto exo expositivo
Tipos de éfrasis		
Éfrasis mimética	Éfrasis interpretativa	Éfrasis recreativa
Traducción real del objeto descriptivo Suplantación o <b>reproducción de la cosa</b>	Traducción <b>en función de un juicio crítico</b> o estético Carácter atributivo <b>Interpretación de la cosa</b>	Creación propiamente literaria Homenajes a las artes visuales Habla <i>a partir de la cosa</i>



*Colección MACBA. Preludio. Intención poética*

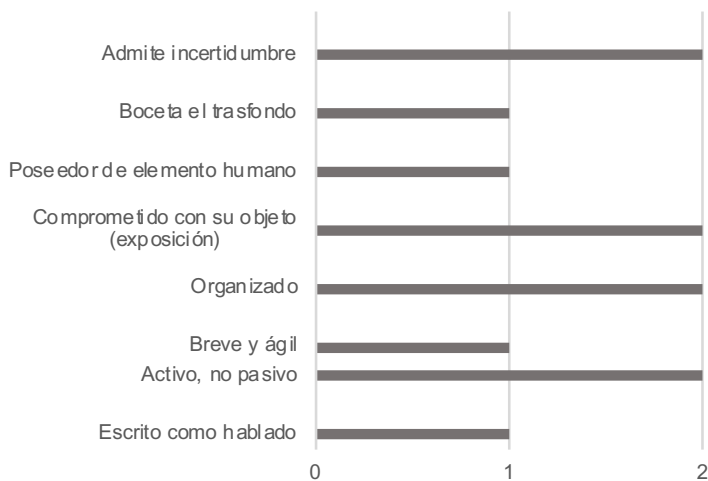
El texto fue escrito como para que no fuera necesario leerlo para experimentar la exposición, en la insistencia de desarmar la “consabida dramaturgia del museo” (Dyangani et al., 2022). Un texto cerrado o declarativo impediría “atender a la voluntad de la obra”. Éste guarda distancia de la exposición, se queda en ideas aéreas y elabora solo en el concepto de intención poética; siguiendo la tendencia filosófica de preguntar más que afirmar. En definitiva, es un texto exoexpositivo en cuanto a *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* ya que su lectura dentro o fuera de ella hace poca diferencia por intención curatorial, incluso parecería que esta categorización le elude. Su valor más bien reside en su cualidad de puente, de espacio ecrástico para con la obra de Glissant; expandir una idea a toda una experiencia expositiva en el espacio.

#### 8.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas

**Figura 32**

*Evaluación de Colección MACBA...con base en Writing Gallery Text at the V&A...*

Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide		
Colección MACBA. Preludio. Intención poética		
	Características de un buen texto	Valor
1	Conocedor de su audiencia	
2	Escrito como hablado	1
3	Activo, no pasivo	2
4	Breve y ágil	1
5	Organizado	2
6	Comprometido con su objeto (exposición)	2
7	Poseedor de elemento humano	1
8	Boceta el trasfondo	1
9	Admite incertidumbre	2
	Total	12



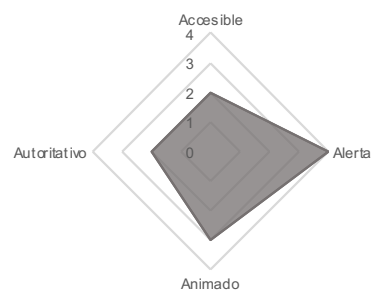
Brevemente, en síntesis, evaluado conforme a estas guías, el texto promedia 11.5 sobre 16. El hecho de que no le vaya tan bien tiene que ver con, en el caso de *Writing Gallery Text at the V&A*, con las imprecisiones que hacen que sea menos “escrito como hablado”, que no boceta el trasfondo y en cuanto a lo del elemento humano no se encontraron “situaciones del presente o familiares” a las que alude. Sus fortalezas son el tono activo, su organización y su compromiso con el objeto, la exposición o la idea central de ésta. (Trench, 2018)

En cuanto a la valoración tonal del Tate, se le reconoce el tono consciente con el que declara una “ruptura con el marco institucional” o “[el] diálogo con el propio edificio” (Dyangani et al., 2022). A pesar de que el uso de la primera persona del plural interpela directamente al lector de manera amigable, corre el riesgo de caer en lo que contraindica la guía, ser condescendiente o extra íntimo, sobre todo tomando en cuenta aquello de “nuestros cuerpos” por lo que su accesibilidad se encontró neutral.

**Figura 33**

*Evaluación de Colección MACBA...con base en Writing for Tate Tone of Voice...*

Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines							
Colección MACBA. Preludio. Intención poética							
Valores tonales						Valor	
1	Accesible	Cálido / Amigable	Medianamente	Neutral	Medianamente	Condescendiente / Extra íntimo	2
2	Alerta	Consciente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Defensivo / Hiperactivo	4
3	Animado	Audaz / Entusiasta	Medianamente	Neutral	Medianamente	Alienante / Intimidante	3
4	Autoritativo	Informado / Inteligente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Didáctico / Prescriptivo	2
							11



## 8.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curadora

*Una invitación a abrazar el modelo de 'todos estamos dudando'*  
C. Segura, comunicación personal, 19 de mayo de 2025

### 8.5.1 Aclaratoria

La entrevista con Claudia Segura, Jefa de Colección del MACBA, tuvo lugar una tarde de mediados de mayo en una sala de juntas de las oficinas del museo. Su conversación fue sucinta y agradable, se habló de manera libre, sin seguir particularmente el guion de la entrevista, pero cubriéndolo sobradamente con sus precisas respuestas y observaciones.

Segura se integró al MACBA en 2018 tras un fructífero período dirigiendo la galería NC-Arte y otros proyectos en Bogotá, una estadía que marcó una personalidad curatorial que salió a colación varias veces durante la entrevista y de la que se ha hablado en este trabajo. En cuanto a su formación, se destaca que su tiempo en Londres, tanto por su Máster en Teoría del Arte Contemporáneo en la Goldsmiths University y por una estadía de prácticas y trabajo en el Tate, la familiarizó con las guías de estilo de escritura de textos recogidas aquí.

En adelante se incorpora lo dicho por Segura redactado y señalado por itálicas, aclarando que no son citas textuales, han sido redactadas para mejorar su claridad. Toda precisión o apunte personal se señala entre corchetes. Las citas del texto se señalan con comillas y se omite la referencia parentética para evitar reiteraciones.

### 8.5.2 Conversación con Claudia Segura. Texto poético, todos estamos dudando

Al analizar una institución de las dimensiones del MACBA con la distancia que permiten sus 30 años de historia, los cuatro mayores períodos de dirección, es decir, la sucesión de

Manuel J. Borja Villed (1998-2007), Bartomeu Marí (2007-2015), Ferrán Banderblit (2015-2021) y Elvira Dyangiani Ose (2021-presente), son fundamentales para entender sus cambios, profundas transformaciones de temperamento que reflejan la personalidad curatorial de quien esté en la cima jerárquica. David Gutiérrez Torres en su tesis doctoral *La construcción de un contexto artístico en Barcelona, 1995-2015* presenta una radiografía completa del cambiante organismo museológico que es el MACBA en Barcelona, de la que se resalta el siguiente comentario de la primera marcada transición:

Tras en trasvase de Manuel Borja-Villed al Reina y el cambio de dirección en el MACBA a favor de Bartomeu Marí, en 2009 ambas instituciones presentan sus colecciones al mismo tiempo. A semejanza de los esquemas promovidos por MOMA o la Tate Modern, la presentación de la colección se había convertido en el acto de puesta de largo de un Museo. (Gutiérrez Torres, 2021, p. 119)

Por otras situaciones de ese contexto histórico, el “trasvase” o “doble relevo” significó una manifestación más de la pugna histórica Madrid-Barcelona, emplazada ahora a lo cultural. Pero lo importante de la observación es encontrar el origen de una práctica que persiste, la de hacer del reordenamiento de la colección el primer *statement* curatorial de la nueva dirección, dibujar el nuevo horizonte conceptual en el que existirá el museo por el futuro predecible.

El MACBA por si mismo presenta la oportunidad de hacer un estudio completo de políticas de escritura de textos asociadas a sus períodos directivos. En cuanto a la longeva dirección de Borja-Villed, que sentó los fundamentos actuales del museo, su discurso antihegemónico y rechazo del modelo historicista de Alfred Barr en el MoMA temprano, se identificaba claramente en los textos: “Sobre si había voluntad en la búsqueda de un relato contra-hegemónico o alternativo no cabe ningún género de dudas, el museo dejaba estrecho margen para interpretarlo de otra manera: en los textos de sala aparecían con insistencia las palabras ‘antagónico’, ‘hegemónico’ o ‘contrahegemónico’.” (Gutiérrez Torres, 2021, p. 117). En cuanto a diferencias de los textos frente a la dirección de Banderblit, Segura observó que la curadora en jefe anterior,

Tania Barson, tenía un estilo textual más tradicional, *una manera de hacer más pautada, no tan libre, no tan poética.*

Al ser una co-autoría de cuatro personas, Segura habla de una *autoría a ocho manos*, pero la voz inicial fue la de Dyangani replicando a Glissant; le interesaba sobre todo que el visitante pudiese deambular de una forma aleatoria o de formas subjetivas por las salas, *que no hubiese una manera dada que mediase entre el discurso de la obra y la visión del visitante.* Después fue sujeto al procedimiento usual de textos en el MACBA, editado y traducido por un proveedor externo y devuelto al museo para su aprobación definitiva. Los departamentos de comunicación, prensa y educación solo se involucran con el producto final, la exposición y sus textos son dominio por completo de la curaduría.

Como se veía en la valoración efrástica, este caso invierte los roles tradicionales entre lo verbal y lo visual, eximiéndole de la vocación descriptiva; como lo que buscaban era promover la intuición, a propósito no plantean épocas históricas, solo estímulos. En el análisis disciplinar, se replica lo que se ha mencionado, que la intención poética vive en la casi exclusión del texto de sala por completo, en su hermetismo y quizá, el “ilusionismo” que rescataba Agudelo. Segura señala que, si se tuviera que asumir uno de los textos de la exposición como texto de sala, sería este, pero que desde la curaduría se hablaba de texto genérico, una escritura más amplia que la de los textos de ámbito que abordaban ideas más concretas a las salas como *el tiempo, el código del lenguaje, la crítica de la modernidad o posteriormente políticas del cuerpo.*

Hay en este caso un entrecruce importante entre lo autoral y lo discursivo, porque hay un nuevo planteamiento curatorial que surge desde la dirección y se sublima en decisiones puntuales como iniciar el texto con signo de pregunta “¿Qué sucedería...?”, conjugarlo en la primera persona del plural “Podríamos”, “nuestros cuerpos” y emplazarse en la continuidad del gerundio “tomando”, “permeabilizando” de quien empieza a hacer algo.

Ante la pregunta de, ¿para quién está escrito el texto?, la curaduría responde que está abierto al amplio interés de cualquier lector. *Intentamos que al lector le genere una curiosidad*

*para seguir leyendo, para preguntarse. Una invitación a abrazar el modelo de ‘todos nos preguntamos, todos estamos dudando’. No hay un modelo en el que se dice esto es lo que es, si no, vamos a ver qué maneras tenemos de leer estas subjetividades.*

Como se había mencionado prematuramente, en el planteamiento del problema de investigación, este caso, por toda su extrañeza, suscitó el antecedente para la selección y el estudio de los otros dos, y ya desde una primera lectura fue posible relacionar sus líneas con las del plan estratégico del MACBA 2022, corroborado con Segura en entrevista. Del resumen ejecutivo también se recaban los planes para la Colección.

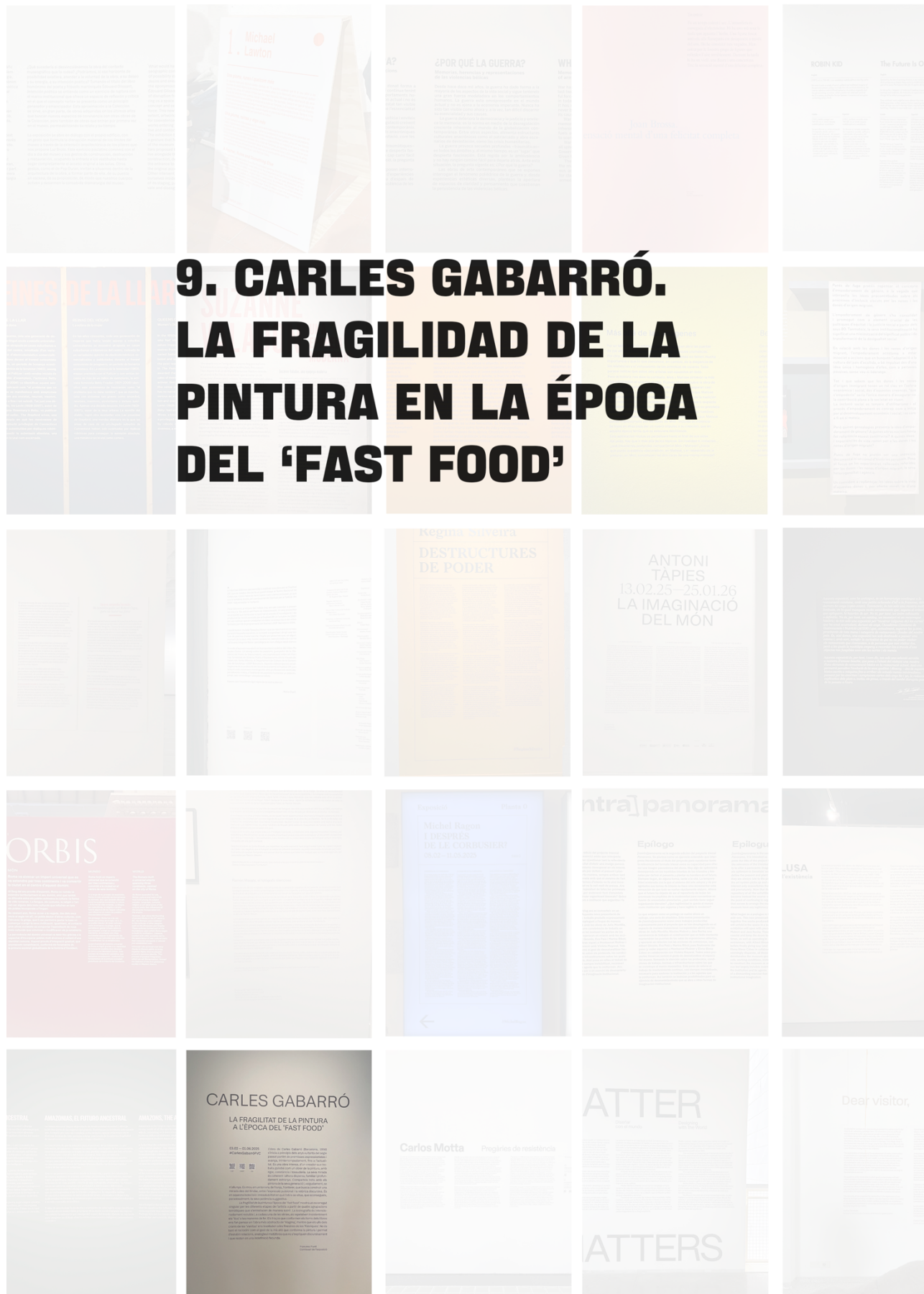
Es prioritario para el MACBA reposicionar la Colección y convertirla en un elemento central de su identidad y su discurso. Este nuevo impulso se concreta en una nueva política de exhibición [...] y el refuerzo de las líneas de investigación y desarrollo. En los próximos años, la Colección se expondrá con carácter de semipermanencia para hacerla más accesible [...] (Museu d’Art Contemporani de Barcelona, s. f., p. 14)

El modelo MACBA que se fraguó en las direcciones anteriores, principalmente en el período de Borja-Villel cimentó el discurso del museo de arte contemporáneo como espacio intelectual;

Un espacio que había ido evolucionando: de la explotación de una supuesta efectividad social del arte [...], a la reivindicación del arte como espacio intelectual (Manuel J. Borja-Villel declaraba en una entrevista que ahora “en el museo estamos haciendo énfasis en el conocimiento, en la poética), para acabar en una discusión histórica [que] no sólo tenía que ver con el contenido que desplegaba el MACBA, también con la forma en que lo hacía, y así, de nuevo, con el modelo de exposición. (Gutiérrez Torres, 2021, p. 99)

Quizá el paso posterior de Dyangani, bebiendo de la larga herencia de esa dirección, es el discurso de la verdadera poética, el del museo contemporáneo que ya no es la figura

inequívoca de autoridad intelectual, sino un dispositivo de dudas donde todos, hasta la directora, plantean sus dudas e intuyen posibles respuestas. Ha de entenderse *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, como un ejercicio inscrito en esa tradición histórica de presentar la colección como declaración de intenciones de la nueva dirección, pero con el valor añadido de presentar también el MACBA post-pandémico, tras *años de una tesitura social económica política específica* que significó un impulso a la incorporación de artistas conceptuales barceloneses a la colección. En conclusión, a manera de verdadero preludio musical, en esta muestra inaugural las voces curatoriales ensayaron el ensamble y la armonía para enunciarse en el presente y el futuro próximo.



# 9. Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'

## 9.1 Descripción: Morfología del texto

Figura 34

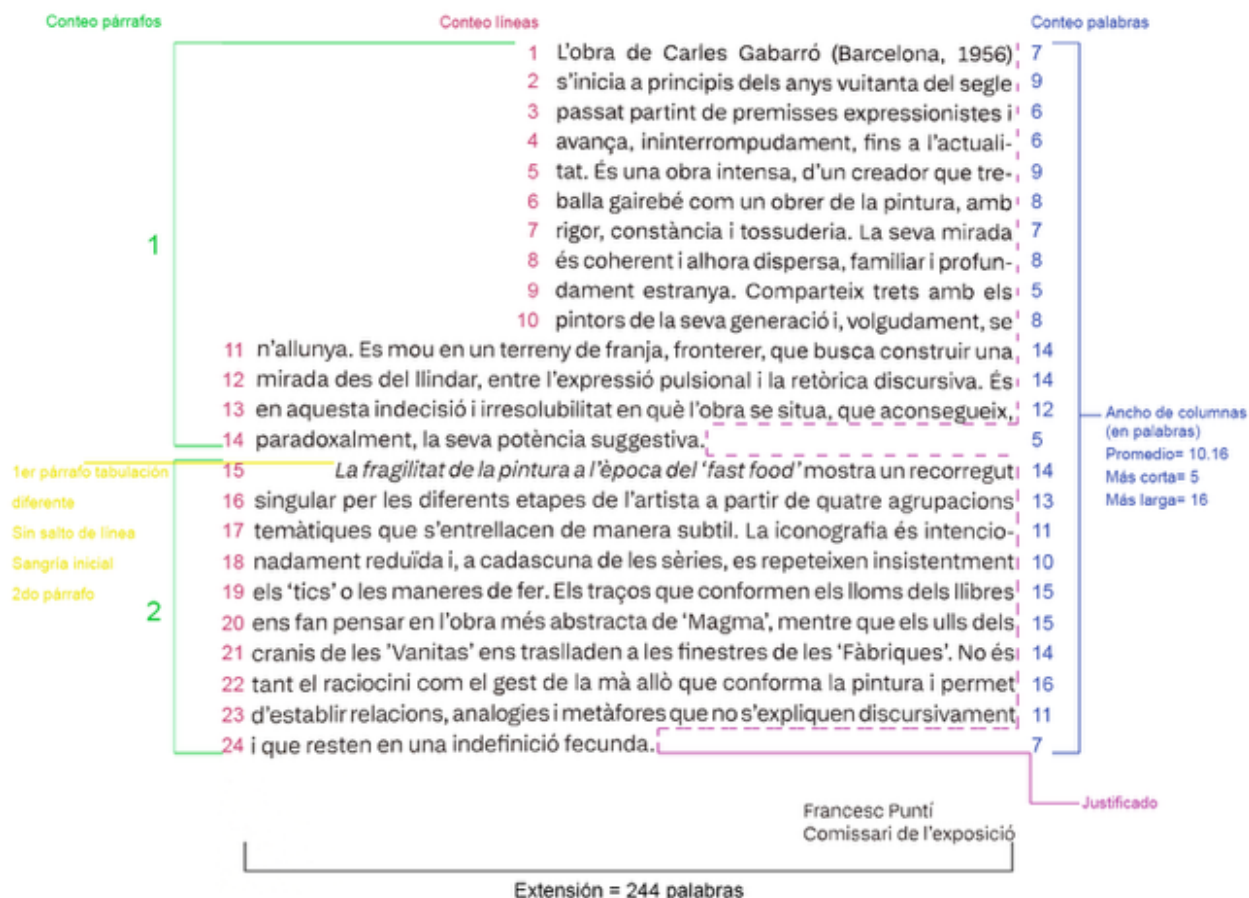
Morfología del texto de Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'



Este texto se referenció previamente, en la metodología, como ejemplo de una morfología adecuada, por lo que en se reseñará brevemente lo que lo hace balanceado y atractivo a la lectura. Contiene el título arriba en diferentes niveles de dimensiones; el nombre del artista se resalta y el título completo aparece abajo como subtítulo, dándole protagonismo al nombre propio. Las fechas de permanencia de la exposición y un hashtag para redes sociales tienen un nivel menor de dimensión, pero mayor y separado al cuerpo de texto.

Figura 35

Detalle morfología del texto de Carles Gabarró...



Este es el único caso que se valora en su versión en catalán, lo que altera los valores de conteo de palabras, pero en términos generales la disposición separada del cuerpo de texto en dos partes propicia que se equilibre el párrafo estrecho, de máximo 9 palabras con el más extenso de hasta 16. La sangría inicial del 2do párrafo rompe la uniformidad de líneas y ayuda con la orientación de la lectura, desafiada por la justificación general del texto. Variables de caracteres como el uso de paréntesis e itálicas en la mención del nombre de la exposición también fracturan la homogeneidad del cuerpo del texto, aportando esas pistas visuales necesarias para la lectura fluida.

En la **Figura 36** tal que se puede observar en el espacio y sus verdaderas proporciones, se constata que el interlineado amplio favorece su atractivo y que el tamaño de la tipografía está en el rango recomendable. En general, son decisiones de diseño las que dotan a este texto de su estética y buena presentación a golpe de vista.

### **Figura 36**

*Escala del texto de Carles Gabarró...*



*Nota.* Tomada el 10/04/25 durante un recorrido guiado con el curador y el artista.

## 9.2 Descripción: Trayectoria o recorrido del texto

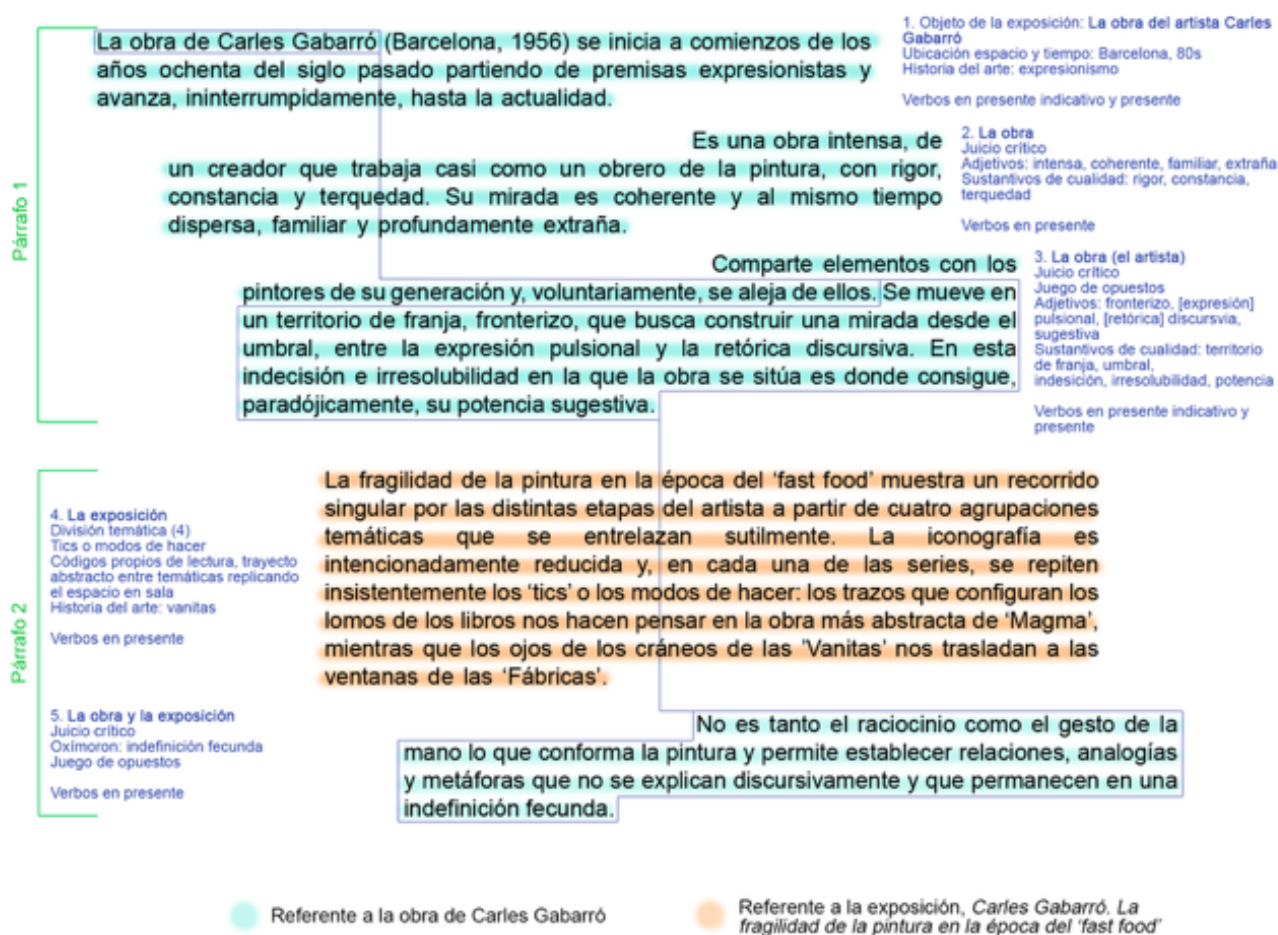
Transcripción del texto, versión en castellano:

La obra de Carles Gabarró (Barcelona, 1956) se inicia a comienzos de los años ochenta del siglo pasado partiendo de premisas expresionistas y avanza, ininterrumpidamente, hasta la actualidad. Es una obra intensa, de un creador que trabaja casi como un obrero de la pintura, con rigor, constancia y terquedad. Su mirada es coherente y al mismo tiempo dispersa, familiar y profundamente extraña. Comparte elementos con los pintores de su generación y, voluntariamente, se aleja de ellos. Se mueve en un territorio de franja, fronterizo, que busca construir una mirada desde el umbral, entre la expresión pulsional y la retórica discursiva. En esta indecisión e irresolubilidad en la que la obra se sitúa es donde consigue, paradójicamente, su potencia sugestiva.

La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food' muestra un recorrido singular por las distintas etapas del artista a partir de cuatro agrupaciones temáticas que se entrelazan sutilmente. La iconografía es intencionadamente reducida y, en cada una de las series, se repiten insistentemente los 'tics' o los modos de hacer: los trazos que configuran los lomos de los libros nos hacen pensar en la obra más abstracta de 'Magma', mientras que los ojos de los cráneos de las 'Vanitas' nos trasladan a las ventanas de las 'Fábricas'. No es tanto el raciocinio como el gesto de la mano lo que conforma la pintura y permite establecer relaciones, analogías y metáforas que no se explican discursivamente y que permanecen en una indefinición fecunda. (Puntí, 2025)

Figura 37

Trayectoria del texto de Carles Gabarró...



Se observa una estructura escalinada que divide al texto en 5 apartados consecutivos que guardan estrecha relación el uno con el otro y se suceden de manera lógica en una narración diegética *in extrema res*; precisión que se hace en la línea 1 al establecer la línea temporal desde el pasado (aunque expresado en presente) de los años ochenta hasta la actualidad.

La narración es externa con conjugación invariable en la 3era persona y omnisciente. Lleva de la contextualización espacio-temporal a un juicio crítico de la obra en el apartado 2. El juicio se extiende al artista, por ejemplo, se vale de la alegoría "obrero de la pintura" para insistir en lo que le atribuye de riguroso, constante y empeinado. Califica la obra con adjetivos como intensa, [mirada] coherente y dispersa. Aparece por primera vez el recurso oxímoron, recurrente

en toda la redacción, como un juego de opuestos o inversos, como en “familiar y profundamente extraña.”

El apartado 3 aborda la tesis del autor sobre la obra del artista, encontrada en el territorio fronterizo entre los opuestos de la “expresión pulsional” y la “retórica discursiva”, es decir, el hacer impulsivo y el tomar consciencia del hacer o de lo hecho. La idea que expresa la curaduría es que el valor de la obra de Gabarró, su “potencia sugestiva” reside en su irresolubilidad frente a los opuestos ya mencionados.

El cierre del texto en el apartado 5, conecta y expande la idea principal. A la vez es como una acotación de que los códigos de expresión de la obra eluden a lo verbal o “no se explican discursivamente”. Esta nota esclarece la dificultad que ha asumido el texto al intentar poner en palabras una obra que califica de indecible, complejidad que se refleja en su selección de adjetivos: indecisa, irresoluta, indefinida. Lejos de desestimar el texto; esta acotación parece ser más bien una forma en que la voz curatorial se vuelve autocrítica de su propia enunciación y abre un espacio a la interpretación subjetiva del visitante.

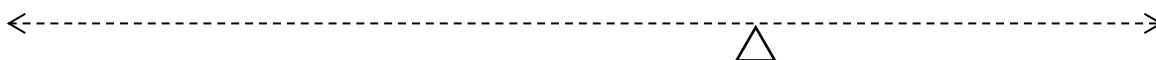
La escalinata de ideas es lineal y uniforme hasta el apartado 4, las frases tienen una estructura uniforme y simple de sujeto (la obra o el artista), verbos en presente y predicado. Al contraponer el principio y el final del texto no se observa respuesta sino sucesión; las ideas se concatenan de manera lineal partiendo de datos no interpretativos como el lugar de nacimiento del artista o sus años de trayectoria, hacia interpretaciones curatoriales subjetivas. La trayectoria del texto corre el riesgo de desorientar al lector, pues tras haber facilitado un juicio crítico y estético de la obra del arte, parece desdecirse al final diciendo que el valor de la obra reside en su “indefinición fecunda”. Es posible que una redacción que interpelara al visitante y validara su propia interpretación de la obra de manera más directa, hubiera encaminado la trayectoria a un cierre abierto más no confuso.

### 9.3 Descripción: Carácter endo o exoexpositivo (écfrasis)

**Figura 38**

*Tipo de écfrasis de Carles Gabarró...*

Texto endo expositivo		Texto exo expositivo
Tipos de écfrasis		
Écfrasis mimética	Écfrasis interpretativa	Écfrasis recreativa
Traducción real del objeto descriptivo Suplantación o <b>reproducción de la cosa</b>	Traducción <b>en función de un juicio crítico</b> o estético Carácter atributivo <b>Interpretación de la cosa</b>	Creación propiamente literaria Homenajes a las artes visuales Habla <i>a partir de la cosa</i>



*Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'*

Lo que es evidente y reiterado por la voz curatorial es el fundamento de esta redacción en un juicio estético y crítico que hace del objeto de referencia (la obra de Gabarró) como en la écfrasis interpretativa. Tiene la cualidad de la escritura derivativa, a posteriori, que da fruto a la crítica de arte.

Sin embargo, este juicio curatorial se facilita envuelto en una suerte de narración – relato, recogido en la ocasión de la mirada retrospectiva de una larga carrera. Es una elaboración narratológica que si bien no se toma extremas licencias poéticas; sí se desplaza en el campo de la pausa descriptiva y abunda en adjetivos y atribuciones. Posee la oralidad del crítico disertando sobre la obra de Gabarró en el punto de su trayectoria en el que mejor se pueden hacer juicios generales y lecturas amplias; pues los *tícs* y las reiteraciones ya constituyen un legado tangible del artista.

En ese sentido se considera que el texto puede ser leído a la par que observada la pintura de Gabarró, o incluso sin hacerlo, pues esboza, sobre todo en el apartado 4, los elementos y personajes identificados en la obra como un todo. “En la crítica, la ecfrasis tiene su fundamento en el análisis formal de la obra. Uno de estos niveles del análisis es lo que Panofsky (2001)

denomina análisis iconográfico, esto es, la *descripción de la narración*, de los acontecimientos, de los eventos, la identificación de los personajes y escenas.” (Agudelo, 2011, p. 90). Al mencionar “los trazos que conforman los lomos de los libros nos hacen pensar en la obra más abstracta de ‘Magma’, mientras que los ojos de los cráneos de ‘Vanitas’ nos trasladan a las ventanas de las ‘Fábricas”” (Puntí, 2025) hay un punto a punto que pinta, con imprecisión medida, el paisaje de los motivos, personajes y escenarios que conforman esta lectura global de la obra, no sin antes habernos situado espacialmente en Barcelona, temporalmente en el período ininterrumpido de los 80s al presente y histórico-artísticamente en alguna corriente descendiente del expresionismo.

Extendiendo aquello del “territorio de franja, fronterizo” que Puntí le atribuye a la obra del artista, se considera que este texto se ubica casi en la franja entre lo endo y exo expositivo. Su fondo principalmente interpretativo lo subordinaría a la muestra, pero su atisbo de écfrasis recreativa en tanto que es un homenaje al artista y sus cualidades literarias de relato, le confieren la independencia de lo exoexpositivo. No es un caso en el que la clasificación sea fija, sino que tiene inclinación hacia ambos sentidos de la escala ecrástica.

#### **9.4 Interpretación: Evaluación de acuerdo con guías de estilo inglesas**

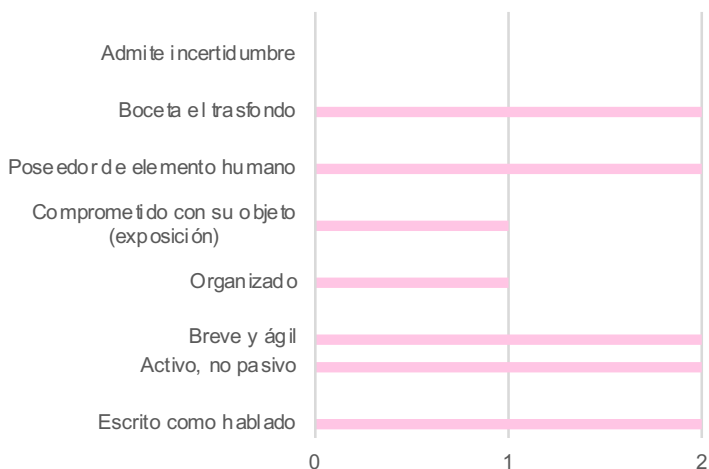
Se observa que el texto obtuvo una buena valoración en general frente a ambas evaluaciones, promediando un 12 de 16. En cuanto a los criterios de la *Writing Gallery Text at the V&A...* el punto que afecta es la falta de “admitir incertidumbre”, el texto está inscrito en la tradición declarativa de facilitar una interpretación muy clara, y a pesar de que habla de indefiniciones fecundas o metáforas que no se explican discursivamente, al ser tan factual, deja poco espacio para la libre interpretación. La organización también se valoró negativamente solo porque a pesar de generalmente presentar las ideas de manera escalonada, juicios críticos de la

obra del artista se reiteran en desorden en diferentes partes del texto. Es, claro, una decisión estilística, pero cotejando contra las recomendaciones de la guía de Trench, el orden de ideas podría ser más claro, más consecuente. En cuanto a su valor tonal de acuerdo con la *Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines* se le consideró medianamente “didáctico o prescriptivo”, en tanto que insiste en la interpretación y se vuelve un tanto autorreferencial; prescribe al visitante una lectura de la obra del artista.

**Figura 39**

*Evaluación de Carles Gabarró...con base en Writing Gallery Text at the V&A...*

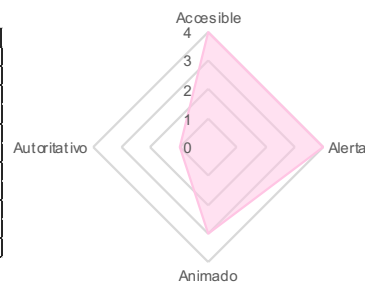
Writing Gallery Text at the V&A. A ten point guide		
Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura...		
	Características de un buen texto	Valor
1	Conocedor de su audiencia	2
2	Escrito como hablado	
3	Activo, no pasivo	2
4	Breve y ágil	
5	Organizado	1
6	Comprometido con su objeto (exposición)	1
7	Poseedor de elemento humano	2
8	Boceta el trasfondo	2
9	Admite incertidumbre	0
Total		12



**Figura 40**

*Evaluación de Carles Gabarró...con base en Writing for Tate Tone of Voice...*

Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines							
Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'							
	Valores tonales					Valor	
1	Accesible	Cálido / Amigable	Medianamente	Neutral	Medianamente	Condescendiente / Extra íntimo	4
2	Alerta	Consciente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Defensivo / Hiperactivo	4
3	Animado	Audaz / Entusiasta	Medianamente	Neutral	Medianamente	Alienante / Intimidante	3
4	Autoritativo	Informado / Inteligente	Medianamente	Neutral	Medianamente	Didáctico / Prescriptivo	1
Total						12	



## 9.5 Interpretación y explicación: Análisis disciplinar, autoral y discursivo y comentarios de curador

*Un texto puente que ayude al espectador en el momento de mirar*  
F. Puntí, comunicación personal, 2 de mayo de 2025

### 9.5.1 Aclaratoria

La entrevista con Francesc Puntí, artista y curador de la muestra, permitió hablar de su relación fraterna con el artista por estrechez generacional y temática, del reto de curar el extenso cuerpo de obra y de precisiones del uso del lenguaje con base en su práctica psicoanalítica de escuela lacaniana. En el campo de lo curatorial, su experiencia se remonta a colaboraciones con el MACBA en la co-coordinación con Eric Berenguer, del ciclo de debates *Arte, locura y cura* en torno a las exposiciones *Zuch Tecura* y *La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico* del 2001.

En adelante se incorpora una redacción de lo dicho por Puntí señalado por itálicas, las precisiones o apuntes personales se etiquetan entre corchetes y las citas del texto se entre comillan y se omite la referencia parentética para evitar reiteraciones.

### 9.5.2 Conversación con Francesc Puntí: Texto lateral, narración omnisciente

Francesc Puntí y Carles Gabarró sostienen una amistad longeva y una afinidad de intereses e inclinaciones, principalmente, la de la pintura como lenguaje y medio de expresión. Cuando la Fundació Vila Casas propuso a Gabarró el espacio para hacer una retrospectiva de su obra, se conformó un equipo entre él, Puntí, Mèrce Vila Rigat y Àlex Mitrani, que vehicularon las ideas textuales principales en el catálogo con textos de muy diferente índole. Mitrani, a manera de prólogo y a la vez reseña de crítico de arte, hace algunos apuntes iniciales en su texto *La extrañeza de la pintura*, por su parte Vila Rigat recaba en una narración personal una anécdota

para entender la contundente personalidad de Gabarró en *A painter was here*.

Puntí desarrolla la parte central del catálogo en *La franja de la pintura*, un breve texto tipo ensayo sobre la obra completa y los motivos temáticos identificados, sosteniendo la tesis de que la obra de Gabarró está en un territorio de franja entre mundos inversos u opuestos, “la expresión pulsional y la retórica discursiva”.

[...] la pintura parece que juegue entre la idea y la cosa, entre la abstracción y el símbolo.

La pintura se mantiene en la franja, tozuda, procurando no caer hacia ningún lado, y para eso, para conseguirlo, Carles Gabarró nos deja en el acto de pintar una parte de sí mismo en cada pincelada. (Puntí, 2025, p. 104)

En entrevista, Puntí menciona que se propuso desde la curaduría escribir dos textos en naturaleza diferentes; el del catálogo para un público más especializado que le requería *exigencia y rigor en formas* y el de sala que, siguiendo una corriente más de lo llamativo, buscaba capturar la atención de un visitante que no conociera al artista y acercarle a él. Comparando ambos textos es evidente que el de sala es una versión sintetizada del de catálogo, tal vez a su perjuicio. Es posible que en esa traducción espacial y de formatos, se perdieran algunas de las mayores claves de sentido, sobre todo en la parte de la identificación de motivos y temáticas del artista.

El proceso curatorial de Puntí inició con documentarse sobre todo lo escrito sobre el artista, además de la lectura de la fuente primaria: la pintura. *Leer los cuadros y después leer todo lo que se ha escrito sobre ellos. Las reseñas de exposiciones, textos de galería o periodísticos, para saber lo que en cada momento de su carrera se dice coyunturalmente y lo que se va repitiendo.* Una intención de identificar las variables y las constantes de la lectura de la obra de Gabarró.

El autor habla de una diferenciación entre *lo cronológico y lo lógico*, esto es, la lectura temporal que hizo de la obra del artista y las temáticas que la atraviesan en su propia lógica, la

alternancia de estas visiones es lo que le da al texto sus dos relatos o momentos, la narratología al personaje y la écfrasis al objeto (la obra). En cuanto al personaje, por su propia experiencia como artista, Puntí consideraba clave elaborar a un narrador omnisciente que fungiera como externo a la voz del artista, pero que le confiriera el protagonismo. Se mantuvo al margen de no introducir demasiados asuntos de gusto personal y desarrollar *una escritura no yoica, no personalista*.

Este caso presenta una postura de la dimensión autoral interesante, en el que prima la intención de sustraerse de la narración para que se escuche la voz del artista en primer plano. En ese esfuerzo se fabrica un narrador omnisciente que al referirse al artista siempre en tercera persona, no puede evitar emitir un juicio conceptual y estético.

La intención textual del curador era escribir *un texto puente, plataforma, que ayude al espectador en el momento de mirar*, entendiendo que la cualidad de indefinición de la pintura de Gabarró entre lo figurativo y lo abstracto presenta un reto inicial a la interpretación. Dicho sea de paso, ese *corpus de vocabulario<sup>12</sup> y de conceptos compartido, lenguaje homólogo* que se identificó en la adjetivación y subjetivación del texto (ininterrumpida, intensa, indecisión, indefinición) tiene que ver con la intención de escribir un *texto lateral a la obra*, en un sentido homólogo o paralelo, que proveyera de claves de interpretación objetivas: *suministrar una serie de datos para poder gozar de la pintura*. Entre esas claves, el convertir la indefinición técnica o conceptual de la obra en una cualidad, asumir *la negación como un valor, una virtud de no acabar nunca de tenerlo claro*.

En cuanto a la écfrasis que cubre el tratamiento de la obra, en *Narrate and Describe: The problem of ekphrasis* (1991), D.P. Fowler explica que en narratología, lo descriptivo se considera

<sup>12</sup> Atribuye el término de *indefinición fecunda* a palabras de Àlex Mitrani en una exposición anterior.

una pausa temporal, siendo el tiempo lo más valioso en el relato. “Set-piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing corresponds at the level of the story. The plot does not advance, but something is described.” (Fowler, 1991, p. 25). En la pausa narrativa de la écfrasis, el movimiento se fuerza a través de la descripción que es estática, el tiempo se estira.

Lo que hace el texto de catálogo de Puntí al presentar los cuatro campos semánticos de la obra de Gabarró: *magma*, *bibliotecas*, *fábricas* y *camas* es impulsar el movimiento con conectores y vaivenes entre un subconjunto y otro. Por ejemplo, el final del apartado de *Vanitas*, “después del recorrido dialéctico, la síntesis nos ha vuelto a llevar, de nuevo, al principio magmático, con la diferencia de que, ahora, el edificio-fábrica está agujereado y suspendido en una oscuridad inquietante que contiene, todavía hermética, prisionera, la mirada del pintor-público.” (Puntí, 2025, p. 103) tiene esa función que la analepsis tiene para con la trama, de regresar por un momento al pasado para acotar algo. Con este tipo de recursos y la suerte de navegación temporal y temática que hace del universo de la obra, esta *set piece description* o descripción en planos dota a la pausa ecfástica de movimiento: “Narratologically, that is, the visual scene described functions as story to the narration of the verbal description.”(Fowler, 1991, p. 29)

El recorrido que se propone en sala se emula en el orden de presentación de temas en el texto, toda vez que lo extensamente desarrollado en el catálogo se reduce a la corta frase de: “los trazos que configuran los lomos de los libros nos hacen pensar en la obra más abstracta de ‘Magma’, mientras que los ojos de los cráneos de las ‘Vanitas’ nos trasladan a las ventanas de las ‘Fábricas’.” Por la disposición de la sala, que tiene la misma puerta por entrada y salida, el visitante se ve forzado a llegar al fondo y volver al principio. *El espectador puede volver y hacer una lectura más simbólica de lo que es la obra.*

Coincidentalmente, este ejercicio de volver sobre los propios pasos es lo que hace el texto

en su frase final, donde argumenta que la obra elude la explicación discursiva, el texto es arquitectónico y replica el recorrido simbólico que propone al visitante. De cierta manera, elaborar un recorrido conceptual y detenerse en un punto para entender lo caminado es figurativamente lo mismo que hacer una exposición retrospectiva de un artista de larga carrera: hacer una pausa a nivel narración en una historia que se sigue escribiendo.

## CONCLUSIONES

*Though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other [...] the novelist after all wants to make us see.*  
Virginia Woolf, *Walter Sickert: A conversation*

### Del análisis de casos

Habiendo presentado los análisis de los tres casos, se desarrollan a continuación una serie de apuntes para la discusión comparativa de los resultados obtenidos.

La lectura entre líneas de los textos da cuenta de las diferentes formas en que las dimensiones de análisis propuestas en la hipótesis: disciplinar, autoral y discursiva, realmente operan en sus mensajes. En *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo*, la orientación investigativa del curador pone énfasis en lo disciplinar, en tanto que el texto refleja el trabajo usualmente oculto de la curaduría. *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*, en su lectura más amplia, revela las intenciones discursivas de una nueva dirección del museo, un giro al modelo MACBA. En *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'*, al tratarse de una exposición individual retrospectiva con curaduría independiente, la dimensión autoral se lee en primacía sobre las otras, con la insistencia de fabricar una voz narradora omnisciente que se asemeje a la del artista. Es decir, las tres dimensiones no siempre son equivalentes ni se identifican con la misma potencia, cada texto presentó una oportunidad única de leer su configuración tridimensional.

Lo autoral y lo discursivo se interpelan de manera más directa cuando alguno de los curadores es a su vez director del museo, como en los casos del MACBA y Museu Tàpies. La expresión verbal por medio del texto de sala en estos casos se lee un tanto más indisoluble. A mayor equivalencia de la relación entre persona-museo, menor diferenciación evidente entre la

voz autoral individual y el discurso institucional.

En ese sentido, las tres instituciones: MACBA, Museu Tàpies y Fundació Vila Casas, podrían constituir universos de estudio sobre la relación entre los cambios museológicos representados por sus períodos de dirección a lo largo de la historia y su impacto en la escritura de sus textos. Un indicio de hallazgos conducentes es que MACBA y Museu Tàpies coinciden en que su etapa fundacional, la que marcó su origen museológico, fue obra de la dirección de la misma persona, Manuel Borja-Villel, primero en Museu Tàpies (1990-1998) y luego en MACBA (1998-2007). Se observa que a lo largo de los años ha habido movimientos transversales de curadores entre estos museos, como los caso de Carles Guerra (La Virreina Centre de la Imatge y MACBA), Patricia Sorroche (MACBA y Museu Tàpies), Valentín Roma (curó *Contra Tàpies* en la entonces Fundación Antoni Tàpies en 2013 y dirige La Virreina...) e Imma Prieto (curó *De la llum al món*, 2018, en la Fundació Vila Casas y dirige el Museu Tàpies desde 2023) por mencionar solo algunos. En el análisis del texto MACBA se retoma la investigación historiográfica de David Gutiérrez Torres que ya daba cuenta del impacto del modelo MACBA de Borja-Villel en los textos de las exposiciones, un estudio a profundidad etapa por etapa podría ser enriquecedor para entender un devenir discursivo en el texto como huella.

En los tres casos, hay una voz autoral – individual que persiste con mayor o menor fuerza, que permea el texto y tiene raíces en los antecedentes y la personalidad del curador, a pesar de las co-autorías. Para Allepuz es importante enunciar la investigación hecha y esto deriva escritura cuasi-académica, Puntí crea una historia con un personaje principal-artista y un narrador externo (él mismo) que se busca omitir de la relatoría, Segura está a favor de que el texto sea lo que la exposición pide, decantándose por un estilo poético y literario.

El relato que se puede crear narratológicamente depende del objeto de la exposición. Las exposiciones individuales que curaban la obra de Tàpies y Gabarró, presentaban textos con cualidades literarias de relato, donde el personaje principal (la obra o el artista), se narra espacio-temporalmente. La conjugación de los verbos en pasado, por ejemplo, en el caso del finado

Tàpies, se diferenciaba del relato en el presente de la exposición. En la retrospectiva de Gabarró se emplea el presente como pasado para dar cuenta de algo inacabado que sigue sucediendo. En la gran exposición colectiva del MACBA que contiene más de 130 artistas, el tiempo de la narración es condicional o hipotético, no hay diégesis y no hay personaje principal más que la exposición, se vale de otras figuras retóricas como la sinécdoque para por medio de la explicación de dos obras, dar una idea del todo.

Los tres textos fueron sometidos a mecanismos de validación establecidos en cada museo. En el caso MACBA, la edición y traducción se externaliza, pero ciñéndose a una guía de estilo 'de la casa', son finalmente aprobados por exposiciones y educación, comunicación y prensa se involucran después. En el Museu Tàpies el equipo de comunicación, prensa y publicaciones apoyan con un filtro de comprobación de datos al texto, que es finalmente aprobado por dirección. Para el caso de la Fundació Vila Casas al curador le otorgaron una serie de pautas para la escritura del texto de catálogo y sala referentes a su extensión y tono, pero que tuvo autonomía sobre las versiones del texto. Casi siempre se trata de una producción que acompaña el proceso curatorial y es sujeta a cambios, sus versiones dan cuenta del desarrollo de la curaduría.

Sobre el lenguaje de escritura del texto, ninguno de los entrevistados señaló una amenaza a la integridad del texto por tener que someterlo a traducciones posteriores. Los textos del MACBA y Museu Tàpies se escribieron en castellano, el de la Fundació Vila Casas en catalán. La primacía del mensaje curatorial sobrevive a la traducción en el germen de su idea.

En conclusión, se observa que los tres textos son coherentes con la exposición que introducen. El de *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo* toma la teoría base de la exposición del propio artista, disertando sobre su cosmovisión. El texto de *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* desarma "la consabida dramaturgia del museo" con su extrañeza y se hace preguntas junto al visitante. Por su parte, el de *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del 'fast food'* homologa el recorrido conceptual por la obra del artista en el momento

de pausa que supone una retrospectiva, con el recorrido físico de la exposición.

## De la investigación

El texto de sala es el recurso curatorial comunicativo por excelencia en sala: un medio de expresión verbal que se presenta frontalmente al visitante. Si algo se rescata tras haber observado una amplia variedad de textos y de maneras de escribirlos, es que la coherencia con el tipo de exposición que introduce es el valor indispensable de este medio.

Se considera que los lineamientos derivados de normativas de accesibilidad, aplicados por encima y a posteriori a los textos, pueden convertirse en una estrategia reduccionista y limitativa que, lejos de garantizar la accesibilidad cognitiva, amedrenta el ejercicio conceptual de una práctica generadora de conocimiento. En lugar de aplicar filtros de edición general al texto como la redacción para la lectura fácil, adecuaciones a su morfología como se observó en los casos de *IMPERIVM. Historias romanas* en el MAC o incluso *Robin Kid. The future is now* en Moco Museum, de corte periodístico o prensa, ofrecen al lector diferentes niveles de lectura en el mismo espacio y reivindican su agencia sobre el nivel de implicación que quiera tener con la exposición y sus mensajes.

Estudiar los textos de sala como fuente primaria fue posible gracias al trabajo de campo, al poder asistir presencialmente a las exposiciones y entrar en contacto con ellos. Se identifica una vulnerabilidad en el objeto de estudio en el sentido de que su conservación no ha sido priorizada en el ejercicio de archivo y memoria de las exposiciones. Algunos catálogos lo incluyen transcrito, otros en fotografía tal como fue presentado, y en muchos casos no queda claro si alguno de los textos institucionales de introducción fungió como texto de sala. No existe en el campo un estándar de conservación aceptado, y mucho menos regulado. Ante este desafío, se insiste en la importancia de fomentar su archivo y correcta catalogación, ya sea en repositorios

web o en la memoria interna de las instituciones. Se estima que para su conservación se debería contemplar material documental fotográfico donde se le capture de frente, de cerca y legible, de lejos en plano abierto para observar su escala, y en diferentes planos y ópticas de la exposición. Asimismo, se sugiere agregar una nota o acotación en los catálogos, cuando aparezca transcrito, que indique de si se trata de la redacción original como tal fue presentada en la exposición. Estas y otras medidas podrían fortalecerlo como objeto de estudio para otras investigaciones que se propongan revisiones históricas.

El texto puede llegar a tener una cualidad temporal y espacial en sentido narratológico. Al momento de escribirlo, cabe preguntarse cuál es el orden de ideas que se quiere seguir y qué relación guarda con el recorrido de la exposición. Hay una variedad de recorridos que puede tomar; el texto será esa voz guía que, en una presentación caótica de nociones, predispondrá a una experimentación desordenada de la exposición. Obedecer a la idea central de la exposición es primordial. Replicando aquella frase célebre de Duchamp sobre que en la organización de exposiciones las obras no deben estorbar, debe pensarse lo mismo de la presentación de ideas, personajes, conjugaciones e incluso adjetivos en texto: que en la escritura de textos, las oraciones no vayan a estorbar, obstruir o ensombrecer el mensaje principal de la exposición. Toda vez que lo que se exprese sean mensajes provenientes de la obra de arte, quien expresa esa voz es el autor-curador; así se entiende el texto como puente autoral.

Postular el texto de sala como un espacio efrástico pone a la disposición de su estudio el universo de posibilidades que habían sido legadas a los productos literarios. No es que sea un hallazgo el identificar la éfrasis en los textos de sala, pero sí es una precisión académica importante el enunciarlos como espacio efrástico. De esta manera la indefinición disciplinar que se identificaba en el texto se convierte en una fortaleza interdisciplinar con años de estudio en el campo de lo verbal. También beneficia a los estudios literarios, que han buscado equilibrar la relación entre el dominio de lo visual y de la literatura con la acepción contemporánea de espacio efrástico. Sumándose a la crítica de arte, se puede estudiar el texto de sala de exposiciones

como un género de esta valiosa intercepción de artes hermanas. El arte contemporáneo, además, por sus cualidades procesuales y conceptuales, se presta especialmente para la manifestación de la écfrasis recreativa: la creación de una obra a partir de otra, como en el caso de *Colección MACBA. Preludio. Intención poética*. El puente disciplinar es por ende, el espacio ecfrástico.

El puente discursivo se identifica en lo referente a la política museológica del espacio, los mensajes implícitos en el texto, los meta-relatos desde el poder de la enunciación del discurso. En esta investigación se encontró una relación clara con los períodos de dirección de las instituciones y el tratamiento del texto, pero podrían haber lecturas más amplias y externas que correlacionen la dimensión discursiva de los textos con, por ejemplo, tendencias mundiales de museología o la agenda política del aparato gubernamental en turno en instituciones artísticas de gobernanza pública.

Finalmente, se observa que la metodología de análisis de discurso adaptada al estudio de los casos permitió abordarlos con una profundidad mayor a la prevista, y resultó en aportaciones valiosas y diferenciadas para la comprensión global del objeto de estudio. Intentando no caer en lo que se identificaba como un riesgo de la investigación, someter al texto de sala a una guía de estilo más que no atendiera verdaderamente a sus alcances; este trabajo de reflexión teórica recoge sus aportaciones en forma de preguntas que pueden hacerse, de manera evaluativa, durante el proceso de escritura: como observar su morfología, su trayectoria y su carácter endo o exoexpositivo en la lectura frontal, y tener consciencia de lo que exprese el subtexto en cuanto a lo autoral, disciplinar y discursivo.

## Referencias

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra: La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*, 60, 75-92.
- Alvarado, M. G. P. (2018). Textualidad y discurso de exposiciones artísticas en México, 2017: Análisis e interpretación de hojas de sala: Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Jumex, Galería Héctor Martínez Arteche. *Actas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales. VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*, Cuenca, Ecuador.  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.12706/ev.12706.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12706/ev.12706.pdf)
- Atherton, C., y Hetherington, P. (2023). Ekphrastic spaces: The tug, pull, collision and merging of the in-between. *New Writing*, 20(1), 83-98.  
<https://doi.org/10.1080/14790726.2022.2025850>
- Bonet, J. M., y Power, K. (2003). *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución* [Texto de sala de exposición].
- Bourdieu, P. (con Darbel, A., y Schnapper, D.). (2003). *El Amor del arte: Los museos de arte europeos y su público*. Paidós.
- Danielson, K. E. (1987). Readability Formulas: A Necessary Evil? *Reading Horizons*.
- Darda, K. M., y Chatterjee, A. (2023). The impact of contextual information on aesthetic engagement of artworks. *Scientific Reports*, 13(1), 4273. <https://doi.org/10.1038/s41598-023-30768-9>
- Federici, A. (2015). The painter in the Novel, and the Novelist in the Painting: To the Lighthouse

- and Vanessa Bell's Portraits of Virginia Woolf. En E. Benjamin y S. Corser (Eds.), *Literature and Art: Conversations and Collaborations*. Modern Humanities Research Association. <https://www.mhra.org.uk/publications/wph-9>
- Fernández, G., Gándara, M., Hidalgo, J., Castellanos, L. P., Pérez-Santos, E., Riofrío, P., Soler, M., Stengler, E., y Vilador, P. (2024). *Guía para el desarrollo de exposiciones en museos* (No. 2; p. 18). El Museo Transformador. [https://www.elmuseotransformador.org/wp-content/uploads/2025/02/250207\\_guia\\_exposiciones\\_V\\_2.1\\_esp.pdf](https://www.elmuseotransformador.org/wp-content/uploads/2025/02/250207_guia_exposiciones_V_2.1_esp.pdf)
- Foucault, M. (con González Troyano, A.). (2012). *El orden del discurso* (1a. ed. 3a. reimp). Tusquets Editores.
- Fowler, D. P. (1991). Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. *The Journal of Roman Studies*, 81, 25-35. <https://doi.org/10.2307/300486>
- Guerrero, J. E. (s. f.). *La intención poética de Édouard Glissant y el problema de la totalidad*. 8. Recuperado 13 de julio de 2025, de [https://www.academia.edu/39694142/La\\_intenci%C3%B3n\\_po%C3%A9tica\\_de\\_%C3%89douard\\_Glissant\\_y\\_el\\_problema\\_de\\_la\\_totalidad](https://www.academia.edu/39694142/La_intenci%C3%B3n_po%C3%A9tica_de_%C3%89douard_Glissant_y_el_problema_de_la_totalidad)
- Gutiérrez Torres, D. (2021). *La construcción de un contexto artístico en Barcelona, 1995-2015* [Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/251088>
- Hernández Hernández, F. (1994). *Manual de museología*. Síntesis.
- Hughes, P. (2010). *Diseño de exposiciones*. Promopress.
- Keohane, E. G. (2015). Michel Butor's Les Mots dans la peinture: A «Museum of words»? En E. Benjamin y S. Corser (Eds.), *Literature and Art: Conversations and Collaborations*.

- Modern Humanities Research Association. <https://www.mhra.org.uk/publications/wph-9>
- Klein, L. (con Woods, A. H., y Skramstad, H. K.). (1986). *Exhibits: Planning and design*. Madison Square Press.
- Leder, H., Carbon, C.-C., y Ripsas, A.-L. (2006). Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings. *Acta Psychologica*, 121(2), 176-198. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2005.08.005>
- Lind, M. (2013). Why mediate art? En *Ten fundamental questions of curating* (pp. 85-91). Mousse Publishing.
- Miró, N., Picazo, G., de Corral, M., Aliaga, J. V., Désanges, G., Hirschorn, T., Grenier, C., Nash, M., Ulrich Obrist, H., Oliveira, M., O'Neill, P., y Pera, R. (2008). *IMPASSE 8: L'exposició com a dispositiu : teories i pràctiques entorn de l'exposició*. Ajuntament de Lleida.
- Mitrani, À., Puntí, F., y Rigat, M. V. (2025). *Carles Gabarró. La fragilitat de la pintura a l'època del «fast food»* (p. 119) [Catálogo de exposición]. Fundació Vila Casas, Can Framis.
- Muñoz, M. C. (2019). *(Para)textos en la traducción museística de arte contemporáneo: El caso de Jan Fabre en el CAAC* (1.ª ed.). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.2307/j.ctvrdf1ts>
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2022). *Estrategia 2022: Resumen Ejecutivo*. <https://img.macba.cat/public/document/2019-09/macba-estrategia-2022-resumen-ejecutivo.pdf>
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating*. Letzigraben, Zurich : JRP/Ringier ; Dijon : Presses du réel ; New York, NY : Distributed by D.A.P./Distributed Art Publishers. [http://archive.org/details/briefhistoryofcu0000unse\\_r2y1](http://archive.org/details/briefhistoryofcu0000unse_r2y1)

O'Neill, P. (2008). El giro comisarial: De la práctica al discurso. En *IMPASSE 8: L'exposició com a dispositiu: Teories i pràctiques entorn de l'exposició* (pp. 170-192). Ajuntament de Lleida.

O'Neill, P., y Wilson, M. (2015). *Curating research*. Open Editions.

Pierroux, P., y Qvale, A. (2019). Wall texts in collection exhibitions: Bastions of enlightenment and interfaces for experience. *Nordisk Museologi*, 39-50.

Precedentes. (s. f.). *El Museo Transformador*. Recuperado 1 de julio de 2025, de <https://www.elmuseotransformador.org/precedentes/>

*Programa 9a Jornada OPPCC 2024 (Espanyol)*. (s. f.). Canva. Recuperado 20 de febrero de 2025, de <https://www.canva.com/design/DAGRrMY5I5I/5ruoQIICY3pcxF8ADFzEXw/view>

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta de Moebio*, 41, 207-224. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>

Smith, T. (2012). *Thinking contemporary curating*. Independent Curators International.

Szubielska, M., y Imbir, K. (2021). The aesthetic experience of critical art: The effects of the context of an art gallery and the way of providing curatorial information. *PLOS ONE*, 16(5), e0250924. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0250924>

Tapia Fariña, Á. (2021). *Textos de sala en exposiciones de arte: Algunos casos en Barcelona y la opinión de sus comisarios* [Trabajo Final de Máster, Universitat Autònoma de Barcelona]. [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/95087002/TFM\\_Angela\\_Tapia\\_Farina-libre.pdf?](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/95087002/TFM_Angela_Tapia_Farina-libre.pdf?)

*Taula rodona amb museus i experts*. (2024, noviembre 6). [Video recording]. Universitat de

Girona. Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.

<https://diobma.udg.edu/handle/10256.1/7969>

Tinio, P. (s. f.). *Psychology of Aesthetics*. Society for the Psychology of Aesthetics, Creativity, & the Arts. Recuperado 24 de febrero de 2025, de <http://www.div10.org/psychology-aesthetics/>

tranzit.hu. (2015). Curating dictionary: Unpacking the oxymoron. En *Curating research* (pp. 230-251). Open Editions.

Trench, L. (2018). *Writing Gallery Text at the V&A A Ten Point Guide*. Victoria & Albert Museum. [https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA\\_Gallery-Text-Writing-Guidelines\\_online\\_Web.pdf?srsId=AfmBOor0W3banYBVNg0jidpVVVxyu9xpNY0vceFEaiy7I8AP2-CritDG](https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf?srsId=AfmBOor0W3banYBVNg0jidpVVVxyu9xpNY0vceFEaiy7I8AP2-CritDG)

*Una pared, 2021/2022-2025 | Luz Broto | MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. (s. f.). Recuperado 16 de mayo de 2025, de <https://www.macba.cat/es/obra/dt2022055--una-pared-installacio-luz-broto-2022--2024/>

Velarde, G. (1992). Exhibition design. En *Manual of curatorship: A guide to museum practice* (2nd ed., pp. 660-670). Butterworth Heinemann.

Weiner, L. (2008). *Mi libro es su libro: Selección de textos y obras traducidas*. Alias.

*Writing for Tate Tone of Voice Quick Guidelines*. (2016). Tate Modern.

Zúñiga Robles, L. (2019). *Manual de accesibilidad para museos* (1era ed.). Museo de Arte de Lima. <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/2019-zuniga-manual-de-accesibilidad-para-museos-per.pdf>

## Textos de sala

Bonet, J. M., y Power, K. (2003). *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución* [Texto de sala de exposición].

Dyangani, E., Perelló, A. M., Segura, C., & Sorroche, P. (2022). *Colección MACBA. Preludio. Intención poética* [Texto de sala de exposición].

Grandas, T. (2024). *Mari Chordá... y muchas otras cosas* [Texto de sala de exposición].

Llopis, A. (2023). *Joan Brossa. La sensació mental de una felicitat completa* [Texto de sala de exposició].

Mutt, I. (2024). *Accidente. Helena Vinent* [Texto de sala de exposició].

Prieto, I., y Allepuz, P. (2025). *Antoni Tàpies. La imaginación del mundo* [Texto de sala de exposició].

Puntí, F. (2025). *Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del «fast food»* [Texto de sala de exposició].

## Entrevistas

Allepuz, P. (2025, abril 11). *Entrevista a Pablo Allepuz, co-curador de Antoni Tàpies. La imaginación del mundo (2025)* (P. Livas) [Grabación de audio].

Puntí, F. (2025, mayo 2). *Entrevista a Francesc Puntí, curador de Carles Gabarró. La fragilidad de la pintura en la época del «fast food»* [Grabación de audio].

Segura, C. (2025, mayo 19). *Entrevista a Claudia Segura, co-curadora de Colección MACBA. Preludio. Intención poética* (P. Livas) [Grabación de audio].