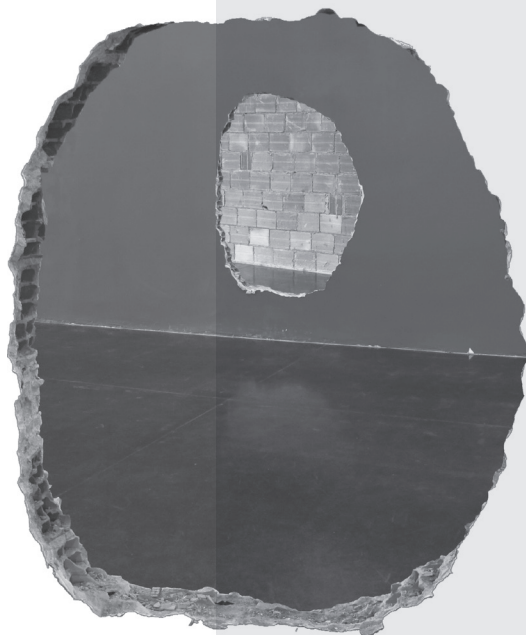


MESA REDONDA

arte & educación,

una posibilidad de generar
experiencias transformadoras



Participan

TOMÁS ALZOGARAY VANELLA

TOMÁS BONDONE

LUCIANO BURBA

CARINA CAGNOLO

FLAVIA CAMINOS

Coordinación

FLORENCIA MAGARIL

Título: **ARTE + EDUCACIÓN.**

Una posibilidad de generar experiencias transformadoras

1ª edición. 2014 /// 100 ejemplares.

Ediciones Fundación Universidad Pascal.

Impreso en Argentina.

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o método sin autorización por escrito de los autores.

Esta edición se terminó de imprimir en Ediciones Fundación Universidad Pascal.

CÓRDOBA, Argentina /// Noviembre 2014 .

FORUM UNESCO

Universidad y Patrimonio

El FORUM UNESCO Universidad y Patrimonio es una organización dependiente de los órganos para la educación y la cultura de las Naciones Unidas cuya sede central se encuentra en la Universidad Politécnica de Valencia, España, según protocolo de acuerdo entre UNESCO y UPV firmado el 19 de abril de 1995, formado por profesores y estudiantes pertenecientes a la comunidad universitaria y entidades relacionadas con el mundo de la protección y salvaguarda del patrimonio arquitectónico, cultural, ambiental, material e inmaterial de la humanidad.

Su propósito fundamental es crear una red internacional que conecte a diferentes universidades de todo el mundo dedicadas a la formación de futuros especialistas en patrimonio material e inmaterial de la humanidad. Actualmente y con dicho propósito, especialistas en patrimonio de más de 400 universidades y organismos de 65 países participan de este proyecto común de la UNESCO y la UPV.

Teniendo en cuenta esos principios generales, la Universidad Blas Pascal, institución afiliada de FORUM UNESCO Universidad y Patrimonio, coordina y fomenta en el ámbito local y regional, actividades y proyectos ligados a los objetivos globales del mismo, que se convierten de esa forma en eficaces herramientas para implementar una estrategia con las condiciones particulares del sitio en que se desarrollan que permita crear conciencia tanto en la universidad como en la sociedad, del valor y la importancia de la conservación del patrimonio cultural, ambiental, material e inmaterial de la humanidad.

** Las opiniones expresadas por los integrantes de la Mesa Redonda son de su exclusiva responsabilidad.

PRÓLOGO

Arte + Educación Una posibilidad de generar experiencias transformadoras

Florencia Magaril

Las reflexiones sobre el cruce entre arte y educación frecuentemente giran en torno al rol que el arte debería tener en nuestras sociedades, si su función es educar, cómo, desde qué lugar, a quiénes, etc. Sin embargo, en las últimas décadas, el arte se manifiesta como un espacio dinámico y difuso, que constantemente actualiza sus herramientas, recursos, soportes y contenidos a la vez que ensaya construcciones conceptuales que dan cuenta de la incesante experimentación que el campo potencia. En consonancia con esta mirada, la mesa propuesta en el marco de Forum Unesco UBP buscó mover el eje, desde arte/educación hacia las posibilidades del arte contemporáneo de producir experiencias transformadoras en los diversos públicos. Así, la noción de educación es reemplazada por la de experiencia (entendida como "eso que me pasa"¹), desbordando cierta rigidez y jerarquía que la palabra educación suele imprimir al pensar éste tipo de prácticas formativas. El binomio pasa a ser arte/experiencia y desde esta perspectiva diversos agentes y protagonistas del campo del arte compartieron e intercambiaron ideas y prácticas en función del lugar específico que ocupan en el mundo del arte: Tomás Bondone (director de museo), Carina Cagnolo (curadora-investigadora, docente), Flavia Caminos (educadora de museo), Luciano Burba (artista) y Tomás Alzogaray Vanella (artista). Cada mirada aportó perspectivas diversas con el fin de ir sentando las bases para seguir indagando las posibilidades transformadoras del arte. Fue en los últimos diez años que el arte contemporáneo comenzó a ser asociado al compromiso social y a ciertos paradigmas pedagógicos y educativos. El concepto de "transpedagogía"

¹Jorge Larrosa, "Experiencia y Alteridad en Educación".

propuesto por Helguera (2009) buscaba dar cuenta de ciertos proyectos realizados por artistas y colectivos que fusionan procesos educativos y creación de arte. Según Helguera, lo central del trabajo en el arte es que el proceso pedagógico se genera por fuera de las estructuras académicas e institucionales. Se piensa en proyectos artísticos que utilizan a la educación como un medio y se valen de prácticas participativas con énfasis en la experiencia, los encuentros y la relacionalidad, frecuentemente con intenciones éticas y socio-culturales específicas. Se trabaja en relación directa con comunidades específicas y el diálogo entre éstas y los artistas es central.

El concepto de "transpedagogía" a la vez se enmarca en la idea de un campo expandido de la pedagogía en el arte, donde la educación no se limita a sus actividades tradicionales como son la enseñanza, el conocimiento y la interpretación. Pedagogía en campo expandido asume 1) la realización creativa del acto de educar, 2) la construcción colectiva de un ambiente artístico en una construcción colectiva de conocimiento y 3) el conocimiento sobre el arte no acaba en el conocimiento de la obra de arte, sino que la misma es considerada como herramienta para conocer el mundo. Partiendo de estas premisas, la creación artística no está dirigida a sí misma, sino enfocada al proceso de intercambio social que entiende al arte como realización, experiencia y exploración de la ambigüedad.

"Arte socialmente comprometido" (SEA: Socially engaged art) (Helguera, 2009) es también una denominación frecuente para este tipo de producciones artísticas. Si bien este concepto se encuentra aún en construcción, se refiere a un tipo de arte de proceso conceptual que depende de las relaciones sociales como un factor esencial para su existencia. Otro de los puntos que lo caracterizan es su condición interdisciplinaria, implica que los artistas transiten por prácticas comunicativas, antropológicas, etnográficas y sociológicas, poniendo en cuestión muchas veces la pertinencia del anclaje artístico en dichos proyectos. A diferencia de la estética relacional de Bourriaud, la propuesta de SEA entiende a las tensiones propias de la relación entre prácticas de campos disciplinares diversos como espacios de ambigüedad que pueden resultar productivos y no reclaman ser resueltos. Según Helguera "El SEA es una actividad híbrida y multidisciplinaria que existe en algún lugar entre el arte y el no arte y cuya condición puede quedar permanentemente sin solución". El interés de este tipo de proyectos generalmente radica en producir un impacto profundo y significativo en la esfera pública, alejándose así de los mecanismos propios del mercado del arte, el culto al artista y la autoría.

Pensar el arte como práctica social implica además otorgarle al público un papel activo en la construcción de significados acerca

del arte. Al respecto Duchamp decía "El acto creativo no es realizado solo por el artista. El espectador pone a la obra en contacto con el mundo exterior, descifrándola e interpretando sus características interiores. Y así contribuye con el acto creativo". Interesa que los participantes de estas construcciones colectivas logren extraer informaciones críticas y empíricas, experiencias que les permitan enriquecer sus trayectorias de vida, pasadas o futuras, contando también con la posibilidad de transmitir dichos aprendizajes. En este sentido, el arte contemporáneo se caracteriza por tener múltiples interpretaciones que implica que la comprensión del arte no siempre ocurre y los públicos se confunden o desilusionan. Esperan una definición única y verdadera sobre qué es el arte y la frustración aparece cuando se confrontan con los múltiples modos de conceptualizarlo. La búsqueda por la comprensión del sentido inscripto en las obras se vuelve al mismo tiempo meta y obstáculo en la relación que establece el arte contemporáneo con sus públicos. Con la fuerte convicción de que solo a través de repensar e intercambiar prácticas y ejercicios basados en la experiencia será posible comenzar a delinear los sustentos teóricos de un campo incipiente, se presenta esta publicación compuesta por cinco relatos y experiencias.

(Esta publicación es el resultado de la desgrabación de la mesa redonda "Arte y Educación: una posibilidad de generar experiencias transformadoras" realizada el 27 de mayo del 2014 en la Universidad Blas Pascal).

FLORENCIA MAGARIL //

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y especializada en Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Córdoba. En el 2011 realizó un Diplomado en Arte contemporáneo y Teoría curatorial en la Ciudad de México. Actualmente se encuentra desarrollando su tesis de maestría en Comunicación y Cultura con el trabajo de investigación "Experiencias formativas en museos de arte contemporáneo". Durante dos años (2010 y 2011) coordinó el proyecto educativo Estudio Abierto del Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México. Co-Dirigió Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta Edición. Foro de Ediciones Contemporáneas que se desarrolla cada año en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México. En el 2010 y 2011 curó junto a otros curadores el stand MX Editions en la Feria de Libros de Arte de Nueva York.

Dirigió el proyecto editorial Mental Movies México, propuesta interdisciplinaria que reúne cine, arte y música en una publicación. Impartió talleres sobre arte y educación y edición Independiente en México y Argentina. Co-dirige el proyecto "Radicante. Intercambio de prácticas culturales Argentina/ México y coordina Antena. Espacio de libros revistas y fanzines contemporáneos de la Feria del Libro de Córdoba.(2013-2014). Realiza periodismo cultural, reseñas de arte contemporáneo para Ciudad X, suplemento de cultura de La Voz del Interior de la Ciudad de Córdoba y la revista Dada Mini. Desde el 2013 coordina el proyecto Desbordes en el Espacio Cultural Museo de las Mujeres de la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la Ciudad de Córdoba.

Entre la teoría y la práctica. Experiencias transformadoras en la gestión de un patrimonio: el caso Museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra

Tomás Bondone

Buenas noches a todos. Muy agradecido con la invitación y muy contento de compartir la mesa con colegas y amigos del campo artístico de la escena cordobesa.

Quería abrir mi presentación contándoles qué hacemos en el museo, cómo lo pensamos y con qué criterios organizamos y concebimos la programación de actividades. Nos interesa mostrar un museo abierto, dinámico, cambiante, que vive el día y la noche, donde se suceden todo tipo de acciones que básicamente tienen que ver con la experiencia.

Es necesario puntualizar que las actividades que realizamos están muy condicionadas por el contenedor arquitectónico de la institución, por su historia, por el carácter espacial y eso nos lleva a pensar y reflexionar que gestionamos desde la singularidad del entorno. Somos un museo vinculado con la paradoja porque desde la denominación "Museo de Bellas Artes Palacio Evita – Palacio Ferreyra" ya se está planteando una cuestión problemática que genera tensiones y conflictos. La idea no es soslayar esas tensiones sino seguir adelante y en algún momento considerarlas como potenciales. Nosotros como museo no contamos la historia de María Eva Duarte de Perón, (por cierto, una figura emblemática y riquísima desde varios puntos de vista); tampoco contamos la historia de la familia Ferreyra. Somos un museo relativamente joven que tiene como misión fundamental exhibir la colección histórica del Gobierno de la Provincia de Córdoba, acervo constituido en 100 años por obras comprendidas dentro de las artes visuales. Una colección que originariamente se constituyó en otro museo (Emilio Caraffa), de alguna manera un "museo madre", el que ya no exhibe ese patrimonio.

A partir de esta compleja coyuntura, aparecen cuestiones que tienen que ver con el tema que nos convoca: ¿Cómo plantearse la generación de experiencias transformadoras a partir del arte? Por el carácter del museo y esas paradojas que les contaba anteriormente, muchas veces se vincula a nuestro museo, y en ocasiones particularmente a mi persona, con la tradición y la historia. Pero creo que es necesario aclarar que nosotros trabajamos desde una perspectiva contemporánea. Teniendo en cuenta estos paradigmas de entender al museo como un espacio abierto, participativo, democrático, donde se puedan construir experiencias significativas. En tal sentido, el museo proyecta metas direccionadas hacia un modelo de gestión dinámico y reflexivo, entendiendo a las actividades que programamos y llevamos adelante como generadoras de un terreno habitable y compartido por los ciudadanos en igualdad de condiciones. Las historias que aquí se formulan a través de las exhibiciones, las publicaciones u otras actividades, no pretenden constituirse como relatos fijos e inamovibles, sino que proponen activar una respuesta reflexiva siempre actualizada. De esta manera la multiplicidad de producciones visuales con las que trabajamos traspasan el contexto donde se crearon y así su tiempo no es el del pasado sino el de la evocación de tiempos heterogéneos. En este sentido se comprende la necesidad de la implementación de prácticas curatoriales como un nuevo formato de trabajo ante las transformaciones del museo tradicional. Así el curador se convierte en un agente útil para abordar discursos que descentren el museo, lo vinculen con la comunidad y lo provean del contingente conceptual que requieren hoy las instituciones del arte. De este modo comprendemos que las prácticas curatoriales puestas en juego en los distintos programas del museo responden a miradas transversales y no consideran como bloque uniforme un proceso, sino que se establecen como recortes para argumentar un tema o plantear un problema que puede cruzar tiempos, estilos, territorios o disciplinas. En eso intentamos inscribirnos. Es largo complejo y difícil. Cuando comencé hace 4 años a dirigir el museo, pensaba que era una tarea sencilla y simple. Pero desarticular o alivianar ese peso que tiene el museo, ese aire de "templo del arte" no es tarea sencilla. Ya saben, el Palacio Ferreyra es una vivienda particular enclavada en un barrio burgués de la ciudad de Córdoba, una construcción con muchas visibilidades. La dimensión, la escala y el lenguaje del edificio funcionan como condicionantes. El nombre "Palacio" implica la idea de algo relacionado con un espacio inaccesible, serio, formal. Junto a todo eso, la misión y el objetivo de exhibir una colección con carácter permanente transmite una idea de algo aburrido, estático y poco móvil. Pensamos todo el tiempo en estas cuestiones. Intentamos asumirnos como una institución de carácter crítico que privilegia la potencialidad

del cuestionamiento. Ello en una tarea diaria: pensarnos y repensarnos con la formación de un equipo de trabajo, en donde cada uno, poco a poco, aporta sus ideas.

Me parece muy importante hablar de experiencias transformadoras y de generar instituciones que puedan inscribirse dentro del tema que nos convoca. Eso tiene mucho que ver con la formación, la capacitación y la actualización constantes. En el museo somos un equipo de 60 personas y desde la dirección se impulsa el entrenamiento permanente en torno a diversas problemáticas: la educación de museos, jornadas de discusión, encuentros, ciclos de reflexión, debates sobre curaduría, historia del arte o gestión del patrimonio. Toda esta programación complementa esta mirada que tenemos sobre el rol fundamental de ofrecer un servicio desde una perspectiva contemporánea.

En relación a la experiencia, algo que por momento me obsesiona es la siguiente pregunta: ¿cómo el museo puede asumirse como un espacio que propone al espectador algo diferente, distinto, movilizador? Incluso algo que genere también rechazo, bronca, fastidio. Queremos que las salas del museo se transformen en algo movilizador. Luego deberíamos debatir también con el resto de la mesa si el arte debe o no explicarse, si debemos dosificar o no instancias y dispositivos mediadores para explicar el arte. Esto es algo sobre lo que se está hablando e investigando desde diferentes posturas teóricas, como decía Florencia, desde el campo de la educación o la llamada pedagogía de museos: la mediación y el arte "más experiencia"

Nos interesa generar movilidad en las exposiciones permanentes (quizás sería mejor denominarlas "de mediana o larga duración") y poner en diálogo obras o artefactos culturales de distinta naturaleza. Ejemplo de ello es confrontar lenguajes, como la fotografía contemporánea del siglo XXI con la pintura al óleo más convencional. En una ocasión mostramos una fotografía de la artista cordobesa Adriana Bustos en diálogo con una obra de Antonio Pedone de la década del '30. O una obra de Rodrigo Fierro del año 2008 junto a un paisaje de Walter de Navazio, un pintor impresionista de principios del siglo XX. Otro ejemplo de interés que planteamos hace poco, fue la exhibición conjunta de una obra de Hugo Aveta (Pasillo - de la serie Espacios sustraíbles) del año 2008 con el óleo "Claustro de Santo Domingo" del año 1924 del pintor Fray Guillermo Butler. En este contexto la nueva propuesta curatorial busca una reacción emotiva, generando impactos en el espectador, brindando otros elementos que no sean la información pasiva. Se busca entonces plantear la exposición desde una motivación, desde el rincón más extraño de su entendimiento, propiciando la curiosidad y estimulando el disfrute. Aquí no sólo la obra es la protagonista, sino que son los

discursos que ella genera y esto debe potenciarse o recrearse a través de nuevos diálogos.

Es curioso constatar cómo los públicos pasan de ser meros observadores a espectadores activos en el momento en que se les brindan códigos de participación o se los sitúa ante la obra de una manera inhabitual, con intencionalidades que no tenía ni previstas. Así surgen conflictos de interpretación, propiciando la subjetividad y hasta la incertidumbre motivadora. El museo no pretende emitir mensajes cerrados y unidireccionales, sino que ofrece alternativas provisionales de lectura y la actitud del público parece darnos la razón al elegir el modo de relacionarse con la obra. El nodo de esta idea es generar una mirada transversal y mostrar tendencias para desarticular el criterio de autor de la obra y de este modo trasladarnos al tema de las infinitas posibilidades de relaciones y conexiones que se pueden establecer entre una y otra obra. Al momento que se les presenta a los distintos tipos de público un modo diferente de exposición y se le propone la pregunta ¿qué hace esto acá?, tratamos de no emitir un mensaje cerrado, sino una idea en construcción donde hay alternativas provisionales de respuesta. Insisto en la idea de debatir cómo mediar esta estrategia.

Otras de las propuestas que logramos hace dos años fue la implementación de una "sala de interpretación". El edificio, el contenedor del museo llamado "Palacio Ferreyra" termina siendo una pieza en sí misma, un artefacto insoslayable que tiene una carga muy puntual acerca de la demanda del público. Para eso nosotros armamos este espacio donde ofrecemos algunas claves de lectura y algunas pistas en torno al porqué de esta casa dentro de la trama social, urbana, cultural, política, económica de Argentina y de Córdoba en particular. Luego hablamos de cómo esa casa se transformó en museo. Y los óleos de Honorio Mossi (Córdoba en el año 1896) y la gran alegoría de Luis Gonzaga Cony (La llegada del ferrocarril a Córdoba en 1871), son obras emblemáticas dentro de la colección y funcionan aquí como "documentos visuales", como claves de lectura que ayudan a decodificar el mensaje que queremos transmitir. La idea es no centrarse únicamente en la historia de la casa, sino pensarla dentro de un entramado cultural mucho más complejo.

A la vez, el museo destina esfuerzos a una enorme demanda del público escolar (desde preescolar hasta Universidades) con el fin de generar instancias de visitas guiadas. Somos uno de los museos que más vistas recibe en toda la ciudad.

Un elemento complementario que se piensa con esta idea de dinamizar, abrir, multiplicar, linkear, son las exposiciones temporarias o transitorias que siempre se piensan y diseñan con alguna relación a los contenidos de las exposiciones permanentes.

Para resumir, creo que debemos entender el museo como un proyecto. Constantemente estamos haciendo, rehaciendo y replanteando ideas. Trabajando con la paradoja de intentar asumirnos como un museo abierto y por otro lado tenemos el condicionante físico, contenedor arquitectónico o edificio.

Con esta idea de promover construcciones colectivas, pensamos en cómo construir o diagramar una programación con la complicidad y participación del público. Esto es algo de lo que se está hablando recientemente desde una corriente museológica llamada "museología crítica". Armar una programación, no por el gusto propio del programador, curador y director de turno, sino intentar construir algo en relación a los intereses y las búsquedas de los públicos, algo muy complejo en lo que recién estamos comenzando a trabajar.

La búsqueda se orienta a problematizar las categorías establecidas, los criterios cronológicos y los criterios temáticos cerrados. El modelo curatorial y guión museográfico que planteamos en las exposiciones temporarias intentamos romper eso y generar algo nuevo. El tema de las tensiones productivas que no reclaman una resolución inmediata, unívoca y una respuesta. Argumentamos potenciar la pregunta, generar impacto y propiciar el espacio expositivo como un lugar de experiencia, de encuentro, de juego, donde la interpelación funcione como un eje motivador.

Por último me gustaría mencionar que hace tres años venimos desarrollando un programa en las salas del subsuelo que tiene que ver con mostrar colecciones. Entre sus objetivos se destacan: promover el coleccionismo, difundir un eslabón fundamental de la escena artística, otorgar visibilidad a obras desconocidas por el gran público, poco mostradas o vedadas. En gran medida al trascender el ámbito de lo privado, el museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra logra dar visibilidad, por medio del "Programa Colecciones", a un conjunto de obras antes soslayadas. Ellas nos brindan información sobre artistas, técnicas y procedimientos, géneros o temas, pero también nos inducen a pensar en otros fenómenos más ligados al ámbito de lo social. El acercamiento a estas obras ofrece marcas distintivas relacionadas con gustos, modas, mercado, circulación, o consumo cultural en nuestro medio. De esta manera, junto a la idea de exhibir producciones originales en las que se destaca un estilo o tipo de visualidad, el objetivo del Programa es presentar diversas narrativas que trasciendan las formas artísticas tradicionales para poner en discusión conceptos o valores. El coleccionismo se presenta entonces como un territorio fértil, como uno de los eslabones del circuito del arte a través del cual el Museo es capaz de imaginar trayectos alternativos de lectura de lo artístico. Este programa incluye instancias de participación

y divulgación como encuentros con coleccionistas, charlas a pie de obra con artistas, visitas guiadas y foros. Todo con el fin de intentar concurrir a decodificar los significados de las obras, brindando algunas claves de lectura. Muchas gracias.

TOMÁS EZEQUIEL BONDONE //

Profesor de Dibujo y Pintura y Profesor Titular de Historia del Arte. Concluyó también estudios de Museología. Cursó estudios de Archivología en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Realiza tareas de docencia universitaria, de investigación y extensión dentro del campo de la historia del arte argentino, la museología y la archivología.. Ha participado en diversos congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales. Durante el año 2011 trabajó como Coordinador del Área Registro y Catálogo en el MALBA. Es miembro de la Comisión Directiva de CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte). Ha sido becario de Fundación Antorchas del Ministerio de Cultura de España y de la Secretaría de Cultura de la Nación (Argentina). Llevó a cabo proyectos curatoriales para Fundación OSDE, Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Museo Nacional Estancia Jesuítica

de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers, Fundación Benito Roggio, Fundación YPF, Centro Cultural Recoleta, y Centro Cultural España Córdoba. En septiembre de 2010 logró por concurso el cargo de director en el Museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra (Gobierno de la Provincia de Córdoba). En 2011 obtuvo el título de Magíster en Administración, legislación y conservación del patrimonio cultural material, otorgado por la Universidad Nacional de Córdoba. Administración, legislación y conservación del patrimonio cultural material, otorgado por la Universidad Nacional de Córdoba.

Abordajes para las mediaciones en el Museo Caraffa

Flavia Caminos

Muchas gracias por la invitación, por considerar el trabajo de mi equipo y a ustedes por compartir este momento. Participo de esta mesa desde mi rol como educadora de museos. Pertenecesco al Área de Educación del Museo Emilio Caraffa y para nosotros, la mediación es una tarea comprometida, compleja y amorosa como dice Paulo Freire.

El Museo Caraffa posee un patrimonio cultural conformado por obras que pertenecen a la Colección de la Provincia que investiga, administra, adquiere, conserva, restaura y educa. Parte de las obras que conforman el acervo se comparten y exponen en las salas del Museo Evita. El MEC presenta otra modalidad de exposición: las producciones artísticas se vinculan con el arte contemporáneo y se organizan en bloques de muestras temporarias.

Los educadores de museos investigamos estrategias que nos permitan construir una relación dialógica entre el museo y la comunidad, refiriéndonos a instituciones académicas, tanto municipales, provinciales, nacionales y locales, público en general, personas y grupos con o sin discapacidad y organizaciones autónomas. Nuestro trabajo se desarrolla en el contacto entre el museo y los públicos, en una frontera donde se gestan a diario diversas tensiones entre "lo que es y debe ser". Las problemáticas que abordamos durante las diferentes acciones educativas, pretenden generar reflexiones críticas de la realidad que nos atraviesa como sujetos sociales. Consideramos que el desafío es cómo transmitir y fomentar reflexiones sobre este patrimonio cultural sin reproducir discursos hegemónicos. Por esta razón, proponemos a los visitantes partir de un análisis del concepto "patrimonio" desde los objetos materiales e intangibles propios tales como principios, valores, sentimientos, recuerdos para luego reflexionar sobre lo "cultural".

Cuando nos preguntan sobre la importancia del arte en nuestra práctica educativa, afirmamos que el arte es un

espacio de resistencia desde donde podemos accionar para reconfigurarnos, intercambiar y comprender la realidad social que nos contextualiza.

El arte nos ofrece un intersticio, un espacio intermedio de resistencia en el terreno de los museos que explora y resalta de forma positiva los puntos ciegos de un museo, flexibilizando la estructura y función del mismo (Rodrigo Montero, 2007).

En nuestro caso, trabajamos desde los intersticios, no tenemos un espacio físico estable donde desarrollar las actividades pero nos configuramos como habitantes nómades dentro de la institución. Si bien podemos pensarlo como una desventaja, esta limitación la asumimos para potenciar la búsqueda creativa de estrategias pedagógicas para cada grupo de personas que acude al museo. Siendo indispensable evaluar nuestras prácticas de manera continua y desarrollar dinámicas en las salas que nos ayuden a comprender las operaciones del arte contemporáneo.

En este proceso de aprendizaje/enseñanza en el que estamos involucrados junto a los visitantes, "pronunciar la palabra" es la acción más desafiante de nuestra tarea. En primer lugar "pronunciarnos a nosotros mismos", principalmente porque algunos, como mi caso, en los primeros tiempos aun siendo profesores no éramos guías, ni alcanzábamos a ser educadores de museos. Comenzamos a estudiar qué era la pedagogía en museos, con el tiempo pudimos definir las políticas educativas acordes a la realidad de la institución, a las comunidades que lo visitan y que constantemente estamos ajustando.

Quisiera leer y compartir con ustedes: "La existencia, en tanto humana, no puede ser muda, silenciosa, ni tampoco nutrirse de falsas palabras sino de palabras verdaderas con las cuales los hombres transforman el mundo. Existir humanamente, es "pronunciar" el mundo, es transformarlo. El mundo pronunciado, a su vez, retorna problematizado a los sujetos pronunciantes, exigiendo de ellos un nuevo pronunciamiento. Los hombres no se hacen en el silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión" (Freire 1970).

Los programas pedagógicos diseñados en los últimos años, tienen un nombre a través del cual compartimos con la comunidad qué momento transitamos como educadores. Este año, nuestro programa se llama "Mediar conciencia" y surge de la necesidad de continuar reflexionando sobre nuestros proyectos, de ser conscientes que los cambios de paradigmas de nuestras prácticas responden a las necesidades tanto del museo como de la comunidad que lo contiene.

En nuestro proceso como equipo de educadores, los cambios conceptuales más relevantes son los siguientes: las visitas guiadas no se consideran como un servicio al público sino como un encuentro donde se generan intercambios con los públicos

con el fin de elaborar un pensamiento crítico y colectivo. Este año comenzamos a denominarlos, recorridos mediados: formulamos acciones educativas que nos permitan problematizar el discurso museológico.

Nos interesa que los visitantes comprendan que la experiencia en el museo se construye desde una trama compleja de intereses: las concepciones del docente que va con su grupo, de los integrantes del grupo, los educadores del museo, la dirección, de la agencia que depende el museo, entre otras. Por lo tanto, no podemos pretender que se conciba como un espacio cotidiano, pero sí nos interesa fomentar que se integre al circuito cultural de las personas.

Ofrecemos un espacio de debate a partir de dinámicas que nos permitan hacer conscientes, junto a los visitantes, aquellos mecanismos naturalmente reproducidos y que pertenecen a discursos hegemónicos impidiéndonos así, construirnos como ciudadanía.

Diseñamos programas pedagógicos que incluyan no sólo al público sino a nosotros mismos como educadores en una práctica crítica.

Remitiéndome a lo desarrollado por Tomás Bondone sobre la importancia de los espacios de formación, los educadores de museos a partir de un proyecto pedagógico organizado por el Instituto Goethe, hemos conformado un espacio de encuentro de áreas educativas de diferentes museos convocándonos cada tres meses. Es una oportunidad no sólo de conocer la modalidad de trabajo de los colegas y de cada espacio cultural sino de compartir las investigaciones sobre nuestras prácticas.

Entendiendo que la educación es política, destacamos el análisis elaborado por Carmen Mörsch donde afirma que en las prácticas educativas se hacen presentes cuatro funciones que pueden o no, darse simultáneamente y son: discurso afirmativo (comunica contenidos), reproductivo (atraer públicos); deconstructivo (cuestionar/evidenciar) y transformativo (influir para producir un cambio).

Compartimos además con Carla Padró cuando cita a Ellsworth donde afirma que la educación también puede ser otro lugar de experimentación, quizás un lugar en medio que no busca ni un principio, ni un final, que acepta que la educación se hace-mientras-se activa.

A partir del arte, entendimos que no sólo es un vehículo para transmitir lo que entendemos del mundo. Percibir por medio del arte el universo del otro nos permite comprender que su visión es producto de un contexto político, social y económico por ser un sujeto social.

Encontramos en el arte una fuente de recursos que nos permite ejercer la tolerancia y celebrar las diferencias. Trascender la contemplación, el deleite incluso hasta la misma obra para la

reflexión sobre nuestra realidad de la que en muchas ocasiones, no podemos distanciarnos. Nos sensibiliza para compartir, integrarnos, entender que los límites se ampliaron y que lo que históricamente era excepcional hoy propone nuevos alcances, otras posibilidades para construirnos desde lenguajes múltiples. Todo el tiempo en mi equipo no dejamos de asombrarnos de que el límite de la experiencia educativa se establece junto al otro. Creemos que asumir este rol de mediadores, de educadores debe ser un acto amoroso, decidido, responsable y consecuente. Aprendiendo desde los errores, olvidando el éxito, asumiendo el riesgo de trabajar en la frontera entre el museo y la comunidad. Pero este acto y recordando la labor de Freire, debe ser humilde, dando lugar a la palabra del otro, valiente y coherente con una postura política, incluso, aún siendo diferente de la institución donde se promulga. Considerando que somos sólo un eslabón más de una cadena en la formación integral las personas y de la ciudadanía.

Debemos continuar incentivando a las preguntas y sentirnos motivados para llevar adelante la búsqueda de datos en la historia y en el presente que nos permita afianzar las identidades propias, la comunitaria, la social, pero principalmente, la de transformar la identidad de un museo para su territorio. Desde este horizonte, educadores y público debemos dejar en evidencia aquellas tensiones que creíamos puntos de encuentros. Tendremos así la posibilidad de construir el museo como un espacio de resistencia alternativa, descolonizando los saberes y las políticas que se afirman como verdades absolutas y distantes de la compleja trama social contemporánea.

Por último, quiero destacar que cuando hablo de equipo, no sólo traje a esta mesa la palabras de mis compañeras sino de todos aquellos que integraron el Área de Educación del Museo Caraffa. Muchas gracias.

FLAVIA CAMINOS //

es profesora y licenciada en artes plásticas, grabado, en la Escuela de Artes de la UNC. Integra el Área de Educación del Museo Caraffa desde el 2004, diseñando las actividades pedagógicas y actualmente coordina el equipo de educadores. Estudió Lengua de Señas, participó de proyectos vinculados al teatro. Es artista plástica, titiritera y voluntaria en el CEDILJ.

Ciudad a la intemperie (pequeño ensayo sobre un posible ejercicio ciudadano crítico)

Luciano Burba

Soy egresado de la licenciatura en Escultura de la Universidad Nacional de Córdoba y traje para compartir un trabajo que realicé para el Espacio Cultural Museo de las Mujeres en el 2012. Algunos datos contextuales: este edificio histórico (donde entre otros funcionó el Conservatorio de música Felix T. Garzón), fue modificado para ser una de las sedes de un evento cultural muy grandilocuente realizado en 2010 llamado "Afuera".

Luego del evento mencionado, el edificio permaneció sin función asignada. Más tarde, durante la gestión de Schiaretti, su esposa y funcionaria, Alejandra Vigo, lo define como Museo de las Mujeres, con una programación direccionada a lo que ese gobierno tenía como visión de la mujer. No quedaba claro si como destinataria, como productora o las dos cosas. Posteriormente, la actual gestión a cargo del espacio intenta contrarrestar el lastre simbólico del nombre nombrándolo como Espacio Cultural MUMU.

El MUMU depende de la Agencia Córdoba Cultura, y tiene una programación orientada a producciones artísticas/culturales contemporáneas que plantean problemáticas diferentes a las propuestas por otros museos dependientes del Estado Provincial. En ese momento, la programación se confeccionaba por invitación y luego se comenzó a trabajar mediante convocatorias. Recibí una invitación para participar en una exposición llamada "Recursos", junto a otras artistas: Mariana Robles, Leticia El Halli Obeid, Carolina Senmartin, Paola Sferco y Eva Ana Finquelstein. A partir de la invitación comencé a trabajar en la idea de un dispositivo (que es así como entiendo que está bueno trabajar algunas obras). Una especie de mecanismo que se puede activar y desactivar en distintos momentos y por distintos factores que exceden la instancia expositiva. Entonces, me interesaba comenzar a trabajar a partir de estas características: espacio de gestión pública y que al menos nominalmente estaba destinado

a pensar/representar a la mujer. Por otro lado, la anomalía de que este espacio, si bien no tiene un presupuesto fijo asignado, la gestión se encarga de destinar parte de esos fondos a que los artistas tengan un pequeño monto asignado en concepto de producción/honorarios: en ese momento una partida de 1500 pesos. Entonces fui intentando vincular esas cualidades.

Pienso que el edificio donde funciona el MUMU encarna claramente el modo de entender la política y la cultura del actual y ex gobierno de De La Sota. Yo discrepo con festejar la hiperinflación de museos. Está bueno que haya más museos, pero no per sé, si luego serán como escenografías sin programación ni asignaciones presupuestarias. Sobre la pieza que presenté, se llama "Ciudad de mis desalojos" y establece un vínculo muy directo con las políticas habitacionales que comenzó a desarrollar el Gobierno de De La Sota. En 2004 consistió en el desalojo sistemático de villas de emergencia que estaban ubicadas en lugares muy estratégicos desde el punto de vista inmobiliario, para relocalizarlas y marginarlas, no sólo geográficamente, sino también simbólicamente a partir del nombre que le fue asignado a cada uno de estos barrios "Ciudad de mis sueños", "Ciudad de mis cuartetos", por dar algunos ejemplos.

Entonces lo que hice fue contactarme con mujeres de Villa la Maternidad (que fue una de las pocas villas que resistieron al desalojo y que siguen hasta hoy, trabajando en el proyecto de urbanización) y con el dinero recibido en concepto de honorarios, contraté a un pequeño grupo de mujeres para que hicieran una reproducción de un nido de hornero. Esta negociación implicaba que a partir de una pieza modelo ellas hacían reproducciones en barro y por cada una de las "viviendas" que hacían yo les pagaba 40 pesos. Todo este proceso fue previo a la inauguración de la muestra.

Utilicé dos salas del museo, en una estaban ubicadas las casitas, en la otra un gráfico que pretendía visibilizar el mecanismo creado y unos formularios. (una parodia de otro de los programas habitacionales que lleva adelante el gobierno llamado "Hogar clase media"). Estos formularios estaban a disposición de los visitantes que podían completarlo para ser adjudicatarios de uno de los nidos de hornero. Una vez concluida la muestra se realizó un acto de adjudicación a través de un sorteo. Me interesaba poder vincular a distintos agentes que están involucrados de una u otra forma, por ello el sorteo de adjudicación estuvo a cargo del personal del museo, yo no tuve participación en esa instancia. La propiedad que se entregaba era un nidito de hornero y un título que acreditaba la propiedad. En el acto de adjudicación participó Jonathan: un chico que visitó la muestra y que vivía en una de las villas que había sido trasladada y se sintió particularmente movilizado por la pieza y decidió participar del sorteo.

Me interesa, como decía antes, generar un mecanismo que desde el arte posibilite cuestionar(me) los modos de habitar la ciudad y pensar la práctica artística. Redireccionar fondos públicos de modos no clientelares/paternalistas y ensayar otras formas sociales/económicas posibles.

**LUCIANO BURBA // Licenciado en escultura
egresado de la Universidad Nacional de Córdoba.**

Participó en clínicas de lectura de obra con Carina Cagnolo y Aníbal Buede. Participa en las 1eras Residencias para artistas, organizadas por Aníbal Buede en Ciudad de las Artes (2007, Ciudad de las Artes, Córdoba) y En el día de la Virgen, organizada por Curatoría Forense (2011, Santa Fe). Algunas muestras: Retrospectiva Luciano Burba (2011, Universidad Nacional de Córdoba), Recursos (2012, Espacio Cultural Museo de las Mujeres, Córdoba), Milena y la cofradía B (2011, Pabellón Argentina, Córdoba), Oficina de Inquietudes (2012, El Vidrio, Córdoba), Borderline (2012, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo), BieNar (2013, Santa Cruz, Chile). Recibió el 1er Premio CCEBA-INJUVE (2010), Mención especial en Salón de Fotografía AAMEC (2012), 2do Premio en Premio y Salón Ciudad de Córdoba (2013) Becario del Fondo Nacional de las Artes por el proyecto 82% investigación. Coordinador del Programa de Residencias en el marco de la Red Iberoamericana de Residencias en Red (2009, Casa13, Córdoba) Edita la colección de libros 1330022, etcétera/ artistas contemporáneos de Córdoba (Casa Trece Ediciones).

Mi paso por Pasos

Tomás Alzogaray Vanella

Gracias a todos los aquí presentes, gracias a la Universidad por abrir este espacio y a mis compañeros de mesa por compartir estas experiencias.

Les voy a presentar algunas acciones y actividades que desarrollé en México durante los años que viví por aquellas tierras. Yo trabajé en una Fundación llamada Pasos, en ella coordinaba (lo hice durante 6 años) un área llamada "Pasos a la Obra" que trabajaba con el arte como una herramienta para la inclusión. Soy artista, provengo del teatro y la plástica. Mi idea es contar mi experiencia como artista y gestor de este proyecto. Nunca fui terapeuta ni realicé arte terapeuta, siempre me gustó creer que soy artista y desde ahí desempeño mi labor.

Pasos es una institución privada donde gestionábamos cada proyecto y cuando había recursos los podíamos llevar a cabo, esto nos limitaba en parte y en otro aspecto nos daba libertad de acción al no tener que rendirle cuentas al Estado o a algún ente oficial y cosas por el estilo.

Fundación Pasos trabaja principalmente con niños con discapacidad. La idea que quisimos sostener era la de no trabajar solo con públicos específicos y una población determinada sino con la convicción de mezclar o de generar espacios donde se integren poblaciones. La diversidad es buena, pensando también que nosotros como argentinos en México éramos diferentes y eso generaba un "algo" positivo en ése y otros contextos. En relación a la discapacidad, se suele trabajar para públicos específicos, por esto el proyecto buscaba elaborar acciones de manera conjunta. Desde este marco, ideamos junto con Karina Chowanczak (Directora de la Fundación) este proyecto llamado Talleres de arte inclusivos ambulantes que consistía en trabajar con escuelas de niños regulares y mezclarlos con escuelas de niños con discapacidad. La idea era muy simple pero no sucedía, al menos en México, este tipo de actividades donde los chicos se mezclaran. Algo muy importante para que tuviera éxito era el tiempo ya que la mayoría de los talleres de sensibilización de este tipo son de máximo dos horas. Nos parecía interesante

la posibilidad de que los chicos se conozcan, se integren y se hicieran amigos. Creíamos que lo único que hacía falta para que los chicos se hicieran amigos era generar las condiciones y brindarles ese tiempo. El arte en este caso fue una excusa para que los chicos pudieran encontrarse, dialogar y jugar y sobre todo para que se dieran relaciones honestas. La posibilidad de que las relaciones sean honestas y podamos romper esta barrera de la idea del diferente y de la compasión, la lástima y toda esta mochila que llevan tanto las personas que tienen discapacidad como sus familias. Es importante destacar que por lo general las instituciones que los contienen son muy cerradas. Por ello, el gran mérito del proyecto, y la suerte, fue entender que lo fundamental no es pensar las actividades únicamente desde adentro de las escuelas llamadas "especiales" sino establecer contacto y vínculos con el afuera.

La dinámica entonces fue salir de una escuela normal hacia las escuelas "especiales" y a la semana siguiente invertir esa actividad, la cual duraba aproximadamente 3 horas y media por encuentro. Los chicos de una escuela se trasladaban a otra y en ese proceso nos dimos cuenta de que poco a poco íbamos rompiendo prejuicios, barreras e ideas preconcebidas de estos lugares en tanto espacios que nos dan miedo. Pensamos que ahí hay gente que se comporta de un modo determinado, que hacen cosas determinadas. Así fuimos rompiendo esas ideas y conceptos. Luego de un mes de idas y vueltas entre los chicos, en el cierre de los talleres entrábamos a un centro cultural, un museo o una galería de arte con el fin de exhibir las producciones realizadas por los chicos durante el taller. Nos interesaba mostrar las realizaciones de los niños en lugares donde generalmente se exhibe otro tipo de obra. De este modo darles una voz y visibilidad a aquellos que no la tienen. Entonces, el último encuentro se desarrollaba en este espacio seleccionado, donde además de los chicos y sus familias podía participar también el público en general.

Otro proyecto que hicimos fue un libro resultado del cruce entre artistas contemporáneos (llamémoslos "consagrados" con cierto renombre y trayectoria) y personas con discapacidades que participaban en talleres anuales inclusivos de pintura. Algunos de ellos si son artistas aunque no queden registros de sus obras en los museos o colecciones. Este libro se llama "11 mensajes que no se guardaron en la botella". Se tomaron 11 pinturas comenzadas como mensajes sin terminar, hechas por los participantes de los talleres anuales y cada pintura se la dimos a un artista. De este modo, cada artista trabajó sobre la obra de otro artista de manera conjunta pero en instancias separadas, terminando el mensaje, allá a esto le llaman "al limón", no se si tendrá que ver con las dos mitades. Fue interesante lo que sucedía porque

cuando los artistas intervinieron las obras sucedió un diálogo muy enriquecedor que derivó en la publicación de las pinturas, conjuntamente con entrevistas que se realizaron a los artistas que participaron. Fue una publicación realizada por la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México y fue muy interesante porque el Área de Discapacidad nunca había trabajado bajo esta mirada del sentido común con otros discursos y otras reflexiones diferentes a las establecidas desde el Área Derechos Humanos o derechos para las personas con discapacidad.

Como muchas de las personas que participaron no pueden hablar para hacer oír sus voces incluimos imágenes de sus pinturas.

Creo que es muy rico como artista participar de estos espacios de trabajo empoderándonos de estos lugares. En general son espacios que los toman los terapeutas con ideas más vinculadas a la reconstrucción o a la interpretación. Con ideas más próximas a creer que hay algo que reparar. Y la posición que teníamos era encontrar otras maneras de trabajo que no estén asociadas a esta idea de que hay que recuperar un cuerpo dañado y algo que le falta, sino generar espacios de libertad, de juego, de expresión, que son tan importantes para una persona que tiene todas sus capacidades como para aquellas que no las tienen. Creo que como artistas buscamos una calidad diferente, cosas que desde lo pedagógico y lo terapéutico muchas veces no interesan. Al trabajar con artistas es importante porque entendemos otros lenguajes, entonces a la hora de dialogar con públicos diferentes transmitimos otras experiencias y buscamos nuevas verdades, lejos de los discursos convencionales y de los lugares comunes. Para terminar les cuento cortito de otro proyecto que realizamos, fue con Iván, un bailarín de danza contemporánea que se encontró con Celine, una niña hiperactiva, que todo el tiempo estaba corriendo, trepándose y no encontrábamos una actividad para hacer con ella. Y cuando Iván el bailarín la conoció se fascinó y me dijo - yo quiero hacer algo con su corporalidad. Nosotros nunca habíamos visto eso en ella y claro que nos encantó, y entonces facilitamos las condiciones para que se encuentren, en un espacio adecuado para el mejor desempeño de esas actividades específicas, para que puedan trabajar, dentro de lo que podíamos, de la mejor manera posible. Y en ese momento aconteció un encuentro bien bonito mediado por la danza que permitió a Celine comunicarse y expresarse de un modo en que nunca antes la habíamos visto.

TOMAS ALZOGARAY VANELLA //

(México-Argentina) es artista multidisciplinario. Su trabajo se desarrolla entre las artes visuales, lo escenográfico, la performance, el teatro. Ha presentado su trabajo en Argentina, Colombia, México, Francia y España, Alemania. Ha colaborado con artistas como John Malkovich, Diego Luna, Roger Bernart, Jan Hendrix, Paco Gimenez, Sol Pereyra, Gabriel Mosconi, Lucas Di Pascuale, Anabel Navarro, Esteban Azuela, Luciano Delprato, José Lopez Velarde, Katia Castañeda, entre otros. Desde el año 1998 es profesor y capacitador para profesionales y artistas de personas con y sin discapacidad, ha generado diversas acciones, talleres, obras plásticas, documentales, libros y eventos. Fue coordinador del proyecto Pasos a la Obra, arte y discapacidad dentro de la Fundación Pasos (México) durante 6 años. Ganador del premio a mejores prácticas UNICEF México 2012. Actualmente desarrolla y colabora feliz en diferentes proyectos artísticos individuales y colectivos en Córdoba.

La práctica curatorial como experiencia pedagógica

Carina Cagnolo

Hoy quiero compartir con ustedes parte del programa y los objetivos de una de las materias de las que estoy a cargo en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, llamada "Diseño e Interrelación de las Artes". En principio, me parece que los temas que en esta materia trabajamos, junto a Juan Der Hairabedian, se relacionan con la propuesta de Florencia para esta discusión: no tanto desde el punto de vista de la interrelación con los públicos, directamente, sino desde la perspectiva del proceso de formación en artes de estudiantes cuyo perfil de egresados es la producción artística: es decir, hacen sus carreras enfocados en la práctica como artistas. Y justamente esa es la primera inquietud desde la cual partimos para desarrollar el programa de la materia. Pensamos que todas las carreras de licenciaturas en artes visuales, salvo los profesorados que tienen otro objetivo, están estructuradas desde este perfil: ser –o convertirse en– artistas. Egresan formados en prácticas artísticas, de las que van a vivir, en su mayoría, en un medio (supongamos, Córdoba) con una infraestructura deficiente. No me refiero a "infraestructura" como la construcción de edificios para albergar exposiciones artísticas o eventos culturales; sino a las dinámicas de mercado, a las ofertas laborales reales, a la circulación de conocimiento y crítica, a las políticas culturales oficiales, que son, en estos contextos, siempre coyunturales y poco afortunadas a la hora de promover y afianzar, a mediano y largo plazo, las producciones locales.

A partir de esta problemática, nos preguntamos, en este espacio pedagógico, cómo ampliar el abanico de actividades dentro de la formación en artes hacia conocimientos y prácticas tangenciales a la producción per se, pero consustanciales con la posibilidad de circulación y "producción de infraestructura"¹. Entonces, los

¹ Pastor Mellado. Justo. Producción de infraestructura. <http://www.justopastormellado.cl> consultado 16/06/2012.

contenidos de la materia se enfocan hacia la formación en otras prácticas, propias del quehacer dentro del campo de las artes visuales. Si estudiamos sociológicamente qué actividades desarrollan en el medio los egresados de estas carreras, vemos claramente el conjunto de tareas en las que ejercemos nuestra profesión: la docencia, la práctica curatorial, el trabajo en museos, actividades de diseño, investigación e historia, etc. Pero lo cierto es que, las academias no forman específicamente en estos campos de actividad (salvo aquellos que ejercen la docencia y son egresados de la carrera de Profesorado). Desde estas inquietudes, armamos el programa de Diseño e Interrelación de las Artes.

Para ello, partimos de un primer diagnóstico focalizando en la academia y su relación con las dinámicas del campo de las artes visuales. Muchos pensamos y decimos que la academia es endogámica, que permanece algo aislada de las dinámicas del contexto, que llega con cierto retraso a analizar las producciones o a investigar sobre las historias del arte local, etc. Aunque, claro, estas academias de formación, Figueroa Alcorta y Facultad de Artes, son parte consustancial de las dinámicas del campo y del juego de intereses propio del mismo, tenemos la impresión de que, en cuanto a estructura institucional, están algo retiradas de las dinámicas más inmediatas del medio, instaladas en sus propios intereses y problemáticas coyunturales. Esto incluye el riesgo de tender a ser reproductoras de conocimientos desactualizados. Obviamente que hay excepciones en docentes, en prácticas específicas y dentro de la misma administración institucional. Pero nos referimos a una situación estructural que trasciende un estado parcial o un momento histórico determinado.

El segundo diagnóstico que hacemos tiene que ver con el notable crecimiento, en materia de construcción de museos que se verifica en la ciudad de Córdoba, en la última década. Le damos la bienvenida a este crecimiento edilicio, aunque reconocemos que el aumento de obra pública no se condice con avances o profundizaciones en políticas culturales que lo acompañen. Entendemos que los museos hacen grandes esfuerzos para sostener sus propuestas, pero estos esfuerzos devienen de voluntades personales de funcionarios o empleados, muchas veces ocasionales o aislados, sin constituir una verdadera política de "edificación"² con carácter estructural, por parte de las administraciones del Estado. De todas maneras, este crecimiento de la capacidad museográfica de la ciudad promueve variadas actividades y fuentes de trabajo en estas tareas consustanciales a la producción artística que mencionamos arriba.

² Ibídem.

Por último, un tercer aspecto que tuvimos en cuenta es el hecho de que, hacia el interior de la academia existe un creciente fomento a la "investigación en artes". Esto, además de tener una fuerte carga burocrática y administrativa, puede constituir una potencia enorme para el estudio de los estados del campo. A partir de la investigación, se va abriendo incipientemente la posibilidad de testear lo que ocurre en el medio, en el ámbito de las artes visuales en particular y de las artes en general en momentos determinados, de hacer cortes para estudiar historias específicas, objetivar las prácticas y poéticas, trabajar sobre los agentes y las actividades institucionales, etc.

A partir de estos aspectos, elaboramos este programa que trata de articular la investigación en torno a alguna problemática particular que los estudiantes detecten y les interese, para trasladar, en una segunda etapa, algunas de estas problemáticas a un proyecto curatorial. Así, en la primera parte del año, a partir de un análisis metodológico con un perfil sociológico, los grupos de estudiantes investigan algún tema de interés. Metodológicamente, deben elaborarlo desde una perspectiva analítica, hacer informes, practicar entrevistas, hacer trabajo de campo. El objetivo importante aquí, a nivel pedagógico, es que los estudiantes de artes visuales, suspendan momentáneamente la problemática de la producción artística individual. En el espacio de esta materia tienen que desarrollar una práctica con el perfil de observadores del campo, estudiar un aspecto del contexto dónde luego quizás se inserten laboralmente. Tienen que ver el contexto local, por un momento, desde fuera de la producción individual. Entonces, en este espacio -como en algunos otros- hay que suspender esas creencias, suspender esa "illusio", y trabajar desde otro lugar, analizando sociológicamente y desde la práctica curatorial una problemática específica.

En la segunda parte entonces, algún efecto o alguna mirada de aquella investigación primera es reformulada como idea curatorial. Aquí trabajamos fuertemente en un perfil crítico de la práctica curatorial, desarticulando la idea de que la curaduría es el diseño de montaje o el montaje de la exposición. Intentamos que los estudiantes trabajen en todo el proceso curatorial, desde la parte más analítica e investigativa a la parte práctica que incluye maquetaciones, diseño de material a publicar (folletería, catálogos, etc.), diseño de montaje expositivo en espacios convencionales o no, gestión con los artistas y las instituciones, etc. Estas prácticas incluyen también proponer actividades que debatan sobre las ideas propuestas por el grupo curatorial.

Luego, unos grupos de estudiantes son los encargados de realizar ensayos de escritura crítica, a quienes hayan realizado sus proyectos curatoriales en el espacio real (no todas las propuestas llegan a concretarse, por cuestiones de tiempo y

espacio). Durante los dos primeros años este programa se llevó adelante únicamente de modo proyectivo. Pero a partir del año pasado, 2013, hemos trabajado directamente en propuestas concretas.

En 2013 trabajamos con dos espacios: la sala del CePIA de la Facultad de Artes, UNC, y "El Vidrio", la vidriera que da a la calle de Documenta/Escénicas, una sala de teatro independiente. Es decir que algunos proyectos se realizaron en un espacio convencional, tipo "cubo blanco", y otros en un espacio no convencional.

Comentaré brevemente dos de los proyectos, uno que realizó su práctica en la Sala de exposiciones del CePIA y otro en El Vidrio. En este último espacio, un grupo de trabajo, constituido por Alejandra Fretes, Marina Barberis, Nadia Artero y Mariel Barberis, reflexionó sobre la idea de dibujo original y la idea de reproducción y copia. El trabajo incluía una acción en la que el equipo curatorial repartía volantes con la inscripción "Ojo, esto es una obra de arte" y del otro lado un dibujo fotocopiado. El espacio de El Vidrio, como se trata de una vidriera a la calle, tiene mucha relación con el barrio, con el transeúnte que no es necesariamente un espectador de artes. No es una sala a la cual la gente vaya a ver una exposición. En esta vidriera se mostraban a la vez dibujos fotocopiados de varios artistas cordobeses.

El equipo que hizo su proyecto en el CePIA, constituido por Sofía Pech, Mallku Elorrieta, Marcos Zelarayán y Lucía del Milagro Arias, trabajó con el tema de las "buenas prácticas": la relación de los artistas como trabajadores con las instituciones: cómo se tratan los temas que incumbe a la producción y circulación de artes visuales profesionalmente. Esto incluye variados problemas como honorarios por participación en diferentes actividades, fletes y seguro de obras, contratos, trabajo en relación a colecciones, etc. Problemática fundamentada en un tipo de práctica institucional habitual que es la de dar por sentado que los artistas trabajen gratuitamente y que además, el hecho de ser invitados a exponer, por ejemplo, supone un beneficio para ellos. Esto expone a los artistas a cumplir un rol problemático en relación a las instituciones. Entonces este grupo, llamado "grupo 10", hizo un trabajo de investigación centrado en la Asociación de Artistas Visuales de Córdoba, formada recientemente y cuyo propósito es defender a los artistas como trabajadores en el medio local.

Su proyecto consistió en tratar de llevar adelante una exposición que respetara rigurosamente todo lo que un artista como trabajador demanda. Como curadores, les hicieron contratos a los artistas invitados por pago de honorarios, fletes, seguros, etc. El

catálogo era como una especie de expediente que hacía alusión a la burocracia en torno al armado de contratos. El segundo día, no sin una interesante cuota de ironía, debieron "clausurar" la exposición por la imposibilidad de llevar adelante todos esos compromisos firmados. Además, los artistas invitados habían realizado en algún momento obras cuyo tema era justamente el problema de la situación de los productores de artes visuales en su relación con las instituciones. Finalmente, la sala quedó vacía y tapizada con los contratos con el sello de "clausurado" y "contrato no cumplido".

Luego se hizo una acción cultural, una conversación con agentes participantes en estas dinámicas y problemáticas. Los invitados fueron Tomás Bondone, como director del Museo Superior de Bellas Artes "Evita" Palacio Ferreyra; Natalia Albanese, como subdirectora de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba; Carolina Senmartin, como directora del CePIA, Facultad de Artes de la UNC y Gustavo Piñero artista representante de la Asociación mencionada. Sin dudas, este espacio de debate fue un momento clave dentro del proyecto, ya que abrió la discusión sobre el tema de la buena praxis en diversos ámbitos de actividad institucional en el marco de las artes visuales.

CARINA CAGNOLO //

Córdoba, 1968. Es docente titular en la Facultad de Artes de la UNC y en la ESBA: Escuela Superior de Bellas Artes Figueroa Alcorta. Es investigadora en artes visuales, UNC. Fue directora del Centro de Producción e Investigación en Artes (Cepia), Facultad de Artes, UNC, durante dos períodos. Trabaja como curadora y gestora independiente. Se destacan las exposiciones "Interfaces – Diálogo visual entre regiones, Posadas-Córdoba", 2006; "Forma Continua, Eduardo Moisset de Espanés, investigaciones visuales 1959-2012"; El Vidrio – 2013; El origen de la experiencia, FNA, BA, 2014. Ha participado como jurado de diversos premios, salones y convocatorias: ArteBA Petrobras – 2005; Premio Itaú en artes visuales, 2010 y 2011; Arte Contemporáneo de la UNNE, 2013. Fue coordinadora durante 2013 del "Taller de análisis y seguimiento de producciones teóricas y prácticas en artes visuales" del Fondo Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura de la Nación, en Salta y Jujuy.