

Fuera de campo

Diálogo con Rosario García Martínez

Ana Schwartzman

Nuestra amistad con Rosario comenzó antes de que fuéramos colegas y compartiéramos capacitaciones y reuniones de trabajo. Empezó incluso antes de que ella se ruborizara en las visitas guiadas en las que intentaba explicar al público atónito el significado del polémico título de la obra *L.H.O.O.Q.*¹ de Marcel Duchamp en la muestra con la que reinauguraba Fundación Proa en 2008. Nos conocimos en Puan, como llamamos a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde –también– nos entregaron nuestros diplomas de licenciadas en Artes. De un modo u otro, siempre permanecemos conectadas e interesadas por seguir trabajando en torno a ese universo vinculado a nuestro paso por la universidad y el mundo académico. La historia sigue y nuestras derivas profesionales nos convocan a este intercambio sobre los cruces entre distintos ámbitos de formación y práctica de la historia del arte; el pretexto: su reciente libro *Por una institución híbrida* (Fundación Proa, 2020); el contexto: una hoja compartida de Google Docs y audios de WhatsApp intercalados con fotos de León y Julia, escenas del *homeoffice* y el distanciamiento social que nos organiza (o desorganiza) por estos días.

En el libro te proponés tejer una trama entre arte, educación y universidad, ¿cuál fue la puntada inicial para estas reflexiones? ¿De qué se trata el programa Proa Universidades en el que este entramado se pone en práctica?

La idea principal del libro nace de la intención de realizar un aporte a la reflexión sobre las prácticas educativas en museos de arte y llevar la problemática al ámbito de la investigación. En los últimos años, este campo adquirió mayor relevancia a nivel regional y local debido a su profesionalización, para cuya profundización creo que es fundamental poder lograr una interacción con el mundo académico. El caso de los programas con universidades que desarrollamos desde Fundación Proa tiene la intención de operar como puntapié inicial para incentivar un proceso de pensamiento e investigación en torno al estado actual de la educación en artes, ya sea de grado, de posgrado o en instancias no formales haciendo foco en aquello que las instituciones culturales tienen para apor-

¹ *L.H.O.O.Q.*, 1919/1964, lápiz sobre reproducción impresa de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci, 30,1 x 23 cm. Leídas en francés y de corrido, las cinco letras escritas debajo de la imagen forman la frase homófona *Elle ha chaud au cul*, en español: *Ella tiene calor en el culo*.

tar a la formación de profesionales en el área y también pensar en la enorme riqueza que tiene para estos espacios el intercambio sistemático y colaborativo con el mundo universitario y el ámbito académico. Entonces, la idea del libro es dar cuenta del enriquecimiento que implica para una institución cultural incorporar a estos públicos y generar este tipo de programas en alianza con las universidades. Por otro lado, participar del debate crítico en torno al estado de la educación universitaria en general y analizar los aportes que estos cruces con instituciones culturales pueden dar a este contexto.

En mi caso personal, dos experiencias marcaron mi interés en desarrollar programas que promuevan alianzas entre espacios culturales y universidades de gestión pública: el paso por la carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y el haber ingresado –de forma un poco azarosa– a trabajar en el Departamento de Educación de una institución como Fundación Proa en 2008. Una vez allí, un episodio de colaboración en 2014 con la cátedra Plástica VI (siglo XX, a cargo del profesor Hugo Petruschansky en ese entonces) fue el puntapié para una serie de experiencias que luego repetimos con otras cátedras. A la hora de pensar en armar un programa a partir de esta actividad, la cuestión era darles un motivo a esos acercamientos, una razón de ser. Y lo cierto es que estas propuestas se alineaban con algunas inquietudes que, como estudiante y trabajadora, ya tenía desde 2008, recién incorporada al equipo: ¿por qué no hay una conexión más sistemática entre la universidad y las instituciones culturales y viceversa? ¿cuando existe, ¿qué tipo de vinculación se suele establecer entre ambas partes? ¿Qué rol tienen lxs estudiantes en las instituciones culturales? ¿Qué tienen para aportar Proa y otros espacios a la experiencia universitaria en artes?, ¿qué tiene para aportar la universidad?

Partiendo de estos interrogantes, Proa Universidades fomenta el trabajo colaborativo entre espacios y museos de la zona sur de la CABA y diversos espacios académicos de carreras de arte y cultura de universidades nacionales ubicadas en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Trabajamos con el Museo Quinquela, con La Verdi, con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Prisma KH, La Ene y, por supuesto, Proa y Proa 21; y con las universidades Nacional de las Artes, de Buenos Aires, Nacional de La Plata y Nacional de Quilmes. El fin es abrir espacios de participación para estudiantes universitarixs, y que el museo o institución cultural funcione como territorio de investigación y de aprendizaje alternativo durante la cursada. En esa dinámica, se genera una experiencia de aprendizaje expandida (más allá del aula), que muchas veces pone en tensión los roles que plantea el sistema educativo formal. En este caso, los y las estudiantes adquieren un rol activo y creativo que lxs sitúa en un lugar de “autoridad” dentro de la institución cultural porque generan propuestas a partir de sus conocimientos y de la investigación en torno a esas instituciones. Al mismo tiempo, entran en juego otros actores, externos al ámbito estrictamente universitario, pero que tienen un rol destacado en el proceso de aprendizaje. Es importante aclarar que es un

proceso de intercambio que dura todo el cuatrimestre de cursada y que la propuesta se fue adaptando en diálogo con las necesidades de los espacios académicos participantes y en estrecha colaboración con los y las docentes.

Hablando del caso específico de la carrera en la que nosotras nos formamos, justo en estos días se publicó el libro *Una historia para el arte en la UBA* (Eudeba, 2020), producto de lo investigado en un grupo dirigido por Sandra Szir y Marta Penhos que integré junto con otrxs colegas y destacadísimas investigadoras. Sus páginas recorren la historia de la carrera de Artes de la UBA que, creada en 1963, pasó por varias modificaciones de su plan de estudios, en una búsqueda por incluir materias específicas que le den un lugar en la currícula a la historia de las manifestaciones de arte local. Recién en 1986 se aprueba un plan que incluye de manera definitiva las materias sobre arte precolombino, argentino y americano, entre otras. Más allá de algunas variaciones del programa, como la incorporación de los seminarios específicos, el siguiente cambio sustancial se dio el año pasado con la aprobación de un nuevo plan de grilla semiabierto que permite optar por diferentes orientaciones. Esto da la pauta de que, incluso dentro de este ámbito académico específico, la afirmación de una identidad es aún joven en nuestro campo. Este libro deja planteadas las bases para otras reflexiones en torno a la hegemonía que los discursos académicos tienen o tuvieron respecto a otros contextos y prácticas de la historia del arte. Y creo que aquí tu libro realiza un aporte fundamental, y de gran actualidad, al abordar la cuestión en un doble aspecto: por un lado, al plantear a los museos o instituciones culturales como agentes activos para la formación de profesionales en arte –y, también, para la diversificación de esa supuesta masa informe conocida como “público general”–; por otro, al evidenciar la necesidad de estrechar los vínculos con la academia y sus estrategias de producción y circulación de conocimiento.

No leí aún el libro *Una historia para el arte*, pero creo que es un importante aporte para difundir y pensar estos temas, además de homenajear a una carrera que es generosa en contenidos y prestigiosa en nivel de formación, y que nos ha dado grandes profesionales, algunxs con renombre internacional. Creo que es una lectura de suma utilidad e interés para ahondar en un abordaje crítico sobre la carrera y su devenir profesional, y para profundizar en los temas que intento desarrollar en mi libro, por esto que te comentaba antes: en definitiva, la iniciativa de comenzar a trabajar en alianza con universidades tiene mucho que ver con haber transitado esta carrera.

Más allá de los avances del plan de estudios que creo que es importante destacar, lo que planteo en *Por una institución híbrida* es justamente que, para pensar en el devenir de la carrera, es interesante tener en cuenta los bordes de ese derrotero, es decir, acciones o iniciativas que escapan al plan de estudios entendido como currícula formal y que tienen que ver con iniciativas o voluntades de

lxs propixs docentes o de agentes externos. Por ejemplo: muchxs profesorxs, dentro de su propuesta de cursada, fomentan la experiencia de lxs estudiantes en instancias fuera de la universidad. Con el Programa Universidades trabajamos con cátedras que consideran que la experiencia de investigación de lxs estudiantes en torno a una exhibición y en diálogo con profesionales de la cultura puede ser una herramienta importante para el aprendizaje. Otro ejemplo son los seminarios que mencionás, y que son dictados por personas que están muy activas en la gestión cultural o que tienen una amplia experiencia en el campo de las instituciones artísticas, como Cintia Mezza –sobre gestión de colecciones, armado con base en su extensa experiencia en el MALBA, etcétera– y Gabriela Karasik –en su seminario sobre gestión cultural–. Ambos tienen una orientación práctica e incluyen la visita y el diálogo con profesionales de diversas instituciones culturales, es decir, abren a lxs estudiantes un panorama profesional más allá de la investigación y de la docencia. Pero esto que comento tiene que ver con iniciativas individuales, es decir, son cuestiones que se dan por fuera de la discusión colectiva sobre el plan de estudios, pero que considero son importantes a la hora de pensar en la identidad del campo académico (y, por supuesto, del alumnado) que mencionás, y de hecho creo que están alineadas con lo que debería ser el plan de estudios hoy. Reitero: son iniciativas que contemplan deliberadamente un campo profesional que se ha expandido y diversificado en los últimos quince o veinte años. Dicho todo esto, pienso que, a menudo, las necesidades más actuales quedan por fuera de la concreción del plan de estudios, cuya discusión tiene lugar en el marco de procesos que terminan siendo demasiado laxos y generan un desfase que nunca se termina de saldar con las necesidades más actuales.

Entonces, en vínculo con esto que comento y en relación con la idea de estrechar los vínculos con la academia y el acercamiento a sus circuitos y metodología, es importante destacar que el programa Proa Universidades cobra forma gracias al interés y a la colaboración con docentes de la carrera de Artes (y de las otras carreras de las universidades que participan del programa), docentes que consideran que es importante generar instancias más amplias de aprendizaje durante la experiencia de cursada y para quienes, como dije antes, es importante que lxs estudiantes puedan “salir” de la universidad para ampliar su proceso de aprendizaje. Inclusive, algunas de estas colaboraciones se dan sin convenios de por medio, es decir, por fuera del plan de estudios y de los requerimientos formales de la carrera. Nuestro programa forma parte de esos bordes a los que me refiero. Pero a partir de la experiencia positiva que siempre tuvimos, en el libro exalto la necesidad de un trabajo colaborativo constante y sistemático, sin el cual no es posible pensar en formatos “híbridos” que tomen, tanto del ámbito académico como de las instituciones culturales, sus respectivos saberes, plataformas de circulación y difusión y metodologías de práctica, investigación, enseñanza y aprendizaje.

¿Cuáles son las herramientas de la hibridez como característica de una nueva institucionalidad? ¿Cuál es la particularidad de esta *institución híbrida*?

Con *institución híbrida* me refiero a un tipo de institucionalidad porosa, permeable a otros agentes y procesos, e incluso a la interacción con diversos tipos de entidades institucionales. La alianza entre universidades y museos contribuye a revisar los mecanismos que muchas veces se vuelven endogámicos, a abrirse a un campo de prácticas, metodologías y tipos de conocimiento que, tanto en uno como en otro caso, tienen mucho que aportarse respectivamente. En el caso de la universidad, es un llamado a interactuar de forma sostenida con un campo de práctica que en los últimos años se expandió, y que es muy positivo que se integre a la formación universitaria para afectar sus procesos de enseñanza y aprendizaje, y poner en un contexto de práctica los contenidos académicos. Esto incluye, además, la incorporación de actores que cobran un rol importante en el proceso de aprendizaje de los estudiantes: educadorxs, curadorxs, directorxs de museos y espacios culturales, artistas, etcétera. En el caso de los espacios e instituciones culturales, este proceso de trabajo colaborativo favorece su constitución como territorios de práctica profesional, pero también de pensamiento y de investigación, algo fundamental para no perder vitalidad y vigencia. Como dije al comienzo, esta alianza es fundamental para avanzar en la construcción de un campo de conocimiento en torno a las prácticas educativas vinculadas a instituciones culturales, que está en construcción pero que es necesario expandir para abonar a un terreno de profesionalización más sólido para los futuros egresados a nivel local.

En el libro mencionas varios ejemplos muy interesantes que ayudan a construir esta idea de nueva institucionalidad: ¿cuáles inspiraron las propuestas impulsadas desde Proa allá por 2014?

El libro recopila varios ejemplos de programas internacionales que de algún modo expanden o ponen en tensión ciertos mecanismos que caracterizan los modos de institucionalidad tanto a nivel universitario como cultural, y también cita a personas que están pensando críticamente estos campos. Si bien me acerqué a estos ejemplos algunos años después del inicio de las actividades con universidades, resultaron y resultan hoy de enorme interés y relevancia para situar nuestra labor en un mapa de prácticas y de reflexiones más amplio y para reforzar o ampliar los interrogantes que funcionaron como móvil y dieron inicio a estos programas.

Resultó particularmente interesante para mí el hecho de encontrar que la mirada crítica sobre el estado de la enseñanza universitaria es una problemática internacional y que atraviesa a diversos actores, asociaciones, agrupaciones e instituciones tanto culturales como académicas, pero también por fuera de la academia, y hasta “antiacadémicas”. También fue clave encontrar a gente muy prestigiosa de la academia que, tanto en Europa como en Latinoamérica, no solamente se

sumaban a esta línea de pensamiento crítico, sino que estaban protagonizando experiencias de cruce o de “hibridación” entre el saber académico y un campo de aplicabilidad de ese saber mucho más amplio y dinámico, como son los casos de Marina Garcés en el PEI del MACBA y Antonio Lafuente en Medialab Prado. Otro ejemplo es el planteo de Gabriel Kaplún y su propuesta de concebir de forma diferente las funciones base de la universidad, esto es, la investigación, la enseñanza y la extensión, poniendo especial énfasis en la extensión para generar nuevas agendas de conocimiento en interacción con la sociedad. Reitero que lo que se descubre es que, en el espíritu de generar formas mestizas de concebir la enseñanza y el conocimiento, la asociación entre universidad e instituciones culturales resulta realmente muy provechosa.

Los programas de Proa no se posicionan en un lugar “anti” o anárquico, no hay un espíritu abolicionista de la universidad, que sí plantean otras propuestas que menciono en el libro, como la radical Anti University Now en Londres, The Undercommons en Los Ángeles, o inclusive el mismo PEI del MACBA, que deliberadamente se propone como una alternativa por fuera del sistema académico. En Proa la hibridación que mencionamos tiene que ver con el cruce concreto entre ambos campos exaltando lo mejor que ambos tienen para dar en una experiencia de aprendizaje y de producción de saber para estudiantes y profesionales de la cultura. Quizás el caso del Centro de Estudios del Museo Reina Sofía sea –aquí sí– la referencia más inspiradora y acorde a la deriva que querríamos que tengan estas iniciativas porque plantea una alianza directa y colaborativa con el ámbito académico y las universidades para la producción de propuestas que se constituyen en ese cruce.

¿Qué ofrece la institución museo como campo de posibilidad para la investigación académica o viceversa?

Creo que la respuesta a esta pregunta depende de cada caso concreto, de las posibilidades, recursos, capacidad de organización, etcétera, que cada institución tenga: de su patrimonio, recursos humanos (directorxs, equipo educativo, equipo curatorial, de comunicación, de montaje, etcétera), su archivo, entre otros componentes. En términos generales, con base en la experiencia, creo que las instituciones culturales pueden operar como territorio para poner en acción un conocimiento académico, y esto en el proceso de aprendizaje es fundamental. Puede darse de diversas formas, y ahí entran en juego –entre otras cosas– las características de cada lugar. Desde el programa Universidades, como mencioné anteriormente, trabajamos con una diversidad de espacios: Proa, un centro de arte sin colección y de perfil internacional; el Museo Quinquela, un lugar fundamental para pensar en la historia del barrio de La Boca; La Verdi, un espacio autogestionado por artistas; también trabajamos en otras ocasiones con el MAMBA, con Prisma KH, con La Ene y recientemente incluimos a Proa 21. Esto me lleva a otro punto: el mapa cultural de la ciudad creció y se diversificó mucho en los últimos

quince o veinte años. Como consecuencia, se desarrollaron prácticas, en particular la educativa, que ganaron protagonismo en la redefinición de los museos y de las instituciones culturales en general. Al expandir la investigación en torno a estas experiencias, se abre la posibilidad de generar conocimiento útil para la formación de lxs futurxs profesionales y para la construcción de un campo de saber local que aún está pendiente de desarrollarse.

Entonces, podemos decir que el museo se abre como doble posibilidad para la investigación académica: por un lado, es un espacio para poner en acción –o en un contexto social– el conocimiento académico; por el otro, es en sí mismo un potencial ámbito para el desarrollo de nuevos enfoques de investigación sobre arte y cultura.

Asimismo, el mundo académico puede aportar a la construcción de un campo de investigación que visibilice estas prácticas, e inclusive se pueden trabajar metodologías para que lxs mismxs trabajadorxs de museos puedan escribir e investigar sobre el propio trabajo. Como menciono en el libro, creo que es importante, no obstante, apuntar a crear modelos híbridos y colaborativos de investigación y evitar exportar formas de construir conocimiento que funcionan dentro del y para el mundo académico. Es decir, tener en cuenta que, así como hay saberes académicos y extraacadémicos que entran en juego en estos cruces, las metodologías de construcción de esos saberes, y sus canales de circulación y de “validación”, pueden expandirse más allá de las propias fronteras del campo.

Hay una cuestión emancipatoria de fondo en el planteo del libro que reclama cierta especificidad y profesionalización en dirección académica para el campo de la educación en museos y, a la vez, aboga por más interrelación entre los distintos ámbitos de producción en torno al arte. ¿Cómo hacer para que el museo no se convierta en un “productor de papers” en el sentido de las críticas de Antonio Lafuente y Marina Garcés que reponés en el libro? ¿Qué metodologías podrían plantearse? ¿Cuál es la propuesta específica de Proa Universidades en este sentido?

Creo que tiene mucho que ver con la idea de museo que podamos tener, o con cómo uno concibe las instituciones culturales. Si concibo la institución cultural como un entramado dinámico que, más allá de albergar un patrimonio y un archivo, está integrado por personas que accionan sobre ese patrimonio y archivo y, sobre todo, está destinado a construir ciudadanía, a través de programas públicos o de acciones orientadas a volver accesible ese patrimonio a los públicos, entonces la producción de saber no solamente contempla esto, sino que debería estar atravesada por esta idea de lo público.

A su vez, tiene que ver con cómo se concibe la investigación. En alguna medida, Garcés y Lafuente hablan de eso. Garcés se pregunta por el sentido de las humanidades en el mundo contemporáneo, por el sentido de ese saber que se

produce, por su capacidad para transformar la realidad. Sin esa perspectiva transformadora de alto impacto en el campo social, el conocimiento –los libros, los *papers*, las discusiones– pierde su razón de ser. Por eso, ella piensa en “nuevas formas más mestizas e híbridas de concebir el conocimiento en un dentro y fuera de la universidad” (sic). En definitiva, lo que se discute, *dicho en criollo*, es la relación entre saber y “realidad”, y, ahí, la alianza entre universidad e institución cultural adquiere especial relevancia. Como dije antes, creo que la metodología debe ser porosa y, en ese sentido, los abordajes tienen que construirse de forma colaborativa, entre investigadorxs y trabajadorxs de museos. Esto implica una forma renovada de pensar los modos de investigar, los objetos de esa investigación y, también, los circuitos de circulación y validación de ese saber.

Desde Proa, a través de sus programas, se promueve el cruce dialógico entre estudiantes y trabajadorxs de museos, que implica un cruce de metodologías y de saberes.

El libro se propone saldar un asunto pendiente: la escritura sobre el trabajo de educadoras y educadores de museos, ¿cuál es la importancia de esta tarea?

Sin escritura crítica y reflexiva sobre la propia práctica no hay construcción ni sistematización de un campo de conocimiento que existe pero que no circula porque se escribe muy poco. En el libro yo menciono el caso del Museo de las Escuelas, cuya directora hasta hace poco tiempo, Silvia Alderoqui, se preocupó por generar una literatura de referencia en relación con el propio trabajo y con la vinculación entre museos y escuelas que hoy es un material muy valioso para quienes quieran formarse en el tema. Estas publicaciones están disponibles online de forma gratuita y son un antecedente ineludible para quienes nos proponemos escribir sobre la propia práctica. Hay otras iniciativas, como la REMCAA (Red de Educadores de Museos y Centros de Arte en Argentina) –hoy inactiva–, que intentaron impulsar una escritura reflexiva en torno a la educación en museos. Pero lo cierto es que la escritura sigue siendo una tarea pendiente por varios motivos: falta de tiempo y de recursos, falta de espacio simbólico y material para escribir como parte del propio trabajo desde las instituciones, y porque la tarea de escribir no es sencilla en sí misma. En cualquier caso, es un problema cultural del campo: la escritura no tiene un lugar de prioridad. Hasta hace no tanto, esto estaba acompañado por la ausencia casi total de ofertas de formación en torno a la educación en museos y espacios culturales. En los últimos dos años, sobre todo, surgieron cursos de corta duración que, de a poco, van construyendo una posibilidad más concreta de profesionalización. En mi opinión, es necesario que la escritura reflexiva sobre el propio trabajo, en cuanto producción de saber, se sume a tal fin como eje fundamental para la puesta en valor de este tipo de trabajo. Para reforzar este punto, desde Proa estoy trabajando hace dos años en dos proyectos que pronto pondremos en práctica: uno editorial y otro de formación para profesionales de educación en museos.

En su prólogo, Luis Camnitzer hace una analogía del mundo como un “salame” para describir la forma en que concebimos el conocimiento y la experiencia como “tajadas” estancas, sin reconocer un mismo origen o un bien común, que él señala como el “público general”, ¿cómo se define para vos esta noción de público que pareciera ser un punto de partida?

En los museos se segmenta el público, se lo define o cataloga para pensar en los diversos programas: para escuelas, docentes, familias, universidades, adultos mayores, entre otros. Esta diversificación habla de una madurez institucional progresiva en la manera de concebir el trabajo con los públicos, que complejiza lo que vos señalabas antes respecto a una “masa informe”. A medida que se avanza en esta diversificación, es interesante observar lo que va pasando con el público en la práctica para problematizar las definiciones que podemos tener en torno a él. Por ejemplo, a la hora de diseñar un programa para familias, uno puede preguntarse ¿qué entendemos por familia hoy? Resulta que hoy una familia se constituye y concibe de formas diferentes a los últimos veinte años. Por otro lado, lxs chicxs no son iguales en la escuela que en el museo, no se comportan igual, podemos interpelarlxs desde otros lugares, el cuerpo no se maneja del mismo modo, ni la voz, ni la interacción grupal. Lo mismo sucede con el público que participó de los programas con universidades. Me pasó muchas veces que al charlar con lxs docentes en etapas preliminares del programa Proa Universidades demostraran tener una percepción de lxs estudiantes como un alumnado poco participativo, etcétera. Al finalizar la experiencia, se sorprendían del nivel de compromiso y del debate entre lxs estudiantes. Esto tiene que ver con que ese público que concebimos de una manera puede transformarse en un contexto alternativo y en el marco de una experiencia que ofrece otras posibilidades. Eso contribuye luego a su redefinición, a repensar en sus necesidades, en sus características, etcétera. Si existe la posibilidad, siempre es bueno capacitarnos en torno a los públicos, en lo posible dialogar con ellos antes de cerrar el diseño de un programa y evaluar las propuestas para conocer el impacto real de lo que hacemos y comprender en profundidad a lxs visitantes que participan en ellas.

Creo que una reflexión que nos está quedando es pensar el contexto de esta charla. Como mencionás en el libro, el campo de educación en museos y espacios culturales, si bien ha cobrado mayor fuerza en los últimos años, no ha sido estudiado o considerado de interés como tema de la producción crítica o académica. No pasa lo mismo con el campo de la curaduría, que sí ha llamado la atención de investigadorxs e incluso es tema de desarrollo en la propia práctica artística. Por eso, el hecho de estar discutiendo estos temas en el ámbito de una revista sobre estudios curatoriales pareciera ser un buen pronóstico. ¿Por qué creés que se ha dado esta diferencia, o podemos pensar jerarquía, entre las prácticas educativas y curatoriales?

Sí, estoy de acuerdo con lo que decís, es positivo que esta conversación se incluya en una revista dedicada a los estudios curatoriales, por eso, como persona vinculada al ámbito de la educación y los programas públicos en una institución cultural, celebro y agradezco la invitación a participar de esta publicación. En efecto, hay una diferencia, a pesar de que la educación ha sido también incluida dentro del espectro curatorial cuando se inauguró –con Luis Camnitzer en la 6ª Bienal del Mercosur– la figura del “curador pedagógico”, que exalta el cruce entre práctica artística y práctica pedagógica. Analizar el porqué de esta diferencia es una tarea compleja que requiere un espacio más amplio.

La jerarquización de la figura del curador tiene que ver con un fenómeno internacional, que va un poco de la mano del ascenso de un sistema del arte articulado por grandes instituciones, bienales, ferias, etcétera. El curador ha operado desde la primera mitad del siglo XX como una figura de progresivo protagonismo en un mundo del arte que está en total conexión con el engranaje capitalista. En su libro titulado *Curacionismo* (La Marca Editora, 2018), David Balzer hace un análisis crítico de la omnipresencia de la figura del curador –que llega hasta opacar a los mismos artistas– y establece su origen institucional cuando cita el trabajo de Mary Anne Staniszewski sobre el MoMA. Alfred Barr es considerado por estos autores como el artífice no solamente del diseño contemporáneo de exposición –y del concepto de cubo blanco–, sino también de esta figura del curador de museos. La idea de “curacionismo” que presenta Balzer alude a un análisis de la escalada del “impulso curatorial hasta convertirse en una forma dominante de pensar y hacer” (sic) que cobra especial impulso en los años noventa. Más allá de esta perspectiva de análisis crítico y “picante” que nos ofrece Balzer, en el plano local, creo que por supuesto la Argentina no es una excepción. A pesar de las diferencias, en cualquier caso y en un análisis bien básico, podemos pensar que el protagonismo de la figura del curador nos invita a pensar en el protagonismo que tiene la exhibición en la experiencia del museo. La exhibición –y el patrimonio exhibido– que culturalmente opera como plataforma de experiencia típica vinculada a los museos (uno siempre sabe que va a un museo a ver una exhibición y después viene todo lo demás), pone indefectiblemente en el centro de la escena la labor curatorial. No sucede lo mismo con los programas educativos, o sucede muy excepcionalmente. Por eso, es un logro cuando, por ejemplo, las escuelas visitan un espacio más allá de sus exhibiciones, cuando lo visitan por la metodología, es decir, por la experiencia que se logra con lxs estudiantes. Volviendo a nuestro tema, a nivel local tenemos a muchxs egresadxs de la carrera de Artes que son, además de investigadores, curadores. La manera de poner en contexto un saber tomó el vehículo curatorial como principal herramienta de presencia en los museos. La díada investigación-curaduría tiene una jerarquía y una entidad que, además, se deja ver en la existencia de carreras dedicadas a la curaduría y a estudios de posgrado, el material teórico que mencionás, e inclusive el desarrollo colectivo reciente de un tarifario. Es un campo que a nivel inter-



Fotografías gentileza Fundación Proa, Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

- ALDEROQUI, Silvia (2012). *Los visitantes como patrimonio. El museo de las escuelas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Luján.
- BALZER, David (2018). *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- GARCÉS, Marina y MARTÍNEZ, Pablo (2016). "Una conversación con Marina Garcés". *Re-visiones*, n° 6. (<http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/188/315>). Consultado el 14/12/2020.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Rosario (2020). *Por una institución híbrida. Experiencias de interacción entre Museo y Universidad*. Buenos Aires: Fundación Proa. Disponible online https://issuu.com/proafundacion/docs/educacion_proa_ebook_060820
- KAPLÚN, Gabriel (2014). "La integralidad como movimiento instituyente en la universidad". *Intercambios*, vol 1, n° 1. (<https://ojs.intercambios.cse.udelar.edu.uy/index.php/ic/article/view/11>). Consultado el 14/12/2020.
- LAFUENTE, Antonio (2016). "Antonio Lafuente compartió experiencias del MediaLab-Prado en Utadeo". Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. (<https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/destacadas/home/1/antonio-lafuente-compartio-experiencias-del-medialab-prado-en-utadeo>). Consultado el 14/12/2020.
- PENHOS, Marta y SZIR, Sandra (eds.) (2020). *Una historia para el arte en la UBA*. Buenos Aires: Eudeba.
- The Undercommons, <https://undercommoning.org/>
- Anti University, <http://www.antiuniversity.org/>