

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Barajar y dar de nuevo

Museos, curadurías
y prácticas educativas
alternativas



AÑO 7 - NÚMERO 11 - PRIMAVERA 2020

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler

Comité editorial

Talía Bermejo - Florencia Suárez Guerrini - Ariel Schettini - Francisco Lemus

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães - Ivonne Pini de Lapidus - Laura Karp -
Fabiana Serviddio - Florencia Battiti

Editores sección Curadurías

Francisco Lemus - Ángeles Ascúa

Asistentes del comité editorial

Nadia Martín - Graciela Pierangeli

Coordinación editorial

Florencia Incarbone

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol - Graciela Pierangeli - Nadia Martín

Diseño

Estudio Rainis

Corrección

Gabriela Laster

Editor responsable: Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" IIAC / UNTREF

Juncal 1319, (C1062A0) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

Tel./Fax.: (54-11) 4313.8762 www.untref.edu.ar

Contacto: revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar

ISSN 2314-2022

© de esta edición UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) para EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Índice

Presentación

2020, barajar y dar de nuevo...

Diana B. Wechsler

Artículos

Avatares de pandemia

Museos sin *después*

Federico Luis Ruvituso

Hacia un museo de “locos”: repensar la tradición y la normalidad en las acciones educativas en museos

Germán Paley

El MUNT en contexto COVID-19

Claudia R. Epstein

Mesas, vitrinas y fotocopias

El Museo La Ene en diez exhibiciones

Sofía Dourron y Santiago Villanueva

El museo Marcovich: acción en cuatro movimientos

Talía Bermejo

ESPAC: un modelo híbrido para la renovación de las prácticas expositivas en la Ciudad de México

Tania Puente García

Museo Travesti del Perú

Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias

Rodrigo Aja Spil

El arte en suspenso

Relato de un desencuentro

Benedetta Casini

Diálogos

Diálogo con Natalia Giglietti

Florencia Suárez Guerrini y Francisco Lemus

Fuera de campo

Diálogo con Rosario García Martínez

Ana Schwartzman

Presentación

2020, barajar y dar de nuevo...

Diana B. Wechsler

A comienzos de abril de 2020 y como una forma de ordenar algunas ideas y ensayar otras, en medio de una extraña situación de confinamiento casi global que empezábamos a experimentar, escribí este texto que titulé *Barajar y dar de nuevo, en el mundo del arte y la cultura, un borrador para pensar*. No pensé publicarlo, pero sí lo hice circular entre algunos amigos y colegas en busca de establecer algunos puntos de partida para conversar sobre preocupaciones comunes.

Al pensar en las cuestiones que motivaron este número, pensé en aquel texto y decidí recortar algunos párrafos que transcribo a continuación para compartirlos aquí como parte del contexto singular en el que se pensó este número de *Estudios Curatoriales*.

Mucho se habla de lo que perderemos con esta pandemia. Hay quienes hasta llegan a describir esto como “el fin del mundo”. Y quizás así sea, quizás sea “el fin del mundo”, al menos como lo conocemos hasta ahora o, mejor dicho, como lo experimentamos en los últimos veinte años: crecientemente desigual, frívolo, lleno, abarrotado de: cosas, deseos y promesas incumplidas, ansiedades, necesidades no siempre necesarias, en fin, de vacío (¿o de vaciamiento?).

En ese sentido, el neoliberalismo permeó de tal forma el mundo de la cultura y especialmente el de las artes visuales que lo convirtió en otra cosa. Si convenimos que esto es así, entonces quiere decir que lo que “el mundo de las artes visuales” es (muy en plural y sin inmanencias) posiblemente esté allí, adormecido, quizás exista aún, o tal vez no, pero merezca ser rescatado de su situación residual.

Pero, si así fuera: ¿dónde encontrarlo?, ¿cómo rescatarlo? Quizás el sitio sea el de la experiencia; ese tipo singular de “experiencia” que se habría ido diluyendo en otras dinámicas. Me refiero, claro, a la “experiencia estética”. Asalta allí otra pregunta: ¿dónde ha quedado este tipo peculiar de experiencia en medio de la farandulización y turistización del sistema del arte?

Creo que una vez más la historia sirve para pensar y pensarnos. Así como la noción de arte es una noción históricamente situada y con ella la de la “experiencia estética”, me atrevo a sugerir que esos otros lugares y experiencias que tuvimos

en los últimos tiempos en aquellas propuestas tan altamente procesadas por ideas como las de espectacularización, demandas de un público que quiere “distraerse”, “divertirse” y todo aquello que fue situando la oferta artística en el lugar del ocio, pero lejos de aquella noción de “ocio creativo”... Y podemos preguntarnos también dónde queda, en ese marco, el “arte”, ese “arte” definido como tal en la modernidad (pensando en los procesos de delimitación de los espacios para las artes que –aunque travestidos– reconocemos hoy día como integrados en la “institución arte”).

Recuerdo cuando en 1989, a doscientos años de la Revolución francesa, toda Francia celebraba sus consignas republicanas de *Libertad, igualdad y fraternidad* en sus monumentos, museos y otros sitios patrimoniales como conmemoración, pero también como punto de arribo de un proceso de democratización cultural iniciado 200 años antes (o un poco más) y de definición hacia la ciudadanía –propia y global– de una política cultural que derramaba su sentido sobre una vasta zona de las acciones de la nación. Restauró, actualizó, recicló espacios y con ellos formas de acceso a ellos, y no me refiero solamente a eso que se entiende por “accesibilidad” restringido a establecer rampas y dispositivos que den ingreso a estos espacios a quienes tengan capacidades diferentes. Pienso en “acceso” también en el sentido de ampliar audiencias, abrirse a otros públicos y hacer de los museos las “catedrales del siglo XXI”, como se repitió tantas veces. Junto con este proceso observado en Francia y también en otras grandes “capitales culturales”, varias señales daban el “toque de largada” de la posmodernidad, el fin de los “grandes relatos”, el “fin de la historia” y de la “vida moderna” como la conocíamos.

Sin embargo, si las catedrales y templos religiosos traspasaron la barrera de los siglos adecuando la liturgia pero dejando esencialmente las prácticas en su lugar, estas otras “catedrales”, cuya sacralidad está situada en unos espacios precisos y un conjunto de objetos atravesados por la noción de “valor” (en el sentido extenso y complejo de valor de uso y valor de cambio), fueron poblándose poco a poco de una serie de prácticas de consumo que replicaban (caricaturescamente) las prácticas en uso y fueron gradualmente desnaturalizándolas. En ese camino, a medida que se ganaban nuevas audiencias se iniciaba una carrera por mejorar las estadísticas, superar las propias marcas y las de los otros, hacer de los museos el centro de atracción convirtiendo a la “vieja Europa”, “cuna de la cultura occidental”, en “el” sitio donde “ver” las producciones que la habían puesto y reconfirmado indiscutiblemente en ese lugar dentro del mapa de distribución de roles a nivel global. Y Europa y sus “catedrales” se poblaron de “curiosos”. Tanto que si, por ejemplo, a comienzos de los noventa se podía transitar por ellas y encontrar a los parisinos en el Louvre o a los florentinos de paseo un día cualquiera con sus hijos en los Uffizi, avanzados los 2000, año a año eso fue cada vez más difícil: los “curiosos” ganaron la batalla y desplazaron a las comunidades locales. Esto no significa que unos u otros sean excluyentes, sino

que al menos, y en virtud de que hoy unos y otros permanecen “en casa” y los sitios totalmente vacíos, nos podemos dar el lujo de detenernos a pensar una vez más sobre las prácticas, representaciones y valores vigentes.

En esta línea de reconsideraciones, ¿cómo preservar la mirada y la fruición cotidiana de quienes conviven con esos espacios a diario y la de los “curiosos”, aquellos turistas de masa que quieren ver “en persona” la *Gioconda* o el *Guernica*, por ejemplo?

O, trasladándolo a otras dinámicas que se acrecentaron dentro de estas nuevas lógicas de consumo cultural del capitalismo tardío instituidas a partir de la “posmodernidad”, ¿cómo compatibilizar el placer de las muestras viajeras y su rentabilidad cultural más allá de la espectacularización que rodea habitualmente muchas de estas exhibiciones? Preguntándonos esto en términos más concretos: ¿cómo preservar a Kusama o a Yoko de sí mismas? O, más bien, de lo que el mercado de bienes simbólicos ha hecho de ellas...

Así es como llegamos hasta aquí: corriendo cada día un poco más el límite entre el “arte” y el “consumo masivo”, ¿por qué no revisar esas fronteras y resituirlas? Por qué no recuperar la dimensión de la experiencia estética para todos, queriendo incluir en “todos” a aquellos que puedan sentirse atraídos, a aquellos que se sientan interpelados e incluso a quienes ni tengan señales de que esta experiencia exista, pero sin travestirla, sin distorsionarla para llamar la atención, sino justamente dando acceso, ofreciendo las herramientas, pensando con y desde los términos de las obras, sean de cuando y donde fueren, pero desde el presente siempre, no para trasladar nuestras mismas prácticas cotidianas a esos espacios, sino justamente reconociéndoles la diferencia, sin sacralizar, por supuesto, sino encontrándoles la vía, esa que los hace singulares, esa que nos llama la atención, la que nos inquieta, nos pregunta, nos impide dejar de verlas incluso con los ojos cerrados, la que no nos deja detener el pensamiento ni siquiera cuando ya no la escuchamos, esa que persiste, nos ronda y se hace parte de nuestra imaginación.

Felices los legos, los curiosos, los turistas, los especialistas y los ciudadanos que conviven en cercanía de estas “catedrales” porque de ellos será la fruición del descubrimiento, en el juego con los espacios, las imágenes, las luces y sombras, los sonidos, los llenos y vacíos, los silencios y la catarata de sonoridades, porque son ellos quienes se dejarán cautivar por esta experiencia distinta y desafiante.

Ahora bien, y si de barajar y dar de nuevo se trata, la responsabilidad es de quienes tenemos entre manos estos espacios y la posibilidad de pensarlos y encontrar las vías para que unos y otros –más allá del “deber ser” instalado por el mercado del consumo cultural masivo global– puedan encontrarse entre esos muros, entre esas perspectivas ofrecidas por artistas, pensadores, músicos, militantes del universo de lo simbólico de distintas épocas reunidos todos en el hoy y sintiendo el poder que le otorga su propio equipamiento mental al

instalarse a partir de la idea de cómo y para qué llegué hasta aquí, logrando responder la pregunta más allá de la demanda externa, desde las propias demandas de sujeto en su contexto.

Asimismo, este presente “en casa” y “virtualizado” nos lleva a reconsiderar el “valor” de estas experiencias y, nuevamente, a barajar y dar de nuevo: si es posible poner los museos online, las exposiciones temporales, las permanentes, hacer una puesta en foco en las “obras maestras” y a la vez ensayar “como si estuviéramos allí” un recorrido virtual, ¿qué ha quedado de la experiencia? Quizás para muchos esté cubierta de esta forma, quizás la curiosidad esté saldada, quizás no para otros, entonces ¿desde dónde se construye el deseo, la necesidad de la experiencia estética? Ha circulado estos días de comienzo de la cuarentena aquel graffiti que sentencia: “si usted piensa que los artistas son innecesarios, intente pasar la cuarentena sin música, libros, poemas, películas y pinturas”... la asignación de “valor” vuelve a estar en juego, entonces a barajar y dar de nuevo.

Firmaba esto en Buenos Aires el 14 de abril de 2020. A ocho meses de ese momento, como señalara, elijo publicar algunos fragmentos de aquel texto en esta introducción al número 11 de la revista *Estudios Curatoriales* ya que creo que se vinculan con buena parte de las cuestiones que motivaron este número dedicado a museos. Un número que surgió de una de las reuniones virtuales, claro está, del Consejo Editor en la que la mirada crítica sobre el sistema del arte no solo sirvió para revisar aquellos “vicios” del sistema, sino que también contribuyó a repensar eso que identificamos como “buenas prácticas”, de pasados más o menos lejanos, que indagadas por cada uno de los autores de este número, creemos que merecen ser recuperadas del naufragio.

Gracias a todas y todos por la contribución a seguir pensando juntos.

Diana B. Wechsler, diciembre de 2020

Artículos

Avatares de pandemia

Museos sin *después*

Federico Luis Ruvituso

¿Es posible volver al pasado para un museo?

Cuatro viajeros caminan por un desierto helado buscando ruinas de un pasado remoto. Después de mucho andar, encuentran una misteriosa torre enterrada. Una vez dentro, recorren un inmenso recinto subterráneo, abandonado y atestado de objetos que desconocen. En ese momento, por la presencia de algunos cuadros de desnudos demasiado célebres, se advierte que los viajeros han entrado al Museo del Louvre, que después de muchos siglos se ha perdido en un desolado desierto, con sus obras intactas, pero mudas. Así comienza *Período glacial* (2005) una novela gráfica en la que Nicolas de Crécy pone indirectamente de manifiesto uno de los secretos de los museos: sin comunidades que los activen, cuiden y transformen, son ruinas antiguas, grutas, indescifrables reuniones de objetos viejos y estancados en un pasado remoto.

Luis Camnitzer (2020) afirmó recientemente que los museos no son, como se suele pensar, edificios que protegen y velan por el pasado, instituciones cuyo objetivo es pensar en lo que queda. Por el contrario, el museo se encuentra continuamente meditando sobre la posteridad, sobre el *después*. Hoy existen tantos edificios que se agrupan bajo el título de *museo* que no debería resultar extraña la manera en que se yuxtaponen en su presente las primeras y últimas funciones que tuvieron y que tienen estos recintos. El museo fue primero un lugar de culto, un templo dedicado a las diosas de la inspiración y se convirtió después en un centro de estudios, una biblioteca, fundada para la preservación y producción del conocimiento acerca de las cosas del mundo. Cuando con el paso de los siglos a estas funciones antiguas se les sumó la noción de colección, exploración, preservación y difusión de objetos significativos de diversa índole, los museos de arte y todos los otros fueron apareciendo en el horizonte de la cultura occidental.

Este anacronismo genealógico no es un recuerdo gratuito ya que, aceptada la definición de los museos como edificios de la posteridad, se acepta también que su cronología es evidentemente otra y que está hecha de temporalidades difusas, desplazadas, acumuladas, olvidadas y, eventualmente, recuperadas. A su vez, se sostiene que de manera particular el museo de arte debe tomar el pulso

estético del presente que habita mientras construye su propio futuro y ancla sus acciones en políticas sobre un territorio, una identidad cultural, una comunidad en la que se desarrolla. Sin embargo, el arte no es solo de su tiempo y a medida que un museo atraviesa algunos años de existencia, sus depósitos físicos y su memoria institucional se convierten en cajas de resonancia donde pueden oírse las voces del presente junto a los fantasmas del pasado. Cuando esto sucede durante muchos siglos, algunos museos cuentan con una memoria tan grande que en algún punto de su historia se congelan, incapaces ya de hacer más que conservar aquello que han reunido. Por eso, pese a esta doble temporalidad, los museos no deberían estar necesariamente asociados con la tradición, en cuanto repetición, o con la legitimación, en cuanto cristalización de un autor, firma o tendencia. Tampoco, abrazar una habitual *nostalgia* institucional que los suele envolver, esa romántica y triste sensación que dan las ruinas, como si fuesen testimonio de un pasado mejor. Ya lo señalaba Hans Georg Gadamer, el arte del pasado (y con él sus instituciones) es un fruto de un árbol extinto, la ruina de un templo de un culto apagado, la huella de una época irrecuperable. En su accionar a destiempo, el museo de arte guarda todas esas ruinas aun cuando su función no es meramente arqueológica, ni solo histórica, sino estética y, por eso, tiene que encontrar para el arte un lugar en el presente más allá de su lugar en la historia. Entonces, si el museo se piensa como un edificio de la posteridad, está obligado a mantener un delicado equilibrio entre la memoria que lo habita y el presente que lo convoca.

Con esto en mente, la situación distópica de *Período glaciario* no parece lejana si la enfrentamos a la actualidad más inmediata, en esta suerte de *entretiem-po* sorpresivo que nos trajo 2020. La crisis de los museos ante el cierre de sus puertas puso de manifiesto, en gran parte, la existencia de una glaciación lenta, menos espectacular pero igual de desconcertante que la que relata De Crécy. El cese de sus habituales funciones reveló que los museos ya estaban dormidos, hibernando, pero no por falta de acción gestora, sino porque este fue siempre el ritmo de las instituciones. En este contexto, se ha discutido recientemente sobre el museo como una utopía, como una institución flexible capaz de transformarse a cada momento, un espacio siempre en estado de crisis. Y como hay museos en el mundo, resultaron las respuestas a esa diatriba del siglo XXI: se ha proclamado el fin del museo, como antes el del arte, el museo como un hospital, el museo inserto en el mundo virtual, el museo como espacio afectivo o imaginario.

Pese a estas diferencias de enfoque, estos *museos en apuros*, cerrados, hibernantes, son, por primera vez en muchos años, un reflejo del estado de la sociedad de su propio tiempo y no de aquella que se espera, casi como si repentinamente hubieran logrado concretar un sueño imposible. Como edificios de la posteridad, están obligados a intentar cambiar las cosas, transformar la realidad y por eso siempre están a *destiempo*. Sin embargo, en un mundo en el que se ha

suspendido el contacto, en el que nada se toca sin un riesgo y en el que el distanciamiento es la normalidad, parece replicarse (¿por fin?) la situación habitual de un museo: objetos lejanos e intocables, frágiles, a los que podemos lastimar con el tacto y solo apreciar a prudente distancia. Entonces, existiendo hoy en la soledad de un encierro incierto, con sus depósitos sin movimiento, a los museos los apura una renovación.



Museo-silencio.

Escultura embalada para su transporte (Santamarina y otros, 1944: 137).

Bajo los efectos de esta emergencia, de un invierno forzoso, lo que queda es rememorar, aprovechar que el tiempo ha alcanzado a los museos y los ha dejado obsoletos, congelados y en silencio. Donde nada se toca, donde nadie se encuentra con nadie, las obras de arte ya no pueden guarecerse en los museos esperando que las visiten de lejos, tienen que salir al encuentro de sus propias comunidades y empezar a pensar nuevas estrategias de conexión con ellas. Cuando el equilibrio entre sus tiempos se ha sacudido y acecha el fantasma del pasado como único lugar para los museos, todas sus memorias tocan a la puerta en busca de una vía de escape. Aun así, un cúmulo de difíciles interrogantes

las espera del otro lado: ¿es posible para una institución del después volver a alguna parte, retornar al pasado? ¿Existía antes una serena normalidad que ha sido suspendida o bien era esta una estabilidad ilusoria? ¿Es posible continuar el vínculo con una comunidad impedida de atravesar sus puertas? ¿Volveremos al museo como lo conocíamos o será ya otro lugar?

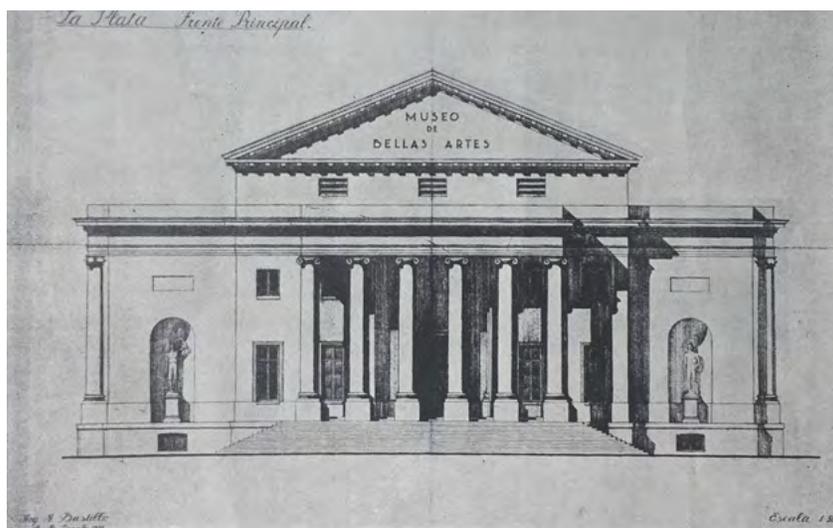
¿Cuántos museos hay en un museo?

El Museo Provincial de Bellas Artes que hoy lleva el nombre de Emilio Pettoruti se fundó a partir de un sueño desacompasado. Pese al interés decimonónico de la generación del 80, que intentaba copiar las instituciones europeas, sobre todo francesas, en sus modelos de ciudades, monumentos y museos, ninguno de estos intentos resultó un mero calco. En 1877 don Juan Benito Sosa (1839-1909), un acaudalado amante del arte, donó su colección personal al Estado argentino con la condición de que alrededor de este acervo se fundara la “Primera Galería de Pintura del país”, un primer Museo de Arte (Sosa, 1889: 120). Sosa había gastado parte de su fortuna en adquirir telas y tablas antiguas y contemporáneas con el objetivo de entregar al Estado la base para la creación de un museo en el que los futuros artistas del país pudieran aprender de los maestros del pasado y del presente. Pese al impulso del proyecto, el inusual altruismo de Sosa fue recibido por el gobierno con tibieza y el itinerario de la donación hasta llegar a un destino cercano al deseo del donante fue una historia llena de accidentes. Durante más de cuarenta años, la colección viajó desde la Biblioteca Central de Buenos Aires al Museo de La Plata, estuvo en depósitos, oficinas y decoró la Gobernación de la Provincia de Buenos Aires (Baldasarre, 2004). Mientras Sosa se ahogaba en reclamos y pese al reconocimiento que le otorgó Eduardo Schiaffino cuando consiguió fundar el Museo Nacional de Bellas Artes en 1896, terminó el siglo y su colección no llegaba a un destino claro.

En 1922, con la donación en poder del Estado provincial y por acción de Ernestina Rivademar, de Francisco Vecchioli y de otros artistas platenses, se fundó el primer Museo Provincial de Bellas Artes. Con el fin de apoyar la empresa, el gobernador Luis Monteverde cedió la colección Sosa como base del nuevo museo bonaerense, que se iniciaba en la joven ciudad de La Plata. De ese modo, el sueño de un hombre del siglo XIX se cumplía casi cincuenta años después aunque el panorama educativo, histórico e institucional había cambiado notablemente desde 1877. Desde ese momento hasta hoy pasaron casi cien años y en ese tiempo el Museo sufrió todos los embates del siglo XX y los que van del XXI: guerras, crisis económicas, dictaduras, políticas más o menos favorables, gestiones diversas, mudanzas, clausuras, una pandemia.

Cuando en 1930 Emilio Pettoruti asumió la dirección del establecimiento, este se encontraba en la casa de altos de un diario platense, *El Buenos Aires*. El antiguo salón que antes había sido un importante enclave cultural estaba a princi-

pios de los treinta muy deslucido y Pettoruti, convencido de llevar adelante un proyecto de renovación, decidió cerrarlo para volver a pensar en el futuro. Su *Museo Piloto*, como él lo llamó, se centraba en un triple objetivo fervorosamente didáctico:¹ la transferencia educativa, el incremento de la colección patrimonial y el desarrollo de una política territorial descentralizada. Diecisiete años de gestión le llevaron a Pettoruti el intento de convertir el Museo en un espacio de vanguardia, agrandar el acervo y gestionar salones de arte por toda la provincia. Con ese impulso renovador, incluso llegó a proyectar en 1937 un monumental edificio diseñado por Alejandro Bustillo, que estaría ubicado en la entrada del Paseo del Bosque platense. El artista, devenido director, también proyectó una Bienal Internacional y había concebido la idea de un museo-tren que, recorriendo el territorio, fuera capaz de llevar adelante un programa inédito de educación artística a través de exposiciones itinerantes por toda la provincia.



Museo-imaginario.

El proyecto de Bustillo para el frente del nuevo edificio del Museo de 1937. Diseñado en *pendant* con el Museo de La Plata (Ciencias Naturales) se lo pensaba levantar en el espacio que hoy ocupa la plaza Almirante Brown (Santamarina y otros, 1942: 263).

Cuando Pettoruti fue destituido en 1947, estos planteos no se habían concretado, aunque en su gestión el acervo del Museo había pasado de un centenar de obras de jóvenes artistas platenses a más de un millar de piezas de figuras de todo el mundo y era, por esos años, el único museo argentino conocido en el extranjero. Pettoruti y la extraordinaria gestión de la Comisión de Bellas Artes,

¹ "El rumbo que pensaba dar al Museo era muy neto: hacer de él principalmente un lugar de estudio de la pintura, de la escultura, del grabado y del dibujo argentinos. Ningún museo de nuestro país llenaba ese cometido, ni siquiera el Museo Nacional" (Pettoruti, 1968: 230).

dirigida por Antonio Santamarina, Mario Canale y otros artistas, habían logrado adquirir obras de las grandes firmas del país: Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Rogelio Yrurtia, Antonio Berni y tantos otros eran los nombres inscriptos en las telas que se guardaban en el depósito de la nueva sede ubicada en el primer piso del Pasaje Dardo Rocha.

Las gestiones que siguieron llevaron el Museo por diferentes caminos, pero conservando los deseos de formación y transferencia educativa. Cuando en 1950 el retratista Numa Ayrinhac (1881-1951) sucedió a Atilio Boveri (1885-1949) en la dirección, el Museo se mudó al Palacio de la Ancianidad, ubicado en el Parque Pereyra Iraola. Ayrinhac intentó de este modo acercar el arte a la comunidad obrera en un entorno en el que habitualmente se reunían los trabajadores. Esta especie de museo-parque inaugurado por Perón y Evita duró poco pues las instalaciones no eran adecuadas y la colección volvió a La Plata, se guardó en depósitos un tiempo, estuvo en galerías otro tanto y muchas obras se perdieron. Durante esos años, el sueño del museo-tren proyectado por Pettoruti se vio también parcialmente cumplido, bajo una rúbrica muy distinta, por Mariano Montesinos, secretario técnico de la institución. En el plan renovador del gobernador Domingo A. Mercante apareció Vagón de Arte, un colectivo que recorría la provincia llevando todo tipo de expresiones artísticas, que llegó a presentar exposiciones ambulantes con sala de cine y teatro en diferentes partidos de la provincia. Plazas, municipios, parques, escuelas y bibliotecas disfrutaron un breve tiempo de este tipo de experiencias gracias al accionar de un "verdadero museo-rodante" (Montesinos, c. 1949: s/p).



Museo-rodante.

Diagrama del interior y exterior de Vagón de Arte. Dibujo ilustrativo de Mariano Montesinos de una exposición montada en una plaza (¿Moreno?) con el colectivo estacionado en el centro (Montesinos, c. 1949: s/p).



Cuando en 1964 asumió la dirección Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000), el historiador del arte declaró abiertamente el reencauzamiento de la vida del Museo como una institución educativa aludiendo a Pettoruti y a Sosa. Hacía cuatro años que el Museo se encontraba en su sede actual en calle 51 y su nuevo director lo concebía como una institución “unida al aula”, como un centro cultural que diera testimonio del arte no ya como mercancía, sino como expresión de nuestra cultura, cuyo impacto se comprobaba en el modo en que una comunidad era capaz de apreciar a sus artistas (Nessi, 1964: 38). Nessi programó un Departamento Educativo fuerte y una institución que él consideraba sustancialmente contemporánea.

Durante los años que siguieron, las sucesivas gestiones llevaron adelante diversos lineamientos sorteando las dificultades que tuvieron y tienen los museos estatales, las problemáticas de las políticas públicas y la extraordinaria fragilidad a la que suelen estar sujetas las instituciones artísticas y culturales en el país.

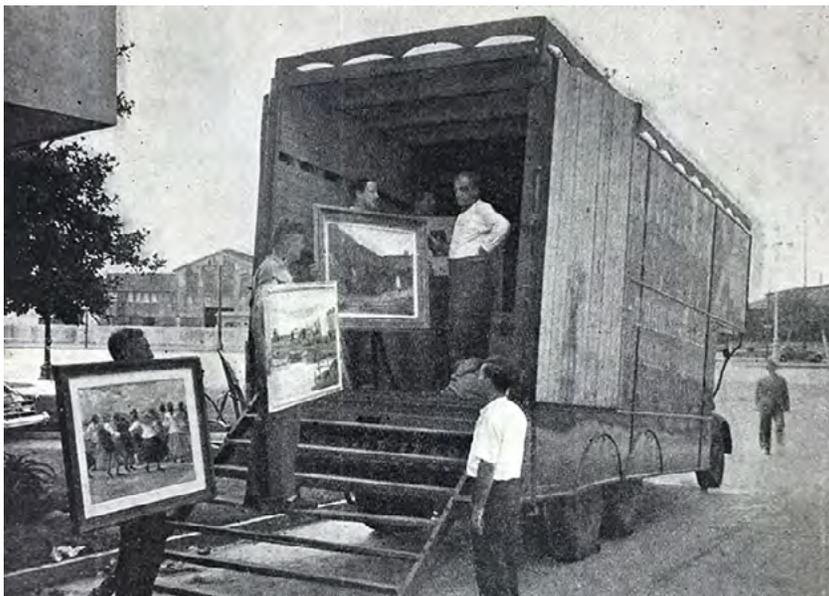
Sin embargo, durante las gestiones siguientes, todos estos planteos y muchos otros se sedimentaron, algunos de tal manera que los tapó el polvo y otros, continuamente reimaginados, siguieron construyendo planteos de gestión y estructuras generales de acción. Incluso en la década del noventa el Museo Provincial de Bellas Artes propuso por primera vez en la historia la temprana entrada al mundo virtual. De este modo, el Museo entró al siglo XXI habiendo sido una colección sin destino fijo, un centro de arte contemporáneo, una escuela para la apreciación del arte bonaerense, un enclave cultural en un parque popular, un tren que llevaba el arte por la provincia, un imaginario y majestuoso edificio en el bosque de La Plata y tantas otras cosas más.

Museos después

Por primera vez en varias décadas, el tiempo de los museos ha alcanzado el tiempo presente porque este se ha detenido. Por primera vez, las calles de la ciudad y los depósitos repletos de cuadros, esculturas e instalaciones, sorpresivamente, se parecen en su silencio. Como se mencionó en el primer apartado, la sensación general es la de haber entrado en un período glacial. Sin embargo, dijo alguna vez un poeta, *Allí donde se encuentra el peligro, crece también lo que nos salva*.

Cuando la obligada hibernación comenzó, hace pocos meses, el malestar de los museos se puso de manifiesto inmediatamente. Al tiempo que se suscitó el ingreso al mundo virtual, en el que las instituciones continuaron la conexión con sus comunidades, comenzó a librarse una batalla silenciosa entre los que pensaban que era el fin del museo como lugar de encuentro con el arte y aquellos que abrazaban la virtualidad como un posible sedante o una señal del inminente reemplazo del espacio material. En aquellas *grandes máquinas* turísticas, el cierre de las puertas causó impensables problemas de gestión e incluso el Louvre comenzó a mirar con otros ojos el desierto futuro donde De Crécy enterró sus tesoros. Pasados algunos meses, un tipo de gestión coyuntural que aparentemente duraría poco tiempo se convirtió, al menos en la Argentina, en una línea de gestión de emergencia, en una forma de administrar la incertidumbre.

El museo siempre ha sido un lugar de encuentro, con una comunidad, con su propia memoria invocada y con ese tiempo otro que las obras de arte nos susurran. A aquellos que conservan, además, obras patrimoniales de varias épocas se les suma la responsabilidad de estudiar y preservar sus colecciones, algunas de ellas amenazadas constantemente por la ruina que el cierre de sus puertas solo acentuó. Una ruina que, por un lado, es física, cuando un xilófago se come la madera de un marco o un motorcito de una obra de los sesenta se quema. Y por otro, es una ruina simbólica cuando la pieza aún intacta no se exhibe, no se estudia y la desconocen sus verdaderos propietarios, en este caso, los habitantes de la provincia de Buenos Aires.



Museo en movimiento.

Mudanza de obras para el I Salón de Arte de Mar del Plata
(Santamarina y otros, 1944: 139).

En el Museo Provincial, durante los primeros meses de pandemia se llevaron adelante diversas actividades: muestras virtuales, recorridos por salas imaginarias, salones, conversatorios, registros de la vida en cuarentena de las y los artistas bonaerenses, debates con autoridades internacionales sobre el estado de los museos en el mundo, ciclos sobre obras fundantes de la colección, charlas sobre su historia y su actualidad y exposiciones virtuales de arte contemporáneo. Pese a poder continuar con sus actividades, todas sus tareas se vieron trastocadas y su memoria, conservada en su biblioteca y en su archivo, comenzó a salir a la luz. La memoria de un museo, aquella sobre la que tan solo esbozamos en el apartado anterior sus primeros años, no se trata de un amontonamiento de nostalgias, sino de un relato de grandes esfuerzos y mayores dificultades que continúa activo y cuyos trabajadores y trabajadoras transitan habitualmente. Por otra parte, más allá de los sueños de gestión registrados y llevados adelante con más o menos suerte, el secreto de las instituciones es, para bien o para mal, el de las voluntades humanas que las habitan. Como un baldío donde crecen los árboles entre dos enormes edificios, los museos y sus trabajadores defienden los espacios más allá de las gestiones, que en el mejor de los casos pueden diagramar un quehacer táctico efectivo. Lejos de la frialdad ministerial, un museo se construye desde la idoneidad y los afectos a sus obras y a sus comunidades.

La sagacidad bibliotecaria es la que salva de direcciones insensibles un viejo bibliorato que describe a mano todas las obras de la colección, aquellas que es-

tán y aquellas que ya no; el paciente esfuerzo preservador es el que evita que las ratas se coman las telas y que las polillas destrocen los lienzos y la acompañada restauración rescata aquellas obras a las que se les acerca la ruina. La catalogación infinita y el estudio de la colección dan vida a las firmas que estaban perdidas y la misma sensibilidad tapa las goteras en los techos, repara las puertas, ubica las luces para exponer mejor el acervo. Un guía que enseña una sala, sea cual sea la exposición, lleva en sus palabras la institución a cuestras y la responsabilidad de transmitir, quizás por primera, quizás por única vez, lo que cuenta una obra de arte. En ese sentido, es primero aquella pequeña comunidad interna la que propone la apertura hacia los nuevos lenguajes y la que reclama reconocimiento para aquellos y aquellas que han formado parte de su historia. Por fortuna, aun con el Museo cerrado, esas voluntades no se agotan ni han desaparecido y son las que, en último término, transforman el espacio real del museo más allá de las limitaciones físicas a las que está sujeto y de las dificultades con las que se enfrentó, se enfrenta y se enfrentará.

En la actualidad, los museos atraviesan un desafío muy inusual porque mientras avanzan superando las dificultades que la coyuntura histórica les ha impuesto, teniendo que cerrar sus puertas y *mudarse* al mundo virtual, deben sobrevivir y transformarse como nunca lo han hecho, es decir: sin un *después* seguro. Para esa transformación, un inicio posible es recuperar los futuros que pensó su historia y escuchar las voces de su memoria, puesto que en ese lugar radica una de sus fortalezas. Si algo sugiere la historia particular del Museo Provincial de Bellas Artes es que está hecha de gloriosos fracasos y minúsculas victorias, pero sobre todo de voluntades que han dejado marcas manifiestas en la institución a través de sus políticas, de sus obras, de sus deseos transformadores.

A principios del siglo XX, Aby Warburg imaginó una historia del arte parecida a un museo sin límites, con obras que se evocan unas a otras en un espacio para pensar repleto de asociaciones posibles y solidarias en gestos y sensibilidades culturales siempre en movimiento. Hoy con los nuevos desafíos del distanciamiento no es posible arriesgarse a encontrar la calma en ningún modelo de museo prefijado y mientras se abraza un perpetuo movimiento, con el tiempo alcanzando al museo y con el museo alcanzando al tiempo, parece necesario repensar continuamente las posibilidades existentes. Para eso, el museo puede servirse de todas sus versiones pasadas mientras imagina otras por venir. Durante este tiempo, puede ser un espacio de discusión política y a la vez una biblioteca, un lugar para la inspiración y la experiencia estética, una escuela y un taller, un centro de experimentación contemporánea, de inclusión, de investigación patrimonial, y también de formación académica y popular.

En ese sentido, si se acerca la hora de la cultura para definir cómo se sobrevivirá a la pandemia y a las posibles secuelas y colapsos de lo que vendrá, también se acerca la hora de los museos y del arte, que ya se encuentran pensando las formas de un futuro posible. En este presente sin después en el que vivimos, resur-

gen viejas preguntas y se presentan nuevas coyunturas y sin duda se volverán a discutir los espacios, las políticas y los límites de las instituciones. Con todo este revuelo en marcha, con su historia revisitada a contrapelo y sus áreas teniendo que repensar los habituales campos de acción ahora enrarecidos, no parece haber un futuro predecible para los museos más que navegar la tempestad. Sin embargo, estas nuevas sensaciones e incertidumbres, lejos de ponerlos en jaque o de hundirlos en la historia pasada, al tiempo que confirman las verdades de un poeta que vio en el riesgo la salvación, anuncian el final de una época que se agota y apuran una pronta renovación.

Referencias bibliográficas

- BALDASARRE, María Isabel (2004). *Juan Benito Sosa y la colección fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata*. Segundo Concurso para la Investigación de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires.
- CAMNITZER, Luis (2020). "La batalla del virus contra el aura", texto leído por el autor para el ciclo Museos y Educación de PROA TV. Disponible en: <http://proa.org/proanoticias/2020/08/03/proa-a-distancia-con-luis-camnitzer/>
- MONTESINOS, Mariano (c. 1949). *Vagón de Arte. Orientación Cultural, vagón para ver, oír, leer*. La Plata: Ministerio de Gobierno, Dirección General de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- NESSI, Ángel O. (1964). "Nueva orientación del museo de artes plásticas de la provincia". *Boletín del Departamento de Museos*, pp. 36-46. La Plata: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- PETTORUTI, Emilio (1986). *El pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- SANTAMARINA, Antonio y otros (1944). *3ª Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes*. Tomo I. La Plata: Taller de Impresiones Oficiales.
- SOSA, Juan (1889). *Proyecto Nacional de Bellas Artes para la ciudad de Buenos Aires por Juan Benito Sosa presentado al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1886*. Buenos Aires: Peuser.

Hacia un museo de “locos”: repensar la tradición y la normalidad en las acciones educativas en museos*

Germán Paley

Para no ser un recuerdo, hay que ser un re-loco

Federico Manuel Peralta Ramos

Introducción: palabras pandemizadas

Este texto tiene como origen una invitación: el 28 de junio de 2020 recibo en mi casilla de correos un email de Francisco Lemus, quien me convoca a “escribir sobre prácticas museográficas, programas públicos y acciones educativas que presenten un modo alternativo de trazar relaciones con la comunidad”. Una invitación que me encuentra como migrante en la Ciudad de México, freelanceando en el sector cultural como museólogo social y arteducador y desarrollando dinámicas en museos e instituciones culturales a partir de mi experiencia previa como coordinador de Comunidades del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) entre 2016 y 2018.

Me es imposible no mencionar el presente desde el cual enuncio. Imposible, intentar la objetividad del artículo académico, que con su asepsia discursiva borra contextos y emociones, y estructura enunciados en fraseos despersonalizados, citas bibliográficas y demás estrategias narrativas para consolidar un modo de saber y, tal vez, sostener el poder del texto académico como escudo. A su vez, me es imposible negar que estas letras están siendo escritas en plena pandemia de COVID-19, a principios de agosto de 2020, y que no hay objetividad alguna que logre solapar mi OEP (oscilación emocional pandémica) que me tiene rebotando entre la preocupación ansiosa, el sinsentido ante la incertidumbre creciente y la imposibilidad de producir en condiciones de “normalidad”. Quizás, reconocer este estado de enunciación no sea más que una excusa para producir cierto

* Memorias del Grupo Tinkunakuy: arte, pensamiento y creatividad. Una experiencia conjunta entre usuaries y profesionales del Sistema de Salud Mental del Hospital de Agudos Dr. Cosme Argerich y el Área de Comunidades del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Participantes del grupo: Felisa Escalera, Esther Gladys Martínez, Teresa Gadaleta, Jonathan Bellido, Adriana Núñez, Lourdes Raspa, Hugo Campanella, Rubén Maneiro, Susana Leiva, Gustavo Ergas, Susana Frigerio, María Reina, Agustina Abadía, Mercedes Figallo, José Luis Lucchesi, Dorotea Agote, Romina Gamaldi, Liliana Celman, Verónica Vidra, Florencia Kalejman, Ayelén Rodríguez y Germán Paley.

giro en cómo leemos nuestras prácticas y desde qué lugar las nutrimos: podría limpiar mi texto y hacer de él un silogismo que demuestre vaya a saber qué, pero ante este parate de sentido producido por un virus que lleva a replantearnos el modo en que vivimos y cómo hacemos lo que hacemos, prefiero construir mi relato desde la potencia subjetiva en la que he venido sosteniendo mis prácticas pedagógicas y artísticas, si es que acaso fuera posible dividir esos universos.

Y desde este presente es que me arrojé a un ejercicio de memoria, a revisar acciones pasadas para recuperar del archivo de prácticas alguna que siga resonando o que incluso, al ser resituada en la actualidad, nos brinde ciertas coordenadas de cómo podríamos construir (en) el futuro. No es casual que decida volver hacia una experiencia de articulación entre arte y salud mental, la del Grupo Tinkunakuy, quizás como manera de reconectar con el sentido –tan amenazado estos días–, tal vez como forma de recordar las preguntas que la enmarcaron y que hoy, inevitablemente, vuelven con más fuerza: ¿Qué es un museo y qué mundos crea? ¿De qué manera genera distancia, inhibe, discapacita? ¿Qué puede considerarse “normal” y de qué manera se construye? ¿Qué podemos aprender de todo aquello que queda afuera? ¿Qué de nuestras prácticas tiene sentido mantener? ¿Cuáles deberían reconfigurarse? ¿Cuál es el estado de salud mental de nuestras instituciones?

Un área de comunidades en el museo

La experiencia del Grupo Tinkunakuy, un proceso de trabajo creativo mancomunado y de encuentro entre profesionales y usuarios del Sistema de Salud Mental en el Hospital Argerich y trabajador+s del MAMBA, surge a partir de una iniciativa conjunta entre el Programa de Inclusión Social de la Dirección General de Salud Mental del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Área de Comunidades del Museo. Pero antes de profundizar en este proceso de trabajo, me parece necesario caracterizar el Área de Comunidades para ahondar sobre sus ideas y motivaciones.

Hacia 2014, bajo la nueva gestión de la directora Victoria Noorthoorn en el MAMBA, la artista pedagoga Marina De Caro creó el Departamento de Educación, con el Programa Educativo del Laberinto de los Sentidos, un abordaje multisensorial que concibe el patrimonio no como una dimensión objetual a ser contemplada, sino, a través de la mediación, como un punto de partida para, desde el arte, accionar el pensamiento en el museo y así, el mundo. Como educador dentro de esa propuesta pedagógica, comencé a desarrollar acciones aisladas de vinculación comunitaria que se sostuvieron en el tiempo y generaron una metodología, un abordaje práctico para repensar el Museo y sus modos. Comencé a atender a los “no” del museo: cuando una persona ciega se acercaba a la recepción solicitando una visita y le decían que no había visitas de ese tipo, allí me acercaba a conversar y pensar alguna dinámica; cuando una persona mayor

recorría las salas y no encontraba un espacio para pausar y sentarse, allí acercaba una silla y conversábamos. El mayor aprendizaje surgió de leer y escuchar al “público”, lograr traducir a les visitantes en personas reales con sus propias corporeidades, deseos, necesidades, miedos, ganas. Estas acciones puntuales se convirtieron en una “investigación” que, gracias a la gestión de la museóloga Florencia González de Langarica con la dirección del museo, derivó en la creación del Área de Comunidades en 2016, a la que un año más tarde se sumaría Ayelén Rodríguez, actual coordinadora.

Desde su creación, el Área de Comunidades, siguiendo la visión de la museología social, tuvo como principal objetivo favorecer la participación real de colectivos sociales con distintos intereses y necesidades –como, por ejemplo, personas con discapacidad física y/o mental, en contextos de emergencia social, adultos mayores, entre otros–, expandir los límites del museo, desarrollar acciones en territorio y fortalecer la accesibilidad generando nuevas dinámicas de vinculación. El área generó diversas actividades a modo de laboratorio transformando la realidad del museo en un terreno de acción y exploración de ideas: una conexión entre organizaciones sociales, culturales y educativas para que con el arte se ampliaran sentidos. Así, cada acción de Comunidades nutrió al museo de nuevos saberes y miradas transformando significativamente el vínculo con sus visitantes: se propuso derribar la idea del ‘gran público’ y trabajar con las particularidades de grupos específicos jerarquizando y dándoles voz a sus miradas, inquietudes, necesidades, expectativas. Un planteo pedagógico que se orienta al otro, que hace un corrimiento y permite repensar el museo ya no como un espacio institucional que tiene un saber, sino como una plataforma de diálogo en la que el museo también escucha y construye aprendizajes compartidos. El Área de Comunidades fue consolidándose bajo el sello del museo humano y, de esa manera, nos alejamos de ese espacio tradicionalmente asociado a un templo de saber para transformarlo reconociendo sus zonas de ignorancia y así dar lugar a nuevos aprendizajes más ligados a procesos vitales como el devenir y la incerteza, la negociación y el intercambio, los sentimientos y la afectividad.

Partir del blanco

A fines de 2017, hacía más de un año que con Ayelén Rodríguez habíamos decidido vencer el miedo y nos embarcamos a desarrollar acciones para trabajar con personas con discapacidad; ese acercamiento al universo de la diversidad funcional nos fue permitiendo aprender sobre qué entendemos por inclusión, y a la vez nos acercó a problemáticas que suelen estar invisibilizadas, como son las de salud mental. Así, empezamos a realizar acciones con escuelas de educación especial, hospitales, fundaciones, aprendiendo sobre diferentes condiciones pero sobre todo viendo de qué manera generar experiencias dentro y fuera del museo en torno a la salud mental.

Por este trabajo en marcha, a través de un email nos contactan de la Dirección General de Salud Mental para solicitar una entrevista para darnos a conocer el Programa de Inclusión Cultural. Recibimos a las coordinadoras del programa en el museo con quienes intercambiamos visiones sobre prácticas y concluimos que sería bueno llevar a cabo una acción conjunta: convenimos que lo mejor sería pasar a la acción a través de una visita al museo para un grupo de adultes, usuaries del sistema de salud mental en el Hospital Argerich y el equipo de profesionales que los atendía.

Recibimos al grupo de profesionales y usuaries del sistema de salud mental en el hall del museo, que para ese entonces era el espacio donde rompíamos el hielo. Una ronda inicial de conversación y presentaciones en la cual surgen los nombres propios y cada rostro se vuelve una historia. ¿Quién sos? ¿De dónde venís? ¿Qué esperás de tu visita al museo? ¿Es la primera vez o ya fuiste a alguno? y así en la conversación, mucho antes de entrar a sala ya comienza el "pre-amasado" de la narrativa en torno al patrimonio fundamental, les visitantes. Esa charla que puede durar entre media y una hora es el terreno a partir del cual se organiza la experiencia en sala: las colecciones cobran sentido a través de las conexiones y es en ese encuentro humano desde el cual tendemos puentes con las obras, lo que comúnmente se suele llamar "interpretación del patrimonio" y que, desde Comunidades, se construye desde la experiencia personal como motor de sentidos.

Luego de esa introducción, continuamos el recorrido y fuimos a la muestra elegida: *Sin título* de la artista Elba Bairon. Les pedimos a les miembros del grupo que se situaran frente al texto de sala y cuando iban a comenzar a leerlo, que rotaran su cuerpo un cuarto de giro a la izquierda, lo cual colocaba su mirada frente a una pared blanca. En lugar de entrar a la exhibición con información, con las palabras que "explicaban" o "introducían" desde el muro, propiciamos el tiempo de observar ese otro muro que aparentemente "nada decía". Pero ¿qué puede decirnos un muro blanco? Mientras lo observaban, con Ayelén fuimos haciéndoles preguntas, una estrategia para mediar esa pared 'vacía':

¿Es la ausencia de información, el vacío o para que exista el blanco debe generarse materia?, ¿qué ofrece a nuestra vista un muro sin texto ni obra?, ¿qué efecto produce: nos genera ansiedad, descansamos o empezamos a ver los poros del muro, sus imperfecciones?, ¿en un bloque blanco, qué detalles aparecen, hay una historia?, ¿qué pasa con nuestra percepción cuando reposamos la vista en el blanco, cómo eso se traduce en nuestro cuerpo, en nuestra respiración?

Y mientras lanzábamos esas preguntas al grupo, en el muro de al lado, las palabras del texto curatorial que fueron esquivadas y esperaban a ser leídas:

Las instalaciones de Bairon conviven en un tiempo detenido, congelado en el instante preciso en el que alcanzan un equilibrio

perfecto entre tensión y serenidad. El blanco de las superficies, la levedad de la figuración, la simplicidad de las líneas e incluso la ausencia de títulos hacen que estas piezas se resistan a ser nombradas; llaman al silencio. La artista apela a nuestra capacidad de ver, oír y sentir, y de esta manera, recupera una experiencia de aquello que no se puede nombrar, que no narra el mundo, sino que lo devela.

Y de algún modo, esas palabras de Sofía Dourron, curadora de la muestra, si hubieran sido leídas, no habrían generado una experiencia físico-sensorial. ¿De qué manera nos adentramos a una muestra de arte: necesitamos información, un texto que nos introduzca, o podemos abrirnos a otras formas? "Leer" un muro blanco repercute en el cuerpo. Que la práctica de educación de museos deje de ser una traducción del discurso curatorial y pueda ser una experiencia de creación es un camino a explorar por los equipos educativos en los museos para que les artistas no sean explicados y que cada "visitante" juegue de local en los dominios de la experiencia artístico-estética-perceptiva.

Al entrar a la gran sala, a cada persona del grupo se le dio una hoja en blanco y se le pidió que recorriera el espacio como quisiera, por donde quisiera, estando pendiente de sus sensaciones y pensamientos. Una gran instalación y dos pequeñas esculturas como "objetos" para ser vistos: superficies blancas, bordes rectos de una gran estructura, acabados indefinidos en formas que apenas dejen adivinar figuras, entre lo sugerido y lo inconcluso, superficies pulidas para reposar la mirada. Les pedimos que tomaran su hoja en blanco para volcar en ella su interpretación de estos objetos escultóricos; su propio gesto a partir de lo que sintieron o pensaron al ver la obra, traducirla en papel de manera libre: hubo quien plegó, abolló, rompió, partió, picó, perforó, arrugó. La misma hoja, la misma sala, las mismas obras y, a partir de la misma invitación, cada quien transformó esa hoja en algo personal. Luego de ese recorrido, fuimos con el grupo a la Sala de Educación del Museo, un espacio-taller para seguir haciendo. Alrededor de la mesa de trabajo, les dimos lápices y marcadores para que, si querían, pudieran continuar interviniendo su pieza, mientras que a la par íbamos conversando de la experiencia en sala: un diálogo múltiple en el que cada quien pudo compartir sensaciones, sentimientos, derribar sus propios prejuicios acerca de qué esperaban de la visita al museo y revelar que en el recorrido pudieron explorar sin temor a sentirse juzgados o disminuidos por no tener un conocimiento que les "habilite" a interpretar las obras. Desde esa libertad expresiva, las manos siguieron operando en las piezas y, luego de media hora, colores y palabras fueron cubriendo superficies, sumando capas de sentido. Al finalizar la actividad, llegó el tiempo de despedirse y aparecieron las sonrisas agradecidas y las promesas de volver al año siguiente. Con las coordinadoras del grupo pensamos que sería bueno continuar el contacto y ahí surgió la idea de forjar un vínculo para 2018.

Hacer (en/con) el tiempo

En marzo de 2018, retomamos contacto y nos reunimos los profesionales de Salud y el equipo de Comunidades a conversar sobre la posibilidad de generar un grupo. Parte de las anotaciones de ese encuentro dan cuenta de algunos elementos que formaron parte de la alquimia futura:

Un espacio de encuentro donde el saber esté repartido y sea horizontal. Potenciar el desarrollo de la persona a través de la expresión, la reflexión y la escucha. La inclusión no como declamación sino como ejecución performática real. La producción y el encuentro como posibilidad de crear algo nuevo a través de la participación cultural, transformando la inherente pasividad que esconde la idea de "paciente" y otorgando a los sujetos el poder de agenciamiento sobre su construcción del mundo a partir de su subjetividad.

Se acordó que cada profesional convocaría a los pacientes que considerase a partir de la siguiente invitación:

Te invito a sumarte a un espacio para crear, desplegar, disfrutar. Un espacio donde podés venir a expresarte, charlar, hacer arte. Un espacio de expansión para abrir tus emociones e intercambiar con otros. Construyendo un espacio entre el Argerich y el MAMBA. Conversación entre dos espacios en un mismo tiempo.

La convocatoria de los profesionales comenzó a girar y la fecha para el primer encuentro del grupo fue el 26 de julio de 2018. Un día antes, recibimos un email que compartía cierto perfil del grupo por parte de una de las Coordinadoras del Programa de Inclusión Cultural, Susana Frigerio:

- Perfil de usuarios convocados para la actividad
- Cantidad de usuarios estimados: 13
- Composición del grupo: usuarios del Servicio de Salud Mental del Hospital General de Agudos Dr. Cosme Argerich de la Ciudad de Buenos Aires
- Los usuarios están incluidos en los siguientes dispositivos de atención:
 - > Consultorios externos y Taller de estimulación cognitiva
 - > Seis usuarios están en tratamiento por psiquiatría
 - > Tres usuarias realizan tratamiento en el Equipo de Psicodinámica
 - > Un usuario realiza tratamiento en el equipo de Trastornos de la alimentación

- > Tres usuarias participan del Taller de Estimulación Cognitiva
- > No se conocen entre todos. Hay subgrupos que comparten actividades, dependiendo del dispositivo al que concurren
- > Se trata de un grupo auto válido en el área motriz, solo hay una paciente con dificultades para caminar
- > La totalidad de los integrantes del grupo se encuentran estabilizados emocionalmente al momento de la convocatoria
- > La mayor parte de los usuarios invitados nunca concurre a un museo

Desde Comunidades, dentro de la línea de Salud Mental o Accesibilidad, siempre solicitamos a los profesionales que venían con los grupos un perfil para poder atender a necesidades específicas y estar atent+s a los requerimientos específicos del grupo. Con el tiempo, fuimos aprendiendo que todo perfil permite demarcar o anticipar ciertas cuestiones, pero son las dinámicas de vinculación las que hacen al encuentro humano y muchas veces ahí el perfil queda olvidado, reducido a datos que terminan aportando poco a la experiencia real.

Acuerdos fundacionales

Desde el equipo de Comunidades pensamos un encuentro de apertura centrado en la conversación y detonado por la pregunta: "¿por qué creen que estamos acá?". Una ronda de charla que permitió presentaciones y compartir experiencias previas, conocerse e igualarse a partir de las respuestas. Emergieron ideas acerca de lo que podría llegar a ser este nuevo espacio y, a su vez, se comenzaron a generar acuerdos, que fueron escribiéndose sobre la mesa, como un testimonio de la sinapsis conversacional y que fueron registrando ciertas zonas comunes a trabajar a futuro: "Hablar sin interrumpir / repartir los tiempos de la palabra / no venimos a ver arte, estamos haciéndolo / expresar libremente sin miedo / este es NUESTRO espacio / DESPERTAR con el arte / buscar sintonizar / modo libre / cada quien sabe lo que sabe / DISFRUTAR".

Palabras e ideas que fueron dando lugar a una suerte de "acta de convivencia" a la que siempre volvimos para recordarnos el espíritu del grupo: "No hay correcto ni incorrecto, al no sé lo dejamos de lado, respetarnos desde cada saber, respetar lo múltiple, comprometernos y que sea un encuentro positivo". Y habiendo aterrizado esas ideas en el papel, fuimos a la sala de la exhibición *Historia de dos mundos: arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK de 1940 a 1980*, curada por Victoria Noorthoorn, Klaus Görner y Javier Villa. Optamos por no seguir el típico formato de visita guiada sino poder fluir por la sala con el grupo de manera distendida, como si las obras fueran un bosque a explorar y en ese recorrido grupal, pero personal, cada quien fuera vinculándose con aquello que le llamara la atención y compartiéndolo con el resto. No fue un

recorrido lineal dirigido, sino que el espacio de la sala fue atravesado de manera desordenada pero orgánica por la pluralidad de seres que iban señalando hallazgos para hacerlos resonar en les otros y recuperar ecos ajenos para ir nutriendo la mirada propia. Así, cada obra, cada detalle, cada observación, seguía abriendo el diálogo que escapaba a las líneas de las biografías de la historia del arte y dejaba de lado fechas, egos autorales, constructos curatoriales; las miradas fueron arrojándose a la potencia que otorga el goce de sentirse libre. Y ese transitar la sala, de algún modo, también definió las bases del grupo: la participación libre y respetuosa en sintonía con les otros para aprender entre todes en esa experiencia compartida.

El museo sale de sí mismo

El segundo encuentro no fue en el museo sino en el hospital, lo cual abrió otras lógicas de vinculación y nos permitió como equipo pedagógico correrlos del lugar de anfitrión –ese protagonismo discursivo que suele tener la dinámica tradicional de la visita guiada al museo–. En esa dislocación espacial, nos volvimos aliens en terreno nuevo, también nos preguntamos qué parte del museo dialogaría con el hospital. A su vez, como la dinámica de este encuentro estaba a cargo del equipo de profesionales del hospital, como educadores de museo pudimos no estar a cargo y ser simplemente participantes, subvirtiendo el clásico orden: nos volvimos visitantes.

Nos reunimos en una sala/aula del Hospital Argerich y la propuesta fue recorrerlo. Luego de una charla inicial, salimos en grupo a caminar pasillos, observar espacios, salas de espera, incluso acceder a áreas nunca antes vistas, como una terraza donde los profesionales suelen salir a tomar aire. Un recorrido grupal, a veces dialogado y muchas otras en silencio compartido. Anduvimos entre personas, tomamos ascensores, pasamos por consultorios, escuchamos a través de las paredes, nos movimos y estuvimos quietes, exploramos el universo hospitalario.

Luego de ese recorrido que duró unos 45 minutos, volvimos a la sala y tuvimos que volcar en una hoja cinco palabras que dieran cuenta de las percepciones, sensaciones, sentimientos. Todo aquello que mirada y cuerpo fueron captando en ese salirse del molde, en ese bajarse de la rueda del hámster, en ese desalinearse para descubrir y trazar nuevas líneas, para hacer de un espacio habitual algo totalmente nuevo a habitar. Fueron apareciendo respuestas en las hojas, cataratas de palabras que iban cubriendo al hospital de capas subjetivas: espacios, pasillos, espera, salud, escalera, ascensor, laberinto, selva, equipo, abstracción, pregunta, ausencia de color, movimiento de gente, acceso, ocultos, sanar, nostalgia, miedo, casa, luz, dolor, personas, transparente, estrecho, pacientes. Y cuando cada uno tuvo sus cinco palabras, la indicación fue empezar a pasarnos las hojas y trazar vínculos entre conceptos, haciendo líneas, punteos, asociaciones visuales en color y formas que de algún modo iban mapeando la experiencia ajena, resonando

con la propia. Cada quien pudo conectar con otras miradas y empezaron a surgir conversaciones sobre la experiencia, sobre el espacio, sobre los lugares externos e internos: pudimos descubrir lo conocido a partir del otro, transformando la dimensión material individual hacia una experiencia simbólica compartida.

El hospital se transformó en un espacio de creación para resignificar nuevos vínculos de mirada, pensamiento y acción. Hacia el final del encuentro, Felisa, una de las participantes, reflexionando sobre las palabras y su energía, dijo que estaría bueno tener una palabra que nombre al grupo y nos regaló una que viene de su herencia norteña: *tinkunakuy*, que en quechua quiere decir “encuentro entre personas”. Así, en el hospital, el grupo incubó su propia identidad. A partir de ese entonces, seríamos Tinkunakuy.

Poéticas de la mirada

El tercer encuentro fue nuevamente en el museo y nos sumergimos en otra de las salas de la exhibición *Historia de dos mundos*. Esta vez a partir de una herramienta de recorrido llamada Cuestionario AMI (Asociaciones Múltiples Inmediatas), un dispositivo que invita a conectar con una obra, imagen, objeto a partir de diferentes dimensiones vinculadas a los sentidos y a la historia personal. Mediante este recurso, fue posible transformar el patrimonio en algo más dinámico con sentidos menos impuestos por el peso de la herencia generados a partir de las asociaciones libres que van cubriendo las superficies materiales de capas más afectivas y propias. El texto que nos introdujo a sala fue un fragmento de la novela *Metafísica de los tubos* de Amélie Nothomb:

Los ojos de los seres vivos poseen la más sorprendente de las virtudes: la mirada. No existe nada tan singular. De las orejas de las criaturas no decimos que poseen una “escuchada”, ni de sus narices que poseen una “olida” o una “aspirada”. ¿Qué es la mirada? Ninguna palabra puede aproximarse a su extraña esencia. Y, sin embargo, la mirada existe. Incluso podría decirse que pocas realidades existen hasta tal punto. ¿Cuál es la diferencia entre los ojos que poseen una mirada y los ojos que no la poseen? Esta diferencia tiene un nombre: la vida. La vida comienza donde empieza la mirada (2013: 8).

Y fueron las conexiones entre museo-mundo exterior, entre objetos-afectos, entre contemplación-participación, las que propiciamos en esta visita orientándonos hacia la idea de *fratrimonio*,¹ término que, desde la museología social,

¹ En los años setenta, surgieron nuevas miradas en torno a los museos y su función social: distintas voces cuestionaron al museo moderno como un espacio elitista con prácticas que concentran poder en torno a una idea de verdad. Este movimiento crítico devino en la museología social, que introdujo un gran cuerpo de teoría crítica y, sobre todo, un caudal de prácticas

cuestiona la tradicional rigidez interpretativa del patrimonio y abre a la construcción de sentidos más amplios a partir de la experiencia vital de cada visitante. Así, fuimos recorriendo obras de vari+s artistas, como Mathias Goeritz, Liliana Maresca, Joseph Beuys y León Ferrari, y cada lectura de las respuestas del cuestionario fue tejiendo texturas que, al ser leídas en voz alta, hacían resonar la imagen desde la poética personal. Una de las heliografías de León Ferrari devino en “un ser humano con algo de Virus, corriendo, piernas caóticas, como la piel, ácida, constante y caliente”, mientras que la obra *La muerte del pecador* (1973) de Beatriz González, interpretada por Esther, se transformó en una “cama-libro con historias de abuela, una paloma que baja del cielo, extendiendo el brazo de la sabiduría, al latido de una polka suave, con recuerdos de niñez al oler la flor del limón”. Cada obra fue abriendo historias de vida, recuerdos o fragancias, separaciones matrimoniales o juegos de infancia, y ya no se trataba tanto de explicar la obra sino que, sin darnos cuenta, al hablar de la obra estábamos hablando de nuestras vidas al punto que, ante una escultura de Liliana Maresca, Hugo rememoró aquellos tiempos pelilargos en los que el rock nacional agitaba sus venas y los pulsos de esos recuerdos lo llevaron a regalarnos una versión muy personal del disco *La Biblia* (1971) de Vox Dei a la que de a poco se fueron sumando otras voces y así un círculo rockero se armó alrededor de esa escultura con ramas secas y bronce, mientras las personas que entraban a la sala pensarían que se trataba de alguna activación performática, y tal vez sí lo era.

Sinergia propia

El cuarto encuentro fue en el hospital, entre los profesionales y usuaries. Nadie del equipo de Comunidades pudo asistir, pero parte de la organicidad del proyecto

disruptivas. El museo tradicional, definido por una construcción centrada en las colecciones y por mantenerse ajeno a la realidad social puertas afuera, fue denunciado como un centro elitista que pretende perpetuar una verdad. La nueva museología viene a cuestionar esa estructura de poder y plantea transformar las prácticas en torno al sistema organizacional, las dinámicas pedagógicas y el vínculo comunitario. Este cambio de enfoque fue sostenido y defendido a lo largo del tiempo a través de declaraciones abiertas como la de la Mesa Redonda de Santiago (1972), la de Quebec (1984) o la de Río de Janeiro (2013). Con la creación del MINOM –Movimiento Internacional por una Nueva Museología– en 1985, las visiones de este movimiento cobraron fuerza en otras narrativas que imaginan lógicas museales alternativas dando lugar a nuevos conceptos que buscan minar aquellos heredados de la museología tradicional. Es así como el concepto de *patrimonio* es revisitado y puesto en tensión bajo otros paradigmas (antineoliberales, transfeministas, ecológicos, etcétera); emerge la idea de “sororimonio” o “fratrimonio” para plantear otro tipo de vínculos entre los objetos de las colecciones y las comunidades que les dan sentido. La puesta en valor e interpretación de la dimensión material ya pasa a ser un proceso consensuado comunitariamente y no impuesto por un grupo de poder económico o intelectual. De esta manera, pensar en términos fratrimoniales es abrir el juego a otra construcción de sentido dentro y fuera del museo, en la cual las comunidades tienen un papel central. En 2017, en la ciudad de Córdoba, Argentina, se desarrolló la XVIII Conferencia Internacional del MINOM y en la Declaración de Córdoba se hace presente con fuerza el espíritu fratrimonialista, ver: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/25236/24482>.

hizo que nuestra presencia no fuera necesaria. Les profesionales que coordinaron el encuentro propusieron reflexionar sobre el desarrollo y funcionamiento del espacio grupal. A continuación, algunas notas de la memoria de Romina Gamaldi:

Rubén señaló que vivía esto como algo nuevo, que le permitía conocer gente con distintos modos de ser y pensar. Hugo comentó con sorpresa "nunca se me hubiera ocurrido mezclar el arte con mi forma de ser, pensar... yo leo, pero museo, no". El museo aparece como algo cerrado, el hospital también, ¿uno mismo también? ¿Nos podemos abrir a lo nuevo? "El arte está en todo", acota Gustavo. Esther comenta que está notando espacios en los que antes no se detenía, como el 'museo' de Av. Paseo Colón debajo de la autopista.

"Es desplazar un prejuicio para abrirse a la experiencia de qué es un museo", propone Gustavo. "Es recuperar lo que el artista puso en un inicio, arriesgar el cuerpo, no solo desde lo intelectual sino desde lo afectivo".

Teresa tiene gesto serio y acota: "¿Esto me puede servir? Para mí el arte es me gusta/no me gusta, entiendo/no entiendo con lo que pasa en este país. Perdón, pero tengo un mal día, tengo bronca, te defraudan, mi hija me dice que apague la televisión porque me sube la presión".

Gustavo señala que el arte ha tomado el conflicto político como fuente, que es expresión, transformación, protesta; Picasso, Goya, Berni.

José Luis propone hacer algo, abre la discusión sobre qué querían expresar. Dorotea agrega que la expresión nos sirve de cura.

Van compartiendo: "Disconformidad - Bronca - Enojo - Esperanza". Para Esther es importante que haya Esperanza.

Hablamos del *Guernica*. Gustavo dice: "hoy el bombardeo es mediático y el territorio son las subjetividades, desde la fragmentación de la visión del mundo. El arte es lo que aporta una mirada integradora y recupera". Felisa apunta: "lo nuestro es como el *Guernica* al revés", "juntar los pedazos", señala Liliana.

Rubén lanza: "es un manifiesto de encierro del arte, porque está en un contexto de encierro. Si el arte se encierra es como todo, muere".

Gustavo propone armar algo "tipo instalación" con pantallas, chatarra de tecnología. Liliana sugiere armar las pantallas con cajas/cartón. Se piensa qué mostraría cada uno en esas pantallas.

Teresa: frases. Hugo: música. Esther: un objeto. Felisa: un corazón enorme, que tenga latidos [“como resistiendo”, acota Gustavo]. Se habla con entusiasmo del proyecto que surgió, en medio de varias voces se escucha: “es que no vivimos en un tupper”.

Proyecto en marcha

Los cinco encuentros subsiguientes fueron dinamizados por un objetivo común a partir del impulso de “hacer algo como grupo”. La propuesta de armar una instalación a partir del *Guernica* (1937) de Picasso y actualizar los sentidos de esa pieza que recupera y reconstruye lo que fue el bombardeo, pero trayéndola al presente, a los bombardeos de hoy que son de otro tipo, “bombardeos mediáticos” fue la idea inicial que prendió la mecha, que se iría trabajando y fue transmutando con el fuego creativo colectivo.

En cada encuentro se siguió trabajando en relación con las muestras del museo con dinámicas de taller, de producción de dibujos en sala dialogando con las obras, en la escritura de textos y, también, en el proceso creacional que derivó de una instalación a una muestra de los procesos grupales: compartir las dinámicas del grupo y los resultados de una manera abierta socializando los procesos.

Y esto llevó al equipo de Comunidades al desafío de introducir en el museo una muestra realizada mediante procesos de cocreación, ajenos o, mejor dicho, al margen de las dinámicas de Departamento de Curaduría: poner en marcha una maquinaria de acciones y toma de decisiones para posibilitar la realización de esta exhibición en el museo, que de algún modo entraría de costado y orbitando otras lógicas por fuera de la cadena de decisiones formales/institucionales, por momentos, con cierto funcionamiento de sublevación, tipo guerrilla.

Cuando se le comunicó al grupo que la muestra se realizaría en la sala de Educación del museo, una chispa se encendió a partir de la concreción de la idea, y se empezó a trabajar en qué y cómo mostrar. Transformar el espacio de talleres y actividades de educación en una nueva sala de exhibición que por un día iba a ser la plataforma de apertura del Grupo Tinkunakuy. Hubo un encuentro en el que se dispusieron todos los trabajos: escritos, dibujos, bocetos, y se trabajó sobre cómo constelar ese universo material, qué grupos de sentido se armarían, qué se contaría, de qué manera, una curaduría colectiva que fue nutriéndose de opiniones, miradas y discusiones. A su vez, cada quien fue pensando qué más podría sumar y así Felisa, modista, dijo que quería que hubiera un gran corazón de tela; Estela traería una obra con una máscara en un atrapador de sueños; Gustavo, una serie de acuarelas surrealista que había hecho. Y mientras se decidía sobre la dimensión material, también se hablaba de lo simbólico, de por qué estábamos haciendo lo que hacíamos. Hugo señaló que estábamos construyendo un espacio en el que “podemos proyectar” mientras Felisa agregó “y ayudar a

otros, que sea una experiencia para otros: superar el miedo”. Rubén señaló que estando en este espacio les quitábamos el lugar a otros, pero Gustavo le dijo que si bien ocupar un espacio es quitarle el espacio a otro, ese otro está incluido en la medida en que el que ocupa ese lugar lo aprovecha, lo disfruta, lo vivencia.

Y este espíritu de poder compartir las vivencias marcó todo el trabajo en torno a la muestra. Una muestra que fue imantando a otras áreas del museo, las cuales fueron sumando sus saberes para que nada faltara y cada elemento estuviera a la altura de cualquier muestra: los flyers y los ploteos para los textos de sala a cargo del Departamento de Diseño, la ayuda en el montaje y armado de la sala por el equipo del Departamento de Producción y Montaje, la iluminación del Equipo de Técnica, el acondicionamiento de la sala por el Equipo de Mantenimiento y Limpieza, todo el proceso previo de puesta en marcha con la colaboración de otros educadores del Departamento de Educación. Las dinámicas afectivas estaban poniendo subrepticamente en agenda tareas y labores para sacar adelante una muestra fuera del cronograma oficial.

Sin receta: muestra de procesos creativos y afectivos del Grupo Tinkunakuy

El 6 de diciembre de 2018, la sala de educación del museo fue una sala de exhibición más del Museo de Arte Moderno. Un espacio activado por el Grupo Tinkunakuy que se abrió para mostrar sus procesos, esos tránsitos vitales que, a lo largo de diez encuentros, pendularon entre miedos y deseos, entre sentir no saber y la motivación del creer, entre el “esto no es para mí” y el “mirá todo lo que hicimos”. Y así como en cualquier otra muestra del Museo, hubo una inauguración oficial en la que hablaron los directivos de la Dirección de Salud Mental del Gobierno de la Ciudad y la directora del MAMBA, hubo invitados especiales, hubo cobertura audiovisual, hubo un fluir de gente entre las salas y visitantes que caían a ver qué estaba sucediendo, y hubo un momento en que le tocó al Grupo Tinkunakuy tomar la palabra, y como sucedió en cada uno de los encuentros pasados, la ronda de voces irrumpió y comenzó a compartirse el encuentro de personas:

Tinkunakuy fue una continuidad / como todo proceso humano es complejo pero a la vez fue novedoso: pudimos salir de las categorías y encasillamientos / no había vivido con tanta intensidad hace tiempo / si no estuviera en el rol de médico, me preguntaba cómo sería mi relación con mis pacientes... aquí encontré una posible respuesta / dejamos de ser pacientes para ser personas / nunca había ido a un museo y hoy me toca mostrar en uno / siempre sentí que tuve el corazón roto y hoy me voy con el corazón sano, sabiendo que hay cosas que puedo hacer / en el museo pude respirar.

Ese coro, al abrirse en sentires y revelaciones, mostrarse en acción, fue acercando a cada persona presente a la esencia del grupo. A través de esa manifestación efímera, cada uno de los objetos expuestos en la sala vibró a la mirada de otra manera, quizás logrando romper la idea de obra como algo distante y rescatando el poder transformador de la creación.

Aprendizajes

Todo este proceso de vinculación fue una exploración de múltiples partes, personas que se permitieron correrse de su funcionamiento "normal" y en ese "desvío" encontrar nuevas formas de ser y hacer. En ese encuentro por fuera de las formas dadas de los espacios institucionalizados, lograr aterrizar y poner en acción fantasías utópicas: la horizontalidad de los vínculos, la deconstrucción de roles (museo, hospital, guía, doctor/a, paciente, cordura, locura), el encuentro humano movido por la invención y el descubrimiento, la articulación intersectorial de la salud, la educación, el arte y la cultura motorizados por la imaginación. De esa manera, generar una práctica que es a la vez clínica, estética y poética, sostenida en la convivencia. A la vez, se trabaja sobre la equidad en un enfoque de recuperación social y que busca reducir los prejuicios y estigmas que afectan a las personas con problemáticas de salud mental.

El Grupo Tinkunakuy como experiencia nos enseñó que la mirada es un ejercicio que fortalece el pensamiento y el espíritu potenciando las singularidades en una trama colectiva; que la práctica colaborativa entre personas e instituciones nos abre a dimensiones que merecen la pena ser exploradas a lo largo del tiempo; que es posible construir un espacio flotante de conversación, creación y libertad, al margen de las construcciones conocidas, una dimensión paralela que permite habitar y humanizar el museo y el hospital, en la que se ponen en juego otros significados, otros tiempos, incluso, otras maneras de hablar. Un espacio de encuentro en el que no hay demasiada certeza, pero sin duda, transitar las posibilidades que ofrecen las formas nuevas favorece el encuentro genuino entre personas de modo más libre, sin receta.

Hacia el museo humano

El proceso de trabajo del Grupo Tinkunakuy no solamente explora el vínculo entre el arte y la salud mental como potencia de un aprendizaje vital, de una búsqueda identitaria personal/grupal, sino que también reflexiona en torno a la dimensión museo para ir a contrapelo de una tradición moderna que suele, en sus formas y dinámicas, generar barreras en torno al conocimiento como poder de unos pocos. Cuestionar ese paradigma a través de acciones concretas activa otras lógicas y dinámicas de participación posibilitando otros vínculos, otras afectaciones.

En el Área de Comunidades del MAMBA comenzamos a percibir que otras maneras de hacer museo son necesarias para generar atmósferas más vivibles, más dignas y respetuosas, más diversas y plurales. Minar la idea de verdad y desnormalizar el modo único de hacer museo permiten la convivencia de miradas y sentires. Un museo no regido por la dimensión del saber experto se abre a un universo múltiple que merece ser explorado entre muchas para que cada obra, cada colección, cada sala estallen en miles de maneras posibles. Repensar el museo en clave opresión devela ciertos modos en que la misma institución inhibe las subjetividades, pero, una vez habilitadas, las personas se adueñan de la potencia museal como forma de entender sus vidas y cuestionar el mundo. Este movimiento hacia un museo construido socialmente en consonancia con las comunidades apuesta a prácticas más vitales, más empáticas y sensibles, acercándonos de ese modo a un museo más humano.

Tal vez este presente, en el que están colapsando muchas construcciones de sentido, sea una buena oportunidad para acompañar la caída de viejos valores y aprovechar para construir colectivamente nuevas maneras de proyectarnos a futuro. Y si algo me enseñó la propia práctica es que no puedo concluir este texto más que dejando el final abierto.

Referencias bibliográficas

NOTHOMB, Amélie (2013). *Metafísica de los tubos*. Barcelona: Anagrama.



Fotografías de Guido Limardo (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y Archivo fotográfico del Grupo Tinkunakuy.

El MUNT en contexto COVID-19

Claudia R. Epstein

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros [...] y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

Extracto de la definición de museo. ICOM, 2019

El Museo de la Universidad Nacional de Tucumán Dr. J. B. Terán, perteneciente a la Secretaría de Extensión, es un museo que aspira a implicarse en las dinámicas contemporáneas que comporten procesos de reflexión y proyección de la comunidad. Sobre todo en contextos como el actual, valorando y alentando la capacidad de transformación hacia un futuro superador, por encima de la adaptación.

Así fue como en 2019 se planteó el proyecto de *Museo Expandido* con el objetivo de extender virtualmente el museo para que tuviera alcance más allá de su edificio. Proponer un espacio para la producción de ideas y reflexiones situadas y motivadoras a partir de su patrimonio, y que pudieran llegar a cualquier persona conectada, mientras sostenemos las experiencias “analógicas”.

Ahora, en estas circunstancias de aislamiento social preventivo y obligatorio, intensificamos ese proyecto como la alternativa posible para permanecer activos, inmersos en una crisis que nos sumerge en un estado subjetivo más reflexivo, que nos desafía a profundizar la capacidad creativa como respuesta.

Con la sensación, o tal vez un profundo deseo, de que se trata de un fin de ciclo, entendemos que el mundo tal como lo conocíamos no existe más. Desde la institución sentíamos el compromiso de aportar construyendo un archivo del presente con perspectiva para dibujar nuevos horizontes, en los que las inequidades e injusticias irracionales no tengan cabida en la próxima normalidad. En los que la espiral de odio y especulación se convierta en convivencia y solidaridad.

En ese sentido, las primeras acciones consistieron en la relectura de las obras de León Ferrari que el MUNT tiene en su colección. Resultó una experiencia conmovedora. Estas se develaban premonitorias a la par de una realidad que se sellaba en imágenes en las pantallas, a las que estamos conectados con obsesión,

como la única ventana a una realidad que se estaba re-escenificando simultáneamente en todo el planeta.

Las publicaciones consistieron en fotomontajes digitales de obras de León Ferrari con imágenes extraídas de los medios de información, acompañadas de textos producidos por el museo, el propio Ferrari (veinte o cincuenta años atrás) u otros artistas y pensadores.

El significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos (León Ferrari, 1968).

Sobre las heliografías de Ferrari, Roberto Jacoby (artista conceptual y sociólogo argentino) escribió en 1987: "A toda luz se trataba de una arquitectura imposible, no construible. Nadie se atrevería a proyectar un destino tan horrible para la especie humana".

Así fuimos abordando los temas más urgentes de cada semana, y en este ejercicio de ensamblar las obras y pensamientos de León Ferrari con las crónicas de un período histórico y uno actual, el museo proponía conocer e investigar las circunstancias del presente y una hoja de ruta al futuro fortaleciendo su presencia en la escena social, política y cultural.

Debido a las dificultades para sostener nuestro tradicional Salón Nacional de Arte Contemporáneo, invitamos al público a acompañarnos en la intervención digital de obras premiadas en salones anteriores y publicarlas con el hashtag #ElSalonVive.

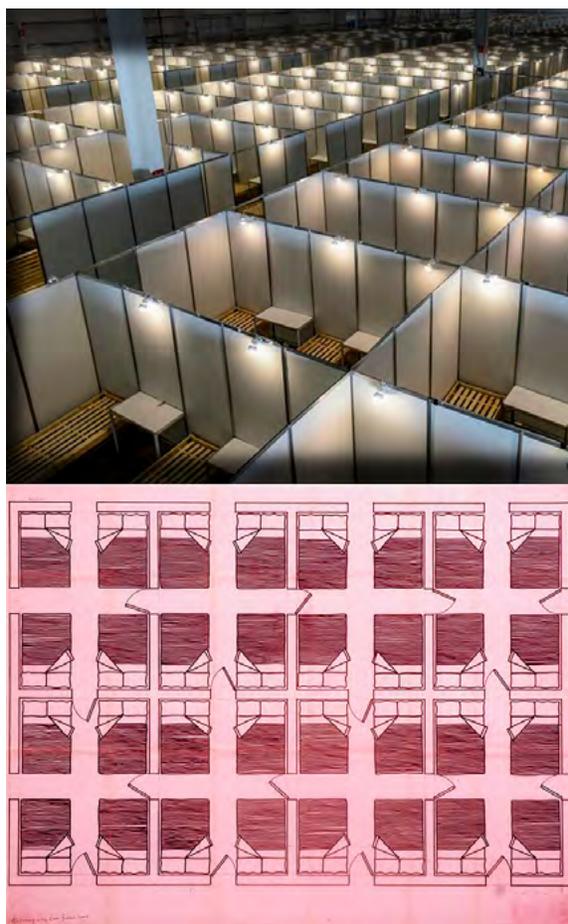
Una dinámica particular imprimió *Relatos _{im}prudentes*, la muestra destinada a inaugurarse a fines de marzo, que la entrada abrupta en cuarentena impidió que se realizara.

Desde 2015 el MUNT abre su agenda sobre la temática de género. Se trata de una exposición multidisciplinar que se distribuye en sus cuatro salas. Primero, una reinterpretación del patrimonio; luego, una obra de producción colectiva; la tercera sala con una instalación que haga referencia a una situación crítica del momento y la cuarta con una propuesta superadora.

El objetivo es seguir publicando sin develar la muestra, producir contenidos que la complementen, pero que no reemplacen una futura visita, anticipar a modo de tráiler cinematográfico. Esto significó el desafío de producir y compartir un material que solo existe en el espacio virtual con una profunda investigación sobre la temática de *Relatos _{im}prudentes*, nuevas creaciones artísticas en un lenguaje adecuado al medio y que no forman parte de la exposición. Una nueva oportunidad para gestionar el museo orientado a la comunidad y como un proyecto po-

lítico: un espacio de transformación social que promueve la resiliencia en este contexto y con los problemas que nos atraviesan, cómo queremos cambiar al mundo. Estos dieciséis videos pueden verse en las redes sociales así como en nuestro canal de YouTube: Museo UNT.

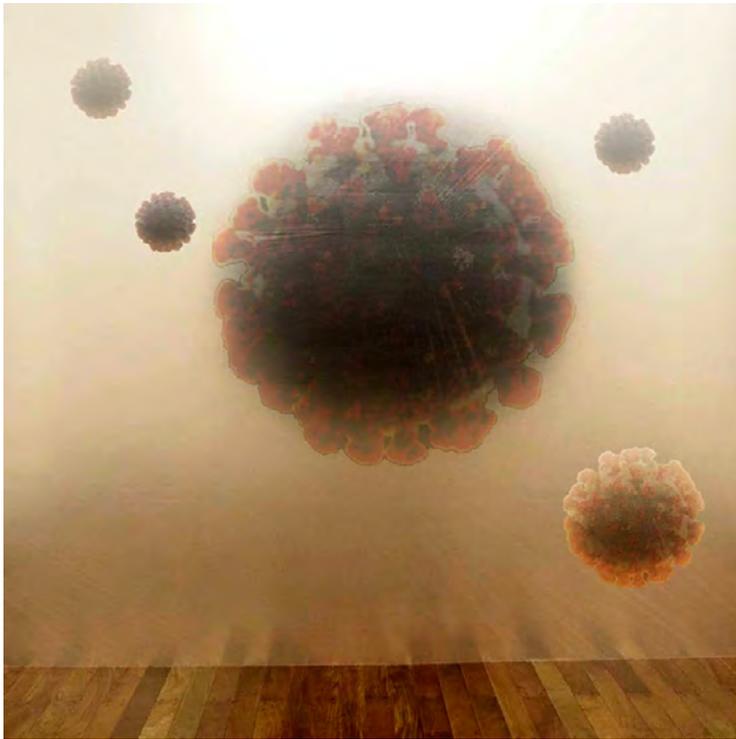
“Los museos cambian vidas” sostiene desde hace varios años la Asociación de Museos de Inglaterra para alentar el cambio en los museos. De hecho, el año pasado el ICOM actualizó la definición de museo en ese sentido, y numerosos museos de Colombia, México, Chile, Estados Unidos, Alemania, Israel, Países Bajos y también en nuestro país, a través del trabajo académico y permanente de Universidades Nacionales y organismos de gestión tanto pública como privada se volcaron hacia esa perspectiva. La convivencia en diversidad requiere un trabajo consciente, y esto significa intervenir y aportar propuestas y soluciones desde la especificidad de nuestras instituciones y proyectos.



Centro sanitario en Tecnópolis. Collage digital.



Quedate en tu barrio. Collage digital.



Nicolás Pontón, *El desplazamiento de la voluntad*. Primer Premio. Salón Nacional de Arte Contemporáneo 2017. #ElSalonVive 2020.



Valentina Díaz, *Efecto marea. La urgencia del vínculo*. Mención de Honor. Salón Nacional de Arte Contemporáneo 2017. #EISalonVive 2020.







La camioneta Dodge RAM con la que atropellaron y mataron a un chico que había salido a cazar liebres en un campo de Cañuelas.

víctima, dio detalles de cómo sucedió el hecho. "Íbamos tranqui cuando apareció la camioneta y nos quiso chocar a los tres. Encaró directo. Después (el conductor) no llamó al hospital ni nada. Lo dejó tirado como un perro. Nos dijo 'levántenlo y váyanse'", relató a InfoCañuelas.

"Vino a fondo, en ningún momento

Mariana Olivera, *Bárbara Grasa Negra*. Mención de Honor. Salón Nacional de Arte Contemporáneo 2018. #ElSalonVive 2020.

Referencias bibliográficas

- ARBER, Stella (2008). *Infiernos humanos. Infiernos divinos*. Catálogo. Universidad Nacional del Litoral. Secretaría de Cultura. Museo de Arte Contemporáneo.
- FERRARI, León (1968). *Prosa política. Arte y pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En Aguilar Criado, Encarnación (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- GONZÁLEZ DUQUE, Lucía (2020). "Si estamos en crisis. ¿Para qué la cultura?". Artículo como comisionada de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Colombia.
- ICOFOM (2018). *Definir los museos del siglo XXI* (Bruno Brulon Soares, Karen Brown y Olga Nator, editores).
- MUSEUMS ASSOCIATION (2013). *Museums Change Lives*. Londres.

Mesas, vitrinas y fotocopias

El Museo La Ene en diez exhibiciones

Sofía Dourron y Santiago Villanueva

En los años treinta, Emilio Pettoruti imaginó un museo que viaje de plaza en plaza en un camión, el “Vagón de Arte”, “una suerte de museo total sobre ruedas proyectado por mí, servido por un solo empleado” (1968: 227). El camión viajaría desplegando un gran dispositivo móvil para exhibir toda clase de arte en pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires, en él iría personal especializado que además brindaría material educativo e información a lxs visitantes, a modo de anticipo a la llegada de las Escuelas de Artes Aplicadas al interior de la provincia. Poco de este proyecto se concretó en aquel momento, pero sentó en la ciudad de La Plata un antecedente de la imaginación aplicada a un museo. En esa misma ciudad, Edgardo Antonio Vigo creó su Museo de la Xilografía, otro museo móvil que circulaba en escuelas, clubes de barrio y universidades exponiendo su colección, conformada a partir de donaciones e intercambios entre artistas, e impartiendo clases y charlas sobre la disciplina. En 1972, en Chile, Salvador Allende apoyó la creación de un museo del pueblo y para el pueblo, el Museo de la Solidaridad, pensado originalmente por Mario Pedrosa, José Balmes y Miguel Rojas Mix como un abrazo político de la comunidad del arte internacional al pueblo de Chile y al gobierno socialista. A lo largo de la historia, algunos museos se han imaginado a sí mismos desde sus propias coyunturas y sus propios deseos, desafiando cánones y definiciones foráneas o anticuadas, para poder responder a sus contextos de origen y a las necesidades de sus comunidades. Algunos museos osaron pensarse como verdaderas plataformas para fabular otras realidades posibles. A la luz de este alborotado grupo de instituciones, en 2010 nació el Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, más conocido como La Ene: el primer museo de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires. Un pequeño reducto para la fantasía museológica.

Así como gran parte de los museos latinoamericanos, La Ene también nació de la confluencia entre un inusual ímpetu institucional, las prácticas de los espacios independientes y un conjunto específico de subjetividades afines sumidas en un paisaje de políticas culturales desgastadas. En el caso de La Ene, esta particular intersección no solo dio lugar al nacimiento de un espacio, sino que marcó de manera determinante cada uno de sus proyectos durante los siguientes 10 años. Este ensayo recorrerá de manera asistemática algunos de esos proyectos para pensar las formas en que las subjetividades dispares mutan en

voces institucionales y las instituciones se transforman en sujetos atravesados por afectos y emociones. Asimismo, exploraremos algunas de las inquietudes, preguntas, deseos, frustraciones y delirios institucionales que movilizaron a La Ene en sus proyectos y, particularmente, sus motivaciones para existir como espacio físico hasta 2018.

El Nuevo Museo

El Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo nació en agosto de 2010, fue fundado por Gala Berger y Marina Reyes Franco, quienes conformaron un proyecto inicial en forma de cooperativa. Poco después del primer aniversario del proyecto se conformó el equipo definitivo de La Ene, integrado por sus fundadoras y quienes escriben: Sofía Dourron y Santiago Villanueva. La Ene se organizó a partir de una serie de actividades que la preexistían y que se alojaban en el espacio, estos le dieron forma al organigrama inicial: un área de exposiciones, un programa educativo, un área de proyectos y una residencia para artistas. Así, La Ene fusionó una estructura institucional con el espíritu de los espacios independientes para pensar desde esa intersección el estado de la institucionalidad tanto en Buenos Aires como en América Latina.

Entre 2010 y 2018, La Ene tuvo dos sedes físicas, la primera fue un pequeño local en el segundo piso de la galería Patio del Liceo, que por aquel entonces estaba mayormente ocupado por artistas, algunas galerías y comerciantes de distintos rubros que habían habitado la antigua galería durante años. En 2015 La Ene decidió buscar un nuevo espacio y lo encontró en una oficina en la calle Esmeralda 320, donde permaneció hasta abril de 2018. En 2018 La Ene abandonó su espacio físico, pero permanece en el aire de forma descentralizada e inmaterial.

Desde 2012 La Ene tiene una colección de obras, archivos y documentos que se almacenan en un disco rígido y de la cual obtuvo, a través de donaciones, los derechos de reproducción. La colección da cuenta de la historia institucional y de sus intereses sin intentar representar o dar cuenta de una escena, sino más bien de una actitud abierta a ciertos temas y debates. Tiene la posibilidad de almacenarse sin ocupar grandes depósitos y tomar forma material cada vez que visita una institución nueva. Las sucursales, como se llaman estas exhibiciones, se adaptan a los recursos con los cuales los museos o proyectos cuentan y esto se evidencia en la misma concreción material de las piezas. Fundamentalmente, la colección tiene videos, instrucciones, fotografías y textos.

Museo energía

Desde la Revolución francesa ha habido grandes olas de fundaciones de museos: museos modernos, contemporáneos, regionales, globales, personales,

nacionales, casas-museos, antimuseos y muchos más. Ante semejante abundancia y heterogeneidad institucional, también nació el Consejo Internacional de Museos (ICOM por su sigla en inglés) en 1946, una entidad que históricamente se ha atribuido la potestad de determinar qué es y qué no es un museo. Sin embargo, en el actual contexto de confusión y crisis epistemológica, ni siquiera el ICOM logra ponerse de acuerdo en una definición.¹ La Ene nació de esta imposibilidad, a contrapelo de los imaginarios colectivos acerca de lo que un museo debe ser, y desde allí construyó su propia definición entablando filiaciones históricas y apelando a su contexto inmediato. En 2013 dos proyectos confluyeron en esta dirección: *Museo Fantasma* y *París*, de Ad Minoliti.

Museo Fantasma estableció la primera filiación histórica: la exposición abordó el mito fundacional del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, aquellos cuatro anómalos años, entre 1956 y 1960, durante los cuales la institución funcionó de manera nómada en distintos espacios de la ciudad. A falta de edificio, colección o presupuesto, el MAM dio inicio a sus actividades en un buque turístico y demostró que un museo no es un decreto ni una pila de ladrillos, sino energía en movimiento. En esa época comenzó a consolidarse una práctica curatorial clave para el desarrollo de La Ene: la revisión histórica a partir de documentos fotocopiados, algunas intervenciones artísticas y paredes de colores. Una modalidad que tensionaba los cánones de una museografía tradicional, la investigación y los modos de exhibir propios de los espacios independientes. Este choque de prácticas se materializó a través de escasos recursos económicos y espaciales convirtiendo las limitaciones en un recurso curatorial fundamental de La Ene. Internamente, esta práctica era designada como “curaduría salvaje” reimaginando los mismos metros cuadrados una y otra vez, reciclando mesas, vitrinas y fotocopias e inventando dispositivos con lo que hubiera al alcance de la mano, en pos de una nueva tipología institucional.

Ese mismo año, Ad Minoliti propuso un proyecto para el espacio: la muestra se llamó *París* y consistió en una serie de fotografías de museos parisinos tomadas por ella en su primer viaje a Europa. En las fotos, los interiores de los museos están ocupados por sus personajes abstracto-geométricos que irrumpen en el canon pictórico y le disputan el espacio a los grandes maestros de la pintura occidental. La serie de fotografías intervenidas se llamó finalmente *Museo Queer* y abrió un nuevo camino de indagación teórico-práctica para seguir actuando sobre lo institucional de La Ene como objeto posible de ser queerizado, tanto desde los contenidos de sus programas y colección, como desde sus propios mecanismos de organización internos. A pesar de sostener un rígido organigrama de museo, La Ene siempre funcionó de manera horizontal y orgánica, no sin conflic-

¹ Entre julio de 2019 y el momento de cierre de este texto, el ICOM ha estado intentando renovar su definición de ‘museo’. Este proceso ha generado conflictos internos que llevaron en dos instancias a la renuncia de su directora, miembros de la junta directiva y miembros del comité a cargo de la definición.

tos y fricciones, asumiendo diversas formas de acuerdo a las necesidades de cada proyecto. En este sentido, en su funcionamiento diario, La Ene desbordaba sus propias estructuras y definiciones, las ponía en crisis para reconfigurarse de manera continua y así evitar la trampa epistemológica del dispositivo moderno que pensamos como museo.

Museo de historias pequeñas

Los primeros años de existencia de La Ene estuvieron signados por las búsquedas de alternativas institucionales críticas y por la construcción sobre estructuras ya existentes dentro del sistema del arte. Así, desde sus inicios, La Ene estableció una complicada relación afectiva, de encantos y desencantos, con la historia del arte. Guiada por un impulso revisionista, La Ene se embarcó en una serie de proyectos no-programáticos que volvieron sobre historias ya narradas para tratar de encontrar en ellas nuevos sentidos para el presente, o bien contar historias nuevas desde una convivencia de estilos curatoriales y narrativos divergentes.

En 2013 el investigador y curador Francisco Lemus organizó la exposición *Lo bello, luego lo terrible. Un ensayo curatorial sobre los años noventa*. La muestra desplegó la tesis de Lemus acerca del modelo curatorial doméstico de Jorge Gumier Maier al frente de la galería del Rojas, y las obras y artistas que le dieron cuerpo. Allí compartió una lectura acerca del Rojas que desborda las tempranas cristalizaciones historiográficas sobre el arte de los noventa y su consolidación como dos pares dicotómicos en disputa. Lemus entiende aquí al Rojas como “una zona afectiva en la que convergieron diferentes propuestas artísticas y diferentes modos de colocar ‘lo nuevo’ en el escenario artístico”.² Esta exposición evocó el modelo curatorial doméstico de Gumier Maier y lo puso en juego con el modelo curatorial precario-institucional de La Ene. En retrospectiva, su propuesta tensionó y llevó al límite la operatoria institucional del museo. La selección de obras incluía piezas de gran valor histórico de Cristina Schiavi, Elba Bairon, Gumier Maier y Omar Schiliro y piezas documentales de la colección de Gustavo Bruzzone. Se trata de obras que normalmente exigen medidas de seguridad y exhibición totalmente ausentes en La Ene, que sondearon los límites de lo posible para un espacio independiente.

Entre 2014 y 2015, se llevaron a cabo los proyectos *Pagano. El arte como valor histórico* (2014) y *Alfredo Guido* (2015) curada en conjunto con el Club Editorial Río Paraná. Dos exhibiciones que pensaron y trajeron a la actualidad a figuras opacadas e incómodas para la historia del arte: el historiador y crítico de arte José León Pagano y el pintor y muralista Alfredo Guido. Ambas muestras traían

² Lemus, Francisco (2013). “Lo bello, luego lo terrible. Un ensayo curatorial sobre los años noventa”. Texto de sala de la exposición homónima. Buenos Aires: La Ene.

a estas figuras al alcance de la mano para jóvenes artistas a través de entramados accesibles de publicaciones, documentos, impresiones y alguna que otra pintura en préstamo. Más que congelar a Guido y a Pagano en ambientes estériles, estas muestras conjuraron relaciones de intimidad y cercanía, de disfrute historiográfico y cuidado amoroso hacia las historias y sus objetos, a la manera de un encuentro familiar y no de un despliegue meramente museográfico. La inauguración de la muestra de Guido consistió en un recorrido y visita guiada por todos sus murales pertenecientes a la línea D de subterráneo; el recorrido comenzó y terminó en la estación Agüero, a metros del espacio de La Ene de aquel entonces. Desplazando el evento social privado al espacio público, la exhibición consideraba algunos puntos de la ciudad, o del afuera, como parte de la misma propuesta ampliando los pocos metros cuadrados de la institución y considerando la sala un punto de partida.

De manera similar, en 2017 La Ene curó la exposición *Glusberg* y el proyecto paralelo *Arte e ideología. La Ene al aire libre*. Realizadas en la sede de Esmeralda 320 y en la Plaza Roberto Arlt, respectivamente, estas muestras procuraron hacer un primer acercamiento actualizado a la figura de Jorge Glusberg y su ambivalente legado. La primera operó dentro de las lógicas museográficas ya establecidas de La Ene: una selección de documentos impresos, algunos libros, un monitor que mostraba los programas de televisión de Glusberg, apoyado sobre la misma mesa y caballetes de siempre. La segunda, en cambio, buscaba reconstruir desde la coyuntura sociopolítica del momento la exposición *Arte e ideología. CAyC al aire libre*, gestionada por Glusberg y el Grupo de los 13 en 1972. Como reconstrucción, este proyecto no pretendía producir precisiones historiográficas, sino invocar la energía de la exposición original y su espíritu de agitación. A cada artista contemporáneo se le asignó un artista que había participado en la exhibición original, y a partir de allí podía homenajear, citar, referir o ser indiferente a la propuesta de 1972. Gabriel Chaile, por ejemplo, vendía papas blancas por un peso el kilo, Mario Scorzelli colocó un cartel en el ingreso para cobrar entrada a la plaza pública, Mariela Scafati organizó una charla con Elda Cerrato, Juan Reos hizo un homenaje al artista Jorge Lezama, Marisa Rubio hizo una lápida que llevaba el nombre de Jorge Gamarra, Martín Bernstein hizo una obra a partir del trabajo de Alfredo Portillos, Pablo Rosales hizo una serie de grabados que llevaban el nombre de Juan Carlos Romero, Laura Códega instaló en la plaza un conjunto de máscaras clavándolas en la tierra. Daniel Alva Torres le rapeó una canción a Luis Pazos, que hoy forma parte de la colección.

Muchas de las estrategias curatoriales que se pusieron en juego en estos proyectos operaron más como señalamientos o guiños que como acciones programáticas o manifiestos. Desde la práctica, son eslabones que eventualmente se fueron concatenando los unos con los otros para finalmente organizar un discurso orgánico y flexible sobre la historia del arte y algunas de las maneras en las que La Ene creó otros accesos posibles a sus relatos y sus objetos. Formas

de acceso que respondieron a procesos marcados por la inmediatez de una programación continua, las posibilidades de realización y cierto grado de desfachatez que habilita curar en el espacio propio.

Museo travesti

Otra manera de llamarse a sí misma que La Ene utilizó fue la de “institución travesti”, un museo que puede dejar de ser algo para poder pasar a ser lo que sea necesario en cualquier momento. La referencia más importante para situar este concepto fue el Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano, en el que el museo aparece como posibilidad de pertenecer y permanecer “infectando” conceptos y formas instauradas por la modernidad. El Museo Travesti ensayó otras temporalidades para pensar la historia y la historia del arte proponiendo cada muestra como “ocupación y ensamblaje”. Algunos proyectos exhibitivos de La Ene fueron en esa dirección poniendo foco en artistas cuyos trabajos sufrieron descuidos o invitando a pensar proyectos curatoriales inéditos para el espacio que el museo instaló en la calle Esmeralda en 2016. La Ene siempre pensó exhibiciones teniendo en cuenta lo que otras instituciones no programaban, dejaban fuera o directamente rechazaban. Muchas exhibiciones partieron de ese punto preguntándose cuál sería un espacio ideal para mostrar aquello que está por fuera, pero que no está lejos.

En *Una época/Ninguna época*, Tobias Dirty y Martin Farnholc Halley exhibieron un grupo de artistas y amigxs que, según el texto de sala, “construyen trincheras al costado de la historia, sosteniendo la bandera Grunge de una generación que se resiste a las restricciones estéticas típicas de las modas que vienen y van”.³ Más allá de insinuar referencias al arte argentino, la historia del arte y la agenda institucional del momento, la muestra pensaba que era posible una genealogía de artistas “empecinados en deambular solitarios y solteros alrededor del circuito del arte”.⁴ Una historia de conexiones subterráneas y de formas de hacer las cosas que convivían pero no se conocían, en eso La Ene funcionaba como un lugar de intersecciones posibles o de encuentros para aquellxs que no habían tenido la posibilidad de estar juntxs. Algo parecido sucedió con la exhibición de dibujos y diseños de Daniel Melgarejo, un personaje fundamental para la escena de los años ochenta en Buenos Aires, quien diseñó tapas del grupo Virus, hizo dibujos para Eduardo Costa y trabajó en los estudios de Walt Disney. Melgarejo fue un personaje difícil de encastrar en relatos, pero alguien muy presente en la memoria oral de aquellos años, empecinado en su deambular solitario, se encontró en La Ene con sus afectos y también con nuevas generaciones de artis-

³ Dirty, Tobias y Farnholc Halley, Martin (2017). “Una época/Ninguna época”. Texto de sala de la exposición homónima. Buenos Aires: La Ene

⁴ Ídem.

tas afines: un encuentro inesperado entre artistas que insisten en permanecer solterxs.

Otro proyecto curatorial de Francisco Lemus fue *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años 90*, que trabajó el cruce de los efectos de la pandemia entre la publicidad, el discurso en los medios de comunicación masiva y las obras de un grupo de artistas. Esta exhibición no solo era un proyecto pendiente, sino también urgente para reactivar un debate dentro del mundo del arte en relación con una problemática aún activa, pero que había quedado moldeada en el discurso histórico como algo del pasado. Asimismo, daba continuidad a la primera exhibición que había realizado Lemus unos años antes en torno a los años noventa en el arte argentino.

La primera exhibición del espacio de Esmeralda fue del colectivo uruguayo Básica TV, que expuso una serie de obras inéditas: videos, esculturas y performance. Sus obras reconstruían un imaginario camp entre lo urbano, la nocturnidad y lo doméstico utilizando arena, arroz y tecnologías en desuso. En una nota publicada en la revista *Los Inrockuptibles*, Claudio Iglesias dijo: “Detrás de la reunificación del folclore gay y el folclore digital, se insinúa la raíz de todo folclore: una relación con lo atávico, lo ingenuo y lo tierno” (2016: 64-65). Un museo que exhibe los afectos menores es también aquel que se piensa suave o, en palabras de Ad Minoliti, un “museo peluche”. La Ene se pensó siempre como una institución frágil, el museo como un espacio herido o dañado, desorientado, sin la seguridad y la soberbia con la que usualmente se presentan, sino como una institución de compañía.

Museo border

Lo queer en La Ene no tuvo que ver únicamente con un programa temático, sino con una actitud de constante cuestionamiento a una pertenencia nacional para el arte, como una exploración desde lo traumático de las intersecciones entre historia y práctica contemporánea, no como construcciones independientes sino como espacios entrelazados. Esta idea no solo refirió a sexualidades no-normativas, sino también a perspectivas críticas para la historia del arte, a modos alternativos de pensar el espacio y los materiales en el museo.

Fernanda Laguna, refiriéndose a la curaduría y los inicios de Belleza y Felicidad, dijo: “La curación era una mezcla de amigos y conocidos de amigos. [...] En 1999 decidimos abrir un local, una gran regalería con sala de arte: Belleza y Felicidad, el absoluto de lo máximo y el desastre. Algo border, como nuestras personalidades” (2005: 281). La Ene se ubica en esa genealogía, la misma que Jorge Gumier Maier denominó “curaduría doméstica” para hablar del Centro Cultural Rojas, pero no solo consistió en exhibir una generación que no tenía otros espacios, sino también en historias que no tenían donde contarse. Un museo

que utilizaba el lenguaje y los códigos de lo institucional, pero cuya práctica diaria tenía que ver más con el afecto de una comunidad que con la responsabilidad de representar: contra el museo apagado, el museo border.



Vista de *Museo Fantasma*, 2013. Archivo La Ene.



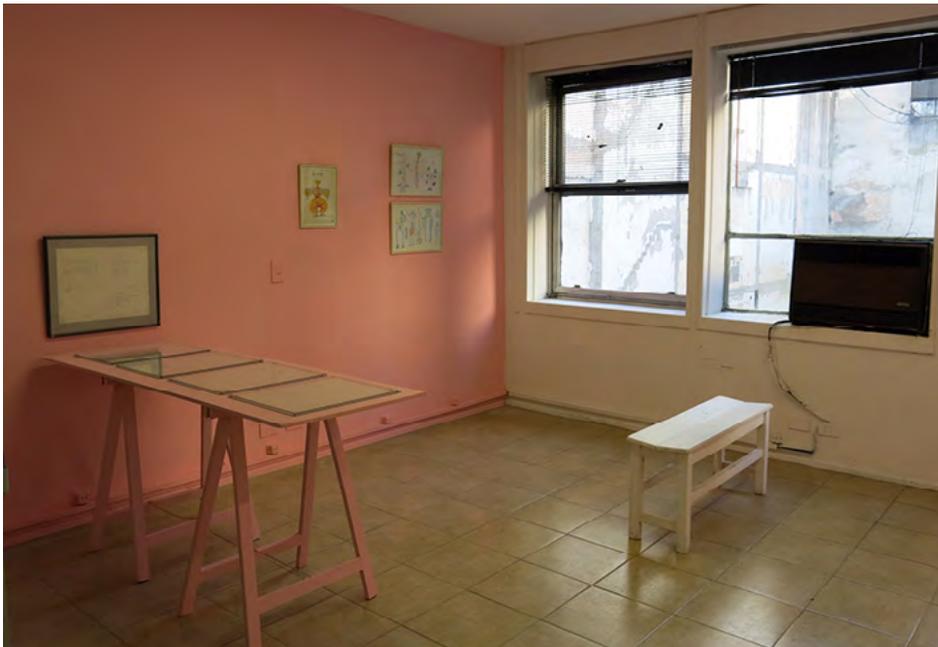
Vista de Pagano. *El arte como valor histórico*, 2014. Archivo La Ene.



Gabriel Chaile, *Sin título*, en *Arte e ideología*. *La Ene al aire libre*, Plaza Roberto Arlt, 2017. Foto: Javier González Tuñón. Archivo La Ene.



Vista de *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas en torno al vih durante los años 90*, curaduría de Francisco Lemus, 2017. Archivo La Ene.



Vista de *¿Quién es Daniel Melgarejo?*, 2017. Archivo La Ene.



Performance de Adrianna del Mar en la exhibición *Arte Básica*, de Básica TV, 2016. Archivo La Ene.

Referencias bibliográficas

GUMIER MAIER, Jorge (2005). "Fernanda Laguna" en *Curadores. Entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

IGLESIAS, Claudio (2016). "Felices juntos". *Los Inrockuptibles*, nº 214, pp. 64 y 65.

MANEN, Marti (2008). "La Ene: Un museo es un museo". Zerom3. Disponible en: <http://zerom3.net/>

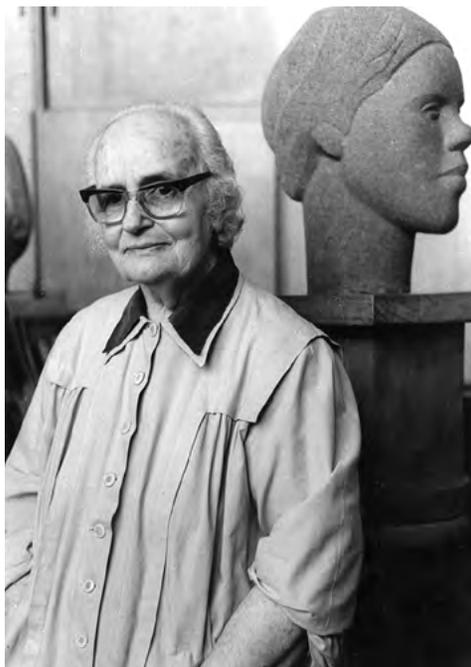
PETTORUTI, Emilio (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.

El museo Marcovich: acción en cuatro movimientos

Talía Bermejo

En octubre de 1961, la artista rumano-argentina Cecilia Marcovich (1894-1976) abrió al público las puertas de su casa. El propósito era mostrar la obra realizada a lo largo de treinta años. Dibujos, óleos, pasteles, monocopias y esculturas fueron montados en distintas habitaciones hasta ocupar la mayor parte del edificio. El hilo conductor estuvo dado por las temáticas de cada período. A partir de ese momento, la vivienda de la artista, sobre la calle Guardia Vieja, quedaba transformada en una casa-museo. La propuesta significó un punto de llegada, la última y extensa etapa de una trayectoria que atravesó al menos cuatro momentos altamente significativos. El primero involucra la historia migrante de Marcovich; el siguiente reenvía al período de formación en París; el tercero es el tiempo de dedicación exclusiva a la enseñanza del arte, con la fundación de una escuela-taller como hito clave; y, por último, la decisión de transformar la casa en un espacio de exhibición permanente. Cada paso implicó desplazamientos radicales en más de un sentido, disrupciones en cuanto a las expectativas sociales ligadas al género, como así también respecto de circuitos e instituciones artísticas. Este trabajo propone situar la casa-museo Marcovich como parte de un mismo proyecto destinado a construir un espacio de acción personal, artístico y social cuyo impacto principal se produjo por fuera de los canales oficiales y especialmente en el marco de la enseñanza.¹

¹ Este trabajo forma parte de una investigación mayor, base de un proyecto curatorial y editorial que tiene como objetivo no solo dar a conocer la trayectoria y la obra de la artista, sino también abrir nuevas preguntas acerca de una zona específica de la historia del arte argentino protagonizada por artistas que, como Marcovich, delinearon trayectorias alternativas a los relatos canónicos. Avances preliminares de este proyecto han sido presentados en los artículos de mi autoría "Las morenas de Cecilia Marcovich", presentado en el III Simposio de la sección Estudios del Cono Sur (LASA) Cuerpos en peligro: minorías y migrantes, Centro Cultural Kirchner (CCK), Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, julio de 2019; y "Cecilia Marcovich. Trayectorias descentradas y activismos entre el aula y el comité (1930-1940)", XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres / IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, julio-agosto de 2019. Sin la generosa colaboración de Susana Tubert (nieta de Cecilia), Alberto Giudici (crítico y artista, exalumno) y Victoria Shraer (artista y educadora, exalumna), custodios amorosos de la memoria y el legado de Marcovich, no hubiera sido posible reconstruir la trama presentada aquí. A ellos, mi más cálido agradecimiento.



Retrato de Cecilia Marcovich con Morena, Buenos Aires, calle Guardia Vieja, c. 1960.
Foto: Humberto Rivas.

Primer movimiento

Cecilia Marcovich nació en Harlau (Rumania) el 18 de septiembre de 1894 y murió en Buenos Aires el 11 de junio de 1976. El inicio de este recorrido tiene que ver con el primer movimiento que lleva a la artista desde Rumania, su país de origen, hasta la provincia de Santa Fe (Argentina). Junto con su familia, emigra siendo una niña gracias al patrocinio del famoso barón Maurice von Hirsch, fundador de la Asociación de Colonización Judía (1891) y se instala en una colonia agrícola a fines de 1901.

Pocos años después, los Marcovich se trasladan a Rosario, ciudad en la que Cecilia tiene la posibilidad de ingresar en la Escuela de Artes y Oficios. Primero toma clases de piano y recibe su diploma de profesora; luego obtiene una beca para estudiar dibujo y asiste a los cursos nocturnos de César Caggiano. Hasta aquí, el relato avanza sobre lo que sería apenas el comienzo de una biografía artística o, más bien, el inicio de lo que Germaine Greer denominó una carrera de obstáculos (1979). Pero cuando hacia el final de la década muere su madre (1909), y poco después su padre se traslada a Buenos Aires, el proyecto se trunca desde el momento en que una Cecilia adolescente y su hermano Marcos se convierten en el sostén económico y afectivo de los hermanos menores.²

² Entrevista de la autora con Susana Tubert, Buenos Aires-Los Ángeles, 2019-2020.



Sin título (estudio), óleo sobre cartón, Rosario, c. 1900.
Foto: Marcelo Giudici.



Cecilia Marcovich junto a su primer hijo, Mendoza, 1920.

El tiempo que siguió a estos acontecimientos delineó otro derrotero para esa carrera que de momento poco tendría que ver con el arte, a excepción de la música. Fueron precisamente las clases de piano las que se transformarían en el único medio de vida hasta que, en 1918, se casó con Moisés Tubert, un exitoso bodeguero mendocino. Esto provocó el cierre de una etapa y el inicio de

otra que todavía dejaría en suspenso el deseo de formarse como artista. Junto con Moisés, se instala en la provincia cuyana, tiene dos hijos y se mueve en el entorno de la colectividad judía local. Los pasos de Marcovich, aun aquellos impuestos por las vicisitudes de la orfandad y el abandono del padre, parecen ajustarse a los roles tradicionales asignados a la mujer. Sin embargo, transcurrieron pocos años antes de que se produjera un corte abrupto hacia afuera de ese entorno medido, y probablemente asfixiante, por los mandatos patriarcales, un movimiento que cambiaría definitivamente el decurso de su vida.

Segundo movimiento

Hacia mediados de la década del veinte, da por finalizada su vida matrimonial, se traslada a Buenos Aires y retoma contacto con la familia dispersa en la ciudad. A partir de entonces, comienza el segundo movimiento que importa destacar en la vida de Marcovich. Me refiero a ese viaje formativo, iniciático para muchos, e incluso consagratorio para otros, que realiza un buen número de artistas argentinos durante esos años. Aun siguiendo itinerarios diversos, la mayoría converge en París: la meca donde enseñaban los grandes maestros, donde circulaban los artistas de vanguardia, Picasso, Modigliani, Chagall, Soutine; la ciudad que concentraba todas las luces, los proyectos y los deseos de los jóvenes latinoamericanos. Por entonces, París era una fiesta, escribió Ernest Hemingway.

En efecto, Marcovich emprende su viaje a París en 1925, aunque su llegada a la capital francesa implicó atravesar otras fronteras aparte de las geográficas. El paso por los talleres parisinos siguió un camino cercano al de otros jóvenes argentinos y latinoamericanos. Hasta 1931 estudió con los maestros Antoine Bourdelle y André Lhote, primero, Charles Despiau y Paul Albert Baudouin, después. Si para la mayoría de los argentinos el viaje implicaba un esfuerzo económico, competir por una beca o buscar el apoyo familiar, para Cecilia significó aún más desde el momento en que se embarca con sus dos niños pequeños (nacidos en 1920 y 1922, respectivamente), un par de maletas y la modesta pensión que a partir de esa fecha envía Moisés desde Mendoza. Para Marcovich se trataba de un movimiento radical en tanto rompía con las expectativas del género al enfrentar los roles convencionales de madre y esposa en procura de una carrera profesional.

Mientras los hijos se educan y crecen como pupilos en una escuela situada en las afueras de París, Cecilia vive en Montparnase (16 bis rue Bardinnet, en el VII Arrondissement) y dedica la mayor parte de su tiempo a tomar cursos, producir, visitar museos y ateliers. Asiste a las clases de Antoine Bourdelle (1861-1929) para estudiar escultura y a las de André Lhote (1885-1962) dedicadas a la pintura. Cuando muere Bourdelle, en 1929, sigue trabajando con Charles Despiau (1874-1946) y también con Paul Baudouin (1844-1931), con quien aprende pintura al fresco.



Sin título (estudio), óleo sobre cartón, París, c. 1925.
Foto: Marcelo Giudici.

La Académie de la Grande Chaumière, a la que Cecilia asiste a diario durante varios años, era una de las academias libres que por entonces existían en París. Abiertas a estudiantes de todas partes, no eran costosas (al menos, sabemos que resultaban accesibles para los becarios argentinos) y brindaban la posibilidad de tomar un curso o varios durante el tiempo que fuera necesario sin atenerse a un programa estricto. En Buenos Aires, donde la mayoría de los artistas comienza su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes, no existe un espacio equivalente. Por lo menos, no hasta los años treinta, cuando regresan “los muchachos de París”, entre quienes se encontraban, por supuesto, algunas muchachas, como es el caso de la protagonista de esta historia.³ Parte del es-

³ Aun así, la presencia de Marcovich en París apenas ha sido mencionada por la historiografía. Una excepción notable la constituyen los artículos de Alberto Giudici que se mencionan a lo largo de este trabajo.

píritu de esas academias, y sobre todo la metodología de enseñanza que recibe Marcovich de los maestros Bourdelle y Lhote, más tarde constituiría el material de base para llevar adelante su propia escuela-taller.⁴

Tercer movimiento

En 1931 la artista regresa a Buenos Aires y comienza una carrera articulada entre la docencia, la producción y la militancia. Habían pasado unos pocos meses desde el golpe cívico-militar encabezado por José Félix Uriburu, que termina con el gobierno de Hipólito Yrigoyen y abre el período que suele identificarse como la “década infame”. Marcovich se encuentra con varios de los artistas que se habían formado, al igual que ella, en los talleres parisinos y que en los primeros años de la década del treinta comenzaban a movilizarse en distintas asociaciones cuyos propósitos apuntaban a promover un sistema democrático y luchar contra el ascenso de los fascismos. Lino Spilimbergo (1896-1964) –un referente notorio entre los artistas contemporáneos ligados al Partido Comunista Argentino– se transformó, tal vez, en el principal compañero de ruta y socio en una empresa político-cultural clave de esos años como fue la AIAPE, acrónimo de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (activa entre 1935 y 1943).⁵

Ambos colaboraron en la sección de artes plásticas que formó parte de las actividades de la AIAPE, sin duda un área de gran interés si consideramos la cobertura en órganos de difusión como la revista *Unidad*, luego *Nueva Gaceta*, u *Orientación*. Incluso, Cecilia Marcovich integró durante varias gestiones la Comisión Directiva de la asociación. En este marco, avanzó en la práctica de la enseñanza cuando tomó a su cargo la dirección del taller de arte a comienzos de la década de 1940. En simultáneo, junto con el escultor Luis Falcini, organizó el salón (inaugurado en 1935) en el que se mostraron producciones de artistas como Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, Víctor Rebuffo y Juan Carlos Castagnino, entre otros, muchos de ellos vinculados al PC o miembros de la AIAPE. La escuela-taller funcionó en la sede de la entidad, ubicada en el Pasaje Barolo sobre Avenida de Mayo, y las disciplinas principales consistían en modelado y dibujo con modelo vivo, pintura, grabado (a cargo de Abraham Vigo) y pintura mural al fresco.

A su vez, por esos años Marcovich se siente interpelada por agrupaciones ligadas a un incipiente movimiento de mujeres. Al igual que varias otras integrantes de la AIAPE, en 1941 se sumó a la Junta de la Victoria. La Junta promovía la

⁴ Alberto Giudici ha recorrido minuciosamente el trabajo de Cecilia Marcovich en la escuela-taller (2001, 1977a, 1977b).

⁵ El trabajo de Devés (2013) constituye uno de los pocos análisis que contemplan la presencia de Marcovich en la AIAPE.

ayuda para los aliados y, a diferencia de otros grupos antifascistas, se propuso también afianzar las prácticas democráticas en el país e implementar una noción de la democracia que tenía en cuenta la incorporación de las mujeres en debates y oportunidades.⁶



Ingreso a la Asociación Plástica Argentina, Buenos Aires, calle San José, c. 1960.
Foto: Rubén Fontana.

A comienzos de la década de 1940, cuando finaliza esa primera y determinante experiencia en la AIAPE, Marcovich abre su propia escuela en el barrio de Constitución: la Asociación Plástica Argentina (APA). Desde el nombre mismo, el nuevo espacio de enseñanza artística implicaba una apuesta sumamente audaz. Al mismo tiempo, provocaba reenvíos hacia un emprendimiento colectivo antes que hacia un proyecto estrictamente personal. Sin duda, en más de un aspecto seguía el modelo de la AIAPE, en particular el espíritu social volcado hacia la comunidad.⁷ En este sentido puede leerse la peculiar modalidad de trabajo que

⁶ Cf. McGee Deutsch (2013).

⁷ He tratado el desarrollo de la escuela en un artículo de próxima aparición. Para un recorrido detallado por la historia de la asociación, ver AA. VV. (1961).

instaló la artista en aquel viejo galpón, acondicionado a los fines de la escuela-taller, en los fondos de una casona del siglo XIX.



Cecilia Marcovich durante una clase en la Asociación Plástica Argentina, c. 1960.
Foto: Archivo APA.

Marcovich construye y lleva adelante lo que se planteó como un espacio alternativo a la Academia oficial, una escuela-taller que sostuvo sus actividades durante casi treinta años. La APA funcionó como una especie de cooperativa en la que todos los gastos, desde la renta, la luz, la leña para calefaccionar e incluso los modelos, se prorrateaban entre los alumnos. El método de enseñanza era riguroso (primero dibujo, luego composición, pintura, escultura y pintura al fresco) y las clases se desarrollaban en dos turnos, tarde y noche. Como en la Académie de la Grande Chaumière, la (ahora) maestra se presenta una vez por semana, dispone la ubicación de los modelos, da las indicaciones pertinentes, observa el avance de los trabajos, hace las correcciones e imparte su lección. Luego, los discípulos más avanzados continúan la tarea hasta la siguiente clase magistral. Por último, una vez al año, el taller completo se dispone para mostrar los resultados a través de una exhibición colectiva.⁸

En las décadas de 1940 y 1950, la carrera de Marcovich transcurre entre viajes de estudio y la enseñanza en la escuela-taller. El primer destino latinoamericano fue Río de Janeiro (Brasil). Allí trabajó a lo largo de un año (1939-1940), período

⁸ Normalmente, la exhibición se realizaba en las propias instalaciones, aunque al menos en dos ocasiones, se montó en galerías comerciales. Entrevista de la autora con Alberto Giudici y Victoria Shraer, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

clave de su trayectoria que la llevó a reencauzar gran parte de los proyectos artísticos y educativos elaborados de allí en más. De este período datan las primeras obras que más tarde serían identificadas como “las morenas”, un conjunto de mujeres afrodescendientes a las que se sumaron niñas y niños, maternidades y escenas callejeras de la ciudad carioca. Luego, en 1946, exhibió en el Salón Peuser de la ciudad de Buenos Aires una parte significativa de los dibujos y pinturas realizados durante la estancia en Brasil.⁹



Morena, Sin título, yeso, c. 1940. Foto: Rubén Fontana.

Más tarde, hacia fines de los años cuarenta y durante la década de 1950, inicia una serie de viajes por el norte argentino, en particular las provincias de Salta y Jujuy. Eran los itinerarios propios de la época, que alentaron a otros artistas de su generación, como Ramón Gómez Cornet, Spilimbergo, Raquel Forner, Antonio Berni o Grete Stern a través del registro fotográfico, con la intención de abordar las distintas realidades del país. A lo largo de esos viajes, Marcovich pasó temporadas sumamente productivas. En su mayoría dibujos a lápiz y pastel, las obras enfocan escenas de trabajo, de la vida cotidiana y a los habitantes de la zona.

Entre las exhibiciones del período, quiero destacar dos momentos particularmente relevantes. En primer lugar, la muestra retrospectiva de 1949 montada en la Sociedad Hebraica Argentina (Buenos Aires). Allí se incluyeron esculturas, lito-

⁹ Realicé un primer avance sobre el lugar que ocupó para Marcovich la mujer afroamericana en “Las morenas de Cecilia Marcovich” (2019).

grafías, dibujos, óleos y monocopias entre las que estuvieron, también, las producciones del norte argentino. Por otro lado, en 1962 recibe el Premio Jockey Club del Salón Nacional por la monumental cabeza en piedra *Niña de color*.¹⁰ Ambos casos señalan intervenciones fuertes en el campo, acompañadas a su vez por repercusiones en la prensa, entrevistas y algunas colaboraciones en revistas culturales. No obstante, la actividad de Marcovich tendió a concentrarse en la producción y en la enseñanza. A comienzos de los años sesenta, prácticamente se retira de los circuitos artísticos para abocarse al diseño de su propio espacio de trabajo y exhibición.

Cuarto movimiento

Durante los años sesenta y hasta el final de su vida, Cecilia continuó con las tallas en piedra, los dibujos y los grabados. Fue precisamente en este período que convirtió su vivienda de la calle Guardia Vieja en una casa-museo. También allí había montado su propio atelier y daba algunas clases particulares en simultáneo al funcionamiento de la escuela en San José. Los espacios principales de la casa fueron destinados para albergar y mostrar la obra producida hasta ese momento; mientras que en el atelier se podían observar aquellas todavía en proceso. Son numerosas las fotografías que registran la ubicación de las piezas, las preferencias de su autora y, un dato no menor, el enorme espacio destinado a su obra en el marco de una curaduría doméstica.¹¹

Se trata de una antigua “casa chorizo” que Cecilia refaccionó para instalar una zona de trabajo y lugares de exhibición.¹² Aun cuando no se planteó de manera explícita la idea de museo, el propósito de la artista fue reunir toda la obra y montar una parte significativa, a la que se sumaban numerosas carpetas con dibujos

¹⁰ Cabe destacar los premios previos a 1962: en 1935, Tercer Premio Nacional de Escultura del XXV Salón Nacional de Bellas Artes; 1936, Medalla de Plata de Escultura en el XV Salón de Otoño de Rosario; 1940, Segundo Premio Nacional de Escultura del XXX Salón Nacional de Bellas Artes; 1950, Primer Premio del Salón de Primavera de la Sociedad Hebrea Argentina. Para la década del sesenta, una escultura de Marcovich formaba parte de la colección de arte argentino de Simón Scheimberg y Aída Baidembaum. Hoy en día, la obra integra el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Entre las escasas representaciones que tuvo Marcovich después de su muerte, un episodio relevante fue la muestra curada por Rosa Faccaro en 1988, *La mujer en la plástica argentina I*, Centro Cultural Las Malvinas (Dirección de Artes Visuales, Secretaría de Cultura de la Nación). Para esa ocasión, Alberto Giudici colaboró en la selección y Victoria Shraer diseñó el módulo con piezas y documentos que integraron la muestra a modo de homenaje.

¹¹ Las fotografías de época, tanto los retratos de Marcovich como las tomas de la casa-museo, se deben a Horacio Coppola, Humberto Rivas y Rubén Fontana. Agradezco muy especialmente a Rubén Fontana, a Alejandro Saderman y a Alberto Giudici por haberme facilitado las fotografías que acompañan este artículo.

¹² Increíblemente, la casa aún existe pese al afán demoledor que caracteriza a la ciudad de Buenos Aires.



Vista del atelier con obras en proceso, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960.
Foto: Archivo APA.

y estudios, materiales de archivo y escritos.¹³ La planta, organizada en torno a un corredor central con habitaciones laterales, resultó funcional a esos objetivos. Dispuso las dos habitaciones que dan a la calle para la serie de dibujos dedicada a los hornos de Zapla y los pasteles realizados en la Quebrada de Humahuaca; y una sala contigua para los dibujos, óleos y monocopias de Brasil. La parte central de la casa se transformó en el salón de esculturas. A partir de allí se ubicaban, hacia el fondo del terreno, un taller amplio frente al pequeño dormitorio de la artista y las dependencias de uso cotidiano. Por otra parte, buscó meticulosamente un color adecuado para las paredes (gris neutro) de manera que destacaran las obras. Del mismo modo pensó la iluminación, cenital y dirigida en la zona de las esculturas; sobre los marcos, en el caso de las pinturas.¹⁴

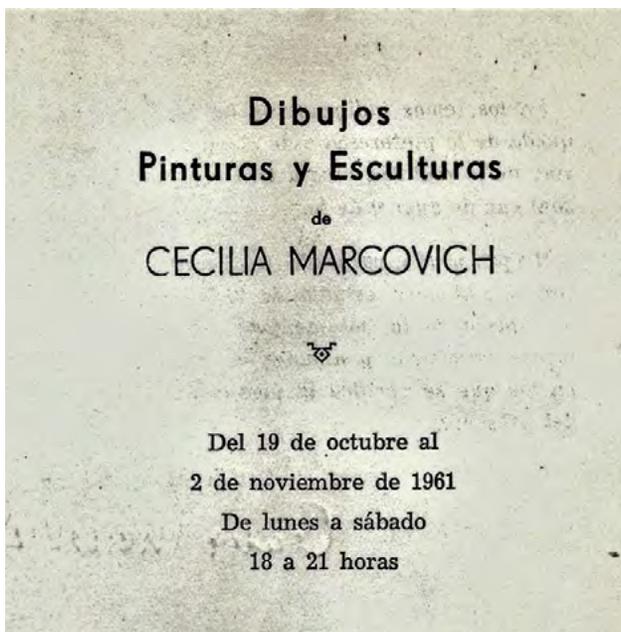
La apertura de la muestra coincidió con el 25 Aniversario de la Asociación Plástica Argentina. Para esa ocasión, las/os alumnas/os editaron una revista de manera colectiva en homenaje a su maestra (AA. VV., 1961). El año 1961 constituyó un momento álgido en la trayectoria de Marcovich. La escuela-taller transitaba una época de afianzamiento; toda una generación de estudiantes reconocía allí un espacio valioso para la formación artística y el crecimiento personal. Esto favoreció las sinergias entre la casa-museo y la escuela. Para sus estudiantes, y en especial para quienes entonces participaban activamente en la comisión de enseñanza (como es el caso de Alberto Giudici y Victoria Shraer), la posibilidad de ver por primera vez la producción completa de la maestra generaba una expectativa adicional.¹⁵

¹³ Entrevista de la autora con Victoria Shraer, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

¹⁴ Entrevista de la autora con Alberto Giudici, Buenos Aires, febrero de 2019-marzo de 2020.

¹⁵ Entrevista de la autora con Alberto Giudici, Buenos Aires, octubre de 2020.

Para Marcovich, la transformación de la vivienda no solo fue significativa con relación al tan apreciado ámbito de enseñanza. También constituyó una oportunidad clara para repensar de manera retrospectiva su producción y sentar, una vez más, las bases de su poética. Un pequeño catálogo en forma de díptico acompañó la inauguración.



Catálogo *Dibujos, pinturas y esculturas de Cecilia Marcovich*, Buenos Aires, octubre de 1961.

En los temas indígenas no he ido a la búsqueda de lo pintoresco o de elementos exóticos, sino de la realidad viva actual con todo lo que contiene de ayer y de hoy.

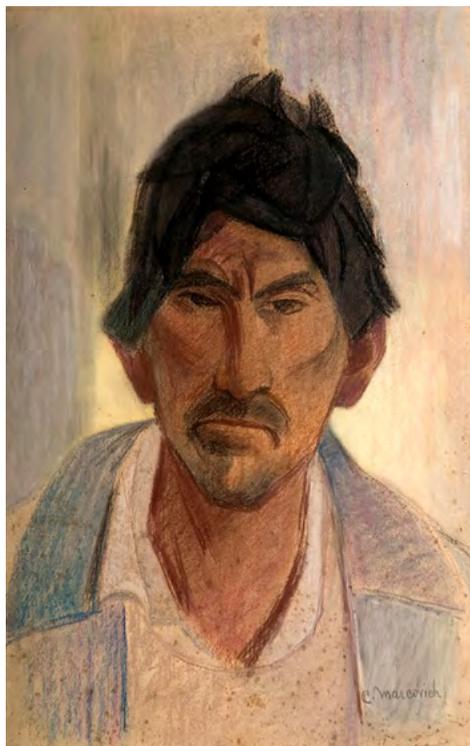
He procurado, para ello, una compenetración con el ambiente, estudiando los tipos raciales, la riqueza de la indumentaria, el paisaje, las tareas primitivas y algunas escenas callejeras en las que se verifica la mezcla del pasado y del presente.¹⁶

A través de estas líneas, explicitó su mirada con relación a los temas que le interesaban y el modo de abordarlos. El objeto era tomar distancia respecto de una pintura folklórica o pintoresquista abocada a las escenas de tipos y costumbres, anclada en el pasado y ajena a la realidad contemporánea. Además de las palabras de la autora, también se detallaron las distintas secciones de la

¹⁶ Cecilia Marcovich en *Dibujos, pinturas y esculturas de Cecilia Marcovich en su Taller*, 19 de octubre al 2 de noviembre de 1961, Guardia Vieja, Buenos Aires, Cat. Exp.

muestra que a partir de entonces mantendría carácter permanente.¹⁷ Por su parte, la prensa cultural se hizo eco del evento y circularon algunas reseñas sobre el montaje y las obras (González Tuñón, 1961). Poco después, en ocasión del cumpleaños número setenta, Marcovich recibe la visita del pintor Alberto Bruzzone, quien la entrevista para *Cuadernos de Cultura*. Juntos recorren las salas, conversan en medio del “bosque de esculturas” y se detienen en el moderno y luminoso taller. Mientras el artista no se priva de hacer un retrato de la anfitriona, los temas giran alrededor del impacto que tuvo el viaje a París junto a los dos hijos pequeños, la creación de la escuela-taller y el protagonismo de la mujer en su obra, en particular, la mujer afrodescendiente y la mestiza (1964).

La primera sección de la muestra, “Apuntes al pastel de la Quebrada de Humahuaca”, se subdividía en “Estudios de diferentes tipos raciales”, “Tareas primitivas” y “Escenas callejeras”. A diferencia de otras series, Marcovich se interesa particularmente en el retrato de mujeres y hombres de la zona. Trabaja con modelos y centra la atención en los rasgos faciales y la vestimenta; aunque también se abocó a escenas de conjunto y a la representación de oficios tradicionales.



Sin título (retrato de hombre), pastel sobre papel, Humahuaca, Jujuy, c. 1950.
Foto: Marcelo Giudici.

¹⁷ La casa permanecería abierta al público los días martes en el horario de 18 a 21.

La zona “Dibujos al pie de los altos hornos de Palpalá” reunía un conjunto de obras sobre papel dedicadas al trabajo en el famoso yacimiento de Zapla.¹⁸ En este caso, la máquina domina la escena en un número importante de piezas. La mirada apunta, en primer lugar, a las herramientas, los materiales de trabajo y a las construcciones del establecimiento siderúrgico. Por otro lado, Marcovich resuelve de manera sintética la figura de los trabajadores; no se detiene en los rostros, sino en la acción, en el modo en que se manipula cada instrumento. Así, cobra interés el proceso de producción del acero a través de sus diferentes etapas: la tala de árboles, la extracción del mineral o la colada, entre las más significativas. Mientras tanto, los hombres quedan subsumidos en el anonimato o, desde otra perspectiva, se vuelven protagonistas en cuanto masa trabajadora. No obstante, la artista realiza numerosos estudios sobre algunas figuras con el objeto de detallar la indumentaria y las herramientas. Trajes que pesan sobre las espaldas de los hombres, guantes enormes, botas, gorros que apenas dejan el rostro descubierto se resuelven a través de planos lisos de color y límites definidos. El tema reenvía hacia las colaboraciones de Marcovich en publicaciones culturales de izquierda, como es el caso de la revista *Expresión* a fines de los cuarenta. La trabajadora y el trabajador fueron, por cierto, las claves de lectura en las viñetas de Marcovich; de la misma forma que motivaron los proyectos murales surgidos a partir de ese viaje en particular.



Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

¹⁸ Situado en la localidad jujeña de Palpalá, el complejo siderúrgico Altos Hornos Zapla (hoy Aceros Zapla S.A.) constituyó el primer establecimiento para la fabricación del acero en el país; la primera colada de arrabio se realizó en 1945.



Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

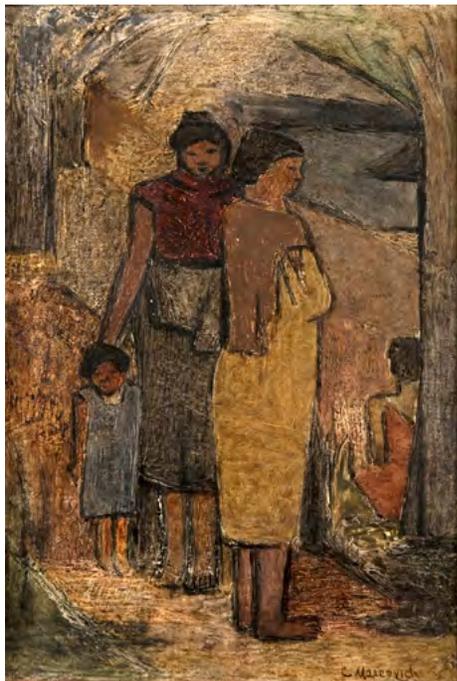


Hornos de Zapla, lápiz color sobre papel, c. 1950. Foto: Marcelo Giudici.

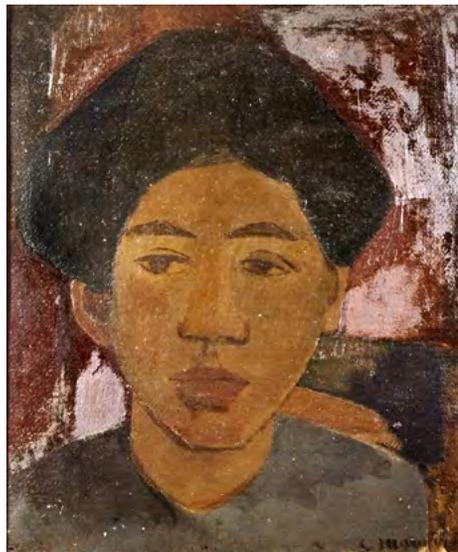


Sin título, lápiz sobre papel, c. 1940, Brasil. Foto: Marcelo Giudici.

La tercera sección, “Estudios sobre gente de color del Brasil”, recogía parte de las piezas exhibidas en la galería Peuser en 1946. Los dibujos a lápiz mantienen los tonos claros que se observan en las otras series, mientras que en los óleos se impone una materia espesa y la paleta se oscurece. La factura resulta igualmente sintética, con grandes planos de color y el trazo negro característico en la pintura de Marcovich. La mujer ocupa el centro de la escena a través de retratos, maternidades y escenas callejeras.



Sin título, óleo sobre tabla, c. 1940, Brasil.
Foto: Marcelo Giudici.



Sin título, óleo sobre tabla, c. 1940, Brasil.
Foto: Marcelo Giudici.

Esta sala articulaba la visita con la “Retrospectiva de escultura”, donde se reunían desde los bronceos realizados en París, yesos y bajorrelieves hasta las grandes piedras talladas desde los años cuarenta en adelante. Entre las obras distribuidas allí, *Cabeza* abre la serie que luego se abocaría casi exclusivamente a la mujer afroamericana. Expuesta en el Salón Nacional de 1940, había llamado la atención de Julio E. Payró entre los envíos a la sección escultura junto con *Cabeza de niña*, galardonada con el Segundo Premio Nacional.



Salón de esculturas, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960. Fotos: Archivo APA.



Cabeza, piedra, 1940. Foto: Marcelo Giudici.

En el momento de inaugurar la casa-museo, Cecilia trabajaba en una de las piezas de carácter monumental que muy pronto se ubicarían entre las más importantes de su producción. Se trataba de *Niña de color*, premiada en 1962 (también en el Salón Nacional), la que marcó un hito en el conjunto de las Morenas. Poco

después hallaría un sitio destacado en el montaje de la misma sala junto con las demás piedras y yesos. Por cierto, es probable que, avanzada la década del sesenta, el sector de mayor impacto estuviera dado por las cabezas de piedra. A ellas se sumaban otras de yeso (estudios y obras terminadas), figuras de pie y desnudos; también, pequeñas esculturas, en su mayoría figuras femeninas, yesos, bronce y piedras realizados en diferentes períodos.



Morena. *Niña de color*, piedra, 1962. Premio Jockey Club del Salón Nacional.
Foto: Humberto Rivas.



Vista del atelier, Guardia Vieja, Buenos Aires, c. 1960. Foto: Archivo APA.

La misma zona en la que se montaron las esculturas, la más amplia y soleada de la casa, funcionaba como espacio de reunión principal. Allí se ubicaba el sillón de Marcovich desde cual, ataviada con sus famosas túnicas de pintora, se disponía para dialogar con sus visitantes. Cerca de este espacio de exhibición y tertulia, se ubicaba el comedor, provisto de una amplia mesa alrededor de la cual se reunían estudiantes, aficionados, figuras del mundo del arte, como así también la familia Marcovich-Tubert.¹⁹ La casa-museo devenía así en punto neurálgico para la actividad familiar, como también núcleo catalizador de afectividades y camaradería.



Cecilia Marcovich, Guardia Vieja, c. 1970. Foto: Humberto Rivas.

“Luchar por un lugar para el caballete es una forma de educar también”.²⁰ Lo que durante años había alimentado la prédica de Marcovich respecto de la necesidad de forjarse un espacio propio encontraba una vía de materialización. Casa-museo, pero también espacio de enseñanza y encuentro. En Guardia Vieja solían visitarla las/os estudiantes más avanzadas/os de la escuela con quienes compartía reflexiones sobre los maestros antiguos y modernos, dialogaba y atendía a sus observaciones, respondía a sus preguntas. Para Marcovich, el ejercicio del arte enlazaba con las posibilidades de crecimiento personal; también con el ejercicio de la libertad creativa y la libertad de hacer y aprender. Pensamientos que transmitía con especial interés y empatía a sus estudiantes muje-

¹⁹ Entrevista de la autora con Susana Tubert, Los Ángeles, febrero de 2019-Buenos Aires, marzo de 2020.

²⁰ Citado en Alberto Giudici (1977b: 4).

res y que luego decantarían en escritos personales como así también durante algunas entrevistas. Sus movimientos, disruptivos en cuanto a las expectativas sociales, le permitieron construir una trayectoria independiente, convencida de las posibilidades que ofrecía la carrera artística: “así, nuestra mujer creadora, armada de un sólido lenguaje plástico podrá expresar en profundidad la visión de su mundo”.²¹ En suma, para Marcovich, la producción artística y la docencia formaban parte de una misma práctica liberadora.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1961). *Asociación Plástica Argentina, 25 Aniversario*, Buenos Aires.
- BRUZZONE, Alberto (1964). “Cecilia Marcovich”. *Cuadernos de Cultura*, n° 71, pp. 112-113.
- DEVÉS, Magalí Andrea (2013). “El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino”. *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 10, n° 2, invierno, pp. 126-150. Disponible en www.ncsu.edu/accontracorriente.
- GIUDICI, Alberto (2001). “Un Josué con paleta y pincel. André Lhote, un maestro de maestros”. *El Arca*, n° 49, pp. 42-45.
- (1977a). “Cecilia Marcovich: la simbiosis maestro-creador”. *Pluma y Pincel, Buenos Aires: Artes y Letras de América*, año 2, n° 32, p. 11.
- (1977b). “El pájaro de piedra. Evocación de la escultora Cecilia Marcovich y sus lúcidas clases”. *La Opinión Cultural*, 27 de febrero.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1961). “Cecilia Marcovich”. *Clarín*, 28 de octubre.
- GREER, Germaine (1979). *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra (2013). “Mujeres, antifascismo y democracia: la junta de la victoria, 1941-1947”. *Anuario IEHS*, n° 28, pp. 157-175.

²¹ Extracto tomado del Cuaderno personal, Buenos Aires, sin fecha, mimeo. Archivo Marcovich-Tubert.

ESPAC: un modelo híbrido para la renovación de las prácticas expositivas en la Ciudad de México

Tania Puente García

Entre el cubo y la cueva: la conformación de ESPAC

Durante los últimos meses de 2015, detrás de la fachada de metal y cristal de un edificio corporativo, en las entrañas de un luminoso cubo blanco de 300 m² ubicado en el barrio residencial Lomas de Chapultepec, al oeste de la Ciudad de México, se alzaba una gran cueva de cartón, madera y cinta. Los olores astringentes del pegamento y la celulosa impregnaban la sala de exposición. Convertidos en espeleólogos, los visitantes se adentraban en las rugosidades de la obra *Grutas* (2015) de Jonathan Miralda y Andrés Villalobos, en cuyas cavernas y túneles se exhibían obras de 17 artistas,¹ en su mayoría vinculados con la escena independiente que se fraguaba en esos momentos en la ciudad. En medio de una penumbra sepia, los visitantes tomaban decisiones de tránsito dentro de la cueva, las cuales propiciaban una experiencia que distaba de los montajes expositivos más tradicionales, a la espera de encuentros fortuitos con pinturas, esculturas e instalaciones cuya iluminación ponía a prueba la percepción e irradiaba sobre las piezas contiguas.

Como fantasmas que vienen de las sombras... y entre las sombras se van fue la segunda exposición del Espacio de Arte Contemporáneo (ESPAC), una organización sin fines de lucro que en 2015 se sumaba a la oferta cultural de la capital del país. Lejos de una metáfora platónica, el ejercicio artístico de exploración espeleológica puede ser pensado como una de las primeras declaraciones constitutivas del devenir metodológico de ESPAC: en su cubo blanco habría cabida para el desarrollo y la presencia de sistemas de cuevas bifurcadas e interconectadas que desbordaran ciertas estructuras rígidas de la institucionalidad, y gestaran un espacio seguro y respetuoso de producción y pensamiento en el cual los procesos curatoriales, editoriales y pedagógicos se iluminaran entre sí, sin acotarse a un camino lineal, atentos tanto a sus efectos como a

¹ Los artistas participantes fueron Andrés García Riley, Andrés Villalobos, Carolina Esparragoza, Christian Camacho, Cynthia Gutiérrez, Daniel Aguilar Ruvalcaba, Daniel Steegmann, Emiliano Rocha, Esteban Aldrete, Jazael Olguín, Jonathan Miralda, José Luis Sánchez Rull, Maj Britt Jensen, Mauricio Marcin, Ramiro Chaves, Rita Ponce de León y Rodrigo Hernández. *Como fantasmas que vienen de las sombras... y entre las sombras se van* fue un proyecto de Juan Caloca y Andrés Villalobos, que tuvo lugar del 30 de octubre de 2015 al 14 de febrero de 2016.

los deseos de quienes conforman la institución y los de la comunidad que los acompaña.

Entre espacios institucionales públicos y privados, e iniciativas independientes en permanente tensión e intercambio, el campo de acción artístico en México de los últimos 20 años es uno de efervescencias y negociaciones. Durante la última década, ante la imposibilidad de participación e inserción en espacios expositivos institucionales, la generación de artistas nacidos entre 1980 y 1995 se volcó hacia las prácticas de la autogestión, materializadas en la apertura de espacios independientes. Muchos de estos espacios se caracterizaron por ofrecer una alternativa frente a las agendas de exhibición institucionales, al tiempo de extender su alcance a actividades como programas educativos, acción barrial y de comunidades disidentes, actividades escénicas, autopublicaciones e incursiones en el campo editorial, y residencias artísticas (Ibarra, 2016).

La apertura de ESPAC coincide con la oleada conformada por la aparición y desarrollo de estos espacios; sin embargo, su impulso constitutivo como una organización sin fines de lucro que piensa, difunde y actúa en torno al arte contemporáneo se concentra en la puesta en público de su propia colección.² Situada en el intersticio que existe entre los modelos generalizados de lo institucional y la independencia en el circuito artístico mexicano contemporáneo, ESPAC se afirma como una multiplicidad de modos de hacer que incorpora protocolos y prácticas de distintas procedencias. Por un lado, se vale de modelos operativos similares a los de los museos, como la solicitud y préstamo de obras, itinerancias de exposiciones, desarrollo y publicación de catálogos, acuerdos con los artistas, curadores, escritores, gestores y otros agentes del campo artístico, y, por otro lado, al no ser una institución estatal constreñida a una agenda más restrictiva, cuenta con mayor libertad no solo respecto a temáticas e investigaciones, sino también en relación con los modelos expositivos, editoriales y pedagógicos, así como sus tiempos y soportes. Esta metodología habilita la construcción de una entidad híbrida con funciones sociales en el campo artístico que contemplan la necesidad y el deseo, atravesadas por una escucha, observación y diálogo atentos con la comunidad.

“¿Cómo juntamos todo eso?, ¿qué tipo de programas hacemos para que todos los que estamos en ese sistema, impactados por ESPAC, tengamos algo de él?” fueron algunas de las preguntas que Laura Orozco, directora de ESPAC, se planteó durante la confección del modelo híbrido que adoptó el espacio al conside-

² Contrario a la tendencia de las colecciones privadas por portar el nombre de quien las constituye, o de la empresa mediante la cual se resguardan y gestionan las obras que la conforman, el caso de ESPAC es particular puesto que no tiene correspondencia nominal con ninguna de las dos tipologías mencionadas. Aunque no podemos obviar que el gusto de las y los coleccionistas determina líneas discursivas que enmarcan y dirigen sus colecciones, desmarcar la propiedad de la colección desde el nombre (e, incluso, en todas las comunicaciones públicas) corre el foco de la figura del coleccionista a la de un equipo de trabajo que también encauza activamente sus líneas de investigación.

rar tres factores para su consolidación: las necesidades de la colección, las de la comunidad y, también, las de los miembros que forman parte del equipo de trabajo.³ La imposibilidad de asociar ESPAC a una tipología establecida trae consigo, además, un marco renovado para mirar de manera crítica el devenir de las instituciones, sus prácticas y finalidades.

Puntos de fuga de una colección

Conformada por más de 700 obras de artistas mexicanos y de otros países, la colección ESPAC responde a tres programas discursivos que han ramificado sus lecturas a lo largo de los cinco años de trabajo del espacio: Pintura contemporánea, Desbordamientos audiovisuales y Nuevas propuestas. Identificados y desarrollados por Laura Orozco, Willy Kautz (coordinador del programa de Pintura contemporánea) y Esteban King (coordinador general de exhibiciones), estos programas han sido los puntos de fuga a partir de los cuales la colección sigue creciendo en la actualidad y complejizándose mediante sus distintos planteamientos curatoriales.

El programa de Pintura contemporánea vertebra la colección al remontarse a un proceso de selección y adquisición de obra llevado a cabo durante treinta años. Willy Kautz, curador y actual director de la SAPS-La Tallera, ha sido el encargado de ampliar las investigaciones en torno al acervo pictórico de ESPAC, el cual comprende obras producidas desde la década de 1980 hasta el presente. La importancia de este acervo en la historia reciente del arte en México no es menor en términos institucionales si tenemos en cuenta que, tal y como señalan Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise en “Genealogía de una exposición”, prólogo al catálogo de *La era de la discrepancia*,⁴ hay un cese por parte del Estado mexicano con respecto a la adquisición e incorporación de producciones contemporáneas a las colecciones públicas que se da a partir de los años sesenta:

Basta recorrer los museos mexicanos para observar que, poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente, o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente, no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional. [...] A partir de ese momento, la narrativa local parecía incapaz de

³ Entrevista con Laura Orozco realizada el 7 de octubre de 2020.

⁴ *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* fue una exposición que tuvo lugar en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, Ciudad Universitaria, UNAM, Ciudad de México, entre febrero y agosto de 2007. La curaduría estuvo a cargo de Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise.

formular un criterio historiográfico que rebasara un argumento inmanente a la ideología de un Estado-Nación periférico: la perpetua y neurótica oscilación entre supuestas “épocas de apertura y cerrazón” a la cultura occidental (2007: 19).

Sin lugar a dudas, la exposición *La era de la discrepancia* fue fundamental para la recuperación e investigación crítica de las producciones artísticas mexicanas comprendidas entre 1968 y 1997, al tiempo de posicionarse como preámbulo de lo que sería la patrimonialización del arte contemporáneo en México⁵ con la inauguración del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en 2008. No obstante, resulta evidente que esta discusión se complejiza y enriquece no solo con la presencia en la vida pública de una colección como la de ESPAC, sino que los múltiples formatos de especialización curatorial del programa de Pintura contemporánea ponen en relación esas obras con producciones más recientes y generan nuevos relatos y montajes que van más allá de la primera fase de legibilidad y revalorización. Tal y como señala Kautz en *Enunciados*, publicación que explora de manera colectiva, sintáctica y lúdica la colección de ESPAC, “para que una colección se renueve constantemente, hay que entender su crecimiento y consolidación como una herramienta de actualización que, al potencializar las posibilidades combinatorias, amplían significativamente también las narrativas históricas y estéticas de cada una de las piezas que la conforman” (2019: 6).

Por su parte, los programas Desbordamientos audiovisuales y Nuevas propuestas completan las búsquedas de perfilamiento del acervo desde sus propias líneas de investigación: en el caso del primero, los cruces existentes entre prácticas artísticas y la imagen en movimiento, y, en el del segundo, la incorporación de obra de nuevos artistas al acervo para pugnar por circulaciones intergeneracionales que no solo abran caminos a las producciones actuales, sino que también propicien diálogos, cuestionamientos y problematizaciones con el legado existente.

Perspectivas curatoriales: inacabadas y múltiples

El ejercicio curatorial de los programas discursivos que enmarcan la colección ESPAC acontece no solo en el montaje de exposiciones en su sede, sino que se expande a un programa pedagógico y a las publicaciones como soporte expositivo que se prolonga en el tiempo. La articulación de estas tres prácticas conforma un concepto operativo de “proyecto expositivo” en la institución. Siguiendo a Georges Didi-Huberman, las directrices curatoriales de ESPAC emparentan sus proyectos expositivos con la figura de la máquina de guerra, aquel dispositivo que incrementa la potencia del pensamiento mediante un desarrollo dialéctico y

⁵ Debo esta idea al Círculo de lectura virtual de *El Cubo de Rubik*, dirigido por el doctor Daniel Montero, autor del libro homónimo, coordinado por el Museo Jumex, junio de 2020.

siempre inacabado, frente a las normativas cerradas y unívocas del aparato del Estado (2011).

Este modelo metodológico se complementa con la idea de las exposiciones como coreografías, desarrollada por Mathieu Copeland, para quien los proyectos de exhibición son construcciones que se revelan a sí mismas de manera continua,

... una serie de experiencias que oscilan entre la permanencia y los rastros de un presente que se convierte en pasado, de un futuro que ya es presente. Concebir una exposición como una realidad que experimentamos es un hecho. Por otra parte, concebir una exposición como un futuro posible permite la comprensión de sus próximas formas. Su partitura anuncia una coreografía abierta, una polifonía en constante expansión (2013: 22).

Las coreografías expositivas que se desarrollan desde ESPAC marcan sus propios tiempos sin restringir las posibilidades de cambio. Además, en todas ellas hay un claro interés por manipular, forzar y llevar al límite algunas convenciones institucionales características de museos y otros recintos de exposición como, por ejemplo, la estipulación y variabilidad de los tiempos de exhibición. Hay muestras que se apegan a un formato más tradicional, mientras que otras se desarrollan en capítulos, los cuales constituyen núcleos de sentido con modificaciones y mutaciones en el guion y en el montaje que complejizan la investigación curatorial. Tal es el caso de *El cordón umbilical retiniano*, exposición curada por Willy Kautz que desplegó durante 2018 cuatro problemas sobre las distintas apariciones y derroteros de la pintura después de los años noventa en México, cada uno de ellos dispuesto de tal manera que daba pie al siguiente apéndice de la investigación. La referencialidad al espacio físico donde se llevó a cabo la exposición se hizo presente a través de un gesto sutil, mas potente: al no resanar los muros entre los montajes de cada uno de los capítulos que conformaron la muestra, se buscó dejar en evidencia la relación de la pintura con la pared, precepto modernista que se mantiene en el presente (Kautz, 2018: 141).

Esta inquietud por pensar en la curaduría aparece de manera explícita en *Una red de líneas que se intersecan*, proyecto curado por Esteban King en 2017. Bajo la premisa arbitraria de agrupar en un mismo espacio obras de artistas jóvenes con piezas pertenecientes a la Colección ESPAC, King se dispone a hallar posibles vínculos, refracciones, narrativas que aparezcan como destellos, sin pretender apuntalar ninguna investigación temática por fuera del acontecimiento que se gestaba en ese *aquí y ahora*. Durante su desarrollo, la exposición fue intervenida por los artistas Daniela Bojórquez Vértiz y Miguel Monroy, quienes en vez de modificar físicamente el acomodo de las obras en la sala, sumaron dispositivos que alteraban la visión, citas de la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero* –disparador poético del planteamiento curatorial– y videos creados en *stop-motion* con posibles recorridos dentro de la exhibición.

En la publicación que da continuidad a *Una red de líneas que se intersecan*, King afirma:

... son pocos los espacios institucionales de la Ciudad de México que se preocupan por poner sobre la mesa o explorar el ámbito curatorial en sí mismo. Generalmente, las exhibiciones se articulan con un tema central a través del cual se reúnen una serie de obras que, una vez inaugurada la muestra, permanecen en su lugar hasta el final. El dispositivo expositivo pocas veces es desmontado o puesto en duda. El punto central del ejercicio que dio origen a esta exhibición fue pensar justamente cómo se construyen las exhibiciones. El proyecto ideal hubiera sido una exhibición que se interviene perpetuamente, sin terminar jamás, pero esa es una empresa que nos rebasa (2017: 11).

Si bien imposible de concretar, el deseo de una intervención sin fin hace de la curaduría ya no solo una máquina de guerra, sino un *perpetuum mobile*, una máquina de movimientos, acciones y gestos inacabados, abiertos, disponibles para ser interferidos por lo colectivo, por quienes visitan, observan, leen, transitan y dialogan con las diferentes facetas de las exhibiciones. Al no fijar un solo sentido se ejecuta una desjerarquización de lo curatorial, mediante la cual se produce y emerge el presente desde las reescrituras del pasado implícitas en cada ejercicio expositivo.

Contra el catálogo: libros como exposiciones

Como mencionamos antes, las enunciaciones públicas de las apuestas curatoriales que se ponen en práctica en ESPAC desbordan el espacio físico y ensayan nuevas materialidades y puestas en escena en formato libro. En la gran mayoría de los ámbitos institucionales, las publicaciones derivadas de los proyectos expositivos quedan acotadas a la forma de catálogos y caen en un proceso de estandarización que, como señala Copeland, en el mejor de los casos se afirmarán como la memoria de una exhibición, mientras que en el peor solo servirán como lista de obra (2013: 22).

Al ir más allá de estas limitaciones hegemónicas de producción y uso, el formato del libro incide y expande los esfuerzos curatoriales en el tiempo y en términos de posibilidades materiales y simbólicas. Las prácticas curatoriales y las prácticas editoriales comparten procesos como la selección, organización, montaje, vinculaciones y presentación de materiales que son el núcleo de su misma actividad (Gilbert, 2016: 23).

En el caso de ESPAC, el artista y diseñador Alfonso Santiago es quien se ha dado a la tarea de desarrollar la vertiente editorial de la colección en sintonía con su metodología híbrida y dinámica. A lo largo de los cinco años de trabajo de la or-

ganización, cada una de las exposiciones ha contado con su correlato editorial propio y, por tanto, particular al caso en cuestión. Es decir, no hay una fórmula que se repite publicación tras publicación, sino que cada una de ellas trata de responder a las preguntas que emergen en los proyectos expositivos desde el momento de su planteamiento.

Desde la lógica editorial, secuencial y física, en ocasiones, el libro se proponía como una respuesta ante el montaje físico, en otras como una continuación de ese mismo discurso, y en otras más como curadurías paralelas, sus páginas como sala de exhibición cuyos márgenes abrían la posibilidad de aparición y presencia de obras que no se espacializaron en la sede. En este último caso, es importante enfatizar que la aparición de las obras no es desde imágenes de registro, sino que se genera un montaje explícito atendiendo a las posibilidades de lectura que abre la materialidad bibliográfica. Un ejemplo concreto de estos gestos puede verse en el libro del proyecto curatorial *Inter/medio* (2019) en cuyas páginas palpita la posibilidad de la creación de un *flipbook* que le dé movimiento a la obra de Daniela Flores Arias [*Leyendo*] (2019). O también la reproducción de un fragmento del libro de Francesco Pedraglio *Spoken Sculptures* (2018), una operación-fractal de la aparición de un libro dentro de otro.

Estos libros también dan cuenta de los procesos metodológicos institucionales de ESPAC. En ellos, quedan registradas las gestiones internas de las muestras, no como notas de color o curiosidades, sino como parte del proceso curatorial expandido. De tal forma que se espacializan editorialmente las fotografías de los montajes y procesos de gestión de obras y los planos a lápiz de la distribución en la planta arquitectónica de los proyectos, como también las notas de prensa, reseñas especializadas y los relatos de las visitas de estudio, entre otros.

Los tiempos del formato libro son generosos al permitir que la conversación en torno a un acontecimiento exhibitivo tenga un efecto duradero y circule entre más personas, al tiempo de confirmar en los libros mismos su estatus como exposiciones en potencia. En palabras de Alfonso Santiago, el libro cuenta con

... todos los elementos para recorrer la exposición, pero en potencia. Como lo que sucede al leer una página: todo lo demás es lo que está por suceder. Exige una relación con el lector, puesto que la exposición no sucede hasta que no es leída. Pensar en las exposiciones potenciales en cada libro que vamos haciendo es una forma de dotar al espacio del libro con una suerte de autonomía y también de posibilidades.⁶

Esa autonomía expositiva en formato libro se hace patente en la serie que desde 2018 ESPAC publica bajo la supervisión de Alfonso Santiago y Esteban King: la colección de Libros/Proyecto. Al desprenderse de la mirada expocéntrica, los

⁶ Entrevista realizada a Alfonso Santiago el 8 de octubre de 2020.

Libros/Proyecto consisten en el desarrollo de exposiciones bajo la premisa de incentivar un diálogo sensible entre el proyecto de un artista y el texto de alguna escritora o escritor invitados, con la sola condición de que esta escritura se aparte de los tonos explicativos para cobrar entidad desde relaciones contiguas, dialógicas, escalonadas e incluso opuestas.

Los seis títulos que forman parte de esta colección circulan en librerías, bibliotecas especializadas y recintos expositivos, con lo cual se extiende el alcance tanto de ESPAC como de estos proyectos en particular. Estas exposiciones en formato libro son, entonces, acontecimientos artísticos presentes en tanto sean recorridas y leídas, con el potencial de actualizarse y generar experiencias cada vez que sean visitadas.

ABCDESPAC

Luego de cinco años de trabajo público ininterrumpido, ESPAC atraviesa en estos momentos un cambio de ritmo y un ajuste en su modo de producción a través del proyecto editorial ABCDESPAC. Como su nombre sugiere, ABCDESPAC se constituye como un abecedario a partir del cual es posible articular reflexiones en torno a las metodologías desarrolladas desde esta organización y sus producciones de sentido materializadas en la colección, las exposiciones y los libros. En este compendio de ensayos críticos no solo primarán las voces de quienes han formado parte del reducido equipo de trabajo de ESPAC en este tiempo, sino que también se verán acompañadas por las de agentes culturales invitados que nunca antes hayan tenido una relación directa con el espacio, con la intención de analizar las decisiones tomadas hasta ahora e imaginar otros escenarios posibles en torno a una situación particular.

ABCDESPAC es un parteaguas importante porque pone sobre la mesa la recuperación y estudio del pasado inmediato de esta colección de arte, sus procesos híbridos instituyentes y su presencia en el campo artístico mexicano no para autoafirmarse desde un recuento de aciertos, sino como una operación de sociabilización de los materiales desarrollados, de los aprendizajes adquiridos y, sobre todo, del ímpetu por seguir cuestionando aquello que pareciera impuesto e inamovible. En cada una de estas instancias se mantienen la insistencia crítica y el diálogo con otros agentes para evitar la repetición de una sola narrativa; ESPAC ha procurado tomar distancia de la idea de fijar un solo sentido en torno a las obras que exhibe, estudia, preserva. Por el contrario, pareciera que estas solo pueden semantizarse a través de los múltiples ejercicios discursivos y exhibitivos a su alrededor. Aunado a ello, los tiempos del proyecto contravienen las lógicas de hiperproductividad, novedad y originalidad que suelen permear las agendas de los espacios de exhibición; tras un lustro de investigación, producción y difusión, el cauce de este proyecto pone en valor el trabajo compartido y renueva una escucha atenta encaminada a una construcción plural y comunitaria del espacio.

Previo al lanzamiento de la publicación, atisbos de la investigación colectiva pueden consultarse en la sección Proyecto Abierto en la página web de la colección. Mediante el montaje de citas, imágenes, videos y otras producciones culturales, la cascada de materiales yuxtapuestos se ofrece como un flujo de pensamiento y conversación colectivo.

Reflexiones finales

Como hemos señalado a lo largo de este texto, tras la revisión de las actividades, programas y métodos de dirección y gestión desarrollados por el Espacio de Arte Contemporáneo alrededor de su colección, se afirman su estructura híbrida y sus operaciones tácticas en el campo artístico de la Ciudad de México. Una entidad autónoma en el curso de su producción discursiva, ESPAC opera desde una libertad amplia para confeccionar una metodología que toma mucho de la gestión museística pero que, a su vez, traza un programa que no se supedita a una agenda cultural estatal.

En su proceder público, los roles de quienes trabajan en la organización se permean entre sí y es gracias a esos entrecruzamientos y circulaciones que los proyectos cobran un carácter reflexivo y propositivo para la escena, el cual busca la consolidación de comunidades de diálogo e intercambio horizontales y expansivas.

La historia de las instituciones es también la historia de las personas que las construyen día a día con sus prácticas y propuestas. El trabajo de ESPAC es político en tanto considera su contexto y las necesidades de su comunidad, y atiende al deseo de los miembros del equipo, cuyos intereses que se materializan en sus producciones. Cada uno de sus ensayos da cuenta de la potencia que surge de una suma de voluntades cobijada por un compromiso compartido que, desde su presente, se propone gestar, ante todo, un lugar seguro para las ideas, los cuerpos y los pensamientos.

La enunciación y reconocimiento de las posibilidades e imposibilidades que se gestan y cruzan en las líneas de tiempo de los proyectos de ESPAC convierten la efervescencia característica de los espacios de arte contemporáneo en fermento, con el cual será posible hacer brotar nuevas formas de vida no solo para esta colección, sino para otras experiencias institucionales e independientes del campo artístico mexicano.



Circe Irasema, *Pintura cósmica no. 7 Studio Ball* (de la serie *Modern Paintings*), 2018, parte de la exposición *El cordón umbilical retiniano*. Cortesía ESPAc.



Iván Krassoievitch, *Poema sintético (después será el sonido)*, 2018, parte de la exposición *El cordón umbilical retiniano*. Cortesía ESPAc.



Publicación *Inter/Medio*. Cortesía ESPAC.



Libro/Proyecto *El Museo Abstracto*. Cortesía ESPAC.



Libro/Proyecto *Roma* 13-24. Cortesía ESPAC.



Vista de sala de la exposición *Como fantasmas que vienen de las sombras... y en las sombras se van*. Cortesía ESPAC.



Vista de sala de la exposición *Una red de líneas que se intersecan*.
Cortesía ESPAC.

Referencias bibliográficas

- COPELAND, Mathieu (2013). *Coreographing Exhibitions*. Dijon: Les Presses du Réel.
- DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtémoc (2007). "Genealogía de una exposición", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva*, vol. 16, nº 11, pp. 24-28.
- GILBERT, Annette (2016). *Publishing as artistic practice*. Berlín: SternbergPress.
- IBARRA, Tamara (2016). "Planeación para una independencia. La nueva escena artística en la Ciudad de México". *Colección Cisneros.org*, 20 de septiembre. Disponible en: <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/planeaci%C3%B3n-para-una-independencia-la-nueva-escena-art%C3%ADstica-en-la-ciudad-de>
- KAUTZ, Willy (2018). *El cordón umbilical retiniano*. México: ESPAC.
- (2019). "Del ars combinandi al ars enunciandi". *Enunciados. Lecturas de la Colección ESPAC*. México: ESPAC.
- KING, Esteban (2017). *Una red de líneas que se intersecan*. México: ESPAC

Entrevistas

- Conversación con Laura Orozco, 7 de octubre de 2020.
- Conversación con Alfonso Santiago, 8 de octubre de 2020.

Museo Travesti del Perú

Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias

Rodrigo Aja Spil

El Museo Travesti del Perú (MTP) fue fundado en 2004 por Giuseppe Campuzano (1969-2013), artista y filósofo travesti peruano, con la intención de generar una contralectura histórica de la memoria travesti. A lo largo de sus diez años, el museo ha acopiado una diversidad de fuentes que incluyen objetos artísticos y antropológicos, imágenes, textos, leyes, testimonios y recortes de prensa a partir de los cuales supo construir un contrarrelato travesti de la historia del Perú. Este relato tuvo como soporte un museo efímero y móvil que se travistió de muestra, performance, protesta, montaje y libro parasitando museos, plazas, ferias y congresos.

El cruce que Campuzano genera entre una narración histórica torcida, de fuentes diversas, y los formatos en los que se materializa el museo discute con los modelos normativos de producción del saber y las tecnologías de control de los cuerpos y el placer. El museo traslada al travesti de los márgenes al centro en una metodología compartida con la teoría queer, en tanto no busca generar nuevos centros, sino manifestar la relatividad de los relatos. A partir de esta relatividad, el museo construye una cartografía “de la zorra” (Preciado, 2008) a través de una *contraficción* que se reapropia de aquellas imágenes, objetos y cuerpos que fueron sustraídos de la historia. Una cartografía que “no propone tanto un análisis en términos de identidad, sino de producción de subjetividad, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad” (Preciado, 2008). Esta reapropiación no transcurre únicamente en el relato, los distintos objetos que componen el museo son reproducidos en gigantografías y banners generando una profanación del aparato museal y devolviéndolos a la esfera de lo público.

El museo es un artefacto abstracto, un archivo de ejercicios performativos que parodian y discuten los límites de la representación y la centralidad de los relatos. Discute directamente con la noción de *museo* en tanto se plantea como una *contrainstitución* sin un lugar físico, que puede parasitar otros espacios para materializarse o constituirse como archivo en su versión editorial. Las apariciones que tuvo fueron en intervenciones de museos, quioscos montados en la vía pública así como también en las distintas performances que aparecen retratadas en el libro. Esta performatividad tuvo al artista, Campuzano, como soporte y corporización del museo, desde las primeras performances de protesta hasta la

reinterpretación de *Las dos Fridas*, junto con Germán Machuca, que anunciaba su inminente muerte. Esta condición mutante del museo habilita a pensar en relatos curatoriales que trascienden la centralidad y hegemonía de la historia y los museos para pensarse como auténticas “máquinas de guerra” (Didi-Huberman, 2011) que puedan operar por fuera de ellos.

Historias torcidas

Para Campuzano, la historia no es una mera técnica de representación del pasado, sino un espacio ritual y chamánico de transformación colectiva.
López, 2017

El Museo Travesti del Perú construye un archivo travesti abierto y en constante proceso. Una construcción que busca romper con la centralidad del saber histórico no solo desde nuevas coordenadas de enunciación, sino también para plantear nuevas lógicas desde las cuales generar cruces y fugas con relatos otros. Un relato no lineal que busca colocar al travesti en una contrahistoria del Perú que atiende la complejidad y la riqueza de una América Latina atravesada por la colonialidad y el mestizaje.

Tres capítulos organizan el acervo del MTP:¹ Muestrario, Glosario y Archivo. El primero trabaja desde las imágenes articulando objetos artísticos y antropológicos, leyes y testimonios en un relato que rompe con la linealidad histórica. El segundo trabaja con la palabra para hacer una recopilación de los distintos términos en los que se vieron representados los travestis a lo largo de la historia. El último es un archivo de recortes de prensa que muestran la forma en la que esta ha registrado la vida de travestis y homosexuales en el Perú desde la década del sesenta, para luego conformar un obituario histórico de muertes travestis. A los fines de enfocarnos en la construcción del relato histórico que genera el museo, nos centraremos en el capítulo Muestrario, en el que se articulan los objetos que componen el museo con otras formas de armar dicho relato.

El Muestrario ensaya una arqueología histórica a través de un ‘identikit travesti’ que consta de nueve conceptos que articulan en simultáneo temporalidades indígenas, coloniales y postindustriales. Miguel A. López los define como conceptos *momentáneos o categorías-para-la-ocasión* y los relaciona con lo que Sedgwick denominó “nonce taxonomy”: el ejercicio de producción performativa de categorías y mapas afectivos que los cuerpos sexo-disidentes generan para

¹ Al igual que el museo, el acervo de este no existe en un lugar físico. Las imágenes que lo componen fueron reproducidas en soportes publicitarios para cada una de las presentaciones del museo. Los únicos elementos que son guardados en archivo son los objetos y vestimentas que utilizó Campuzano.

transitar el mundo social normativo (López, 2017). De esta manera, esa cartografía rompe con la linealidad histórica y desarrolla un relato desde lógicas travestis, no binarias, fluidas y cruzadas.

“Terapéutica” es el primer momento de los nueve que componen este Mues-trario, en el que se plantea al travesti como intermediario entre lo humano y lo sagrado. Dispone figuras andróginas encontradas en dos botellas moche para identificar la figura de ‘berdache’, expresión hispánica de origen persa para nombrar a sujetos de rasgos masculinos y femeninos a los que se contemplaba como nexo entre lo mágico y lo terrenal. Estos artefactos dialogan con una pintura de Christian Bendayán en la que se retrata un centro de estética “unisex”, el peluquero travesti y un espejo que muestra el ambiente cargado de una serie de imágenes tutelares y patronas. Estos artefactos, acompañados de crónicas coloniales y literatura del siglo XX, pautan un primer lugar de partida del museo: la temporalidad. El travesti chamánico, nexo con la deidad precolonial y la belleza postindustrial, se desplaza de la construcción moderna de la sexualidad para plantearse ancestral e innatamente al ser humano.



Christian Bendayán, *Estética center*, 1998, acrílico sobre madera,
150 x 250 cm.

Tres madres patrias conforman la sección “Poder” y encuentran su lugar en este repertorio a partir de las distintas formas de representación del poder. Nuevamente aparece una botella moche, esta vez con un rostro de marcadas facciones masculinas que lleva trenzas y collar asociables al género femenino. Vuelven a entrelazarse rasgos masculinos y femeninos en lo que podría haber

sido un sujeto importante, en tanto su cara es una vasija. *Todos somos presidentiables*, de Cecilia Noriega Bozovich, retrata seis mujeres, seis hombres y un sillón presidencial vacío. El sexto hombre, junto a la silla, se presenta travestido en una performance en la que una media de cada color, el cruce de piernas ‘cerrado’, escarapela, cartera y pendientes hacen cuerpo la banda presidencial. Jaime Higa se apropia de la libertad de Delacroix valiéndose del borramiento sexual del original para situarse él como guía y desde ahí al Perú como pueblo. Este segundo momento trabaja con la posibilidad del poder, la insurrección de una patria travesti.



Jaime Higa, *La libertad guiando al pueblo*, infografía sobre papel, 37,5 x 28 cm.

El travesti, el ‘berdache’ y la compleja trama de géneros prehispánicos encuentran en “Dualidad” su correlato con la pacha. Un mapamundi del reino de las indias de 1615 es interpretado por Oscar Ugarteche desde un fragmento del ensayo “Historia, sexo y cultura en el Perú (una aproximación desde Foucault)” (Ugarteche, 1992). La sexualidad aquí adquiere una cuestión territorial en tanto toma forma en mapas, crónicas amerindias, obeliscos, objetos bifrontes y sujetos bisexuales que conjugan especies felinas y reptiles. Campuzano plantea la dualidad en cuanto lógica inclusiva (contrario a lo exclusivo de la ambigüedad) para construir una riqueza de género en constante movimiento, mutación y resistencia. Riqueza plasmada en la serie de fotografías de Annie Bungeroth

Comunidad cristiana de travestis de la Virgen de la Puerta, en la que presenta al travesti como mujer armada, capaz de resistir cualquier precariedad, y al mismo tiempo mujer vulnerable a la pandemia del VIH.



Annie Bungeroth, *Lorena*, 1995, papel con emulsión de plata,
40 x 50 cm.

En “Plumaria”, las plumas invisten lo sagrado, la transformación y la resistencia al olvido. Los dibujos de Guamán Poma preservan la historia inca en los emplumados atributos que acompañan a los sujetos que retrata. Los dibujos y las crónicas sugieren un doble propósito: los primeros muestran una intención de preservar la historia cultural incaica; los segundos muestran como destinatario al pensamiento occidental de la época. Las plumas de los arcángeles arcabuceiros de la Escuela Cusqueña rememoran a los huaminca, halcones guerreros de un dios Viracocha, que combaten la censura colonial que habría buscado borrar las creencias prehispánicas. Un muñeco Ken alado y vestido en peluche y encaje cuestiona la masculinidad normativa y la cultura de consumo. Las plumas son las armas que da Campuzano al “ejército de drag queen guerrilleras dispuestas a sodomizar los relatos unidireccionales de la sexualidad” (López, 2014).



Jaime Romero, *Ken-el*, 2002, muñeco de vinilo, mecanismo musical, rayón, peluche, encaje, cinta, greca y laminado, 34,9 x 21,5 x 18 cm.

La relación entre Estado y control de los cuerpos adquiere en “Preceptiva” una nueva perspectiva histórica. El rechazo estatal y social a sexualidades disidentes toma forma en este quinto momento a través de una serie de ordenanzas del siglo XVI en las que se prohíbe el travestismo en el virreinato. A su vez, rescata de la historia peruana la práctica de las tapadas, hombres y mujeres que iban cubiertos a la usanza de la mujer musulmana, de clara descendencia mora, resultado del mestizaje colonial. En las prohibiciones a esta práctica se manifiesta la prescripción de toda actividad que atente contra el orden familiar, en tanto la importancia del género reside en su rol indicativo de qué lugar se ocupa en la familia (madre, padre, hija, hijo). A la violencia que constituye cualquier prohibición de la sexualidad, el olvido es el mayor agravante que estas pueden tener. La población travesti del Perú no solo fue asediada por la policía, sino que también fue víctima de los movimientos armados de la década del ochenta. A todos aquellos que desaparecieron, a manos de las fuerzas de seguridad o víctimas del VIH, el museo los reivindica en los zapatos de La Carlita y el óleo de Christian Bendayán *Todos por alguien lloramos*. DNI (*de natura incertus*) culmina este capítulo del Muestrario con una superposición de fotos en un documento nacional de identidad incierta en el que se permite modificar su género a travesti. Realizada en 2004, esta obra es un temprano reclamo de reconocimiento a todos los cuerpos sexo-disidentes.



Giuseppe Campuzano, *DNI (de natura incertus)*, 2004, infografía sobre vinílico autoadhesivo, 110 x 140 cm.

“Epopéya” plantea, a través de las obras que la conforman, la posibilidad de transgresión y empoderamiento travesti en el proyecto revolucionario. Sobran en la historia sujetos masculinos que han liderado las luchas de las distintas naciones e ideologías. Este momento presenta una serie de serigrafías y grabados de Javier Sotomayor y Taller NN, que travisten distintos personajes, tanto peruanos como foráneos, cruzándolos con personajes de la cultura pop global, como Marilyn Monroe o Farrah Fawcett, y locales como Dina Paucar, referente folklórica andina. Travestir a los héroes es mover al travesti de sujeto a la práctica, catalizador de nuevas formas de leer y operar en el relato histórico.



Javier Sotomayor, *Original II: Farrah-Amaru & Original III: Dina-Amaru*, 2006-2007, grabado digital sobre papel, 100 x 75 cm c/u.

El “Mestizaje” atraviesa la historia peruana y se presenta en este séptimo apartado como resistencia a la colonialidad hispánica en cuanto fue el lugar que encontraron aquellas subjetividades divergentes de lo masculino y femenino. Compone esta sección una serie de litografías, fotografías y acuarelas del siglo XIX en las que se retrata una república con un crisol de identidades de lo más variadas. Tapadas, cantantes de ópera china, mulatos y vianderos maricones componen este capítulo mientras dialogan con la Coccinelle (primer travesti mediático) y las fotografías de Christian Flores. Una visibilidad travesti que trasciende lo contemporáneo y se presenta como parte de una historia peruana.



Léonce Angrand, *Escena de calle - hermano lego del convento de los recoletos pidiendo limosna por la ciudad - mulato maricón con gran traje de calle - estudiante de filosofía del Colegio San Carlos o de la Universidad de Lima con gran traje de parada, 1836-1837, acuarela sobre papel, 22,8 x 22 cm.*

Las danzas ancestrales, vigentes al día de hoy, consagran al travesti como sujeto central de su ritualidad. Centro intermediario de una estética de opuestos, la sección “Coreografía” consagra la figura travesti como chamán de un ritual que revive danzantes rupestres. Mestizos enmascarados que bailan danzas europeas (*Danza de los parlampanes*) se cruzan con barbados españoles travestidos de indígenas (*Danza de hombres vestidos de muger*) en las acuarelas de Martínez Compañón. Fiestas que hacen cuerpo un bagaje cosmológico, en el que la transición adquiere un carácter performativo y enunciador. La tunantada reverbera en la noción de transformación y ritualiza la resistencia a la colonización a través de máscaras y personajes que satirizan el pasado colonial. Fotografías,

máscaras y una lliklla con las iniciales del MTP conforman este momento que culmina con una performance del propio Campuzano en Arequipa. En una serie de fotografías se ve al artista realizando una coreografía ritual en una de las sedes itinerantes del museo, con fotografías y reproducciones de distintos documentos.



Victor Machacuay Payta, *Lliklla para tunantada*, 2004, pana bordada, rayón y yute, 90 x 96 cm.

La “Revolución” es el fin del camino en este Muestrario. El relato histórico del MTP se consagra en forma de virgen y hace suyo el ritual, la peregrinación y la representación. Un autorretrato de Christian Bendayán, que comenzó como Cristo y en su ejecución transiciona a virgen, remite a artistas populares cusqueños con su cuello alargado. Christian Flores retrata una Virgen del Pan en una representación en la que masculino y femenino se funden en un mismo cuerpo-nexo con la divinidad. El mausoleo de Sarita Colonia en Baquijano muestra los exvotos de sus devotas travestis “como ofrenda y pertenencia al panteón divino” (López y Campuzano). Nuevamente aparece una fotografía de Annie Bungeroth que retrata la procesión de la Virgen de la Puerta. Una procesión que surge como respuesta inclusiva al canon punitivo y excluyente de la iglesia católica. Finalmente, *La virgen de las guacas* muestra al propio Campuzano en ropas sagradas a la orilla del mar. Una performance que se planteó desde la inacción, en la que el movimiento era el de los visitantes. El resultado fue un peregrinaje trunco: los visitantes bajaban a contemplar la aparición de la virgen y al darse cuenta de que se trataba de un travesti emprendían la retirada.



Alejandro Gómez de Tuddo, *La virgen de las guacas*, 2007, impresión cromogénica, 70 x 194 cm.

A través de estos nueve capítulos, este muestrario explora la huella travesti en la historia peruana buscando aquellos roles que han tenido en la historia y aquellos otros de los que fueron expulsados. Constituye un aparato de resistencia al colonialismo histórico, en el que no solo pone al travesti como sujeto enunciativo de esa historia, sino también porque plantea una performatividad histórica escrita desde los márgenes. Esta performatividad reside no solo en el relato y las activaciones del museo, sino también en todos los objetos que constituyen este Muestrario. La reproducción de cada uno de ellos en soportes de bajo costo y el diálogo que construyen a partir de esta cronología quebrada los sacan de un lugar consagratorio para devolverlos al ámbito de lo público.

A este primer capítulo le sigue uno destinado a conformar un “Glosario” de las voces que signaron y designaron a los travestis a lo largo de la historia. Estos términos no están dispuestos aquí en una lógica queer, en el sentido de hacer del agravio un concepto a devenir en identitario. Si bien la cultura los ha dispuesto en muchos casos como insultos, el glosario busca dar voz al sujeto travesti a través de los distintos lugares que estos han ocupado en la historia del lenguaje. Cada uno de los términos es atravesado por archivos históricos y se le encomienda un nuevo rol en una historia travesti del Perú: un recurso de inagotable alteridad.

El “Archivo” es el último capítulo de este museo de muchas formas, en el que en soporte de papel periódico da cuenta de la biografía arbitraria que la prensa ha escrito al respecto de los travestis. Un vasto reservorio de notas periodísticas en las que maricas, travestis y trans son sujetos del agravio público. El minucioso trabajo de recopilación de los recortes es procesado y traducido a la sección “estadísticas” en la que el acoso y la merma de la población travesti son representados en un obituario que se remonta al siglo XVIII. La muerte aquí es denominada como obra de arte, no porque así lo fuera, sino porque la presencia de aquellos que ya no están con nosotros es consagrada. A cada nombre le corresponde una redacción periodística, como si cada publicación encarnara a

su propio verdugo, y un código de barras con la fecha de muerte. Este panteón no solo da cuenta de todos aquellos que partieron víctimas de un sistema colonial heterocentrado, intolerante y violento, sino también de la posibilidad (que no fue) de conciencia social al respecto de ello.

Museos futuros

El MTP al “desvalijar” otras colecciones no solo obtiene una obra falsificada (la “máscara” de la máscara, en este caso), sino que además marca de forma irreparable aquella colección asaltada, altera su memoria al intoxicarla de otros sentidos. Y como un retrovirus el MTP espera su septicemia. Así, la mimesis deviene acto performativo. Esa es mi función como curador-curandero.

López y Campuzano, 2010

El presente artículo plantea uno de los tantos recorridos posibles a través de este museo. Su carácter performativo e inmaterial presenta diversas dificultades a la hora de reconstruir todo su corpus, el relato que lo articula y la performatividad que lo materializa. Intentar hacer una taxonomía sería atentar contra las propias lógicas a partir de las cuales se erige, además de ser una tarea inabarcable. El Museo Travesti del Perú es un museo mutante, abierto, presente e inasible que escapa y discute a la idea de representación.

En su carácter de curandero, Campuzano activa la historia desde la performatividad potenciando los distintos objetos y sujetos para ser enunciadores de posibles nuevos relatos. El legado que deja este museo es el de presentar la riqueza que tienen aquellas subjetividades omitidas en la historia, en tanto habilitan el reclamo a nuevas formas de pensar la historia y de experimentar el museo.

Este museo travesti abre un campo social políticamente necesario que nos exige museos otros, performatividades curatoriales que generen resistencias y habiliten nuevas fugas para pensar, experimentar y ser agentes activos de otras historias posibles.

Referencias bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 24-28.
- LÓPEZ, Miguel A. (2014). "Museo, musexo, mutexto, mutante: la máquina travesti de Giuseppe Campuzano". Disponible en: <https://www.guggenheim.org/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>
- (2017). *Robar la historia*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- LÓPEZ, Miguel A. y CAMPUZANO, Giuseppe (2010). "Chamanes, danzantes, putas y misas: el travestismo obseso de la memoria". *Ramona*, nº 99, p. 40.
- PRECIADO, Paul B. (2008). "Cartografías queer. El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía 'zorra' con Annie Sprinkle". En Cortés, José Miguel (ed.), *Cartografías disidentes*. Barcelona: SEACEX.
- UGARTECHE, Oscar (1992). "Historia, sexo y cultura en el Perú". pp. 19-64. *Márgenes- Encuentro y Debate*, año v, octubre.

El arte en suspenso

Relato de un desencuentro

Benedetta Casini

Este texto surge como relato de un desencuentro. Mejor dicho, de una cadena de desencuentros seguidos en el marco de un contexto mundial de crisis y de encuentros restringidos. Es una historia de “muestras fantasmas”, para utilizar las palabras de Diana Wechsler, y de obras que flotan en un espacio de virtualidad después de haber atravesado océanos, mientras los aeropuertos se vacían progresivamente y a las personas se les prohíbe cruzar fronteras. El momento de suspensión que siguió a esa experiencia abrió un espacio para pensar ciertas dinámicas del sistema del arte contemporáneo –no necesariamente ligadas a la contingencia relatada– cuyos elementos críticos se exacerban en el contexto tan excepcional que nos toca vivir. La segunda parte del texto condensa estas reflexiones en el intento de poner en foco las implicaciones de producir exhibiciones transcontinentales, el rol de los actores involucrados en el proceso de producción y las posibles repercusiones en la colectividad.

Premisa

Esta historia se inicia hace dos años, aunque su prelude se podría rastrear hasta 2010, cuando, como estudiante de la carrera de Historia del Arte, comencé una pasantía en la oficina de exposiciones del MACRO-Museo de Arte Contemporáneo de Roma. En ese momento, el director del museo era Bartolomeo Pietromarchi, quien había sido designado como curador del pabellón italiano en la Bienal de Venecia de ese año. Fue un momento de gloria –quizás el último– para ese museo municipal que había sido ampliado hacía unos pocos años tras el proyecto de la excéntrica arquitecta francesa Odile Decq. Los fundamentos sobre los que se sostenía esa arquitectura flamante empezaron a revelar su fragilidad cuando, por una ley nacional sobre la renovación de los contratos laborales, gran parte del equipo de trabajo no solo fue formalmente excluido de las actividades museísticas, sino que se vio físicamente expulsado del edificio con la orden de no acercarse durante sesenta días. En esas condiciones, los únicos que podían seguir trabajando eran los pasantes, el director y unos pocos trabajadores que en ese momento tenían la suerte de contar con un contrato de planta permanente. A pesar de las restricciones en términos de fuerza laboral, el calendario de muestras seguía inalterado y las responsables del departamento de exhibiciones resolvieron coordinar remotamente el montaje y la inauguración

de la muestra individual del artista chino Ji Dachun, cuyos avances fueron monitoreados en presencia por los temerosos pasantes.

Retomo este episodio por dos razones: por un lado, para dar cuenta de un antecedente que ve obras de arte cruzar límites y acceder a espacios vedados a las personas; así, se configuran como simulacros de una presencia ausente y testimonian el trabajo de quienes no pueden asistir físicamente. Por otro lado, como preámbulo de una colaboración que dio sus frutos, atravesados por circunstancias similarmente turbulentas, unos siete años después, cuando volví a contactar a Bartolomeo Pietromarchi desde Buenos Aires en calidad de integrante del comité curatorial de BIENALSUR para presentarle el proyecto de la bienal y pensar posibles sinergias. En ese momento, él era director del Departamento de Artes Visuales del MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo de Roma), fundado en 2010. En los últimos años, el museo había ido ampliando sus actividades y reforzando sus vinculaciones internacionales así como sus ambiciones en términos de programación. Después de una visita de Bartolomeo a Buenos Aires, empezamos a planear intercambios y colaboraciones. Imaginamos juntos la itinerancia de la exposición retrospectiva de Maria Lai para la sede del Hotel de Inmigrantes del MUNTREF y la planificación de una exposición inédita de Bruna Esposito para la sede del Centro de Arte y Naturaleza (alojada en la ex Confitería El Águila en el Ecoparque de la Ciudad de Buenos Aires).

En proceso

La exposición de Maria Lai, artista de referencia del arte italiano de posguerra, iba a ser curada por Bartolomeo junto con Luigia Lonardelli y estaba integrada por obras prestadas en su mayoría por la Fundación Maria Lai; para la financiación del traslado y del seguro de las obras decidimos concurrir conjuntamente al subsidio otorgado por el Italian Council, un programa del Ministerio de Cultura italiano. Los curadores trabajaron en una selección de obras y adaptaron el proyecto museográfico, originariamente pensado para las salas del MAXXI, en función de los planos y las indicaciones del equipo del MUNTREF.

Paralelamente, empezamos a elaborar el listado de los trabajos que iban a integrar la exposición de Bruna Esposito, una de las voces más singulares del arte contemporáneo italiano, a partir de un intercambio constante con la artista sobre las condiciones y las particularidades del edificio, cuyo estilo art nouveau de finales del siglo XIX requería una atenta articulación de las obras en el espacio. La muestra atravesaba los últimos quince años de producción de la artista y se iba configurando como una sucesión de espacios autónomos e interconectados. La aproximación al concepto de naturaleza que definía cada ambiente era de orden poético: materiales orgánicos se combinaban con objetos cotidianos resignificándolos permanentemente. Cuando llegó el momento de pensar un tí-

tulo para la exposición convergimos intuitivamente en una frase que terminó revelándose providencial: *¿Qué puede el humo hacerle al hierro?*

Las inauguraciones estaban planeadas para el 13 y el 14 de marzo. Durante el proceso previo al traslado de las obras y al montaje, dos fueron las situaciones que deberíamos haber leído como presagios de los acontecimientos posteriores. Primero recibimos un llamado de Luigia y Bartolomeo: los museos en Italia estaban cerrando, la pandemia avanzaba y la única manera de contener el contagio era prevenir el contacto social y, consecuentemente, cerrar los espacios de agrupamiento de personas. Su prioridad en ese momento era dedicarse a repensar el rol del museo y a organizar la transposición de sus actividades al espacio virtual; por ende, tenían que cancelar su viaje a Buenos Aires y nos ofrecían coordinar el montaje remotamente.

En el espacio

Las obras de Maria Lai fueron ocupando la sala del Centro de Arte Contemporáneo de acuerdo al diseño de los curadores del MAXXI readaptado por el equipo del MUNTREF a partir de consideraciones en el lugar. Curiosamente, cerraban el recorrido de la exposición el registro fotográfico y el video de la acción marcadamente relacional *Legarsi alla montagna (Atarse a la montaña)*, planificada por la artista de Cerdeña en 1981 y llevada a cabo en Ulassai, su país natal.



Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 1981.
16 impresiones fotográficas y marcador, 40 x 35 x 3 cm cada una.

La dimensión comunitaria de la acción, sus implicaciones en términos de incidencia en el tejido social y las referencias simbólicas que la atraviesan hacen de

este trabajo el más vanguardista de Maria Lai por la sorprendente anticipación de las futuras tendencias del arte relacional a nivel internacional. Veintisiete kilómetros de cinta azul fueron manipulados colectivamente por los habitantes del pueblo hasta atar entre sí todas las casas que lo integraban, sin excepciones. Finalmente, con esas mismas cintas azules, unos escaladores ataron el conjunto de habitaciones a la montaña Gedili, cuya cumbre domina el pueblo. De esa manera, Maria Lai visibilizaba los vínculos ocultos que enlazaban las familias de Ulassai: si una relación amorosa caracterizaba el vínculo entre dos casas, las cintas estaban unidas entre sí por unos panes típicos de Cerdeña llamados *pani pintau*, en el caso de una relación amistosa aparecía un nudo simbólico, mientras que en los casos de relación conflictiva la cinta se extendía sin solución de continuidad. El potencial transformador de la obra, debilitado por la mediación de la documentación fotográfica y la descontextualización del gesto exhibido en el espacio aséptico del museo, se reactivaba en un momento histórico ávido de contactos sociales en el que la posibilidad de trabajo colectivo y presencial se iba esfumando.

Mientras tanto, las obras de Bruna Esposito, supuestamente en viaje hacia la Argentina, se desviaron en Frankfurt y quedaron en un espacio indefinido. Si bien habían sido embarcadas en un vuelo cargo con destino Ezeiza, el día preestablecido no llegaron a destino. La cadena de llamados que se activó en ese momento logró que las obras fueran rastreadas rápidamente y su salida se programó en el siguiente vuelo; sin embargo, la excepcionalidad del accidente revelaba indicios de las agitaciones fronterizas previas al cierre de los aeropuertos y a la limitación de los viajes. Simultáneamente, a la terminal de pasajeros del aeropuerto de Ezeiza llegaba la artista, quien ya tenía incorporados el barbijo y la distancia social, ambos elementos en ese entonces muy ajenos a la cotidianidad argentina. El proceso de montaje se caracterizó por una insólita extrañeza del afecto contenido entre desconocidos: Bruna supo establecer un clima de confianza y familiaridad desde el primer momento, a pesar de la distancia física que se autotomponía como medida preventiva con los que trabajaron en la exposición.

A dos días de la inauguración recibimos un llamado de la Embajada de Italia en la Argentina, que apoyó los proyectos desde el primer momento facilitando, entre otras cosas, el traslado de las obras: las fronteras iban a cerrar y lo más conveniente era que Bruna se subiera al primer avión disponible para volver a Roma. Los acontecimientos se precipitaron: ese mismo día, la artista estaba volando hacia Italia con la esperanza de poder asistir, al menos en forma virtual, a la inauguración de su exposición en Buenos Aires. Al día siguiente se decretó el cierre de los museos en la Argentina y se cancelaron tanto la presentación de los proyectos conjuntos de Bruna y Maria Lai en la Embajada Italiana como las inauguraciones. En ese entonces, la coyuntura global hizo que yo siguiera el rastro de Bruna tomándome el siguiente vuelo a Roma. En Buenos Aires dejé dos exposiciones fantasmas, cuyas obras habitaron silenciosamente edificios

vacíos durante meses y que nunca pudieron abrir al público (solamente durante una semana de noviembre se permitieron visitas de contingentes a la muestra de Maria Lai).

Reflexiones a partir del desencuentro

La exhibición como instalación de arte

Tal como describe Boris Groys, desde el ingreso del *ready-made* duchampiano en el sistema del arte, la división tradicional del trabajo entre los que producen y los que exhiben obras de arte ha colapsado, por lo que hoy en día “ya no hay ninguna diferencia ‘ontológica’ entre hacer arte y mostrarlo” (2014: 50). Groys utiliza ese punto de partida para reflexionar sobre las particularidades de la instalación artística en comparación con la exposición de arte: pero ¿qué pasa si invertimos los términos de la ecuación y nos proponemos pensar la exhibición de arte como instalación artística? Una instalación producida por el artista en la soledad de su taller sigue siendo tal, aunque no esté destinada a las visitas del público (célebre es el caso de una de las primeras instalaciones que quedaron inscriptas en el relato de la historia del arte, el *Merzbau* de Schwitters de 1937). ¿Podemos decir lo mismo de la exposición de arte? O, reformulando la pregunta, ¿una exposición de arte que no es accesible al público se convierte *de facto* en una instalación artística? El solo hecho de producir una exhibición, más allá de su accesibilidad, ¿puede representar una forma válida de producción de pensamiento? En este sentido, pienso las implicaciones de vehicular la exposición únicamente a través de medios digitales habilitando su existencia en un espacio de virtualidad, tal como tuvimos que hacer en el caso de las dos exposiciones aquí mencionadas; ¿cómo se modifica el impacto de la obra de arte individual en la creación del discurso que rodea la exposición?, ¿en qué lugar la reproducción digital deja la materialidad y el valor aurático de la obra?

Para ensayar una respuesta a estas preguntas, hice el ejercicio de repasar brevemente la historia de las exhibiciones en las últimas décadas poniendo en foco el rol del objeto artístico y el de los actores involucrados –especialmente artistas, curadores e instituciones–. A partir de la década del cincuenta, el objeto-obra de arte empieza a perder centralidad y la función de las exhibiciones sufre un corrimiento progresivo desde la presentación de una serie de objetos consecutivos y relacionados entre sí a un espacio para la construcción de sentido, más allá del valor individual de los objetos allí presentados y hasta renunciando a su presencia como evidencias materiales. La desmaterialización del objeto artístico, teorizada en 1973 por Lucy Lippard, ha sido acompañada con la mutación de las exhibiciones en eventos poblados por piezas utilizadas para ilustrar una hipótesis curatorial superior. Tal como describió en relación con Documenta de 1972 Daniel Buren, quien iba afilando sus críticas institucionales no solamente

a través de sus intervenciones artísticas, “cada vez más y más, el punto de las exhibiciones tiende a ser no el mostrar arte, sino exhibir la exhibición como una pieza de arte” (Altshuler, 2013).

Así se produce el tan debatido deslizamiento entre el rol del artista y el del curador, no sin secuelas problemáticas o por lo menos nebulosas en términos de mediación cultural. En “Política de la instalación”, Groys (2014) fundamenta la diferencia entre el artista y el curador en el hecho de que este último tiene la obligación de justificar sus elecciones frente al público, quien puede opinar sobre esta o aquella determinación curatorial, inclusión o exclusión, como no puede hacerlo sobre las decisiones individuales tomadas por el artista a la hora de producir su instalación, que solo admite una crítica si es pensada como conjunto o mónada. Ahora bien, ¿qué pasa cuando los dos roles terminan superponiéndose? ¿Frente a quién es responsable el curador a la hora de pensar una exhibición?

Más allá del público

Asistimos a la proliferación progresiva de textos curatoriales desligados de la función que tradicionalmente cumplían de mediación entre la obra de arte y el público, discursos que van adquiriendo el carácter de textos literarios autónomos, cuya apreciación va más allá de los objetos que pretenden esclarecer o introducir al visitante. Las exposiciones se tornan inaccesibles, “invisibles” en el sentido más literal del término, por la extensión que van alcanzando –es el caso de las bienales–, por el carácter a menudo críptico de los textos que las acompañan, así como por la cantidad de videos de larga duración que suelen incorporar y que suponen una permanencia en el lugar que excede cualquier nivel sostenible de atención. No solo el rol del curador se asemeja cada vez más al del artista, sino que las exposiciones terminan pareciéndose cada vez más a las instalaciones al configurarse como experiencias en sí mismas.

Aunque formalmente el nivel de éxito de las políticas institucionales de los museos se siga midiendo en función de la cantidad de visitantes, el público termina jugando un rol cada vez más periférico en el funcionamiento general de la máquina que rodea la producción de exhibiciones. La cantidad de visitantes registrados no necesariamente coincide con la calidad de la experiencia que muchas veces, y sobre todo en los casos de las grandes exposiciones, se reduce a un ejercicio de entretenimiento. En cambio, la instancia expositiva es el momento de encuentro entre todos los agentes del mundo del arte –artista, curador, instituciones y, tangencialmente, galeristas y críticos– para quienes representa una oportunidad esencial de crecimiento y ascensión hacia la cumbre del sistema vertiginosamente piramidal del arte. Las exposiciones y los textos curatoriales nutren las biografías en sus páginas web y se acumulan como validaciones de un profesionalismo difícil de calificar diversamente.

Asimismo, los museos, las fundaciones de arte y las instituciones afines se vinculan entre sí a través de acuerdos que favorecen la itinerancia de exhibiciones cuyos recorridos marcan las trayectorias de poder que atraviesan el mapa del arte. El valor cultural de una obra, intrínsecamente ligado a su valor económico, crece exponencialmente si su historial está relacionado con alguno de los museos que pertenecen a ese mapa. El sistema de exhibiciones se configura como una cuidadosa red de discursos, prácticas y sitios atravesados por esquemas intertextuales en los que la obra de arte termina de producirse no como objeto, sino como texto. En 1981, al reflexionar sobre el rol de los contextos institucionales en la distribución y recepción del arte, la artista conceptual Mary Kelly relata que, para los artistas, a menudo es más relevante que se les ofrezca la posibilidad de producir el catálogo de una exposición que la exposición en sí misma. En este contexto se abre la posibilidad de desdibujar la cartografía del arte y favorecer intercambios que desvíen los caminos habituales y abran canales inéditos. La experiencia aquí relatada fue el producto de una alianza institucional alentadora en términos de redefinición geopolítica de los equilibrios de poder sobre los que se sostiene el sistema consolidado del arte.

Más allá de la obra

La pérdida de centralidad del objeto artístico que se evidencia a partir de los años cincuenta se reafirma con más contundencia con el surgimiento de la corriente del “nuevo institucionalismo”, es decir, el paradigma por el cual la exposición solamente representa una de las posibles actividades dirigidas a expresar la misión de una institución que, en cambio, encuentra en las publicaciones, los debates, los proyectos digitales y otras acciones manifestaciones legítimas de sí misma. Es así que el carácter discursivo del evento artístico estalla con toda su potencia hasta sustituir en su totalidad el objeto artístico, como ejemplifica la Bienal de San Pablo de 2008, integrada no por obras sino por el programa de eventos y conferencias propuesto por el curador Ivo Mesquita. La institución se configura como espacio para la producción de pensamiento y la circulación de ideas, por lo que la presencia física de los públicos –y no tanto de las obras– se convierte en el componente necesario para poder llevar a cabo su función, que se fue modificando paralelamente a los desarrollos de la estética relacional. En el contexto de la pandemia, las tendencias del “nuevo institucionalismo” se impusieron por necesidad, aunque mutiladas de la presencia física de los públicos, que se encontraron en un espacio de virtualidad. A la vez, las obras reafirmaron su importancia como puntos de partida para reflexiones compartidas y los medios digitales permitieron un acercamiento novedoso a los objetos –es el caso de los libros cosidos de Maria Lai, imposibles de manipular en presencia, que fueron restituidos en cada una de sus páginas a través de secuencias fotográficas.



Maria Lai, vista de sala con *Libros cosidos*.

A futuro

En la ecuación para el funcionamiento de los espacios institucionales, las variables “público” y “obra de arte” parecen ser no solo intercambiables, sino también excluyentes: asistimos al crecimiento incontrolado de megaexhibiciones prácticamente inabordables por la cantidad (y la duración) de las obras, e impenetrables por el hermetismo del discurso curatorial, así como a la paralela proliferación de eventos que se articulan a partir de encuentros e intercambios con el público sin importar la presencia de objetos artísticos. ¿Para qué, entonces, seguir moviendo obras de arte cuyo traslado y seguro sabemos que absorben la mayoría del presupuesto de las instituciones y de los agentes destinados a financiar la cultura? La crisis económica capital que atraviesa el mundo nos obliga a preguntarnos si seguir financiando el movimiento frenético de obras no implica alimentar un sistema obsoleto, que no responde a las tendencias artísticas ni a las necesidades de los públicos, sino que termina fomentando un sistema de mercado especulativo dirigido a disparar el valor cultural y económico de las obras.

Es innegable que históricamente las exhibiciones representan un momento de síntesis para el artista, quien se ve obligado a reflexionar sobre su propia producción seleccionando y reconfigurando sus obras hasta resignificarlas, por lo general, en colaboración con un curador. Tal como resume el director del programa en Estudios Museales de la New York University Bruce Altshuler: “La exposición es el *médium* históricamente más dinámico y eficaz a través del cual el arte contemporáneo llega hasta nosotros y, para aquellos que coordinan su proceso

de realización y para los mismos artistas, no se trata de una superestructura paralela y ajena, sino de una parte integrante del proyecto estético y de la investigación artística” (2013). Si bien es cierto que la instancia expositiva funciona en muchos casos como pretexto para cerrar capítulos y avanzar en un proceso de producción, ¿sigue siendo válida una organización del sistema del arte contemporáneo basada en el valor aurático de los objetos artísticos? La experiencia y las reflexiones aquí presentadas no pretenden plantear una respuesta, sino abrir el campo a preguntas cuya relevancia se exagera en un momento de crisis global como el que estamos atravesando al poner en evidencia las paradojas y derivas de los mecanismos que regulan el campo del arte. Es el relato de un desencuentro espacial y temporal, pero también de un desencuentro progresivo con la práctica de producir exposiciones en el sentido tradicional y un compendio de aquellas preguntas y reflexiones que acompañaron esa experiencia.

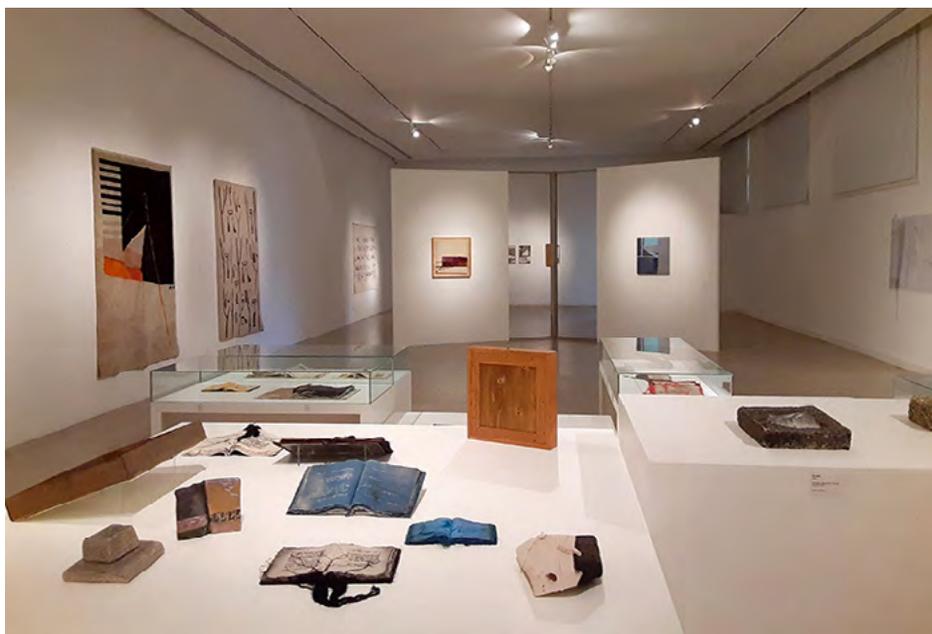
María Lai

Exposición: María Lai, *Los diarios del alma*. Curaduría: Bartolomeo Pietromarchi y Luigia Lonardelli, MUNTREF-Centro de Arte Contemporáneo, marzo a noviembre de 2020

Un proyecto del MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo de Roma en colaboración con la UNTREF. Proyecto realizado con el patrocinio de la Dirección General para la Creatividad Contemporánea del Ministerio del Patrimonio y de las Actividades Culturales y del Turismo en el marco del programa del Italian Council (2019). Se agradece a la Embajada de Italia en la Argentina y la Fundación María Lai.







Vistas de sala.
Fotos: UNTREF Media.

Bruna Esposito

Exposición: Bruna Esposito, *¿Qué puede el humo hacerle al hierro?* Curaduría: Benedetta Casini, MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza, marzo a noviembre de 2020.



Venti di rivolta o Rivolta dei venti / Vientos de revuelta o Revuelta de los vientos, 2009.
Instalación. Ventiladores, caños de hierro galvanizado, instalación eléctrica, pelotitas realizadas por escarabajos *Geotrupes stercorarius*. Cortesía de la artista.



Castelli di Sabbia / Castillos de Arena, 2000. Arena, zapatos viejos, incienso.
Cortesía de la artista.



Sassi, seggiole e sonagli / Piedras, sillas y cascabeles, 2007-2015.
Guijarros, sillas y campanillas. Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.



Tre cipolle rosse / Tres cebollas rojas, 2019. Marco de madera, piel de cebolla.
Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.



Occhi / Ojos, 2016. Fotografía. Lambda print sobre aluminio.
Cortesía: Colección Marval, Berlín, Alemania; Colección privada, Milán, Italia; Colección Bordoli, Como, Italia; Colección privada, Suiza; Colección privada, Caracas, Venezuela.



Untitled / Sin título, 2016. 5 escobas de bambú sobre base de mármol.
Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.

Referencias bibliográficas

- ALTSHULER, Bruce (2013). *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History. Volume II: 1962-2002*. Nueva York: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 24-28.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KELLY, Mary (1981). "Re-viewing modernist criticism". *Screen*, vol. 22 nº 3, pp. 41-62.

Diálogos

Diálogo con Natalia Giglietti

Florencia Suárez Guerrini y Francisco Lemus

En la última década, quizás un poco más, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) desarrolló diferentes actividades culturales y artísticas. Desde las más variadas, que tienen que ver con la vida institucional de la universidad, hasta algunas muy específicas orientadas al arte contemporáneo. El primer antecedente que hace a la creación del Centro de Arte fue la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad, una oficina pequeña, ubicada en el primer piso del rectorado, que contaba con muy poco presupuesto. Teniendo en cuenta el camino recorrido, ¿cómo fue el proceso de trabajo que permitió la apertura del centro?

Como bien señalan, la Dirección de Arte y Cultura de la UNLP –luego Prosecretaría de Arte y Cultura– puede trazarse como un primer antecedente para la creación del Centro de Arte en el sentido de permitirnos plantear la necesidad de contar con un espacio dedicado a las artes en el contexto de la Universidad. Sin embargo, la aparición concreta y factible de esta idea –a partir de 2010–, es decir, lo que habilitó poder no solo pensarla, sino activar estrategias precisas para dar cuenta de su alcance y trascendencia, se dio porque se presentó un conjunto de situaciones entrelazadas. Entre ellas, la voluntad política de un gobierno de favorecer el desarrollo de la universidad pública y la decisión conjunta de las autoridades de la Secretaría de Extensión y de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP de intervenir de manera contundente en el campo académico desde la especificidad de nuestros conocimientos y saberes. De ahí resulta también la formación de un equipo pequeño pero potente de graduados recientes de la Facultad, entre los que estaba Francisco. Al día de hoy, el equipo del Centro de Arte está integrado en su amplia mayoría por estudiantes avanzados, graduados, becarios, docentes e investigadores de la FDA.

Los años que vinieron después, hasta 2014 podríamos asegurar, fueron los que explotamos y les sacamos jugo a estas condiciones con muchísimos programas artísticos que tenían como sede central el neoclásico edificio de la Presidencia de la UNLP (Rectorado). *Arte en el patio*, *Break!*, *Rectorado en escena*, *Presente continuo*, *En2tiempos*, entre otros, fueron los nombres de los ciclos de las diferentes áreas artísticas que se presentaron sostenidamente durante esos cuatro años. Además de las tres ediciones de la Bienal Universitaria de Arte y Cultura. Si reparamos no solo en la magnitud, sino en la perspectiva contemporánea que instalaron estas propuestas no quedan dudas de que el imperioso ob-

jetivo de evidenciar la importancia y la significación de un lugar propio para las artes, dependiente de nuestra universidad, estaba cumplido.

En simultáneo, comenzamos a delinear los primeros proyectos de lo que sería ese ansiado espacio para el arte dentro del colosal edificio conocido como Tres Facultades. Ante la puesta en valor y la refuncionalización de esa construcción, en el marco del Plan de Obras impulsado por la UNLP, decidimos tomar parte en lo que refería, en primer lugar, a la distribución de los usos que se proyectaban para un módulo edilicio de nueve pisos de altura que, en sus inicios, no contemplaba un sector destinado para el arte y la cultura. En segundo lugar, nos dedicamos a disputar la localización precisa y las dimensiones que tendría el Centro a través de la elaboración de muchísimas propuestas que no solo debían justificar los propósitos de un plan de semejante envergadura, sino determinar un programa arquitectónico de necesidades y un presupuesto para adecuar y equipar cada una de las salas que habíamos fijado idealmente, pues las definiciones concretas de los espacios con los que iba a contar el Centro fueron mutando año tras año. Por fortuna, tuvimos el acompañamiento de la Secretaría de Planeamiento de la UNLP, pues nuestro equipo era muy reducido, como comentaba antes, y no teníamos una formación especializada en estos requerimientos tan puntuales.

Así, entre 2011 y 2014, trabajamos arduamente en esta línea relevando los casos de otras instituciones culturales del país y del extranjero que tuvieran características similares, definiendo los espacios para cada disciplina artística, investigando sobre las peculiaridades que los usos de cada sala requerían, consultando con especialistas y elaborando *renders*. En paralelo, realizamos varias visitas de obra en las que asistimos a las transformaciones del edificio que de a poco empezaba a desocuparse, pues allí estaban las sedes de las Facultades de Humanidades y de Psicología. Luego, lo recorrimos en medio de los escombros y de las ruinas producto de la demolición de una parte pegada a la Presidencia, que comenzó a principios de 2014 y que dio paso a la creación del Pasaje Bicentenario, un paseo peatonal que le devolvió la luz a una de las fachadas del antiguo edificio.

Una última etapa de este proceso puede señalarse entre 2014 y 2017, caracterizada por la jerarquización del área dentro de la estructura de la Universidad al obtener el rango de Secretaría de Arte y Cultura, un impulso inédito que la colocó como uno de los pilares de la UNLP junto con la enseñanza, la investigación y la extensión. En ese marco, realizamos lo que llamamos la Preinauguración del Centro de Arte, en septiembre de 2015, que consistió en un recorrido por las plantas aún en construcción a través de diferentes intervenciones artísticas, un modo de visualizar y de materializar la indiscutida relevancia simbólica del futuro espacio. Y, también, un modo de *plantar bandera*. Además, en estos años se fueron resolviendo las imprecisiones y pudimos avanzar en el diseño de los espacios, en la asignación específica de los ambientes según las diferentes dis-

ciplinas y poéticas (por ejemplo, cuáles serían las salas destinadas a exposiciones tradicionales y cuáles serían aquellas más dúctiles para performances o instalaciones multimediales), en la formulación de la identidad visual y de la señalética y en los requerimientos técnicos más rigurosos.

El Centro se ubica dentro de un conjunto de edificaciones atravesadas por la historia política y universitaria de la ciudad de La Plata, integra el Edificio Tres Facultades, construido entre 1969 y 1984, una obra brutalista que posee fachadas de hormigón armado. En el caso puntual de su edificio, las diferentes alturas que confluyen en un espacio central hacen que resuene la idea de panóptico. En los pasillos, los recuerdos en torno a la represión vivida durante la última dictadura militar resuenan, como también la agitada vida estudiantil que tuvo lugar ahí. ¿Cómo fue proyectar un espacio destinado al arte en ese entorno? ¿De qué manera involucran las marcas de esta memoria colectiva en su actividad?

A partir de la primera pregunta, la expresión que se me viene a la cabeza es que fue difícil y muy complejo. Había dos cuestiones que chocaban todo el tiempo. Una era la necesidad de alcanzar los estándares básicos y profesionales de una institución cultural que no tenía antecedentes ni comparación en la ciudad. Por lo menos hasta donde conozco, no existió una iniciativa tan contundente de construir un espacio de semejante escala para las artes como sucedió, por ejemplo, en la Universidad Nacional de Córdoba, en Tandil o en Mar del Plata. En otras palabras, teníamos que aprovechar esa oportunidad única de empezar casi, podríamos decir, de cero.

La otra cuestión era que los sectores que nos fueron asignados y que fuimos (y seguimos) disputando no eran ni un cubo blanco ni respondían a las características de un teatro a la italiana o a los requerimientos mínimos para una adecuada proyección audiovisual y una apropiada emisión de sonido y puesta de luces. Son, como bien señalan, espacios muy abiertos, muy amplios, y ahora con mucha luz, en los que el sonido ambiente se filtra sin problema, sobre todo en las primeras plantas que, a su vez, al balconear sobre los pisos inferiores provocan una fusión visual, sonora y lumínica que es muy bella para ciertas exposiciones y recorridos, pero bastante limitada para cierto tipo de producciones y, en especial, para las convivencias entre diferentes actividades. Los pisos del subsuelo tienen los problemas inversos: son bastante más oscuros, más pequeños y con techos muy bajos y, por momentos, fue complejo vincularlos simbólicamente con los niveles superiores, con ese despliegue en bandejas que parecen casi tocarse que es lo más característico y peculiar del Centro (la marca que proyectamos en conjunto con los diseñadores responde a eso justamente).

Entonces, volviendo a la tensión que planteaba, estaba la idea de adaptarnos y de explorar la singularidad que nos ofrecía el espacio o forzarlo para que encajara en una estructura que se asemejara lo máximo posible al imaginario tradi-

cional que teníamos de un museo, un teatro, un cine o una sala de conciertos. Es decir, cerrando sus aberturas, compartimentando la amplitud de los ambientes, obturando el intercambio con el entorno urbano, etcétera. Esto último conlleva también la pérdida de las marcas históricas que laten en cada zona del edificio y el predominio de un programa expositivo que privilegiara las producciones más convencionales.

Después de largas discusiones al interior del equipo, pues cada caso tenía sus ventajas y desventajas, decidimos reforzar y enfatizar en las posibilidades y en las flexibilidades que nos habilitaban estas características inusuales e introducir, en la medida de lo posible, modificaciones que no las alteraran, pero que al mismo tiempo nos permitieran respetar ciertas pautas y estándares ineludibles en lo que refiere a una exhibición y a una presentación profesional, rigurosa y de calidad de las producciones artísticas contemporáneas en sus diversos lenguajes y mixturas. Por ello, conviven en el Centro ciertas salas que admiten poéticas más elásticas y menos habituales con otras que obedecen a propuestas en las que son imprescindibles ciertas condiciones ambientales, lumínicas y acústicas específicas.

En función de la resignificación simbólica de todo el edificio Tres Facultades, hoy renombrado Sergio Karakachoff –resultado de la descomunal intervención arquitectónica que mencionaba más arriba y que incluye muchísimas más cuestiones que no alcancé a comentar– en el Centro de Arte, como en cualquier zona en la que uno se detenga, pervive ese pasado oscuro y sombrío que nos resistimos a olvidar y que quienes pasaron sus años estudiando o dando clases allí nos traen a la memoria y la *siembran* en cada recuerdo compartido.

Recordemos que fue inaugurado en 1976, iniciada la dictadura cívico-militar, y que su materialización pesada, gris, de subsuelos sin luz y de pasillos asfixiantes representó uno de los símbolos más contundentes del poder que ejerció el terrorismo de Estado sobre la educación superior en la Argentina. De allí que estas *presencias ausentes* dadas, quizás, tan solo por detalles que aún permanecen, aparezcan de manera latente apenas uno recorre una exposición. Y tomo una exposición, pues creo que es la sala B, destinada a la exhibición de obras de artes visuales, el lugar que más contiene y conserva las huellas de ese pasado y en el que todavía se pueden percibir en ciertos rasgos sutiles, como en la carpintería de las ventanas, lo que fue la Biblioteca de las Facultades de Humanidades y de Psicología. En este sentido, la muestra *Un museo como una novela eterna* (2018), curada por Jimena Ferreiro, invocó ese uso anterior de la sala y lo tomó como punto de partida para presentar la producción de un conjunto de artistas cuyas obras se inscriben en los intercambios recíprocos entre la imagen y la palabra. También, la exhibición *Grupo Escombros. Estética de la solidaridad* (2020), con curaduría de Rodrigo Alonso, nos permitió volver a colgar *El hombre en llamas* (1996), una pieza que el Grupo exhibió suspendida en el vacío de los tres niveles de lo que fue el hall del edificio. En un emplazamiento cercano y de

un modo similar, la obra reinstalada contenía esa memoria de la vida estudiantil en plenos años noventa. También formó parte de la muestra, aunque indirectamente, *El hombre roto* (1995), el mural-objeto que realizaron en uno de los muros exteriores y que el área de educación se encargó de incluir en las visitas guiadas.

El Centro de Arte emergió en un contexto de precariedad de las instituciones culturales de la ciudad de La Plata, en especial, de los museos de arte, que afrontan los desafíos de trabajar con muy pocos recursos y en malas condiciones edilicias. Ante la crisis, esta situación cuenta con pocas oportunidades de revertirse. En este escenario, el centro tiene un desafío doble: atender a las demandas universitarias y a las del campo artístico. ¿Cómo lo llevan adelante? ¿Qué tipo de dificultades afrontan?

Si bien hay síntomas de una política cultural más sostenida en lo que refiere a las instituciones culturales que dependen de la provincia de Buenos Aires, no así en lo que respecta al municipio, es cierto que la pandemia alteró este impulso y obligó a trastocar, por lo menos por ahora, las prioridades. En especial, aquellas que apuntaban al incremento de los presupuestos y a la mejora de la infraestructura. El Centro de Arte se inauguró en octubre de 2017 y desde ese entonces, este año producto de la pandemia, nos comprometimos en la elaboración de estrategias tendientes a afrontar la crisis que afectó y afecta enormemente al sector cultural. Para ello lanzamos, desde la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP a cargo de Mariel Ciafardo, el Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural (PAR) que tuvo su primera edición en 2017, luego, en 2019 y una convocatoria extraordinaria este año para atemperar la situación de emergencia de los trabajadores del campo artístico.

Con este programa pudimos financiar más de 250 proyectos colectivos y generar canales de acercamiento como también de circulación y de difusión de las producciones de nuestra región. De hecho, muchos de ellos fueron exhibidos y estrenados en el Centro. Y esto último me traslada a una de las mayores dificultades a las que tuvimos que hacer frente: las crecientes demandas de los artistas y de los colectivos de arte para exponer en las salas. Además de las que provienen de los compromisos lógicos con otras secretarías, dependencias y unidades académicas de la Universidad. Es evidente, a raíz de las solicitudes recibidas, la escasez de espacios apropiados y equipados en nuestra ciudad para exposiciones de arte y de cultura visual. Claramente, esta situación se detecta con mayor énfasis en las artes visuales, pues el auditorio y las otras salas destinadas a proyecciones audiovisuales o a espectáculos no son tan requeridos. Considero que, en el caso puntual de las artes visuales, se suman a esta situación, por un lado, el trabajo de producción y de montaje, pues les hemos otorgado una especial atención a la capacitación y a la formación de un equipo dedicado al desarrollo profesional en estas áreas. Por el otro, aunque a esta altura parezca

natural, el hecho de comprometernos a asumir, en la medida de nuestras posibilidades, los gastos económicos de la exposición y de comprometernos a remunerar el trabajo de los artistas. Todas estas políticas promovidas desde los inicios, con mayor o menor capacidad de alcance, con aciertos y con desaciertos, pero irrevocables son las que, según mi opinión, provocaron que el Centro sea un lugar muy solicitado.

Ahora bien, ¿cómo encontrar una solución a este problema? Entre nuestros objetivos se señala otorgarles un lugar privilegiado a las prácticas artísticas contemporáneas regionales y nacionales. No solo en lo que refiere a su promoción o difusión, sino a su investigación, a su enseñanza, a su producción, a su disfrute y, por supuesto, al acceso democrático que el Estado debe garantizar. Esto marca un criterio concreto que organiza la parte central del programa de exposiciones y sobre el que se estudian las propuestas que nos acercan.

A ello se añaden los espacios que destinamos a las cátedras, a los tesisas, a los institutos y proyectos de investigación y de extensión de la Facultad de Artes de la UNLP y de otras unidades académicas de nuestra universidad y de otras del país y del exterior. El Centro de Arte es, de alguna manera, el punto de confluencia para las distintas áreas del arte y visibiliza la indiscutida calidad de profesionales con los que cuenta la universidad para trabajar desde la cultura y para toda la comunidad.

En definitiva, todos estos son los ejes principales alrededor de los cuales se evalúan las solicitudes y se configura una agenda anual, compartida y convenida entre nuestros objetivos y los distintos actores que forman parte del campo artístico y académico. Por todo esto, intentamos hacer el esfuerzo de planificar cada programa anual con la mayor antelación posible, diseñando y gestionándolo como mínimo uno o dos años antes.

En los últimos años, los museos y demás instituciones vinculadas al arte y la cultura vienen desarrollando actividades diversas, como conferencias, seminarios y activaciones del patrimonio, en respuesta a un nuevo paradigma que pone el foco en la generación de experiencias en las y los visitantes. ¿Qué lugar ocupan los programas públicos en el Centro de Arte? ¿Qué acciones llevaron adelante desde su apertura y qué estrategias se plantean en la actualidad para mantener el contacto con la comunidad?

Desde los primeros meses de apertura del Centro, los programas públicos, a través de conversatorios, encuentros, cursos, capacitaciones, tuvieron una presencia significativa, equivalente a las exposiciones y a los espectáculos. Aunque es cierto, y este es un buen horizonte, que aún no hemos llegado a establecer una programación de actividades públicas fuerte, independiente de las exposiciones y que tenga una agenda propia, es decir que su labor de investigación y de producción no esté necesariamente vinculada a las muestras. También es indis-

tible que esta área requiere un grupo de profesionales especializados y que el personal con el que contamos en el Centro es escaso.

El conjunto de trabajadores fijo no supera las veinte personas, cuyas tareas cubren todas las necesidades imprescindibles del Centro: desde la atención al público, la realización de piezas gráficas y de labores administrativas, la comunicación institucional, la elaboración y la gestión de contenidos para las diferentes áreas (artes visuales, audiovisuales, escénicas, música, diseño y literatura), la asistencia técnica de las funciones, de los conciertos y de las exhibiciones, la coordinación de la tienda, el mantenimiento de la página web, entre otras. Sin contar que solo cinco de ellos tienen cargos de planta permanente. No pretendo, por supuesto, caer en lamentaciones sin destino, pero son las *condiciones materiales de existencia* desde las que partimos para pensarnos y considero que es importante resaltarlas pues, en ocasiones, me encuentro con el desconocimiento profundo de estas condiciones y con expectativas o exigencias como si fuéramos una institución que cuenta con un personal numeroso y con un presupuesto no solo holgado, sino destinado exclusivamente a la programación. Esto tiene, desde ya, un costado positivo y es el resultado de la imagen y del posicionamiento diferencial que pudimos construir y, verdaderamente, es producto del esfuerzo, la dedicación, el profesionalismo y el incansable trabajo de un valioso y apasionado equipo.

Volviendo a las actividades públicas, en 2018 iniciamos el área de educación, que comenzó con una oferta sostenida de recorridos participativos a cargo de estudiantes avanzados y graduados recientes de las carreras de Historia de las Artes Visuales y de Artes Plásticas y que llevamos adelante en colaboración con los departamentos de Plástica y de Estudios Históricos y Sociales de la FDA. Esto implicó también la capacitación de los guías en estas áreas de competencia. Luego, en 2019, lanzamos Escuelas en el Centro, que tuvo una repercusión enorme pues nos visitaron niños y jóvenes de escuelas de la ciudad, pero también de Ensenada, Berisso, Magdalena y de otras ciudades del conurbano y de la provincia. En este punto, y desde el comienzo, nos propusimos ofrecer no solo una visita tradicional, sino elaborar materiales didácticos e implementar talleres de producción que realmente se apartaran de la noción del arte como expresión, como comunicación o como reflejo y que pudieran plantear una variedad de situaciones y de experiencias que ayudaran a los estudiantes a resignificar lo aprendido a través de la problematización de lo que ya saben, de lo que observan y de lo que suponen para construir nuevos conocimientos.

Desafortunadamente, la pandemia nos atrapó y el crecimiento de este campo de intervención directa con los niños y jóvenes se vio paralizado. Si bien durante los dos o tres primeros meses del aislamiento produjimos materiales y actividades pedagógicas que compartimos en el sitio web y en redes sociales, luego, a medida que fueron transcurriendo los meses, detectamos una caída en la participación y en la demanda de este tipo de propuestas. Si pensamos en las dificul-

tades para afrontar los procesos de enseñanza y aprendizaje en este contexto, la desconexión resulta un tanto lógica. Aunque la interrupción no se produjo con los docentes, que en muchos casos consultaron los materiales y participaron de las actividades, sí se manifestó con los niños y jóvenes que nos visitaban frecuentemente.

Esto me conduce a la última pregunta y que no puede responderse sin hacer mención al conjunto de acciones desplegadas durante estos últimos ocho meses de aislamiento que tuvieron, como en la mayoría de las instituciones culturales, un objetivo central: no perder el contacto con la comunidad y con los artistas. Para ello, rediseñamos la agenda programada a través de la producción de contenidos audiovisuales como es el ciclo *Vistazos* que, además de funcionar como adelanto de lo que en algún momento se espera exhibir en el espacio físico y de manera presencial, se presenta como una activación de las propuestas y como un nuevo encuentro entre los espectadores, los artistas y la institución. Y otros, como *Entre pares*, que retoma los proyectos de los colectivos de arte seleccionados en el programa PAR (edición 2019-2020) que no alcanzaron a presentarse o que tuvieron una incipiente difusión debido a la pandemia.

En otra perspectiva, nos encargamos de elaborar y de poner a disposición las publicaciones digitales que teníamos pendientes, brindamos cursos por internet, muestras virtuales y conversatorios que permitieron profundizar en líneas de investigación y en discusiones propias del arte en la actualidad, como la perspectiva de género, el archivo como material para la producción artística y en los recorridos históricos e historiográficos del arte en nuestra ciudad. Estos encuentros virtuales nos permitieron otorgarles un lugar relevante, que estaba, pero no con la misma intensidad ni con la misma participación, a las reflexiones y a las discusiones en torno a temas actuales del arte y la cultura. Un tiempo más detenido para ahondar en estos asuntos y compartir experiencias con los artistas y el público que con la *vorágine* de la presencialidad no alcanzaban a ocupar un papel tan significativo.

La virtualidad se presentó, en este sentido, como una herramienta obligatoria e ineludible que, con sus alcances y sus límites, dejó y dejará muchísimas dinámicas y formas de producción así como modalidades de comunicación, de acercamiento y de contacto con la comunidad que será interesante volver discutir, revisar y, en ciertos aspectos, no abandonar cuando se vuelva a la tan ansiada presencialidad.

Al igual que varias universidades y dependencias públicas, la UNLP cuenta con un patrimonio artístico que se encuentra en diferentes oficinas, unidades operativas y facultades. Si bien los orígenes de esas obras son diversos, como también su estilo, por lo general dan cuenta de momentos modernizadores de la cultura argentina en los cuales las instituciones públicas ocuparon un lugar central. A su vez, varias de esas obras responden a la enseñanza de las artes

de un período específico como también al estado del campo del arte local. ¿Han desarrollado alguna propuesta que contemple este tipo de patrimonio?

Sí, claro. El Centro de Arte tiene a su cargo la custodia, junto con la FDA, de la colección Juan Batlle Planas, conformada por un conjunto importante de pinturas, tintas y dibujos. En 2015, en la segunda edición del Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones (PIPE) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la FDA, comenzamos a trabajar con Florencia, directora y creadora del PIPE, en la coproducción de un proyecto de exposición que tuvo su primera materialización en *Visiones ensambladas. Reencuadros a la obra de Batlle Planas*. La muestra, inaugurada en 2015 en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, involucró muchísimas tareas que fueron realizadas por los pasantes de ese año como aquellas relacionadas, por ejemplo, con el trabajo de investigación, la realización de entrevistas, el registro de información y la elaboración del guion curatorial, el diseño museográfico y las actividades de mediación. Fue una experiencia hermosa y trabajosa, pues implicó no solo recatalogar toda la colección, sino también recorrer cada oficina del Rectorado buscando las obras, ya que muchas de ellas figuraban en nuestro registro, pero desconocíamos dónde se localizaban. Al día de hoy, seguimos encontrando piezas desperdigadas.

Una segunda activación de este patrimonio fue *Cuando las formas pulsan. Interferencias en la colección Juan Batlle Planas* (2018), presentada en el Centro de Arte. Una exposición producida, también, por estudiantes y graduados que formaron parte del PIPE en esa ocasión. Pero, esta vez, la selección de las pinturas y de los dibujos de Batlle Planas fue puesta en diálogo con la producción de artistas contemporáneos de la ciudad. En este marco se llevó a cabo la reconstrucción de la vidriera diseñada y producida por Batlle Planas, para la tienda Harrods de la ciudad de Buenos Aires, en 1956. Se editaron un catálogo razonado (2017) y una publicación sobre esta última muestra, todo disponible en línea. Sin embargo, aún queda mucho por hacer. En principio, reeditar el catálogo con las obras nuevas y volver a lanzar una nueva edición del PIPE, un programa de formación indispensable para el Centro de Arte, que debería integrar de manera permanente nuestra área de educación.

El Centro apunta a constituirse en un ámbito de referencia para la gestión del arte contemporáneo en La Plata. ¿Qué criterios siguen a la hora de planificar la programación anual y demás iniciativas? ¿En qué radica su posicionamiento diferencial respecto de otras instituciones de la ciudad y universitarias de la región?

Creo que cuando comenté algunas de las dificultades que enfrentamos, como las solicitudes para la realización de exposiciones, desarrollé los criterios principales de la programación. Sin embargo, me gustaría incluir otras pautas que influyeron y determinaron las decisiones de, por lo menos, estos tres años y del próximo.

Ellas son la preeminencia de la perspectiva de género y de las disidencias sexuales, la inclusión de artistas de nuestra región, emergentes y legitimados, como también de aquellos invisibilizados por la historiografía local y nacional.

En relación con esto último, quisiera señalar la importancia de la creación del Archivo de Arte del Centro de Arte, en 2019, en el marco de una situación alarmante respecto al estado de preservación y de custodia de los conjuntos documentales de nuestros artistas. La relativa presencia de colecciones y de fondos personales disponibles en instituciones públicas del país y la creciente adquisición por parte de algunos museos y galerías, en especial de Europa y de Estados Unidos, de ciertos documentos, en particular los más comercializables y *auratizables*, favorece, como bien ya saben, la deslocalización y la fragmentación del patrimonio y ni qué hablar de la disponibilidad para la consulta y la notoria restricción de sus posibles usos historiográficos. Este estado de situación adquiere una dimensión implacable en una ciudad como La Plata en la que las instituciones culturales se encuentran tan debilitadas y las políticas de archivo tan descuidadas.

De ahí que el compromiso que asume el Archivo de Arte sea salvaguardar, reponer, difundir y dar acceso a la memoria visual y documental de las trayectorias artísticas de los artistas platenses que, en términos generales, han sido silenciadas, desconocidas o poco frecuentadas por la historia del arte. Es así como, desde lo público, el Archivo asume la importancia de democratizar el acceso al patrimonio común, de propiciar futuras investigaciones y ponerlo a disposición de la comunidad al sustraerlo del olvido.

El punto de partida está dado por la donación en 2019, a través de la gestión de Fernando Davis y de la alianza estratégica con la Red Conceptualismos del Sur, de un conjunto de documentos del artista Carlos Ginzburg y por la formación de una colección de publicaciones de arte impreso cuya selección está a cargo de Corina Arrieta. A su vez, en estos momentos, estamos preparando en conjunto con la Red, y esto es una primicia, la presentación de los fondos del Grupo Escombros que atesora Héctor Rayo Puppo y de Luis Pazos. También, la presentación del Proyecto Atlas de Beatriz Catani, que será un ciclo compuesto por diferentes publicaciones y producciones audiovisuales a partir del archivo de sus obras.

Retomando la última pregunta, creo que en estos tres años de existencia el Centro de Arte ha logrado posicionarse en el tejido cultural de la ciudad. En mi opinión, uno de los rasgos que más lo distinguen es el carácter profesional y riguroso de toda la programación, la producción de contenidos audiovisuales, editoriales y curatoriales propios, la presentación de obras inéditas, pensadas y elaboradas para sitio específico, y también de prácticas que han circulado escasamente en la ciudad. Además de la activación de líneas teóricas en constante revisión y actualización y, por supuesto, el acceso público y gratuito.



El futuro tiene forma de bola rehecha (2020), Paula Massarutti. Sala D.
Foto: Luis Migliavacca



Auditorio.
Foto: Luis Migliavacca



Acceso principal (vidriera, tienda y sala B).
Foto: Luis Migliavacca.



Búnker (2020), Javier Samaniego García. Vidriera Bicentenario.
Foto: Luis Migliavacca



Hormiga Argentina (2005-2007), Marina De Caro. Intervención en el marco de la exposición *Escuela Serena. Archivo Oral de Arte Latinoamericano* (2019).
Curaduría: Fernanda Pinta y Federico Baeza. Sala B. Foto: Luis Migliavacca



Recorrido participativo en el marco del programa *Escuelas en el Centro* (2019).
Vidriera.



Los pacientes. Un ensayo sobre la fragilidad (2018). Dirección: Laura Conde. Sala A.
Foto: Luis Migliavacca



Pre-inauguración del Centro de Arte (2015). Aula 20.
Grupo de danza contemporánea de la Facultad de Artes.



Evocar el brillo (2019), Francisco Carranza, Rocío Sibecas, Agustín Salzano y Juan Pablo Rosset. Instalación en el marco de la muestra *Planeta agua*. Sala D.



Un museo como una novela eterna (2018). Curaduría: Jimena Ferreiro. Foto: Luis Migliavacca.



Reconstrucción de la vidriera diseñada y producida por Juan Batlle Planas para la tienda Harrods de la ciudad de Buenos Aires (1956), en el marco de la exposición *Cuando las formas pulsán. Interferencias en la colección Juan Batlle Planas* (2018). Curaduría: Programa de Pasantías en Investigación y Producción de Exposiciones (PIPE).

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/>