



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Tesis de Grado de la

**Licenciatura en Historia de las Artes (orientación Artes Visuales)**

Título:

**Mixturas y contagios: estrategias de mediación para la participación comunitaria en el programa de exposiciones de SAETA (Sala de Exposiciones Temporales de Arte)**

Tema:

Mediación de exposiciones descentralizadas de arte contemporáneo

**Prof. Lucía Engert**

DNI 34577381

Leg. 56233/8

Tel: 221 6056018

E-mail: engertlu@gmail.com

Directora: Mg. Alicia Karina Valente

Co-Directora: Prof. Marina Panfili

2023

*En memoria de*  
*María Ester Rodríguez, Máximo Francisco Engert y María Haydeé Tanuz*

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera expresar mi agradecimiento a quienes me han ayudado en la realización de este trabajo, especialmente:

A mis padres, Liliana Castellanos y Mario Engert, por la libertad y el sostén. A Agustina Engert, por los sentidos poéticos y políticos compartidos.

A la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, casa de estudios pública y gratuita, por la formación de excelencia signada por el pensamiento crítico.

A mis directoras, Mg. Alicia Valente y Prof. Marina Panfili, por su dedicado compromiso, sus meticulosas lecturas, sus enriquecedores aportes y su enorme paciencia para acompañar este proceso, pandemia mediante.

A la Mg. Marcela Andruchow y la Prof. Flavia Tersigni, docentes significativas durante mi paso por las cursadas, que estimularon mi formación y me permitieron reconocer a la exhibición y la educación como áreas de impacto social y desarrollo profesional en lo que respecta a la Historia del Arte.

A Rosario García Martínez y Paulina Guarnieri, coordinadoras del Departamento de Educación de Fundación Proa -en el que me desempeñé como educadora eventual entre 2013 y 2015- por orientar y nutrir mi práctica en un marco institucional estimulante y comprometido con las comunidades.

A la Asociación Popular de Cultura - Biblioteca Juan José Bernal Torres por la confianza para dar lugar y hacer que SAETA, el programa aquí estudiado, cobre forma. Especialmente a Inés Arambillet, Juan Opazo, María Ignacia Flores y Clara Volante.

A Julio César Marini, por las oportunidades laborales en dos instancias, primero como estudiante en La Plata y posteriormente como profesional dentro de la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez. A César Marini por su interés en las exposiciones y por la voluntad para ser nexos.

A Roberto Latorre y Germán Recalde, conductores de la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez, por la apertura y predisposición para apoyar las exposiciones, tanto desde el auspicio durante el período 2016-2019 como desde el posterior trabajo en equipo.

A todes les artistas, curadores y otros actores culturales involucrados en las exposiciones de SAETA, especialmente a les entrevistades para este trabajo: Lucila Ortega, Juan Cruz Pedroni, Pablo Pérez Torres, Ailin Lamas y María Gisele Blanco.

A Clarisa López Galarza, Ayelen Lamas Aragón, Johanna Lezcano y Sofía Poggi, colegas y amigas, por la complicidad compartida dentro y fuera del programa de exposiciones.

A Sofía Magdalena Ithurrart y Florencia Ibarra por creer en cada uno de mis proyectos y por construir múltiples maneras de acompañarlos.

A Mariano Julianelli por la presencia constante antes, durante y después de cada exposición, apoyando desde lo afectivo y perfeccionando desde lo técnico.

A Nora Di Ciancio, por incentivar el impulso de SAETA como programa de exposiciones. A María Paz y Oscar Alberto Julianelli por el acompañamiento.

A Luz Palvi y Martín Engert por la disponibilidad para asistir en el diseño y el registro fotográfico de las exposiciones en cada ocasión requerida. A María Florencia Ortega por autorizar el uso de sus fotografías en este trabajo.

A les docentes juarenses que acompañaron cada exposición del programa articulando con sus espacios curriculares: Carolina Collazo, Sara González, Pamela Tanno, Pilar Figueroa, Soledad Schnan, Verónica Rizzardi, Juan Cruz Vacas, Paula Pascucci y Silvio Sanso, entre otros.

A los institutos de Educación Superior Del Sudeste y Pedro Díaz Pumará, y sus respectivos equipos directivos, por acompañarme durante mi desempeño como docente y sumarse a las propuestas de articulación destinadas a estudiantes.

A Marcela Bonastía y Claudia Illia por ser referentes locales de los cruces entre arte y educación, por avalar y formar parte de SAETA.

A Karina Ruiz, última directora concursada del Museo López Claro de Azul, por ser referente provincial de la gestión y mediación de exposiciones con énfasis en la comunidad.

A Kekena Corvalán por disputar los marcos teóricos del arte desde el campo popular y por mostrar en su práctica curatorial y docente una coherencia inspiradora.

A Camila Morales, Jazmín Cremona, Ana Valle, María Elena Vanotti y Guillermina Tolosa, pilares afectivos del último tramo de escritura de esta tesis.

## **Abstract**

Este trabajo aborda las estrategias de mediación desarrolladas por SAETA (Sala de exposiciones temporales de arte) entre 2016 y 2019, para incidir en la participación comunitaria. Este programa expositivo, situado en Benito Juárez (Provincia de Buenos Aires, Argentina), en un contexto alejado de los museos y las universidades de arte, toma como punto de partida la descentralización de las prácticas contemporáneas.

## Índice

Problema a investigar.....	6
Estado de la cuestión.....	6
Objetivos.....	8
Hipótesis de la investigación.....	9
Metodología y/o técnicas a emplear.....	9
Introducción.....	11
Arte contemporáneo como premisa desde la descentralización.....	14
Mediación en las exposiciones: hacia una conceptualización situada.....	15
Estrategias de mediación para la participación comunitaria: estudio de casos.....	18
<i>Zapala</i> .....	18
<i>Intersticios</i> .....	22
<i>Mundo Tóxico</i> .....	25
Consideraciones finales: Mediación cultural expandida y prácticas artísticas contemporáneas.....	28
Referencias bibliográficas.....	32
Anexo.....	36

## **Problema a investigar**

En las exposiciones de SAETA, realizadas entre 2016 y 2019 en Benito Juárez, Provincia de Buenos Aires, Argentina, el arte contemporáneo se presenta como un punto de partida. En este marco, el problema de esta investigación se delimita a partir de los siguientes interrogantes: ¿qué características particulares asumen las exposiciones desde una perspectiva de descentralización? ¿Qué es la mediación y por qué el arte contemporáneo necesita de ella? ¿Qué incidencia tienen sus estrategias en la participación comunitaria? ¿Cómo se formulan las prácticas artísticas desde lo situado en este contexto?

## **Estado de la cuestión**

Las investigaciones sobre proyectos descentralizados de arte contemporáneo encuentran un antecedente significativo en la publicación del Fondo Nacional de las Artes *Poéticas contemporáneas: Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (2010). En dicho trabajo, diferentes autores reflexionan sobre la complejidad de abordar el panorama desde una perspectiva nacional. Según Rafael Cippolini (2010), el arte argentino puede pensarse como “la desigual sumatoria de un número no muy extenso de escenas” (p. 57). En este sentido, Andrés Labaké (2010) se concentra en espacios y grupos de artistas autogestionados que surgieron después de la crisis de 2001 como Germina Campos (Santa Fe), Casa Trece (Córdoba), El Basilisco (Buenos Aires), La Baulera (Tucumán), Estudio 13 (Roca), La Mandorla (San Juan), Espacio Vox (Bahía Blanca), MACUNAM (Misiones) y Parientes (Paraná).

Por su parte, Viviana Usubiaga (2010) registra un impulso institucional con dirección hacia la descentralización del sistema de formación artístico, cristalizado en iniciativas como el programa de becas y subsidios del área cultural de la Fundación Antorchas, vigente entre 1985 y 2005, y las becas grupales de creación, investigación, gestión y capacitación del Fondo Nacional de las Artes, desde 2005 a la actualidad. Además, esta autora destaca a Bahía Blanca y a Rosario como polos de producción artística por fuera del circuito porteño: encuentra en ambas ciudades condiciones simbólicas y materiales propias para generar legitimación, en torno al Museo de Bellas

Artes-Museo de Arte Contemporáneo (MBA-MAC) y al Museo Castagnino-Macro respectivamente. También menciona el proceso de colectivización de las prácticas artísticas y la consolidación de estrategias colaborativas a partir de la crisis de 2001. Siguiendo esta línea, Pamela Desjardins (2012) recupera la experiencia de TRAMA, Programa de cooperación y confrontación entre artistas, fundado por Claudia Fontes en el año 2000, con vigencia hasta el 2005. Sus actividades, como talleres, encuentros y publicaciones, apuntaron a generar redes regionales de intercambio y formación en torno a la gestión cultural, contando con financiamiento de entidades internacionales.

Por otro lado, en 2013 se publicó el registro del Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas, realizado en Córdoba en 2011 y coordinado por Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni. Este material resulta relevante en tanto propone una reflexión sobre la gestión a partir de las conversaciones y el debate entre gestores, organizados en mesas que contemplaron las escalas provincial, nacional e internacional y enfatizaron la necesidad de vincular las instancias teóricas con las prácticas.

En lo que respecta a estudios dedicados específicamente a la Provincia de Buenos Aires, se destaca la investigación de Natalia Di Marco y Magalí Francia (2015) en torno a la escena de la ciudad de Necochea a partir de la década de 1990, y los aportes de Delfina Zarauza (2016) sobre el panorama de Las Flores desde principios de los años 2000. En el primer caso se advierte que aún está vigente el dilema centro-periferia, sobre todo en ciudades alejadas de los centros metropolitanos, por lo que se ponderan las estrategias de trabajo en red caracterizadas por lógicas asociativas; mientras que, en el segundo caso, se propone pensar en términos de redefiniciones de las cartografías del arte, considerando otros puntos geográficos que emergen como alternativas respecto de los circuitos tradicionales. En ambos casos la impronta comunitaria aparece como una característica significativa, vinculada con la autogestión y con la posibilidad de generar propuestas artísticas en lugares con escasa especialización, dada la ausencia de museos, universidades de arte y otros ámbitos de legitimación.

En efecto, los estudios citados permiten observar una proliferación de iniciativas tanto institucionales como independientes, la mayoría de las veces signadas por dinámicas de colaboración e intercambio entre artistas y gestores, que responden a la

necesidad de reconocer, estimular y fortalecer las escenas artísticas que están dedicadas a prácticas contemporáneas, experimentales y situadas en distintas ciudades del país. Asimismo, estos estudios se enfocan en aspectos inherentes a la formación y profesionalización de artistas, y a la circulación descentralizada de producciones contemporáneas, pero no abordan cuestiones vinculadas con la mediación cultural. En esta tesis se reconocen los estudios mencionados apuntando a la construcción teórica en la misma línea y prestando además una atención particular a aspectos concernientes a los intercambios comunitarios.

En lo que respecta particularmente a Benito Juárez y a las exposiciones de SAETA, se presentaron avances de esta investigación dedicados a estos aspectos, en la revista METAL N° 5 (Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP), “Convocatorias abiertas en la SAETA. Comunidad y arte contemporáneo” (Engert, 2019) y en las XIII Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y Política (FA, UNICEN), “Mediación en las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA: hacia una conceptualización situada” (Engert, 2022) en torno al estudio de casos sobre la gestión de muestras colectivas a partir de convocatorias abiertas y sobre la conceptualización situada de la mediación cultural, respectivamente.

## Objetivos

### Objetivo general

- Identificar y caracterizar las estrategias de mediación, entendida como una colaboración entre la gestión, la curaduría y la educación, para interpretar la incidencia de las mismas en la participación comunitaria dentro de las exposiciones del programa SAETA, tomando como casos particulares *Zapala* (2017), *Intersticios* (2018) y *Mundo tóxico* (2018).

### Objetivos específicos

- Describir las relaciones entre un discurso determinado sobre el arte contemporáneo y las respectivas acciones de gestión de una exposición.
- Indagar en los modos de intervención curatorial, dentro y fuera del espacio expositivo, para una propuesta itinerante.
- Describir el carácter comunitario de una exposición cuyas producciones se desprenden de procesos educativos.
- Determinar las características de la participación comunitaria en las exposiciones, considerando los efectos de la colaboración entre las instancias de gestión, curaduría y educación.
- Formular una posible definición de arte contemporáneo desde estas prácticas situadas específicas.

### Hipótesis de la investigación

La participación comunitaria en las exposiciones del programa SAETA se produce a través de distintas estrategias de mediación, entendiendo a la misma como una colaboración entre las instancias de gestión, curaduría y educación. La interpretación de estas estrategias permite avanzar sobre una formulación situada del arte contemporáneo, caracterizada tanto por su impronta comunitaria como por su afán de descentralización.

### Metodología y/o técnicas a emplear

Es preciso señalar que se trata de una *investigación aplicada* ya que se propone realizar una construcción cualitativa en torno a saberes vinculados con la carrera de grado –que se enmarcan dentro de la Historia del Arte, el Arte Contemporáneo, la Gestión Cultural, la Museología, la Educación Artística, la Epistemología del Arte y de

las Ciencias Sociales—, con la intención de interpretar diferentes experiencias expositivas que permiten identificar estrategias situadas para la participación comunitaria en el arte contemporáneo. Para comprender esta construcción resulta necesario explicitar la tensión entre la aproximación y el distanciamiento respecto del objeto de estudio, señalando en primera persona la convivencia afectiva entre las tareas de investigadora y, al mismo tiempo, participe en diferentes instancias de las exposiciones que conforman el corpus de trabajo —como creadora y gestora del programa SAETA—, de modo que la escritura de esta tesis asume esta doble característica. Conforme a esto, resulta relevante considerar los vínculos entre las personas involucradas en las exposiciones, cuyo origen se remonta a los contactos y las colaboraciones realizadas en el marco de la formación de grado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En este sentido, en una escala provincial, la capital bonaerense podría pensarse como un centro del que Benito Juárez es periferia, nutriéndose con las distintas interacciones en el marco de este programa de exposiciones. Asimismo, dentro de Benito Juárez, resultan significativas las alianzas que se generan entre docentes para entramar acciones articuladas entre arte y educación.

En lo que respecta al proceso de investigación, se realizó en dos etapas consecutivas y articuladas. En primer lugar, la etapa de *exploración*, conformada por las tareas de revisión de bibliografía específica, la inscripción del programa SAETA en una genealogía de proyectos descentralizados de arte contemporáneo, la realización de entrevistas a artistas, curadores y docentes y encuestas a participantes de talleres y visitas guiadas, y el relevamiento de textos de exposiciones, publicaciones y materiales educativos, el reconocimiento del diseño del espacio y la descripción de actividades. En segundo lugar, la *sistematización, análisis e interpretación de datos*, que comprendió la conceptualización situada de la noción de mediación, la descripción y el análisis de estrategias de mediación a partir de estudios de casos, la interpretación de los resultados y la elaboración de conclusiones. Los materiales que surgen de estas etapas se despliegan en el anexo, a partir de la inclusión de memorias conceptuales y descripciones de obra, textos de sala, fragmentos de entrevistas, conversaciones por correo electrónico, registros fotográficos, entre otros documentos.

## Introducción

*Esto es hacer historia desde la contingencia. Es hacer historia desde las propias voces y desde nuestros lugares; en tanto hacedores y participantes de la dinámica del campo.*

*Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni (2013, p.29).*

El presente trabajo aborda una serie de exposiciones del programa SAETA, en Benito Juárez, a 400 km de la capital argentina. En esta pequeña ciudad de 22.558 habitantes, en el centro-sur de la Provincia de Buenos Aires, el arte contemporáneo se presenta menos como un diagnóstico de las producciones locales que como una premisa, una posibilidad, un punto de partida desde la gestión. El programa surge entonces como iniciativa independiente en 2016, a partir de una inquietud personal en torno a la intención de recibir y generar propuestas de impronta contemporánea, proyectando en términos de circuito regional y contemplando la necesidad de tender puentes entre el arte y la comunidad juarense (Engert, 2018).

Inicialmente, SAETA comenzó a funcionar en el Ateneo, una casa chorizo ubicada en el centro de la ciudad, que fue utilizada en calidad de préstamo, otorgado por la Asociación Popular de Cultura. Esta institución, fundada en 1946, se erige como un lugar de referencia de la cultural local, contando dentro de sus principales actividades el sostenimiento de la Biblioteca Popular Juan José Bernal Torres, situada en la misma cuadra. En lo que respecta al Ateneo, esta casa no ofrecía otras actividades al momento de la propuesta de este programa ante la comisión organizadora de la Asociación, pero en alternancia con el ritmo de las exposiciones fue incorporando paulatinamente distintas propuestas como talleres, ferias y otros eventos. El espacio destinado a las exposiciones que aquí se abordan fue la galería de la casa, que consta de una superficie de 12,37 x 2,77 metros [Figura 1]. Se accede a ella por medio de un zaguán desde la calle y en su interior cuenta con tres puertas laterales a habitaciones contiguas, finalizando en uno de sus extremos en un ventanal de vidrio repartido.

En un segundo período, desde 2019, con la inclusión del catálogo de SAETA en la exposición *La marca original* en el Centro Cultural Kirchner [Figuras 2, 3, 4 y 5], este programa adquirió legitimación y comenzó a enmarcarse en la Dirección de Cultura del

Municipio de Benito Juárez, desplazándose hacia el Espacio Cultural Néstor Juan Faré. Si bien continúa vigente en la actualidad, las exposiciones que aquí se estudian están comprendidas en el primer período, entre 2016 y 2019.

En este recorte temporal, el programa realizó cuatro exposiciones por año y se organizó en tres instancias: gestión, curaduría y experiencias educativas y comunitarias. En primer lugar, con respecto a la gestión, las tareas de planificación, programación y coordinación se concentraron en quien escribe esta tesis y se realizaron *ad honorem*. En cuanto al financiamiento para cubrir gastos de traslado de obras, alojamiento de artistas y recursos gráficos se contó con apoyo del Estado Municipal, de comercios y empresas locales. No se cubrieron hasta 2019 recursos económicos destinados a honorarios para ninguna de estas instancias. En segundo lugar, en lo referido a la curaduría, las tareas de investigación y elaboración de relatos conceptuales y recorridos espaciales se realizaron de distintas maneras: hubo producciones de autoría personal en diálogo con artistas locales y regionales, exposiciones que propiciaron el desarrollo colectivo a partir de trabajos focalizados con grupos específicos, al mismo tiempo que propuestas generales a través de convocatorias abiertas. También se sucedieron de manera alternada proyectos de artistas, historiadores del arte e investigadores vinculados con la Universidad Nacional de La Plata: en algunos casos se trató de itinerancias mientras que en otros fueron exposiciones curadas *ad hoc*. En tercer lugar, las experiencias educativas y comunitarias se llevaron a cabo en alianza con docentes de instituciones de distintos niveles, promoviendo la participación de estudiantes como espectadores en visitas guiadas, al mismo tiempo que fomentando en diferentes talleres un hacer procesual y colaborativo con énfasis en las reflexiones situadas.

En esta misma línea, es preciso señalar que este programa tomó distintas prácticas para estimular la producción en clave contemporánea: funcionó como plataforma para propiciar la circulación de arte de la región, al mismo tiempo que para proponer reflexiones poéticas sobre problemáticas locales, dando cuenta de otro aspecto ineludible para caracterizar estas prácticas: la descentralización.

Desde este aspecto, se vuelve enriquecedor incluir a las exposiciones de SAETA en una genealogía de experiencias de arte contemporáneo dentro del territorio bonaerense. En este sentido, se consideran tres casos previos a 2016 y tres casos

simultáneos, dedicados a exposiciones en ciudades medianas que no cuentan con museos de arte.

De acuerdo al relevamiento realizado en 2018 por el Proyecto C.A.R.A (Colectivos de Artistas de la República Argentina)<sup>1</sup>, el espacio de arte de mayor antigüedad con estas características es Isidoro, ubicado en Coronel Suárez, en funcionamiento desde 2008. Se presenta como una galería autogestionada por un grupo de artistas encabezado por Sonia Gómez, centrando sus actividades en cuatro pilares: educación, exposiciones, venta de obras y patrimonio. Más tarde, en 2010, surge en Chascomús el proyecto itinerante MAC (Muestras de Arte Contemporáneo), a partir de la iniciativa de Ana Belén López, Laura Moulia y Roxana Zapata en torno a la circulación de arte contemporáneo en esta ciudad. Posteriormente, en 2012, se crea en Las Flores el espacio autogestionado MAPA, a cargo de María Montórfano, dedicado a la gestión, la creación, la producción y circulación de arte desde nuevas prácticas.

En términos de simultaneidad, resulta oportuno mencionar otros proyectos independientes surgidos también en 2016: mientras que en Necochea se fundan Ruda y Pan de Azúcar, caracterizados por una gestión de alianzas entre artistas; en San Nicolás se crea Cálamo Galería de Arte, coordinado por Georgina Ruiz y Andrea Costa. Estos casos permiten identificar una tendencia regional en torno a inquietudes contemporáneas, objetivos de descentralización y trabajo en red.

---

<sup>1</sup> Disponible en línea en <http://cara.fdacma.com.ar/bsas.html>

## Arte contemporáneo como premisa desde la descentralización

*Subvertir la dicotomía de poder requiere producir teoría local.*

*Nelly Richard (1998, p.255).*

Definir las coordenadas del arte contemporáneo suscita extensos debates que encuentran consenso al identificar la insuficiencia de entenderlo unívocamente como el “arte del presente”. Ubicar su origen en el tiempo resulta una tarea compleja, pero es posible acordar que comienza en la segunda parte del siglo XX, tomando como antecedentes las vanguardias históricas y las neovanguardias. Estas expresiones modificaron el estatuto de la obra de arte a partir del desplazamiento del objeto al concepto y al proceso, dando lugar a la experimentación, a la irrupción del cuerpo y a la intervención en el espacio. La impronta de lo contemporáneo significó además una multiplicidad de materialidades, procedimientos y relatos, al mismo tiempo que el distanciamiento de las nociones modernas de autonomía, especificidad y canon. En este sentido, de acuerdo a Andrea Giunta (2014) es posible hablar del fin del paradigma evolucionista de la historia del arte, en el que un movimiento o escuela trascendía al anterior, para pensar en términos de *simultaneidad*. En cuanto a lo geográfico, posicionándose desde Latinoamérica, la autora profundiza en esta idea al proponer la superación de la dicotomía centro vs. periferia para disputar la posibilidad de un *arte sin centro* (2020), sumando otras ciudades al mapa global del arte contemporáneo.

Dentro de estas posibilidades, se vuelve oportuno revisar las lógicas de centro y periferia a otras escalas. ¿Tiene validez la noción de simultaneidad para pensar un territorio más acotado? ¿Qué formas toma el arte contemporáneo en lugares medianos o pequeños donde no hay museos ni universidades de arte, y menos aún galerías o ferias de arte? ¿Quiénes participan en la producción de sentido simbólico en estos lugares? ¿Por dónde circulan estas producciones y quiénes las consumen? Pensar otras posibles cartografías en la historia del arte implica también construir otros sentidos, otra distribución del poder simbólico, otro reparto de lo sensible (Ranciere, 2014). Es en esta línea de descentralización que se estudia el mencionado programa de exposiciones.

## **Mediación en las exposiciones: hacia una conceptualización situada**

*La mediación cultural (tanto la reflexión teórica como la acción práctica) solo se puede abordar de un modo situado.*

*Pedagogías Invisibles (2022, p.14).*

La exposición, entendida como dispositivo privilegiado del arte contemporáneo, se aborda aquí desde múltiples aspectos que atañen a la gestión, la curaduría y la educación. Nos referimos a tareas que muchas veces se encuentran diferenciadas pero que en otras se presentan como mixturas (Guarnieri, 2020) y que aquí proponemos pensarlas dentro de una misma categoría: mediación. Mediar, estar en el medio, interceder. Estas tareas cobran relevancia ante el supuesto de que el arte contemporáneo necesita ser explicado. De acuerdo con Sergio Moyinedo,

El arte de toda época requirió de saberes específicos [...] Ya no se trata de un saber de época y de clase acerca de la historia religiosa, ni de un saber, también de época y de clase, acerca del mundo del arte compartido por un grupo de "aficionados ilustrados", sino de saberes materializados en sistemas textuales heterogéneos que formulan teorías *ad-hoc* para cada obra (2018, p. 27).

Siguiendo este razonamiento, los saberes específicos que el arte contemporáneo requiere para ingresar en el universo simbólico que propone cada exposición, es decir, para garantizar su acceso, consumo, interpretación, participación y/o disfrute, permiten advertir la importancia que adquieren las tareas de mediación. En este sentido, resulta necesario considerar cómo estas se conforman teniendo en cuenta su contexto, tanto hacia el interior del espacio expositivo como en relación al entorno social en diálogo con su comunidad.

Para referirnos a la noción de mediación, en relación a las instancias de vinculación entre artistas y comunidad, abordadas generalmente desde marcos educativos, resulta oportuno recuperar el trabajo del colectivo español Pedagogías Invisibles (2022a):

En los países angloparlantes, el vocablo «educación» es el que prevalece en las instituciones culturales relacionadas con las artes para referirse a los programas

educativos; no hay un término paraguas equivalente al francés *médiation culturelle* o al alemán *Kulturvermittlung* que deje un margen explícito para aludir al trabajo de negociación cultural y social que se da (o puede darse) en el ámbito de la educación artística fuera del ámbito formal. Los llamados *community art* y *socially engaged art* han hecho que artistas y educadoras se encuentren trabajando entre los contextos del arte y lo social, y que la línea divisoria entre arte y educación se vuelva difusa (p.22).

A partir de esta recopilación de significados en distintos contextos, *Pedagogías Invisibles* (2022) propone pensar la mediación desde una noción *expandida*, recuperando a Carmen Mörsch (2012) y siguiendo lo que la autora denomina como *discurso transformativo*.

En el discurso transformativo, la mediación cumple la función de expandir y desbordar la institución cultural, y de posicionarla de manera política como agente de transformación social. [...] No se establecen diferencias entre mediadoras, comisarias y otras trabajadoras culturales, y se desarrollan proyectos independientes de los programas expositivos destinados a activar relaciones colaborativas entre diversas esferas (políticas culturales y sociales, políticas de identidad, urbanismo, etc.) (Pedagogías invisibles, 2022, p.15).

En este sentido, *Pedagogías Invisibles* propone pasar de un modelo de especialización entre disciplinas a otro modelo superador, basado en la colaboración transdisciplinar dentro de una perspectiva ecosistémica (2022b) que pone el énfasis en la experiencia por sobre la producción de objetos. En esta línea, el trabajo en red entre varias personas se presenta como una forma de hacer imprescindible.

En el intento de adaptar, apropiarse o hacer una relectura de este término desde nuestras latitudes, resulta oportuno pensar cómo la gestión, la curaduría y las experiencias de educación pueden conformar prácticas de *mediación cultural expandida* en las exposiciones de arte contemporáneo, resignificándolas desde el contexto particular que se aborda en este trabajo. Un aspecto clave a considerar dentro de las exposiciones del programa SAETA es la formación de equipos efímeros: las tareas se comparten porque la mayoría de las veces las ejecuta una misma persona de manera fija, en articulación con trabajadores que se reúnen ocasionalmente para cada exposición. Así, se generan propuestas entre artistas, curadores, montajistas, docentes y estudiantes.

Para establecer un criterio desde el cual pensar la gestión, la curaduría, y la educación se recuperan definiciones en el marco de las exposiciones de arte contemporáneo. Primero, resulta pertinente tener presente que la gestión cultural recibe su nombre de lógicas administrativas, vinculadas con las finanzas y las ciencias económicas. No obstante, este trabajo adhiere a la concepción de la misma como una forma de intervención social y de acción política que permite activar nuevas formas de comunidad (Vich, 2014). En el caso particular de la gestión de exposiciones, se vuelve necesario considerar además la presencia un discurso determinado sobre el arte, de esta manera, las acciones de organización “no dejan de tener en su elección, oportunidad y pertinencia el sesgo que el individuo o el grupo le impone” (Herrera, 2012, p. 111).

Además, profundizando en la curaduría, se aborda su función en los términos que Cecilia Rabossi (2012) recupera de Luis Perez Oramas: se trata de inscribir las obras en un nuevo contexto desde una espacialidad narrativa. Por lo tanto, las producciones se ponen en relación en un entramado conceptual que las contiene y las potencia al compartir un espacio, planteando cercanías, encuentros y tensiones. Otra función relevante de la curaduría en tanto mediación cultural, como propone Kekena Corvalán (2020), es la de brindar herramientas para construir sentidos. En este aspecto, el entramado conceptual mencionado anteriormente no se ofrece como un discurso cerrado, sino como una enunciación que se construye con las personas que visitan, recorren y habitan las exposiciones, dando lugar a múltiples interpretaciones. Estas funciones no aplican únicamente al interior del espacio expositivo, sino que, siguiendo a Marcelo Pacheco (2019), las prácticas curatoriales “actúan directamente sobre sus coyunturas y sus dimensiones políticas, históricas y teóricas” (p. 27).

Finalmente, las mixturas, los cruces y el contagio entre experiencias educativas y arte contemporáneo encuentran antecedentes relevantes como el denominado *giro educativo*, la *transpedagogía* y la *curaduría pedagógica*. Mientras que el primer concepto se enfoca en la influencia de la educación en la curaduría y en las formas de producción del arte contemporáneo (Rogoff, 2010), el segundo se refiere a las experiencias que combinan proyectos artísticos con procesos educativos (Helguera, 2011) y el tercero concibe al arte como una metodología para el aprendizaje compartido (Camnitzer, 2017). Siguiendo esta línea, *Pedagogías Invisibles* (2019) propone, desde la mediación, actuar desde las preocupaciones locales e incluir a las comunidades y/o públicos en la construcción de procesos de aprendizaje colectivo (p. 17). Tomando estas

conceptualizaciones como referencia, se ponderan entonces las prácticas en las que la mediación no se refiere únicamente a la educación y, al mismo tiempo, la educación no aparece como una etapa posterior, accesoria, complementaria de las exposiciones, sino como un aspecto constitutivo que atañe a la producción artística, afectando también a las instancias de gestión y curaduría.

A continuación, se abordan tres casos que combinan las instancias mencionadas, dentro de las cuales se interpretan distintas estrategias de *mediación cultural expandida* para estimular la participación comunitaria.

### **Estrategias de mediación para la participación comunitaria: estudio de casos**

*Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.*

*Georges Didi-Huberman (2011, p.25).*

### **Zapala**

#### **Ficha técnica de la exposición**

Artista: Lucila Ortega

Curaduría: Juan Cruz Pedroni

Gestión: Lucía Engert

Lugar: Ateneo de la Asociación Popular de Cultura

Fecha: septiembre y octubre de 2017

Piezas exhibidas (por orden de aparición en el espacio):

- Instalación de díptico fotográfico a gran escala, ampliación de fotos familiares sobre las que se superponen registros hechos a mano como planos y cartas, 2017 [Figura 6].
- Fragmento escrito de un testimonio del registro audiovisual, enmarcado en vidrio, 30 x 40 cm, 2017.
- Registro audiovisual exhibido con proyector y auriculares, 2017 [Figura 7].
- Estudios de albañilería, prácticas de construcción con ladrillos de adobe. Serie de cuatro piezas, medidas variables, 2017 [Figura 8].

Apoyaturas de mediación en la sala:

- Texto de la artista dispuesto sobre la pared [Texto 1].
- Texto del curador dispuesto sobre la pared [Texto 2].

Como se ha mencionado, todas las exposiciones del programa SAETA toman como punto de partida al arte contemporáneo. En el caso particular de *Zapala*, se trató de una propuesta pensada en la ciudad de La Plata, cuya poética estaba situada en un territorio otro, diferenciado de los centros artísticos predominantes [Figuras 9 y 10]. La exposición toma el nombre del pueblo de la Provincia de Neuquén: Lucila Ortega recupera esta palabra para darle forma a las memorias afectivas de una casa de barro que fue de su familia pero que no conoció, para reconstruirla a partir de otras voces y de su propio hacer. Con la investigación como procedimiento la artista se valió de fotos, cartas y relatos orales para aproximarse a las perspectivas familiares y para presentar su propia versión de la casa.

Abordando la curaduría como acompañamiento del proceso de producción, Juan Cruz Pedroni manifestó el interés de concretar en Benito Juárez esta exposición inédita, anticipando una posible complicidad en la comunidad del lugar, en otras posibles historias familiares o en otras casas de barro. A partir de una entrevista realizada a ambas personas, se vuelve posible dimensionar el impacto de esta propuesta en el contexto de SAETA, advirtiendo la participación activa del público juareense en la exposición desde la vinculación con las historias personales en resonancia con la historia de la artista. Este tipo de participación se vio estimulada, en primer lugar, por un discurso determinado sobre “el interior”.

Juan Cruz Pedroni (JCP): Lo que pensábamos en ese momento es que el lugar donde se representa un lugar del interior tiene consecuencias muy grandes en esa representación del interior. Entonces no funcionaba de la misma manera un enclave del interior del país siendo puesto como tal, como representación del interior, en Capital o en La Plata, que haciendo conectar dos puntos del mapa en dónde el diálogo tal vez se podía leer con menos cortinas de representación en el medio. Como una cosa más de territorio situado a territorio situado, sin elegir a una gran ciudad en la que el interior va a exponerse. Un mapa alternativo que escape a Capital, a La Plata, que las saltee. ¿Algo así era, no?

Lucila Ortega (LO): Sí. Era como el interior desde el interior aunque no sea el mismo punto, las mismas coordenadas, las mismas latitudes. Y, de hecho, a mí me sorprendió la recepción, todo lo que despertó en Juárez. La gente conectando con la muestra muy desde su experiencia personal, de sus propias biografías, me pareció eso.

JCP: Finalmente tuvo eficacia esa idea (Pedroni, J. y Ortega, L., comunicación personal, 22 de octubre de 2020).

En términos de estrategias, resulta pertinente señalar que la decisión de gestionar *Zapala* en Benito Juárez respondió a una afinidad conceptual que permitió construir un criterio situado en torno a la pertinencia de la propuesta con el contexto, apostando a que el relato de la exposición funcionara como un punto en común con los espectadores y sorteando así las posibles distancias con los modos de hacer contemporáneos. Desde la gestión, esta idea se anticipó en la comunicación de difusión de la exposición, principalmente en una de las radios locales, donde se puso el acento en “este tipo de prácticas artísticas que se corrían un poco de matrices disciplinares, que no era pintura ni era escultura” (Pedroni, J., comunicación personal, 22 de octubre de 2020). En segundo lugar, volviendo sobre la función curatorial de brindar herramientas para generar sentidos, es posible remarcar que el texto de sala contribuyó en este aspecto, contextualizando la producción y puntualizando en la construcción subjetiva en torno a los conceptos de memoria, desplazamiento, belleza, territorio y temporalidad (Pedroni, 2017).

En la materialidad de un objeto se cifran múltiples historias: marcas de itinerarios, maneras de hacer las cosas y de usarlas, inscripciones de voluntades pero también de lo que el tiempo tiene de impersonal, inestable y obstinado. [...] Esa casa fueron varias: cocinada al sol con los años, reconstruida después de que la derribara la nieve, imaginada de forma

diversa en la memoria de quienes la vivieron. *Zapala* propone una geografía de los afectos y los materiales y sigue la estela de una relación cotidiana y singular con la belleza. A través de las memorias de un territorio, invita a pensar la temporalidad de los vínculos con los lugares que queremos (Pedroni, J., 2017, s/p).

En tercer lugar, desbordando las estrategias, resultó significativa la presencia *in situ* del conjunto de protagonistas del relato abordado en la exposición: además de la artista y el curador [Figura 11], una parte de la familia Ortega viajó especialmente para asistir a la inauguración, lo que significó una oportunidad para evocar y compartir en primera persona sus experiencias en la casa de barro.

JCP: Yo creo que la obra de Lucila iba por ese lado, que la poética que pone en escena la muestra es del orden de lo relacional. Pero después hay como un excedente, un exceso, que fue lo que pasó con la muestra que me parece que era incalculable. Después, la obra, que es la primera vez que la terminamos de ver y que tuvo existencia social ahí, porque no había sido exhibida antes, funcionó como matriz de comunidad en un sentido en que el proyecto no lo era. El proyecto tenía toda una trama poética basada en lo relacional, pero la obra en acto produjo un sentido de comunidad de cierta forma inesperado, continuó su deriva y activó algo nuevo. No se podría deslindar a instancias del proyecto por separado de la obra, aconteciendo en SAETA, con toda la memoria que activó, con todo lo que se despertó (Pedroni, J., comunicación personal, 22 de octubre de 2020).

La cercanía a estos testimonios [Figura 14] se vio consolidada por la conversación entre las personas, la escucha de las anécdotas narradas, el recuerdo de las casas de barro en el pueblo –vigentes o ya desarmadas–, los vínculos posibles entre Benito Juárez y Zapala.

JCP: El registro que yo tengo es, por un lado, la parte programática de SAETA de que sea un lugar conectado con la comunidad como que siempre está presente. Creo que algo de eso teníamos en mente a la hora de elegir ese lugar. Y todo tu trabajo con los públicos, todo eso me parece que lo tiene. Después al momento del montaje, y de la muestra qué podríamos recuperar en relación a eso. Se fue extendiendo de boca en boca, las invitaciones, algunas de las personas que habían llegado con distintos espacios de pertenencia, creo que había algunos alumnos tuyos, alumnos de otra persona allegadas a vos, muy heterogéneo el público en aquel momento. Pienso que es escurridiza la idea de comunidad.

LO: Estaba pensando cómo lo comunitario se arma quizás en función de cada muestra, volviendo también al tema del acontecimiento y la situación, ¿no? cómo se puede pensar lo comunitario como una propuesta quizá que llevamos y la pusimos a discusión y todo lo que sucedió. Termina funcionando como una especie de plataforma de discusión o de intercambio, de ideas, de experiencias. En ese sentido pensaría lo comunitario (Pedroni, J. y Ortega, L., comunicación personal, 22 de octubre de 2020).

En este sentido, es posible enmarcar la participación de los visitantes en esta propuesta en la *estética dialógica* (Kester, 2017), en la que la artista, en colaboración con la gestora y el curador y, en este caso, su propia familia, resultamos proveedores no solo de un contenido sino también de un contexto para la conversación y el intercambio, dando lugar a la construcción de comunidades efímeras. En otras palabras, gestionar desde un punto en común entre la poética de Lucila Ortega y el perfil del programa de exposiciones permitió generar un terreno fértil para el encuentro en torno a experiencias comunes.

## ***Intersticios***

### **Ficha técnica de la exposición**

Artista: Pablo Pérez Torres

Gestión, curaduría y mediación en sala: Lucía Engert

Montaje: Ailin Lamas

Activación en la vía pública (taller de serigrafía): Pablo Pérez Torres y Ailin Lamas  
[Figuras 15 y 16]

Lugar: Ateneo de la Asociación Popular de Cultura

Fecha: septiembre de 2018

Piezas exhibidas (por orden de aparición en el espacio):

- Intervención con cinta adhesiva negra sobre el piso de la sala, 2017.
- 16 piezas serigrafiadas sobre papel y cartón, medidas variables, 2017.

- 1 pieza de acetato intervenida con cinta adhesiva, medidas variables, 2017.

Apoyaturas de mediación en la sala:

- Texto en formato audio para escuchar con auriculares, 2017 [Texto 3].

En el caso de *Intersticios*, se trató de una puesta en escena signada por la itinerancia y por el consiguiente desafío de adaptarse a un nuevo espacio tanto expositivo como geográfico. Pensada en La Plata y presentada previamente en el Centro Cultural Tita Merello, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, su versión en Benito Juárez tomó otras características [Textos 4 y 5]. En cuanto a la espacialidad narrativa, cada una de las piezas conformó una instalación de sitio específico [Figuras 20 y 21]. Se trató de experimentaciones e intervenciones gráficas con tinta negra, a las que se sumaron acentos de color magenta, a partir de la decisión de Pablo Pérez Torres de incorporar ese color para adaptarse al lugar, en diálogo con el color de los vidrios repartidos de la sala.

Las piezas se distribuyeron en el espacio a partir del trabajo conjunto entre el artista; su colega asistente, Ailin Lamas, y la curadora. El criterio establecido fue el de replicar en el espacio el concepto de intersticio, recurriendo a una correspondencia entre el contenido y la forma en que se exhibe. De esta manera, se intervino el suelo de la sala y se generaron superposiciones de obra por un lado, y vacíos por el otro. Además, la incorporación del texto en formato audio, para la escucha individual e íntima a través de auriculares, representó una estrategia de acercamiento a cada visitante. Mientras que su ubicación en la sala generó un recorrido particular que provocaba la circulación entre las piezas de la instalación, el texto leído apuntaba a la contextualización de la trayectoria del artista, a la reflexión sobre su hacer procesual, y a la generación de sentidos situados:

Pablo Perez Torres (PPT): Hablábamos del proceso, y que el audio –que estaba instalado en la instalación propiamente dicha– hablaba justamente de este cartel de Imprenta Rescate que pusiste en el audio-texto del descarte, ¿no? de darle valor o revalorizar el descarte. Fue muy apropiado [...] De hecho, lo retomé para siempre, desde ese texto le dí mucha importancia al proceso, que era algo que por ahí no le

daba la importancia que tenía que tener (Pérez Torres, P., comunicación personal, 22 de octubre de 2020).

La geometría de la instalación se replicó también en la calle: el artista resignificó su obra al vincularla con motivos recurrentes en el nuevo contexto, llevando patrones de las veredas, zaguanes y patios locales a la impresión serigráfica sobre remeras. Asimismo, compartir el modo de hacer desde un entorno lúdico como un taller significó no solo una instancia educativa en lo que se refiere a lo técnico, disciplinar o procedimental, sino también una ocasión oportuna para la experimentación en torno a la imagen, y para la reflexión comunitaria. Estos patrones ya no fueron solo imágenes abstractas sino que encontraron reminiscencias en el paisaje urbano juarense. Esta actividad, realizada en una única jornada, también se diseñó en conjunto entre el equipo conformado para esta exposición. Además, contó con amplia concurrencia de niñas del proyecto socio-educativo *Pasando la vía*<sup>2</sup> e involucró también a jóvenes y adultos que asistieron de manera espontánea.

PPT: cuando yo te propuse esta muestra, vos me propusiste hacer una actividad, como un intercambio. Entonces estuve pensando qué estrategia tomaba para llevar a cabo con la comunidad. Y también, esto de correrme de la disciplina y decir: no me voy a poner en profesor, a explicar la serigrafía. Además eran chicos, que por ahí muchos no habían estado en contacto con estas materialidades, con estas disciplinas, de jugar, de estampar la ropa, de hacer una muestra desde lo que es la disciplina pero sin contarla, mediada a través del juego, básicamente. Y, si bien yo lo había hecho en la ciudad de La Plata, en el trabajo final de Grabado I<sup>3</sup>, hicimos un taller al aire libre, estuvo Ailin también, con nosotros haciendo. Después los chicos de Juárez eran impecables, muy organizados. Fue muy lindo transitar esa tarde en esa rambla con todos esos chicos y todo ese montaje que armamos ahí, para ese evento (Pérez Torres, P., comunicación personal, 22 de octubre de 2020).

---

<sup>2</sup> *Pasando la vía* fue un proyecto socio-educativo independiente a cargo de un grupo de educadoras y trabajadoras de la cultura, coordinado por Pamela Tanno, que trabajaron de manera voluntaria. Sus actividades artísticas, deportivas y lúdicas, con frecuencia quincenal, estuvieron vigentes entre 2016 y 2019 en el Espacio Cultural Néstor Juan Faré de la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez, reuniendo a niñas, adolescentes y jóvenes de los barrios juarense que se encuentran del otro lado de las vías del tren.

<sup>3</sup> El artista hace referencia a una instancia de evaluación dentro de su formación de grado en Artes Plásticas, en la Facultad de Artes de la UNLP. La consigna de dicho trabajo final apuntaba a la intervención en el espacio público, para la que se llevó adelante un taller de xilografía destinado a infancias en el Parque Saavedra de la ciudad de La Plata.

Volviendo sobre la identificación de estrategias, se advierten modos de intervención curatorial tanto dentro como fuera del espacio expositivo. Mientras que los modos circunscritos al ámbito interno tienen que ver con asuntos curatoriales más específicos, espaciales y narrativos, hacia el exterior del lugar, la realización del taller de serigrafía en la vía pública propuso otras significaciones para las piezas exhibidas, apropiaciones y resignificaciones situadas. Esta impronta comunitaria se profundiza a continuación, en otro caso en el que, parafraseando al Grupo de Educación de Matadero Madrid, lo pedagógico vertebró lo artístico (En Camnitzer, 2017).

### ***Mundo Tóxico***

#### **Ficha técnica de la exposición**

Artistas: Estudiantes de 3er año de la Escuela de Educación Técnica N°1 - Valentina Lagar, Ludmila Betanzo, Oriana Hernández, Micaela Batalla, Iñaki Belío, Julián Conde, Nahuel Montes, Simón Bohigues, Máximo Iriart, Agustín Cariola, Lautaro Montalbano, Thomas Campoamor, Agustín García, Joel Migel, Martín Sierra, Luciano Berestain, Gabriel Orlando, Francisco Bieta, Máximo Kernch, Mateo Yacob.

Gestión: Lucía Engert y María Gisele Blanco.

Curaduría: María Gisele Blanco.

Lugar: Ateneo de la Asociación Popular de Cultura.

Fecha: noviembre de 2018.

Piezas exhibidas (por orden de aparición en el espacio):

- Instalación de cúmulo de bidones intervenidos, 2018.
- Instalación de avión de juguete suspendido sobre una parcela de tierra seca y de tierra con vegetación silvestre, 2018.
- Instalación sobre cordel de fotografías que registran los efectos de los agroquímicos en personas y territorios de Argentina, 2018.

- Instalación de árbol para ser intervenido por espectadores con mensajes reflexivos, 2018.

En torno a esta experiencia transdisciplinaria que fue *Mundo tóxico*, conformada por lo pedagógico y lo artístico, se vuelve preciso reflexionar sobre su conformación desde lo situado, como estrategia para la participación comunitaria. En este sentido, este caso involucra una inquietud en particular partiendo de la gestión, al pensar la exposición en diálogo con una institución educativa local. Se trató de un proyecto de la docente de Educación Artística María Gisele Blanco, que canalizó los intereses ambientales de un grupo de estudiantes de Nivel Secundario<sup>4</sup>.

Resulta oportuno mencionar que durante ese año la comunidad de Benito Juárez estuvo movilizada por la fumigación con agroquímicos: la problemática recibió tratamiento en el Honorable Concejo Deliberante<sup>5</sup> derivando en la anulación de una ordenanza para restringir su uso en las cercanías de la zona urbana. Es en esta coyuntura que surge este proyecto, cuyo contenido principal es la tridimensión, establecido por el Diseño Curricular para la Educación Secundaria. Partiendo de los núcleos temáticos para el 3º año, *el espacio y su organización* y *los dispositivos y su configuración*, el recorte propuesto por la docente [Texto 6] privilegia la instalación y el trabajo en equipo como formas del hacer contemporáneo. Las instalaciones exhibidas resultaron de los procesos realizados dentro del contexto escolar durante tres meses de investigación y producción colectiva, en los que se indagó en las posibilidades retóricas de las prácticas artísticas contemporáneas para proponer una mirada crítica sobre el entorno inmediato. En este sentido, la construcción de aprendizajes colectivos se nutrió de los aportes de estudiantes de ámbito rural, recuperando sus saberes previos. Así, las

---

<sup>4</sup> El siguiente testimonio, recuperado de registros de la Prof. María Gisele Blanco (2018), fue parte de una presentación escrita de los estudiantes en el marco de los procesos creativos involucrados en la exposición Mundo Tóxico: “Los alumnos de la Escuela Técnica N° 1 proponen realizar de forma grupal un proyecto como trabajo de este último trimestre. El tema a proyectarse tratará el uso de agroquímicos con el fin de exponer su opinión por medio del arte. La idea surge a partir de la propuesta realizada por la docente y por medio de una posterior votación. La obra poseerá un método distinto a lo habitual en cuanto a lo que respecta a trabajos escolares. Esta será una instalación, método artístico para presentar un tema mediante el uso de una o varias partes que interactúan con el ambiente”.

<sup>5</sup> Noticia disponible en [http://www.airesbuenos.com.ar/20180901\\_m\\_001.html](http://www.airesbuenos.com.ar/20180901_m_001.html)

producciones presentadas se conformaron con elementos como bidones, juguetes, fotografías, tierra, pasto, ramas, entre otros materiales.

Luego de estos procesos dentro del ámbito escolar, las instalaciones se presentaron en el Ateneo. La disposición en el espacio de estas producciones respondió a un relato, un orden, un sentido: la primera instalación [Figuras 23 y 24], compuesta por un cúmulo de bidones plásticos que remitían a los contenedores químicos, funcionó como introducción a la exposición, ya que desde el punto de vista del ingreso a la sala presentaba el nombre de la exposición, dando cuenta de un posicionamiento crítico y delimitando un recorrido particular que orienta el desplazamiento hacia la siguiente pieza. Esta segunda instalación se realizó con un avión de juguete suspendido sobre una parcela de tierra seca, por un lado, y de tierra con vegetación silvestre, por el otro, concentrándose en los efectos de la fumigación. En este sentido, el cambio de escala en la representación propuso un extrañamiento enfatizando el aspecto crítico: el avión fumigador –en miniatura, visto desde otro nivel espacial– permitió advertir el efecto devastador de su paso por el territorio. La tercera instalación [Figuras 25 y 26] se apropió de fotografías de archivo que fueron suspendidas en un cordel exponiendo los mismos efectos ya no sobre el paisaje rural sino sobre las personas. Por último, una propuesta de participación [Figura 27] partía de la ubicación de un árbol seco con la instrucción de dejar sobre las ramas mensajes de reflexión. En este recorrido subyace una intervención curatorial que se desprende del diálogo entre las obras, al haber sido realizadas de manera colectiva, compartiendo el proceso bajo la coordinación docente. Volviendo sobre los conceptos abordados en torno a las mixturas entre arte y educación, es posible pensar a *Mundo Tóxico* como una experiencia expositiva transpedagógica que se vale de procedimientos de producción artística contemporánea para llevar adelante procesos interdisciplinarios de enseñanza y aprendizaje. Estos procedimientos involucran asimismo aspectos curatoriales que incluyen el diseño de montaje y de recorrido en función a un relato conceptual que toma forma en el espacio. Estas características ubican a los aspectos pedagógicos como vertebradores de lo artístico, permitiendo además socializar así dichos procesos, excediendo los límites de la institución educativa y apuntando a una resonancia comunitaria.

Recuperando lo desarrollado en torno a la noción de mediación, es posible pensar en la colaboración entre las instancias de gestión, curaduría y educación como una forma de enriquecer la participación comunitaria no solo desde la reflexión, en

términos de concebir a la comunidad como un público activo, sino también desde la producción: construyendo, desde la *mediación cultural expandida*, dispositivos poéticos en clave contemporánea. A la manera del *pensamiento artístico* que proponen María Acaso y Clara Megías (2017) el arte aparece aquí como metodología para la construcción de conocimiento, desbordando tanto la institución escolar como la cultural y trascendiendo los contenidos específicos para alcanzar maneras de hacer vinculadas al pensamiento divergente. Estas maneras contribuyen a generar nuevas miradas sobre el propio contexto.

### **Consideraciones finales: mediación cultural expandida y prácticas artísticas contemporáneas**

*Las prácticas artísticas están relacionadas con políticas del deseo. Son queridas con otras y desde la existencia de otras. Implican debates estéticos, económicos y culturales. Superan el grupo porque construyen colectivos. Son intersectadas por otras prácticas. Se desmarcan y descentran. Son rizomáticas.*

*Kekena Corvalán (2021, p.61).*

Las exposiciones del programa SAETA, en Benito Juárez, se enmarcan en una tendencia general de proliferación de iniciativas descentralizadas en torno a la producción contemporánea y su respectiva circulación, que emerge en la Provincia de Buenos Aires cobrando fuerza entre 2008 y 2016 pero que cuenta con antecedentes en todo el país desde la década de 1990. Estas iniciativas permiten insistir en el abordaje de otras cartografías para pensar la simultaneidad del arte contemporáneo más allá de los centros legitimados del arte, e incluso en otras escalas geográficas más reducidas.

Al referirnos al arte contemporáneo, es posible sostener que su acceso, consumo, interpretación, participación y/o disfrute se favorece a partir de las tareas de mediación, para el abordaje de saberes específicos en torno a la poética particular de cada exposición. Según lo expuesto en esta tesis, las mixturas, los contagios y las

colaboraciones entre las instancias de gestión, curaduría y educación de las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA pueden considerarse dentro de la *mediación cultural expandida*. La implementación de dichas colaboraciones a través de diversas estrategias alcanzan a distintos grupos dentro de una comunidad, e incluso promueven la participación y el intercambio intergeneracional.

Volviendo sobre los casos analizados, en lo que respecta a *Zapala*, es posible retomar el cruce específico entre gestión y curaduría, a partir de la conformación de un criterio en común en torno al imaginario “del interior” desde una concepción sensible que valora las particularidades, también comunes, entre puntos geográficos alejados de las capitales. Se interpreta que el discurso que subyace en este acuerdo elude la resignación a un lugar de poética periférica, asumiendo características particulares, ni superiores ni inferiores, sorteando la comparación con un canon centralizado. Para la puesta en práctica de esto, se echó mano de estrategias de comunicación que hacen a la mediación tanto fuera como dentro de la sala, como la presencia en una radio local y la inclusión de textos curatoriales. Estas estrategias no se caracterizan por tener un mero aspecto informativo: si bien son unidireccionales, apuntan a abrir interrogantes e interpretaciones más que a transmitir un relato autoconclusivo. Agregando a lo anterior, resultó significativo el momento de conversación entre la artista, su familia, el curador, la gestora y las personas que asistieron a la inauguración para trascender los objetos y procesos exhibidos, y ponerle voz y cuerpo a las anécdotas que le dieron sentido, pasando de lo individual y familiar a la circulación comunitaria de la palabra.

En cuanto a la exposición *Intersticios*, los principales contagios se dieron entre las instancias de curaduría y de educación. Partiendo del desafío de la itinerancia del proyecto, las estrategias para la participación comunitaria también tuvieron lugar tanto dentro como fuera del espacio expositivo. La correspondencia entre estas partes tuvo asidero en la propuesta conceptual del artista, en torno a aspectos experimentales de producción sobre la composición abstracta en el plano y en el espacio desde procedimientos gráficos. Los modos de intervención curatorial-pedagógica se centraron en las posibilidades de construir sentido con resonancia en lo local, haciendo énfasis en la intención de generar una cercanía con las personas visitantes y participantes. Las estrategias para acercarse a este propósito se dieron desde la intimidad que propone un texto en formato audio, la correspondencia entre el contenido de la exposición y la forma de exhibirlo, y desde el hacer lúdico en la vía pública, donde un colectivo

heterogéneo conoció y exploró los procedimientos empleados por el artista, aprendiendo desde la propia práctica situada. Entonces, desde el trabajo en conjunto, la geometría cobró una dimensión social específica, entramándose con el repertorio visual de la ciudad. La pérdida de autonomía de la obra artística, su impronta procesual y la inherencia entre las etapas de producción y exhibición, cualidades reconocibles del arte contemporáneo, funcionaron como aspectos constitutivos de las estrategias de mediación, al plantearse como códigos elementales que en este marco necesitan ponerse en circulación para estimular el intercambio comunitario de sentidos y saberes.

En tercer lugar, el proyecto artístico-educativo *Mundo Tóxico* puede pensarse como una experiencia de transpedagogía en la que las instancias involucradas en la mediación se mezclaron al punto de fusionarse. También en este caso el adentro y el afuera del ámbito de la exposición mantuvieron una relación de concordancia, atravesada aquí por inquietudes ambientales. Desde la gestión articulada con la docente y el gesto implícito de la curaduría, al poner las producciones escolares en escena, y por lo tanto en sociedad, se les confirió el estatuto de arte contemporáneo. En los confines de esta exposición, estudiantes y artistas se volvieron conceptos intercambiables que se usaron de manera indistinta. Los procesos de producción y al mismo tiempo, aprendizaje, fueron los que tuvieron protagonismo, en una dinámica en la que lo pedagógico funcionó como estructura de lo artístico, incluyendo la instancia de curaduría, realizada bajo la coordinación de la docente en consenso con el grupo de estudiantes-artistas. Considerando estos aspectos desde la mediación, la comunidad no puede pensarse ya como un público al que alcanzar sino que comienza a definirse como parte constitutiva de las exposiciones desde diferentes formas activas de participación, partiendo de múltiples estrategias pero también desbordándolas de modos espontáneos.

Finalmente, en el intento por redefinir el arte contemporáneo desde la descentralización, dentro del marco de las exposiciones del programa SAETA, se vuelve preciso recurrir a la noción de *prácticas artísticas contemporáneas*. De tal forma, se prefiere esta noción antes que la de *arte contemporáneo*, para separarse de lógicas vinculadas con el mercado y el consumo (Corvalán, 2021). De esta manera, es posible priorizar lógicas afectivas en las que se privilegian las experiencias compartidas. Así, se insiste en los procesos transdisciplinarios que involucran a diferentes personas en diferentes roles, superando la idea de participación comunitaria: además de brindar

herramientas para ingresar al universo simbólico de cada exposición, el trabajo en conjunto de distintos actores, signado por el intercambio y la flexibilidad, permite construir saberes específicos de manera colectiva y situada. Por tanto, se interpreta la *mediación cultural expandida* como una manera de proveer contextos que favorecen la construcción de comunidades efímeras, inestables, mutantes en las que se genera pertenencia. En este sentido, es posible advertir nuevas perspectivas de trabajo que permitan profundizar en concebir a las exposiciones como espacios de construcción colectiva del conocimiento.

## Referencias bibliográficas

AA. VV. (2010). *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes.

Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art thinking: cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Blanco, M. G. (2018). *Documentos internos de planificación, registros y evaluación educativa*.

Engert, L. (2018). Catálogo 2016-2017, Sala de Exposiciones Temporales de Arte, Benito Juárez: publicación en línea. Disponible en: [https://issuu.com/luciaengert/docs/cat\\_logo\\_1](https://issuu.com/luciaengert/docs/cat_logo_1)

Engert, L. (2019). "Convocatorias abiertas en la SAETA. Comunidad y arte contemporáneo", Revista METAL N° 5, Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FDA, UNLP.

Engert, L. (2022). "Mediación en las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA: hacia una conceptualización situada", XIII Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y Política, Facultad de Artes, UNICEN.

Camnitzer, L. (2017). "Ni arte ni educación", en *Ni arte ni Educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico*, Grupo de Educación de Matadero Madrid. Editorial Catarata, Madrid. Disponible en <http://www.niartenieducacion.com/project/textos/>

Cippolini, R. (2010). La verdad es que somos cualquier cosa. En AA. VV. *Poéticas contemporáneas : itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 55-62). Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes.

Corvalán, K. (2020). "La curaduría como mediación cultural", curso impartido virtualmente a través de la plataforma Cultura Viral Federal.

\_\_\_\_\_ (2021). *Curaduría afectiva*, La Plata : Cariño Ediciones.

Desjardins, P. (2012). "El artista como gestor y la gestión como discurso artístico, plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino" ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, ISSN-e 2174-7563, N° 1.

Didi-Huberman, G. (2011). "La exposición como máquina de guerra", Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes, IV Época, Núm. 16, pp. 24-28.

Di Marco, N. y Francia, M. (2015). "Espacios emergentes/escenas discontinuas. La escena actual del arte contemporáneo en la ciudad de Necochea", X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina, FDA, UNLP.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación arteBA.

\_\_\_\_\_ (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Guarnieri, P. (2020). "Mixturas: educación, arte y curaduría en el campo contemporáneo", curso impartido en el marco de las actividades de Extensión de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes.

Helguera, P. (2015). "Transpedagogía". Disponible en: <https://grupoeducaciondisruptiva.wordpress.com/2015/08/24/transpedagogia-por-pablo-helguera/>

Herrera, M. J. (2002). "Gestión y discurso", Revista TRAMA, Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino, N°2, Buenos Aires, pp. 100-111.

Kester, G. (2017). "Piezas conversacionales. El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido." Revista Efímera, ISSN 2172-5934, Vol 8, N° 9.

Labaké, A. (2010). Algunas ciudades y otras historias. Fragmentos y transcripciones. En *Poéticas contemporáneas : itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 39-42). Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes.

Mörsch, C. (2012). "Time for cultural mediation", Institute of Art Education, Zurich University of Arts.

Moyinedo, S. (2018). "Representaciones contemporáneas" en *Octante* (N.º 3), ISSN 2524-969X. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Pacheco, M. E. (2019). "Práctica curatorial, un campo de escritura", Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Prometeo Libros.

Pedagogías Invisibles (2019). "Foto fija. Sobre la situación de la mediación cultural en el Estado español, 2018-2019", Valencia, Fundación Daniel y Nina Carasso.

\_\_\_\_\_ (2022a). "PULSO. Herramientas de autodiagnóstico para la artes escénicas desde la mediación cultural". Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España.

\_\_\_\_\_ (2022b). "Una propuesta de contagio. Mediación cultural para la vida", curso impartido virtualmente por Carmen Oviedo Cueva, Andrea del Pascual, Eva Morales.

Rabossi, C. (2012), "El imaginario de Ignacio Pirovano y otras colecciones". En Herrera, M. J., *La trastienda del curador. La crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Richard, N. (1998). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural", en S. Castro-Gómez y E. Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Ciudad de México, University of San Francisco, pp. 245-270.

Rogoff, I. (2010). "Turning". en O'Neill P. y Wilson M. (comps.) *Curating and the Educational Turn*. Londres, Open Editions / de Appel.

Sepúlveda T., J. y Petroni, I. (2013). *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas : Córdoba 2011*. Córdoba : Curatoría Forense.

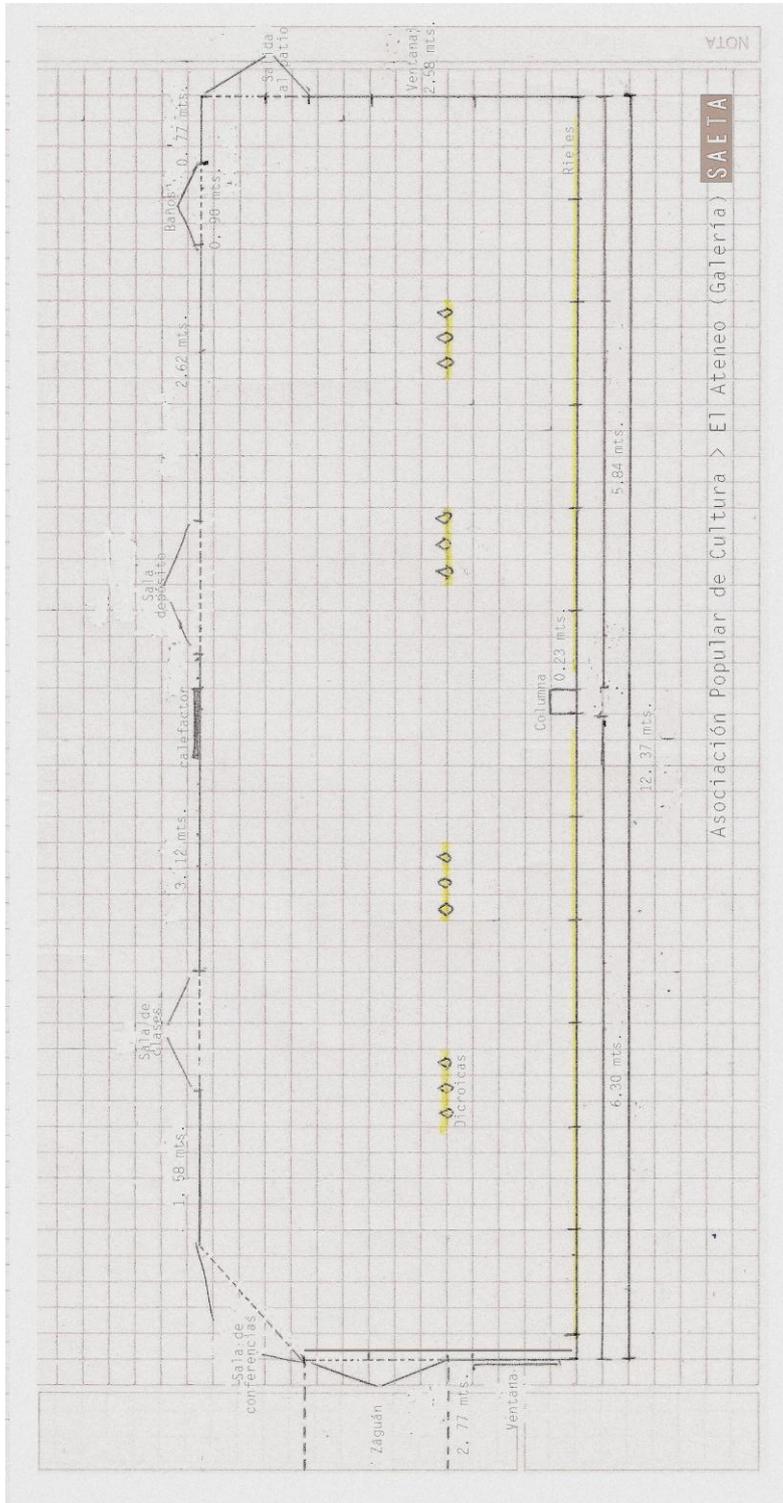
Usubiaga, V. (2010). Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina. En *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 63-70). Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes.

Vich, V. (2014). *Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Zarauza, D. (2016). "Pensar el arte como trabajo. La autogestión y nuevas posibilidades laborales para los artistas". Cuadernos de Antropología Social N° 44. ISSN 1850-275x (en línea) / ISSN 0327-3776 (impresa).

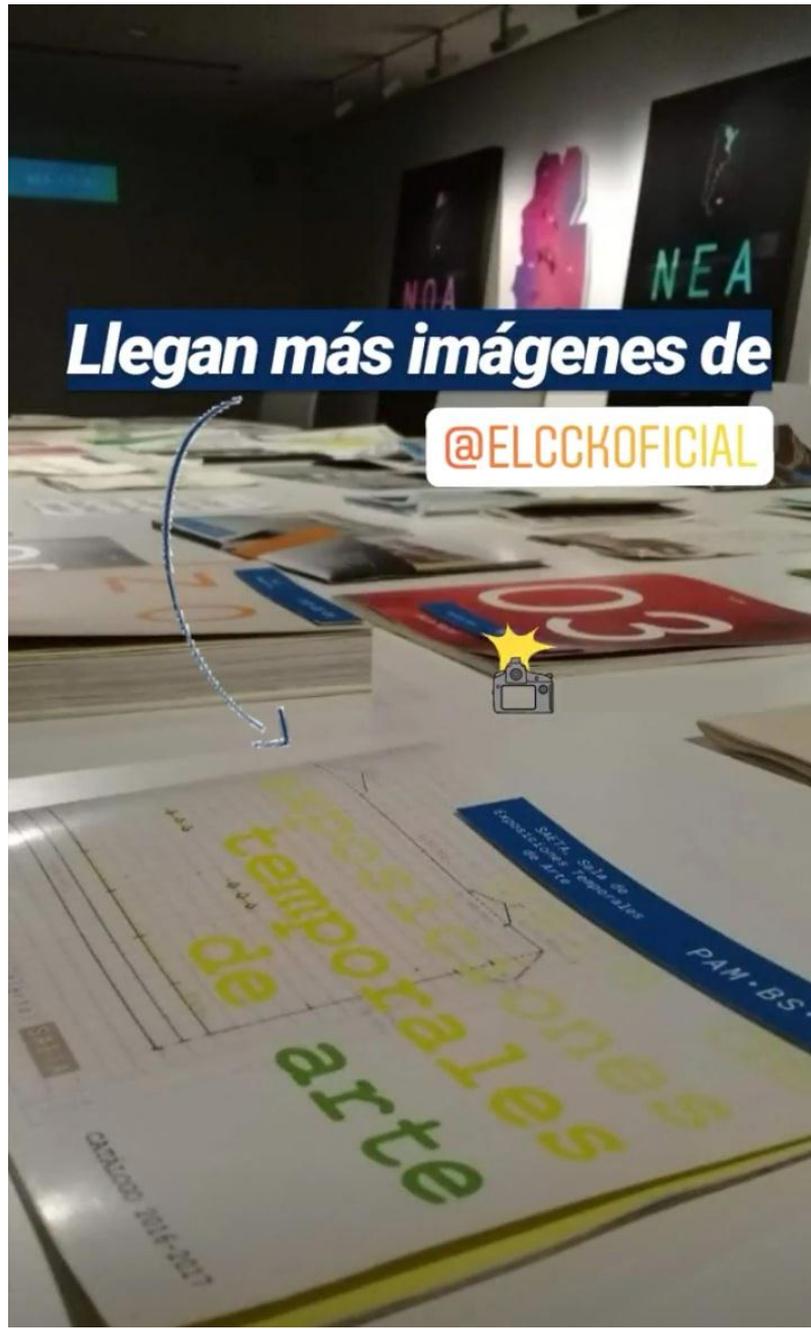
## Anexo

Figura 1. Planta de la galería del Ateneo, Asociación Popular de Cultura, Benito Juárez



Figuras 2, 3, 4 y 5. Registro fotográfico de la participación de SAETA en *La marca original* [Exposición], Centro Cultural Kirchner, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019.





Figuras 6, 7 y 8. Registro fotográfico de María Florencia Ortega





Texto 1. “Zapala lugar”, texto de sala de *Zapala* [Exposición] - Lucila Ortega, 2017.

Zapala se constituyó como un lugar de tránsito y campamento temporario de distintas tribus llamadas manzaneras. El nombre del pueblo deriva del mapuche y existen diferentes versiones sobre qué significa esta palabra. La primera explica que Zapala es producto de un error de traducción de *thapal* que significa totora en mapudungun. Las otras versiones devienen de la palabra mapuche *chapid*, y sus traducciones varían entre atolladero, laguna pantanosa o barro.

El entramado de voces que participan en la explicación sobre el nombre de la localidad y su procedencia llena de posibilidades y líneas de fuga la práctica de la reconstrucción y, como la casa de Zapala, nunca definida con precisión, la memoria se presenta como un espacio que se puede romper o revocar, pero es sobre todo un lugar para habitar.

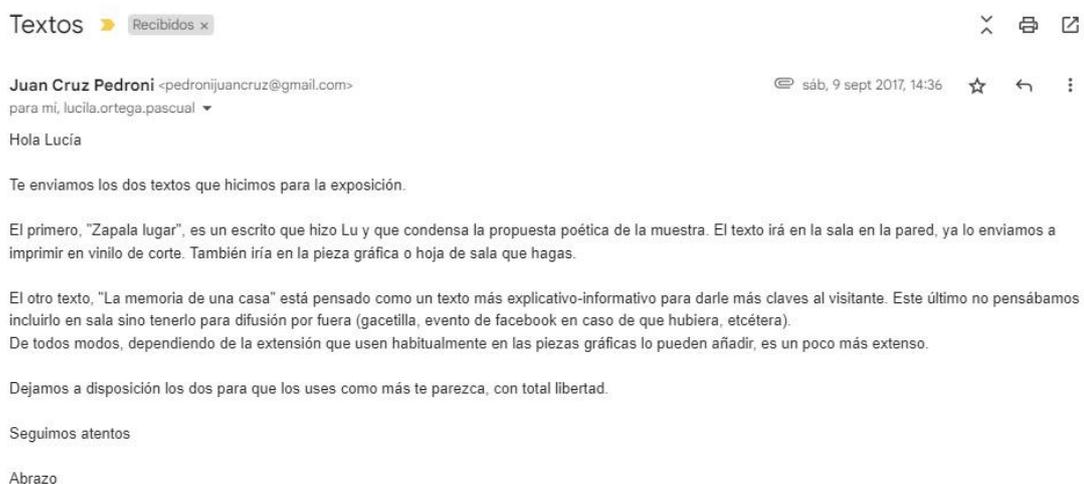
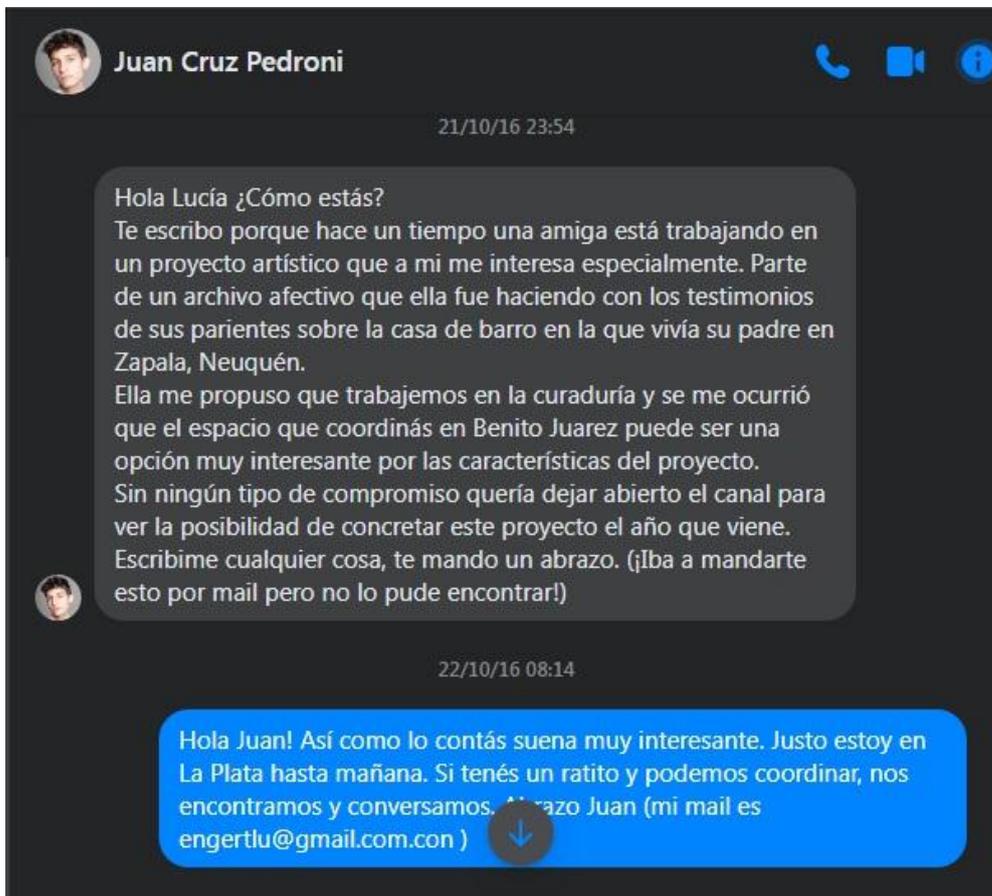
Texto 2. “La memoria de una casa”, texto de difusión de *Zapala* [Exposición] - Juan Cruz Pedroni, 2017.

En la materialidad de un objeto se cifran múltiples historias: marcas de itinerarios, maneras de hacer las cosas y de usarlas, inscripciones de voluntades pero también de lo que el tiempo tiene de impersonal, inestable y obstinado. Lucila Ortega (Bahía Blanca, 1991) partió de esta noción para rearmar la memoria de la casa en la que habitaba su familia, en el pueblo neuquino de Zapala. Los familiares de Lucila dejaron paulatinamente la casa para establecerse en Bahía Blanca. Con este desplazamiento, la casa dejó de existir como objeto físico y pasó a ser el lugar de una memoria compartida.

Lucila decidió hacer una historia con esas memorias: indagó en las técnicas con las que sus habitantes construyeron y cuidaron la casa, rescató las formas de identificación afectiva y los procedimientos con los que la embellecían.

Esa casa fueron varias: cocinada al sol con los años, reconstruida después de que la derribara la nieve, imaginada de forma diversa en la memoria de quienes la vivieron. *Zapala* propone una geografía de los afectos y lo materiales y sigue la estela de una relación cotidiana y singular con la belleza. A través de las memorias de un territorio, invita a pensar la temporalidad de los vínculos con los lugares que queremos.

Figuras 9 y 10. Comunicaciones personales con Juan Cruz Pedroni.



Figuras 11 y 12. Registro fotográfico de María Florencia Ortega.



Figuras 13 y 14. Registro fotográfico de Martín Engert.



Texto 3. “La obra es la sobra del proceso”, texto de sala de *Intersticios* [Exposición], Lucía Engert, 2018.

Dice un afiche impreso con tipos móviles: “la obra es la sobra del proceso” (Sebastian Gys, Imprenta Rescate). Hay en esa pieza mucho del sentido que construye Pablo Pérez Torres en esta instalación. En primer lugar, Pablo es un artista gráfico. Forma parte de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso de la Universidad Nacional de La Plata. Trabaja principalmente con la serigrafía, indagando en las posibilidades infinitas de la geometría. Esta faceta impoluta, que en Juárez pudimos atestiguar durante la muestra colectiva “Biengráfica” (2017), le ha valido premios y distinciones. Pero Pablo Pérez Torres no se conforma: se permite expandir su producción hacia el terreno de la experimentación en clave contemporánea. Prueba, imprime, empasta, repite y superpone sobre materialidades precarias como papel sulfito y cartón. Transita el proceso de producir como un fin en sí mismo. Después aparece la obra. Y ahí volvemos a la frase del afiche. La obra, en esta muestra también, es la sobra de ese hacer en fases sucesivas.

En esa instancia posterior, la potencia de las impresiones radica en la suma de las unidades a través del montaje. Pablo las ubica en el espacio sin reparos específicos, sabiendo que pueden cambiar de disposición y adaptarse a cualquier sitio. Los intersticios son los vacíos, los silencios, los desajustes que se producen tanto en el plano como en el espacio. La sobra de la experimentación nos invita a recorrer y a posicionarnos más allá de la contemplación. Incluso, nos invita a imprimir. Tomando los motivos de los pisos calcáreos, que abundan en nuestra ciudad, Pablo Pérez Torres nos involucra tanto en la obra como en el proceso.

Texto 4. Memoria descriptiva, proyecto para *Intersticios* [Exposición], Pablo Pérez Torres, 2017.

Volúmenes de información que aleatoria disponen su espacio.

Ocupan un lugar. Intersticios de nada separan y acercan los volúmenes.

Desfragmentar supone en este escenario de la información reconocer y organizar aquellos pequeños vacíos para aglutinarse en una nueva versión de ellos

mismos. Pero siempre son intersticios esos que no fueron determinados por la recurrente técnica que llevaron al empaste sistemático como si fuera un interminable loop.

En este recorrido constante por la operatoria de la insistencia, el empaste aparece como un registro caprichoso, pero no es así.

La operación no supone llenar entonces esos espacios, con la deliberada obsesión de que esté todo en su lugar sin dejar rastros. Por el contrario, el empaste viene a ofrecernos una oportunidad.

En este sentido la muestra estará orientada a revalorizar esos intersticios generados a través del empaste, a señalar el potencial de aquellos no lugares, que ofrecen a la reflexión.

Por lo tanto la acumulación, adición, superposición, la yuxtaposición que devienen en empaste es una excusa que se corre del mundo de los significados, o como en este caso, la línea deja de ser una continuidad de puntos y nos acerca a un ejercicio en etapas hacia el sentido.

Cada obra estará pensada como parte de un recorrido unidireccional, representa un momento en la elaboración de los silencios que progresivamente invitarán a la manipulación de los intersticios.

Así, un lugar para el vacío, intenta ser una muestra que desde las formas interroga las certezas de la información y vuelca la mirada hacia los intersticios.

Texto 5. Descripción técnica, proyecto para Intersticios [Exposición], Pablo Pérez Torres, 2017.

Construir formas y objetos que estarán apoyados sobre la pared a modo de recorrido unilateral que se ajusten al lugar de exposición, obras con volumen, planas, enmarcadas, lienzos y otras obras acumuladas como montaje. Los materiales a utilizar son cartón, madera, lienzos, papel, cinta adhesiva, vinilos. Las técnicas a utilizar son en su mayoría de impresión como serigrafía y pintura estarcida.

Figuras 15 y 16. Registro fotográfico de Martín Engert.



Texto 6. Documentos internos de planificación de Educación Artística, fragmento del proyecto educativo de 3° año a cargo de la docente María Gisele Blanco, Escuela de Educación Técnica N° 1, Benito Juárez, 2018.

## BLOQUE 2

### El espacio y su organización

1. La relación entre el espacio físico y/o virtual, las formas, objetos y volúmenes.
  - Estructuras en pequeños formatos: maquetas, cajas escenográficas. Conceptualización y uso de la escala.
  - Concepto de esculturas de bulto, objetos y ensamblajes en espacios transitables. Análisis e intervención escultórica. Las vías públicas, lugar circunstancial y/o específico para la actuación escultórica. Concepción de la temporalidad por espacio recorrido físico y visual.
  - Selección y/o acumulación de formas manufacturadas. Ready-made, ensamblaje o assemblage.
  
2. La relación con el contexto físico
  - Delimitación de los espacios interiores y exteriores (boceto a mano alzada, maqueta). Forma y tamaño de cada uno de los espacios.
  - Instalación: escenificar el espacio con diversidad de materiales y/o medios, desde materiales industriales, naturales, hasta los más nuevos medios de comunicación, tales como video, sonido, computadoras, etcétera.

## BLOQUE 3

### Los dispositivos y su configuración

- Período de preparación. Exposición de los temas. Comentarios generales. Panorama general de las propuestas por parte de la docente y los alumnos.
- Período organizativo. Conformación del grupo de trabajo. Descripción del proyecto. Dar forma material a un planteamiento artístico a través de bocetos,

croquis a mano alzada o digitalizados, sondeo de materiales, necesidades técnicas, etcétera.

- Período de adecuación y selección de materiales. Actividades grupales en torno al trazado de la realización, el montaje y desmontaje, difusión, etcétera.
- Período de prácticas de campo: contextualización del proyecto. Visitas a exposiciones, visionados en diferentes dispositivos analógicos / digitales (fotografías e imágenes, audiovisuales, revistas, catálogos, etc); lecturas, charlas, entrevistas, etcétera.
- Período de producción y elaboración. Establecer un conjunto de tareas y actividades destinadas a la ejecución propiamente dicha.
- Período de puesta en común. Reflexiones sobre lo realizado en todos sus aspectos: grupal, técnico, artístico, entre otros. Correcciones.
- Período de producción y elaboración de una memoria escrita. Observaciones sobre elementos plásticos recurrentes en toda la producción. Elaboración conceptual del lenguaje técnico expresivo.
- Período de elaboración de una síntesis (diferentes procedimientos y soportes analógicos / digitales) para la presentación a la comunidad escolar y/o barrial del proyecto trabajado.

Figuras 17, 18, 19, 20 y 21. Registro fotográfico personal.





