



DOSSIER

Museos y la formación docente en artes: pasados/presentes en revisión

Museums and teacher training in the arts: pasts/presents under review

Museus e formação de professores de artes: passado e presente em análise

Sidiney Peterson Ferreira de Lima

Instituto de Artes de Universidade Federal de Uberlândia,
Museo Universitario de Arte, Brasil
sidney.peterson@gmail.com
ORCID 0000-0003-4374-1274

Recibido: 2026-03-28 | **Revisado:** 2026-06-15 | **Aceptado:** 2026-07-12

Resumen

¿Qué tipo de museos tenemos y qué tipo de museos queremos? ¿Qué enfoques para la formación del profesorado de arte se necesitan con urgencia para revisar ciertos proyectos museísticos? Estas son las preguntas que inspiran las reflexiones presentadas aquí. El artículo parte de una perspectiva histórica con el objetivo de contextualizar los proyectos museísticos y la importancia y urgencia, en el ámbito de la formación del profesorado de arte, de revisar estas ideas. En la última parte, se presentan experiencias en la formación artística como una forma de crear territorios de significado para prácticas compartidas.

Palabras clave: museos de arte, formación del profesorado de arte.

Resumo

¿Que museus temos e que museus queremos? ¿Que abordagens na formação de professores de artes são urgentes para revisão de certos projetos museísticos? Essas são perguntas que inspiram o conjunto de reflexões aqui apresentadas. O artigo parte de uma perspectiva histórica com o objetivo de contextualizar os projetos museológicos e a importância e urgência, no âmbito da formação de professores de artes, de rever essas ideias. Na última parte do, são apresentadas experiências de formação em artes como forma de criar territórios de sentido para as práticas compartilhadas.

Keywords: art museums, art teacher training.

Abstract

What museums do we have and what museums do we want? Which approaches in art teacher education are urgent for revising certain museological projects? These are the questions that inspire the set of reflections presented here. The article starts from a historical perspective to contextualize museological projects and the importance and urgency, within the scope of art teacher education, of revising these ideas. In the final part, training experiences in the arts are presented as a way of creating territories of meaning for shared practices.

Palavras-chave: museus de arte, formação de professores de artes.

Algunas primeras palabras...

“Y los modos se pueden modificar”
(Nego Bispo)¹

Mi contribución en este dossier se configura como un intento de poner luzes sobre los desafíos y los posibles avances con respecto a los museos de arte, trazando algunos apuntes sobre las ideas y concepciones que, históricamente, se constituyeron como pilares de las instituciones museológicas, al mismo tiempo que pretendo situar cómo tales concepciones se reflejan en la formación docente en artes. La reflexión parte de una perspectiva histórica en la que busco situarme desde publicaciones brasileñas del campo de la museología con el fin de comprender los intereses de estas instituciones, estar en sintonía con los idearios modernos de la museología y, en el núcleo de ese proyecto de museo, las ideas para la educación en los espacios museísticos y sus replicaciones en una determinada experiencia formativa en artes, en el contexto de los años 1960 a 1980 en Brasil.

La elección de la historia se justifica por creer en la importancia de los conocimientos e interpretaciones críticas de las historias de la enseñanza de las artes como ejercicio fundamental en la formación docente en el área de artes, así como en cualquier otra área del conocimiento. El trabajo continúa con el análisis sobre el proyecto colonial de los museos y la urgencia de romper con los proyectos coloniales que sobreviven en nuestra contemporaneidad, los cuales pueden reverberar directa o indirectamente en los saberes y quehaceres de las artes, desde la educación básica hasta la formación universitaria, en cursos de grado y posgrado.

Finalizo esta contribución compartiendo una experiencia formativa con estudiantes de un curso de formación docente, en artes visuales, en un museo universitario de arte, lo que, pienso, puede contribuir no solo con mi formación y la de quienes participaron, así como pueden resultar importantes para los profesores y profesoras que lean este trabajo y se sientan inspirados e inspiradas por él para (re)pensar sus prácticas en el campo de la formación en artes en diálogo con los museos.

Museos, arte y educación: pasados presentes...

Nuestros museos y nuestros recuerdos no se encuentran solo en edificios de piedra; están en la tierra, en los ríos y en la tradición oral de quienes se resisten al olvido².

Ailton Krenak

¿Qué museo tenemos y qué museo queremos en el diálogo directo con la formación docente en artes? Estas preguntas no son nuevas; ya han sido tomadas como punto de partida para reflexiones de profesionales que actúan en diferentes campos, como la museología y la formación docente en artes (Barbosa, 1989). En común, las respuestas a ellas buscan identificar a los museos como lugares importantes para el desarrollo estético, como espacios con diferentes potenciales para la educación en artes y, más específicamente, para la formación docente, desde la perspectiva de trabajos con acervos, exposiciones, mediación cultural, curadurías e incluso por el espacio

¹ Traducción del autor.

² Traducción del autor.

arquitectónico como posibilidad para la enseñanza y el aprendizaje en las áreas de conocimiento mencionadas.

Desde una perspectiva histórica en el contexto brasileño, se identificaron publicaciones que versan sobre la educación en museos, como es el caso de los análisis emprendidos por la museóloga Regina Monteiro Real. Sus ponderaciones sobre museos y educación fueron estudiadas para la escritura de mi tesis de doctorado titulada *O Curso Intensivo de Arte na Educação e a formação de especialistas em arte na educação (1961-1981)*, defendida en 2020. Conforme presento en la tesis, el texto “Os museus de arte na educação” (1944) puede ser comprendido como una referencia importante para la formación en las disciplinas de “apreciación artística” e “historia del arte” (Lima, 2020), que hacían parte del currículum del Curso Intensivo de Arte en la Educación (CIAE).

En dicho texto, la autora presenta “la importancia de los museos de arte en la educación” frente a la “valorización de los museos históricos y científicos” (Real, 1944, p. 376), desde el punto de vista educacional, considerando que “la cultura artística” (Real, 1944, p. 376) debe ser comprendida al mismo nivel que la histórica y la científica. Ya al inicio del trabajo, Regina Real defiende la idea de que los “niños necesitan frecuentar los museos de arte para familiarizarse con lo bello” (Real, 1944, p. 376). No importa el medio al que pertenezcan los niños, “los museos son públicos” (Real, 1944, p. 376) y los programas educativos aún “no han comprendido” (Real, 1944, p. 376) la importancia del contacto de estos con el arte a través de “visitas sistemáticas a los museos de arte” (Real, 1944, p. 376 [traducción del autor]).

Durante las visitas, la autora argumenta que es “importante que los niños puedan manipular reproducciones de obras célebres” (Real, 1944, p. 376), puedan conocer “los procesos de moldeado de las esculturas clásicas” (Real, 1944, p. 377), pero es también “primordial el contacto visual directo con las obras maestras” (Real, 1944, p. 377), con el fin de desarrollar el “sentido estético” (Real, 1944, p. 377). La autora parte de la comprensión de que a los profesores y profesoras de artes les correspondería la realización de actividades en los museos, buscando “posibilitar momentos de apreciación artística a los estudiantes” (Real, 1944, p. 377), así como el “desarrollo emocional” y el “sentido estético” de los niños. Así, finaliza, el museo de artes es un “espacio privilegiado para ese desarrollo” (Real, 1944, p. 376) que, también, depende de las acciones propuestas por los profesores y profesoras en el museo (Real, 1944, p. 376-377 [traducción del autor]).

En 1958, la autora publica *O museu ideal*,³ obra que se presenta como “resultado de algunos años de experiencia y observaciones” sobre los museos y sus funciones. En ella, la autora presenta “sugerencias, sin reglas fijas”, entre ellas los “servicios complementarios” que deberían ofrecer los museos —no solo los de arte— para estar en sintonía con la nueva definición de museología que se presentaba en la época, así como para estar en consonancia con las ideas y prácticas sobre educación en museos en aquel contexto histórico.

En este libro, las sugerencias de Regina Real parten del pensamiento de que los museos deberían contar, entre sus profesionales, con “educadores” para “formar parte de las actividades de los museos”, a saber: “organizar cursos y conferencias”, así como “orientar las visitas guiadas; brindar atención especializada a los escolares; preparar gráficos, seleccionar material técnico o reproducciones para escuelas e instituciones afines” (Real, 1958, p. 19-20). Al finalizar sus ponderaciones y “sugerencias” referentes a la educación, Regina Real es categórica al afirmar que “[n]ada positivo se obtendrá mientras no haya [una] estrecha colaboración y mutuo entendimiento entre museología y pedagogía” (Real, 1958, p. 20).

³ Obra completa disponible en el sitio de la Fundación Casa Rui Barbosa: <https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/o-museu-ideal-ocr.pdf>

Si en la obra de 1944 Regina Real sí convocaba a los profesores y las profesoras a estar en los museos y entender estos espacios como lugares de formación estética, catorce años después, en la obra de 1958, la indicación de la presencia de “educadores” en los museos para recibir a los diferentes públicos, incluso de estudiantes, se plantea como una novedad en que los museos necesitarían no solo recibir al público, sino ofrecer “visitas guiadas” por profesionales del propio museo, que seguirían las concepciones estéticas de la institución museológica.

Desde el punto de vista de la formación docente en artes, llamo la atención, aquí, sobre el interés por las prácticas educativas en museos, por ejemplo, del Curso Intensivo ofrecido por la Escolinha de Arte do Brasil, lo que señala un cierto entusiasmo por el tema en cuestión, al punto de que los participantes del curso —en su mayoría, profesores y profesoras que ya actuaban o pasaron a actuar en la enseñanza de artes en Brasil y en otros países⁴ - estudiaban los textos de Regina Real y realizaban diversas visitas a exposiciones de arte y, de esas experiencias, creaban exposiciones de “Arte infantil” como propuesta de formación en el CIAE.⁵

Otro punto que llama la atención parte precisamente de la coyuntura histórica de las publicaciones de Regina Real, pues sabemos que el sentido “pedagógico” de un museo era un tema de interés para aquellos y aquellas empeñados en la realización de un museo moderno; la obra de la museóloga brasileña se sitúa en ese contexto. La autonomía del público no se configuraba como un lema, pero la formación estética del público —profesores/as y estudiantes, inclusive— por medio de parámetros trazados y mantenidos por los museos, sí.

El constructo de este museo moderno alcanza y guarda muchos de sus principios en nuestros tiempos, algunas ideas son importantes de ser revisitadas desde la perspectiva de la arte/educación contemporánea, como modo de problematizar ciertas concepciones sobre los museos. Entre ellas, las ideas de museo universal, de neutralidad del museo, de la autoridad de la curaduría única, así como los entendimientos sobre la formación y función de la educación en los museos, realizada, en gran parte, por estudiantes graduados, recién graduados o en formación en nuestros cursos de artes.

Las preguntas que movilizan mis reflexiones son las siguientes: ¿qué conocimientos deseamos y necesitamos (des)construir sobre los museos, las prácticas expositivas y los diálogos entre curaduría y arte/educación en la formación docente?, ¿cómo trabajar en el contexto de la formación docente en artes bajo la perspectiva de repensar y (des)construir ciertas ideas sobre museos, exposiciones y curaduría, de modo que las acciones puedan atravesar a las futuras y futuros arte/educadores y que, sobre todo, lleguen a atravesar sus prácticas arteducativas?

Para esta labor reflexiva, me apoyo, aquí, en las ideas de algunos autores(as) y artistas que se han dedicado a museos, exposiciones, curadurías y los diálogos (o la ausencia de ellos) entre arte/educación y museos. Entre las autoras, Françoise Vergès (2023), que, desde su contexto francés, nos proporciona fundamentos para (re)pensar, bajo una óptica crítica, el museo occidental y su proyecto colonial al tensionar las instituciones museológicas localizadas en Europa y Estados Unidos, que cargan legados coloniales y continúan funcionando como espejos para los museos del Sur Global. Desde el punto de vista de la autora:

⁴ Tal y como se expone en la tesis doctoral, el Curso Intensivo de Arte, dentro del periodo analizado, es decir, 1961-1981, formó a generaciones de educadores y educadoras de arte brasileños, pero también a interesados de otros países, como Argentina y Paraguay que, posteriormente, regresaron a sus países y crearon cursos de formación en escuelas de arte, como la Escuela de Arte de Paraguay y la experiencia de Beatriz Vettori, en Rosario (Argentina), en diálogo directo con la formación impartida en el Curso Intensivo de la Escuela de Arte de Brasil (Lima, 2020).

⁵ Lima, 2020.

El museo [occidental] realizó una formidable inversión retórica, disimulando los aspectos conflictivos y criminales de su historia y presentándose a sí mismo como un depósito de lo universal, un guardián del patrimonio de la humanidad, un espacio para ser cuidado, protegido y preservado de contestaciones, un espacio con estatus de santuario, aislado de los desórdenes del mundo. (2023, p. 8 [traducción del autor])

Los museos son concebidos y contruidos a partir de colecciones. Esa es la base histórica y funcional de la museología tanto moderna como contemporánea. El autodenominado “depósito de lo universal” europeo y estadounidense, entendido también como el lugar donde se concentran los tesoros de la humanidad, se ha alimentado, parafraseando a Vergès (2023), de robos, saqueos e invasiones; es decir, se trata de artefactos y objetos procedentes de contextos coloniales.

Cabe preguntarse aquí, en relación con estos objetos, saqueados mediante acciones violentas en territorios africanos y del sur global, ¿quién los produjo?, ¿en qué contextos?, ¿qué significado tenían estos objetos en sus lugares de origen? Considero que resulta muy interesante y complejo pensar que, a partir de su *llegada* a los museos, estos objetos se ven desprovistos de los significados que les dieron origen. En la estela de esta reflexión, no se habla de quién los produjo; el objeto guarda consideración por quienes están en el poder en los museos; quién y en qué circunstancias produjo los artefactos y objetos que pasaron a formar parte de los fondos no interesa para el proyecto de museo universal y colonial. ¡En las etiquetas de la pared, no hay nombres!

Es relevante abordar los objetos indígenas y africanos en la formación docente en artes que se imparten en los museos, mediante la lectura y interpretación de imágenes u otras prácticas que el profesor o la profesora considere pertinentes para su contexto de trabajo. No podemos perder de vista la importancia de los debates y discusiones sobre las producciones y manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas, africanos y afrobrasileños; sin embargo, llamo aquí la atención sobre el cómo estamos abordando estas producciones. ¿Qué preguntas nos hemos planteado y con qué objetivos? ¿Estamos invirtiendo en prácticas que den visibilidad a estas producciones? ¿Desde qué marco teórico? ¿Desde qué concepciones sobre el arte y el arte/educación? ¿Bajo qué entendimientos sobre los museos de arte?

Cuestionar los museos en sus discursos y prácticas es muy importante, ya que, aunque observemos un interés por parte de los propios museos a la hora de presentar nuevas perspectivas, por ejemplo, replanteándose sus acervos mediante la adquisición de obras creadas por artistas LGBTQIA+, mujeres, personas negras e indígenas, así como las reflexiones sobre el proyecto colonial e imperialista, muchos de los artefactos y objetos allí expuestos apuntan a la apropiación de bienes sustraídos, mediante acciones violentas, de su contexto original, lo que indica el mantenimiento de los vínculos de los museos con el proyecto colonial. Como afirma la artista, educadora y activista Marz Saffore:

Los actos coloniales de violencia de los museos no quedan simplemente relegados al pasado tras la creación de una colección (...). Incluso cuando se amplían para incluir a artistas BIPOC, mujeres cisgénero, personas transgénero, no binarias y LGBTQIAP+ en sus exposiciones y colecciones, siguen reproduciendo estructuras de clase, desempeñando un papel importante en la gentrificación de barrios pobres y de clase trabajadora, y contribuyendo a otras formas de violència. (2022, p. 213 [traducción del autor])

Por lo tanto, no basta con que los museos “se limiten a mostrar y coleccionar obras de artistas [y comunidades históricamente subalternizadas]. (...) Deben abordar sus raíces coloniales con el objetivo de reparar siglos de violència” (Saffore, 2022, p. 214 [traducción del autor]). ¿Cómo han influido estas cuestiones en la formación docente contemporánea? ¿Cómo hemos

propiciado la creación de espacios de reflexión y debate que tengan en cuenta estas problemáticas en nuestras clases de arte?

Retomando la reflexión sobre la ausencia de nombres en las exposiciones, recuerdo la obra del artista senegalés El Hadji Sy, titulada *Arqueología marina*, con la que tuve la oportunidad de trabajar en la 31.^a Bienal Internacional de São Paulo, en 2014. En esta obra, El Hadji Sy nos invita a reflexionar sobre la ruta que va desde la isla de Goré, frente a la costa de Dakar, hasta la ciudad de Recife, situada en la costa noreste de Brasil. Una ruta que, durante los siglos XVII y XVIII, se utilizó para transportar a hombres y mujeres africanos y africanas obligados a la esclavitud.

El viaje, involuntario, del que *pocos sobrevivirían*, no solo conformó gran parte de la historia cultural y política de Brasil y de otros países de América, sino que también dejó como resultado un océano lleno de cadáveres. Esa imagen es la base de la obra presentada por Sy en aquella edición de la bienal, “un pasillo delimitado por un lado por un camino oceánico suspendido del techo y compuesto por esos cuerpos, alineados en paralelo con un enorme baobab que, como un pulpo gigante con enormes tentáculos-ramas, reúne esos cuerpos a su alrededor”. La obra “no tiene como objetivo rendir homenaje, ni tampoco lamentar”, sino “narrar un futuro posible, en el que se reconstruyen viejas relaciones y se crean otras nuevas” (Bienal, 2014).⁶

Realicé numerosas visitas con diferentes grupos de estudiantes y profesores(as) a la bienal. Recorría las distintas plantas invitando a los(as) visitantes ponerse delante de algunas obras artísticas que elegía para mis itinerarios de visita. En ellas, la intención era debatir cuestiones sobre las mujeres, la comunidad LGBTQIA+ y el racismo, y la obra de El Hadji Sy siempre formaba parte de mis itinerarios. Recuerdo que las diferentes lecturas y reflexiones ante la obra partían de preguntas que me hacía a mí misma y que compartía con los grupos: ¿quiénes eran estas personas?, ¿cómo vivían antes de verse obligados a embarcar en los *tumbeiros* o *barcos negreros*? ¿Ellos y ellas tenían nombres propios, familias, hijos, una vida! Estas preguntas también impulsaron conversaciones y debates en la formación de los educadores y educadoras que trabajaron conmigo en aquella bienal. Meses antes de la inauguración de la muestra, nos reuníamos para realizar estudios y tratar de definir estrategias de mediación con el público visitante.

En muchas ocasiones durante la formación, mantuvimos encuentros con artistas que se encontraban en el edificio de la Fundación Bienal, donde tiene lugar la exposición. En esos encuentros, tuvimos la oportunidad de conversar sobre los procesos de creación, la elección de los materiales utilizados en las obras, así como de entablar diálogos que buscaban, por nuestra parte, contextualizar el trabajo, a partir de las problemáticas que dieron origen a esas obras y las investigaciones que se llevaron a cabo, para, luego, pensar en cómo trabajar con esas obras durante las visitas.

Con el grupo de educadores y educadoras de la bienal, también tuve la oportunidad de crear espacios de debate, en medio del ir y venir de artistas en el edificio, para discutir cuestiones que surgían de la propia Bienal de São Paulo, así como de otras instituciones que realizan exposiciones pensadas para presentar sus colecciones. En esos momentos de reflexión, cuestionábamos algunas ideas sobre los museos, entre ellas, la que sustenta la idea del museo como institución neutral y cómo esta concepción se reproduce a través de discursos y prácticas llevadas a cabo en escuelas de educación básica y en los cursos universitarios de arte.

Bajo el concepto de museo universal, “la neutralidad de los museos no puede ponerse en duda”; en esos espacios, escribe Françoise Vergès, “la gente habla en voz baja, los diálogos son indiferentes, no hay excesos ni desmesura: las huelgas, las protestas y las ocupaciones por parte

⁶ Fragmento del texto de presentación de la obra *Arqueología marina*, de El Hadji Sy, disponible en su versión completa en el sitio de la bienal: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1608>

del personal se consideran de muy mal gusto” (2023, p. 9). La idea del museo como espacio neutral está asociada al pensamiento de las instituciones museísticas como lugares exentos de ideología, concepción que ha sido ampliamente cuestionada y rebatida, a partir de análisis sobre las prácticas discursivas que resuenan en y desde estos espacios a través de las curatorías, las exposiciones y la composición de los fondos, pero también del trato que los museos dispensan al personal educativo y a los profesionales de la seguridad y la limpieza, por ejemplo.

Como escribe Claudia Beltrão da Rosa, es urgente “replantearse los museos” y los posibles diálogos con la formación en artes como forma de revisar el pasado para “crear el presente” (Paiva, 2022) e imaginar otros futuros posibles.

Entre el museo que tenemos y el que queremos: la descolonización del pensamiento y de la práctica educativa en la formación del profesorado de artes

En reciente publicación,⁷ la investigadora Alessandra Simões Paiva afirma que “se está produciendo una auténtica revolución en las artes brasileñas”, a lo que debemos añadir que también en las prácticas artísticas y arteducativas en otras geografías. Dicha revolución se basa en el llamado “giro descolonial”, un “fenómeno marcado por el crecimiento exponencial de poéticas que expresan cuestiones como la raza, la etnia, la clase, el género y la geopolítica articuladas de forma interseccional”. Aunque, como advierte la autora, todavía existe “una escasa representatividad de personas pobres, negras, indígenas, asiáticas, de la periferia, no binarias, entre otras”, en los lugares “centrales que rigen el sistema del arte”, es decir, “en sus espacios de poder y decisión”, muchos artistas, investigadores y educadores artísticos “vienen produciendo una significativa producción poética y teórica”, así como prácticas insurgentes en escuelas, universidades, programas educativos de museos y otros espacios de educación no formal, “revelando la urgente necesidad de una reparación histórica ante el borrado sistemático de las experiencias y memorias de grupos sociales minorizados” (Paiva, 2022, p. 15 [traducción del autor]) e invisibilizados por el sistema del arte.

Adriano Pedrosa, director artístico del Museo de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), en conversación con el consultor en estrategias culturales para museos András Szántó, afirma que no cree “que algún día logremos descolonizar o desoccidentalizar por completo el museo”; el análisis tiene en cuenta que “el museo en sí mismo es un constructo europeo” (2022, p. 102 [traducción del autor]). Pero, sin embargo, para Pedrosa, es importante pensar que “siempre es posible avanzar más y más, si tú, tu grupo social, tus socios, tu consejo y tu electorado están comprometidos con ello” (Pedrosa, 2022, p. 102 [traducción del autor]). Se trata de un hacer juntos que, en sí mismo, es una cuestión de elección y de principios.

Continuando con sus reflexiones, Adriano Pedrosa afirma que cuando “llegué al MASP, no había ninguna obra expuesta firmada por un artista negro. Recuerdo dos obras de mujeres y la única representación indígena era una obra de un artista académico euro-brasileño del siglo XIX”, desde entonces, “pensamos que era crucial aumentar la presencia de mujeres e introducir a artistas indígenas y negros en la exposición de la colección” (2022, p. 103 [traducción del autor]). La autorreflexión por parte de las personas que trabajan en museos de arte es un ejercicio fundamental para, como argumenta Pedrosa, poner de manifiesto las capas coloniales, racistas, patriarcales y heteronormativas que subyacen en sus propias colecciones. La revisión de las colecciones desde una perspectiva decolonial puede dar lugar a exposiciones que no solo muestran obras, sino que cuestionan las condiciones de su adquisición y los silencios históricos que las rodean.

⁷ Me refiero al libro *A virada decolonial nas artes brasileiras*, publicado en Brasil en el año de 2022, por la editorial Mireveja.

En lo que respecta a la formación docente en artes, trabajar en y con exposiciones en museos que se comprometen a vincular sus fondos con las urgencias sociales y políticas del presente, y que revisan constantemente los cánones, nos incita, mientras que, como educadores y educadoras de arte en la educación básica, y como formadores y formadoras de educadores y educadoras de arte, nos lleva a replantearnos nuestras certezas, nuestros entendimientos y concepciones sobre las artes, el arte y la educación y los museos. En este movimiento, se nos desafía a replantearnos nuestros discursos y prácticas. Como escribió Paulo Freire (2023), la reflexión crítica sobre la práctica se convierte en una exigencia, sobre todo cuando nos percibimos como reproductores de discursos y prácticas marcados por el neocolonialismo.

Los museos pueden ser importantes laboratorios para la construcción del conocimiento en el ámbito de la formación docente en artes, pero es importante saber de dónde parten nuestras acciones, nuestras concepciones sobre el arte y su enseñanza y los museos. Además, al reflexionar sobre los museos y los procesos de enseñanza y aprendizaje en el contexto de la formación docente en artes, es importante que nos preguntemos:

¿Qué conocimientos han formado parte de los programas y planes de estudios oficiales?
 ¿Y qué conocimientos no forman parte de dichos planes de estudios? ¿A quién pertenecen estos conocimientos? ¿A quién se le reconoce como alguien que posee conocimientos? ¿Y a quién no? ¿Quién puede impartir conocimientos? ¿Quién puede generar conocimientos? ¿Quién puede ponerlos en práctica? ¿Y quién no? (Grada Kilomba, 2016, p. 6)

Las preguntas relevantes y provocadoras de la artista y curadora Grada Kilomba pueden dar lugar a otras: ¿qué movimientos, desde la perspectiva de la formación crítica en arte/educación, se han impulsado con el fin de *desaprender el imperialismo* (Azoulay, 2024) y el colonialismo que aún se manifiestan en los discursos y las prácticas de los museos de arte? Desde el ámbito del arte/educación, ¿qué fundamentos pueden sustentar la enseñanza y el aprendizaje y estar en sintonía con el *giro descolonial*?

Parafraseando a Claire Bishop (2016), las prácticas disidentes que surgen de la intersección entre el arte, los museos y el arte/educación se ven constantemente cuestionadas y difuminadas por el ímpetu neoliberal y mercantilista que rige los discursos y las prácticas en diferentes sectores, incluidas las universidades y los museos. Por lo tanto, la confrontación con tales lógicas debe pensarse y llevarse a cabo colectivamente o, como escribe bell hooks, a través de una comunidad pedagógica en arte/educación, entendida como prácticas de diálogo y escucha, y tal vez así podamos “cruzar las fronteras, las barreras” (2024, p. 164) y los retos que se presentan en los procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes en diálogo con los museos.

El museo como objeto de estudio en la formación en artes visuales: reflexiones sobre una experiencia reciente en el Museu Universitário de Arte (MUnA)

Como profesor efectivo en el curso de formación docente en Artes Visuales de la Universidade Federal de Uberlândia (UFU),⁸ tuve la oportunidad de impartir la asignatura

⁸ El curso de Artes Visuales de la UFU cuenta con dos modalidades: el *bacharelado* en Artes Visuales, que forma a profesionales para que ejerzan “más bien como artistas e investigadores, comprendiendo las Artes Visuales en sus aspectos procesuales, teóricos, históricos y estéticos; y desarrollando procesos de creación que potencien y profesionalicen su producción poética”; y la licenciatura en Artes Visuales, que se caracteriza por ser un curso de formación de profesionales que pueden actuar “más como docentes e investigadores, comprendiendo los procesos de creación y docencia en Artes Visuales en sus aspectos metodológicos, teóricos, históricos y estéticos, desarrollando acciones educativas y la producción crítica en artes visuales” (traducción del autor). Fuente: Iarte/UFU: <https://www.iarte.ufu.br/artes-visuais>

Exposiciones en contexto: prácticas en el MUnA, que se desarrolló entre octubre de 2025 y marzo de 2026. En el programa, se indica que la asignatura se creó para que los estudiantes, tanto de la modalidad de bacharelado como de licenciatura, puedan realizar estudios sobre las tendencias recientes en el campo de la expografía y la curaduría, tomando como referencia los eventos internacionales de arte contemporáneo, a saber, la Bienal de São Paulo, la Bienal de Venecia, la Bienal de Lyon, Documenta y la Bienal de Sídney. Además, la asignatura espera que los estudiantes puedan realizar, con la mediación del profesor o profesora, “estudios teóricos de las prácticas curatoriales”, así como de proyectos expositivos con vistas a “participar en la realización de proyectos de exposición llevados a cabo en el MUnA”. (IARTE, 2018)

Como podemos observar, la asignatura, en su plan de estudios oficial (2018), no fomenta el diálogo con los centros culturales de la propia ciudad —Uberlândia— ni de la región, y persiste en una perspectiva eurocéntrica, considerando únicamente la Bienal de São Paulo como la única exposición nacional, un evento que, según me contaron los estudiantes, solo conocían a través de Internet, y la mayoría de ellos afirmaron no conocer personalmente a la bienal.

Comparto, aquí, algunas acciones llevadas a cabo en el contexto de dicha asignatura, como forma de autorreflexión crítica y como forma de sistematización de los conocimientos experimentados, ejercicios que, por un lado, permiten la creación de territorios sensibles al actuar como potenciadores de la transformación de la práctica docente de quien escribe en objeto de estudio y que pueden inspirar la práctica docente de quien lee. En la planificación de la asignatura, prevé enfoques sobre temas como la curaduría, la exposición y la mediación cultural, tomando diferentes instituciones y exposiciones como punto de partida para las reflexiones y actividades realizadas a lo largo de la asignatura. Como arte/educador, no me sentía cómodo con los enfoques verticales sobre la curaduría; no tengo experiencia como curador y compartí con el grupo de estudiantes mi incomodidad, así que, para hablar de curaduría, invité a tres mujeres curadoras y arte/educadoras brasileñas: Clarissa Diniz, Valquiria Prates y Leda Guimarães.

Durante la planificación de la asignatura y la selección de curadoras, consideré que sería muy importante para el grupo conocer el trabajo de curaduría hecho por mujeres. En un universo dominado por los hombres (blancos), especialmente en el ámbito de las artes, presentar a estas mujeres curadoras y arte/educadoras me interesaba no solo para escuchar sus experiencias en el ámbito de la curaduría, sino también para conocer lo que tenían que decir sobre los diálogos entre la curaduría y arte/educación a partir de sus propias vivencias. Fueron encuentros que, según la valoración de una alumna:

Provocaron otras formas de ver la curaduría; las experiencias de estas curadoras nos abrieron la posibilidad de pensar en seguir esta carrera. No es fácil ocupar estos espacios en un mundo aún tan machista y violento con las mujeres, pero no vale la pena renunciar a nuestros sueños por eso, somos mejores que eso y las comisarias me han dejado esa impresión con sus trabajos. (Fragmento de una autoevaluación realizada, al finalizar la asignatura, por la alumna A, 2026).

También, en el marco de los estudios sobre curaduría, invité al artista y estudiante del grado en el curso de Artes Visuales (*bacharelado*) de la UFU, João Buson, a una charla justo cuando su exposición individual, *No canto escuro da Praia do Lázaro- Ato III*, estaba abierta al público en el MUnA. Durante el encuentro, se le preguntó al artista invitado sobre sus obras, sobre su participación en el proceso de curaduría, a cargo de Priscila Rampin, profesora del Iarte/UFU, la escenografía realizada en colaboración con Aurélio Borim y el montaje de la exposición a cargo de Marcel Esperante, también profesor de Iarte/UFU y coordinador de montaje en el MUnA, en

colaboración con los(as) educadores(as) del museo: Camila Morais, Malu Teodoro, Tiago Reis y Rio Amaral.

Figura 1

Estudiantes de la asignatura Exposición en contexto: prácticas en el MUnA, conversando con el artista y estudiante de la UFU João Buson



Un segundo momento de esta clase en el MUnA estuvo marcado por las conversaciones sobre curaduría y exposografía con Renato Palumbo Dória, profesor de Historia del arte en la carrera de Artes Visuales del Iarte/UFU y antiguo coordinador general del MUnA en los años 2008 y 2009. El encuentro tuvo lugar en el auditorio del museo. El profesor Renato compartió con nosotros algunas experiencias de escritura a lo largo de su trayectoria como investigador e historiador del arte, presentó recortes de periódico con textos, catálogos de exposiciones y, tal y como habíamos acordado, compartió algunas palabras acerca del catálogo “MuNA: um acervo em exposição”, publicado en 2008 y organizado por él y Luciene Lehmkuhl. El catálogo presenta textos de diferentes profesores y profesoras de la UFU sobre obras y artistas de la colección del museo.

También como clase/encuentro, tuvimos la oportunidad de conversar con Fabio Fonseca, profesor del área de dibujo en el Iarte/UFU y entonces coordinador del acervo del MUnA. Acceder al acervo, conocer su composición desde el punto de vista artístico y técnico fue muy importante para los ejercicios realizados tras el encuentro, entre ellos, los debates sobre la importancia de la colección para la constitución del MUnA.

Todos estos momentos, que llamo de clase/encuentro, se intercalaron con clases magistrales en las que, siguiendo el programa, se buscaba poner en debate determinadas exposiciones de arte, museos y proyectos educativos con la intención de analizarlos de tal forma que se crearan conexiones con lo que íbamos aprendiendo de las invitadas e invitados, con los textos trabajados y las experiencias prácticas de curaduría y exposición, teniendo al MUnA como principal objeto de estudio.

Figura 2

Estudiantes realizando prácticas curatoriales a partir de la exposición “No canto escuro da Praia do Lázaro- Acto III”



Fuente: fotografías de Mariana Nunes y Sidney Peterson.

De las lecturas, destaco el estudio de la investigación de Sofia Martins de Oliveira, titulado “Do DEART ao MUnA: o surgimento do Museu Universitário de Arte a partir das coleções de arte do Departamento de Artes Plásticas” (2024), un trabajo de investigación que tuvo la dirección del profesor Rodrigo de Freitas (UFU). La elección de esta investigación para su estudio en la asignatura tenía dos objetivos: el primero era acercar al grupo de estudiantes a la historia del museo desde un punto de vista concreto y el segundo era un intento de despertar en el grupo el deseo de estudiar e investigar más sobre el MUnA, ya sea desde la perspectiva de su colección o de las acciones del sector educativo, por ejemplo.

En las clases magistrales, también trabajábamos con la lectura de imágenes de las artes y las culturas visuales, lo cual constituye uno de los ejes del abordaje triangular, una epistemología del arte/educación sistematizada por la investigadora y arte/educadora Ana Mae Barbosa, cuando dirigía el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidade de São Paulo (MAC/USP), entre 1987 y 1993. El hecho de que una epistemología del arte/educación se haya sistematizado en el espacio de un museo es muy significativo e inspirador, ya que, al compartir los procesos de dicha sistematización, en el texto *Arte/Educação em um museu de arte* (1989), Ana Mae me incitó a pensar y planificar las experiencias en la referida asignatura, sobre todo por intentar con esta asignatura algo que Ana Mae ya había experimentado en el MAC: la interrelación entre “curaduría, investigación y arte/educación” (Barbosa, 1989, p. 128 [traducción del autor]).

Como actividad de cierre de la asignatura, los (as) estudiantes idearon y crearon exposiciones virtuales. La idea inicial era organizar una exposición con curaduría, diseño expositivo y propuestas de mediación en el MUnA, pero, en la agenda de la institución, no había espacio para llevar a cabo la actividad final de la asignatura, lo que nos llevó a trabajar de forma virtual.

Con el fin de acompañar y apoyar a los(as) estudiantes, algunas clases se dedicaron a debatir ideas para las exposiciones. En estas conversaciones, los(as) estudiantes presentaban sus ideas sobre la temática, la selección de artistas y obras y el concepto expositivo. El grupo escuchaba con atención unos(as) a los(as) otros(as), momentos en que participaban con sugerencias de artistas y obras, además de ayudarse mutuamente a resolver los problemas que surgían en cuanto a la exposición y al trabajo en la plataforma virtual elegida para la exposición, creando, así, un colectivo que ayudaba mientras enseñaba y aprendía y, al conocer nuevas obras y artistas, ampliaba su repertorio visual. Se trata de aprendizajes que borran diferentes fronteras.

Partiendo del concepto de *gestos curatoriales* del profesor, investigador y curador Luiz Camillo Osório (2025), en esos momentos de creación de la exposición y, más concretamente, de selección de artistas, no se trataba solo de elegir a artistas y obras para la exposición, sino de “comprometerse críticamente con las relaciones [que se deseaban] establecer” con las obras, con el espacio, con la educación y, por supuesto, con el público, ya que, como escribe el autor, la curaduría es, o debería ser, un trabajo en el que “a través de ella puedan surgir nuevas formas de percibir y producir significados a través de las obras” (2025, p. 12 [traducción del autor]). Así, las orientaciones a los estudiantes siempre se han ofrecido con el fin de que reflexionen sobre sus gestos curatoriales (Osório, 2025) como forma de producción de narrativas.

En los seminarios finales de la asignatura, visitamos *virtualmente* exposiciones que partían de lenguajes o temas en los que el(la) estudiante curador(a) tenía interés en profundizar como parte de su formación, al igual que en la exposición *Sangre, sombra, semejanza*, en que la maternidad se abordó a partir de las relaciones entre madres e hijas; o en la exposición *Del Bori al Axexé*, que invitaba a conocer lo sagrado afrobrasileño entre cantos, aromas, movimientos y con las obras de fotografía y pintura presentadas en tres espacios (salas) denominadas Leroyé, Exu y Terreiro.

A lo largo de la asignatura aquí presentada, hemos enseñado y aprendido juntos(as), hemos puesto en práctica diferentes formas de estudiar y analizar exposiciones y museos de arte, tomando el MUnA como objeto principal de nuestros estudios y prácticas. A modo de cierre, tomando las experiencias aquí compartidas y otras vividas en otros contextos, como arte/educador, sobre las preguntas: ¿qué museo tenemos y qué museo queremos en el diálogo directo con la formación docente y artística en el ámbito de las artes? No tengo respuesta, pero pienso que hoy todavía vemos museos de arte con acervos compuestos, en su mayoría, por artistas hombres, blancos, europeos y estadounidenses, y que aún no invierten en la adquisición, por ejemplo, de obras creadas por mujeres, sobre todo indígenas, negras, trans y periféricas. El arte y la arte/educación contemporáneos han venido problematizando esta entre otras problemáticas, recurriendo incluso a epistemologías del sur global y a producciones artísticas que cuestionan a los museos y a quienes tienen el poder de narrar el arte y su enseñanza. El museo que queremos es un espacio de mediación y diálogo, en el que el arte y la educación no se consideran algo secundario en relación, por ejemplo, con la curaduría, ya que, según Ana Mae Barbosa (1989), el trabajo curatorial y el trabajo educativo deben ser complementarios.

Referencias bibliográficas

- Azoulay, A. (2024). *História potencial: desaprender o imperialismo*. Ubu Editora.
- Barbosa, A. M. (1989). Arte/Educação em um museu de arte. *Revista USP*.
https://revistas.usp.br/revusp/pt_BR/article/view/25467/27212
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectaduría*. T-e-eoria.
- Bispo dos Santos, A. (2003). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora/Piseagrama.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.

- Freire, P. (2023). *Pedagogia da autonomia*. Paz e Terra.
- Fundação Bienal (2014). Arqueologia marinha. <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1608>
- Hooks, B. (2024). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. WMF Editora Martins Fontes.
- IARTE (2018). Exposição em contexto: práticas no MUnA. https://iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/media/publicacoes/4o_periodo_-_exposicao_em_contexto_-_praticas_no_muna_-_iarte32301.pdf
- Kilomba, G. (2016). *Descolonizando o conhecimento. Uma palestra-performance de Grada Kilomba*. Goeth-Institut.
- Lima, S. (2020). *O Curso Intensivo de Arte na Educação e a formação de especialistas em arte na educação (1961-1981)* [tesis de doctorado]. Instituto de Artes Unesp. <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/b858211d-10e1-4d71-ac71-8248183c071e>
- Osório, L. (2025). *Gestos curatoriais: Duchamp e Malraux*. Numa.
- Paiva, A. (2022). *A virada decolonial na arte brasileira*. Mireveja.
- Pedrosa, A. (2022). Desocidentalização. En A. Szántó, *O futuro do museu: 28 diálogos* (pp. 95-107). Cobogó.
- Saffore, M. (2022). Pela abolição do museu. En Rede Nami, *Hackeando o poder: Táticas de guerrilha para artistas do Sul global* (pp. 213-216). Cobogó.
- Soares, B. (2023). *Pensar os museus: mito, história, tradição*. NAU Editora.
- Vergès, F. (2023). *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Ubu Editora.