

---

# Proyectos educativos en contextos expositivos

---

Pablo Coca Jiménez\*

## Resumen

Este texto muestra la experiencia obtenida en el proyecto expositivo «Sala Cero», un proyecto de comisariado educativo desarrollado por el Departamento de Investigación y Educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid. La problemática sobre la que se instala la educación artística en los museos, tiene su origen entre otros factores, en el papel secundario de los educadores respecto a otros profesionales del museo que nos les ha permitido participar en la gestión de los contenidos de los museos, la incompreensión propia del arte contemporáneo y el déficit innato de cultura contemporánea de la sociedad. La experiencia que vamos a narrar ha tratado de solucionar estas cuestiones desarrollando propuestas expositivas mediante discursos educativos, con el fin de mejorar la recepción del hecho artístico, favoreciendo la participación activa del público.

## Palabras Clave:

Educación artística, arte moderno, arte contemporáneo, proyecto expositivo, discurso, comisario educativo

## Abstract

This paper shows the experience gained in the exhibition project «Sala Cero», a curational project of education developed by the Research and Education Department from Valladolid's «Patio Herreriano» Museum. One of the problems we affront when we work artistic education in museums is the secondary role of educators, respect to other museum's professionals, who can participate in the content management of museums; the second problem is the lack of contemporary art knowledges and the deficits of contemporary culture in our society. The experience we are going to narrate has tried to solve these issues by developing expository proposals through educational speeches, to improve the reception of art, encouraging the active participation of the public.

## Keywords:

Art education, modern art, contermprary art, exhibition project, discourse, educational curator.

---

\*Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. Coordinador de Educación educación@museoph.org

---

## 1. Introducción

En los últimos años hemos asistido a la proliferación de un cuantioso número de museos, principalmente de arte contemporáneo que muestran el interés social que existe hacia este tipo de instituciones. Esta demanda obedece a cuestiones educativas, económicas, y por que no, a otras de carácter político. Por ejemplo, en Castilla y León hemos pasado de no tener ningún museo o centro de arte hace poco más de diez años, a contar en la actualidad con nada menos que cinco instituciones de estas características. Por tanto, debemos aprovechar esta coyuntura y utilizar estos espacios de forma adecuada para lograr una mayor democratización de la cultura, haciéndola más accesible a toda la clase de públicos. Es en este punto donde la educación en museos puede tener un papel fundamental, teniendo en cuenta el divorcio que existe en cierto modo, entre el público y el hecho artístico contemporáneo. Los museos no pueden vivir de espaldas a la sociedad, sino que deben estar al servicio de sus comunidades (Hernández, 2006:4). Sin duda, existe un consenso generalizado sobre la necesidad de la educación artística en museos y centros de arte contemporáneo, pero la especificidad de este tipo de educación, el carácter autocrítico del hecho artístico contemporáneo, y el protagonismo central del complejo expositivo, dificultan esta labor.

Un somero análisis nos revela algunos aspectos muy significativos de esta situación, como es el déficit innato que existe de cultura contemporánea tanto en la sociedad española como en nuestros centros educativos; la incapacidad histórica que han tenido las instituciones-arte de comunicarse de manera efectiva con los visitantes; la carga de prejuicios que la sociedad tiene entorno a lo contemporáneo, o entre otras cuestiones, la encriptación de los mensajes por parte de los artistas.

Por tanto, es fundamental la labor de mediación que los equipos de educación deben llevar a cabo en los centros de arte contemporáneo, si queremos realizar una labor de aproximación, reinterpretación, y relectura de las obras expuestas en un museo, favoreciendo los procesos de recepción del hecho artístico.

La práctica educativa que en la actualidad se lleva a cabo en los museos esta instalada en una complejidad problemática debido a varios factores, entre ellos: por la posición que ocupan sus profesionales respecto a la estructura de la institución, las resistencias a las que se tienen que enfrentar los educadores tanto dentro del museo como respecto a los diferentes públicos, o la relación con las prácticas expositivas sobre las que se instala la educación artística. Dudar en todo momento de la bondad de lo expuesto en un museo, y más en un museo de arte contemporáneo, puede ser un primer paso

para comprender mejor sus políticas de adquisición y exhibición. A este respecto, las acciones pedagógicas se encuentran en una encrucijada, porque o bien asumen el discurso descrito en la política expositiva del museo, o toman un papel contestatario, en caso de que esto sea permitido. Por tanto, la educación en museos debe partir de esta problemática si quiere desarrollar una labor efectiva respecto a los diferentes públicos, así como ser conscientes de las limitaciones a las que se enfrenta. Las propuestas deben ser sometidas a una constante labor de reflexión y autocrítica (Coca, 2008), con el fin de detectar aquellos puntos de fricción de las propias propuestas educativas y actuar en consecuencia.

El contexto problematizador se acentúa al enmarcarse la actividad educativa en una institución como el museo con una larga trayectoria de anulación de los procesos pedagógicos, así como también por la complejidad del arte más actual cargado de resistencias y prejuicios por parte del público. Esto me lleva a desconfiar plenamente de los discursos que no asumen esta posición problemática de la educación, y fundamentan sus discursos en los logros conseguidos en sus actuaciones.

## 2. El contexto museográfico del proyecto

El museo es una institución creada en la modernidad con el fin de poner al servicio de la sociedad las colecciones artísticas que habían sido custodiadas durante siglos por la monarquía y la aristocracia. Desde su nacimiento en el siglo XVIII, el museo se ha reafirmado como un ámbito educativo por excelencia, lo cual no significa que las actuaciones pedagógicas tengan un efecto positivo en la sociedad. Si los primeros centros de arte nacidos al amparo de la ilustración pretendían formar a los ciudadanos en unos valores y gustos determinados, a partir del siglo XX con el triunfo del museo estético, la finalidad de la visita al museo será la contemplación de la belleza de los objetos (Duncan, 2007:36). El museo moderno es una construcción intelectual e ideológica, con connotaciones discursivas de carácter político y social, así como cultural, que favorecen la hegemonía de ciertas ideas respecto a otras que quedan ocultas. Por tanto, el carácter pedagógico innato del museo reproducirá este modelo social. Sobre el cuestionamiento de la institución se ha escrito mucha literatura, reseñando las connotaciones sociales, económicas y políticas que han revestido las prácticas museográficas de la institución.

Desde su nacimiento en el año 2002, el Museo Patio Herreriano ha tenido como principal objetivo constituirse en una referencia necesaria dentro de nuestro panorama artístico, contribuyendo a la investigación más rigurosa de lo acontecido en el arte español

a lo largo del siglo XX y XXI. Las propuestas expositivas plantean nuevas lecturas del arte contemporáneo español, por lo que son parte integrante de un concepto de museo más amplio que engloba a todos los departamentos en una labor conjunta que busca convertir al museo en un espacio donde profundizar sobre el hecho artístico contemporáneo.

Desde el Museo Patio Herreriano se intentó dar solución al complejo contexto museológico dotando a la institución de una estructura departamental encargada de la gestión de la colección y sus. Según el Plan Director del museo, las funciones del museo son:

*Conservar, incrementar, estudiar, mostrar y difundir la colección del museo, así como promover una política de exposiciones temporales que complemente la visión y estudio del arte contemporáneo. [...] El compromiso del Patio Herreriano es el de convertirse en un centro de referencia para la investigación del arte contemporáneo español en los ámbitos nacional e internacional y, al mismo tiempo, estimular el interés hacia el conocimiento y la reflexión, facilitando el acceso del público a las radicales transformaciones que han tenido lugar en el arte y la cultura del último siglo. El museo se convierte en un lugar para educar la mirada que quiere privilegiar, entre otros, a un espectador ajeno al mundo del arte. El reto será hacer comprensible a ese espectador unos códigos cuya complejidad se ha hecho cada vez mayor a lo largo del siglo XX. El museo trata de establecer un diálogo con el público que llegue a ser lo más amplio y relevante posible y por ello la inserción del museo en el espacio social de la ciudad de Valladolid se convierte en un objetivo prioritario. El estudio atento y el cuidado de ese público plural serán clave para nuestra viabilidad y nuestra vitalidad como institución<sup>1</sup>.*

Esta declaración de intenciones del Plan Director del museo se hizo efectivo en una estructura departamental que daba viabilidad al proyecto museístico. Entre los diferentes departamentos, se creó uno específico que pudiera atender a todas aquellas cuestiones relacionadas con la mediación entre la colección y el público. De este modo, el Departamento de Investigación y Educación, tenía como principal actividad facilitar:

*La adquisición de conocimientos y el desarrollo de actitudes de apreciación sensible, explorando los cauces de intermediación entre el arte y la sociedad. De esta forma, el museo a través del área de educación tenía como prioridad la comprensión del arte contemporáneo a través del conocimiento de la colección permanente y las exposiciones temporales, desarrollando un programa de actividades y materiales didácticos y formativos dirigidos a los diversos segmentos de usuarios. Cada una de estas áreas se concibe como medios de difusión, consulta y aprendizaje, dirigidos al mayor número de públicos posibles<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> [http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/museo/plan\\_director](http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/museo/plan_director).

<sup>2</sup> *Íbidem*.

La creación de un departamento bajo el epígrafe de Investigación y Educación evidencia las intenciones sobre las que se construía un área que se perfilaba como el aparato discursivo del museo, cuya función sería dotar de contenido a la colección del museo y a las exposiciones, así como dar cobertura intelectual a todo el elemento textual de estos dispositivos.

Los planteamientos del área de Educación del Museo Patio Herreriano priorizan la experiencia de la práctica como ejercicio de rectificación permanente porque parten de una sospecha metodológica sobre el lenguaje de la teoría educativa y sobre el peso de la institución como aparato de producción de significados (Del Río, 2007:30). El patrimonio más valioso que posee el equipo de educación del museo es la experiencia acumulada a lo largo de los años. Sin descuidar la concepción teórica de las prácticas educativas, se estableció como premisa el trabajo desde la acción práctica, sometiendo periódicamente a ésta a un proceso evaluador, autocrítico y reflexivo, que permitiera detectar aquellas fricciones respecto a la política educativa del departamento, así como en relación a los procesos de recepción del hecho artístico por los diferentes públicos. De esta forma, la educación en el museo ha ido evolucionando hasta posicionarse en lo que hemos denominado como «mediación crítica». La finalidad de la práctica educativa no está destinada a la transmisión de los contenidos del museo, sino que debe reorientar su labor hacia una concepción crítica de la propia actividad educativa, vinculada con la naturaleza de las prácticas artísticas con las que debe trabajar. Los programas educativos deben facilitar al público herramientas de interpretación del arte moderno y contemporáneo<sup>3</sup>, capaces de situarse en una posición mediadora con los públicos, para hacer de éstos agentes críticos no solo respecto a nuestras actuaciones pedagógicas, sino también respecto a la figura institucional del museo, y al hecho artístico contemporáneo. Por tanto, debemos ser conscientes en nuestras prácticas de la especificidad y complejidad de todos estos aspectos.

Desde el punto de vista de la práctica educativa, la colección tiene una carga de complejidad adicional al estar formada por obras de carácter moderno y contemporáneo<sup>4</sup>. La problemática se establece en cuanto a que los planteamientos pedagógicos deben instalarse sobre una colección de carácter historiográfico,

---

<sup>3</sup> <http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/educacion>.

<sup>4</sup> Es habitual confundir los términos arte moderno y arte contemporáneo. El arte moderno es un concepto referido a la creación artística desde finales del siglo XIX hasta los años 60' y 70' del siglo XX. La modernidad surgió por oposición al arte académico anterior. Mientras, se denomina arte contemporáneo al periodo entre la década de los 60 y 70 del siglo pasado, hasta la actualidad. Estos conceptos tienen un carácter eminentemente artístico y estético, por lo que no debemos confundirlos con los términos históricos de modernidad y contemporaneidad.

mayoritariamente moderna o sobre exposiciones de concepción contemporánea. El arco temporal que abarcan las obras obliga a una compleja modulación museológica de los contenidos, que acumula varios niveles de lectura y que debe recorrer las transformaciones fundamentales del arte del siglo XX y su transición al siglo XXI (Del Río, 2007:108). Este desfase temporal y conceptual agudiza más si cabe la práctica pedagógica, ya que nuestras prácticas pueden estar desvinculadas con el hecho artístico en función del tipo de piezas seleccionadas. Nuestras actividades educativas se instalan por tanto, sobre una colección que por su concepción principalmente moderna creaba una fractura respecto a las nuevas teorías educativas de museos que se querían implementar.

Convertido en una de las prioridades más significativas del arte del siglo XX, el espectador ha pasado de tener un papel pasivo en el proceso de contemplación de la obra a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte de sus componentes (Martín Prada y Hernández Belver, 1998:45), aunque tal vez él no asumido aún su nuevo rol. Desde el punto de vista de la recepción, los programas educativos del departamento anteponen las ideas previas del espectador sobre el hecho artístico. Por este motivo, el material primario en el ámbito educativo no es la obra en sí, sino el proceso de recepción individual del espectador y su experiencia global de museo. El punto de partida es la mirada y los condicionantes socioculturales del público en los que el proyecto educativo debe situarse (Del Río, 2007:30). Por tanto, ante estos condicionantes, entendemos como prioritario que el público incorpore su propia experiencia a la lectura de los objetos exhibidos (Silverstone, 1992:37), fomentando así una pluralidad de miradas respecto a la obra de arte expuesta.

Desde el año 2002, el departamento creó un programa educativo dirigido a la comunidad escolar denominado «El viaje en la mirada», título que se convierte ya de por sí en una declaración de intenciones, poniendo el acento en el proceso de mirar de otra manera el arte moderno y contemporáneo, desprendiéndose de prejuicios y convenciones, y proponiendo otras miradas alternativas a las de los artistas, historiadores y críticos de arte. Junto con el programa escolar, surgieron otras iniciativas que desembocaron en programas dirigidos a otros públicos como el adolescente, la tercera edad, o el público infantil, y que se especificaron en conferencias y publicaciones. Todas estas actividades eran sometidas a una continua revisión, tratando de detectar así, incoherencias con nuestro discurso educativo. Las actividades pedagógicas se instalaban continuamente en dos constantes: la colección permanente y la exposición. Ante este contexto, nuestras prácticas únicamente podían reafirmar el discurso institucionalizado o bien cuestionarlo. Pero la vieja aspiración de los profesionales de la educación en museos

de formar parte del diseño del discurso expositivo quedaba fuera de juego. Por tanto, pese al supuesto éxito de nuestras prácticas, tanto desde un punto de vista numérico como de la calidad de las mismas, entendíamos que el fracaso venía impuesto por la imposibilidad de participar en el diseño discursivo tanto de la colección del museo como de sus exposiciones, perdiendo así la oportunidad de articular una perspectiva pedagógica desde un contexto artístico.

El deseo de participar en dicho proceso, se vio cumplido en el año 2007 cuando surgió la posibilidad de disponer de una sala del museo para realizar un proyecto expositivo de carácter educativo. De esta forma, comenzó a forjarse lo que se ha convertido ya en un proyecto estable y continuo, los montajes educativos de la Sala Cero.

### 3. El proyecto expositivo «Sala Cero»

Este proyecto surgió como una oportunidad de implementar un proyecto educativo en un ámbito expositivo. El propósito que nos planteamos desde el principio era aplicar desde un ámbito estrictamente artístico, un programa educativo capaz de dar voz a los diferentes públicos. El proyecto surge como respuesta a una problemática generalizada que se pone de relieve en nuestra práctica diaria. La praxis nos había hecho cuestionar muchas cosas. La mediación crítica se traduciría en la concepción de discursos que cuestionen las propias prácticas expositivas y coleccionistas de la institución.

Actualmente, los museos de arte contemporáneo en general, se siguen estableciendo sobre el modelo de neutralidad del museo moderno. En este caso, el Patio Herreriano no es una excepción desde un punto de vista arquitectónico repitiendo el famoso modelo de «cubo blanco», paradigma espacial de la modernidad. Ya nadie entiende el museo como un espacio neutro destinado a custodiar objetos (Duncan, 2007:XII), cuya exhibición está enmarcada en un discurso concreto legitimador que reenvía al espectador. Se ha evidenciado la falacia de la autonomía de la obra de arte, descripción derivada de la concepción ilustrada de que la obra de arte era portadora de valores universales (Tejeda, 2006:30). Según Brian O'Doherty la modernidad inventó el espacio neutral para aislar cada obra de su entorno inmediato y de cualquier cosa que pudiera distraer la experiencia del espectador con el arte mismo, que debía ser evaluado dentro de su lógica interna y no en relación con su contexto (O'Doherty, 1976, citado por Roca, 2006). La supuesta neutralidad del espacio museístico siempre estuvo contaminada de raza, sexo, política, etc, pero en la actualidad, el modelo «cubo blanco» ya no satisface como formato de exhibición para la creación artística actual, de ahí que se esté produciendo un cuestionamiento del propio formato expositivo.





Algunos autores han tratado la problemática del museo en la contemporaneidad desde un punto de vista semiótico: esencialmente se trata de considerar la propuesta curatorial como la presentación de un texto (expositivo) y donde las salas con los objetos artísticos vienen a ser una mediación entre significante, significado e intérprete (Almarza, 2002). Este autor se hace eco de la valoración de Roger Silverstone quien considera el museo como un espacio de mediación entre el objeto y el público, con el mundo (Silverstone, 1992:34).

Si bien es verdad que la mayor parte de los montajes expositivos tratan de evidenciar un texto, un guión, en definitiva, un mensaje que el usuario debe leer y entender, esto no significa que deban ser tomados como verdades absolutas. Muy al contrario, deben considerarse como una lectura más de las múltiples que se pueden generar en relación a los objetos y a la propia exposición. Umberto Eco plantea el concepto de «Obra abierta», en relación a la pluralidad de significados que se encierran en la obra de arte, y que permite al público ser copartícipe del contenido de la obra, abriendo una nueva era de relaciones entre el artista y el espectador (Hernández Belver y Martín Prada, 1998:46). Estas relecturas y reinterpretaciones que el público puede desarrollar, trascienden las previsiones concebidas por el propio autor de la obra.

El proyecto expositivo de la Sala Cero se articuló desde el principio con el fin de crear un espacio donde el discurso tuviera un sentido pedagógico. Sin duda, la idea de involucrar al público fue un reto, cuyo objetivo prioritario era que el público se convirtiera, en un primer momento en intérprete de los contenidos y, finalmente, en un actor más de la puesta en escena expositiva (Núñez, 2007:187). Se trató desde el primer momento de evitar el tradicional papel pasivo del visitante, transformándole en copartícipe, sino del diseño expositivo, si al menos de la experiencia. De esta forma, el departamento tuvo la oportunidad de diseñar exposiciones donde el rol comisarial se sitúa en el equipo de educación del museo. Sin duda, nos encontramos en un momento embrionario de lo que en un futuro pueda convertirse en un programa estable (Coca, 2008).

De esta forma, esta práctica se ha replanteado como un «comisariado educativo» de la exposición, cuya finalidad es generar un discurso que pretende deconstruir, construir y reconstruir significados y significantes ante las diferentes miradas de los públicos (Torres Hernández, 2007:9). Por tanto, tratamos de diseñar contenidos dirigidos a diferentes públicos que permitieran lecturas múltiples. Este tipo de iniciativas expositivas no son muy frecuentes en España, y las que existen están destinadas principalmente a un público infantil. En nuestro caso, aunque en principio la exposición estuviera dirigida a un público adulto, en realidad su discurso debería poder utilizarse con otros sectores de la población.

#### 4. Primer proyecto expositivo: *Montaje educativo*

El primer proyecto comenzó a gestarse en la primavera del 2007. El texto expositivo trató de abordar desde una metodología dialógica, el conflicto formal y conceptual entre obras de arte moderno y contemporáneo. No obstante, esa fractura entre ambos momentos no es tan evidente para el público, por lo que las resistencias respecto al arte del siglo XX se acentúan. Se tomó como base la colección del museo que por su carácter historiográfico nos permitía disponer de obras de carácter más moderno, junto a otras más actuales y contemporáneas. Desde el principio quisimos hacer evidente el discurso y los contenidos, siendo necesario resaltar que la importancia de lo que se ha denominado «el encuentro con el objeto», deriva de la narrativa expositiva (Núñez, 2007:192). En una exposición, los objetos no dicen nada por sí mismos, sino que son las personas las que dotan de sentido a las piezas expuestas. Por eso, la confrontación de diferentes obras bajo una misma óptica temática, puede ayudar a entender las múltiples miradas que se reenvían al arte contemporáneo (Torres Hernández, 2007:12).

El montaje fue un trabajo de producción en equipo donde se conciliaron las políticas de conservación y exhibición de las obras de la colección con las prioridades del ámbito pedagógico. El proyecto se diseñó desde el área de educación, pero contamos en todo momento con la colaboración del Departamento de Colección y Exposiciones. Desde el principio se quiso dar un carácter interdepartamental al proyecto, lo que constata la posibilidad de implicar a los equipos pedagógicos en la producción de expositiva.

En junio de 2007 se puso en marcha el primer proyecto expositivo que denominamos «Montaje Educativo», con una entidad similar a otras exposiciones generadas en el museo. El título de la exposición evidenciaba su carácter puntual, aunque con el tiempo se ha convertido en un proyecto global denominado «Sala Cero». Hasta la fecha hemos realizado dos montajes expositivos, aunque el segundo proyecto tuvo dos partes diferenciadas. En la actualidad estamos en el proceso de diseño de un tercero que esperamos inaugurar en junio de 2009.

El texto o discurso de la primera exposición del proyecto Sala Cero, obedecía a una concepción dialógica entre obras temporalmente dispares. Por otro lado, la exposición se estructuró en espacios temáticos, que servían de marco a una relación confrontada entre obras modernas y contemporáneas. Los temas analizados en cada ámbito se corresponde a conceptos representativos del arte del siglo XX: el paisaje, el retrato, la ciudad,... La propia estructura expositiva invitaba un discurso bidireccional, con el fin de incorporar las diferentes miradas y lecturas del público. Las cinco temáticas que articulaban el contenido de la sala fueron las siguientes:

- La historia del arte: excusa o icono
- El paisaje: su dimensión social y su calidad táctil
- El retrato. Cuestionar un rostro, una identidad, un volumen
- La ciudad: su movimiento y continua transformación
- La pintura: mancha o referencia

La finalidad de este primer proyecto educativo era constatar la posibilidad de interpretar una obra de arte desde múltiples miradas. Es decir, dejar de lado la concepción modernista de un museo autoritario, didacta y conservacionista. En el repertorio de obras expuestas, lo de menos era la obra entendida como objeto sagrado, sino la puesta en escena de una estructura dialógica, donde diferentes temáticas eran reinterpretadas desde múltiples perspectivas conceptuales, visuales y textuales mediante una base documental. Cada grupo de obras tenía asociado una «constelación» de imágenes y textos procedentes del mundo del arte, de la publicidad, del cine, etc, que permitían relacionar de distinta manera cada temática. Ante esta situación, el visitante podría descubrir las múltiples conexiones y puntos de fricción que se dan entre los contenidos y las obras expuestas.

El montaje en última instancia suponía una invitación al espectador a participar en un juego de interpretación subjetiva. Este proceso se traducía en diferentes miradas entorno a estos temas, que facilitarían múltiples aproximaciones. De esta forma, la tradicional pasividad que el visitante adopta ante el complejo expositivo era evidenciado mediante una propuesta de reinterpretación de los contenidos. El planteamiento conceptual de esta sala pretendía en todo momento poner de evidencia los procesos de recepción del público, anteponiendo al discurso teórico-artístico las diferentes miradas del espectador hacia la obra, a partir de la experiencia, el contexto o la subjetividad.

El montaje expositivo se realizó sobre una estructura espacial concreta. Nada más entrar en la sala, el público se encontraba un texto introductorio que suponía una primera aproximación al discurso y a los contenidos de la propuesta expositiva y que explicaban de una manera sencilla la metodología utilizada:

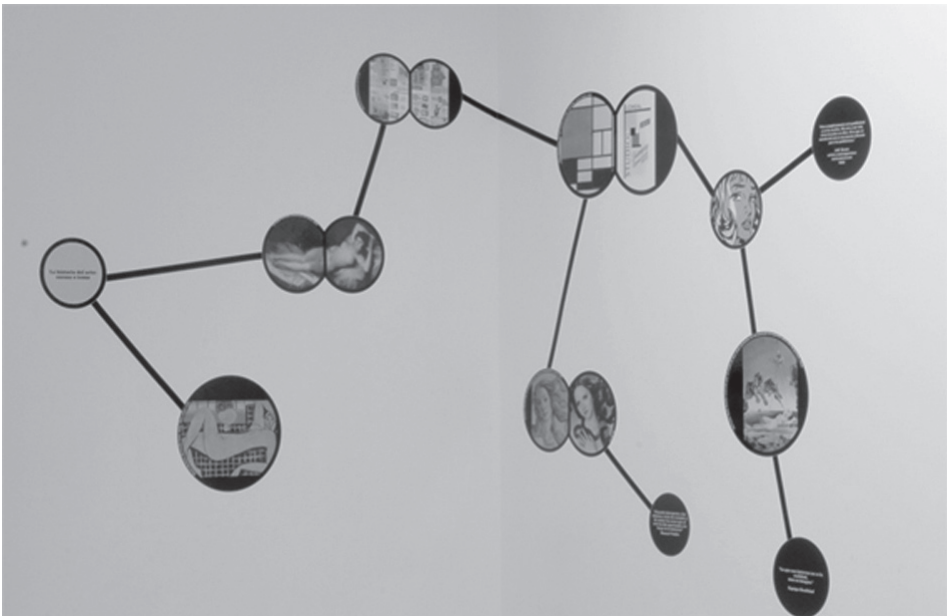
*«El montaje expositivo de esta sala es un proyecto del área de educación pensado para ser utilizado como herramienta de trabajo en el desarrollo de nuestros programas educativos. Al mismo tiempo puede ser un recurso para que cada visitante lo utilice de forma individual. Tanto el criterio de selección como su presentación, acompañada de material documental, responde a una intención didáctica. Hemos enfrentado obras de periodos distintos con el objetivo de que dialoguen. Es tarea del espectador descubrir las conexiones que pueden darse entre ellas,*

*así como los puntos en que difieren. A cada grupo de obras le hemos asociado un conjunto de imágenes y textos que denominamos constelaciones, porque los elementos que las forman se pueden relacionar de manera diferente según el punto de vista. Algunos son referentes de los propios artistas y otros han sido establecidos por nosotros. Os proponemos un juego de interpretación personal sirviéndoos de vuestro propio imaginario».*

El primer espacio temático estaba dedicado al «*carácter autorreferencial del arte*» en algunas de las creaciones del arte moderno y contemporáneo. Para evidenciar esta relación se seleccionaron de la colección del museo las obras de Manolo Valdés, *Matisse como pretexto* (1987) y *La alfombra mágica* de Equipo Realidad (1969). Ambas piezas estaban inspiradas en otras que ya son clásicos del arte occidental, como son *Grand Nu Couché* de Matisse (1935) en el primero, que constata las «apropiaciones» que el autor realiza de artistas principalmente de la vanguardia y, así como sus continuas referencias a los grandes maestros a través del trabajo con la figura humana (Catálogo MPH, 2002). Mientras, la obra de Equipo Realidad utiliza como modelo una famosa representación de Salvador Dalí, donde confirman el interés por una pintura ajena al concepto de originalidad o genialidad, que utiliza emblemas de la sociedad de consumo y del arte pop, y que suponía una postura crítica y desmitificadora de la sociedad de consumo potenciada por el desarrollismo franquista (Catálogo MPH, 2002).

Las obras iban acompañadas de una constelación de imágenes y textos que articulaban algunas de las posibles miradas sobre la temática seleccionada, y posibilitaba que el espectador ampliara el repertorio con otras reinterpretaciones más subjetivas. El equipo de educación seleccionó un material gráfico formado por imágenes de obras como *La maja desnuda* (1800) de Goya, que inspira claramente la obra de Matisse, y por defecto, la de Manolo Valdés, o imágenes publicitarias como la imagen corporativa de la marca «Studio Line» (L'Oréal) heredera de *Composición en rojo, amarillo, azul y negro* que realizó Mondrian en 1921, y que hacía evidente la utilización en la publicidad de iconos de la historia del arte y viceversa. Todas estas imágenes coincidían en el carácter autorreferencial del arte a lo largo del siglo XX.

El segundo ámbito se estableció bajo la temática del «*paisaje*», con obras de Gustavo Torner, *Amarillo-chatarra ocreciana* (1961/62) e *Invernadero IV* (2002) de Montserrat Soto. El diálogo establecido entre ambas piezas trataba de abordar el concepto de paisaje en su dimensión táctil, en el caso de Torner, y de carácter social, en el de la barcelonesa. El paisaje ha sido uno de los géneros más recurrentes de la historia del arte, pero a partir del siglo XX, el concepto evoluciona desde posiciones más formales a otras más conceptuales.



El material documental seleccionado para esta segunda constelación se componía de un texto de Montserrat Soto donde especifica claramente el porqué de la serie «Invernaderos». «¿Por qué fotografiar un invernadero? Por su interés social y arquitectónico. Grandes ciudades efímeras construidas con plástico y grapas que llegan al mar y detrás de cuyas calles vacías escondemos uno de los grandes problemas del siglo XXI: la inmigración»<sup>5</sup>. Junto con este texto, el material gráfico se completaba con dos obras cuya temática paisajística es abordada desde puntos de vista artísticos y temporales. La obra *El monje frente al mar* (1808-10) de Caspar D. Friedric, uno de los romanticistas más importantes del siglo XIX, presenta un paisaje que roza la abstracción y refleja la inmensidad de la naturaleza. Mientras, Andreas Guský destaca en su fotografía los valores táctiles y cromáticos en la imagen de un vertedero (*Untitled XIII*, 2002).

«*El retrato*», es el tema que articula el tercer espacio de la exposición, analizado desde un sentido artístico, identitario y social. Para crear un diálogo en torno a este concepto se seleccionaron las obras de Pierre Gonnord y Carmen Calvo, ambas de carácter contemporáneo, junto a una escultura de Ángel Ferrant, más cercana a las vanguardias históricas. En cada caso las intenciones de los autores fueron diferentes. Si en la fotografía de Gonnord se evidenciaba una clara connotación social al retratar a un «sin techo» en toda su dignidad humana, en el caso de Carmen Calvo se abordan cuestiones de identidad y género. Finalmente, la escultura de Ferrant tenía una intencionalidad más bien formal propia de los años cuarenta.

La constelación gráfica que acompañaba a las obras supuso diferentes aproximaciones a la temática del retrato, así como a la variedad de formas de afrontarlo por parte de los artistas. De este modo, aparecían imágenes de autores que abordaron el retrato desde un punto de vista estético, como *El hombre del turbante rojo* de Jan Van Eyck o desde una perspectiva más social, como el *Juan de Pareja* de Velázquez. Por otro lado, se eligió un texto de Pierre Gonnord donde explica el porqué de su interés por este tipo de imágenes: «*Mis personajes son siempre seres urbanos, anónimos, con una condición más bien marginal, diferente, en comparación con las normas de vida establecidas por la sociedad y con los cánones tradicionales de belleza. Elijo a hombres y mujeres de mi época, por su apariencia, porque me sorprenden y me fascinan, pero también por su identidad social*» (Gonnord, 2006)<sup>6</sup>. La cuestión de género se expuso gracias a la reproducción de una obra de la serie *Monstruos* (1994) de Marina Núñez o de la

---

<sup>5</sup> [www.montserratsoto.com](http://www.montserratsoto.com).

<sup>6</sup> [www.ifema.es/ferias/arco/catalogos/2006/galerias/es/6456.htm](http://www.ifema.es/ferias/arco/catalogos/2006/galerias/es/6456.htm).

imagen de un fotograma de la película de Siddiq Barman *Osama* de 2003. El material gráfico dejaba patente el tradicional interés de los artistas por los problemas sociales a lo largo de la historia.

El cuarto espacio giraba entorno a uno de los referentes temáticos más importantes del arte moderno y contemporáneo, «*la ciudad*», un tema abordado por numerosos artistas destacando en sus composiciones el movimiento y el carácter transformativo de las urbes modernas. El diálogo estuvo formado por una reproducción del cuadro de Rafael Barradas *Calle de Barcelona* (1918) que pasa por ser una de las obras más importantes de la colección del museo, pero que se quiso desmitificar al exhibirse en la sala una reproducción del original. Este hecho supuso un guiño al concepto de deconstrucción del museo como un espacio de conservación, autenticidad y autoridad. Esta imagen estaba situada junto a la pieza de Jordi Colomer, *El orden nuevo* (2000) una clara muestra de contemporaneidad tanto desde el punto de vista del formato como del contenido. En ambas obras la ciudad es la protagonista, en Barradas destacando sus aspectos más formales, o bien evidenciando el carácter transformativo de las urbes actuales en la instalación de Colomer. Esta obra está concebida con un carácter interactivo que permite su manipulación por el espectador, transformando la obra como metáfora de la continua metamorfosis de las urbes actuales.





El repertorio de imágenes abordaba la temática urbana desde diferentes puntos de vista. Desde uno de carácter socio-económico como fueron los planes urbanísticos de la Barcelona anterior al «Forum de las Culturas» de 2004, a otros que alertan sobre el peligro de la sobreexplotación urbanística, como evidencian los problemas de hacinamiento de las fotografías de Xiang Living.

Finalmente, el último espacio expositivo estaba dedicado a «*la pintura*», desde un punto de vista plástico y conceptual. La pintura ha sido posiblemente el medio que mayores transformaciones ha sufrido a lo largo del siglo XX, pasando por diferentes etapas que alternativamente la reafirmaban o la negaban como medio. El equipo de educación seleccionó dos obras de la colección del museo, *Andalucía* (1965) de José Guerrero, donde destaca la atención que el artista granadino presta respecto al sentido plástico y lírico a partir del color y del gesto pictórico, mientras, *Retalls de colors* (2002-03) supone una reflexión sobre la pintura como concepto que Ignasi Aballí aborda a partir de la imagen de un «pantone».

Acompañando a las obras, el material gráfico seleccionado en esta ocasión, se componía de una imagen de Jackson Pollock captado en pleno proceso creativo, una reproducción *180 colours* (1971) de Gerchard Richter, o el testimonio de Guerrero



sobre el proceso de creación «*en el momento en que meto el primer color, ya es una batalla, eso ya no para*»<sup>7</sup>. Cada una de estas reproducciones evidenciaba las diferentes maneras de enfrentarse al concepto de pintura.

El primer montaje expositivo del proyecto Sala Cero trató de exponer las divergencias que existían en el plano artístico, entre la obra moderna y la contemporánea, pero también entre el museo como institución y la exposición como su paradigma, y el público. La elaboración de un discurso educativo desde el ámbito de la exposición deja clara la posibilidad, e incluso la necesidad, de conformar en su diseño y conceptualización equipos multidisciplinares, donde la educación tenga un papel activo y crítico.

## 5. Segundo proyecto educativo: *Algo tendrás que decir* (Fase I)

La experiencia del primer proyecto expositivo nos proporcionó una serie de impresiones que fueron debatidas internamente en el departamento. De estos debates extraíamos algunas conclusiones que quisimos implementar en un segundo proyecto. Estas reflexiones básicamente coincidían en que si desde un punto de vista discursivo la exposición había sido un éxito, el público visitante seguía permaneciendo en una actitud pasiva respecto al contenido de la misma. Además, la propuesta había sido excesivamente visual y estética, descuidándose quizá el aspecto más pedagógico.

De esta forma, decidimos realizar una nueva propuesta que tuviera en cuenta una participación más activa del visitante. Para ello, diseñamos una exposición donde el público pudiera dar respuesta a los contenidos propuestos. Si en el proyecto anterior se pretendía facilitar herramientas interpretativas a través de temáticas estructuradas mediante diálogos entre diferentes obras, entendíamos que en esta ocasión hacía falta crear herramientas que hicieran posible el diálogo con el público.

El objetivo era explicitar los criterios subjetivos por los que una persona selecciona una obra y no otra. Estos criterios pueden atender a conceptos de gusto, experiencia, memoria o identidad, que actúan como resorte a la hora de leer una obra. Es decir, los porqués por los que una persona elige una pieza son tan diversos como las formas de acercarse a ella. El equipo de educación por tanto, trató de seleccionar entre las obras de la colección del museo, aquellas que tuvieran un significado especial para

---

<sup>7</sup> Catálogo exposición de la Galería Carles Taché. 1990.

cada uno de sus miembros. Algunas de las piezas seleccionadas atendían más a las experiencias que habían generado en un momento dado, que a cuestiones de gusto o de belleza.

Las obras se exhibieron en la sala sin atender a ningún criterio de orden narrativo, respondiendo a una simple forma de organización espacial. Su ubicación no respondía a ningún criterio discursivo, más allá del motivo subjetivo por el que cada pieza fue seleccionada. Por tanto, los criterios fueron totalmente personales, y otra ubicación no hubiera alterado para nada el funcionamiento de la exposición. Finalmente, las obras fueron despojadas de sus cartelas informativas con el fin de no influenciar a los participantes en la actividad, anulando en todo momento las cuestiones de autoría.

La objetividad de la información que recogen las cartelas se sustituyeron por comentarios en los muros que respondían a un criterio subjetivo, expresando los condicionantes de la elección. Los textos no respondían a verdades absolutas, por más que estén situadas en el muro de un museo, sino a formas de aproximarse a la obra. De esta manera, se evidenció el hecho de que cualquier interpretación constructiva es válida en cuanto testimonio de una persona en relación a cómo asimila la obra y por qué medios.



El visitante al entrar en la sala se encontraba en primer lugar un muro con el título de la exposición «*Algo tendrás que decir*», junto con un monitor que a través de un juego de palabras en imágenes, invitaba al espectador a participar en esta actividad expositiva con sus propias opiniones:

*«En esta exposición / participa / 1 / visita la sala / conoce nuestras opiniones / 2 / elige una o más obras / sobre las que / tengas algo que decir / 3 / atrévete a dejar tú opinión / en la mesa / 4 / si quieres saber / lo que cuentan otros / puedes utilizar el ordenador / adelante».*

Una vez dentro de la sala, un texto explicaba pormenorizadamente en qué consistía la actividad:

*«Las obras que aquí se exponen responden a la elección subjetiva realizada por las personas que trabajamos en el área de educación. Entre ellas no se ha establecido, a priori, ninguna relación. Queremos compartir con vosotros nuestras opiniones y referencias más personales de aquellas obras que, por distintos motivos, hemos considerado valiosas para entablar un diálogo. El objetivo es iniciar un intercambio de comentarios que permitan elaborar «otro» catálogo de nuestra colección. En él, habrá espacio para las opiniones, intuiciones y sospechas que todos tenemos ante las obras. Intentamos, por tanto, incidir en la idea de que ese criterio subjetivo es el punto de partida y la primera aproximación que todos tenemos ante la obra, incluyendo a quienes trabajamos desde dentro de la institución»*

El problema residía en cómo dar voz al espectador. Para ello se instaló una mesa de interpretación con una doble función. Por un lado, permitía recoger las impresiones y opiniones del visitante sobre las obras de la sala, realizando una operación similar a la ejecutada por el equipo de educación. En el fondo pretendíamos crear un catálogo razonado de la exposición paralelo al formulado sobre el muro por el equipo educativo. Para aquellos usuarios que quisieran profundizar en los contenidos de las obras, en la sección «*Lo que cuentan otros*» de la mesa de interpretación, los usuarios podían buscar en un ordenador información al respecto.

La primera fase del proyecto expositivo «*Algo tendrás que decir*» se prolongó entre el 17 de junio al 16 de octubre de 2008. La iniciativa tuvo una gran acogida por parte del público, participando un gran número de personas que aportaron un conjunto de impresiones muy enriquecedoras para los profesionales que trabajamos la educación en museos. La base documental recogida en la sala nos permitiría la realización de un nuevo catálogo de la exposición, formado por las impresiones y opiniones del público que tomaban el pulso no solo al proyecto expositivo, sino también al hecho artístico contemporáneo y al museo como institución. Las reflexiones evidenciaban las diferentes maneras de mirar las obras, atendiendo a cuestiones de carácter subjetivo:



«Muy interesante la idea, mejor que la cuadrícula conceptual de las citas guiadas y el discurso encorsetado. ¡Enhorabuena!».

«Al final, sólo libertad. Un movimiento sin barreras, sin vigilantes necios de una libertad que no existía. Rompemos los vehículos para dejar las ruinas que ya no pertenecen a nadie. DEMOCRACIA?». (Vídeo Skaiting Carabanchel (Serie Democracia), 2005. El Perro).

«Esta composición es un barrido por la memoria. Todas las postales que hemos enviado, incluso las que no, esa emoción de estar en otro lugar. Esa necesidad de pintarse los labios y dar un beso sin llegar a darlo...» («No tengo edad para amarte, 1964. Alberto Greco).

«Al ver esta obra, me veo reflejado en el espejo de mi vida, que es una aventura indescriptible y misteriosa, en la cual me veo atrapado en mi libertad por el imperdible de las circunstancias» (Coure i Mirall I y II, 1989, Perejaume).

«Me gusta el silencio. La fascinante sorpresa del silencio» (Sur noir, 1948. Pablo Palazuelo).

## 6. Segundo proyecto educativo: *Algo tendrás que decir* (Fase II)

En diciembre de 2008, el equipo de educación del museo comenzó el diseño de la segunda fase del proyecto expositivo «*Algo tendrás que decir*». Desde el primer momento tuvimos claro el objetivo: aportar al proyecto la voz del público participante en la fase anterior a través de los textos recogidos, de ahí que al título se añadiera el

término «*Feed Back*», un concepto anglosajón traducido como retroalimentación, un fenómeno por el que el emisor recibe un mensaje-respuesta del receptor. Es decir, los textos del público funcionarían como una respuesta a la propuesta inicial de la fase anterior, dando así cobertura discursiva a la nueva exposición.

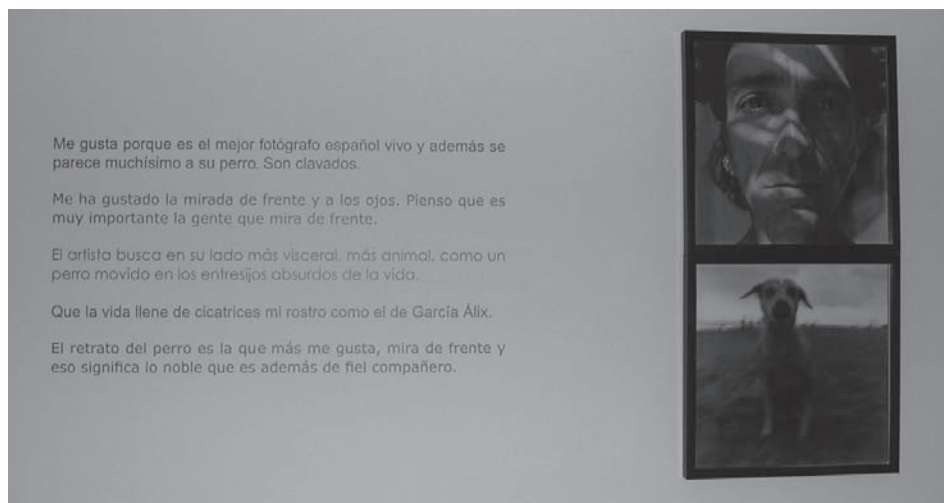
El objetivo de la exposición fue evidenciar la posibilidad de dotar de voz al público visitante. La multiplicidad de lecturas extraídas de las obras expuestas, reafirma la necesidad de crear un ambiente donde las personas puedan dar sentido a cada obra desde su propia experiencia. Se pasaba así de un monólogo, donde las obras y el discurso comisarial «habla» y el espectador «escucha», a un diálogo donde había sido necesaria la participación del visitante, privilegiando de esta forma la recepción personal de la obra por encima de otras cuestiones como autoría, criterio, autenticidad, etc.

Cuando el visitante entraba en la sala, volvía a ver el vídeo de imágenes analizado anteriormente, pero en esta ocasión el texto explicativo del proyecto había cambiado respecto a la primera fase del montaje expositivo:

*«En el proyecto anterior titulado, Algo tendrás que decir, el equipo de educación seleccionamos las obras que aquí se exponen y añadimos nuestras opiniones y referencias más personales. Además, invitamos a los visitantes a que dejaran sus comentarios sobre la pieza que más les gustase. El objetivo era iniciar un intercambio de información —feedback— basado en las opiniones, intuiciones y sospechas que todos tenemos ante las obras. El resultado de vuestra participación es lo que os mostramos en el montaje actual. En ningún caso, estas frases tratan de explicar las obras porque, como dice una de las frases recogidas, las obras no se explican, yo no quiero que me cuenten los cuadros».*

La disposición de las obras era idéntica a la primera fase de la exposición, cambiando únicamente los comentarios del muro. Obviamente, no se pudieron colocar la totalidad de los textos recogidos en la primera fase expositiva porque excedía el espacio acotado para ello. La selección no obedeció a ningún tipo de cuestión artística, sino a criterios de cómo se había entendido la actividad desde un punto de vista reinterpretativo y crítico.

A lo largo de esta exposición se recogieron más reinterpretaciones del público que nos permitiría realizar una tercera fase con nuevos comentarios, es decir, la propuesta expositiva se podría retroalimentar, enriqueciéndose paulatinamente. No obstante, el equipo de educación del museo entendió que el ciclo de este proyecto estaba finalizado, y que se había conseguido el objetivo de dar voz al público permitiéndole su intervención en los diferentes dispositivos. Dar continuidad a este montaje nos hubiera



Me gusta porque es el mejor fotógrafo español vivo y además se parece muchísimo a su perro. Son clavados.

Me ha gustado la mirada de frente y a los ojos. Pienso que es muy importante la gente que mira de frente.

El artista busca en su lado más visceral, más animal, como un perro movido en los entresijos absurdos de la vida.

Que la vida llene de cicatrices mi rostro como el de García Álix.

El retrato del perro es la que más me gusta, mira de frente y eso significa lo noble que es además de fiel compañero.

permitido conseguir más documentación sobre la exposición y las obras exhibidas, pero entendíamos que era el momento de repensar los proyectos elaborados hasta la fecha para generar otros diferentes.

## 7. Conclusión

La Sala Cero se ha convertido en un proyecto global cuyo discurso obedece a intenciones claramente pedagógicas. Las prácticas comisariales de este espacio generan narrativas que permiten dar voz al público visitante, con el fin de desarrollar una actitud crítica respecto al hecho artístico, así como en relación al complejo expositivo y al contexto museístico. La intervención desde ámbitos pedagógicos en los textos discursivos de este tipo de exposiciones, permite desarrollar el concepto de medicación crítica, dando la posibilidad así de crear dispositivos de mediación con los visitantes con el fin de que construyan interpretaciones críticas de lo expuesto.

La experiencia obtenida a lo largo de estos proyectos educativos en contextos expositivos ha sido muy enriquecedora desde todos los puntos de vista y nos permite evidenciar la posibilidad de crear en los museos equipos multidisciplinares en el diseño del contenido museológico, donde se aúne la actividad pedagógica con la naturaleza de las prácticas artísticas. Debemos abrir espacios de colaboración interdepartamental, donde la educación pueda participar en la discusión y el diseño de las prácticas curatoriales. Por otro lado, en nuestro horizonte de expectativas debe estar presente

siempre la posibilidad de la participación del público en el diseño de los contenidos expositivos, enriqueciendo el proceso y acercando el arte actual y su exhibición a la sociedad. Apostar por estos fines permitirá conseguir una mayor democratización de este espacio cultural.

## 8. Referencias bibliográficas

ALMARZA, F. (2002): «El museo como propuesta de significaciones: una estructura sistémica no impositiva, abierta y caótica», en *Revista Digital Nueva Museología*.

BONET, J. M. «Guerrero o el canto del color», en Catálogo exposición José Guerrero, Galería Carles Taché. (1990). Barcelona.

COCA, P. (2008): «Experiencias expositivas desde la educación», en *Actas del XV Congreso DEAC*, A Coruña. Museo de Belas Artes da Coruña (en imprenta).

DEL RÍO, V. (2007): «La educación artística ante el fraude del conocimiento», en: FERNÁNDEZ, O. y DEL RÍO, V. (Ed.) *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Valladolid, Museo Patio Herreriano, 25-32.

HERNÁNDEZ, F. (2006): «El Discurso Museológico y la Interpretación Crítica de la Historia». *Boletín Virtual del Sistema Nacional de Museos del Estado*, n.º 12, 4-10. [inc.perucultural.org.pe/boletines/boletin12.pdf](http://inc.perucultural.org.pe/boletines/boletin12.pdf) 25/04/2009.

DUNCAN, C. (2007): *Rituales de civilización*. Murcia, Nausícaä.

HERNÁNDEZ BELVER, M. y MARTÍN PRADA, J.L. (1998): «La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas», *Reis: Revista española de investigación sociológicas*, n.º 84, 45-63. [www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&kititulo=1380.0&autor=JUAN%20LUIS%20MARTIN%20PRADA](http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&kititulo=1380.0&autor=JUAN%20LUIS%20MARTIN%20PRADA) 30/04/2009.

NUÑEZ, A. (2007): «El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal», en *Universitas humanística*, n.º 63, 181-202.

ROCA, J. (2006): «Dentro y fuera del cubo blanco». En *[Esfera Pública]*. [http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=89&Itemid=2%2012/04/2009](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=2%2012/04/2009).

SILVERSTONE, R. (1992): «The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces», en DURANT, J. (ed.) *Museums and the Public Understanding of Science*, London, Science Museum, 34-42.

TEJEDA, I. (2006): *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid, Fundación Arte y Derecho.

TORRES, I. (2007): «Nuevos retos, espacios y fronteras en pedagogía museística contemporánea». En *1a Jornada Internacional de Educación - La dimensión educativa en los museos de arte y centros culturales*. Buenos Aires, 8-12 [sic.conaculta.gob.mx/documentos/970.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/970.pdf) 28/04/2009. [www.nuevamuseologia.com.ar/Museosign.htm](http://www.nuevamuseologia.com.ar/Museosign.htm) 20/04/2009 [www.ifema.es/ferias/arco/catalogos/2006/galerias/es/6456.htm](http://www.ifema.es/ferias/arco/catalogos/2006/galerias/es/6456.htm) 11/01/2009

[www.montserratsoto.com](http://www.montserratsoto.com) 12/04/2009

[www.museopatioherreriano.org/](http://www.museopatioherreriano.org/) 02/05/2009

[www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/educacion](http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/educacion) 02/05/2009

[www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/coleccion/catalogo\\_razonado](http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/coleccion/catalogo_razonado)  
02/05/2009

[www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/museo/plan\\_director](http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/museo/plan_director) 02/05/2009

© de las imágenes, Museo Patio Herreriano y Germán Sinova.