

La pintura de José Orús como narrativa emancipadora:

1. Introducción

La educación artística contemporánea atesora como uno de sus principales fines en la actualidad, la formación de un espíritu crítico en quienes la practican, así como una actitud emancipadora ante las nuevas formas de manifestación de las imágenes actuales. La convivencia en los mundos físicos y digitales (Martínez, 2018) provoca que los niños y niñas tengan al alcance de la mano tanto su realidad cotidiana en el mundo físico como, paralelamente, una realidad digital en las pantallas. Las nuevas prácticas visuales, centradas en los contenidos de entornos digitales, traen al frente nuevas formas de expresión y comunicación como son: los vídeos *stop motion*, los *cinemagraphs*, los vídeos *ASMR*, los videojuegos, los *selfies*, el fenómeno *gif* o los *memes* (Martín, 2018; Revilla y Murillo, 2019) que, desde la educación artística, deben ser objeto de estudio en los contextos formales de la educación y también en los no formales; puesto que instituciones museísticas y centros de arte desarrollan desde hace tiempo una labor educativa en términos artísticos muy interesante (Arriaga, 2008). Todo este tipo de imaginarios arraigados en las nuevas tecnologías es abordado por múltiples de los caminos y desbordamientos del arte contemporáneo y tienen un reflejo en la vertiente social y educativa de las entidades museísticas. En este sentido, los museos se han vinculado con la educación, pero la manera de hacerlo ha evolucionado enormemente a lo largo del tiempo. Sin embargo, el concepto de museo como recurso educativo, es decir, un museo al servicio del público, que incluye actividades

formativas, diferentes eventos culturales, así como publicaciones informativas entre otras, ha tardado siglos desde sus inicios en desarrollarse en estos términos (Arriaga, 2011).

La evolución que han experimentado los museos ha pasado de contener únicamente obras artísticas colgadas de sus paredes, como sucediese durante siglos y con un marcado carácter burgués, a ser instituciones modernas, dinámicas y comprometidas con las sociedades donde se insertan. De sus principales funciones en la actualidad destaca su vertiente educativa, la cual ha cobrado especial protagonismo en el último tiempo. Esta situación ha venido propiciada por dos circunstancias que, aunque distintas, contribuyen a que esto sea así: la primera, por el desacoplamiento entre arte contemporáneo y público, gestado desde la segunda mitad del siglo XX, hecho que hace que cada vez exista una mayor necesidad de explicar las obras de arte y, en segundo lugar, en la constante y reiterada pérdida de presencia en la escuela de la educación artística (Aguirre, 2017 y Hernández 2000). Estas dos cuestiones han cargado la balanza de la educación artística en el lado de las propuestas museísticas. Así, mientras que las prácticas de taller escolares se han limitado a la producción de manualidades y a la re-producción de imágenes, se han descuidado otros aspectos como la estética, la crítica, el patrimonio artístico y la propia historia del arte. Si bien es cierto esto, también es cierto que esta situación se acentúa cuando nos referimos a cuestiones de arte contemporáneo. En este punto, la distancia entre educación y arte aumenta, trabajando en muchos casos, únicamente obras clásicas como señala Arriaga (2011) por el desconocimiento de los maestros o por una falta de formación en su etapa universitaria.

Como respuesta a esta carencia, las instituciones artísticas han dirigido sus esfuerzos a solventar la brecha que se crea entre arte contemporáneo y educación en los últimos años. Sin

embargo, y en otro sentido en la actualidad, la tarea de los museos e instituciones de arte no se centra únicamente en la interpretación y explicación de las obras de arte; es decir, más allá de una interpretación de los objetos que no siempre necesitan y se centran en la dualidad sujeto/objeto, el último tiempo trae al frente la necesidad de considerar que las obras de arte son objetos más apropiadamente encontrados que interpretados como señala Moxey (2015: 98). Considerando, en este sentido, que las propiedades físicas de las imágenes –y de las obras de arte- son tan importantes como sus funciones sociales. Las obras nos acercan a una aproximación a lo real más allá de las mediaciones del lenguaje. Superadas estas equivalencias con el texto escrito, entra en juego un tipo de agencia que, como estudia Gumbrecht, tiene que ver con cierta vida de las cosas más allá de las interpretaciones (Gumbrecht, 2004; Moxey, 2015; Martínez, 2018).

La intervención de los museos se sitúa en una educación artística de los individuos alejada de lo que tradicionalmente se estudia en la escuela, principalmente y más allá de lo explicado, por la situación privilegiada de acceso a las obras de arte. La presencia de obras de arte en sus fondos y colecciones permite una experiencia directa y una experimentación en sus aulas de arte. Mientras, en las escuelas, el conocimiento y acercamiento a las obras de arte se hace desde la mediación de una imagen impresa, o una pantalla. De ahí, que el valor que tiene la función educadora de los museos sea objeto de estudio, señalando un camino interpretativo y de adecuación de las obras de arte en el encuentro con las personas, a pesar, y como señalamos, de que el desplazamiento hacia las dimensiones prelingüísticas, metalingüísticas o presenciales de la imagen no dibujan una trayectoria clara ni lineal (Martínez, 2019: 29).

2. La educación artística como un saber propio dispuesto para la emancipación de quienes la practican

Todas estas cuestiones anteriores deben ser abordadas por la educación artística desde sus cuatro disciplinas epistemológicas. Según Clark, Day y Greer (1987) el estudio del arte debería ser organizado de acuerdo a la estética, la crítica, la historia y la práctica de taller, propiamente dicha. En estas disciplinas se abordan la reflexión teórica que existe en toda obra artística, el juicio con que debe ser interpretado, su discurrir a lo largo de los siglos y las maneras de hacer. Todo ello, de esta forma, abarca en su vertiente teórica y práctica los distintos acercamientos a una obra o una imagen, tanto desde la experiencia de la creación, o la del propio espectador. Actualmente, se descuidan tres de las cuatro disciplinas, quedando solo la práctica de taller en una versión edulcorada y reducida para la creación de manualidades decorativas. Desde hace algunas décadas, la educación artística se entiende como un saber propio, asentado en las cuatro cuestiones aludidas, pero sin un consenso establecido de cómo tratarlas de forma compartida. Sin embargo, y mientras tanto, los contenidos visuales se multiplican, la educación formal continúa en la inacción y los museos hacen por su cuenta lo que estiman oportuno. Son estos últimos los que acompañan en el conocimiento y educación de lo artístico, pero de forma unilateral y sin establecer un libro de ruta claro. Son las direcciones de los departamentos de didáctica de cada museo las que llevan a cabo el tipo de educación formativa que consideran oportuno, pero sin establecer una línea común en torno a qué enseñar fuera de ellas. Los proyectos didácticos del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), pionero en este tipo de cuestiones, o del lado español, ejemplos como el Museo Reina Sofía (MNCARS) o el Centro de Investigación Altamira (MNCIA), han iniciado una tradición que continúa en auge y sirve para nuevos museos y centros que se incorporan a estas líneas de trabajo que, a pesar de esto, no sin llegan a tener un reflejo claro en la educación formal, ni tampoco en una visión de conjunto y consensuada de cómo enseñar a los futuros docentes. Como señala Aguirre (2018: 8), la educación artística ha

experimentado en nuestro país uno de los cambios más sorprendentes de los últimos decenios. El incremento de congresos, ponentes, investigadores y grupos de investigación en educación artística, así como las nuevas propuestas educativas u otros enfoques metodológicos, no han contribuido, sin embargo, a mejorar la situación de constante retroceso de la educación artística en la escuela.

A pesar del panorama expuesto, y de las carencias que presenta en su vertiente formal, las iniciativas de las instituciones artísticas y museísticas son las que continúan en la vanguardia educativa y señalan un camino ejemplarizante en cuestiones didácticas. A través de esta educación, los sujetos pueden comprender mucho mejor su entorno, no solo desde su propia experiencia, sino desde la reflexión puesta en valor que surge del análisis del mismo. Se trata de comprender los distintos lenguajes visuales e incorporarlos como un verdadero conocimiento en la época más visual de la cultura occidental. La alfabetización es mucho más que una mera instrucción. La transcendencia de lo visual y, en ello, de lo plástico, aúna a través de la experiencia artística y la experiencia estética, un modo de enfrentarnos y comprender el mundo. La educación artística es mucho más que aprender a dibujar y pintar, en este sentido, tiene que ver con el análisis de la cultura actual, los procedimientos, la creación de las imágenes y objetos, de las estrategias comunicativas que buscan, en definitiva, una emancipación del espectador en los propios términos visuales (Rancière, 2014). Según Rancière la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. Se produce cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto (Rancière, 2014: 18). El propio Marín Viadel señala que la educación artística “incorpora una importante carga de conceptos, teorías y argumentos que permiten comprender y dialogar con mayor profundidad sobre los sentidos y significados de una gran

variedad de fenómenos y acontecimientos visuales” (Marín, 2003: 9).

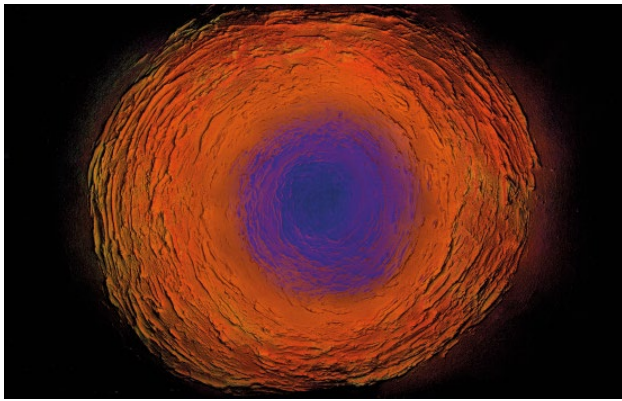
Rancière (2002) señala que en la educación es necesario generar escenarios de disenso que permitan reconfigurar nuevas formas de participación en los regímenes de lo sensible heredados. Aquí la educación artística ostenta un lugar privilegiado para la creación de ese tipo de escenarios y declarar capaces a los, a priori, incapaces. La importancia de reivindicar la educación artística, la cual atesora todavía más sentido en la época de lo visual, puesto que, frente a otras épocas anteriores, ésta se sitúa en el centro del ocio, la publicidad, el márketing, los videojuegos, los ordenadores personales, el cine o la televisión y, todo ello, es interpretado en términos visuales. Este hecho, importante y novedoso, reclama una mayor atención en las aulas de un tipo de educación que integre el pensamiento del alumnado en el análisis y crítica de lo visual que, como decimos, se sitúan en el centro de cualquier tipo de aprendizaje en el contexto contemporáneo.

Si bien es cierto esto, no es menos cierto que lo visual ha transformado la manera de comprender la sociedad. Los cánones estéticos, fundamentales para la industria publicitaria, así como la creación de nuevas necesidades, tienen su origen en los contenidos visuales. Es a través de éstos, cuando el espectador se siente seducido y por tanto, motivado en la propia imagen. Este panorama, iniciado décadas anteriores, ya desde la propia gestación de la sociedad de masas (y de consumo) hace que debamos forzar la mirada como espectadores. La educación en este contexto es fundamental y debe ocupar un espacio privilegiado en las titulaciones de los Grados de magisterio.

3. El Museo José Orús en el Centro Cultura Mariano Mesonada de Utebo: El taller didáctico a propósito de la obra de José Orús

Inaugurado el 12 de noviembre del año 2000, el Centro Cultural Mariano Mesonada ha tenido como principal función estar dedicado a los usos culturales cumpliendo, de este modo, el propósito de la donante de la casa donde se ubica actualmente el museo, Dña. Francisca Mesonada. La construcción del centro cultural, obra del arquitecto Jesús Marco, fue galardonada con el Premio Ricardo Magdalena de arquitectura en el año 2001. Desde el año 2004, se alberga en este espacio el Museo Orús que contiene una amplia y conservada colección de obras del artista aragonés. Además, el propio centro cultural y de arte potencia la formación artística con talleres monográficos y especializados en pintura, mosaico, cerámica, así como talleres experimentales como los que interesan en este texto. Entre estos últimos han desatacado: el objeto ritual del arte africano, la máscara africana, los orígenes del cine, papiroflexia, los inicios del arte, el arte del antiguo Egipto, arte de la antigua Grecia y Roma, jugar con papel, pintar con el aire, rangoli pintar la simetría y el equilibrio, las dos caras de Orús pintar con textura y luz, experimentar la luz y el color en la materia con la obra del pintor José Orús, la alegría de vivir en *La danza* de H. Matisse, mosaico de agua y color, el hierro y la forma, máscaras el rostro de los espíritus africanos, máscaras contemporáneas de Romuald Hazoumè, Munch- arte, emoción y emoticonos, el arte de jugar creando juguetes, arte y astronomía a partir del reciclaje de botellas y ¿Reciclamos con Cyrus Kabiru; cuál es tu papel?

El taller supone una toma de contacto con los rasgos de la pintura del artista José Orús (Zaragoza, 1931-2014), experiencia cuyo interés se ve aumentado por el espacio en el que se lleva a cabo, el Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús de Utebo, donde se encuentra expuesta una parte significativa de la obra del artista.



José Orús. Sin título, 2010, técnica mixta sobre tela, 73 x 116 cm, luz negra. Colección particular. Fotografía de Columna Villarroya.



Imagen tomada en el taller impartido por Mercedes Bueno. Fotografía: Mercedes Bueno.

A nivel conceptual, se trabaja en el análisis *in situ* de la vida y obra de José Orús expuesta de forma amplia en el propio centro, a partir de su trayectoria artística, desarrollada en el informalismo hasta 1960, momento en el que comienza a trabajar los pigmentos metálicos que le permiten la experimentación con la luz negra a partir de 1970.

El taller busca la implicación de los visitantes y la vinculación con la expresión de emociones a través de los lenguajes plásticos, valorando las manifestaciones artísticas como un elemento incluyente en la sociedad, al desarrollar la capacidad de percepción, desde una metodología de taller. En este sentido diferentes talleres han sido llevados a cabo por profesionales como Beatriz Ángulo Aliacar, Víctor Murillo Ligorred, Alfonso Revilla Carrasco, Nora Ramos Vallecillo, Ana Cadena González, Daniel Laliena Cantero, Isabel Lapuente Melendo y Mercedes Bueno Aladren.

Estos talleres dan respuesta a la programación y oferta didáctica del Centro cultural Mariano Mesonada-Museo Orús, de

Utebo (Zaragoza), enmarcándose en el intento de potenciar la formación artística de los visitantes.

4. Metodología

La impartición del taller de pintura en el ámbito museístico de la educación no formal, está orientado a que los participantes desarrollen su capacidad de percepción, experimentación e interpretación, aprendiendo a relacionar color, materia y luz, como base estructural de una parte significativa de la obra del artista aragonés. Se ponen en marcha tres dinámicas en las que se trabaja en la técnica de creación de formas usuales en las obras de Orús sobre arena, la técnica de uso de pintura fluorescente y, la creación de un mural cooperativo que combina las anteriores.

Dentro de la enseñanza artística el modelo clásico y más repetido a lo largo de la historia, desde la época griega hasta la actualidad, ha sido el del taller (Marín-Viadel, 1997). Con la aparición de las academias de arte renacentistas se ensalzó la idea del aprendiz creador y no mero reproductor. A comienzos de las primeras décadas del siglo XX la aparición de movimientos artísticos que concibieron el arte como una forma de expresión, donde no era necesaria la reproducción de la realidad, rompió con la tradición academicista abriendo nuevos caminos. Como ejemplo clave encontramos la academia de la Bauhaus (1919) que puso el foco en el trabajo de taller bajo la influencia del enfoque analítico. Es indudable que este pensamiento revolucionó la enseñanza del arte y significó un cambio de paradigma dentro del sistema educativo. Su idea central fue la consideración de la educación artística como instrumento para el desarrollo del alumnado como persona (Barragán, 1994). Se comenzó a considerar que las actividades con carácter artístico eran una herramienta para que los estudiantes comprendiesen su entorno y al mismo tiempo pudiera satisfacer sus necesidades y así motivar su desarrollo

personal y la creación de vínculos con el medio. El estudiante era el centro de la construcción de su conocimiento y que lo podía desarrollar a partir de la experimentación (Decroly, 2007).

Esta idea supuso un impulso fuerte al compromiso activo con la experimentación, la metodología de taller y a las experiencias de aprendizaje de primera mano y a aprender haciendo (Katz y Chard, 2000). Se considera que no se tendría que hacer una separación entre “el saber” y “el hacer”, sino que el aprendizaje debía estar contextualizado, dependiente de la situación en la que se adquiere y utiliza. El aprendizaje se debe contextualizar, debe involucrar actividad, concepto y cultura. Los conceptos no son entidades independientes, aprender a utilizar un concepto implica mucho más que tener en cuenta un conjunto de reglas explícitas. Se debe tener en cuenta las ocasiones y condiciones en que se usa, relacionándolo con el contexto de las actividades en que cada comunidad las utiliza, es decir, enmarcándolo desde el punto de vista cultural.

En la actualidad la metodología del taller es una alternativa cuyos orígenes a nivel didáctico están en la renovación pedagógica de esta concepción de Escuela Activa, basándose en experiencias de acción, donde la manipulación genera el aprendizaje. El “atelier” es el espacio donde se trabaja para transformar “un objeto” que va a ser utilizado, desarrollándose como un espacio de reflexión y de acción en el que se unifica la teoría y la práctica, el conocimiento y el trabajo.

No existe una definición estática de la metodología de taller, sin embargo, sus componentes nos acercan a la comprensión de sus implicaciones didácticas. Este modelo de aprendizaje abarca la socialización (Coll, 1996; Trujillo, 2016) y los intercambios de aprendizajes a partir del trabajo en equipo en pequeños grupos mixtos y heterogéneos.

A nivel metodológico, involucra a los participantes, lo que les permite una mejor autogestión de su aprendizaje. Los problemas que los talleres abordan no solo son de carácter curricular, sino también metodológico y motivador, al facilitar el interés por el aprendizaje y mejorar el rendimiento y satisfacción. A partir de la participación activa, la experimentación y el aprendizaje funcional, se facilita la adquisición de competencias y la construcción de aprendizajes transferibles.

A nivel didáctico implica que el usuario debe adquirir un rol activo, mientras que el docente desempeña una función orientadora y de asesoramiento, proporcionando experiencia, información y recursos. Tal y como plantean Vera y otros (2013) el rol del profesor como agente de cambio incide en el proceso de transformación social, donde su compromiso es la incorporación de experiencias culturales y necesidades sociales en la docencia e investigación, de modo que trascienda más allá de la docencia al interactuar con la comunidad. Los talleres facilitan la presencia de otros agentes de la comunidad educativa y del entorno social como lo son las familias y consecuentemente, el hecho de hacerles partícipes les hace también conocedores y críticos de la función que desempeña el arte.

El taller es un espacio, tanto físico como conceptual que favorece el intercambio de aprendizajes trabajando en equipo a partir de grupos heterogéneos, permitiendo a los usuarios desde la materialización de los conceptos (Keding, 1979). El método de trabajo utilizado fue cualitativo, incluyendo como herramientas de documentación la observación participante etnográfica del trabajo de taller. Se optó por el método de observación ya que los investigadores vivieron el fenómeno que querían conocer. Se basa en la experiencia y la exploración de primera mano sobre un escenario social, a través de la observación participante como principal estrategia para obtener información.

Como se deduce de las características del estudio cualitativo, el investigador es el principal instrumento de observación, recogida e interpretación de los datos. Como matiza Martínez-Barragán (2011), cuando se utiliza el método cualitativo aplicado al estudio del campo de las Bellas Artes, el investigador debe estar presente en el proceso, haciendo explícita su existencia y siendo consciente de que su “yo” es el instrumento principal de la investigación.

4.1. Diseño y desarrollo del taller

Nuestra propuesta de taller se plantean diferentes conceptos y procedimientos asociados al artista José Orús y su obra desde la educación plástica y visual, procurando que los asistentes desarrollen su capacidad creadora al ofrecerles oportunidades de expresión desde la manipulación de los materiales utilizados infiriendo su uso y sus posibilidades (Torres, 2017).

En el taller, a nivel teórico, se plantea la obra de Orús con el poder de transportarnos a diferentes mundos, donde, en la pintura es tan significativo lo que vemos, como lo que no vemos; es decir, el mundo de lo oculto. Para ello cada visitante experimento lo matérico con arena a partir de los trazados de formas geométricas del mundo artístico de Orús como son los círculos o espirales quebradas.

Una vez los asistentes hubieron experimentado con la arena se comenzó a trabajar con pinturas fluorescentes que pudieron ser observadas con el ciclo de luz que instalado en la Sala donde se encuentra a obra de Orús, que les permitía observar sus trabajos sucesivamente con luz blanca y luz negra, pudiendo percibir la viveza de los colores una vez se activaba el ciclo de luz negra.

Combinado las dos primeras partes se mezclaron la arena con la pintura fluorescente para elaborar un mural colectivo a

partir de cuadrantes que les permitía trabajar en grupos, con masas matéricas de colores que aplicaban al mural.



Trabajando con la arena.
Imagen tomada en el taller
impartido por Ana Cadena
González, Daniel Laliena
Cantero e Isabel Lapuente
Melendo.



Elaborando el mural colectivo.
Imagen tomada en el taller
impartido por Ana Cadena
González, Daniel Laliena
Cantero e Isabel Lapuente
Melendo.

Conclusiones

El Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús, acerca al artista José Orús desde la manipulación del color a través de la textura y la luz haciéndose copartícipe de la responsabilidad educativa de la sociedad en el contexto de la enseñanza no formal, para permitir a los visitantes generar sus propias conclusiones de la obra del artista aragonés, desde la metodología de taller.

A través de la metodología de taller los visitantes realizan un aprendizaje de autorregulación para identificar sus dificultades de aproximación a la obra de José Orús y a partir de procedimientos poder superarlas y transformarlas en

diálogos con la obra del pintor aragonés. Por medio de la práctica del trabajo de taller los visitantes desarrollaron tareas de aprendizaje complejas, como la construcción de significados de la obra artística, lo que conllevó la retroalimentación con el artista, y con el resto de los participantes, en función de la experimentación entre el color y la luz.