

El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad. Manuel Viera, Cátedra, 2020

Bajo el título *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX. Exotismo y modernidad*, ha publicado el historiador del arte Manuel Viera una interesante monografía en la editorial Cátedra en este 2020. Manuel Viera de Miguel fue becario FPU, adscrito al Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid y beneficiario de un traslado temporal a la Université de Paris Diderot en el que pudo profundizar en su tema de investigación sobre la imagen de España en las exposiciones universales decimonónicas. Defendió su tesis a comienzos del 2016, con el título: *El imaginario visual de la nación española a través de las grandes Exposiciones Universales del siglo XIX: postales, fotografías, reconstrucciones*, bajo la dirección de Estrella de Diego y Sofía Diéguez. Por lo tanto, el volumen que aquí reseño constituye un resumen y una actualización de ese trabajo doctoral.

La monografía se encuentra dividida en dos grandes bloques: el primero dedicado a las imágenes de poder y el segundo a la identidad, turismo y cultura visual. En el primero, el primer capítulo sirve de presentación a cuestiones como la sociedad, la tecnología o las ciudades que acogieron a estas exposiciones universales, entendidas como nuevas metrópolis de la Modernidad. El segundo capítulo se destina al poder político y la estructura social que posibilitaron estas muestras internacionales, reservando el siguiente epígrafe al poder económico y al colonialismo, fundamentales para comprender el desarrollo de las exposiciones. El último capítulo del bloque aborda el papel fundamental que tuvo el catolicismo en la configuración de la imagen española en el mundo globalizado. El quinto capítulo, perteneciente a la segunda parte del libro, aborda la cuestión de la occidentalidad –la manera en la que España quiso mostrarse ante el mundo como una nación occidental, volcada hacia el progreso–. El siguiente capítulo reflexiona sobre la direccionalidad de la mirada en estos recintos expositivos y el último aborda el papel que estas exposiciones universales tuvieron en el desarrollo del turismo en la segunda mitad del siglo XIX, a través de las imágenes que ofrecían de lugares geográficamente muy dispares.

El enfoque con el que ha sido concebida esta publicación, el mismo con el que fue materializada la tesis de su autor, resulta muy novedoso. Frente a la tradicional comparación de fuentes francesas y españolas, Manuel Viera utilizó también abundantes fuentes anglosajonas para la elaboración de su estudio, aportando novedad. Por otra parte, y a diferencia de otras monografías dedicadas a esta cuestión de las exposiciones universales, el autor no cae en una sucesión de eventos expositivos ordenados cronológicamente, sino que las explicaciones sobre la participación de España en estos acontecimientos quedan incardinadas en ese discurso tan revelador sobre los componentes de poder, sociedad, religión, etc., que tanto condicionaron la imagen nacional en las exposiciones universales.

También interesante resulta la contraposición de las exposiciones universales extranjeras aquí analizadas, las de Londres (1851, 1862), París (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Viena (1873), Filadelfia (1876) y Chicago (1893), con la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Manuel Viera nos ofrece además una interesante lectura de esta última exposición, de cómo la figura de la reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena fue planteada como un símbolo de la unión entre Austrias y Borbones, dinastías enfrentadas en la Guerra de Sucesión, con las pérdidas que esta supuso para Cataluña al decantarse como el resto de la Corona de Aragón por el archiduque Carlos. También resulta interesante el análisis que el autor realiza de los objetos expuestos en las secciones de la Casa Real en estas exposiciones universales,

fundamentalmente armas procedentes de la armería real y tapices de las colecciones reales, creando salones dedicados a Carlos V o a Goya como sucedió en la Exposición Universal de París de 1878. La búsqueda de referentes culturales en los siglos pasados –comprendidos como etapas históricas de mayor gloria para la historia patria–, tuvo finalmente un efecto nocivo para la imagen nacional, transmitiendo una visión de España como un país en decadencia desde el siglo XVI, nostálgico de sus glorias pasadas. Al respecto, tal y como constata Manuel Viera, la exposición de los lentos logros industriales que el país estaba llevando a cabo en el siglo XIX fue mínima, priorizando una imagen exótica –llevada a su máxima expresión en *L’Andalousie au Temps des Maures* en la Exposición Universal de París de 1900, tras una serie de pabellones inspirados eclécticamente en la arquitectura hispanomusulmana–, al mismo tiempo que la arquitectura efímera y los objetos expuestos recordaban esa “edad dorada” de la España de los Reyes Católicos y Carlos V –tal y como pudo apreciarse en el pabellón parisino de 1900, inspirado en la arquitectura plateresca–.

La publicación resulta inspiradora para quienes nos encontramos llevando a cabo nuestras tesis doctorales; personalmente, me ha sugerido nuevas formas de abordar temáticas y asuntos ya trabajados anteriormente, sin caer en la elaboración de meros listados descriptivos. Aquí es donde demuestra el autor de esta monografía la utilización de una metodología mucho más rica e interesante, todo ello complementado con más de 300 imágenes, que constituyen un corpus gráfico tremendamente ilustrativo.

Volveremos de las sombras: Ángel Celada

Volveremos de las sombras es el título de la exposición de Ángel Celada (Valencia, 1972) que ha permanecido abierta entre octubre y noviembre de 2020 en el Centre d’Art Taller d’Ivars en la localidad alicantina de Benissa.

Un título que alude directamente al confinamiento al que nos ha sometido el Covid-19, pero también al largo periodo que Ángel Celada ha mantenido en *stand-by* su actividad creadora para dedicarse intensamente a la docencia.

Celada vuelve de un silencio creativo de casi 20 años y lo hace con el inusitado ímpetu de quienes tienen mucho que decir, tal como lo acreditan las 47 obras que forman esta exposición. Un periodo que, a la vista de su actual producción, lejos de considerarse como un parón, ha servido para revisar, sedimentar y ordenar muchas de las ideas que inspiraron sus obras anteriores. Podemos hablar de un “Ángel nuevo”, remitiéndonos al *Angelus Novus*, el célebre cuadro de Paul Klee pintado en 1920 que adquirió Walter Benjamin. El filósofo alemán lo describió como un ángel a punto de alejarse del pasado, de una catástrofe que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies, mientras un huracán le empuja hacia el futuro y es tan fuerte que ya no puede cerrar sus alas. Una licencia comparativa que cobra sentido a la vista de algunos de los títulos de las obras de Celada realizadas un siglo después de la del pintor suizo, como *De ruinas y renacimientos* o *Vuelta a empezar*.

Ese huracán que impulsa al pintor valenciano le ha llevado a desarrollar en apenas dos años una intensa actividad expositiva que continúa creciendo, principalmente en Valencia y Madrid donde le representan las galerías Thema y Herráiz respectivamente.

Hay mucho oficio en la pintura de Ángel Celada, un artista que domina la aplicación de superposiciones, texturas, transparencias y, principalmente, el collage como herramienta compositiva. Dentro de esta técnica es frecuente la utilización de letras, signos y fragmentos de textos, un recurso que enlaza con otra de sus pasiones: la literatura, en especial las lecturas de autores latinoamericanos que discurrieron en paralelo a su formación de pintor como las de Borges, García Márquez o Cortázar, a quien dedicó su tesina de licenciatura hablando de sus famas y cronopios. Pero no son las únicas, también Paul Auster, Eduardo Mendoza o algunos de los clásicos se imbrican en su trabajo y su experiencia vital. Una pasión que comparte con su hermano, el poeta Javier Celada, con quien Ángel ha colaborado en varios proyectos editoriales. Si escribir es haber leído, pintar puede convertirse en una manera de sublimar lo vivido, vinculando las experiencias a las lecturas que acompañaron a cada una de ellas. Una evocación que transforma las vivencias en fragmentos de memoria

hilvanados entre sí como si de un *patchwork* se tratara.

Texto, textura y textil constituyen la epidermis de las obras de Ángel Celada, pero bajo esta última superficie laten y vibran diversas capas que han ido configurando la composición definitiva. Un complejo proceso en el que el artista se entrega al goce estético de la tensión de la producción de la forma. Partiendo de una primera capa aleatoria, va incorporando estratos de pintura y de papel a la vez que empasta, rebaja, araña, rasga, raya, lija, funde, crea reservas en algunas zonas del cuadro (cicatrices) hasta vislumbrar algo que ha encontrado con su deseo, que ha venido súbitamente a retenerlo o a contradecirlo y emerge, tal como lo indica el artista: “... un resultado que a veces tarda en llegar y otras veces, las menos, me sorprende en forma de poesía”.

Un proceder cercano al palimpsesto con la intencionalidad que apunta Rosalind Krauss al considerar el collage, como “... una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad que conlleva el signo y una pérdida de jerarquía sustituida por la parataxis: una esquina es tan importante como la otra esquina. Ya no hay un sistema central que imponga un orden y la presencia es reemplazada por el discurso, un discurso fundado en un origen enterrado”.

Así, el aparente desorden de las composiciones de Ángel Celada nos remite, paradójicamente, a un sosegado equilibrio que hace suyo el aforismo de Heráclito: “El mundo más bello es un montón de escombros arrojados al azar”.

El resultado final no es un ejercicio de sinestesia entre pintura y literatura, entre color y tipografía; ni los fragmentos de los textos que emplea en sus composiciones persiguen el objetivo del *lorem ipsum* en el diseño gráfico. Tampoco es una invitación a la pareidolia, el fenómeno que llevaba a Leonardo da Vinci a ver en las manchas de las paredes personas, animales, paisajes, combates, figuras en movimiento o disfraces extravagantes. El conjunto de la obra que presenta Ángel Celada funciona como un cuaderno de bitácora, como un registro vital sincero y sencillo de todo lo acontecido, en clave estética, antes de que se cumpla la máxima de Ovidio, *Tempus edax rerum*, y el tiempo acabe devorando el recuerdo de nuestras experiencias, porque como el propio pintor manifiesta, “no puedes tapar todo lo vivido, ni esconder la basura debajo de la alfombra. Todo emerge tarde o temprano”.

El legado de Pablo Serrano en Aldeadávila y en otros epicentros de la esfera pública en su época.

El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos presenta desde el pasado 7 de octubre hasta el 4 de septiembre de 2022 la exposición “La conquista del espacio: Pablo Serrano en la esfera pública” que se complementa con otra muestra relacionada; pero mucho más específica, “Pablo Serrano: La gran bóveda de Aldeadávila”, visitable desde el 28 de octubre de 2020 al 28 de marzo de 2021. Ambas se enmarcan en la serie de revisiones que la institución lleva realizando desde 2017, para dar a conocer diferentes vertientes de la obra del

fundador combinando los fondos del propio Museo Pablo Serrano con algunas piezas prestadas. Cumple así con uno de sus objetivos institucionales, que es dar a conocer el legado fundacional, y en esta ocasión se aborda una de las facetas de la carrera artística del escultor que más fama popular le granjeó, pero también más discusiones, por las que también ha pasado a la historia.

Serrano fue un hombre público, muy conocido por sus obras pero también por sus ideas y su compromiso socio-político, que comunicaba a través de escritos propios, declaraciones e iniciativas múltiples, porfiando amigablemente en defender sus ideales o litigando cuando fuera necesario. Por eso me parece que la primera exposición aquí comentada tiene un título doblemente acertado, tanto por la alusión bélica del término “conquista” como por el significado sociológico que, desde Habermas, tiene la expresión “esfera pública”, referida a las controversias que crean opinión y debate dialéctico en la sociedad. Tan importantes en esta muestra, comisariada por Julio Ramón, director del IAACC, son las esculturas como los textos, las fotos y demás documentación de la época que dan testimonio de esa interrelación entre el artista y su ecosistema humano; así que seguramente no será casual que haya colocado en un punto nodal, como bisagra entre las dos partes de la muestra, la foto de *Viaje a la Luna en el fondo del mar*, polémica escultura creada para el vestíbulo del hotel Tres Carabelas de Torremolinos –que no era un espacio público, pero sí un transitado lugar de paso y encuentro, propio de la esfera pública–. Su dueño la destruyó sin pedir permiso a Pablo Serrano, lo cual dio origen a una larga lucha judicial y política para que en España se reconocieran los derechos de autor independientemente de la propiedad de las obras de arte, que finalmente cristalizaron en la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, cuando nuestro paisano ya había fallecido.

Tampoco será coincidencia que se haya situado a la entrada de

la muestra una versión de la estatua a Miguel de Unamuno encargada por el Ayuntamiento de Salamanca, que nunca llegó a ponerla ni en el pedestal ni en el emplazamiento previstos por el artista. Y aunque se ha preferido obviar las pintadas vandálicas y el debate político actual sobre el monumento a Indalecio Prieto en Madrid, sí figura entre el selecto muestrario de ejemplos escogidos del extenso elenco de ochenta encargos monumentales realizados por Serrano, muchos en honor de españoles ilustres –no quiero dejar de mencionar algunos que yo nunca he tenido ocasión de visitar, como los dedicados a Antonio de Nebrija, Juan Ponce de León, o Félix Rodríguez de la Fuente– entre los que, cómo no, se ha escogido también la gran Cabeza de Antonio Machado creada para Baeza en 1966, siendo entonces prohibida su inauguración, lo cual dio lugar a una ola de solidaridad internacional que acabó difundiendo versiones del busto por todo el mundo, representado incluso en la colección del MoMA de Nueva York y, por supuesto, en el IAACC –está expuesto a la entrada de la gran sala dedicada a sus series escultóricas en el segundo piso–. En el segundo espacio de la exposición se pasa revista a monumentos aragoneses, por su tema y ubicación, como el de Santiago Ramón y Cajal en Huesca, o los de José Sinués, San Valero y el Ángel de la Ciudad en Zaragoza, así como la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, del que se ha traído un estudio preparatorio propiedad de los descendientes del artista; también ha llegado de una colección particular el boceto de escayola de la cabeza de Joaquín Costa con el que quiso contribuir al Museo de Escultura al Aire Libre de Hecho. Pero asimismo se presenta una escultura abstracta de hierro relacionada con la titulada *Quema del objeto*, que se puede ver ante el centro de salud de Alcañiz, u otras que se encuadran en series más experimentales, muy bien representadas en la primera planta del museo.

Con ellas, concretamente la titulada "Bóvedas para el Hombre", se relaciona la intervención de Serrano en Aldeadávila, que protagoniza la otra exposición, instalada en la gran sala de

la planta baja del IAACC. Su comisaria, Lola Durán, no sólo ha puesto al inicio una de las más atractivas piezas de esta serie que posee el museo, *Bóveda para el Hombre nº 21*, sino también una vitrina dedicada a la participación de nuestro artista en la XXXI Bienal de Venecia de 1962, pues por entonces ya estaba colaborando con el arquitecto Francisco Hurtado de Saracho para aportar una decoración escultórica a la monumental fachada en hormigón armado de la embocadura del túnel de la central hidroeléctrica en construcción hacia el curso medio del Duero. Aquella presa constituyó entonces una de las mayores proezas de la ingeniería mundial, realizada con éxito por Iberduero gracias a modernísimas innovaciones técnicas, que se exaltan superlativamente en la película documental histórica presentada en la entrada de la sala. Es obvio que querían dar una imagen de modernidad, y uno no puede evitar pensar que tal vez la primera opción de aquella empresa con sede en Bilbao y del arquitecto bilbaíno encargado de dar una hermosa cara externa a la obra, hubiera sido Jorge Oteiza, pero habría resultado una apuesta arriesgada —su polémico apostolado para la fachada de Aránzazu había quedado arrumbado en espera de un visto bueno que tardaría décadas en ser concedido—, así que optaron por un escultor no menos moderno pero más conciliador. Y efectivamente Serrano demostró serlo, a juzgar por las afectuosas cartas que se muestran, acompañadas de planos y de fotos de las maquetas en las que fue rehaciendo su sobria decoración abstracta a gusto de los clientes, que quedaron muy complacidos... Menos les agradó el acompañamiento que su desbordante creatividad le impulsó a añadir: un conjunto escultórico que tituló *Homenaje al Trabajo*, realizado con desechos de la obra, como ruedas dentadas, brocas, mazas, hierros y piedras, etc. Esos elementos, muy propios del *arte povera*, fueron retirados y tirados al volcadero, con el permiso de Serrano, que arguyó en una carta preferir dejar satisfechos a los encargantes con la esperanza de posibles futuros encargos. Y más tarde consiguió convencerles de que algunos de esos elementos desechados fuesen recuperados e instalados en el poblado de la central,

donde quedaron repartidas cinco grandes piezas escultóricas talladas en granito. Debido a su excesivo peso solo tres de ellas han podido ser arrancadas y traídas a Zaragoza, para protagonizar un espectacular montaje en el centro de esta enorme sala, ante una foto gigantesca de la Gran Bóveda: una brillante aportación del diseñador Samuel Aznar, encargado habitualmente de la expografía en el IAACC del que se ha despedido con este “do de pecho”, justo antes de jubilarse. No se han escatimado medios en esta exposición, patrocinada por Iberdrola. Se ha publicado un catálogo –colgado en la web del museo, donde se puede descargar gratuitamente– con un estupendo texto de la Dra. Durán, que aúna erudición con belleza literaria, particularmente cuando comenta cómo la obra de Serrano se inspiró en la hermosura natural de aquel paraje en el corazón de los “arribes” salmantinos, con escapadas paredes geológicas e imponentes muros de piedra seca cercando los campos.

Cómic, ilustración y diseño desde Aragón. Sara Jotabé

Sara Jotabé es una de las autoras jóvenes con mayor proyección. Ha colaborado con numerosos medios y es autora de libros como *Pajas Mentales* (realizado en 2015 y publicado en 2016) o *Diario de Una Vida de Mierda* (2017), lanzados por Letrablanka Editorial. En la entrevista repasamos su trayectoria y nos acercamos a sus últimos proyectos.

¿Es posible desarrollarse como autora en Aragón? ¿Existen suficientes apoyos institucionales?

Aragón es una tierra rica y fértil en lo que al arte y a los artistas se refiere. En el mundo del cómic contamos con numerosos referentes nacionales e internacionales, y considero que está en uno de sus mejores momentos a nivel de efervescencia creativa. Este hecho, por supuesto, facilita la creación de redes de trabajo y hace que sea más sencillo desarrollarte como creador. No obstante, creo que en el terreno institucional todavía nos quedamos un poco atrás en ese aspecto, pero espero -y deseo- que se trate de algo temporal y finalmente se le otorgue al cómic la visibilidad y valor que merece.

Has comentado en alguna entrevista que originalmente empezaste Bellas Artes con la idea de dedicarte a la pintura, pero que terminaste en el cómic porque te atraía su inmediatez, la posibilidad de llegar a mucha gente con pocos trazos.

Siempre me gustó el cómic, desde bien pequeñita. Y como tal; leía, escribía y dibujaba imitando a mis artistas preferidos. ¡Me encantaba! Pero, conforme fui creciendo y cursando mis estudios en arte, me di cuenta de que el cómic quedaba relegado a un segundo plano, y que incluso dentro del propio mundo artístico era puesto en tela de juicio. De esta forma, continué desarrollándome a través de la pintura, un ámbito que también me había atraído desde siempre, con un estilo a caballo entre el pop y el cómic que a mí me gustaba, mezclando colores, líneas, pequeños textos, iconos...

Todo cambió durante mi Erasmus en Loughborough University donde, por casualidad, medios físicos, y una profesora sustituta muy entusiasta con mi trabajo, volví a retomar el cómic. Y lo más curioso fue que, realmente, solo me permití extender las historias que normalmente plasmaba sobre un lienzo! A la gente le gustó, y por supuesto, yo me sentía más libre que nunca. Al volver a la Universidad de Zaragoza, donde cursaba Bellas Artes, seguí experimentando con el cómic, disfrutando y sacando una sonrisa a quien lo leía. Esa facilidad comunicativa y la frescura que me permitía transmitir con varios trazos, me enganchó definitivamente.

La edición de *Pajas Mentales: Cogito ergo verigüel fandango* supuso un punto de inflexión en tu trayectoria, ¿puedes hablarnos sobre este libro?

Fue mi Trabajo Final de Grado. Es decir, recopilaba todo mi aprendizaje y trayectoria durante la carrera de Bellas Artes. Representaba la construcción ya definida de mi discurso artístico y lo cierto es que para mí fue un lujo poder hacerlo. En lo formal, se trataba de un cómic experimental, realizado con pocas manchas de color de acuarelas planas y una marcada línea negra. Pocos fondos, no constaba de viñetas, ni de números de página... Eran solo tres personajes principales (mis mejores amigos de la universidad y mi *alter ego*), que jugaban entre lo real y lo onírico mediante conversaciones absurdas y secundarios que se iban incorporando a la historia de forma puntual. La narrativa era relativamente sencilla, circular, pero funcionaba muy bien. Resultaba divertido, fresco, descarado... No solo me permitió jugar a nivel plástico, sino también a nivel humorístico y verbal.

La experiencia anterior me animó: al año siguiente de terminar la carrera, mientras cursaba un Máster de Profesorado en la especialidad de Dibujo, compartí mi primer *stand* en el Salón del Cómic de Zaragoza. Tenía 4 *prints*, 2 láminas, y un pequeño fanzine en blanco y negro al que llamé *Una Chica Rara, parte uno: Lo siento mamá, pero me estoy volviendo indie*. Lo llamé así inicialmente porque pensaba realizar dos partes más, pero mi trabajo y el fanzine tuvo tal acogida que no solo agoté las existencias del mismo en el primer día de salón, sino que llamó la curiosidad de Letrablanka Editorial. Un año después, en 2016, la versión oficial y editada de *Pajas Mentales* llegaba a las librerías. Desde entonces, y con mucho trabajo duro a mis espaldas, agradezco todos los días poder dedicarme a algo que amo tanto como es el cómic.

¿Cómo dirías que ha evolucionado tu estilo desde que comenzaste hasta ahora?

Pajas Mentales fue una experimentación total por mi parte. Un disfrute que, por casualidad y por fortuna, se convirtió en mi primer cómic publicado. A partir de ahí, y con la vista puesta en hacerme mi hueco en el mundo de la historieta, continué investigando y jugando con el lenguaje. Pasé a utilizar tramas, viñetas definidas, capítulos, otro tipo de ritmo en la narrativa, pero siempre jugando con el humor, la desinhibición y el carácter social en la obra.

Todo se pudo ver en el que fue mi siguiente cómic con Letrablanka: *Diario de una Vida de Mierda*, que publiqué en 2017. Supuso un antes y un después en mi trayectoria, mi trabajo tomó un rumbo distinto. A su vez, y mientras publicaba en redes sociales distinto contenido y colaboraba con *WeLoversize* como viñetista, fueron surgiendo mis primeros trabajos en diversas campañas. Al salir de mi zona de confort mi trabajo desarrolló nuevos colores, líneas y expresiones. Tras trabajar en campañas con Cruz Roja, el Ayuntamiento de Zaragoza, y otras empresas nacionales e internacionales, mi producción derivó en algo más cuidado y mimado, aunque siempre manteniendo la frescura y el humor. Se plasma muy bien en mi aportación al cómic *Diferente* (Planeta, 2019). Desde entonces he estado publicando *Tupper para Tres* (Fandogamia, 2020) webcómic loco y desenfadado de lectura gratuita en la web de la editorial, y sigo trabajando en mis siguientes publicaciones. Desde luego, puedo prometer que queda Sara Jotabé para rato, y que mis próximas obras no dejarán a nadie indiferente.

¿Cómo entiendes el humor? ¿Hasta qué punto es importante en tu trabajo?

Para mí el humor es vida, es amor, es un lenguaje propio, único y universal. Lejos de factores culturales, a todos nos gusta reírnos. Es algo contagioso, precioso de compartir, inherente al ser humano, ¡y gratuito! Personalmente, no entiendo la vida sin humor. Es la sal de la vida, el *umami* de lo cotidiano. Un catalizador para lo bueno y para lo malo.

Por supuesto, es también un arma de doble filo, pues al ser un lenguaje necesita de un comunicador que lance el mensaje y un receptor que lo reciba. Si el mensaje no está bien redactado, la información no llegará o lo hará en mal estado. De otra forma, si el receptor no está lo suficientemente formado como para descifrar el mensaje, este tampoco llegará y generará un conflicto. De esta manera, debemos educarnos en el humor, igual que lo hacemos en la lengua o las matemáticas. Por mucho que levantemos la voz, nadie nos entenderá hablando, a no ser que el receptor o receptores conozcan nuestra lengua. En este caso ocurre lo mismo. Por eso en mi trabajo el humor es algo fundamental. Con el cómic, así como con la literatura, el cine o cualquier arte, también se *educa* de forma inconsciente al lector o espectador. El humor es mi filosofía de vida, y por tanto no puede faltar en mi obra.

¿Y la libertad? ¿La desinhibición?

Considero que tanto la libertad como la desinhibición son amigas inseparables del humor, por lo que forman también parte de la base de mi trabajo. Y es que, el humor sin libertad y desinhibición, es humor enlatado, sin alma, sin realidad. Obviamente, hay *humores* y *humores*, y su correcto funcionamiento depende del contexto y de los involucrados en el propio chiste. Un barco funciona muy bien en el mar, pero dudo que lo haga igual en el desierto. No obstante, la desinhibición y la libertad, partiendo desde lo privado hacia el público, te permiten conocerte mejor a ti mismo como individuo, y por tanto, como parte del mundo.

¿Piensas que la identificación generacional que suponen tanto tus ilustraciones como tus libros puede ser un factor a tener en cuenta a la hora de explicar su éxito?

Por supuesto. Sin duda alguna, gran parte del éxito de una obra es que el lector o espectador se vea reflejado en ella, tanto para bien como para mal. Que se identifique con el personaje, con el ambiente, el contexto histórico... son factores fundamentales que llaman la atención y que atraen hacia un proyecto u otro.

En mi caso, no busco tanto la identificación de un sector generacional en concreto, sino llamar la atención sobre X temas o cuestiones, de forma clara y, en gran parte, personal. Lo curioso y positivo de esto es descubrir que hay mucha más gente que comparte ese punto de vista o esas preocupaciones, y que al final, todos estamos unidos por el humor que lo anterior desencadena. Puede sonar un poco utópico, pero me gusta pensar que nuestro trabajo hace del mundo un lugar, al menos, un poco más agradable para todos.

¿Crees que la situación de la mujer en el mundo del cómic es mejor que años y décadas atrás?

Desde luego, como en otros muchos campos, la situación de la mujer en el mundo del cómic ha mejorado notablemente. Ya no sólo a nivel de creación, sino en lo que respecta a los personajes femeninos. Hoy en día hay una amplia variedad de identidades representadas y, aunque la lucha por la igualdad y la diversidad sigue siendo algo activo –y, como todo, tiene sus baches–, considero que vamos bien dirigidos. Tenemos que seguir en la brecha.

¿Cuál es el papel que tiene la AAAC dentro del cómic aragonés? ¿Es importante asociarse, crear vínculos entre los diferentes autores?

La Asociación Aragonesa de Autores de Cómic (AAAC) surge con la voluntad de ser un espacio común para el mundo del tebeo aragonés en sus muy diversas vertientes; un lugar donde se defiendan los derechos de los asociados como creadores de cultura y desde el que se apoyen y difundan sus obras mediante diversas actividades y acciones relacionadas con el cómic. A través de jornadas, exposiciones, talleres y publicaciones propias dota de visibilidad a aquellos con muchas cosas que decir, con el convencimiento de que la historieta es una expresión cultural completa de primer nivel, con una capacidad pedagógica, divulgativa y

social que se suma a su innegable valor como elemento de ocio y entretenimiento.

Realiza el Salón Hispano francés de Cómic de Jaca, las Jornadas del cómic de Barbastro, talleres formativos, charlas... En mi opinión, y como experiencia personal, asociarse, buscar apoyos, ayudas, colaboraciones o sinergias es imprescindible para sacar adelante ya no solo tu proyecto personal, sino el propio sector del cómic. Formar parte de la AAAC desde mis inicios creativos ha facilitado mucho mi labor como creadora. Nada es fácil en este mundo, pero contar con compañeros y amigos dentro de él, hace que el viaje sea mucho más ameno.

¿En qué proyectos estás trabajando actualmente? ¿Cómo te ves en un futuro próximo y sin COVID-19 alrededor?

Actualmente, y desde mediados de septiembre de este mismo año, me encuentro publicando online mi último cómic *Tupper para Tres* con la editorial Fandogamia. Un cómic fresco, joven, descarado y divertido, sobre las aventuras de tres compañeros de piso muy dispares, que se las ven y se las desean para salir adelante en los tiempos que corren. La verdad es que es un proyecto que me ilusiona enormemente, ya que siempre había querido hacer un webcómic. Además, al margen de las buenas críticas que está recibiendo, me parece algo muy divertido tanto de hacer como de leer. Cada lunes y miércoles las páginas se actualizan y permiten a una etapa más de la historia. Me gusta la sensación de estar en contacto directo y en tiempo real con el lector.

Además trabajo para varias empresas y organizaciones nacionales e internacionales, soy viñetista en el *Huffington Post* o en *WeLoversize*, acabo de participar en la última edición del festival Asalto, soy la presidenta de la AAAC, participo en charlas y talleres... Como extra y entre otros proyectos, estoy trabajando en la que será mi próxima novela gráfica. Lo cierto es que no podría estar más feliz y agradecida.

De cara a un futuro próximo, tanto con, como sin covid-19, me imagino feliz, dibujando, creando historias, compartiendo y generando proyectos, y bien orgullosa de mis últimos trabajos. Eso sí, sin covid-19, además, me imagino disfrutando de salones y firmando y dedicando mis obras a mis lectores ¡Es la parte que más me gusta!

De Rosario Weiss a Elena Brockman. Mujeres con pinceles en el Museo del Prado

Para una mujer española de finales del siglo XIX o de comienzos del XX, ser artista implicaba por lo general asumir un alto riesgo. La dificultad de acceso a una formación completa, de exponer y vender un trabajo realizado en las mismas condiciones que los demás artistas, o de que la obra de una mujer contara con una justa crítica más allá de cuestiones de género tenía que ver con una sociedad de tradición patriarcal y paralizantes fanatismos religiosos. Tampoco la comparecencia en las exposiciones oficiales a lo largo del siglo significó una aceptación en término de igualdad de su condición de artistas, sino más bien la validación pública del papel que se le otorgaba en el ámbito artístico, es decir, el de aficionadas que debían como mucho volcar su talento en prácticas y géneros artísticos considerados menores:

como por ejemplo, el bordado decorativo- el buen domino del dibujo aplicado a géneros como el bodegón, el paisaje y el retrato, y a técnicas como el pastel, la acuarela o la miniatura- que supuestamente se correspondían con la delicadeza femenina, eran un gran aliado para lucir en sociedad. Otro exponente era el de tratar a las artistas como musas o modelos y no a su condición de pintoras o escultoras, pero más deprimente era el hecho de reducirlo todo a eslabones en la genealogía masculina, insistiendo en su linaje y su condición de hijas, hermanas, esposas o por lo menos discípulas de pintores u otros hombres de reconocida presencia pública.

Las circunstancias adversas que hemos descrito distaban de ser anécdotas, y serían hoy imposibles de aceptar en nuestro país. Precisamente por ello es tarea de las instituciones públicas recuperar, recordar y reivindicar el trabajo de las artistas que, desde distintas posiciones, formaron parte de la esfera cultural de su país. Nombres como Elena Brockman, única que se atrevió con un género como la pintura de historia y de composición, tácitamente vedado a las mujeres, María Luisa de la Riva, una pintora de éxito, quizá porque a partir de 1880 residió en París, donde formó parte de la asociación de artistas profesionales y participó en exposiciones internacionales, o Maruja Mallo, que siempre tuvo el apoyo de su padre y de otros artistas que insistieron en su "labor intensa y constante, llena de inquietudes propias de quien tiene fe y amplios ideales de arte". En definitiva mujeres libres dispuestas a pagar el precio por ser artista.

El Museo del Prado es el principal depositario de los tesoros artísticos de nuestro pasado cultural. La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* por un lado nos acerca a la posición que el sistema artístico español ofreció a las mujeres desde el reinado de Isabel II hasta el de su nieto Alfonso XIII y, por otro, dar a conocer a la mujer del siglo XIX a través de la representación de sus conductas públicas y privadas.

La exposición se introduce en las entrañas de la colección del Museo Nacional del Prado. Para ello, se han sacado a la luz muchas de las obras no expuestas de manera habitual de las colecciones del Museo del Prado, así como de un buen número de piezas custodiadas en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional y en otras instituciones, como la Real Academia de San Fernando, además de colecciones particulares. Y es que la inmensa mayoría de las obras pertenecen al Prado, por haberlas adquirido el Estado tras su éxito en las Exposiciones Nacionales.

Por tanto estamos ante una de las muestras más ambiciosas, tanto por número de obras- ciento treinta, entre pintura, fotografía, escultura, el dibujo, el grabado, la miniatura, el bordado y el cine-, como por la complejidad de su planteamiento.

La imagen oficial

La irrupción del realismo en las artes plástica a partir de la segunda década del siglo XIX transformó paulatinamente los propósitos de la pintura y escultura españolas. El papel del Estado fue crucial, con sus compras a través de las Exposiciones Nacionales, desatendió el interés por la pintura de historia, en favor de los temas sociales y, en menor medida, de una suerte de costumbrismo que ponía el acento en los problemas cotidianos de la época. Uno de los temas iconográficos preferidos de los artistas, era el de la representación de mujeres fieles y complacientes al servicio del esposo, hasta el punto de convertirse en género autónomo en la pintura española hasta bien entrado el siglo XX.

Frente a la cotidianeidad del realismo, el simbolismo aportó un matiz conceptual a sus producciones que, cuando se centraban en la mujer, buscaban la plasmación del ideal, ya fuera un ensalzamiento de la virtud redentora o el vicio asociado a fatalidad y la perdición. La iconografía de las obras de este tipo que se presentaron a la Exposiciones Nacionales permite comprender hasta qué punto caló esa profunda dicotomía en el credo artístico del fin de siglo. El Estado, eligió siempre las virtudes de la mujer, frente al gran público, que prefirió las escenas de perdición.

El arte oficial acogió también un inmenso caudal de temas que aludían de un modo u otro a la superposición de lo masculino sobre lo femenino: la debilidad psíquica de la mujer, la oposición de la mujer a su domesticación por parte del sistema burgués decimonónico, la brujería...etc... Los artistas del nuevo siglo contribuyeron a aportar nuevas lecturas a la ya abundante iconografía sobre la mujer. La representación de mujeres solas en escenarios de ocio contemporáneo, son cuadros que se alejan del discurso moralizante. Esta creciente

concienciación de la posición desfavorable de la mujer, culminará en lo que se ha denominado “naturalismo radical”, caracterizado por una posición de denuncia comprometida con determinas injusticias sociales.

La historia del arte hoy sabe, ha aprendido, que su relato funcional y sus categorizaciones son muy objetables y necesitan ser revisadas a cada paso. Es importante abordar a las artistas desde el punto de vista de los estudios de género y no de la historia de las mujeres, donde se cambia el sujeto de estudio pero no la mirada desde donde se mira. Pues no trata de buscar la esencia del “arte femenino”, se trata de rescatar ciertos temas o géneros artísticos “menores” para la cultura heterogénea que por imposiciones vitales las mujeres las habían pintado con más frecuencia.

Arte mayúsculo en pequeño formato: Vanguardia dibujada (1910-1945). Colecciones Fundación Mapfre.

Apuntes, bocetos, esbozos, estudios, croquis, tanteos, bosquejos, notas, borrones, garabatos...etc... Reciba el nombre que reciba, el dibujo es la máxima expresión de un artista. Es la técnica que conecta la imaginación con el sentimiento del artista, pues sale de las entrañas de su alma, y se crea en la atmósfera de la soledad de un estudio. En el pasado, el dibujo se constituyó como un ejercicio común para pintores, escultores y arquitectos en las academias, que conectaba el estudio de la perspectiva y la proporción, considerando al óleo, como la técnica magistral y perdurable. Pero será en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se considere al dibujo como técnica primigenia. Ya en el siglo XX, los historiadores y especialistas en arte, se lanzaron a publicar catálogos de dibujos de grandes maestros, antiguos y modernos- el primer catálogo de dibujos de Picasso, debido a Waldemar George, se publicó en 1926, cuando el artista tenía cuarenta y cinco años y su carrera aún se extendería casi cincuenta más-. En estos primeros catálogos se pudo debatir si la originalidad del maestro residía en el dominio del dibujo o se basaba en la educación artística adquirida en la academia, que valoraba la calidad o no del alumno. Con la llegada de las vanguardias, que proclamó la primacía de la libertad frente al antiacademicismo, los artistas se enfrentaban a retos desconocidos como la posibilidad de dibujar la abstracción.

Toda esta breve introducción sobre la historia del dibujo no es sino la antesala para conectar con la riquísima selección de dibujos, que pueden verse en una nueva exposición temporal, en la Sala Noble del Museo Carmen Thyssen Málaga. *Vanguardia dibujada (1910-1945)*. A través de veintiséis artistas, internacionales y españoles, podremos recorrer las primeras décadas del siglo XX a través del dibujo. La colección procede de la Fundación Cultural Mapfre, que nos acerca a estudios acabados, porque surgen de un trabajo reflexivo por parte del artista. Pese a la fragilidad del material en el que están hechos estos dibujos, generalmente papel, asistimos a una gran variedad de lenguajes y temáticas que adquieren el carácter de obras de arte definitivas.

Pequeñas obras maestras.

En una supuesta “primera división” del arte contemporáneo, estarían a la cabeza los nombres de Rodin, Picasso, Matisse, Dalí o Miró. Entre los cinco artistas suman miles de dibujos, sueltos o en centenares de cuadernos. Volviendo a la exposición que nos ocupa, de forma

cronológica, se abre con dos dibujos de Picasso, un lápiz y tinta china titulado *Mademoiselle Léoni* 1910, y la obra *Sin título, Arlequín y Polichinela* 1924. La producción de artistas españoles es especialmente representativa en una serie de piezas vinculadas al surrealismo, Salvador Dalí, en la tinta sobre papel *Solitude mentale (Soledad mental)* 1932, Remedios Varo, y su collage *Catalogue des ombres (Catálogo de sombras)* 1935, o Maruja Mallo con su *Estampa* 1928, realizado con una gama sombría y delicada de lápices de colores. De la llamada Escuela de París destacamos El dibujo del escultor Julio González, *Sin título* 1940, o el bello paisaje entintado del pintor canario Óscar Domínguez.

En cuanto a los artistas internacionales se comprueba una coexistencia de estilos y técnicas diversas en autores como el escultor Alexander Archipenko en *Collage, n.º 2* (1913), la pintora y diseñadora ucraniana Sonia Delaunay, con su obra *Disque Portugal*, realizado en la segunda mitad de 1915, el alemán nacionalizado norteamericano George Grosz con la obra *Ein Abend in Berlin (Una tarde en Berlín)* 1929, la abstracción geométrica del miembro de la Bauhaus, László Moholy-Nagy, con una delicada obra, titulada *Composición* 1930, o la línea ondulante y la voluptuosidad del mejor Henri Matisse.

Este alarde creativo, no es solo la constatación de los artistas, sino también la riqueza de este mal llamado “género menor” que llamamos dibujo. La belleza de las imágenes, la complejidad, en el caso de los collages y *papiers decoupés*; la simultaneidad de sus composiciones con lápices, tintas o acuarelas, componen un crisol de estilos y escuelas del pasado siglo, que son necesarios recuperar.

Eduardo Pisano estrena un espacio expositivo en París

El pintor cántabro Eduardo Pisano (1912-1986) forma parte de la generación de artistas españoles que cruzó la frontera pirenaica durante la Guerra Civil, dejando atrás la producción artística correspondiente a su periodo de formación que se vería interrumpida como consecuencia de sus compromisos políticos. En Francia volvió a emerger la figura del cántabro, natural de Torrelavega. La ciudad del Sena fue testigo del resurgir de su pintura llena de exaltación y con evocaciones a la identidad española, al mismo tiempo que exploraba nuevos caminos tras entrar en contacto con las vanguardias y el auge artístico parisino. Además, el país galo se convirtió en el escenario de consolidación, el lugar donde fue adquiriendo un mayor reconocimiento, mientras en su propio país estaba lejos de alcanzar la notoriedad que le otorgaba el país vecino.

Pisano acaparó la atención del coleccionista André Licoys, quien llegó a ser su gran mecenas adquiriendo un gran volumen de su obra, siendo el especialista por referencia de la pintura del cántabro. A día de hoy, este legado está en manos de su hijo, Éric Licoys, un apasionado del arte que trabaja por su puesta en valor tanto en España como en Francia, dando lugar a dos iniciativas relevantes que han conseguido realzar la figura del pintor. Por un lado, ha sido el promotor de un museo para Pisano en Torrelavega, su ciudad natal, donando generosamente para ello, más de cincuenta obras, y, así contribuir al retorno artístico del artista que se iba llevando a cabo poco a poco.

Por otro lado, impulsa en París la apertura de un espacio expositivo de carácter permanente que denomina "Show room" donde instala toda la colección que aún conserva de las obras del pintor, en concreto aquella que hizo en Montparnasse entre finales de 1967 y 1986, con el fin de que de forma periódica se vayan presentando al público. Este espacio está ubicado en el número 10 de la calle Jean Jacques Rousseau, en las proximidades del Museo del Louvre, junto al Ministerio de Cultura y próximo a la Bolsa de Comercio que será, a partir del 2021, la sede de la colección François Pinault. También, justo al lado, en el 2024 está previsto que, la Fundación Cartier se instale en el antiguo inmueble del "Louvre des Antiquaires". Por tanto, se trata de un entorno emblemático y excepcional del que forma parte Eduardo Pisano. Asimismo, señala Éric Licoys: "es un lugar prestigioso que contribuirá a poner al pintor en su lugar en el mundo del arte. Es ideal para poner en marcha este proyecto artístico. Esta colección forma un complemento de aquella del Museo Pisano de Torrelavega, el lugar natal del pintor, y es muy variada con numerosas obras de calidad".

No son las únicas iniciativas que ha puesto en marcha, también editó el año pasado un libro en francés sobre la biografía, las exposiciones y las donaciones de Eduardo Pisano, escrito

por Jorge Rodríguez de Rivera, y, a finales de septiembre del 2021, se celebrará una retrospectiva en el Museo Municipal de los Avelines en Saint Cloud, en la que se pretende rendir homenaje a André Licoys por su papel de mecenas con Pisano.

Parece que el país galo comienza a rendir homenajes al arte español, pues hay otra propuesta puesta en marcha en la localidad de Prayssac dedicada al pintor zaragozano Ricardo Santamaría, y que tendrá como finalidad otorgar su nombre a un centro de arte contemporáneo que se prevé abrir. Por tanto, se extiende un halo de optimismo hacia aquellos artistas que, huyendo del régimen franquista, encontraron en el país vecino la oportunidad de continuar y, ahora somos testigos del reconocimiento que Francia les otorga.

Banderas en balcones fronterizos: #internetflags – una exposición personal de Irma Marco

Durante el período de cuarentena hemos sido partícipes de un nuevo fenómeno: una inesperada inmovilidad redujo nuestro espacio de interacción a los propios límites de nuestras casas, lo cual condensó los canales de comunicación en las brechas^[1] que conforman nuestros hogares.

Empezamos a descubrir las extensiones de nuestras casas para sentirnos atraídos por sus propios límites: el rellano que divide la casa de la de nuestro vecino, el balcón como una pretensión por invadir el espacio público de la calle, pero

también todas aquellas pantallas que al igual que ventanas, nos ofrecían otras experiencias con otros lugares, otra gente. Todas aquellas aberturas y resquicios que existieran en un hogar, tanto físicas como virtuales, adquirieron una importancia fundamental en el transcurso de los largos meses de cuarentena, pues fueron imprescindibles para mantener una función vital: la relación. Sin embargo, tal relación se dividió entre una circunscrita a un contexto físico y temporal determinado (las conversaciones entre los vecinos y vecinas a través de los rellanos, balcones y ventanas) y otra telemática (todas aquellas interacciones realizadas a través de una pantalla).

Es justamente en dicha intersección, entre lo tangible y cercano, y lo virtual y lejano, donde se sitúa el eje de la última exposición de la artista valenciana, Irma Marco. *#Internetflags* se expuso en la galería Espai Souvenir, situada en el barrio barcelonés de Gracia durante un período comprendido entre el 22 de octubre y el 15 de noviembre 2020. Justo antes del inicio de la cuarentena, la artista adquirió grandes extensiones de tela, que utilizó durante el aislamiento para confeccionar y pintar una serie de mensajes en formato de banderas. Según las producía, las colgaba de su balcón, proponiendo de este modo, un nuevo medio de comunicación con el vecindario de su barrio. Dichos mensajes son lemas, frases o citas propias de la esfera digital, que la artista es capaz de recontextualizar para resignificarlos en los balcones fronterizos.

El proceso de producción, que tuvo lugar en la casa de la propia artista a lo largo del período de cuarentena, se enriquece con la curaduría de Arianna Esposito y Marco Tondello, quienes proponen una exposición que traspasa los límites de la galería para ocupar las calles de Gracia. La propuesta implicó la activación del tejido social del barrio, puesto que fueron las vecinas de la galería quienes, repitiendo el gesto de la artista, exhibieron las banderas

desde sus balcones.

A través de *#walks* (tours guiados por los comisarios) se realizaron recorridos en los que el proyecto y el barrio se fundían en un diálogo abierto a los transeúntes. Algunos mensajes, como *I xxxe internet*, proponían a través de su libre interpretación una reflexión acerca de nuestra afectividad con y por medio de la tecnología. Otros, como *Where do you want to go today?*, conformaban paradojas en el contexto de la pandemia o acentuaban la sensación de libertad al navegar en la red.

Con la vista puesta en un nuevo contexto post-pandemia, el proyecto expositivo pretende llamar la atención sobre la relación entre tecnología y ser humano. Una relación que se ha visto fortalecida en un período de crisis sanitaria, pero que, a diferencia de esta última, parece que sólo puede ir hacia vínculos cada vez más mediados por aparatos tecnológicos. Plantearse las posibles consecuencias, tanto positivas como negativas, es fundamental para definir quienes somos y hacia dónde queremos ir.

Las banderas de Irma Marco, en este contexto, adquieren el potencial para comunicar aquello, que desde la hiperconectividad de la red, sería ininteligible. *#internetflags* propone un receso que permite pensar nuestro presente y todos sus posibles futuros en la precipitación hacia la hipertecnologización de todos los ámbitos sociales.

^[1] Brechas, en este contexto, hace referencia la tercera definición de la RAE: *resquicio por donde algo empieza a perder su seguridad*.

Prácticas curatoriales en museos de arte contemporáneo.

Introducción

El museo de arte se ha convertido en los últimos años en una de las entidades culturales más relevantes de la contemporaneidad. Su historia se remonta a la inauguración del Louvre en 1793 como consecuencia de los procesos revolucionarios que tuvieron lugar en Francia a finales del siglo XVIII. Esta institución es el resultado de aunar la práctica coleccionista y de los ideales de la Ilustración (Hernández, 1992). Aunque existen ejemplos anteriores, el Louvre inauguró un modelo de museo público que tanta repercusión ha tenido en los últimos dos siglos.

Desde el principio, el museo nació con una vocación pedagógica determinada por sus prácticas de adquisición, conservación y difusión, a través de las que pretendía difundir un conjunto de valores y creencias, con el fin de instruir a los ciudadanos en los ideales de las clases dominantes (Zunzunegui, 2003). Esta concepción no se tradujo de inmediato en actividades educativas específicas, sino que habría que esperar algunas décadas para que surgieran las primeras propuestas formativas, principalmente dirigidas a la comunidad escolar.

En realidad, la educación en museos nunca tuvo la misma consideración que otras funciones de la institución. Su posición subordinada respecto a las prácticas coleccionistas y exhibitorias (Hooper-Greenhill, 2002) no solo repercutía en sus programas educativos sino, incluso, en la posición jerárquica que han ocupado sus profesionales.

Las actividades de los museos, especialmente los de arte contemporáneo, han girado en torno a sus programas

expositivos, un fenómeno relativamente reciente que se ha convertido, según Greenberg, Ferguson y Nairne (1996), en el medio por el cual la mayor parte de la creación artística es conocida. Según estos,

las exposiciones son el principal lugar de intercambio de la economía del arte, donde se construye, se mantiene y ocasionalmente se reconstruye la significación. En parte espectáculo, en parte acontecimiento sociohistórico, en parte dispositivo estructurador, las exposiciones –especialmente las de arte contemporáneo– establecen y administran los sentidos culturales del arte (Greenberg, Ferguson y Nairne, 1996: 2).

La hipertrofia del evento expositivo en museos y centros de arte ha superado los límites de la presentación visual, adquiriendo una concepción artística propia que ha desplazado la atención de los artistas y sus producciones, a los comisarios y sus discursos. En esta “era de las exposiciones” (Mosquera, 2008), algunos autores apuntan al “curatorismo” como al último movimiento artístico que encumbra al curador como a un visionario del arte actual (Castro Flórez, 2012).

La labor comisarial ha experimentado un crecimiento exponencial desde la década de los sesenta del siglo XX, como parte de un contexto de transformación y de cuestionamiento de la modernidad artística, donde las exposiciones tomaron el relevo de los manifiestos de las primeras vanguardias históricas y de las teorías de la neovanguardia de los cuarenta y cincuenta (Güasch, 2003).

En paralelo con el auge de la práctica expositiva, los museos han ido incorporando distintas programaciones educativas con la finalidad principal de difundir los contenidos e ideas estéticas de la exposición. Pese a su posición subsidiaria, la educación en museos ha aumentado progresivamente a lo largo de los últimos años, llegando a convertirse en una de las principales funciones de la institución, principalmente en su

faceta pública, aunque su papel haya estado habitualmente sujeto a la actividad expositiva.

Las prácticas educativas en los museos han evolucionado desde un modelo centrado fundamentalmente en la escuela, a la asunción de otras funciones relacionadas con una pluralidad de públicos. Asumir un papel más activo dentro de la institución debería haber conllevado la participación en la toma de decisiones en materia expositiva, dado que el personal de educación tiene un profundo conocimiento de los visitantes. Aunque este objetivo no se ha logrado en toda su dimensión, no ha sido obstáculo para que esta reivindicación haya continuado hasta la actualidad.

El texto que se presenta trata de exponer precisamente algunas de esas iniciativas que se han ido forjando desde la educación en torno a las prácticas expositivas, no como medio de reafirmación y reproducción del discurso oficial, sino como una manera alternativa de plantear un tipo de relación más significativa con los visitantes. Esto requiere el cuestionamiento tanto de los modelos de mediación que los museos ofrecen habitualmente como del formato expositivo y de la jerarquización de saberes que se representan dentro de la institución.

Con este fin, se ha estudiado principalmente el caso de los museos de arte contemporáneo porque estos centros son, precisamente, los que han protagonizado en gran medida las escasas iniciativas comisariales elaboradas desde una perspectiva educativa. Este tipo de propuestas han surgido como resultado de la convergencia de las tradiciones artísticas y educativas críticas que plantean una reflexión, no solo sobre la educación sino respecto a lo que representa el museo como institución, y la exposición como su principal acontecimiento.

Educación y museos de arte contemporáneo

Las funciones principales de los museos han recaído tradicionalmente en el ámbito de la conservación, la exhibición y la difusión de su patrimonio. No obstante, el interés de la institución por atraer a un público cada vez más amplio y diverso ha posibilitado que la educación haya adquirido un papel cada vez relevante. Este nuevo escenario ha propiciado un debate, fundamentalmente en el contexto artístico contemporáneo, sobre la necesidad de dotar a los equipos de educación de los museos de un papel más activo en la toma de decisiones en materia discursiva.

Pocos dudan hoy en día de la necesidad de que los museos cuenten con un grupo de educadores estable, especialmente aquellas instituciones que, por la complejidad de los contenidos exhibidos, requieran de un personal cualificado que medie entre los significados de las obras y el público visitante. Pese al avance experimentado en esta materia, aún persiste una brecha importante entre las funciones tradicionales de los museos y aquellas que tienen que ver con la mediación y la educación. Esta situación revela el carácter endogámico de muchas de las prácticas museísticas que establecen un diálogo exclusivamente con aquellos “expertos” que conocen y comprenden el lenguaje representado por los objetos expuestos.

El auge experimentado en los últimos años por los museos, tanto por el número de nuevos centros como por el interés que han despertado en la sociedad, les ha convertido en referentes culturales de extraordinaria relevancia. Esto ha quedado patente especialmente en aquellos museos dedicados al arte actual, producto del anhelo de muchos gestores públicos de contribuir a crear una imagen de modernidad en un determinado territorio que, en muchas ocasiones, no se corresponde con la realidad.

La crisis económica de 2008 entrevió las dificultades que

algunas instituciones presentaban incluso para mantenerse abiertas, repercutiendo directamente en sus programaciones y en la labor de sus profesionales. Las funciones educativas de los museos se vieron seriamente afectadas, siendo las primeras en ser cuestionadas, lo que en algunos casos condujo a la externalización de este servicio y la consiguiente precarización de sus trabajadores. Esta situación ha supuesto un considerable obstáculo para las aspiraciones del colectivo de educadores de ostentar un papel más activo y relevante dentro de la institución. Habrá que esperar para ver qué consecuencias trae la nueva crisis producida por la pandemia del COVID-19 para la educación en museos.

La apuesta que algunos centros de arte han realizado por incrementar su número de visitantes, ha supuesto en la práctica la justificación de rentabilizar socialmente la institución en términos estrictamente numéricos, dentro de la lógica neoliberal actual. Sucumbir al número en detrimento de las experiencias de sus usuarios no ha hecho más que profundizar en la crisis que está sufriendo la educación en museos desde algo más de una década. Aunque los avances obtenidos en los primeros años de este siglo en materia educativa parecen haberse diluido en algunos casos, el debate sobre la necesidad de incorporar a la educación a la toma de decisiones discursivas de la institución continúa abierto.

La concepción autónoma del arte surgido en los albores de la modernidad artística, así como el carácter autorreferencial del hecho artístico, que ha propiciado un análisis autocrítico de sus propias prácticas, ha permitido reconceptualizar continuamente su posición en relación tanto del sistema del arte como de la sociedad. Mientras, las transformaciones sucedidas en el último tercio del siglo XX en materia artística han favorecido el surgimiento de un nuevo paradigma en el conjunto de las artes visuales, afectando tanto al lenguaje artístico como a su producción, difusión y recepción.

El fin de las utopías y de los grandes relatos propios de la

modernidad (Lyotard, 1991) favoreció el nacimiento de un nuevo espectador, más activo y crítico, con una nueva forma de mirar y relacionarse con el arte. Estos cambios fueron determinantes para el devenir de la creación artística contemporánea, surgiendo nuevos lenguajes asociados al desarrollo digital. Todo ello favoreció el establecimiento de un nuevo escenario en el contexto artístico y expositivo, que la educación en museos no debía desaprovechar.

El discurso expositivo

El desarrollo que ha adquirido en las últimas décadas la exposición, ha propiciado su desarrollo como un ente autónomo al margen de la institución. Según Guasch (1996), su auge se produjo en la segunda mitad del siglo pasado, principalmente desde la década de los ochenta, momento en el que se convirtió en el instrumento principal de los museos para analizar el presente y para plantear una prospección del mañana, poner en valor nuevas tendencias artísticas y planteamientos museográficos, incluso condicionar el comportamiento de los artistas. Es el dispositivo de visualización a través del que se plasman públicamente las nuevas formas artísticas a lo largo de las últimas décadas, lo que ha supuesto, como señala Rivière (1993), el desplazamiento de la museología de la vista a otra basada en el discurso.

El carácter exhibitorio del museo encuentra su paradigma en el evento expositivo, concebido como un mecanismo cultural que organiza y jerarquiza discursividades (Bolaños, 2003), que son comprendidas como criterios de autoridad. En este sentido, la importancia que ha adquirido la exposición ya no recae tanto en lo exhibido sino en su discurso (Espejo, 2008).

El hecho artístico contemporáneo depende en gran medida de su presentación pública. En este sentido, el acontecimiento expositivo se ha convertido en un eficaz medio de producción

cultural, gestionado por curadores y amparados por las instituciones artísticas, propiciando que los objetos expuestos se sometían al discurso de la contemplación, otorgando a la mirada un recurso privilegiado en el proceso de construcción del conocimiento (Bolaños, 2003). En ningún caso, este es neutral, sino que encierra todo un ejercicio interpretativo sobre el significado de las cosas. La configuración y presentación pública de las colecciones confiere al museo este carácter discursivo que, en el caso del arte contemporáneo es refrendado por su afán exhibitorio.

El advenimiento de la crítica institucional propició el comienzo del cuestionamiento de las bases sobre las que se habían asentado las premisas sobre las que los museos y las exposiciones se habían desarrollado hasta el momento.

Iniciativas críticas

Los artistas de las vanguardias fueron los primeros en ser conscientes de las posibilidades que las exposiciones ofrecían para difundir sus ideas estéticas. Con sus innovadoras propuestas denunciaron la obsoleta museografía que ofrecían los museos del momento y la nula incorporación de las nuevas tendencias artísticas a sus programaciones, contribuyendo con su “actitud combativa y subversiva” a reivindicar un papel más activo para el espectador (Layuno, 1997).

No obstante, no será hasta el último tercio del siglo XX cuando surja un rico mosaico de iniciativas artísticas y expositivas que vuelven su mirada hacia las prácticas representadas históricamente por el museo. En este nuevo escenario, artistas como Michael Asher, Hans Haacke, Andrea Fraser, Fred Wilson, Joseph Kosuth, Thomas Struth o Allan McCollum, entre otros, experimentaron con otras formas de visibilización y recepción del hecho artístico, buscando incluso la implicación del espectador en la creación de la

obra o recuperando el espíritu que autores como Malevich o El Lissitzky exhibieron durante las vanguardias. Todos ellos contribuyeron con sus iniciativas a una revisión crítica de la condición del museo, favoreciendo el germen de un modelo curatorial que se han convertido en un género en sí mismo (Lorente, 2006). Dentro de este elenco de propuestas artísticas y expositivas, citaremos algunas que tuvieron una especial significación.

Algunos de estos artistas examinaron los planteamientos coleccionistas y exhibitorios institucionales. Exposiciones como *74th American Exhibition* organizada por Michael Asher y celebrada en el Art Institute de Chicago en 1982 o *Art/Artifact* en el Center for African Art de Nueva York en 1988 fueron muestra de ello. Ambas plantearon una reflexión sobre la supuesta neutralidad del espacio expositivo y su capacidad para condicionar las experiencias del espectador (Vogel, 2009), cuestionando, de esta forma, la concepción ideológica reproducida en estos espacios.

A principios de los noventa del siglo XX, el Ashmolean Museum de Oxford inauguró la exposición *The Curator's Edge*, también conocida como *The? Exhibition?* En ella se invitaba a los visitantes a reflexionar sobre las políticas de adquisición y exhibición que presentan los museos mediante el planteamiento de preguntas incisivas escritas en las paredes de las salas (Butler, 2015). Como señala Lorente, “hasta su título estaba lleno de interrogantes que presentaba materiales propios del museo acompañados de rótulos y cartelitas escritos con un tipo de discurso personal, humorístico, provocador, interrogativo, totalmente alejado de la rotundidad y fehaciente adoctrinamiento habitual en los museos” (2006: 29).

En 1992 Joseph Kosuth organizó en el Brooklyn Museum la exposición *The Play of the Unmentionable*, donde mostró una selección de obras de la colección del museo neoyorkino, procedentes de diferentes periodos, que dialogaban entre sí. El montaje estuvo acompañado de un conjunto de textos situados

en los muros de las salas, formando una instalación que invitaba al público reflexionar sobre las formas en las que el museo reproduce aspectos como el poder, el racismo o el colonialismo (Martín Prada, 2001).

En esta misma línea, Fred Wilson presentó en el Maryland Historic Society en 1993 la exposición *Mining the Museum* donde incitaba al visitante a examinar los mecanismos que utilizaba el discurso oficial del museo para legitimar el dominio colonialista y el racismo, subvirtiendo, de esta forma, el aparato ideológico de las prácticas museísticas y sus vínculos con las formas de representación, de identidad y de poder (Lledó, 2006). Las experiencias educativas previas de Wilson en museos influyeron en su trabajo que, hasta aquel momento, había estado orientado a desvelar los modos curatoriales que el museo emplea para confeccionar sus propias colecciones (Corrin, 2004). En definitiva, el artista puso en cuestión los mecanismos de exclusión que emplean habitualmente los museos, invitando a los visitantes a “excavar” en las omisiones y contradicciones del discurso institucional (Castellanos, 2008).

Otras propuestas incluidas en la denominada crítica institucional trataron de implicar activamente al visitante, incluso formando parte de la obra, como una forma de desvelar la condición que el espectador había ostentado en la práctica artística y museística. De este modo, Hans Haacke planteó una consulta a los espectadores del Museum of Modern Art de Nueva York sobre las políticas que el presidente Nixon había llevado a cabo en Indochina (Haacke, 1971), configurando al museo como un espacio político. Por su parte, Adrea Fraser protagonizó en 1989 en el Philadelphia Museum la performance *Museum Highlights: a Gallery Talk*. Esta acción consistió en una visita guiada por el museo, poniendo en cuestión la actitud pasiva que los espectadores presentaban en este tipo de iniciativas, y cómo estos asumían acríticamente los discursos y valores que la institución da como ciertos.

Todas estas experiencias formaron parte de un amplio elenco de iniciativas que, desde la crítica institucional de finales del siglo pasado, cuestionaron, entre otros aspectos, las relaciones de poder encarnadas en los museos, las prácticas coleccionistas sobre las sustentan, el papel que ostenta el público en este escenario o las jerarquías de saberes que se representan en la institución. Este cuestionamiento, que se ha producido desde la práctica artística, curatorial e, incluso, educativa, supusieron una apertura a otras formas de concebir la educación en museos.

Educación y museos

Algunos autores han querido ver en los museos y sus exposiciones poderosos sistemas de comunicación que emplean un amplio abanico de medios y canales para la transmisión de contenidos (Cameron, 1968; 1992). Este es habitualmente un sistema lineal y unidireccional, donde el curador actúa como emisor de un mensaje, siendo el público su receptor. Pese a las limitaciones de este sistema, se requiere que tanto emisor como receptor hablen el mismo lenguaje y es ahí precisamente donde interviene la educación en museos, concebida como su medio de transmisión.

Para muchos visitantes, no resulta sencillo interpretar el lenguaje visual de las obras expuestas, especialmente en los museos de arte contemporáneo, debido a la ausencia de una formación específica en esta materia en los sistemas de enseñanza formal, a la prioridad que desde los medios de comunicación se concede a la creación artística de otros periodos pretéritos, así como al carácter críptico que muchos autores emplean en sus las obras. La semántica de los objetos artísticos contemporáneos consta, en no pocas ocasiones, de una codificación que requiere de las claves necesarias para su comprensión y asimilación. Este carácter endogámico del arte contemporáneo se retroalimenta en los museos y sus

exposiciones, ofreciendo discursos pensados únicamente para un público “entendido” que cuenta con una formación específica al respecto.

Algunos autores han estudiado esta problemática desde la semiótica, considerando la exposición como un texto (Almarza, 2002), como un sistema de estructuras significativas construidos socialmente. Si se admite la polisemia de las obras, concebidas como objetos dinámicos, cambiantes y contingentes, capaces de suscitar diferentes lecturas, los museos deberían potenciar precisamente la capacidad que tiene el visitante como intérprete de los contenidos exhibidos. En este sentido, el proceso de construcción de significado no finalizaría en la exposición, sino que el espectador podría dotarlo de significado continuamente (Ballart, 2007).

A esto contribuyó a principios de los sesenta la nueva concepción de obra abierta, entendida como si se tratara de un “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven con un solo significante” (Eco, 1984: 74). Esta apertura llevó a Roland Barthes en 1968 a declarar la “metafórica” muerte del autor en favor del nacimiento del lector, diluyendo así el concepto de autoría en el hecho mismo del lenguaje (Barthes, 2002).

En resumen, se debe entender que la artisticidad no es una cualidad inmanente de los objetos, sino que es un constructo social y cultural contingente, donde cada persona puede dotar de significación a dichos artefactos. Esto nos refiere que las obras vehiculan significados en función no de su materialidad sino de su contexto. Por tanto, la concepción abierta, polisémica e inacabada de la obra de arte permite al usuario del museo crear e imaginar otras formas de significación, más acordes a su contexto, sus experiencias y sus subjetividades.

El museo y su(s) público(s)

El éxito de los museos y sus exposiciones se ha medido habitualmente en términos cuantitativos, es decir, en función del número de visitantes que tiene la institución y no tanto por las experiencias que en estos genera su paso por ella. Esta lógica responde a la necesidad que tienen los museos por exhibir públicamente una supuesta rentabilidad cuantificable. Probablemente, sus gestores públicos no son conscientes que el mayor patrimonio que presenta un museo son las personas, las que les da su razón de ser.

En muchas ocasiones las instituciones no conocen demasiado a sus visitantes (Weil, 1999), cómo estos aprenden en el museo, cómo construyen sus significados, qué necesidades o expectativas tienen, etc. Deberían concebir al público en su pluralidad y su diversidad, porque las personas acuden a la institución con experiencias, bagajes intelectuales, estados de ánimo o expectativas diferentes (Bal, 2006).

La mayoría de las personas ignoran el potencial que tienen dentro del sistema del arte, desconocimiento que se constata en la necesidad que muestran por contar con algún medio que les traduzca o explique los contenidos exhibidos. La mediación es tan necesaria como la puesta en marcha de políticas educativas que permitan al visitante superar el tradicional papel pasivo que ha ocupado históricamente dentro de la institución, lo que supondría la puesta en valor de un visitante capaz de generar sus propios conocimientos independientemente del discurso oficial de la institución.

Prácticas comisariales desde la mediación

Los equipos educativos han formado parte del aparato discursivo del museo desarrollando la labor de transmisión de los contenidos exhibidos en sus exposiciones. Solo en ciertos casos, han podido ofrecer al público visitante otras narrativas al margen de las oficiales, lo que favorece la

construcción de un conocimiento más significativo para los visitantes. Esto responde a la preocupación por elaborar propuestas que permitan al público establecer otro tipo de relación o de vínculo con la obra, más allá de las lecturas historiográficas o estéticas tradicionales de los museos.

Algunas instituciones han favorecido la elaboración de propuestas curatoriales desarrolladas desde una perspectiva educativa o social, abriendo la puerta a otras formas de construir el relato expositivo, dotando a los equipos educativos de un papel más activo en la toma de decisiones en esta materia.

Uno de los primeros ejemplos en incorporar a educadores de museos a los equipos curatoriales se produjo a finales de la década de los ochenta. Según Roberts (1997), en aquellos momentos no era algo extraordinario que los educadores participaran en la toma de decisiones sobre la organización de las colecciones de los centros de arte. Aunque la incorporación de personal educativo en la toma de decisiones curatoriales en este tipo de instituciones podría parecer propio del ámbito anglosajón, existieron otras experiencias en Francia donde la Dirección de Museos organizó debates a los que invitó a tanto a educadores como a conservadores de museos para repensar el uso de las colecciones (Alderoqui y Pedersoli, 2012).

Más recientemente, algunas ferias internacionales de arte contemporáneo han comenzado a incluir entre sus equipos curatoriales a profesionales procedentes del ámbito de la educación. Así, en 2007 la 6ª Bienal de Mercosur eligió al artista y educador Luis Camnitzer (2011) como curador educativo que, aunque no participó en la selección de las obras, sí abrió el camino a la independencia de la mediación respecto a la labor curatorial, a la consideración del público como un agente activo y a la concepción del aprendizaje como acto creativo. Pocos años después, durante la 8ª edición de la Bienal, su director artístico incorporó a Pablo Helguera como

curador educativo, quien sí participó en esta ocasión tanto en la elección de los artistas participantes como de las obras (Helguera, 2011).

En Europa, la Documenta 12 de 2007 de Kassel incorporó la mediación artística a la curaduría, centrándose en concebir la educación en la exposición como una práctica crítica y autorreflexiva (Mörsh, 2011), es decir, como una forma de producción de conocimiento y activismo político, aunque mantuvieron la educación subordinada a la exposición (Pierce, 2012).

Por su parte, los museos han sido testigos también de la elaboración de propuestas que ofrecían al público visitante una reflexión sobre el evento expositivo desde una perspectiva educativa. Este es el caso del INMA de Dublín cuya organización se planteaba desde la colaboración entre los departamentos de colección, exposición y educación. Este tipo de iniciativas fueron coordinadas por la Curadora de Educación y Comunidades, Helen O'Donoghue, lo que supuso la puesta en marcha de una nueva relación entre la comunidad local y el museo (O'Donoghue, 2003). En esta línea, en 1999 la Tate de Londres comenzó a utilizar el término curador/a educativo/a para denominar a su personal pedagógico situándolo al mismo nivel que al resto de profesionales de otros departamentos de la institución (Robins, 2005).

Si bien, en los últimos años han surgido propuestas educativas desde algunos museos que ha tratado de superar los discursos afirmativos y reproductivos de la institución. En este sentido, la incorporación de educadores en el diseño y conceptualización de los discursos institucionales podría favorecer la transformación de los visitantes, implicándoles en la elaboración de un conocimiento más significativo para ellos. No es fácil encontrar en España propuestas de esta índole, donde se elaboren propuestas curatoriales desde una perspectiva pedagógica. No obstante, existen algunos ejemplos, aunque con participaciones y colaboraciones desiguales.

A finales de 2014 se inauguró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la exposición *Un saber realmente útil*, comisariado por el colectivo What, How & for Whom. La propuesta se desarrolló como parte de un diálogo entre el equipo curatorial y el educativo del museo, suponiendo además una investigación sobre el conocimiento desde una perspectiva crítica y el potencial transformador que posee la educación.

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza puso en marcha a finales del 2017 *Lección de Arte*, un proyecto expositivo comisariado por el equipo de EducaThyssen. Esta propuesta planteaba una reflexión sobre la educación como parte de la misión del museo. La muestra se organizó en torno a una serie de preguntas que articulaban su relato museográfico y que partían de las cuestiones que los educadores del museo se hacen habitualmente durante sus prácticas educativas. La exposición se estructuró en tres espacios titulados: “Cuestionar”, “Reformular” y “Transformar”, a través de los que se invitaba al público a elaborar su propio conocimiento a través de su experiencia durante la visita.

El proyecto Sala Cero del Museo Patio Herrero de Arte Contemporáneo de Valladolid supuso una de las propuestas que estuvo vigente durante más tiempo. Su desarrollo se prolongó entre los años 2007 y 2016 y contó con hasta once exposiciones diferentes. Esta iniciativa supuso un punto de inflexión en la actividad educativa del museo porque ofrecía al visitante una experiencia de aprendizaje distinta, más allá de las lecturas estéticas e historiográficas propias de la institución. Además, permitió al departamento de Investigación y Educación contar con un espacio de conocimiento al servicio de los diferentes públicos que participaban en la programación del museo.

El proyecto surgió como resultado de la reivindicación del equipo educativo del museo de participar en la toma de decisiones en materia expositiva de la institución. Aunque este objetivo no se consiguió, sí permitió en cambio contar

con un espacio expositivo al servicio de la práctica educativa del museo donde experimentar con otras formas de narrar y relacionarse con el público. Además, supuso la indagación y la experimentación en el terreno expositivo desde la mediación, contando para ello con la colaboración de colectivos sociales y educativos.

En el año 2007 se inauguró el primer montaje educativo comisariado por el equipo de mediación del museo. El relato expositivo se planteó desde el diálogo entre modernidad y contemporaneidad artística, seleccionándose para ello un conjunto de obras de la colección del museo representativas de ambos momentos. Esta dialéctica se complementaba con una constelación de imágenes que invitaban al visitante a la reflexión sobre las múltiples lecturas que se pueden obtener de las obras exhibidas (Imagen 1). Este planteamiento ofrecía al visitante un amplio abanico de formas de aproximación al arte actual, más allá de los criterios estéticos propios de la institución.



Imagen 1. Montaje educativo.
Proyecto Sala Cero. 2007



Imagen 2. Algo tendrás que decir.
Proyecto Sala Cero.
2008

Un año después se inauguró la exposición *Algo tendrás que decir* (Imagen 2), una propuesta que invitaba a los visitantes a dialogar con las obras expuestas. La primera fase de esta iniciativa se elaboró a partir de la selección, por parte de

los miembros del equipo de educación, de un conjunto de piezas de la colección del museo. El criterio utilizado por estos respondía únicamente a una cuestión subjetiva. Las obras se acompañaban de frases y textos situados en los muros de la sala, ofreciendo así las opiniones subjetivas de las personas que habían participado en la selección de las piezas, convirtiendo este dispositivo textual en una especie de catálogo razonado de la muestra. El montaje ofrecía al público visitante la posibilidad de seleccionar alguna de las obras expuestas, y justificar su elección mediante la elaboración de una frase o un texto breve, ofreciendo su interpretación de la obra. La segunda fase de la exposición consistió en la sustitución de los textos elaborados por los educadores por aquellos producidos por los visitantes. Este ejercicio supuso la ruptura de las jerarquías de conocimiento que exhiben habitualmente los museos, dando voz a los usuarios de los museos que tradicionalmente han estado silenciados.

En 2009 se puso en marcha un nuevo proyecto para la Sala Cero (Imagen 3). En esta ocasión la muestra no se organizó en torno a la colección del museo como en propuestas anteriores, sino a partir de un conjunto de dispositivos diseñados *ex profeso* para la muestra. Este innovador montaje ofrecía una lectura crítica de las otras exposiciones que en ese momento se ubicaban en otros espacios del museo. El espacio expositivo se convertía así en un laboratorio de experimentación y de reinterpretación crítica, no solo del resto de las salas del museo, sino respecto a la propia institución concebida como un aparato discursivo.



Imagen 3. Montaje Educativo III. Proyecto Sala Cero. 2009	Imagen 4. <i>La mirada observada</i>. Proyecto Sala Cero. 2010
--	---

En el año 2010 el proyecto Sala Cero comenzó una nueva etapa con la incorporación de otras voces educativas ajenas al museo, lo que supuso el enriquecimiento de las propuestas expositivas. Para ello, se solicitó la participación de un colectivo de profesores de Educación Secundaria con el fin de abrir a la enseñanza formal este tipo de iniciativas. Aunque los museos han tenido a la comunidad escolar como su principal cliente, esto no ha supuesto en la práctica una colaboración fluida entre ambas instituciones. De hecho, no es muy habitual que museos y escuela participen en el diseño de los programas educativos de la institución, con el fin de que estos atiendan de manera más específica a los intereses y necesidades de los escolares. De ahí la importancia de elaborar una propuesta conjunta que considerara todos estos aspectos, plasmada en el diseño de una exposición y su consiguiente programación pedagógica.

El proceso de trabajo se llevó a cabo a lo largo de nueve meses, durante los cuales se diseñó una nueva propuesta expositiva para el proyecto Sala Cero, *La mirada observada*(Imagen 4) y su consiguiente programa de actividades. El tema de la exposición planteaba al espectador una reflexión sobre la paradoja de ser al mismo tiempo observantes y observados, sujetos y objetos del acto de mirar.

Esta primera colaboración escenificó las múltiples formas de concebir la educación y la práctica artística, no solo entre profesores y educadores de museos sino, incluso, entre los propios docentes, quienes presentaban profundas diferencias interpretativas del hecho artístico y su pedagogía. A lo largo de las numerosas sesiones que duró el proyecto, se confrontaron posturas más formalistas respecto a otras que adoptaban una visión más contemporánea y crítica de las

posibilidades educativas del arte actual.

En 2016 se desarrolló el proyecto *En-[re]construcción* desarrollado en colaboración con un grupo de estudiantes de Historia del Arte de 2º de Bachillerato del Colegio Safa-Grial de Valladolid y que supuso la clausura del proyecto expositivo Sala Cero. El objetivo de la propuesta fue la de abordar el estudio del arte contemporáneo utilizando para ello la colección del museo. Para este fin se contó con la participación directa del alumnado que fue el encargado de seleccionar, analizar y reinterpretar las obras que iban a conformar la exposición. A continuación, los jóvenes tuvieron que diseñar y elaborar un conjunto de dispositivos que permitiera presentar una multiplicidad de lecturas de las piezas exhibidas.



Imagen 5. *En [re]construcción*. Proyecto Sala Cero. 2016



Imagen 6. *En [re]construcción*. Proyecto Sala Cero. 2016

En resumen, el proyecto Sala Cero se desarrolló entre los años 2007 y 2016, durante los cuales se elaboraron un conjunto de propuestas expositivas cuyo proceso creativo fue protagonizado por los miembros del departamento de Investigación y Educación del museo, así como por otros actores educativos ajenos a la institución. Algunas de las exposiciones se generaron entorno a las obras de la colección del museo, mientras que, en otras, las obras fueron superando de esta forma los límites propios de la representación artística de los museos. El objetivo en cada una de estas iniciativas fue la de establecer otras

formas de construir conocimiento con los visitantes, más allá de los límites impuestos tradicionalmente por los museos.

Conclusiones

Pese a su consideración pedagógica, las prácticas educativas que desarrollan los museos, especialmente los de arte contemporáneo, tienen la finalidad de proporcionar una lectura adecuada de las obras expuestas en sus salas. El carácter críptico de muchas de estas producciones, unido al déficit de cultura contemporánea de nuestra sociedad que ni la escuela ni los museos han sabido o querido paliar, hace que se requiera de equipos de educación que medien los significados las obras.

El carácter discursivo de los museos ha sido asumido plenamente por la exposición, convertida en un dispositivo visual a través del cual el arte se da a conocer. Es tal el auge del acontecimiento expositivo que ha superado sus propios límites de presentación del arte, para convertirse en un acontecimiento, gestionado por curadores convertidos en muchos casos en los nuevos protagonistas de la producción cultural.

Este nuevo escenario del arte y de su exhibición pública ha tenido su contestación por parte de algunos artistas que, bajo el paraguas de la crítica institucional, han posibilitado una reflexión sobre la condición del museo, los modelos expositivos e, incluso, respecto al papel ostentado por el espectador en este contexto.

Todo ello ha favorecido el surgimiento de un debate sobre el papel que debe tener la educación en museos y sus profesionales, relegados a un papel subsidiario respecto a las prácticas coleccionistas y exhibitorias de la institución. Este tipo de experiencias artísticas y de mediación han tenido su eco en las reivindicaciones que los educadores de museos han mostrado con el fin de tener un papel más activo en materia discursiva. Pese a la crisis en la que se ha visto en

vuelta la educación en museos y que ha provocado un obstáculo en este tipo de reclamaciones, el debate sigue vigente.

Producto de todo ello es el surgimiento de algunas iniciativas en diferentes museos y centros de arte españoles, especialmente en el contexto del arte contemporáneo, que han tratado de romper con los discursos unidireccionales y estéticos ofrecidos por estas instituciones. Este tipo de prácticas expositivas elaboradas desde una perspectiva educativa pretenden generar otro tipo de vínculos más significativos para el público visitante.

Exposición del pintor Jorge Gay

En el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, desde el 8 de octubre se puede visitar la exposición del pintor Jorge Gay titulada *Los Fugaces Párpados*. Texto del artista con poemas muy interesantes. Breve prólogo de Gerardo Alquézar titulado “El Viaje Del Joven Tobías”. Como dato incomprensible cabe señalar que las numerosas obras reproducidas en el catálogo carecen de título, medidas y técnica, de manera que se corre el riesgo de una total confusión, en la mente de cualquier lector. Vaya por delante que Jorge Gay es artista. A partir de aquí cabe nuestra crítica se centra en esta labor suya, no en cuestiones del comisariado. Citamos las obras que consideramos como obras de arte. *Luna me beberé tu luz. Agua me viviré tu luz*, 2015, basada en seis ilustraciones muy excelentes por color y composición. *Bocetos para escenografía y vestuario*, 2007-2018, de gran interés y con indiscutible encanto por color y concepto. *Escenografías proyecciones*, 2007-2015, excepcionales obras por color y cambiantes temas. *Los fugaces*

párpados, 2018, con 36 dibujos de buen nivel, variados temas y predominio del campo. Numerosos cuadros, entre ellos dos excelentes: *Las estaciones IV*, 2016, y *Las estaciones V*, 2016, basados en paisajes con buena combinación de colores. A contar paisajes como *La tempestad*, 2018, y *La calma II*, 2018. Frente a lo indicado cabe sugerir unas obras que no están a la altura de su arte. Son *Zaragoza marina*, tríptico de 2004, que responde a muy elemental concepto, ni digamos la obra apaisada del centro, *Marín Bagüés*, 2018, con el rostro del pintor y como fondo un bosque y el cielo. No parece una gran aportación imaginativa. Para finalizar, tenemos numerosos dibujos con predominio de la línea, tipo *El pulso de los días*, 2013, con diversos temas y calidad. Un artista con el prestigio de Jorge Gay hubiera merecido una exposición con la máxima exigencia. Para su próxima muestra un buen conocedor del arte le ayudaría a escoger profesionalmente qué y cómo exponer.