# Trabajar con la Naturaleza es, para mí, un vínculo místico

Mario Molins nació en 1983, siempre ha vivido en Binéfar, con las excepciones de sus estudios del bachillerato artístico que cursó en Lérida y su licenciatura en Bellas Artes que realizó en la Facultad Sant Jordi de la Universidad de Barcelona. Está llevando a cabo el proceso de la tesis doctoral y da clases en el Colegio de los Salesianos de Monzón.

Pero además tiene una carrera artística, en la faceta de escultura, importante. Son cerca de 20 exposiciones individuales las que lleva realizadas desde 2004 hasta la actualidad. Binéfar, Fraga, Huesca, Zaragoza, Cuenca, Barcelona, Bélgica, etc. son los lugares donde Mario Molins ha expuesto sus obras. Muchas más son las exposiciones colectivas que ha llevado a cabo.

Mario Molins ha llevado a término también esculturas de gran formato que se encuentran en espacios públicos como Binéfar, en el CDAN de Huesca, en Atades de Huesca, Vencillón. Destaca, entre todas ellas según mi opinión la intervención en el Parque José Antonio Labordeta de Zaragoza en un ciprés portugués, que se convirtió en la escultura llamada "Catharsis" de ocho metros de altura.

Mario Molins ha practicado la escultura en distintos materiales, en piedra, en bronce, en madera. Es la madera de distintos árboles la que ocupa el lugar destacado para rendir culto y dar nueva vida a aquellas maderas que han muerto. Cuando encuentra un tronco de un árbol que ha perdido la vida, Mario Molins encuentra la base para dar una segunda oportunidad en forma de arte. Estos son los planteamientos en

los que se desenvuelve la práctica artística de Mario Molins.

Pero no me corresponde a mí sino al propio artista responder a unas preguntas para la revista digital AACA con motivo de que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte le concedió el premio al MEJOR ARTISTA JOVEN en el año 2015 y entregado en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza a comienzos de 2016.

R. García Prats. - ¿Que supone para un joven artista como tú este premio de la Asociación de Críticos?

Mario Molins.- Que la Asociación de Críticos de Arte de Aragón decida dirigir su mirada hacia tu obra, que la tenga en cuenta, y no solo eso, sino que encuentre en ella el interés suficiente como para declararla premiada es, no solo un honor, es una emoción muy grande que genera una ilusión tremenda. Además cuando escuchas de boca de críticos de Arte sus opiniones, y sensaciones sobre tu trabajo es muy reconfortante, ver como sus miradas sensibles y expertas conectan con tu obra, con tu discurso y les emociona es una sensación que llena.

- RGP. ¿Cómo definirías la escultura que practicas?
- MM.- Es un adentrarse en la Naturaleza, una búsqueda continua de esa esencia de cada uno de los elementos naturales con los que trabajo. De alguna manera la definiría como una escultura a medio camino entre Élla (la Naturaleza) y yo. Trabajar con la Naturaleza, para mi, es un vínculo místico y mágico que me hace conectar no solo con la propia creación natural, sino con un instinto ancestral que surge en mi interior.
- **RGP**.- Tras esta definición, la pregunta se hace obligatoria. ¿Las corrientes artísticas aclaran o entorpecen la comprensión del arte que practica un artista?
- MM.- Creo en una capa superficial del propio trabajo a nivel estético; Los encasillamientos pueden llegar a orientar a tomar algún tipo de referencia, para quizás tener un punto de

partida desde el cual comenzar a realizar una lectura. Pero es obvio que la esencia de la obra de un artista es algo que impregna todas sus creaciones y es esta (la esencia) la que hace adentrarse a alguien en las emociones y en la reflexión que puede generar el trabajo personal de un creador.

- RGP.- ¿Qué actuaciones llevadas a cabo te han resultado más satisfactorias?
- MM.- Intervenir la Natura siempre ha sido algo místico parta mí y de alguna manera un catalizador que permite aflorar todo lo que siente un amante del Territorio y de la Naturaleza. Puedo decir que todas aquellas actuaciones que me permiten intervenir directamente en el medio natural, son las que me hacen sentir más cercano a este, a su esencia, sobre todo aquellas en las que mi obra persiste en el medio.
- RGP.- Siempre me gusta saber la forma de entender el arte por parte de las personas, pero más de los artistas. ¿Cómo definirías el arte?
- MM.- Arte es vivencia, es diálogo, es emoción. Para mí el arte es aquello que surge a partir de el estado de consciencia que te predispone a una mirada interior, a encontrarse con uno mismo, con aquello que quieres conectar para expulsarlo dejando como registro todo aquello creado.
- RGP.- Crisis, arte, mercado. ¿Cómo se relaciona todo eso, según tu parecer?
- MM.- Puede que haya afectado de algún modo el momento económico al mercado. Me gustaría hacer una reflexión sobre este tema, no solo como artista, sino como docente: Quizás no existiría tanta distancia hoy en día, a pesar de la crisis económica, entre la mirada de la sociedad y el arte, si éste hubiera sido correctamente educado desde que los futuros ciudadanos de la sociedad son pequeños, y se les permitieran herramientas de lectura y de disfrute del arte.

- RGP.- La relación "arte y naturaleza" tiene un largo recorrido. Recuerda a Friedrich, los románticos, los naturalistas, etc. ¿Cuál es tu preocupación o tu interés al relacionar tu arte con la naturaleza?
- MM.- Cuando miro hacia el territorio, busco esa esencia, el paisaje, aquello que me hace vibrar, que hace dirigirme hacia aquellos elementos naturales que parecen estar acabados. Mi voluntad es recogerlos, tallar en ellos formas-síntesis del estudio de la propia naturaleza de la Naturaleza y devolverlos de manera poética a una nueva vida, a un punto en su memoria, a ser semilla, germinación, brote, crecimiento...
- RGP.- ¿Qué te preocupa del "land art", del conceptualismo y del postminimalismo?
- MM.- Me preocupa la Naturaleza, me demuestra que siempre hay un planteamiento de desarrollo esencial. Simplemente encuentro en dicho desarrollo natural esa fuente de donde al beber creo. Es cierto que cuando creo formas, son esenciales de carácter conceptual, y a la hora de instalarlas lo hago de manera mínima, puesto que me gusta que ese discurso a través de la materia llegue de manera que genere emoción-fuerza interior, sin más esencia que la de la propia Naturaleza.
- RGP.- Vivir en el medio rural o cerca de la naturaleza ¿te beneficia, te perjudica o te resulta indiferente?
- MM.- Siempre he dicho que cuando uno crea, el espacio donde lo hace es de vital importancia. Yo entiendo mi obra como mi proyección a partir de la vivencia del territorio que me rodea desde que soy muy pequeño. Es obvio que el movimiento de arte siempre se ha generado por norma en espacios más urbanos, aunque la obra creada a partir de la Naturaleza también se muestra en espacios dentro de las grandes ciudades. También me gustaría decir que es importante potenciar esa mirada hacia el entorno natural/rural, ya que la vivencia del arte en un medio como la Naturaleza es emotiva y de una gran magnitud.

# La moda en Zaragoza a lo largo del siglo XX

Es impagable la labor que desde hace años viene realizando el Centro de Historias como espacio expositivo donde se dan a conocer muestras sobre diversas facetas de nuestra(s) cultura (s) urbana(s), a partir de investigaciones históricas de enjundia como en este caso: Mirada a un siglo de moda urbana en Zaragoza. Las comisarias han sabido tocarnos la fibra sensible evocando al comienzo aquellos tiempos en que amas de casa y modistillas hacían cola para comprar retales o telas en las tiendas del casco histórico de Zaragoza. En contraste, presentan el desarrollo de nuestras grandes almacenes, como El Águila, Sepu o Gay (con las famosas rebajas de Don Julio, un entrañable recuerdo de mi infancia) rememorados no sólo a través de testimonios periodísticos y carteles publicitarios, sino incluso con una cesta de compra o unas bolsas del Sepu, Gay y Galerías, que nos recuperan la nostalgia de esos almacenes ya desaparecidos. Entremezclando la alta y baja cultura, han presentado luego hermosos diseños de tiendas firmados por reputados arquitectos y decoradores; pero también modestos utensilios u otros elementos materiales, incluidas algunas facturas de diversos periodos históricos, expuestas en una vitrina bajo el sugerente título "La historia pasa (para contrastar el engolado membrete y retórica de la postguerra con el estilo directo de las transacciones comerciales más recientes). El escaparatismo, las técnicas comerciales, los complementos tienen también su sala propia, con oportunas explicaciones escritas, contrapunteadas con entrevistas presentadas en pantallas de plasma. Luego, la muestra culmina con una apoteósica presentación de vestidos

colgados en perchas flotantes (demasiado altas, en mi opinión; quizá se presenten así para llamar a nuestra admiración, más que a nuestra identificación personal) en una gran sala sin cartelas ni paneles explicativos: en el folleto de mano se identifican todas las piezas, que por razones de conservación se presentan en un ambiente oscuro, donde sería difícil leer textos. Al final, los espectadores podrán disfrutar de algunos vídeos con música e imágenes de los ochenta, que para los visitantes de más de cincuenta años quizá traigan buenos (o malos) recuerdos, pero a los más jóvenes quizá les van a parecer ridículos y estrambóticos. La moda, ay, está sujeta a cambios de gusto pendulares, así que su belleza es fútil y pasajera. Curiosamente, hay más continuidad estética en las indumentarias de otra exposición que sirve de complemento a ésta y resulta muy oportuna para estas fechas en torno a las fiestas pilaristas, La Revista Musical Española, en la que las plumas y lentejuelas siempre aparecen como elemento común a todas las épocas, desde el siglo XIX a las décadas más recientes.

# Cuadros de Edrix Cruzado y Javier Lapuente

Esta doble muestra inaugurada en la Galería Cristina Marín el pasado 15 de septiembre presenta, hasta el 11 de octubre, obras recientes de dos artistas muy distintos, Edrix Cruzado y Javier Lapuente. La primera ha titulado su exposición Geometría y figura silenciada, palabras que describen muy bien sus cuadros pues, rompiendo con su habitual pintura abstracta, cultiva ahora la figuración, con una técnica a base de tintas

impresas digitalmente y barniz de acabado limpio y bidimensional, muy en la línea de las obras que, con gran éxito, presentaba el año pasado bajo el título *Impulso del Plano* en el espacio Art Room de Madrid. Hay un dibujo silueteado y un fuerte contraste entre formas negras frente a campos de color, con resonancias del cartelismo y el diseño; pero los formatos de estas impresiones son muy reducidos, así que quedamos a la expectativa de futuras exposiciones de esta artista para conocer en una presentación monográfica las versiones mayores de estas composiciones que ha realizado en lienzos pintados al acrílico.

Al acrílico, sobre cartón, papel o lienzo, están pintados los cuadros de Javier Lapuente, que se revela como maestro del collage, mezclando expresionismo y geometría en formatos de todo tipo, algunos de ellos bastante grandes, rebosantes de cromatismo, personal gestualidad e idiosincrásica iconografía, en la que hay algunas siluetas de casas o referencias muralistas, de manera que queda bien justificado el evocador título de su muestra: *Medianeras*.

### Arte y regionalismo

Son dos palabras, dos conceptos en realidad, que van intrínsecamente unidos, aunque las más de las veces, poco entendidos. El debate intelectual entre las ideas de nación y región, estaban sujetas a múltiples interpretaciones. El término regionalismo, aplicado a la pintura, atendía por lo general a los asuntos tratados en tipos populares de las diferentes regiones de un país y sus paisajes. Para Alberto

Castán Chocarro: "La pintura regionalista fue más una plasmación de las preocupaciones propias de una época, que un acto planificado de reivindicación política. De hecho, los principales representantes del regionalismo plástico no se implican directamente en los movimientos políticos homónimos, por lo que no se puede identificar, sin más, a unos y a otros. De lo que sí participaron los pintores fue de un regionalismo entendido como un amor o apego por la identidad local". Tras haber visto, el año pasado, en las salas de exposiciones del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, una exposición sobre este tema, dónde se vio mucho más que "baturros disfrazados", Castán Chocarro, acaba de publicar para la Institución Fernando El Católico, de la Excma Diputación Provincial de Zaragoza la síntesis de su tesis doctoral, titulada: Señas de identidad: Pintura y regionalismo en Aragón (1898-1936). A lo largo de cuatrocientas páginas, el autor recorre casi cuarenta años de una manifestación artística tan poco valorada por la crítica, tanto a nivel internacional, como al nivel regional. Cuando Sorolla proclama: "Quiero dar, siempre dentro del verismo de mi escuela, una representación de España; no buscando filosofías, sino lo pintoresco de cada región", a lo que su oponente, Zuloaga contestó: "Busco la fuerza del atrevimiento, la franqueza de las ideas, el gritar fuerte y profundo, el sintetizar el alma castellana, el sacrificar muchas cosas para hacer valer una esencial". Lo cierto es, que el resto de artistas de provincias, defendieron artísticamente de una u otra forma, a uno u otro autor, según convenía. En Aragón, el auge del aragonesismo, a través de escenas costumbristas o históricas, permitió una difusión del carácter aragonés, que perduró en exceso, en el resto del país. La difusión de estos ideales, en la plástica aragonesa, bien pudo tener "la culpa" un público cada vez más atento al proceso, una nueva y floreciente burguesía, que se sentía partícipe, a pesar de pertenecer a otro estamento social, las instituciones aragonesas y por supuesto la prensa regional. En su libro, Castán Chocarro, recoge la trayectoria vital de catorce

artistas, nombres imprescindibles de la plástica aragonesa de entre siglos, como: Marín Bagües, Gárate, Lafuente, Díaz Domínguez, Aguado Arnal, García Condoy, León Astruc, Gil Bergasa, Rincón, Joaquina Zamora-única mujer artista-, Gazo Burriel, o los más alejados del costumbrismo como son Ramón Acín, o Martín Durbán. Todos ellos, y los críticos de arte, a través de los medios de comunicación, participaron en un lenguaje regional, dónde la creación artística ocupó un lugar estelar. El autor, recoge momentos de verdadero modernismo (exposiciones regionales, Hispano-Francesas de 1908 y 1919, intentos varios de asociacionismo e incluso de intento de creación de una "escuela aragonesa"), frente a la cruda realidad, que se cernía cada vez más sobre los artistas, la falta de estímulos, así como la escasez de encargos tanto públicos como privados hacían presagiar el éxodo de los artistas aragoneses. Los nuevos lenguajes artísticos, en la segunda mitad del siglo XX, "abrieron un debate intelectual entre los artistas aferrados a los modos que habían practicado durante las dos décadas anteriores, mientras que en otros se impelidos a adoptar su discurso a determinados planteamientos derivados de las nuevas corrientes europeas". A pesar de todo, el alzamiento nacional, con su correspondiente conflicto bélico de 1936 paralizó toda actividad artística para no volver a resurgir, también cercenó la vida de notables guerra, "los aragoneses. Tras la tradicionales y las formulas académicas se impusieron en el ambiente artístico nacional. El paisaje, las visiones del mundo rural, los tipos tradicionales o las escenas folclóricas se ajustaban perfectamente al nuevo contexto social y político impuesto por los vencedores". Pero esa, es otra historia.

El libro de Castán Chocarro, en definitiva, ofrece un análisis de un tiempo y un lugar, tan mal explicado y entendido artísticamente hablando, que seguro abrirá nuevas vías de investigación en la historiografía artística.

### Nueva York, según Sorolla

El dibujo, es una expresión artística con entidad propia. Prefacio de la obra definitiva del artista, que define su creatividad. Al contrario que en España, que consideró el dibujo como "arte menor", Italia lo valoró como plasmación directa y genuina, llegándolo a comercializar como sí de una obra de arte se tratara. Muchos dibujos de los artistas más notables de los siglos XVIII- XIX, duermen ocultos, el sueño de los justos, en carpetas y álbumes de museos y bibliotecas de todo el mundo, esperando ser estudiados y catalogados. Por fortuna, esto no ocurre con la "obra menor" del valenciano Joaquín Sorolla. Precisamente de su museo madrileño, provienen las obras expuestas estos días en el Museo Carmen Thyssen, de Málaga. Sorolla. Apuntes de Nueva York, que así se titula la muestra, está compuesta por nueve «gouaches» y 18 dibujos, todos ellos datados en el año 1911.

Se trata en definitiva de visiones urbanas distintas a lo conocido artísticamente hablando, y en particular dentro de la producción del propio artista, pues se realiza desde la ventana o balcón de un hotel, pero sin dejar atrás la esencia del propio artista. A través los gouaches, -algunos están realizados sobre los cartones de las camisas entregadas por la lavandería del Hotel Savoy, lugar donde se aloja con su familia, y desde el cual realiza casi todas las vistas-. Sorolla se nos presenta sugerente, libre, sin ataduras de ningún tipo de encargo, íntimo y espontáneo. Emergiendo ante los ojos del espectador escenas llenas de vida: el ruido de los coches, el caminar de los peatones, el dinamismo y el pulso vital de una ciudad, que a comienzos del siglo XX, empezaba a cumplir el llamado "sueño americano", y que dicen,

no descansa nunca. En estas estampas de modernidad, el artista valenciano, nos ofrece una sofisticada gama cromática delicada y sugerente a la vez, donde el afán de instantaneidad o el permanente interés por la captación del movimiento fugazes perenne. En cuanto a los dibujos expuestos, muchos de ellos son apuntes rápidos del natural, en los que recogía cuanto le llamaba la atención, en momentos de ocio o espera. La mayoría realizados en los reversos de los menús del mismo hotel donde se aloja, Sorolla ofrece un abanico de la sociedad americana del momento: damas con sombrero y caballeros de etiqueta, todos ellos realizados de una manera moderna y ágil.

# Ese oscuro objeto del deseo, exposición de Eduardo Laborda

Con motivo del XII Festival Internacional Buñuel-Calanda, el Centro Buñuel Calanda acogió la inauguración de la exposición "Ese oscuro objeto de deseo", donde se mostraron algunas de las obras más destacadas del pintor y coleccionista zaragozano Eduardo Laborda. El título no es sólo un homenaje a la película del director turolense (Cet obscur objet du désir, 1977), sino toda una declaración de intenciones por parte del artista: igual que Buñuel, busca retratar la fragilidad e inocencia de la mujer, pero desde un punto de vista atrevido y lleno de pasión. Precisamente esta simbiosis que establece con el cineasta ha hecho que Laborda y sus obras fuesen las acompañantes perfectas al festival calandino.

El espacio de la muestra queda inundado no solo de pinturas, sino también de delicados objetos personales propiedad del autor, todos ellos vinculados con el universo buñueliano. La temática de las primeras es siempre la misma: la mujer despojada de todas sus vestimentas, indefensa pero valiente, segura de sí misma. Figuras femeninas cuya edad va variando, en un intento de mostrar la trayectoria vital del ser humano desde un punto de vista no solo físico, sino también psicológico. Todas ellas centralizan la mirada del espectador, mostrándose, en la mayoría de las ocasiones, sobre fondos anodinos, irrelevantes para la narrativa que se muestra en la obra pictórica.

El leit motiv que une a todas ellas es la mitología, tal y como se puede apreciar en los títulos que acompañan a las mismas. Una mezcla entre lo terrenal y lo divino muy cercana también a Buñuel, y que el propio Laborda explica de la siguiente manera: (...) retratos íntimos, tratados a la manera del Barroco español, donde el mito desciende del pedestal y los personajes aparecen con toda su humanidad. Como en el cine de Buñuel y en el Barroco, el erotismo y la muerte están presentes.[1]

Imágenes que además quieren ser espejo de una época, la de la dictadura franquista, en la que el erotismo y los deseos carnales, considerados pecaminosos, estaban ocultos en la sociedad, y con ello las representaciones de cualquier tipo de motivo sexual. Es por esta razón por la que, durante ese periodo, determinados objetos adquirieron un protagonismo especial, ya que eran los encargados de suplir las carencias derivadas de esta "fiebre iconoclasta". Una idea que el propio Laborda recoge en esta exposición, de ahí la presencia de piezas relacionadas con la vida íntima de Buñuel, como cartas. Adquisiciones con un marcado toque fetichista, en la línea del aire provocativo y pícaro que impregna la exhibición.

El pintor zaragozano y sus obras han sido una pieza más de un festival marcado por la presencia de autores aragoneses, como Miguel Ángel Lamata (*Nuestros amantes*, 2016), Paula Ortiz (*La novia*, 2015), Gaizka Urresti (*Bendita calamidad*, 2015), Carlos Val (*Bestfriends*, 2014) o Miguel Casanova (*Milkshake Express*,

El objetivo de la muestra estaba claro, e incluso el propio Laborda manifestó la vinculación de su obra con la del cineasta calandino. Sin embargo, quizás de lo que adolece la exhibición es de crear una relación excesivamente simbólica, metafórica (muy acorde por otro lado con la personalidad del propio Buñuel), algo que puede ocasionar una interpretación incompleta de la misma. El goce sensorial que experimenta el espectador al contemplar las pinturas es innegable, solo superable por una correcta interpretación de las mismas, aspecto que únicamente se consigue si éste posee los conocimientos suficientes sobre la figura de Luis Buñuel.

De una manera u otra, lo que resulta innegable es que la elección de la exposición se encuentra perfectamente acorde al evento en el que se enmarca, y que Laborda consigue recuperar en sus obras el espíritu más puramente buñueliano.

[1] Declaraciones de Eduardo Laborda en el vídeo "Presentación de la Exposición *Ese oscuro objeto del deseo*", en Festival Internacional Buñuel-Calanda:

https://festivalinternacionalbuuelcalandablog.wordpress.com/2016/08/11/presentacion-de-la-exposicion-ese-oscuro-objeto-del-deseo/(20 de septiembre de 2016).

# Un gran libro que confirma la consagración del artista

### extremeño J.L. Hinchado

Las cajas de ahorro, que tanto apoyaban las buenas obras sociales y culturales, eran importantísimos mecenas del arte por toda España; ahora las echamos de menos, pero en algunos siguen realizando esa tarea algunas fundaciones bancarias herederas suyas. Es el caso de la Fundación Caja Badajoz, que ha publicado este libro en gran formato, a todo color, con buen papel satinado y casi 350 fotografías. Un lujo que parece más propio de otros tiempos, máxime cuando el protagonista, José Luis Hinchado, tiene poco más de cincuenta años y está aún en pleno apogeo en cuanto a producción y reconocimientos. Precisamente este estudio y catálogo sobre su obra es, ante todo, un reflejo de ese reconocimiento que por fin está consiguiendo entre sus propios paisanos, pues firman el libro Enrique Meléndez Galán y Moisés Bazán Huerta, dos prestigiosos expertos vinculados con la Universidad de Extremadura. Conforme el artista continúe su carrera y exista un mayor distanciamiento temporal ya habrá otras publicaciones que distingan nuevas etapas en su evolución. Entre tanto, se han agrupado aquí de forma pormenorizada sus polifacéticas aportaciones en función de toda una serie de criterios: temas, materiales, estilos, series....

Descubrimos así sus primeros trabajos con temas mitológicos, encinas o sintéticas imágenes femeninas. Las series siguientes reflejan una acentuada voluntad experimental. En *Referencias* rinde homenaje a grandes maestros de la pintura jugando con la incidencia de la luz en la piedra, proceso que retomará en sus posteriores *Cajas de luz*. La amplia serie *Opus* a lo largo de los noventa apuesta ya por la abstracción y es una de sus contribuciones más notables, al extraer del mármol cualidades sonoras gracias a la participación directa del espectador. También obtuvo interesantes resultados con *Agua en la piedra*, ejemplo de *work in progress*, donde el agua y el óxido dibujan

y alteran la superficie del mármol mediante un original mecanismo. Sus visiones sobre Moscú, algunas instalaciones o nuevas propuestas revisando las relaciones de pareja a través de la combinación entre el mármol y el hierro, completan un panorama que se reinventa en nuevas opciones sinestésicas. Todo ello, junto a algunas intervenciones públicas, le ha permitido vivir del arte en un ámbito tan limitado como el extremeño.

Hay tal variedad escultórica, que cada lector encontrará algo de su gusto. Mi pieza favorita es su monumento ante el Palacio de Justicia de Mérida, en donde la tradicional alegoría de la Justicia con ojos vendados se ha interpretado en forma de una gran cabeza femenina realizada a base de chapas de acero cortén recortadas y ensambladas con una técnica de "fractales" propia del artista: en este caso son muchísimas siluetas de personas unidas, para representar a toda la ciudadanía como cuerpo social que conforma al poder judicial. Otra de estas esculturas metálicas a base de chapas recortadas ensambladas, aquí con un follaje de hojas y estrellas en hierro, se presenta en la cubierta, flanqueada por una obra abstractaalegórica, a base de dos bloques de mármol unidos por cinchas de hierro, mientras en la contracubierta se contrasta con una escultura figurativa-alegórica de mujer-arpa en portugués, material favorito de José Luis Hinchado, que precisamente por eso eligió localizar su residencia y taller cerca de Badajoz.

Ojalá este estupendo libro le consagre también en otras tierras, y sirva de modelo a futuras publicaciones, que siguen siendo necesarias, sobre muchos buenos artistas injustamente relegados en los márgenes del *star system* del arte contemporáneo: hoy como ayer, se encumbra exageradamente algunos nombres rutilantes, eclipsando a tantos otros...

# Luces y sombras del Museo de Molinos y de la musealización del legado de Blasco Ferrer

Ya en su momento Sofía Sánchez y Rubén Pérez y más recientemente Inmaculada Real nos hemos ocupado brevemente por un lado de de la musealización del legado del artista focino en Molinos (Sánchez, 2008; Pérez y Sánchez, 2009) y, por otro, del papel de la nueva museología en el origen del Parque Cultural de Molinos (Real, 2013, 2016; Pérez Moreno, 2014). El presente texto pretende realizar un recorrido más preciso por la historia del mismo señalando las luces pero también las sombras de su ya larga trayectoria, poniendo de relieve la documentación epistolar del artista conservada en archivos familiares y en el propio archivo del Museo.

La creación del conocido popularmente como Museo de Molinos y la musealización del legado de Blasco, parte por un lado de la iniciativa e impulso de la Asociación Cultural Amigos de Molinos a mediados de los años ochenta, y por otro, del propio artista que, vinculado sentimentalmente a Molinos, pueblo natal de su madre Lucía Ferrer, y lugar importante en su infancia, deseaba en los últimos años de su vida que su obra fuera allí expuesta, y así adecuadamente valorada en Aragón.

Fue en los últimos meses de 1983, cuando un grupo de personas se reunieron en el centro aragonés "Goya" de Barcelona, con la intención de crear algo que potenciara el desarrollo sociocultural de Molinos, a la vez que sirviera para dar a conocer su historia, costumbres, bellezas naturales, etc. Fruto de aquellas reuniones nació la Asociación Cultural «Amigos de

Molinos». Así las cosas, el Presidente de la misma envió una carta con fecha 25 de octubre de 1984 al Ayuntamiento de Molinos (Martín y Molés, 1990: 2), luego publicada en el  $n^{\circ}$  1 del boletín *D´Ambasaguas* (Lorente, 1984).

Efectivamente, dicha asociación pretendía ser un lugar de encuentro de la gente de esa tierra y cauce de sus inquietudes, y en ello la proyección turística adquiría especial relevancia. En este sentido, se estableció como objetivo para el año 1985, entre otras cuestiones, la creación de un museo local, para lo que había de contar con la indispensable colaboración del Ayuntamiento de la localidad, que debía aprobarlo en sesión plenaria, junto con la adecuada dotación presupuestaria para la creación de un Patronato, la habilitación de un local y la adquisición de piezas. (Sánchez, 2008: 156)

Las previsiones de cara al nuevo museo quedaban claras:

El museo pretende inscribirse dentro de las modernas corrientes museográficas recogiendo los planteamientos de los ecomuseos, de tal forma que no pueda considerarse como una simple exposición de objetos, sino como un patrimonio que sea expresión del hombre y de la naturaleza en todas sus manifestaciones y en su propio medio social y natural; no como un edificio, sino como un territorio con espacios privilegiados donde detenerse y caminar; no como un público sino como una población que, participando democráticamente en la gestión del museo, encuentra en el mismo un espejo donde esta población se reconoce y busca la explicación del territorio al que está ligada e interpreta la sociedad a la que pertenece. (Pérez y Sánchez, 2009: 39)

Esta relación entre Molinos y Eleuterio Blasco, se había concretado con el nombramiento como Hijo Adoptivo de Molinos

el 30 de abril de 1985, que agradecerá con la donación de tres esculturas: su *Don Quijote* con herraduras, una *Bailarina* y el busto en bronce de su madre; y un óleo, *El pozo del salto*. Prometía además ampliar esta donación con numerosos dibujos, óleos y forjas (Anónimo, 1985: 6).



Don Quijote, ca. 1955, hierro, 83x44x41 cm. Fotografía: R.P.M. © Museo de Molinos

En mayo de 1985, Blasco envía una carta a sus primos desde la localidad de Pierrelatte para que comunicaran al alcalde de Molinos que:

(...) no tengo nada de nada y desde luego pueden contar conmigo y mirar, si hacen el museo, de hacer donación de algunas esculturas más y muchos dibujos de diferentes épocas mías, y si puedo llevarme mis cuadros de aquí también les daré algunos más.

Yo no lo hago con ningún interés, no tienen que hacerme ningún elogio, lo hago porque mi madre era de Molinos y ya sabes que estábamos muchas veces en ese pintoresco pueblo, y siento una gran simpatía por todos de Molinos, y tengo muchos recuerdos de mi niñez y me siento como si estuviera en Foz-Calanda, donde nací. (Sánchez, 2008: 157)

Poco a poco el Museo de Molinos empieza a ser una realidad con la constitución del Patronato del Museo, donde se hallaban representados el Ayuntamiento, las Escuelas de Molinos, la Asociación Cultural "Amigos de Molinos" y la propia población de la localidad, invitando a participar a todas las personas e instituciones públicas y privadas cuyas aportaciones coadyuvaran en la consecución de los objetivos.

Se iniciaron así infructuosas gestiones con el Obispado de Teruel en relación a la cesión de la ermita de San Nicolás como sede del Museo, y con la Diputación General de Aragón para su necesaria restauración y acondicionamiento. También hubo contactos con los departamentos de Paleontología de la Universidad de Utrech para tareas específicas del proyecto (Anónimo, 1985b: 1). Los planteamientos, ambiciosos, se hallaban dentro de la llamada Nueva Museología, y pretendían crear diversas salas

que interpretaran el espacio desde el punto de vista geológico, paleontológico, histórico, etnográfico y artístico, dando finalmente un especial protagonismo al hombre en contacto con el medio. Se planteaba así una sala de interpretación e historia geológica del mayor atractivo turístico que tiene Molinos, las Grutas de Cristal; por otro lado una sala dedicada a historia y sociedad, con una síntesis de la evolución histórica de Molinos, la agricultura y la ganadería, y la organización social del trabajo; otra referida a la etnografía material en el mundo rural (la tierra, ciclos de la vida humana, indumentaria); y finalmente se proyectaba albergar la colección Eleuterio Blasco Ferrer, de la cual se poseía una primera donación y se esperaba aumentar esta como el autor había prometido[1]. Todos estos modernos planteamientos museológicos fueron expuestos en el II Taller Internacional de Museos Locales Nueva Museología celebrado en Lisboa los días 3 a 9 de noviembre de 1985, donde fueron invitados representantes del Museo de Molinos junto a numerosos especialistas europeos y americanos. Los postulados para el Museo se hallaban cercanos a la Declaración de Quebec de 1984, donde frente al tradicional concepto de Museo destinado a identificar, conservar y educar, se pretendía intervenir en el entorno humano y físico. Estos principios fueron ratificados en el XII Taller del Minom celebrado en Lisboa en 2007 (Pérez y Sánchez, 2009: 39).

El 4 de agosto de 1986 se firmaba un primer documento de donación de dos esculturas en hierro, dos bronces, diecinueve óleos, dos pasteles, dos dibujos y distintas poesías, entre Eleuterio Blasco y Orencio Andrés Huesa, alcalde de la localidad. Dicho acuerdo fue publicado en la revista *D´Ambasaguas* (Anónimo, 1986: 8), si bien no será hasta el año siguiente cuando se oficialice ante notario.

En 1986, el germen de lo que será el Museo de Molinos inicia su andadura en las rehabilitadas salas de los antiguos lavaderos (Anónimo, 1986b; Bayón, 1986: 26), con una exposición antológica de su afamado hijo adoptivo, compuesta por las obras donadas y alguna otra, caso de *El último suspiro de Don Quijot*e, cedida para la misma. La localidad hizo un esfuerzo especial, y contó con un panel de dos metros de alto por uno de ancho con un fotomontaje con la fotografía del artista y un texto sobre su vida y obra; se exhibió un video con una entrevista realizada por Mateo Andrés, donde se repasaban algunas facetas de su vida, su concepto de arte, la relación con Picasso o Buñuel, etc.; y una proyección de diapositivas con 160 de sus obras (Franco, 1986). Al acto no asistió Blasco, por su edad y un traslado urgente a Barcelona ante su precario estado de salud, si bien había permanecido con anterioridad durante tres semanas en la localidad turolense.

La muestra, inaugurada el 16 de agosto por Isidoro Esteban, Presidente de la Diputación Provincial de Teruel, y abierta hasta el 7 de septiembre, fue un evento al que siguieron en paralelo, del 5 al 7 de septiembre, unas sesiones de trabajo bajo el nombre *Jornadas sobre Patrimonio. Modos* Intervención, organizadas a instancias de la Diputación General de Aragón y con la colaboración de la Diputación Provincial de Teruel, el Ayuntamiento de Molinos y la Asociación Cultural Amigos de Molinos (Franco, 1986b). Dichas jornadas surgían en un momento en que la pequeña localidad turolense había revitalizado su patrimonio: se rehabilitó el Hostal de la Villa, los antiguos lavaderos, la Casa Consistorial, el horno, la masada para refugio de alta montaña; se habían desarrollado investigaciones por el Departamento de Paleontología de la Universidad de Zaragoza en las Grutas de Cristal "Las Graderas"; el proyecto de creación del Museo de Molinos estaba en marcha y ya se contaba con la obra de Blasco Ferrer; a ello hay que sumar distintas actividades de la Asociación Cultural "Amigos de Molinos" para el desarrollo cultural del pueblo. Además se cumplía el 25 aniversario del descubrimiento de las grutas por José Subils, a quien se rindió homenaje. Las jornadas, clausuradas por el

Consejero de Cultura y Educación de la D.G.A, José Bada, fueron un verdadero éxito, con amplia difusión, y la llamada "Declaración de Molinos" fue asumida por el MINOM-ICOM. Molinos se convertía momentáneamente en un ejemplo de trabajo, y su dinámica cultural fue expuesta en septiembre de ese año en un congreso internacional de Museos celebrado en Noruega.

A finales de 1986, Blasco reclama la devolución del Quijote tras su exposición en la muestra del verano, mientras indica a Orencio Andrés que tiene preparado el retrato en bronce de su madre y "pienso seleccionar de 100 a 150 dibujos de todas mis épocas". No obstante, sigue, "(...) si veo que se retarda el asunto del Museo no sé qué haré con ellos, ya que no depende de ti solo, pero yo tengo que mirar donde los dejo para que sean entregados cuando llegue el momento pues ya sabes que no estoy bien de salud (...)"[2].

El 25 de agosto de 1987 el secretario accidental del Ayuntamiento de Molinos, Don Jesús Navarro Ferrero, certificaba el acuerdo de la sesión extraordinaria del pleno municipal por la que se otorgaban poderes al alcalde de Molinos para aceptar y firmar la escritura de donación de la obra del artista.

El 1 de Septiembre de 1987, se hacía oficial la donación perpetua y gratuita del artista a la Villa de Molinos con la firma del acta del mismo entre Blasco Ferrer, que se desplazó a Molinos para el acto[3], y el alcalde, Orencio Andrés Huesa, bajo la estipulación de no poder venderlos, enajenarlos, donarlos o transmitirlos a terceras personas físicas o jurídicas, con la excepción de que una vez creado el Museo de Molinos, las obras serían transferidas al Patronato del Museo de Molinos.

En dicho documento, signado por el notario Bruno Otero Alfonso se incluían[4]: 12 esculturas, 25 cuadros al óleo y pastel y 483 dibujos, apuntes y poesías.

Esta colección podría haberse ampliado, ya que el pintor Alexis Hinsberger se dirige a Blasco en 1988 felicitándole "por tener en el sitio donde naciste un sitio donde tu obra permanecerá (...)" y ofreciéndole dos cuadros de su colección: "(...) un retrato que te hice (la cabeza solamente) y otro que te compré por los años 40 que representa un paisaje de Cuenca. Las dos son para ti y las cedo si lo crees bueno para tu museo"[5].

Hinsberger, pocos meses antes de la firma del documento, había encontrado también un retrato que le hizo treinta años atrás, en 1957, lo limpió y lo envió a Pierrelatte, para que desde allí se llevara en una maleta a España y así evitar los papeles de la aduana: "verás que no es un cuadro terminado, es un boceto al óleo hecho bastante rápido"[6]. Hinsberger lo envió con rapidez, ya que este cuadro se incluye en el documento de donación de obras de Blasco a Molinos en septiembre.

A mediados de octubre de ese mismo año y siguiendo con la dinamicidad del consistorio y la Asociación Cultural, tienen lugar, junto a Zaragoza y Sos del Rey Católico, el IV Taller Internacional de Nueva Museología, que reunió en Molinos a destacados museólogos, entre ellos el Vicepresidente del ICOM, Alpha Oumar Konaré y el Presidente del MINOM, Pierre Mayrand, para llevar a cabo talleres prácticos e impartir conferencias en relación a la nueva museología (Moreno, 1987: 41-43). Así, a principios de 1988, especialistas en museología de Bélgica, Canadá, China, España, Francia, Grecia, Mali, Alemania y Suecia, firmaron un manifiesto en el que ofrecían "su colaboración a la población de Molinos para el desarrollo de su actual proceso de equipamiento cultural, dentro del marco del movimiento para una nueva museología" (Ortega, 1988: 16).

El pequeño pueblo de Molinos, con sus 400 habitantes, estaba siendo protagonista de novedosas experiencias en el campo de la museología, que tenían como cabeza visible y principal impulsor a Mateo Andrés Huesa, hombre de enorme visión de futuro y con buen sentido de la interrelación entre pueblos y comunidades que había sido elegido como miembro del Consejo de la Administración del MINOM. (Anónimo, 1988; Castro, 1989: 35)

Pero pasados estos acontecimientos, los problemas afloraron. En la muestra de Blasco en el Centro Aragonés de Barcelona, donde la Asociación Cultural Amigos de Molinos le hizo entrega de una placa como reconocimiento y agradecimiento por su generosidad, él mismo comentó que esta iría en aumento si se pusiera en marcha el Patronato del Museo y se estableciera un marco más amplio para exponer su colección. Por ello, la asociación solicitaba a las instituciones correspondientes (Diputación General de Aragón, Diputación Provincial de Teruel y Ayuntamiento de Molinos), que se hiciera lo necesario (dotar de personal, edificio y las preceptivas subvenciones) para acometer el proyecto de Museo, tal y como fue esgrimido en los números 4, 5 y 6 de su boletín. La Asociación Cultural denunciaba que no había ningún residente habitual en Molinos que participara activamente en la misma. También en su asamblea anual de socios, en agosto de 1988, acusó a los responsables del Museo de no cuidar lo suficiente la donación hecha por Blasco Ferrer y de no haber convocado el Patronato del Museo desde su aprobación en el Ayuntamiento. El Museo, como se señalaba en el nº 16 de *D´Ambasaguas*, todavía no tenía un lugar ni actividades dignas. El propio Blasco Ferrer envía una carta al alcalde Orencio Andrés para "prevenirle que en el Museo donde figuran las obras que regalé a la Villa de Molinos ponga una señal de alarma para que no se produzca lo que sucedió en Pierrelatte[7] (...)". En la misma misiva se refiere a que el retrato en bronce de su madre "(...) es necesario que lo limpie un especialista o me lo traigan y lo haré yo mismo (...)"[8].

Diez días después de la anterior carta, enfadado, se dirige de nuevo a Orencio Andrés:

No os habéis dado cuenta que mi donación la hice por puro sentimentalismo, yo quiero que a mi obra se la respete como se merece, el retrato de mi madre que está hecho una calamidad de la barba hasta abajo está echado a perder (...). Podía haber dado todo a otra parte y estoy enfadado (...)[9].

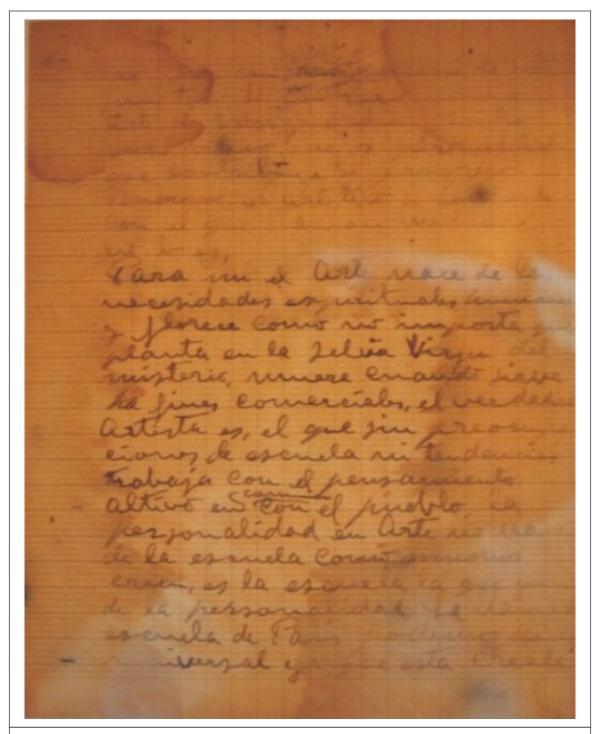
El alcalde de Molinos en octubre se dirigía con estas palabras a Blasco, en relación a estas cuestiones:

En primer lugar te puedo decir que estamos sufriendo una campaña por parte de algunas personas, que ellas sabrán qué fines persiguen. Lo que sí puedo decirte es que detrás de ti siempre ha habido y hay quien no busca más que engañarte, para sacar provecho de tu talento y de tu esfuerzo.

Tu eres una persona que por tu bondad, enseguida te entregas a todo aquel que crees que te da cariño, cuando en realidad ese cariño es ficticio y sólo persigue un fin, el fin del aprovecharse, sin embargo, los que te queremos de verdad, sufrimos las consecuencias de esos poco escrupulosos (...).

Tú sabes la lucha que llevamos por conseguir la ermita de San Nicolás para albergar tu obra y hacer un Museo digno de ti y tú sabes cómo se encuentran actualmente los lavaderos. Hoy en día, para tener resuelto el tema de una vez por todas, ya que con el clero no hay quien salga, y además, que visto lo de los lavaderos, nos hemos dado cuenta de las humedades que también existen en San Nicolás, estamos obrando en el Ayuntamiento con una inversión de 14.000.000 millones, y como aquí no nos puede poner pegas nadie, hemos decidido en dos de los salones de 133 m², que nos van a quedar libres, instalar el Museo y Biblioteca, porque, además, estará con clima y aire acondicionado.

A tu obra no le ha pasado nada, puedes verla cuando quieras y te darás cuenta; lo que sí nos ha pasado este último invierno, es que con la proximidad del río y sobre todo la pared de la montaña y las lluvias de la primavera, se metió mucha humedad y por supuesto se dejó notar un poco en una tela y cuando nos dimos cuenta pusimos remedio. Y por supuesto de rotos nada, que esa es la campaña. Las obras de hierro con la humedad, también lo notaron un poco. Puedo decirte que a principios del mes pasado estuvo Dña. Purificación Adrián, Directora del Museo Provincial de Teruel (...) y se quedó maravillada de la presentación que hacemos y nos felicitó (...)[10].



Hoja manuscrita por Blasco Ferrer con su "Mensaje del Arte" en mal estado por filtraciones de agua. Año 2002. Fotografía: R.P.M. © Museo de Molinos

De nuevo el Boletín Informativo *D´Ambasaguas*, en abril de 1990, cuestionaba el programa del Museo de Molinos. Se habían editado dos postales de la localidad, una de la Sala Eleuterio Blasco Ferrer y la otra con la mandíbula del hombre de Molinos, pero se hacían dos preguntas importantes: por un lado si en el Museo habían pensado en la posibilidad de ampliar el fondo artístico de Blasco y adquirir obras de otros artistas

del Bajo Aragón, y por otro que cuándo se iba a reunir su patronato. Entendían que "en un Museo no siempre debe haber las mismas cosas expuestas. Creemos que para atraer visitantes es conveniente su renovación y sobre todo una buena programación de actividades" (Anónimo, 1990: 1). Además los espacios no eran los adecuados, ni las instalaciones ni el tamaño. Esto había provocado en el verano de 1989 que la instalación de la exposición Miniatura y Etnografía, impidiera contemplar la obra de Blasco. Además existía un cierto deterioro de algunas obras. Y la nueva ubicación para la colección no llegaba. Acontecimientos estos que crean indignación en Blasco: "Ya hacía tiempo que protestaban un grupo de aquí que se dicen los amigos de Molinos. Fueron y no había tal Museo. El alcalde daba fechas y nunca llegaba el día de la inauguración" [11].

En 1991 se inaugura, al fin, la actual Sala Eleuterio Blasco Ferrer en la Casa Consistorial dentro de la oferta museística del Parque Cultural de Molinos, dirigido entonces por Jesús Guillén, junto a otra sala dedicada al ecosistema y la de arqueología en los antiguos lavaderos. Se contó para la ocasión, y temporalmente, con las tres obras pertenecientes al Museo de Zaragoza, además de otras piezas en manos de colecciones particulares, tales como su *Autorretrato*, *El búho*, *El picador*, etc.

Blasco no acudió al acto inaugural:

(...) yo me encontraba muy delicado de salud y no fui a la inauguración de una sala en el Museo de Molinos de mis obras... ni yo ni mi familia fuimos, yo porque me encontraba mal y ellos no fueron estando yo enfermo (...) yo les mandé una carta excusándome el porqué no podía ir, y quedaron de acuerdo (...) Llevamos algunas obras de aquí y el Museo de Zaragoza les dejó 3 muy buenas para que se dieran cuenta de mis obras porque las que había no eran muchas y así pudieron ver un buen conjunto[12].

Esta sala no establecía espacios diferenciados, ofreciendo una visión global a su producción, sin distinción temática ni cronológica. La distribución de las piezas era estrictamente funcional, variando solo su sistema de instalación según el material. Así la escultura se hallaba sobre pedestales de tablero forrado con fornica de distinto tamaño según la obra. La pintura se presentaba colgada sobre raíles a través de hilo de nailon. Los dibujos y manuscritos en un atril protegido por un cristal. Se incorporaba un panel con la biografía del artista y una fotografía suya, ya anciano, además de dos colecciones de recortes de prensa y fotografías.

A la donación formalizada en septiembre de 1987 se añadiría un contrato de compraventa firmado el trece de mayo de 1993, de nuevo entre el alcalde Orencio Andrés Huesa y Eleuterio Blasco, de la obra *El último suspiro de Don Quijote* (tras años de infructuosas gestiones del Museo Petit Palais de Ginebra por adquirirlo) por la que se estipulaba un precio de 5.000.000 de ptas. pagaderas en una entrega inicial de 200.000 pts. y una pensión vitalicia mensual de 60.000 ptas. Además, con anterioridad había entregado con destino a los Fondos del Museo distinta documentación, recortes de prensa, fotografías, etc. Las condiciones de dicho pago no debieron de quedarle claras al artista, pensando que tras su muerte, el resto de los pagos hasta la totalidad de los cinco millones seguirían siendo pagados.

Blasco apenas cobró una mínima parte del dinero, ya que poco después, en la media noche del miércoles 28 de julio de ese año, 1993, fallecía en la Residencia para la Tercera Edad de Alcañiz, donde vivió apenas los dos últimos meses de vida.

Allí permaneció la obra de Blasco, que presentaba en algunos casos un grave deterioro que hacía necesaria la renovación de la sala. Esta llegó en el 2007, respetando el discurso anterior, pero potenciando el papel de la escultura y el

dibujo, y seleccionando con mejor criterio las piezas expuestas. (Sánchez, 2008: 158 y 159)

Señalar para finalizar, que el 13 de agosto de 2010, Joaquín Castillo Blasco, sobrino de Eleuterio Blasco, entregó en depósito por plazo indefinido tres videos VHS y otro Beta con filmaciones de inauguraciones de exposiciones de Blasco. Una caja kodak con 95 fotografías de esculturas, y un archivador con dos cajas y tres sobres también con fotografías, además de originales y fotocopias de poesías y correspondencia varia[13].

En la misma fecha, un vecino de Alcañiz entregó también en depósito el lienzo *Santa Rita*, fechado entre 1928-1930[14], que pasó a ser rápidamente expuesto.

Hoy el Parque Cultural de Molinos consta de varios espacios. El propio conjunto urbano de la localidad, el jardín botánico, las rutas de los ecosistemas; y por supuesto las Grutas de En cuanto a los espacios expositivos hemos de señalar dos ubicaciones: en los antiguos lavaderos desde octubre de 2015[15] hallamos el Centro de Interpretación de las Grutas de Cristal, que consta de una maqueta con reproducciones de las principales formaciones de las cuevas (estalactitas, estalagmitas, cortinas y columnas formadas por la disolución de aguas subterráneas a partir de materiales calcáreos), acompañada de unos paneles informativos de cómo se generan, y un aula de audiovisuales en la que se proyecta un documental sobre el pueblo y las cuevas; y el Museo Eleuterio Blasco Ferrer, en el edificio de la Casa Consistorial, que completa el marco conceptual del mismo. Además, Molinos forma parte del Parque Cultural del Maestrazgo (Díaz y Andrés, 1997: 39-56), que responde a un deseo de entendimiento integral y antropológico de la cultura dando un valor esencial al anclaje en el sitio, en este caso en una zona montañosa, víctima de la emigración y el despoblamiento, pero con un paisaje natural singular bien conservado. La Sala Blasco Ferrer aporta un nuevo elemento en el rico patrimonio, que ha de reforzar la identidad del lugar al integrar a su autor más significativo en el plano artístico, junto a otros equipamientos hoy dentro del parque, como la minería del carbón, interpretada en el Centro de Santa Bárbara; las guerras carlistas en el Museo de Cantavieja; las Grutas de Cristal por su singularidad geológica, o los vestigios paleontológicos de Galve (Abril, 2007: 50-56). Es, en palabras de María Bolaños, "una museología «democrática»de lo popular y lo anónimo —dispersa por el entorno, con puntos temáticos, centros de interpretación e itinerarios musealizados-" (Bolaños, 2008: 499).

Se han hecho algunos esfuerzos dignos de elogio, especialmente a raíz del nombramiento de Sofía Sánchez como Técnico de Cultura de la Comarca del Maestrazgo. A destacar desde la propia rehabilitación de la Sala Blasco Ferrer, pasando por la digitalización del legado de Molinos y su progresiva integración en el sistema Domus para la catalogación de sus colecciones. Además, la celebración del internacional que tuvo lugar en la localidad de Molinos los días 28 y 29 de septiembre de 2007, bajo el título *El retorno* (museístico) de los emigrados: Escultores de la Escuela de París, y las jornadas Los artistas del exilio y sus legados museísticos en el mes de junio de 2008, dentro de los cursos de la Universidad de Verano de la Universidad de Teruel, han sido provechosas iniciativas que pretendían dinamizar los estudios en torno a los artistas exiliados y su obra, tomando como marco la localidad de Molinos y la obra de Blasco como núcleo central de las sesiones allí desarrolladas. Más cercanos en el tiempo, en 2014 la Comarca del Maestrazgo impulsó la muestra Dibujo y compromiso en la obra de Blasco Ferrer, que pudo visitarse en Molinos y posteriormente en la Facultad de Humanidades de Teruel. Finalmente destacar que, a inicios de este año 2016, el Museo del Parque Cultural de Molinos se incorporó como institución colaboradora de la recién creada Asociación Patrimonio del Exilio Republicano Español (PAEXRE) y que el pasado 3 de agosto se inauguródentro

del programa conmemorativo del 400 aniversario de la muerte de Cervantes la exposición "El último suspiro de Don Quijote" que reunía las piezas artísticas y documentación en torno al hidalgo caballero existentes en el Museo y reflexionaba sobre su simbología en el contexto del exilio. (Pérez Moreno 2014)



Vista del Museo Blasco Ferrer durante la exposición "Dibujo y compromiso", 2014. Fotografía R.P.M.

[1]El proyecto Museo de Molinos es publicado consecutivamente en varias entregas a partir del número 4 de la revista D 'Ambasaguas. La información respecto a las salas aparece en en el  $n^{\circ}$  5, diciembre de 1985.

[2]Carta de Eleuterio Blasco a Orencio Andrés, fechada en Barcelona a 25 de noviembre de 1986. Doc.128 aa-ab. Archivo Museo de Molinos (AMM)

[3]Carta de Blasco Ferrer a Joan Abelló, fechada en Barcelona

el 4 de septiembre de 1987, Archivo Museo Joan Abelló (Mollet del Vallés).

#### [4]AMM.

- [5] Carta de Alexis Hinsberger a Blasco Ferrer, fechada en París, a 5 de febrero de 1988. Archivo Joaquín Castillo (Barcelona) (AJCB)
- [6]Carta de Alexis Hinsberger a Blasco fechada en París el 28 de julio de 1987. AJCB.
- [7] En febrero de 1990 fueron robados de la exposición que se estaba celebrando en la *Salle Marc Plasaules* de la localidad francesa de Pierrelatte 43 cuadros y 33 dibujos de Blasco valorados en 250.000 francos, que nunca fueron recuperados.
- [8] Carta de Blasco dirigida al director del Museo de Molinos. Fechada en Barcelona 18 de julio de 1990. Doc.66 aa-ad. AMM.
- [9]Carta de Blasco dirigida a Orencio Andrés. Fechada en Barcelona 28 de julio de 1990. Doc.67 aa-af. AMM.
- [10]Carta del Alcalde de Molinos a Eleuterio Blasco Ferrer, fechada el 26 de octubre de 1988. AJCB.
- [11]Carta de Eleuterio Blasco a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 2 de noviembre de 1991. Doc.106 aa-ad. AMM.
- [12]Carta de Blasco Ferrer a Julián y Carmen, fechada en Barcelona el 2 de noviembre de 1991. AMM.
- [13]Acta de depósito firmado por Joaquín Castillo Blasco y la Teniente de Alcalde Elisa Martínez Algas en Molinos a 13 de agosto de 2010. Archivo Ayuntamiento de Molinos
- [14] Acta de depósito firmado por José Alberto Quílez Gimeno y la Teniente de Alcalde Elisa Martínez Algas en Molinos a 13 de agosto de 2010. Archivo Ayuntamiento de Molinos.
- [15]Con anterioridad contaba con la llamada Sala de los

Ecosistemas, donde a través de ocho muebles expositores estaban representados el soto, los cultivos, las edificaciones humanas, la ganadería, el carrascal, el pinar, los roquedos y la paramera (hoy se hallan unos paneles que hablan de los Monumentos Naturales de la Comarca del Maestrazgo); y la Sala de Paleontología, que desarrollaba dos bloques temáticos, un primero de carácter metodológico general y un segundodedicado a los hallazgos de la Cueva de las Graderas, donde se exponía la mandíbula del hombre de Molinos

# Máximo Juderías Caballero, de la aristocracia madrileña al Salon de París

# 1. De Zaragoza a Madrid, la formación de un artista en el siglo XIX

A la hora de abordar un estudio sobre cualquier pintor español del siglo XIX, es necesario corroborar la incursión del mismo en el sistema de enseñanzas oficiales que existían en Madrid y en el resto de capitales de provincia. Desde las primeras fases de su formación, estos artistas recibían una serie de lecciones que les permitían conocer cuál era el gusto académico y oficial imperante. Esto tenía varios motivos. En primer lugar, una de las salidas laborales más directas para cualquier artista del XIX era su inserción en la plantilla de profesores de alguna de las escuelas de arte existentes en España, muy probablemente en la que ese artista se hubiese formado (García Guatas, 2013: 313-359). Además, el conocimiento y correcta aplicación del estilo imperante en la época, aseguraría a ese artista su triunfo en el mercado artístico español, una institución siempre reticente a la recepción de novedades y acostumbrada a que los promotores de las obras tuvieran plena decisión sobre la obra del artista comisionado o contratado.

Máximo Juderías Caballero nace en Zaragoza en 1867 (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Era hijo de un ingeniero, y tanto él como su esposa gozaban de buena posición social. Quisieron para Máximo que estudiase una carrera, pero desde pequeño manifiesta un gran talento y pasión para el dibujo y la pintura, por lo que decide formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Luis en la capital aragonesa (García Loranca, 1992: 153-158). Siguió aquí las lecciones del pintor caspolino Eduardo López del Plano. Alcanzó excelentes calificaciones. Esta institución llevó a cabo una labor de enseñanza y de promoción de los artistas bastante modesta, pues siempre tuvo problemas de fondos. Por ello, en Zaragoza quienes más contribuyeron al apoyo del arte fueron las instituciones políticas, el casino o el mercado local. Fueron contadas las becas de formación concedidas por la Escuela de San Luis, y para su obtención se valoraba fundamentalmente la falta de medios económicos del artista (motivo de mayor peso) y su talento (Lorente Lorente, 1991-1992: 405-432). A Ignacio Salesa y Ponciano Ponzano se les pagó mediante becas sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero fueron honrosas excepciones. La Academia zaragozana se encontraba bastante sometida a las figuras de los académicos de honor: nobles, clérigos, militares, en definitiva, representantes de los altos estamentos de la ciudad, cuya opinión era más tenida en cuenta que la de los propios artistas, en parte porque eran ellos los que constituían el humilde mercado artístico zaragozano. Además, en capitales como Madrid y Barcelona, las Academias promovían el mercado artístico, adquiriendo numerosas obras de los artistas que en ellas se formaban, pero en la Academia zaragozana estas adquisiciones fueron escasas. Todas estas condiciones motivarán que a la temprana edad de dieciséis años, Máximo Juderías abandone Zaragoza para proseguir sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, sin beca, sobreviviendo gracias a una pensión

pagada por su propio padre, desde 1883.

No fue el primer artista zaragozano en seguir este recorrido. Carlos Palao Ortubia, hijo de Antonio Palao, también se formó primero en la capital aragonesa en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y luego en la de San Fernando de Madrid. Pablo Gonzalvo (1827-1896) también se formó en Zaragoza y luego en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde será profesor. Algo similar sucede con Montañés (1825-1893), Francisco Pradilla Bernardino (1848-1921) o Joaquín Pallarés (1853-1935). Máximo Juderías entrará en contacto en sus clases en Madrid con compañeros como Muñoz Degrain, López Mezquita, Villegas o Lizcano. Según recoge Miguel Saperas en un diario catalán de los años 40 conservado en el archivo del Museo Cerralbo, Juderías sufre un fuerte impacto durante las prácticas de anatomía en el Hospital de San Carlos de Madrid y abandona la Academia. Su padre le amenaza con retirarle la pensión si no regresa a sus clases y es entonces cuando este pintor decide ganarse la vida gracias a su talento.

A pesar de sus limitaciones (Pérez Viejo, 2012: 25-48), el mercado artístico madrileño de finales del siglo XIX ofrecía bastantes posibilidades para un estudiante con excelentes calificaciones como Máximo Juderías. Este es el momento en el que numerosas familias de la élite económica de la capital van a reformar sus mansiones.

Uno de los primeros trabajos que Máximo Juderías realiza en la capital, son las pinturas para la mansión en la Castellana de Don Rafael Ruíz Martínez, alto funcionario en Cuba. Según afirma el propio Juderías Caballero en sus cartas a Consuelo Sanz Pastor, trabajó allí con Joaquín Agrasot, pintor oriundo de Orihuela que obtuvo una pensión para formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y posteriormente en Madrid y en Roma, y que ejerció como jurado en la Academia de San Fernando. Su realismo podría haber influido en el estilo que desarrollará Juderías en

algunas de las pinturas que posteriormente realice para el Marqués del Cerralbo. También colaboró en estas obras para dicha vivienda en la Castellana una tal "Señorita Broman" de la que no se tienen más noticias.

#### 2. Máximo Juderías, un joven pintor al servicio del marqués de Cerralbo

Mientras Máximo Juderías realizaba las obras para Don Rafael Ruíz Martínez, recibió la visita de Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo. Este, seducido por las pinturas que el joven artista estaba llevando a cabo en el palacete de la Castellana, decide encargarle la decoración de algunos salones de su nuevo palacio en el distrito de Argüelles.

El marqués de Cerralbo es una de las grandes personalidades del siglo XIX español desde el punto de vista de la Historia, la Política y las Artes (Granados Ortega, 2007: 91-108). Primero se dedicó a la política, identificándose con la ideología carlista. Después al coleccionismo, y también se interesó por la agricultura, la ganadería y la cría caballar. Pero a finales del XIX cultiva sobre todo su faceta de coleccionista y la de pionero de la arqueología en España. Podría verse a demás como un adelantado en el ámbito de la protección patrimonial, pues publicó un breve ensayo en el que proponía que aquellos bienes inmuebles mal conservados por sus propietarios, deberían ser expropiados.

Nos interesa fundamentalmente su faceta como coleccionista. Él adquiría sus colecciones por dos vías diferentes, por medio del mercado de arte o por sus excavaciones arqueológicas. De niño ya compraba monedas y luego en su juventud bronces, espadines, cuadros y antiguallas de escaso valor. Vendió varias de las fincas heredadas de su

abuelo para la adquisición de obras de arte, mobiliario y otros objetos artísticos que hoy pueden verse en su palacete de la calle Ventura Rodríguez. Previa a esta ubicación, todos los objetos se encontraban en la casa que tenía el marqués en la calle Pizarro, pero este entendió que sus espacios no eran idóneos para la ubicación de estas obras y por ello construye su nueva mansión, teniendo como objetivo el crear un espacio expositivo adecuado. Las crónicas de la época nos confirman que el marqués desde el primer momento quería incluir luz eléctrica en sus salones y vitrinas para la correcta contemplación de todos los objetos. Ya antes de la inauguración, se celebraron bailes en el palacio, que sorprendieron a los convidados con la riqueza de las colecciones. Una de las crónicas del diario "La época", del 7 de mayo de 1885 es bastante ilustrativa:

Un pasillo estrecho… corramos… Nada seguramente habrá en él que nos detenga. Imposible, desde el zócalo al friso hay a uno y otro lado cuadros de maestros españoles y de los Países Bajos; esa marina es de Peret; aquel santo, es de Maella; aquellos paisajitos de Martin de Vos. Hasta el alfeizar de las ventanas sirve de escaparate a útiles domésticos del siglo XV y XVI. Hasta en la vuelta que da el corredor para irse a las habitaciones, hay obras de pincel y de lápiz que cualquiera honraría colgándolas en el estrado.

Otro testimonio de esta misma fiesta, de "El Imparcial" del 7 de mayo de 1885 revela información acerca de cómo el marqués viajaba por Europa y cuál era su relación con el mercado de arte decimonónico:

Que la casa de los marqueses de Cerralbo es un verdadero museo se echa de ver desde que se pone un pie en la antesala. El buen gusto que ha presidido en la elección de las obras y el adorno de los salones queda demostrado a los pocos pasos que por ellos se den.

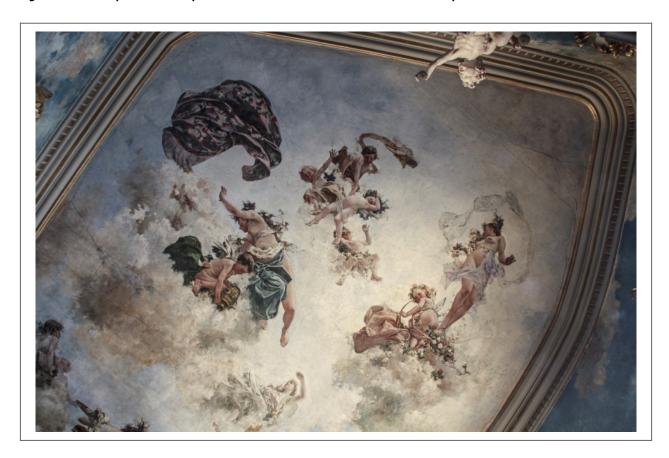
Es el marqués de Cerralbo un coleccionador infatigable, que ha recorrido Europa entera estudiando con provecho en sus museos, que ha traído recuerdos de todos los países y de todos los tiempos, que lo mismo ha ido a Dinamarca en busca de útiles y armas de la Edad de Piedra que ha escudriñado los archivos y los museos de Italia para probar la autenticidad de un cuadro ó que se ha traído de Grecia una colección de barros artísticos de Tanagra, Chipre y Agrigento, que son verdaderas joyas.

El marqués, exceptuando algunas piezas heredadas, adquirió la mayor parte de su colección entre 1875 y 1885 tanto en España como en el extranjero, aprovechando una coyuntura favorable para el mercado del arte, por la venta de colecciones nacionales e internacionales. Es el caso de la inmensa colección del marqués de Salamanca, que protagonizó la subasta más importante de París en el siglo XIX, después de la venta de la galería del Mariscal Soult (Granados Ortega, 2007: 91-108). En la biblioteca del marqués se han conservado catálogos de las subastas del Hôtel Drouot de París, entre 1875 y 1881. Muchos de ellos incluyen anotaciones que permiten identificar las obras adquiridas en estas subastas por el marqués. París era la sede de un potente mercado artístico y en sus subastas se podían obtener obras con el valor añadido de haber pertenecido a ilustres propietarios. Allí adquirió importantes lienzos, dibujos, numismática y bustos de mármol. También adquirió obras en Venecia, en concreto un lote de veintiún cuadros enviados por el anticuario Michele.

Pero además de esta intensa labor coleccionista, el marqués del Cerralbo desarrolló una actividad aún menos común entre los aristócratas españoles decimonónicos, la del mecenazgo, de la cual se benefició Máximo Juderías Caballero. Vivió con la familia del marqués unos siete años. Durante este tiempo realizó una parte importante de las decoraciones pictóricas de las estancias del palacio, además de una buena cantidad de cuadros de caballete, con vistas costumbristas y

de paisaje, sobre todo de la residencia familiar que tenía la marquesa en Santa María de Huerta en Soria, donde pasaban largas temporadas en el periodo estival y donde el marqués tenía instalados sus "museíllos", las salas en las que exponía sus hallazgos arqueológicos en la zona. Si atendemos a la fecha que figura en las pinturas del salón de Baile, unas de las pocas firmadas y fechadas, la finalización de esas decoraciones tuvo lugar en 1892, por lo que la fecha de comienzo de sus trabajos para el marqués pudiera haber sido 1885, dos años después de su llegada a Madrid.

Las pinturas que realiza Máximo Juderías para los salones, oscilan entre varios estilos diferentes. Por una parte, el conjunto más conocido es el conformado por el techo del Salón de Baile, fechado y firmado en 1891-1892 y el del Saloncito Chaflán. Ambos siguen un estilo muy similar. Sus pinturas buscan integrarse en el conjunto de la profusa decoración de dichas salas y utilizan un estilo libre, que demuestra cómo, a finales del XIX, la pintura decorativa va alejándose poco a poco del academicismo imperante.



Máximo Juderías Caballero: Techo del Saloncito Chaflán, Museo Cerralbo, Madrid.

En el techo del Saloncito Chaflán se dispone toda una pléyade de ménades danzantes con un gran dinamismo en sus movimientos, potentes escorzos, un marcado y logrado sensualismo en sus desnudos. Los paños tremolantes aparecen agitados por el viento, así como las ricas vestimentas de las figuras femeninas, cuyas telas parecen adaptarse de forma libre a sus cuerpos. También encontramos *putti* con cántaros en actitudes juguetonas. El fondo del cielo azul intenso se alterna con nubes vaporosas. La factura presenta una pincelada suelta y un claro predominio de lo cromático frente a la línea de dibujo. Algo similar aparece en el plafón central del Salón de Baile, con figuras unidas por sus manos, danzado y provectándose sobre los propios invitados a los bailes celebrados en dicho salón. Recorriendo todo este plafón central encontramos otras representaciones de escenas de danza y música. Juan Cabré las describe: "En el intradós del techo se desarrollan todas las escenas de baile, el griego, el romano, el árabe y popular del siglo XVIII y el moderno minuet."

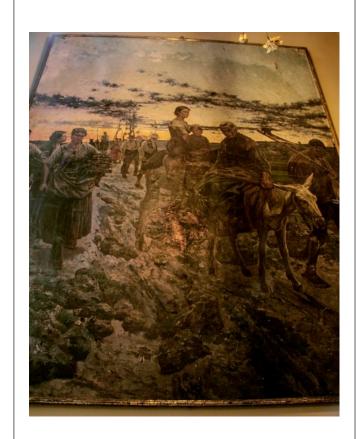


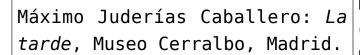
Máximo Juderías Caballero: Techo del Salón de Baile, Museo Cerralbo, Madrid.

Estas pinturas presentan una clara ligazón con las realizadas por otro pintor decimonónico zaragozano, el consagrado Francisco Pradilla para el palacio del marqués de Linares. Estas composiciones fueron creadas en Roma en 1886 y Máximo Juderías Caballero probablemente las conocía (Val Lisa, 2011: 311-312). El tema escogido era *Venus dando lección al Amor* (Rincón García, 1989: 311-312).

Las pinturas de las paredes del Saloncito Chaflán, según Lurdes Vaquero, directora del Museo Cerralbo, representarían las horas del día. Empezaría con La aurora y El mediodía, los únicos dos lienzos pintados por Juderías que se colocaron definitivamente aquí. La tarde y La noche también los ejecutó, pero no gustaron al marqués y no llegaron a colocarse en esta sala. Donde debería ir La tarde se dispuso un baile regionalista realizado por José Soriano Fort, el segundo artista comisionado por el marqués a la vez que Juderías Caballero. En el lugar de La noche se colocó una vista del

Palacio de Santa María de Huerta de Máximo Juderías. En los cuatro lienzos que originalmente iban a decorar las paredes de esta sala, se aprecia un registro estilístico diferente. Ya no interesa tanto lo decorativo, sino que Juderías busca crear obras en la línea del realismo. Recuerdan a la escuela paisajista de Olot, encabezada por Joaquim Vayreda y Vila, quien en la segunda mitad del XIX recoge las enseñanzas de la École de Barbizon y añade un cierto componente social, visible en obras como *Recança*, de 1876. La estética de la Escuela de Olot tiene que ver con el desarrollo en Cataluña de una potente burguesía, la cual deseaba alejarse de la pintura de historia o de los temas específicamente religiosos, para apostar por un realismo simbolista. Esta obra en la tristeza de los campesinos y el celaje amarillento y de intenso brillo del atardecer, tiene un gran parecido con La tarde, de Juderías Caballero.







Máximo Juderías Caballero: *El mediodía*, Museo Cerralbo, Madrid.

El mediodía, de intenso color, capta el momento del descanso de los campesinos tras una dura mañana de trabajo al sol. Fue pintada del natural: "este último cuadro lo pinté del natural, por indicación del marqués, en la finca que dicho señor poseía en Santa María de Huerta y en la que acostumbraba a pasar la temporada de verano". Las escenas campesinas de descanso bajo el sol recuerdan al realismo de Joaquín Agrasot, el pintor que trabajó con Juderías Caballero en la mansión de Don Rafael Ruíz Martínez, y que fue un gran renovador de la pintura levantina en la línea del regionalismo costumbrista. Lo vemos en obras de Joaquín Agrasot como Las dos amigas, de 1866 (Museo del Prado).

A todo ello habría que añadir las alegorías de Las cuatro estaciones, ubicadas en el Salón Imperio, ubicadas sobre las puertas de acceso y colocadas sobre cuatro bodegones de flores de José Soriano Fort. Dichas alegorías son un tema muy característico de la pintura de finales del siglo XIX y ya parecen adelantar, sobre todo la que representa el invierno, los primeros pasos del Art Nouveau.

De las obras no expuestas, habría que destacar las vistas, paisajes y escenas regionalistas pintadas por Juderías Caballero, muchas de ellas en la residencia de Santa María de Huerta y realizadas al natural, con un estilo más libre.

Resulta de gran interés el comprobar la fortuna crítica que tuvieron las pinturas decorativas de Juderías Caballero en la prensa madrileña de la época, sobre todo a raíz de la inauguración del palacio del marqués el 15 de junio de 1893. El diario "La Época" hacía una descripción del fastuoso lugar en el que iba a celebrarse una gran fiesta esa noche. Aporta información acerca de las pinturas:

El salón de baile, que tiene entrada por la misma galería, exigiría por sí solo, un merecidísimo artículo si hubiéramos de pretender dar a nuestros lectores alguna idea de su esplendidez y fasto.

No de otro modo sería posible describir aquel hermoso techo, obra de Máximo Juderías, de brillante y jugoso color, que representa en bien pensados cuadros, contrastes de imágenes mitológicas con recuerdos del baile en la Grecia clásica y en la vida moderna. A continuación un elegante saloncillo cuyas paredes están cubiertas con buenos lienzos de Juderías, representando el amanecer, el mediodía, la tarde y la noche, hermosas composiciones, ricas de color.

#### También de "La Época", un día después:

La dueña de la casa vestía un elegante trajo de tela ramesita, de estilo Pompadour, cubierto con ricos encajes de Aleçon y se adornaba con valiosos brillantes. Su hija lucía un precioso traje blanco con guirnaldas de flores pintadas a mano por el mismo joven y distinguido artista, Máximo Juderías, á quien se debe el hermoso techo del salón de baile.

El salón de baile trae a la memoria, por su grandiosidad, las estancias artísticas de los palacios italianos, en que revelaron su inspiración los grandes maestros de aquellas escuelas pictóricas, con sus entredoses de mármol que evocan maravillas de Versalles, y su hermoso techo, entre cuyos grupos alegóricos distinguiese el del baile popular español a principios de siglo, composición en la que hay reminiscencias del gusto de Goya.

O del "Diario de avisos de Madrid" a 17 de junio de 1893.

El techo del salón de baile, pintado por el joven artista Máximo Juderías, representa en varios cuadros en que está dividido el baile pagano desde los tiempos clásicos de Grecia y el de nuestros días. Es esta una obra pegosísima de color y las figuras están muy bien agrupadas. El Sr. Juderías que asistía a la fiesta de anteanoche recibió

muchas y muy sinceras felicitaciones.

En "La Época" el 28 de mayo de 1895 vuelve a hacerse referencia a Máximo Juderías Caballero. Aparece descrito todo un importante carrusel militar que tuvo lugar en Madrid y para cuya carrera de cintas realizaron obras importantes pintores. La cinta de Cánovas del Castillo la hizo Moreno Carbonero, la del general Ortega Marcelino de Unceta y la de la marquesa de Cerralbo Máximo Juderías Caballero.

Sin embargo, Juderías tendrá un desencuentro artístico con Isabel Álvarez Montes, duquesa de Castro-Enríquez. Como ya se ha señalado, el mercado de arte madrileño aparecía dominado por la alta aristocracia. Juderías recibió el encargo de decorar los techos del palacio que la marquesa poseía en la calle del Arenal, el palacio de Gaviria, encargado por Manuel de Gaviria y Douza, una de los banqueros más acaudalados del periodo isabelino. Las obras corrieron a cargo de Aníbal Álvarez Bouquer, el hijo del célebre escultor José Álvarez Cubero. La duquesa tenía ya una avanzada edad y no entendió los desnudos que el pintor planteó para los techos, siguiendo la línea ya apuntada en el palacio del marqués de Cerralbo. Por ello rechazó los bocetos[i] y Juderías Caballero se marchó a París a continuar allí su carrera. Juderías dirá:

Decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero mi labor en Madrid como una preparación en el amplio y áspero camino de mi carrera artística, cuyo proceso, en realidad, tiene su comienzo en París.

Es entonces cuando comienza la segunda parte de su carrera artística, su incursión en el mercado de arte moderno.



Máximo Juderías Caballero: *Alegorías de las cuatro* estaciones, Museo Cerralbo, Madrid.

#### 3. La incursión de Máximo Juderías en el mercado parisino

París, la capital del siglo XIX según Walter Benjamin, fue sede de numerosos eventos de impacto en las artes, como es el caso de las exposiciones universales. La primera, celebrada en 1855, acogió numerosas obras de artistas consagrados como Ingres y Delacroix, pero los nuevos creadores tuvieron una presencia mínima, como sucedió con Corot, Daumier o Millet, o nula en el caso de Courbet, quién indignado fundó el Pabellón del Realismo. Los pintores de mayor éxito fueron aquellos que siguieron las tendencias académicas, es decir, los eclécticos artistas de la École des Beaux-Arts: Ernest Meissonier, Henri Lehman, Thomas Couture o William Adolphe Bouguereau. Todos ellos serán los llamados pompiers, pintores que van a contar con el apoyo de las instituciones oficiales, el éxito de la

crítica, del mercado y del público. Sus obras tendrán en común el perfeccionismo en la línea de dibujo, el gusto por el desnudo y la tendencia a la minuciosidad arqueológica en la ambientación histórica de sus composiciones. Serán el modelo a seguir para los jóvenes artistas que lleguen a París a completar su formación como sucede con Máximo Juderías Caballero. Paradójicamente, estos artistas que fueron los que mayor éxito tuvieron han sido los menos estudiados por la historiografía artística, al practicar un estilo menos innovador que el de otros contemporáneos a ellos. Máximo Juderías pertenece a la generación de artistas españoles que viajan a París y que lo hacen a finales del siglo XIX. Van a seguir el camino abierto por alguno de sus predecesores de la segunda generación (llegados entre 1860 y 1880). En la estela de Fortuny produjo Juderías algún cuadro a medio camino entre la escena de género y lo alegórico, actualmente en comercio, datable en el momento anterior a su estancia parisina o al poco de su llegada a la capital francesa.



Máximo Juderías Caballero: *Alegoría campestre*. Óleo/lienzo de fecha desconocida

París era la meta de cualquier artista español a finales del siglo XIX por lo activo de su mercado de arte (Lorente Lorente, 2005: 19-28). Si bien Londres siempre había tenido

mayor tradición en este campo, con la presencia de salas de subastas como Sotheby's o Christie's o Roma había sido el punto de referencia sobre todo tras la fundación en 1873 de la Academia de España, los artistas parisinos se habían beneficiado de una intensa labor de promoción de las artes emprendida por el propio Estado. A ello hay que sumar las exposiciones universales, el Salón de París y la aparición de numerosas publicaciones artísticas y de críticos de arte de consolidado prestigio. Sin embargo alcanzar el éxito artístico en un mercado tan competitivo como el parisino no era fácil. A pesar de que muchos pintores españoles se vanagloriaban desde sus puestos como académicos de haber triunfado en París, muy pocos lo hicieron. Son escasas las menciones de artistas españoles en las críticas y tampoco fue muy frecuente su participación en los salones parisinos. Muchos de ellos tenían que regresar a España, donde siempre se consideraría un gran punto a favor el haberse formado en París.

Máximo Juderías sí alcanzó una gran notoriedad en París. Dentro de los cuadritos de género, los llamados tableautins y de la temática de los casacones, hubo dos únicos pintores aragoneses que supieron aprovechar el éxito que tuvo Fortuny en el mercado parisino para construir su propia fortuna. Fueron Mariano Alonso Pérez y Villagrosa, que llegó a vivir en la Rue de l'Opéra nº33 y en un palacete junto a los Campos Elíseos, y Máximo Juderías que figura en los datos de los Salones de Artistas Franceses como residente en el Boulevard de Clichy nº58, una calle más humilde pero justo al comienzo de Montmartre, el barrio por excelencia de la bohemia parisina del fin de siècle. A partir de 1911 ya figura residiendo en La Roche Villebon, una localidad residencial a las afueras de la capital, donde Juderías compró una casa en la que instaló su colección artística a modo de pequeño museo de cuadros, joyas y antiquedades.

Pero para conseguir alcanzar renombre en este complejo entramado artístico, era necesario seguir varios pasos. En

primer lugar, ganarse el apoyo de la crítica. Al llevar su primer cuadro pintado en París al crítico Verneuill, este quedó satisfecho con el color pero no así con el dibujo (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Juderías trabajó incansablemente para intentar mejorar su dibujo. Durante sus primeros años en París no hay testimonio de su participación en importantes exposiciones, apareciendo las primeras referencias en 1900. Probablemente sea porque durante esta etapa se dedicó a perfeccionar su técnica, sobreviviendo por la venta de sus cuadros en los muelles del Sena.

Una forma de facilitar la incursión de un artista en el arduo mercado parisino, era acreditar su formación en algún centro de prestigio (González y Martí, 1989: 13-42). La prestigiosa École des Beaux Arts estaba completamente saturada, y los artistas franceses se quejaban de que sus plazas eran ocupadas por extranjeros (Reyero, 1991: 377-396). Dada la dificultad de acceder a las lecciones gratuitas de esta institución, muchos de los artistas que llegaban a París desde diferentes lugares, entraban al taller de algún maestro consolidado. Estos estudios eran un negocio muy rentable, en los que los pintores en formación pagaban al maestro una tasa mensual, a cambio de que este les dejase ver cómo trabajaba y realizase alguna sugerencia de mejora a sus alumnos. Para llegar a acceder a la École, era condición indispensable estar al menos dos años en el *atelier* de un artista consagrado. Máximo Juderías se integró en el taller de William Adolphe Bougereau, uno de los mayores adalides del academicismo parisino, cuyas pinturas demuestran una impecable técnica, la cual posiblemente ayudase a Máximo Juderías a avanzar en su crecimiento artístico. Lo que es seguro es que en este taller pudo contactar con muchos otros artistas en formación y ponerse al día de las tendencias del mercado de arte en ese momento. Por ello decidirá dedicarse a la temática del casacón, aprovechando el tirón que todavía tenía en París la españolada, que venía estando de moda desde el II Imperio (1852-1870). Otros artistas aragoneses también entraron en estudios de célebres pintores; Félix Pescador Saldaña lo hizo en el de Leon Bonnat, al que también accedió Luis Gracia Pueyo o Carlos Larraz en el de Couture.

Máximo Juderías hizo evolucionar su estilo hacia estas tendencias más comerciales y Verneuill, quien primero criticó su dibujo, terminó alabándole, lo que le permitió contactar con varios marchantes. Para un artista desconocido era fundamental esta figura, que se encargaba de promocionar la obra del artista, de dar a conocer su nombre y de asegurarle un puesto en las mejores exposiciones celebradas en la capital francesa. Es lo que sucede con Fortuny, a raíz de conseguir Goupil fuese marchante, su fama s u considerablemente y pudo vender sus obras a precios más elevados. Las crónicas dicen que Juderías tuvo a Goupil y a Dupont como marchantes, pero Adolphe Goupil fallece en 1893, por lo que en todo caso sería su firma, que existió hasta 1921 la que promocionaría la obra de este pintor. Los marchantes en muchas ocasiones influían en la estética de las obras del artista, imponiéndoles temas y limitando su creatividad. Los marchantes estadounidenses adquirieron una importancia capital en la compra de arte español a finales del siglo XIX, lo que explica el porqué buena parte de los artistas de la tercera generación tengan obras en colecciones americanas. Juderías tuvo como marchantes en Nueva York a los hermanos Prince (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Todo ello debió de permitirle amasar una considerable fortuna y poder adquirir la casa de La Roche Villebon además de sus colecciones de objetos artísticos. Los marchantes y los críticos de arte serán los que promuevan la difusión de los temas españoles en París desde los años treinta del siglo XIX, por la fascinación que existe a partir de entonces por las obras del siglo de oro español y también por el gusto que impone durante el II Imperio la emperatriz Eugenia de Montijo, nacida en Granada. Llegó a organizar corridas de toros en París y posteriormente durante la Tercera República se crearon locales en París de ambientación española, en los que la alta sociedad tenía por costumbre la celebración de fiestas españolas. La españolada en el ámbito de la pintura tomaba como referencia a Goya, pudiéndose hablar de un "neogoyismo" entre los pintores españoles del fin de siglo, que alcanzará su máximo desarrollo en Roma y que en París será una tendencia más de las muchas posibles.

Otra condición fundamental para todo artista deseoso de conquistar la fama en París, era la aceptación de sus obras en el Salon des Artistes Français. Máximo Juderías llegó a participar en este en numerosas ocasiones, así como en exposiciones regionales en Nîmes y en subastas en el parisino Hôtel Drouot. Figurar en el Salón era condición indispensable para cualquier artista que trabajase en París y que desease triunfar en el mercado. Afirma Benjamin Constant, discípulo de Cabanel (González y Martí, 1989: 13-42):

Sólo a través suyo nos es dado adquirir honores, gloria y dinero. Para muchos de nosotros constituye nuestro único medio de subsistencia y, de no ser por él, más de uno de los grandes maestros que admiramos hoy en día habría muerto en la miseria y en el olvido.

Exponer en el Salón garantizaba a los ojos del público que el artista en cuestión tenía la calidad suficiente como para introducir su obra en los circuitos del mercado. Existía todo un mecanismo de tráfico de influencias a la hora de llegar a exponer en el Salón. Los miembros del jurado eran en muchas ocasiones maestros de los talleres parisinos y negociaban entre sí la admisión de uno u otro de sus discípulos. Luego en ocasiones llegaban a ofrecerse sobornos a los críticos para que diesen una opinión favorable de un artista en concreto. Estas prácticas dudosas llegaban hasta el nivel de que frecuentemente se ofrecía dinero a los encargados de colgar los cuadros para que el de un artista en concreto estuviese más cerca de la mirada de los visitantes. La importancia del Salón está siendo reivindicada por la historiografía del siglo XIX. Durante mucho tiempo se han estudiado los salones como un reducto del academicismo frente a la irrupción de tendencias mucho más renovadoras, que culmina en la llegada de las primeras vanguardias históricas. Hoy el Salón es reclamado como la única vía que muchos artistas tenían para poner en venta sus obras. Además, actualmente se reconoce al Salón como uno de los primeros pasos hacia la democratización del arte de masas. El papel jugado por el público multitudinario será determinante para el arte del siglo XIX y puede afirmarse que nunca de manera tan evidente como en los salones, el público ha prestado atención al arte contemporáneo. El Salón mantuvo una dualidad entre lo prestigioso y elitista del arte oficial y la casi condición de bazar multitudinario que llegó a adoptar este espacio. Por otra parte, constituía un escaparate para todo tipo de artistas, de cualquier formación y condición social. En un mismo Salón podían darse cita las obras de los artistas franceses más consagrados y otras como la de Máximo Juderías, un joven artista español que estaba formándose en París. Además esta institución permitía una mirada más objetiva a las obras de artistas extranjeros. Frente a las exposiciones universales donde la competición era entre naciones, aquí el duelo se establecía de manera individual entre los artistas, favoreciendo el enriquecimiento de las diferentes escuelas nacionales por la aparición de transferencias entre ellas. Todo ello culminará con la iniciativa desarrollada por Léonce Bénédite al frente del Musée du Luxembourg, quién promoverá la adquisición de obras de artistas contemporáneos extranjeros desde 1892. La consulta de los catálogos de los salones arroja datos acerca de los artistas como es el caso de su dirección en París y su ciudad y país de procedencia.

Máximo Juderías Caballero expone en el Salón de 1900, cuando figuraba como presidente del jurado quién había sido su maestro, William Adolphe Bouguereau. Su obra *Partie de cartes* aparece con el número de inventario 226. De él se dice que es un artista nacido en España y que reside en el número 58 de la Avenida Clichy. A pesar de que la difusión en nuestro país de la obra de este artista fue prácticamente inexistente, la

popular revista "La Ilustración Española y Americana" a 30 de junio de 1900, se hacía eco de la participación de Juderías en este Salón, e incluía un grabado de su obra entre sus páginas destinadas a las Bellas Artes. Carlos Luis de Cuenca, periodista y dramaturgo, escribirá:

De Máxime Caballero es el cuadro, tan hábilmente compuesto, de la Partida de naipes. La escena animada en la que todos los personajes del cuadro toman parte en las emociones de la arriesgada partida, revela muy notables dotes de pintor en quien de tal suerte ha acertado á interpretarla.



Máximo Juderías Caballero: *Partida de naipes*, Paradero desconocido

También "El País", a 18 de mayo de 1900, se hacía eco de la participación de Juderías Caballero y de otros artistas españoles en el Salón. El mordaz crítico Isidoro López Lapuya juzgó duramente las obras de muchos de sus compatriotas. También la de Juderías:

Caballero (Máximo S.) Pintor español, residente en París. Expone un cuadrito de «mosqueteros» bien coloreado, menos bien dibujado, según mi parecer, por lo que respecta én las figuras. Pero la perspectiva, el lejos que por una puerta aparece en el fondo, ha quedado muy bien. Se llama el cuadro una partida de naipes. El título dice bien al asunto.

Al año siguiente y con un jurado distinto vuelve a concurrir en el Salón con una obra llamada La gitane, con el número de inventario 356. Aunque ya se ha señalado que los artistas españoles raras veces eran citados en las críticas de los salones, en este año hubo una alusión a esta pintura de Juderías Caballero en el célebre semanario musical "Le Ménestrel", el 16 de junio de 1901. Allí, escribía una sección Camille Le Senne, quien llegó a ser presidente de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical. Bajo el título La musique et le théatre aux Salons du Grand-Palais, hacía un recorrido por aquellas obras de arte del Salón que tuviesen temática teatral o musical. Allí cita las obras de varios artistas que trabajan dentro de la temática lasespagnoleries, las españoladas, y cita a Máximo Juderías y a su *Gitane* que según afirma fue tomada del natural.

En 1902 figura además como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en este caso la obra presentada fue *Chez le peintre*, con el número de inventario 273. De esta extraordinaria pintura llegó a hacerse una postal.



Máximo Juderías Caballero: *Chez le peintre*, colección particular.

Con los mismos datos que el año anterior vuelve a figurar en 1903 en el catálogo del Salón de París, ahora con una obra llamada, *La politique*, número de inventario 302. En 1904 vuelve a participar con la obra *Partie d'échecs*, número de inventario 314.

No solamente centró su actividad en la capital francesa, sino que también participó en exposiciones en otras ciudades, como la exposición organizada por la Societé des Amis des Arts en Nîmes de 1909, en el sur de Francia. Allí figura en el catálogo como nacido en Zaragoza y su obra *Intérieur Louis XIII* lleva el número de inventario 63.

El 22 de mayo de 1910 la revista malagueña "La Unión Ilustrada" se hace eco de la participación en el Salón de varios artistas españoles, entre ellos Juderías Caballero, con

una obra titulada El almuerzo interrumpido.

El siguiente año en el que figura como participante es 1911. Ahora aparece con una nueva dirección, la de su residencia en La Roche Villebon (Seine-et-Oise). La obra que presenta es *La carte discutée*, número de inventario 303.

El último año en el que figura como participante es 1912 con dos obras, Les relevailles y Entre critiques, números de inventario 310 y 311 respectivamente. Este mismo año el Annuaire de la curiosité et des Beaux Arts, recoge entre muchos otros a Máximo Juderías indicando la misma dirección que figura en los catálogos de los salones.

Otra cuestión a tener en cuenta es la gran relevancia que mantenían a principios del siglo XX las casas de subastas para la venta de obras de arte contemporáneo y antigüedades. En el caso de París, el Hôtel Drouot era el protagonista de este potente mercado de arte. En funcionamiento desde 1850, había vendido en 1852 las colecciones del rey Louis Philippe y entre 1864 y 1867 las obras de los talleres de Ingres y de Delacroix. El 3 de abril de 1914 se llevó a cabo una venta de pintura moderna en la cual hubo dos obras de Máximo Juderías. En el catálogo publicado unos días antes de la subasta se anunciaba el nombre de Caballero, que es como este artista se llamaba a sí mismo entonces, junto con el de otros importantes artistas como Giuseppe de Nittis o Jean François Raffaelli, de lo que se deduce que para 1914 la obra del pintor zaragozano era reconocida y valorada en Francia. Sus dos lienzos que formaron parte de la subasta fueron Après la partie y Déjeuner interrompu.

<sup>[</sup>i] El boceto a carboncillo de un techo para el palacio de la duquesa de Castro-Enríquez se conserva en el Museo Cerralbo.

### Enseñanza a través de Internet en museos y centros de arte contemporáneo.

#### Contexto

Actualmente, a nivel internacional, nos encontramos con que en varios países la formación artística formal resulta cada vez más escasa, con continuos recortes en las horas de docencia asignadas. En España, la implantación de la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE) resulta en una reducción en el peso de la formación artística, que en el nivel de Educación Primaria se queda como asignatura específica optativa, abriendo la puerta a la posibilidad de que un alumno termine el ciclo sin haber recibido ninguna formación en esta área. El español no es un caso aislado, países como Estados Unidos (Hurley, 2004) e Inglaterra (Brown, 2011), entre otros, también han efectuado recortes en este ámbito, por lo que se puede hablar de una situación actual de déficit internacional de formación artística formal.

En este contexto, cobra especial relevancia la enseñanza artística no formal, en la que destacan especialmente los programas educativos de los museos, que tradicionalmente han trabajado en la difusión de sus contenidos, a veces colaborando directamente con centros educativos. En el caso de los museos y centros de arte contemporáneo, su labor resulta especialmente relevante en el acercamiento entre los nuevos lenguajes artísticos y la sociedad, en los cuales el empleo de

las nuevas tecnologías resulta habitual.

Desde una visión social, la revolución digital en la que nos encontramos inmersos ha supuesto importantes cambios en la forma en la que nos relacionamos. Las redes sociales digitales tienen una gran aceptación e Internet se ha convertido en una importante fuente de información y conocimiento. Poco a poco, las instituciones educativas y culturales se incorporan a este medio, explorando sus posibilidades.

En el desarrollo de la enseñanza *online*, el hecho que ha marcado una hito diferencial ha sido la aparición de los cursos abiertos masivos en línea (*Massive Open Online Courses*, en adelante MOOC). Se trata de una forma de enseñanza que combina aspectos propios de las redes sociales, el apoyo de expertos cualificados y recursos *online* gratuitos. Su aparición es reciente, el primero se llevó a cabo en el año 2008 en la Universidad de Manitoba (EE.UU.), cuando de forma experimental se abrió el acceso de un curso *online* sobre conectivismo a cualquier usuario que quisiera participar, haciéndolo además gratuito. El resultado fue sorprendente, pasando de unos iniciales 24 matriculados a más de 2.200 (McAuley, Stewart, Siemens, y Cormier, 2010: 6).

A partir de ese momento, varias universidades y entidades privadas han creado sus propias plataformas a través de las que se ofertan MOOC de temáticas diversas. Entre las más populares se encuentran Coursera (https://es.coursera.org/), Khan Academy (https://es.khanacademy.org/) o edX (https://www.edx.org/). En ellas, instituciones de todo tipo participan en la generación de contenidos, entre las que destacan los museos, que incorporan a sus programas educativos estas propuestas digitales.

#### Investigaciones sobre enseñanza a través de Internet

La comunidad investigadora participa activamente en este nuevo ámbito de trabajo, de manera que encontramos interesantes propuestas y ejemplos que participan en la definición de nuevas metodologías y en el desarrollo de un marco teórico adecuado a las características del medio.

El referente en este sentido son las propuestas de la UNESCO para el desarrollo de la enseñanza *online*, de la que se destaca su potencial para poder formativo en comunidades tradicionalmente aisladas. Con la publicación de *Developing countries in the e-learning era* (Depover y Orivel, 2013), se incide en el potencial de las metodologías *online*, ejemplificadas en este caso en el continente africano.

Diversos congresos internacionales se centran en el estudio de este campo, como son *Online Educa Berlin* («OEB», 2015), donde ya desde el año 1995 muestra en la capital alemana los avances más relevantes en este campo, y eLEOT («eLEOT», 2015), que se ha desplazado desde la ciudad de Bethesda (EE.UU.) a Novedrate (Italia) en sus dos últimas ediciones.

En España se celebra Expo Elearning («Expo elearning», 2015) ya desde el año 2001, con sede en Madrid, además de haber surgido otros destacados ejemplos como Expocampus («Expocampus», 2016) (2003) y el Congreso Aplicación de las Nuevas Tecnologías en la Docencia Presencial y E-learning, organizado por la Universidad Cardenal Herrera CEU y que tuvo su última edición en el año 2006.

Es en ese mismo año en el que aparece el Congreso Internacional de e-Learning: Aprendizaje y Cibersociedad («e-Learning: Aprendizaje y Cibersociedad», 2015), que edita TEXTOS: Revista Internacional de Aprendizaje y Cibersociedad («TEXTOS», 2015). Posteriormente se celebra la primera edición

de Ikasnabar (Congreso Internacional de Educación Abierta y Tecnología, 2008), organizado por la Universidad del País Vasco («Ikasnabar», 2016).

El trabajo investigador en este campo ha crecido exponencialmente durante los últimos años, viéndose potenciado por la generación de redes de trabajo y grupos colaborativos. Ya en el año 2009 se crea la *Spanish Network of Technology Enhaced Learning Initiatives* (Telspain), un espacio al que se adscriben más de un centenar de instituciones con el objetivo definido de potenciar el desarrollo de nuevos medios educativos y experiencias de aprendizaje desde el *e-learning* («Telspain», 2015). Otro ejemplo destacado es eMadrid, una red de trabajo de la comunidad de Madrid desde la que surgen interesantes propuestas, como cursos y seminarios («eMadrid», 2015).

#### Los museos en Internet

Dentro del campo de la enseñanza *online* van apareciendo iniciativas centradas exclusivamente en el ámbito museístico. Uno de los precedentes más destacados en cuanto a la integración de las TIC en el museo fue la Red Europea de Museos (EMN), surgida en el año 1980 y que buscaba el aprovechamiento de los nuevos medios para establecer una relación más dinámica con el público. Para ello, se comenzó empleando estaciones de trabajo multimedia disponibles para los visitantes, a través de las que podían acceder a bases de datos y catálogos de las instituciones colaboradoras (Calaf Masachs, Fontal Merillas, y Valle Flórez, 2007: 157).

Otra interesante propuesta fue la web Videomuseum, aparecida en Francia en el año 1991 y que aglutina a 59 instituciones de arte moderno y contemporáneo, donde aparecen representados 29.000 artistas, 335.000 obras y 252.000 imágenes. Esta página sigue activa y resulta un recurso fundamental para conocer las

iniciativas *online* del país galo («Videomuseum — Réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain», 2015).

En EE.UU. se crea en el año 1996 la Red de Museos de Arte (AMN) («Art Museum Network», 2015), a la que se adscriben 200 museos del país y 40 extranjeros. Su objetivo era establecer una organización racional de los recursos educativos de las instituciones colaboradoras, e incluía páginas con funciones específicas, como excalendar.net (donde aparecía la información sobre exposiciones), la biblioteca de arte *Art Museum Image Consortium Inc.* («The Art Museum Image Consortium (AMICO)», 2015) y la web oficial de la asociación de directores de museos de arte, aamd.net («Association of Art Museum Directors», 2016).

Desde el año 1997 se celebra el prestigioso congreso *Museums* and the Web («Museums and the Web», 2015), donde cada año se muestran los principales proyectos de integración en la red. Ponen un especial énfasis en el aspecto educativo, existiendo una categoría específica dentro de los premios *Best of the web*, en los que cada año destacan los proyectos internacionales más interesantes.

Entre las publicaciones destacadas en el estudio de la relación entre las nuevas tecnologías y la educación en los museos se encuentra Museos de arte en la Red: cronología crítica (del Río Castro, 2012), que aporta una perspectiva del desarrollo de la web del museo en las última décadas. En cuanto a la educación artística empleando los nuevos medios, en *Plug-in*. Educación artística y nuevos contextos tecnológicos (Huerta y Domínguez, 2012), los autores inciden en la necesaria colaboración entre docentes y artistas en el desarrollo de propuestas innovadoras.

# Teorías educativas para la enseñanza artística *online*.

Para el empleo adecuado de los nuevos medios de aprendizaje es necesario el establecimiento de un cuerpo teórico que defina cómo se genera el conocimiento, teniendo en cuenta las características propias de las nuevas tecnologías. Para comprender el momento en el que nos situamos, resulta útil establecer una cronología de las principales teorías y experiencias que han terminado influyendo en la concepción actual de la enseñanza online, así como a la enseñanza artística en particular.

Partiendo de los avances en el campo educativo producidos a los largo del siglo XX, sin duda debemos destacar el constructivismo como una de las teorías fundamentales y de mayor difusión internacional, cuya influencia se ve reflejada en la actual planificación educativa de los museos. Parte de las teorías de autores como Jean Piaget, Lev Vygotssky, David Ausubel y Jerome Bruner.

El constructivismo se basa en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, destaca la necesaria participación activa del educando, para lo que es necesaria la experimentación práctica. En segundo lugar, las conclusiones deben extraerse en el contexto del propio alumno y no ser validadas partiendo de criterios externos. Además, pone en valor la importancia de los conocimientos previos del alumno y de su interacción social, surgiendo el concepto de aprendizaje significativo, aquel que se relaciona con la experiencia y los intereses anteriores. El conocimiento, por lo tanto, se construye partiendo de una base ya existente.

En relación con estos postulados aparece la idea de aprendizaje a lo largo de la vida. Afirma que el conocimiento se adquiere en todo momento y lugar, incluyendo los momentos de ocio y tiempo libre, de forma que se valora la búsqueda de

un ocio activo.

Partiendo de los postulados constructivistas surgen a lo largo del siglo XX diferentes propuestas relativas a la educación artística. Destaca, en primer lugar, la denominada Autoexpresión Creativa, basada en los estudios del profesor Viktor Lowenfeld, que en su obra *Creative and Mental Growth* (Lowenfeld y Brittain, 1947) establece las características diferenciadas de diversas etapas en el desarrollo de la creatividad del individuo. Se basa en el principio de autodescubrimiento, con una mínima intervención del educador, promoviendo la expresión personal más allá de los tradicionales métodos academicistas (Acaso López-Bosch, 2009: 95).

Más tarde, el psicólogo alemán Rudolph Arnheim publica Arte y Percepción Visual (Arnheim, 1954), en donde se ven reflejados los estudios existentes sobre psicología de la Gestalt al estudio de las obras de arte. Defiende este autor los efectos beneficiosos de la educación artística en el desarrollo cognitivo de las personas.

A partir de los años 60 del siglo XX se realizan diversas experiencias que aplican los principios constructivistas a la enseñanza artística. Los investigadores Guy Hubbard y Mary Rouse realizan el estudio denominado Arte: significado, método y medio entre los años 1965 y 1972, enfocado a la formación de maestros de primaria (Hubbard y Rouse, 1981).

Entre los años 1967 y 1970, el CEMREL (Central Midwestern Regional Educational Laboratory) promueve el Programa Educación Artística CEMREL, de los investigadores Manuel Barkan y Laura Chapman, bajo la dirección de Stanley Madeja (Madeja, 1973), en el que se crea un programa curricular completo conformado por diversas unidades didácticas.

En el año 1968 en la Universidad de Stanford, el profesor Elliot W. Eisner pone en marcha el Proyecto Kettering, que establece un programa curricular artístico completo para escuelas de Educación Infantil y Primaria en base a la definición de dos tipos de objetivos, los educativos y los expresivos (Eisner, 1968).

En 1969, la profesora Laura Chapman establece el denominado Modelo Chapman de educación artística, con el que persigue la consecución de tres objetivos generales: respuesta y expresión personal a través del arte; conciencia de la herencia artística y conciencia del cometido del arte en la sociedad (Chapman, 1969).

Tratando de paliar el que muchos han considerado el principal problema que sufre la educación artística actual como es la falta de formación docente, surge en 1972 el Programa de Arte para la Enseñanza Primaria SWRL (Southwest Regional Educational Laboratory), en el que profesor Arthur D. Efland participa en la generación de un programa pensado para profesorado no especializado en enseñanza artística (Efland, 1987). También se centra en este aspecto el programa The Aesthetic Eye (1975-1976), en el que participan varios centros educativos (Hine, 1976).

Una de las propuestas didácticas de mayor éxito internacional es la denominada DBAE (*Discipline Based Art Education*, o en su traducción al castellano EABD, Educación Artística Basada en Disciplinas). Parte de los estudios del investigador Manuel Barkan, que establece una metodología en la que se combina la crítica de arte, el análisis histórico y las actividades prácticas (Barkan, 1963). En los años 80 del siglo XX, el Centro Getty para la Educación Artística financió y difundió esta nueva forma de entender la enseñanza artística, en cuyo desarrollo teórico participaron autores como Jerome Bruner y Elliot Eisner, entre otros.

Con la EABD se genera un programa curricular completo para la educación infantil, primaria y secundaria. La educación artística recibe el mismo trato que cualquier otra asignatura,

para lo cual es necesaria la formación docente apropiada y unos recursos óptimos. Parte de cuatro pilares fundamentales: creación artística, la crítica, la historia del arte y la estética. Su difusión ha sido amplia y todavía su aplicación está muy extendida, tanto en la enseñanza formal como, de forma muy importante, en museos de todo el mundo (Acaso López-Bosch, 2009: 97).

A partir de los años 90 del siglo XX aparecen nuevas experiencias que, partiendo de una base constructivista, buscan adaptar la enseñanza artística a los cambios sociales que se vislumbraban ya en los años previos al cambio de milenio, como son la multiculturalidad y el empleo de las nuevas tecnologías. Surgen entonces las VTS (Visual Thinking Strategies), formuladas por Abigail Housen y Philip Yenawine primero desde el MoMA de Nueva York, y después desde la organización sin ánimo de lucro VUE (Visual Understanding in Education). En este caso se busca el desarrollo de un criterio propio en el observador de la obra de arte, mediante una metodología dialógica (Yenawine, 1999). Ha tenido una gran aceptación en la enseñanza en los museos, entre otras cosas, gracias a la amplia difusión que se ha dado desde el VUE.

Partiendo de los estudios de F. Graeme Chalmers se establecen una serie de principios generales en la educación artística, con el nombre de Cultura Visual (Chalmers, 2003). En este caso se hace especial hincapié en la lectura crítica de imágenes, más allá del tradicional análisis de obras de arte, incorporando representaciones de ámbitos como la publicidad. En España destaca el trabajo de Fernando Hernández (Hernández, 2007).

Bajo la denominación de Educación Artística Posmoderna se engloban tendencias recientes que ponen el foco sobre aspectos como la multiculturalidad, el feminismo y el uso de las nuevas tecnologías (Acaso López-Bosch, 2009: 101). Se trata de replanteamientos de los esquemas educativos tradicionales, trabajando desde la inclusión de colectivos tradicionalmente

marginados en los estudios artísticos. Destacan los autores Arthur Efland y Kerry Freedman (Efland, Stuhr, y Freedman, 2003) y María Acaso en España.

Con el surgimiento de la enseñanza en línea, se hace necesario establecer un marco definitorio de aquellas características propias del medio, que a su vez se relacione con las experiencias y teorías previas. Surge de este modo el Conectivismo, postulado por George Siemens y Stephen Downes (Siemens, 2005). Aunque parte de principios constructivistas, estos autores replantean el proceso de aprendizaje, que teorías anteriores situaban dentro de la persona. Para el Conectivismo, el aprendizaje existe también fuera del sujeto y puede ser almacenado por las nuevas tecnologías. Las redes surgen como medios de aprendizaje, además de la experiencia previa del individuo también se tiene en cuenta la experiencia de los demás miembros de la red. En las conexiones sociales surge el conocimiento y la tecnología facilita este proceso, predominando principios como la auto organización.

Los principios de esta teoría son los siguientes:

- El aprendizaje y el conocimiento dependen de la diversidad de opiniones.
- El aprendizaje es un proceso de conexión de nodos o fuentes de información especializados.
- El aprendizaje puede residir en dispositivos no humanos.
- La capacidad de saber más es más importante que aquello que se sabe en un momento dado.
- La alimentación y el mantenimiento de las conexiones son necesarios para facilitar el aprendizaje continuo.
- La capacidad de distinguir conexiones entre áreas, ideas y conceptos es una habilidad clave.
- La actualización (conocimiento preciso y actual) es la intención de todas las actividades conectivistas de aprendizaje.
- La toma de decisiones es, en sí misma, un proceso de aprendizaje. El acto de escoger qué aprender y el

significado de la información que se recibe es visto a través de una lente de realidad cambiante. Una decisión correcta hoy puede estar equivocada mañana debido a alteraciones en el entorno informativo que afecta a la decisión.

Se establecen, por lo tanto, los principios en los que se basa la enseñanza *online*, distinguiendo sus propias particularidades en un desarrollo teórico que se configura como la evolución lógica, partiendo de teorías previas y generando una base conceptual sobre la que establecer el desarrollo de nuevas propuestas.

# Expansión actual de la enseñanza en línea en museos y centros de arte contemporáneo.

Aunque la enseñanza *online* es un fenómeno reciente y que se encuentra en plena expansión, vemos como cada vez más instituciones van incorporando este medio a su oferta educativa.

Las universidades han sido la punta de lanza en el desarrollo de este tipo de proyectos. Las principales plataformas MOOC han sido creadas por instituciones universitarias partiendo principalmente de criterios de calidad en sus contenidos, pero a ellas se han ido incorporando otras instituciones, con un número destacado de museos de todo tipo. Fuera de estas plataformas, algunas instituciones han decidido plantear cursos desde sus propias páginas web, con acceso directo a los usuarios de las mismas.

Son, en todo caso, propuestas de planteamientos diversos, en muchos casos de carácter exploratorio, propias de un primer momento en el empleo de un nuevo medio, pero que sin duda están estableciendo las bases sobre lo que será la enseñanza online en los museos del futuro.

En el caso concreto de los museos y centros de arte contemporáneo, varios factores nos hacen pensar que la enseñanza online puede resultar una aplicación ideal para sus programas educativos. En primer lugar, el soporte digital es propio de nuevos lenguajes artísticos, como el net-art, videoarte o arte sonoro, por lo que algunas instituciones cuentan en sus colecciones con propuestas pensadas para ser difundidas por este medio, o que fácilmente pueden ser adaptadas, más allá de lo que pueda suponer la fotografía de una obra. En segundo lugar, podemos suponer que el público interesado por el arte contemporáneo muestra una mayor predisposición por el medio digital y el empleo de las nuevas tecnologías, al relacionarse habitualmente con los nuevos lenguajes expresivos.

Estas circunstancias establecen *a priori* un contexto favorable en el desarrollo de interesante propuestas educativas. Es necesario, pues, un análisis del momento actual a nivel internacional, del que obtener, por un lado, datos cuantitativos del nivel de implantación de la enseñanza *online* en museos y centros de arte contemporáneo, y por otro poder distinguir aquellas propuestas destacadas que estén mostrando el camino a seguir.

Con este objetivo, se ha realizado un análisis de las páginas web de 270 museos y centros de arte contemporáneo de todo el mundo, entre los que se encuentran 17 instituciones españolas de cada una de las comunidades autónomas, buscando la presencia de cursos *online* en los mismos (da Silva López, 2016: 304). El resultado, ordenado por continente, se muestra en la siguiente tabla:

Continente					Curcos	
por orden	País	Ciudad	Museo	l Web	online	MOOC
alfabético					Untine	

África	Guinea Ecuatorial	Malabo	Art Eg	www.momart-eg.com/	No	No
África	Algeria	Alger	MAMA	www.mama-dz.com/	No	No
África	Egipto	Cairo	Modern Art Museum	www.modernartmuseum.gov.eg/	No	No
África	Namibia	Windhoek	NAGN — National Art Gallery of Namibia	www.nagn.org.na/	No	No
África	Nigeria	Virtual	Virtual Museum of Modern Nigerian Art	www.pau.edu.ng/museum/	No	No
América	Canadá	Toronto	AGO — Art Gallery of Ontario	www.ago.net/	Sí	No
América	Estados Unidos	San Antonio	Artpace	www.artpace.org/es/	No	No
América	Estados Unidos	New Haven	Artspace	artspacenh.org/	No	No
América	Estados Unidos	Atlanta	Atlanta Contemporary Art Center	www.thecontemporary.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Antonio	Blue Star Contemporary Art Museum	www.bluestarart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Boulder	Boulder Museum of Contemporary Art	www.bmoca.org/	No	No
América	Ecuador	Quito	CAC — Centro de Arte Contemporáneo	www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/	No	No
América	Estados Unidos	Cincinnati	CAC — Contemporary Arts Center	contemporaryartscenter.org/	No	No
América	Estados Unidos	Nueva Orleans	CAC — Contemporary Arts Center	cacno.org/	No	No
América	Canadá	Vancouver	CAG — Contemporary Art Gallery	www.contemporaryartgallery.ca/	No	No
América	Estados Unidos	St. Louis	CAM — Contemporary Art Museum St. Louis	camstl.org/	No	No
América	Estados Unidos	Raleigh	CAM Raleigh	camraleigh.org/	No	No
América	Estados Unidos	Houston	CAMH — Contemporary Arts Museum Houston	camh.org/	No	No
América	Paraguay	Asunción	Centro de artes visuales/Museo del Barro	www.museodelbarro.org/#	No	No
América	Estados Unidos	Rockport	CMCA — Centre for Maine Contemporary Art	www.cmcanow.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Luís	COCA — Center of Contemporary Arts	www.cocastl.org/	No	No
América	Estados Unidos	Seattle	COCA Seattle — Center for Contemporary Art	www.cocaseattle.org/	No	No
América	Estados Unidos	Wilmington	Delaware Center for the Contemporary Arts	www.thedcca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Los Angeles	Hammer Museum	hammer.ucla.edu/	No	No
América	Estados Unidos	Seattle	Henry Art Gallery	www.henryart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Honolulu	Honolulu Museum of Art	honolulumuseum.org/	No	No
América	Estados Unidos	Boston	ICA — Institute of Contemporary Art	www.icaboston.org/	No	No
América	Estados Unidos	Indianapolis	IMOCA — Indianapolis Museum of Contemporary Art	www.indymoca.org/	No	No
América	Brasil	Brumadinho	Inhotim	www.inhotim.org.br/	No	No
América	Estados Unidos	Philadelphia	Institute of Contemporary Art	icaphila.org/	No	No
América	Estados Unidos	Kansas City	Kemper Museum of Contemporary Art	www.kemperart.org/	No	No
América	Chile	Santiago de Chile	MAC	www.mac.uchile.cl/	No	No
América	Perú	Lima	MAC - Museo de arte contemporáneo de	www.maclima.pe/	No	No
América	Brasil	São Paulo	Lima  MAC — Museum of Contemporary Art, University of São Paulo	www.mac.usp.br/mac/	No	No
América	Brasil	Niterói	MAC — Niterói	www.macniteroi.com.br/	No	No

América	Argentina	Rosario	MACRO, Museo de arte contemporáneo de Rosario	www.macromuseo.org.ar	No	No
América	Costa Rica	San José	MADC - Museo de Arte y Diseño Contemporáneo	www.madc.cr/	No	No
América	México	Ciudad de México	MAM - Museo de Arte Moderno	www.mam.org.mx/	No	No
América	México	Monterrey	MARCO	www.marco.org.mx/index.pl?i=235	Sí	No
América	Estados Unidos	North Adams	Mass MOCA	www.massmoca.org/	No	No
América	Estados	Pittsburgh	Mattress Factory	www.mattress.org/	No	No
America	Unidos Estados	Tittsburgn	MFA — Museum of	www.mattless.org/	NO	NO
América	Unidos	Boston	fine arts, boston	www.mfa.org/	No	No
América	Estados Unidos	Madison	MMOCA — Madison Museum of Contemporary Art	www.mmoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Los Angeles	MOCA — Museum of Contemporary , Los Ángeles	www.moca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Jacksonville	MOCA — Museum of Contemporary Art Jacksonville	www.mocajacksonville.org/	No	No
América	Estados Unidos	Virginia Beach	MOCA — Virginia Museum of Contemporary Art	www.virginiamoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Cleveland	MOCA Cleveland – Museum of Contemporary Art	www.mocacleveland.org/	No	No
América	Estados Unidos	Atlanta	MOCA Ga — Museum of Contemporary Art of Georgia	www.mocaga.org/	No	No
América	Estados Unidos	Detroit	MOCAD — Museum of Contemporary Art Detroit	www.mocadetroit.org/	No	No
América	Estados Unidos	Fort Worth	Modern Art Museum of Fort Worth	themodern.org/	Sí	No
América	Estados Unidos	New York City	MOMA	www.moma.org/[	Sí	Sí
América	México	Ciudad de México	MUAC — Museo Universitario de Arte Contemporáneo	www.muac.unam.mx/webpage/index.php	No	No
América	Canadá	Montréal	Musée d'art contemporain de Montréal	www.macm.org/	No	No
América	Costa Rica	San José	Museo de arte costarricense	www.musarco.go.cr/	No	No
América	México	Ciudad de México	Museo Tamayo	www.museotamayo.org/	No	No
América	Estados Unidos	Chicago	Museum of Contemporary Art	www.mcachicago.org/	No	No
América	Estados Unidos	North Miami	Museum of Contemporary Art	mocanomi.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Diego	Museum of Contemporary Art	www.mcasd.org/	No	No
América	Canadá	Toronto	Museum of Contemporary Canadian Art	www.mocca.ca/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	New Museum	www.newmuseum.org/	No	No
América	Estados	Raleigh	North Carolina	www.ncartmuseum.org/	Sí	No
América	Unidos Estados Unidos	Newport Beach	OCMA -Orange County Museum of Art	www.ocma.net/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	P.S. 1 Contemporary Art	momapsl.org/	No	No
América	Estados Unidos	Palm Beach	PBICA — Palm Beach Institute of Contemporary Art	www.kmoser.com/pbica/	No	No
América	Estados Unidos	Portland	PICA — Portland Institute for Contemporary Art	pica.org/	No	No
América	Estados Unidos	Denver	Pirate: Contemporary Art	www.pirateartonline.org/	No	No
América	Estados	Hartford	Real Art Ways	www.realartways.org/	No	No
América	Unidos Estados	Waltham	Rose Art Museum	www.brandeis.edu/rose/	No	No
América	Unidos Estados Unidos	San Francisco	SFMOMA — San Francisco Museum	www.sfmoma.org/	No	No
	Estados		of Modern Art			
América	Unidos	Santa Fe	SITE	sitesantafe.org/	No	No

América	Estados Unidos	Scottsdale	SMOCA — Scottsdale Museum of Contemporary Art	www.smoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Winston-Salem	Southeastern Center for Contemporary Art	secca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Houston	Station Museum of Contemporary Art	stationmuseum.com/	No	No
América	Estados Unidos	Ridgefield	The Aldrich Contemporary Art Museum	www.aldrichart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Marfa	The Chinati Foundation	chinati.org/	No	No
América	Estados Unidos	Austin	The Contemporary	thecontemporaryaustin.org/	No	No
América	Estados	Baltimore	The Contemporary	www.contemporary.org/	No	No
América	Unidos Museum Baltimore  The Renaissance Society ate teh University of renaissancesociety.org/site/		renaissancesociety.org/site/	No	No	
América	Estados Unidos	Grand Rapids	Chicago  UICA - Urban Institute for Contemporary Arts	uica.org/	No	No
América	Estados Unidos	Salt Lake City	UMCA — Utah Museum of Contemporary Art	www.utahmoca.org/	No	No
América	Canadá	Vancouver	Vancouver Art Gallery	www.vanartgallery.bc.ca/	No	No
América	Estados Unidos	Minneapolis	Walker Art Center	www.walkerart.org/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	Whitney Museum of American Art	whitney.org/	Sí	No
Asia	Japón	Kanazawa	21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa	www.kanazawa21.jp/en/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	ART4.RU	art4.ru/?lg=en	No	No
Asia	Tailandia	Bangkok	BACC — Bangkok Art and Culture Centre	www.bacc.or.th/	No	No
Asia	Bangladesh	Dhaka	Bangladesh National Museum	www.bangladeshmuseum.gov.bd/index.php/2012-10-10-12-30-57/contemporary-art-and-world-civilization	No	No
Asia	Japón	Naoshima	Chichu Art Museum	www.benesse-artsite.jp/en/naoshima/	No	No
Asia Asia	Bangladesh Rusia	Dhaka San Petersburgo	Dhaka art center Erarta	www.dhakaartcenter.org/ www.erarta.com/en/	No No	No No
Asia	Rusia	Moscú	Garage Center for Contemporary Culture	garageccc.com/en		No
Asia	Omán	Muttrah	Ghalya's Museum of Modern Art	www.ghalyasmuseum.com/		No
Asia	Jordania	Amman	Jordan National Gallery of Fine Arts			No
Asia	Nepal	Katmadú	KCAC — Kathmandu Contemporary Arts Centre	www.kathmanduarts.org/Kathmandu_Arts/home.html	No	No
Asia	Líbano	Alita	MACAM — Modern and Contemporary Art Museum	www.macamlebanon.com/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	MAMM — Multimedia Art Museum	mamm-mdf.ru/en/	No	No
Asia	Asia Kusia Moscu Art Museum  Manila Museum of		Manila Museum of		No	No
	Filipinas	Manila	Contemporary Art and Design	manilacontemporary.com/		
Asia	Filipinas Catar	Manila Doha	Contemporary Art and Design MATHAF	manilacontemporary.com/ www.mathaf.org.qa/en/	No	No
Asia Asia			Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan Museum of Manila			
	Catar	Doha	Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan	www.mathaf.org.qa/en/	No	No
Asia	Catar Filipinas	Doha Manila	Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan Museum of Manila MMOMA — Moscow Museum of Modern Art MOCA	www.mathaf.org.qa/en/ www.metmuseum.ph/	No No	No No
Asia Asia	Catar Filipinas Rusia	Doha Manila Moscú	Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan Museum of Manila MMOMA — Moscow Museum of Modern Art	www.mathaf.org.qa/en/ www.metmuseum.ph/ www.mmoma.ru/en/	No No	No No
Asia Asia Asia	Catar Filipinas Rusia Corea del sur	Doha Manila Moscú Seúl	Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan Museum of Manila MMOMA — Moscow Museum of Modern Art MOCA — National Museum of Contemporary Art	www.mathaf.org.qa/en/ www.metmuseum.ph/  www.mmoma.ru/en/  www.moca.go.kr/eng/	No No No	No No No
Asia Asia Asia	Catar Filipinas Rusia Corea del sur	Doha Manila Moscú Seúl	Contemporary Art and Design  MATHAF  Metropolitan Museum of Manila  MMOMA — Moscow Museum of Modern Art  MOCA — National Museum of Contemporary Art  MOCA@Loewen Mohatta Palace Museum	www.mathaf.org.qa/en/ www.metmuseum.ph/  www.mmoma.ru/en/  www.moca.go.kr/eng/  moca.go.kr/	No No No	No No No No
Asia Asia Asia Asia	Catar Filipinas Rusia Corea del sur Korea Singapur	Doha  Manila  Moscú  Seúl  Seúl  Singapur	Contemporary Art and Design  MATHAF  Metropolitan Museum of Manila  MMOMA - Moscow Museum of Modern Art  MOCA  MOCA - National Museum of Contemporary Art  MOCAGLoewen  Mohatta Palace	www.mathaf.org.qa/en/  www.metmuseum.ph/  www.mmoma.ru/en/  www.moca.go.kr/eng/  moca.go.kr/  www.mocaloewen.sg/	No No No No No No No No	No No No No
Asia Asia Asia Asia Asia	Catar Filipinas Rusia Corea del sur Korea Singapur Pakistán	Doha  Manila  Moscú  Seúl  Seúl  Singapur  Karachi	Contemporary Art and Design MATHAF Metropolitan Museum of Manila MMOMA — Moscow Museum of Modern Art MOCA MOCA — National Museum of Contemporary Art MOCA@Loewen Mohatta Palace Museum MOT — Museum of	www.mathaf.org.qa/en/  www.metmuseum.ph/  www.mmoma.ru/en/  www.moca.go.kr/eng/  moca.go.kr/  www.mocaloewen.sg/  www.mohattapalacemuseum.com/	No No No No No No No No No	No No No No No
Asia Asia Asia Asia Asia Asia	Catar Filipinas Rusia Corea del sur Korea Singapur Pakistán Japón	Doha  Manila  Moscú  Seúl  Seúl  Singapur  Karachi  Tokyo	Contemporary Art and Design  MATHAF  Metropolitan Museum of Manila  MMOMA - Moscow Museum of Modern Art  MOCA  MOCA - National Museum of Contemporary Art  MOCA@Loewen  Motata Palace Museum MOT - Museum of Contemporary Art  Museum of Contemporary Art  Museum of Contemporary Art  Museum of Contemporary Art	www.mathaf.org.qa/en/  www.metmuseum.ph/  www.mmoma.ru/en/  www.moca.go.kr/eng/  moca.go.kr/  www.mocaloewen.sg/  www.mocaloewen.com/	No	No

Asia	Indonesia	Yakarta	National Gallery of Indonesia	www.galeri-nasional.or.id/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	NCCA — National Centre for Contemporary Arts	www.ncca.ru/en/index	No	No
Asia	India	Nueva Delhi	NGMA — National Gallery of Modern Art	ngmaindia.gov.in/index.asp	No	No
Asia	Uzbekistán	Karakalpakstan	Nukus Museum	www.savitskycollection.org/	No	No
Asia	China	Shanghai	Power Station of Art	test.powerstationofart.org/en/	No	No
Asia	Singapur	Singapur	SAM — Singapore Art Museum	www.singaporeartmuseum.sg/	No	No
Asia	Vietnam	Ho Chi Minh	Sàn Art	san-art.org/	No	No
Asia	China	Nanjing	Sifang Art Museum Tehran Museum of	www.sifangartmuseum.org/	No	No
Asia	Irán	Teherán	Contemporary Art Tel Aviv Museum	www.tmoca.com/	No	No
Asia	Israel	Tel Aviv	of Art	www.tamuseum.org.il/	No	No
Asia	Filipinas	Manila	The Museum at De La Salle University	themuseum.dlsu.edu.ph/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	The State Tretyakov Gallery	www.tretyakovgallery.ru/en/	No	No
Asia	China	Beijing	Ullens Center for Contemporary Art	ucca.org.cn/en/	No	No
			ACCEA - Armenian			
Europa	Armenia	Yerevan	Center for Contemporary Experimental art	www.accea.info/	No	No
Europa	Reino Unido	Bristol	Arnolfini	www.arnolfini.org.uk/	No	No
Europa	Dinamarca	Aarhus	ARoS	en.aros.dk/	No	No
Europa	Bosnia y Herzegovina	Sarajevo	Art Gallery of Bosnia and Herzegovina	ugbih.ba/en/	No	No
Europa	Noruega	Oslo	Astrup Fearnley Museum of Modern Art	afmuseet.no/	No	No
Europa	Reino Unido	Gateshead	Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (England)	www.balticmill.com/	No	No
Europa	Suecia	Umeå	Bildmuseet, Umeå Universitet	www.bildmuseet.umu.se/	No	No
Europa	Países Bajos	Maastricht	Bonnefantenmuseum	www.bonnefanten.nl/en/	No	No
Europa	España	Sevilla	CAAC — Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	www.caac.es/	No	No
Europa	España	Las Palmas de Gran Canaria	CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno)	www.caam.net/	No	No
Europa	Macedonia	Skopje	CAC — Contemporary Art Center	www.scca.org.mk/	No	No
Europa	Lituania	Vilna	CAC - Contemporary Art Center	www.cac.lt/en	No	No
Europa	Italia	La Spezia	CAMeC — Centro d'Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia	camec.spezianet.it/	No	No
Europa	Francia	Bordeaux	CAPC	www.capc-bordeaux.fr/actuellement	No	No
Europa	Italia	Turin	Castello di Rivoli — Museum of Contemporary	www.castellodirivoli.org/en	No	No
Europa	Georgia	Tiflis	CCA	www.cca.ge/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	CCB — Centro Cultural de Belém	www.cca.ge/ www.ccb.pt/sites/ccb/en-EN/Pages/default.aspx	No	No
Europa	Italia	Florence	CCC Strozzina — Centre for Contemporary Culture at Palazzo Strozzi	www.strozzina.org/en	No	No
Europa	España	Barcelona	CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona)	www.cccb.org/	No	No
Europa	República Checa	Praga	Center for Contemporary Arts Prague	cca.fcca.cz/	No	No
Europa	Países Bajos	Utrecht	Centraal Museum	centraalmuseum.nl/	No	No
Europa	Francia	Paris	Centre Georges Pompidou	www.centrepompidou.fr/es	No	No
Europa	Francia	Metz	Centre Pompidou- Metz	www.centrepompidou-metz.fr/	No	No
			Centro Arti			

	ropa Portugal Contemporâne Graça Morai Centro per l'a		Centro de Arte Contemporânea Graça Morais	centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx	No	No
Europa	Italia	Prato	Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci	www.centropecci.it/	No	No
Europa	Polonia	Varsovia	Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle	csw.art.pl/	No	No
Europa	España	Santiago de Compostela	CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea)	www.cgac.org/	No	No
Europa	Francia	Grenoble	CNAC	www.magasin-cnac.org/	No	No
Europa	Países Bajos	Amstelveen	Cobra Museum of Modern Art Collection	www.cobra-museum.nl/	No	No
Europa	Francia	Avignon	Lambert	www.collectionlambert.fr/	No	No
Europa	Francia	Altkirch	CRAC Alsace	www.cracalsace.com/	No	No
Europa	Eslovaquia	Bratislava	Danubiana	www.danubiana.sk/eng/index.html	No	No
Europa	Países Bajos	Tilburg	De Pont — Stichting voor Hedendaagse Kunst	www.depont.nl/	No	No
Europa	Alemania	Hamburgo	Deichtorhallen	www.deichtorhallen.de/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	Dogançay Museum	www.dogancaymuseum.org/	No	No
Europa	Estonia	Tallin	EKKM	www.ekkm.ee/en/	No	No
Europa	Grecia	Atenas	EMET — National museum of Contemporary Art	www.emst.gr/EN/Pages/default_new.aspx	No	No
Europa	España	Mallorca	ES BALUARD, Museud'art Modern i Contemporani de Palma	www.esbaluard.org/es/	No	No
Europa	Austria	Viena	ESSL	www.essl.museum/	No	No
Europa	Italia	Turin	Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea	www.gamtorino.it/	No	No
Europa	Italia	Rome	Galleria Comunale d'Arte Moderna	www.galleriaartemodernaroma.it/	No	No
Europa	Italia	Rome	Galleria Nazionale d'Arte Moderna	www.gnam.beniculturali.it/index.php?es/l/home	No	No
Europa	Italia	Ferrara	GAMC — Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara	artemoderna.comune.fe.it/	No	No
Europa	Italia	Bérgamo	GAMeC — Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea	www.gamec.it/it	No	No
Europa	Países Bajos	Haag	Gemeentemuseum Den Haag	www.gemeentemuseum.nl/en	No	No
Europa	Países Bajos	Groningen	Groninger Museum	www.groningermuseum.nl/	No	No
Europa Europa	España Alemania	Bilbao Berlin	Guggenheim Bilbao Hamburger Bahnhof	www.guggenheim-bilbao.es/ www.smb.museum/en/museums-and-institutions/hamburger-bahnhof/home.html	No No	No No
Europa	España	Ciudad Real	Hospital San Juan de Dios. Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro	www.almagro.es/eac/	No	No
Europa	España	Huarte	Huarte. Centro de arte contemporáneo.	www.centrohuarte.es/	No	No
			IAACC Pablo			1
Europa	España	Zaragoza	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura	www.iaacc.es/	No	No
Europa	España Reino Unido	Zaragoza	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary	www.iaacc.es/ www.ica.org.uk/	No No	No No
			Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA — Institute			
Europa	Reino Unido	Londres	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of	www.ica.org.uk/	No	No
Europa	Reino Unido Irlanda	Londres Dublin	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of Contemporary Art iS.CaM. Istanbul Contemporary Art	www.ica.org.uk/ www.imma.ie/en/index.htm	No No	No No
Europa Europa Europa	Reino Unido Irlanda Irlanda Turquía	Londres  Dublin  Dublin  Estambul	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of Contemporary Art iS.CaM. Istanbul Contemporary Art Museum	<pre>www.ica.org.uk/ www.imma.ie/en/index.htm  the.imoca.ie/ www.istanbulmuseum.org/</pre>	No No No	No No No
Europa Europa	Reino Unido Irlanda Irlanda	Londres Dublin Dublin	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of Contemporary Art iS.CaM. Istanbul Contemporary Art Museum Istanbul Modern IVAM (Instituto Valenciano de	www.ica.org.uk/ www.imma.ie/en/index.htm the.imoca.ie/	No No	No No No
Europa Europa Europa Europa Europa Europa	Reino Unido Irlanda Irlanda Turquía Turquía España	Londres  Dublin  Dublin  Estambul	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of Contemporary Art iS.CaM. Istanbul Contemporary Art Museum Istanbul Modern IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) Kiasma - Museum	www.iran.org.uk/  www.imma.ie/en/index.htm  the.imoca.ie/  www.istanbulmuseum.org/  www.istanbulmodern.org/en  www.ivam.es/	No No No No Sí	No No No No No
Europa Europa Europa Europa	Reino Unido  Irlanda  Irlanda  Turquía	Londres  Dublin  Dublin  Estambul  Estambul  Valencia	Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos) ICA - Institute of Contemporary Arts IMMA IMOCA - Irish Museum of Contemporary Art iS.CaM. Istanbul Contemporary Art Museum Istanbul Modern IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)	www.ica.org.uk/  www.imma.ie/en/index.htm  the.imoca.ie/  www.istanbulmuseum.org/  www.istanbulmodern.org/en	No No No No	No No No No

Europa	Estonia	Tallin	KUMU — art museum	www.kumu.ee/en/	No	No
Europa	Italia	Merano	of Estonia  Kunst Meran /  Merano Arte	www.kunstmeranoarte.org/	No	No
Europa	Países Bajos	Rotterdam	Kunsthal	www.kunsthal.nl/en-2-Kunsthal-Rotterdam.html	No	No
Europa	Suiza	Basel	Kunstmuseum Basel	www.kunstmuseumbasel.ch/	No	No
Europa	Liechtenstein	Vaduz	Kunstmuseum	www.kunstmuseum.li/	No	No
	Italia	Lucca	L.u.C.C.A.	www.luccamuseum.com/it	No	No
Europa Europa	España	Ceutí	La Conservera	www.laconservera.org/	No	No
- Ситора	Lapana	ceuti	LABoral, Centro	www.taconservera.org/	NO	NO
Europa	España	Gijón	de Arte y Creación Industrial	www.laboralcentrodearte.org/es	No	No
Europa	Francia	Villeneuve d'Ascq	LAM - Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut	www.musee-lam.fr/	No	No
Europa	Letonia	Riga	LCCA — Latvian Centre for Contemporary Art	www.lcca.lv/en/news/	No	No
Europa	Dinamarca	Copenhague	Louisiana	www.louisiana.dk/	No	No
Europa	Hungría	Budapest	Ludwig Museum	www.ludwigmuseum.hu/	No	No
Europa	Italia	Monsummano	Mac, n — Museo d'Arte Contemporanea e del Novecento	www.macn.it/	No	No
Europa	Francia	Vitry-sur-Seine	MAC/VAL	www.macval.fr/	No	No
Europa	Italia	Acri	MACA — Museo d'Arte Contemporanea	www.museomaca.it/index.php?lang=en	No	No
Europa	Italia	Rome	MACRO — Museo d'arte contemporanea Roma	www.museomacro.org/	No	No
Europa	Bélgica	Hornu	MAC's — Musée des Arts Contemporains	www.mac-s.be/	No	No
Europa	Italia	Catania	MACS — Museo d'Arte Contemporanea Sicilia	www.museomacs.it/	No	No
Europa	Italia	Nápoles	MADRE — Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina	www.madrenapoli.it/	No	No
Europa	Italia	Gallarate	MAGA	www.museomaga.it/	No	No
Europa	Suecia	Malmö	Malmö Konsthall	www.konsthall.malmo.se/	No	No
Europa	Suiza	Ginebra	MAMCO — Musée d'Art moderne et contemporain	www.mamco.ch/	No	No
Europa	Armenia	Yerevan	MAMY — Modern Art Museum of Yerevan	mamy.am/	No	No
Europa	Italia	Nuoro	MAN - Museo d'Arte di Nuoro	www.museoman.it/	No	No
Europa	Italia	Trento	MART — Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto	www.mart.trento.it/	No	No
Europa	España	Santander	MAS (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)	www.museosantandermas.es/	No	No
Europa	Italia	Rome	MAXXI	www.fondazionemaxxi.it/?lang=en	No	No
Europa	Malta	Virtual	MCA13	www.maltacontemporaryart.com/index.php?/project/mca13/	No	No
Europa	España	Badajoz	MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo)	www.meiac.es/	No	No
Europa	Eslovenia	Liubliana	MG+MSUM	www.mg-lj.si/node/814	No	No
Europa	Azerbaiyán	Baku	MIM	www.mim.az/	No	No
Europa	Grecia	Thessaloniki	MMCA — Macedonian Museum of Contemporary Art	www.mmca.org.gr/mmst/en/home.htm	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado	www.museuartecontemporanea.pt/	No	No
Europa	Rumanía	Bucarest	MNAC — Muzeul National de Arta Contemporana	www.mnac.ro/	No	No
Europa	España	Madrid	MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)	www.museoreinasofia.es/	No	No

Europa	umetnosti Beograd		savremene	eng.msub.org.rs/	No	No
Europa	Bulgaria	Sofia	Modern Art Gallery Sofia	www.modernartgallery.bg/	No	No
Europa	Suecia	Estocolmo	Moderna Museet	www.modernamuseet.se/sv/	No	No
Europa	Italia	Floridia	MUDAC — Museo di Arte Contemporanea Floridia	www.museodartecontemporaneafloridia.it/	No	No
Europa	Luxemburgo	Luxemburgo	MUDAM	www.mudam.lu/en/accueil/	No	No
Europa	España	León	MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León)	musac.es/	No	No
Europa	Francia	Paris	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	www.mam.paris.fr/	No	No
Europa	Dinamarca	Roskilde	Museet for Samtidskunst	www.mfsk.dk/	No	No
Europa	Italia	Bolzano	Museion (Museo d'Arte Contemporanea)	www.museion.it/	No	No
Europa	Italia	Lissone	Museo d'Arte Contemporanea, Lissone	www.comune.lissone.mb.it/museo-arte-contemporanea	No	No
Europa	Italia	Milan	Museo del Novecento	www.museodelnovecento.org/	No	No
Europa	Italia	Florence	Museo Marino Marini	www.museomarinomarini.it/	No	No
Europa	España	Logroño	Museo Würth La Rioja	www.museowurth.es/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	Museu Coleção Berardo	pt.museuberardo.pt/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	Museu da fundaçao Arpad Szenes e de Vieira da Silva	fasvs.pt/	No	No
Europa	Países Bajos	Rotterdam	Museum Boijmans Van Beuningen	www.boijmans.nl/en/	No	No
Europa	Italia	Varese	Museum of Contemporary Art Villa Panza	www.visitfai.it/dimore/villapanza/	No	No
Europa	Italia	L'Aquila	MUSPAC — Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, L'Aquila	www.museomuspac.com/	No	No
Europa	Croacia	Zagreb	Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Museum of Contemporary Art	www.msu.hr/	No	No
Europa	Polonia	Varsovia	MUZEUM - Museum of Modern Art	artmuseum.pl/en	No	No
Europa	Polonia	Lódz	Muzeum Sztuki	msl.org.pl/en/#	No	No
Europa	Noruega	Oslo	National Museum of Art, Architecture and Design	nationalmuseum.no/	No	No
Europa	Montenegro	Cetinje	National Museum of Montenegro	www.mnmuseum.org/GMDD_e.htm	No	No
Europa	Mónaco	Mónaco	NMNM – Nouveau Musée National Mónaco	www.nmnm.mc/index.php?lang=en	No	No
Europa	Islandia	Reikiavik	NYLÓ — The living art museum	nylo.is/	No	No
Europa	Italia	Milan	PAC — Padiglione d'Arte Contemporanea	www.pacmilano.it/	No	No
Europa	Italia	Venecia	Palazzo Grassi	www.palazzograssi.it/	No	No
Europa	Italia	Nápoles	PAN — Palazzo delle Arti napoli	www.palazzoartinapoli.net/	No	No
Europa	Italia	Venecia	Peggy Guggenheim Collection	www.guggenheim-venice.it/	No	No
Europa	Islandia	Reikiavik	Reykjavik Art	www.artmuseum.is/#	No	No
Europa	Reino Unido	Londres	Museum Saatchi Gallery	www.saatchigallery.com/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	SALT	saltonline.org/en/home	No	No
Europa	Bosnia y Herzegovina	Sarajevo	SCCA — Sarajevo Center for Contemporary Art	scca.ba/	No	No
Europa	Portugal	0 Porto	Serralves	www.serralves.pt/pt/	No	No
Europa	Países Bajos	Laren	Singer Laren SPMN - Museo del	www.singerlaren.nl/English	No	No
Europa	Italia	Nápoles	Novecento	www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_se/se_collez.html	No	No
Europa	Grecia	Thessaloniki	State Museum of Contemporary Arts	www.greekstatemuseum.com/kmst/index.html	No	No
Europa	Países Bajos	Amsterdam	Stedelijk Museum	www.stedelijk.nl/en	No	No
Europa	Países Bajos	Hertogenbosch	Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch	www.sm-s.nl/	No	No

Europa	Reino Unido	Londres	Tate	www.tate.org.uk/	Sí	Sí
Europa	Albania	Tirana	TICA (Tirana Institute of contemporaty art)	tica-albania.org/	No	No
Europa	Albania	Tirana	Tirana Art Lab	www.tiranaartlab.org/	No	No
Europa	Italia	Milan	Triennale	www.triennale.it/it/	No	No
Europa	Países Bajos	Eindhoven	Van Abbemuseum	vanabbemuseum.nl/	No	No
Europa	Francia	Niza	Villa Arson Nice	www.villa-arson.org/	No	No
Oceanía	Australia	Melbourne	ACCA — Australian Centre for Contemporary Art	www.accaonline.org.au/	No	No
Oceanía	Australia	Melbourne	CCP — Centre for Contemporary Photography	www.ccp.org.au/	No	No
Oceanía	Nueva Zelanda	Christchurch	COCA — Centre of Contemporary Art	www.coca.org.nz/	No	No
Oceanía	Australia	Brisbane	Judith Wright Centre for Contemporary Arts	judithwrightcentre.com/	No	No
Oceanía	Australia	Sídney	MCA — Museum of Contemporary Art	www.mca.com.au/	No	No
Oceanía	Australia	Hobart	MONA — Museum of Old and New Art	www.mona.net.au/	No	No
0ceanía	Nueva Zelanda	Porirua	Pataka	www.pataka.org.nz/	No	No
Oceanía	Australia	Queensland	QAGOMA — Queensland Gallery of Modern Art	www.qagoma.qld.gov.au/	No	No

## De las 270 instituciones analizadas, 8 presentan oferta formativa *online*. Son las siguientes:

Continente	País	Museo	Web	Cursos online	MOOC
América	Canadá	AGO — Art Gallery of Ontario	http://www.ago.net/	Sí	No
América	Estados Unidos	Modern Art Museum of Fort Worth	http://themodern.org/	Sí	No
América	Estados Unidos	MoMA (Museum of Modern Art)	http://www.moma.org/	Sí	Sí
América	Estados Unidos	North Carolina Museum of Art	<u>Home</u>	Sí	No
América	Estados Unidos	Whitney Museum of American Art	http://whitney.org/	Sí	No
América	México	MARC0	<u>Inicio</u>	Sí	No

Europa	España	IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)		Sí	No
Europa	Reino Unido	Tate	http://www.tate.org.uk/	Sí	Sí

#### **Conclusiones**

El resultado a nivel cuantitativo es de un nivel de implantación todavía bajo, cercano al 3% del total de los museos estudiados. Este hecho puede deberse a diferentes causas, que dependen en buena medida de factores como el desconocimiento del medio o cuestiones relativas a los recursos disponibles de los que goza cada institución, pero sin duda se debe tener en cuenta la reciente aparición de estas propuestas. Nos encontramos, por lo tanto, todavía en una fase embrionaria en la generación de cursos *online*. El caso español, con un museo de los 17 (IVAM) con oferta educativa a través de Internet, no difiere en este sentido de la oferta internacional encontrada.

El curso ofertado por el IVAM es un monográfico dedicado al artista Andreu Alfaro, pensado para público infantil y desarrollado con tecnología Flash, ya en desuso. A pesar de mostrar ciertas limitaciones, es una primera aproximación a este campo, que todavía tiene por delante un amplio recorrido.

A nivel internacional, dos museos destacan especialmente en este análisis. Se trata de MoMA y Tate, que ya se han embarcado en la generación de MOOC, además de disponer de una interesante oferta formativa *online* a través de sus páginas web. En su caso, han elegido dos plataformas MOOC muy populares para distribuir sus cursos: Coursera (Coursera, 2015) y Khan Academy (Khan Academy, 2015).

Nos encontramos, en definitiva, en un momento de especial interés en el ámbito de la educación *online* ligada a museos y centros de arte contemporáneo. Por una parte, la comunidad investigadora sigue trabajando en la incorporación de las instituciones a la red, centrando en el uso de Internet y sus potencialidades una buena parte de sus esfuerzos. Las instituciones no son ajenas a la realidad actual y su presencia en la red es mayoritaria.

Por otro lado, las experiencias educativas y las teorías que surgen a partir del Constructivismo han generado una base conceptual que, materializándose en el Conectivismo, establece ya unos principios que definen las características propias del medio, que ayudarán en el establecimiento de estrategias futuras.

Por último, los ejemplos existentes, aunque todavía minoritarios, sí demuestran un especial interés por parte de instituciones punteras que están marcando el camino a seguir y que a su vez genera una comunidad de usuarios interesados en el arte contemporáneo, que encuentran en este medio una forma de obtener una formación que, en algunos casos, resulta difícil de obtener.