

Prácticas curatoriales en museos de arte contemporáneo.

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Educación y museos de arte contemporáneo

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

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

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

La crisis económica de 2008 entrevió las dificultades que

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

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

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

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

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

El discurso expositivo

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

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

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

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

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

Iniciativas críticas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Educación y museos

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

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

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

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

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

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

El museo y su(s) público(s)

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

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

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

Prácticas comisariales desde la mediación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

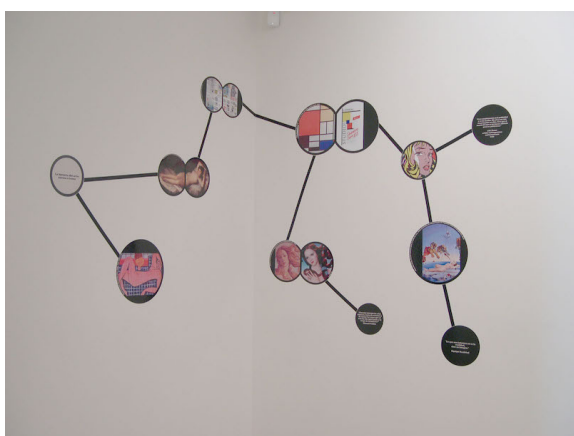


Imagen 1. Montaje educativo.
Proyecto Sala Cero. 2007



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

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

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

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



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

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

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

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

posibilidades educativas del arte actual.

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



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



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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

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