

¿Por qué no entiendo nada de arte?

Origen y estado actual de la educación artística

Why Don't I Understand Art?

Origin And Current State Of Artistic Education

Isabel Puig Mir

isabelpuigmir@gmail.com

Licenciada en Historia del arte por la Universidad de Valencia

Palabras clave

Mediación, museo, historia, arte, educación, cultura

Key words

Mediation, museum, history, art, education, culture

La educación se vincula a la institución museo cuando el interés por los públicos comienza a ser una realidad. Desde los tímidos primeros intentos por acercar la cultura a todo el mundo, pasando por una etapa embrionaria con la creación de los primeros departamentos de educación en los museos, la educación artística alcanza la mayoría de edad en nuestros días, cuando tiene la capacidad de generar autocrítica. Sin embargo, son muchas las barreras que esta disciplina encuentra en el camino hacia su madurez y profesionalización. En manos de profesionales, instituciones y usuarios, se encuentra el futuro de la educación artística.

Education is linked to the museum institution, when public interest begins to become a reality. From the timid first attempts to bring culture closer to the world, through an embryonic stage, with the creation of the first departments of education in museums, art education reaches the age of majority in our days, when it has the ability to generate self-criticism. However, there are many barriers that this discipline finds on the path to maturity and professionalism, in the hands of professionals, institutions and users, is the future of artistic education.

Full text available online:

<http://www.polipapers.upv.es/index.php/EME/>

<https://doi.org/10.4995/eme.2018.9039>

La mediación apenas ha comenzado a escribir su historia. A pesar de ello, existen innumerables intentos por comprender una disciplina que, asociada históricamente al análisis de públicos en los museos, será una de las áreas que más debate genere dentro de la museografía didáctica.

La historia de la mediación es tan antigua como la de la propia institución museo. Pero, ¿cuáles son los orígenes de esta relación? Con los primeros museos, que se conforman a través de las grandes colecciones privadas, las *Wunderkammen*¹, podemos afirmar que, esta relación –entendida como una interlocución entre ambas partes con un objetivo común–, es prácticamente inexistente. A finales del siglo XVIII, los museos se erigen como sedes del conocimiento, espacios que albergan obras definitorias de una época y, que son por tanto, proclives a avivar el diálogo. Sin embargo, esta es una visión totalmente contemporánea, entonces todavía se entendían como lugares extraños, limitados a unos pocos privilegiados, cuya existencia era ajena a la mayor parte de la población, que en muchas ocasiones desconocía la existencia de la propia institución museo.

Se debe tener en consideración que las primeras colecciones surgen de un ejercicio de acumulación, en muchas ocasiones cercano al *horror vacui* que se observa en algunos de los grabados de la época. Existe una importante relación entre el poder y el coleccionismo. La intención final de estas primeras exposiciones era más bien la de demostrar cuántas riquezas atesoraba un mecenas o coleccionista, en un ejercicio de prestigio de cara a la sociedad que nada tenía que ver con la labor de investigación y difusión que poco a poco fueron incorporando los museos.

Todo evoluciona y los museos también lo hicieron. Cuando las colecciones afianzan su labor a nivel de conservación, surge un nuevo interés por atraer la mirada del público. Una mirada que había sido indiferente en épocas anteriores, pero que comienza

a cobrar importancia –especialmente– a partir de la apertura del primer museo del siglo XIX, el Louvre. Es en la era que podemos denominar como *post-Louvre*, cuando los responsables de la institución comienzan a fijarse en como poner en valor el material artístico adquirido y dibujar nuevas posibilidades para comunicar la colección. Las puertas del museo no podían continuar cerradas al gran público.

Pues bien, esta es la breve, brevísima historia de los inicios de la mediación. Breve porque es una declaración de intenciones y breve porque es también un punto de partida que nos ayuda a dibujar el presente y entender mejor cómo funcionan los departamentos educativos de los museos.

Si bien nos hemos remontado al siglo XIX buscando los orígenes de la relación entre el museo y el público, ahora nos disponemos a dar un salto en el tiempo, y avanzar hasta el siglo XX. Hasta este momento, la situación de los museos y su interés por conectar con el público, se mantendrá como una llama a medio gas. Los museos se van consolidando como institución pública que confiere un servicio que atiende las necesidades de la cultura y comunica su contenido y razón de ser. En este crecimiento, se pone especial atención a las nuevas perspectivas del museo, entre las que destacamos la faceta educativa.

A continuación pondremos el foco en el caso de España, cuando a mediados de los años 70, siguiendo las corrientes de la llamada renovación pedagógica, un gran número de maestras –casi corresponde hablar exclusivamente en femenino de esta profesión– interesadas en las nuevas metodologías educativas liberadoras, decidieron que también el museo, como sede de conocimiento y divulgación, era susceptible de convertirse en un espacio de reflexión y aprendizaje para sus alumnos.

Se debe tener en cuenta que la época tardofranquista propició que determinados movimientos que defendían la libertad de la enseñanza desde el propio sistema educativo, calaran hondo en algunos profesores. Docentes que habían sobrevivido a la época más dura de esta dictadura,

1. CASTÁN, A. *Las «Cámaras de Maravilla», pervivencia estética y museográfica del concepto*. <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/16castansagaste.pdf>>

en la cual sufrieron las tristemente conocidas depuraciones ideológicas² que el régimen imponía a los profesores divergentes, progresistas.

Pensar el museo como espacio de aprendizaje, supuso pues una bocanada de aire fresco para muchos profesores que acudían a sus salas con el objetivo de experimentar algo nuevo. A pesar de que todavía no existía un sistema estructurado, capaz de aportar estrategias para acercar el mundo de los museos a sus alumnos. Afortunadamente, tuvieron la intuición y la certeza de que esta posibilidad de relación entre alumnado y museo iba a ser muy positiva para su crecimiento. Su idea fue acertada.

El museo de los maestros

Por lo tanto nos encontramos ante un panorama de incipiente interés por parte de una nueva generación de profesores, hacia la institución museo. Este interés, definirá en cierta medida la propia creación de la profesión de mediador en España.

Se puede entender que estas primeras visitas fueron experimentos precarios de profesores voluntariosos, quienes con escasa o nula formación artística –siempre y cuando hablemos de museos de arte, claro está– se enfrentaban a explicar la realidad del museo de la mejor manera posible pero con pocos recursos. De modo que en ocasiones sus enseñanzas eran limitadas o presentaban notables carencias. Se acercaron al museo con las herramientas que conocían debido a su profesión, es decir, con las metodologías que trabajaban en el aula. Buscaban contenidos que estuvieran relacionados con el currículo escolar y que a la vez pudieran resultar atractivos para el alumnado, mucho más proclive a la experiencia educativa en un ambiente nuevo y *per se*, diferente.

Sin embargo, estos profesores anónimos en su gran mayoría, dieron un paso fundamental, evidenciar una necesidad. Podemos afirmar que se trata de una profesión que surge de una demanda real a mediados de los años 70. A simple vista, este puede parecer un impulso lo bastante atractivo como para que una profesión se desarrolle de un modo satisfactorio y cuente con el reconocimiento de sus trabajadores. Pero la evolución del educador artístico, no ha sido tan sencilla.

Actualmente sigue siendo compleja, en algunos casos incluso de marginalidad para muchos profesionales de la educación en museos y otras instituciones culturales. Algo que sucede por desgracia,

2. PABLO, C. *La depuración de la educación española durante el franquismo (1936-1975). Institucionalización de una represión.*
<https://web.archive.org/web/20140714210745/http://www.forodeeducacion.com/numero9/013.pdf>

Taller *Ornamental Sleep*.
 Morten Slette-meas y Marius Eng.





más a menudo de lo que debería, es que desde los propios centros, se ningunea a los educadores. Se les concibe como trabajadores prescindibles, cuya función nunca es equiparable a la del resto de profesionales del museo. Esto de entrada, sirve para ilustrar una precariedad que ha experimentado pocos cambios desde sus orígenes hasta la actualidad.

Las palabras de Fernando Hernández –figura clave en el desarrollo de la educación artística desde la cultura visual–, vienen a reforzar esta idea en comparación con otros escenarios posibles y más favorables a una comunión entre educación y cultura; «En esto envidio profundamente a los anglosajones: cuando discuten un proyecto, se sientan todos a la mesa –el director, el comisario, el artista, el educador, etc.– en pie de igualdad».

Por lo tanto, volviendo al hilo de la historia, se puede afirmar que existe una demanda real por parte del público escolar y los maestros. Desde los años 80, las actividades que se desarrollaban en estos incipientes proyectos educativos, se centraron casi exclusivamente en la transmisión de los contenidos de la colección del museo como fuente primaria de estudio –me atrevería incluso a decir que en algunos museos contemporáneos esta sigue siendo la dinámica habitual–. Se reflexionaba alrededor del objeto de arte, como producto cultural susceptible de un análisis formal e histórico.

Si atendemos a esta realidad, podemos entender como un proceso lógico que, las primeras educadoras que trabajan en museos, fueran maestras. Por voluntad propia, algunas de ellas decidieron dedicar la mitad de su jornada laboral a esta tarea, otras fascinadas por las posibilidades de esta incipiente profesión, se adentraron en un mundo nuevo, aportando, definiendo y generando contenido desde su propia praxis, llegando incluso a abandonar la enseñanza reglada. Otros, accedieron a estos frágiles puestos de trabajo con el objetivo de desarrollarse en la institución y ascender hacia puestos considerados de mayor responsabilidad en el museo, como pueda ser el de conservador.

La brecha laboral de la educación artística

Aunque fueron los menos, sí es cierto que bien fuera a través de prácticas, voluntarios y otros profesionales que resultaban “asequibles” para el museo, comenzaron a florecer los primeros departamentos de educación y acción cultural en los museos españoles, los DEAC. En

esta primera década de andadura, se experimentó con nuevos formatos para acercar al público asistente a las colecciones, pero desgraciadamente no contamos con mucha documentación de este proceso de formación de educadores.

Sin embargo, esto dirige nuestra atención hacia otra de las tareas pendientes de la profesión. La falta de recursos que se ha dedicado históricamente a la investigación en el campo de la educación en museos. Esta constante no ha impedido que la mediación esté viviendo desde finales de los años 90, un notable avance, lo que favorece la posibilidad de expansión de nuevas ideas y reflexiones en torno a esta disciplina. Los primeros esfuerzos por definir la profesión de mediador quedaron difuminados. La brecha en torno a la profesionalización de la educación artística continúa abierta. Y la lucha por la defensa de unos objetivos comunes sigue siendo un tema de máxima actualidad.

Otra de las principales problemáticas de la educación artística: la precariedad de sus trabajadores. Desgraciadamente sigue siendo uno de los puntos más importantes en cualquier encuentro o congreso sobre el tema.⁴

En referencia a esta cuestión, resulta adecuado rescatar la opinión de María Acaso –una de las figuras más relevantes para la renovación de la educación artística a nivel nacional– en torno a una de las preguntas que le realizan en una entrevista para la plataforma *Art Educators Talk* sobre la relación que existe entre arte y educación:

«El legado modernista, que perpetúa la idea del arte como objeto y del artista genio, ha creado un imaginario social en el que la educación y el arte son parcelas del saber distintas y muy alejadas unas de otras. Mientras que una parcela está socialmente reconocida y ensalzada, la parcela de la educación y la de las educadoras está socialmente desprestigiada, unida a nociones como lo infantil, el servicio, la expresión y la creatividad mal entendida».⁵

La inseguridad que adolece la profesión responde a varios factores y varía dependiendo de la época que analicemos. Cuando comenzaron a implantarse los DEAC en los museos, todo estaba por definir y los pasos que se dieron aunque firmes, fueron lentos. A partir del año 2010 entra en escena la privatización y esto causa estragos en la profesionalización de la mediación. La proliferación de grandes empresas de servicios que ofrecen entre sus prestaciones talleres didácticos al mismo nivel que ofrecen servicios de

4. VOZMEDIANO, E. (2015). *Obra y servicio*. El empleo cultural. <<http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleo-cultural/>>

5. ACASO, M. (2015). *María Acaso - La mediación es todo*. <<https://arteducatorstalk.net/es/?interview=maria-acaso>>

3. HERNÁNDEZ, F. (2010). *El giro educativo en el Estado español*. Barcelona: MACBA. Mesa redonda moderada por Carles Guerra con la participación de Imanol Aguirre, Fernando Hernández, Carla Padró, Claudio Zulián y Sitesize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig).

mantenimiento, ha venido a fracturar un mercado ya de por sí precario. Ofrecen proyectos bajo mínimos y salarios ínfimos lo que garantiza que la mayoría de propuestas de este tipo, no destaquen por su calidad, porque este tipo de propuestas, nunca serán equiparables a las que puede ofrecer un proyecto educativo nacido desde el propio núcleo del museo en contacto con los demás profesionales de la institución, bajo un análisis exhaustivo, una intención de permanencia y adaptabilidad a las necesidades de cada centro.

Externalizando ideas y manteniendo esa eterna sensación de becario que acostumbran a tener los profesionales de la educación artística, se consigue avanzar más bien poco. En relación a este tema, recomiendo la lectura de los dos artículos que publicó Elena Vozmediano para *El Cultural Obra y Servicio. El empleo cultural I y II*.⁶

Museografía Vs. didáctica

Hemos avanzado mucho en cuanto a la definición del perfil profesional del educador artístico, lo que ha ayudado a la sensibilizar a las instituciones sobre la importancia de mediar entre público y contenidos, sin embargo, parece no ser suficiente. A la hora de analizar la realidad de los DEAC, se sigue observando que su situación siempre es más precaria que la del resto de los departamentos de los museos. Se mantiene esta triste herencia, que contrasta con las recomendaciones de los principales manuales de museología que recomiendan incluir a los responsables del programa educativo del centro en el proceso de diseño de la propia exposición. Resulta paradójico que los responsables de las exposiciones no hagan caso de estas recomendaciones, pese a todo. Por una cuestión sencillamente estadística, los educadores son probablemente, los trabajadores del museo que más tiempo pasan en contacto con el público. Tanto si se trata de público escolar –que acostumbra a asistir cada día a los centros, a un mínimo de dos grupos al día de unas 25 personas– como de público general –cuyo número varía dependiendo del tipo de institución a la que nos estemos refiriendo–.

Si nos centramos en el caso español, podemos decir que cada paso que se ha dado desde los años 60 hasta la actualidad (2018) ha servido para definir la profesión de educador artístico. Sin embargo, las principales demandas continúan siendo las mismas. Este

panorama evoca una pregunta simple pero de difícil respuesta ¿qué ha sucedido para que hayamos llegado a esta situación o, peor aún, para que perdure?

La respuesta a esta cuestión es compleja. Aún así, podemos afirmar que se debe a una serie de condicionantes sobre los que merece la pena reflexionar. La falta de profesionalización y carácter científico que acarrea el sector conlleva que, la labor del mediador haya crecido en precario, sin un convenio colectivo que reconozca una serie de tareas y represente unos mínimos derechos laborales. Actualmente, los profesionales de la mediación, se ven obligados a vincularse al único convenio⁷ que existe con una serie de contenidos que se amoldan a determinadas prácticas. En todo caso más cercanas al ocio que a la investigación y reflexión que conlleva el trabajo del mediador, como se desprende de las palabras de Pablo Martínez –Responsable del área de educación del CA2M–; «Si las empresas subcontratadas no tienen una interlocución con la dirección y equipos curatoriales y detrás de sus actividades no existe un proyecto intelectual amplio que piense la educación de una manera global más allá de las actividades puntuales que puedan desarrollar, creo que no pueden ser entendidas como actividades educativas plenas sino como actividades de ocio no muy distintas a las que se puedan desarrollar en una ludoteca o centro comercial. No son más que simulacros de lo educativo».⁸

Por otra parte, la falta de cohesión de los profesionales de la educación en museos, tampoco ayuda a mejorar la situación. Este factor se ha visto favorecido por la externalización de los servicios de educación. Y es que precisamente, la escasez de oportunidades que existen, genera una falta de confianza y unión. En un sistema con estas características, la competitividad es voraz.

El apoyo al desarrollo de los DEAC por parte de los museos, salvo en contadas ocasiones, ha sido más bien escaso. Se han destinado recursos limitados al desarrollo de esta profesión desde la propia institución. Lo que se traduce en educadores desbordados por la praxis diaria, sin tiempo para dedicarse a la investigación. A lo largo de los años se han desarrollado propuestas de interés dentro de la renovación pedagógica, que a pesar de las dificultades con las que se han topado, apuestan por generar nuevos modos de ver. Muchos de estos proyectos tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo XX, pero desgraciadamente

6. VOZMEDIANO, E. (2015). *Obra y servicio. El empleo cultural*. <<http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleo-cultural/>>

7. Convenio colectivo del sector ocio educativo y animación sociocultural. 2015. <https://www.boe.es/boe/dias/2015/07/15/pdfs/BOE-A-2015-7946.pdf>
8. VOZMEDIANO, E. (2015). *Obra y servicio. El empleo cultural*. <<http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleo-cultural/>>

cayeron en el olvido, no llegando a ser recopilados, analizados ni procesados como hubiera sucedido con cualquier otra disciplina, sí considerada científica por el museo, como la conservación. Porque como recalca Fernando Hernández «producir acción no es lo mismo que producir relación»⁹

Los museos dependen de las instituciones locales y estatales. Estas les demandan una serie de mínimos cuantitativos, público asistente, impacto en medios y redes sociales... Sin embargo son pocas las ocasiones en las que los datos que se evalúan, responden a indicadores cualitativos. La tiranía de la cantidad acapara todas las luces, dejando en la sombra, los valores cualitativos. De hecho, son más complejos de evaluar, más sutiles, pero también sus respuestas pueden aportar contenidos de mayor riqueza para la consolidación de la profesión. Esta dependencia directa de las cifras se manifiesta de manera sistemática en diversas fuentes. Resulta cuanto menos curioso, que tan sólo se demanden datos que respondan a una evaluación cuantitativa, mientras que no se mide cualitativamente la actividad didáctica.

Desafortunadamente con este análisis tan escueto –que entiende la reflexión en torno a los públicos como una cifra y no como una experiencia–, se quedan fuera del espectro, muchos indicadores que podrían enriquecer y consolidar los proyectos educativos en museos. Si bien no se ha alcanzado una conclusión definitiva con esta revisión sobre la educación artística en los museos o centros de arte, sí conviene finalizar con una reflexión:

La educación es el eje vertebrador que atraviesa todas las disciplinas aprehensibles. Todo se aprende. Todo es susceptible de ser aprendido. Si existe una disciplina que a largo plazo es capaz de generar cambios de carácter permanente en nuestra sociedad, es la educación.

Si extendemos el respeto por la educación al área que nos atañe, los museos, podemos entender la importancia que esta tiene en su desarrollo. Con esta mirada al pasado, podemos concluir que la fragilidad de la educación en museos ha sido una constante, pero ¿y si no hubiera sido así?, ¿qué nos depararían los museos de hoy en día?

Recuerdo la primera vez que visité una exposición. Me pregunto ¿cuántos niños recordarán este momento tan único cuando lleguen a su adolescencia?, ¿cuántos de ellos podrán recordar lo que sintieron, lo que pensaron y si alguien les acompañó en este proceso?. Todos estos



son momentos fundamentales en el proceso de socialización y aprendizaje del niño, porque sí, también el arte, es una herramienta que genera comunidad y nos invita a la reflexión desde una serie de contenidos abstractos.

Si las instituciones apuestan por generar calidad en vez de cantidad, es recomendable que apuesten por la educación como uno de los pilares fundamentales de la estructura del museo. Si se apuesta en la actualidad por proyectos educativos firmes, consolidados en los centros a través de procesos de transparencia y con las condiciones que se otorga al resto de profesionales de los museos, los cambios serán visibles en unos años.

Apostando por la educación hoy, estamos trabajando por la cultura del mañana.

9. HERNÁNDEZ, F. (2010). *El giro educativo en el Estado español*. Barcelona: MACBA. Mesa redonda moderada por Carles Guerra con la participación de Imanol Aguirre, Fernando Hernández, Carla Padró, Claudio Zulián y Sitesize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig).



Taller didáctico *Espais contingents. Estudi visual de la Universitat de València.*

Bibliografía

- ACASO, M. (2014). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los libros de la Catarata, p. 240.
- ACASO, M. (2012). *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*. Madrid: Los libros de la Catarata, p. 192.
- ACASO, M. (2011). *Perspectivas. Situación actual de la educación en museos de artes visuales*. Barcelona: Editorial Ariel, p. 192.
- ALONSO, L. y GARCÍA, I. (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza editorial, p. 275.
- NUERE, S. y MORENO, M. C. (2012). *ARTE. Juego y creatividad*. Madrid: Editorial Eneida, p. 349.
- SANTACANA, J. y SERRAT, N. (2007). *Museografía didáctica*. Barcelona: Editorial Ariel, p. 664.
- INTERARTS (2013). *Arts Education Monitoring System (AEMS). National Report Spain*. <http://educult.at/wp-content/uploads/2011/09/FINAL-REPORT-AEMS-short_version.pdf>

Isabel Puig terminó su formación académica en 2012 y desde entonces ha trabajado de manera ininterrumpida en múltiples proyectos siempre vinculados al arte, la educación y la gestión cultural. Encuentra gran motivación en trabajar en torno a aquello que aún no existe, como muestra de ello, su labor en la fundación de la asociación valenciana de educadores de museos AVALEM o la creación de la empresa de gestión cultural y proyectos educativos Mediant.