

# ESCU PREIA RTUR ABIE 2

COLECCIÓN DESAPRENDER

Desaprender es el título de la colección sobre temas educativos que ha iniciado el Área de Educación del Museo. Estará compuesta por una serie de textos centrados en problematizar las prácticas educativas en relación con los proyectos que desarrolla en el contexto de la educación artística crítica y la mediación. Su objetivo es impulsar la reflexión, la investigación no académica y los procesos de archivo.



## **5—PERTURBAR EL MUSEO**

MARÍA ACASO

### **GRUPOS DE ESTUDIO**

#### **15—QUEDARSE SORDOS**

TRINIDAD A. LABRADOR

DES-GLOSARIO PERTURBABLE  
(PARA DISCUTIR LA ESCUELA)

#### **25—POR OTRAS ARITMÉTICAS PARA ARTISTAS EN LA UNIVERSIDAD**

SELINA BLASCO Y LILA INSÚA

CARTILLAS

#### **39—IMAGINA QUE ACUDES A TU NUEVO LUGAR DE TRABAJO**

AMECUM (ASOCIACIÓN DE MEDIADORAS CULTURALES DE MADRID)

CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS

### **ACCIONES**

#### **46—EL MUSEO ES UNA ESCUELA. LA ESCUELA ES UNA FÁBRICA**

#### **49—LIBERIS ARTIUM UNIVERSITAS (LAU)**

ISIDRO LÓPEZ-APARICIO PÉREZ

### **RESIDENCIAS**

#### **59—EMOTICONO MUNDO—EMOTICONO ESCUELA—EMOTICONO MUSEO**

ANDREA PACHECO GONZÁLEZ

#### **67—CODA**

MARÍA ACASO



# PERTURBAR EL MUSEO

MARÍA ACASO

## INTRODUCCIÓN

El 16 de octubre de 2018 se inauguró en el Museo Reina Sofía la exposición *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*. Comisariada por Octavio Zaya, constituyó la mayor retrospectiva del artista hasta la fecha. En paralelo a su obra plástica, Camnitzer ha desarrollado un trabajo de gran importancia en el ámbito de la educación artística y, especialmente, en el de la mediación cultural en las instituciones museísticas. Sus ensayos, libros y su rol como curador pedagógico en la VI Bienal de Mercosur (Porto Alegre, 2007) lo convierten en un referente ineludible a la hora de repensar estas prácticas.

En el mismo mes que se inauguraba la muestra, el Área de Educación del Museo entraba en un proceso de cambio para reorganizar su estructura, replantear sus bases y repensarse. Partiendo de la idea de cómo un museo puede contribuir a lo que Rita Segato define como «el proyecto histórico de los vínculos» (Segato, 2018: 16), se desarrollaron las bases del proyecto institucional, *El museo de los vínculos*, así como el programa para el curso 2019: *GIRA*.

Una de las piezas más relevantes de Luis Camnitzer se titula *El museo es una escuela*. Consiste en una gran pancarta o letrero que el artista colocó por primera vez en 2011 en la entrada del Museo del Barrio de Nueva York, y que ha sido exhibida en más de veinte museos alrededor del mundo. Parafraseando al artista, se puede decir que esta obra es un «aviso de la misión» del museo, no una obra del autor. Requiere de la tipografía oficial de la institución, el idioma local, la adaptación del diseño a la fachada donde se vaya a ubicar y la producción, por parte del museo que la presente, de una postal promocional con la imagen de la lona montada, que se venderá en la tienda de *souvenirs* y no será considerada reproducción de obra del autor, cuyo nombre aparecerá tan solo en el *copyright*. La obra se basa en realidad en la idea de que el museo publicita su misión y establece un contrato legal con el público. Por lo tanto, el público puede demandar legalmente al museo por publicidad fraudulenta en caso de percibir que este no cumple con lo estipulado. El texto completo que se lee en la pancarta es: «El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones.»

De forma paradójica, esta pieza que une las dos líneas profesionales del autor, como artista y como educador, sirvió de pretexto al Área de Educación para pensar qué pasaría si realmente convirtiéramos el Museo en una escuela.

Esta fue la idea motriz de la *Escuela Perturbable* que, lejos de ser un programa de mediación para dar servicio a la exposición, se configuró como un programa extendido de estudios, producciones culturales, residencias y archivos que transcurrió *en paralelo* a la exposición. La intención fue situarse en la tensión de no ser un programa pedagógico, ni un programa artístico, ni un programa de curaduría, sino una experiencia de aprendizaje con el objetivo de visibilizar la importancia de la educación artística como práctica emancipadora en las sociedades contemporáneas.

### LA ESCUELA PERTURBABLE: EL DISCURSO TRANSFORMATIVO

Para llevar la *Escuela Perturbable* a la práctica, se tomó como referencia el concepto de «mediación transformativa» de Carmen Mörsch, figura indiscutible de la mediación crítica contemporánea. La clave no es introducir más públicos en las instituciones sino que estas se introduzcan en el mundo que las rodea para romper las dinámicas de autorreferencialidad y aislamiento que las caracterizan.

Carmen Mörsch, directora del proyecto de mediación cultural de documenta 12 y una de las profesionales que más tiempo lleva defendiendo la emancipación de la mediación como práctica generadora de conocimiento, describe en su artículo «En una encrucijada de cuatro discursos» (Mörsch, 2015) los cuatro tipos de discursos desde los que las instituciones culturales entienden la mediación: el afirmativo, el reproductivo, el deconstructivo y el transformativo.

Para esta autora, el discurso afirmativo «atribuye a la educación y mediación la función de comunicar de forma efectiva la misión del museo, de mantener los estándares del ICOM (Consejo Internacional de Museos), colección, investigación, cuidado, exposición y promoción del patrimonio cultural» (Mörsch, 2015: 39-40). En él, el arte se entiende como un área especializada que concierne sobre todo a una élite y da lugar a una serie de prácticas de mediación: conferencias, programas de cine, visitas guiadas o similares, a cargo de profesores universitarios o de expertos en el tema autorizados por la institución, que se dirigen a un público especializado.

El discurso reproductivo se diferencia del anterior, principalmente, en que su objetivo es dar acceso al «público del mañana» (Mörsch, 2015: 40). Intenta captar a aquellos visitantes que no acceden al museo por voluntad propia y que, por lo tanto, no forman parte de esa élite especializada. Los programas educativos que tienen lugar a partir de este discurso incluyen actividades destinadas a la infancia, a las personas con necesidades especiales y a las familias, siendo

## 7—PERTURBAR EL MUSEO

«concebidos por personas que tienen un mínimo de experiencia en pedagogía, y por ser educadoras de museos y de salas de exposición» (Mörsch, 2015: 40).

El tercer discurso, el deconstructivo, está relacionado con la museología crítica y, como apunta Mörsch, se encuentra en pocas ocasiones. Bajo esta metodología, la mediación se entiende como el proceso desde el que los departamentos de educación examinan —junto con los públicos— la propia institución y la esfera profesional del arte; se lleva a cabo no solo un proceso de programación e implementación educativa, sino también una metarreflexión sobre la institución en su totalidad y, muy especialmente, sobre los procesos económicos que la sostienen y los desequilibrios que se producen:

Las prácticas relacionadas con este discurso son, por ejemplo, intervenciones en la exposición por o con artistas y las educadoras de museos que comparten estas ideas, a través de las cuales se puede invitar a los públicos a participar. También encontramos programas que tienen como objetivo a diversos grupos que se identifican como excluidos o discriminados por las instituciones. De este modo, mientras los programas influenciados por este discurso se enriquecen por la demanda de crítica institucional, toman distancia de la participación bienintencionada de dichos grupos dentro del discurso reproductivo, categorizándolo como un paternalismo unidireccional. El discurso deconstructivo también puede articularse en formatos como visitas guiadas, siempre y cuando tengan la intención de criticar la naturaleza autorizada de las instituciones, de revitalizarla y hacerla visible como una voz entre muchas otras. (Mörsch, 2015: 40-41)

Esta metodología equipara el papel de la educación al resto de las estructuras de producción de conocimiento del museo e incide en el carácter político de la mediación:

Las prácticas relacionadas con este discurso van en contra de la diferenciación categórica o jerárquica entre el esfuerzo curatorial y la educación en museos y mediación educativa. En esta práctica, las educadoras y los públicos no solo trabajan para desvelar los mecanismos institucionales, sino que también los amplían y los mejoran. Este aspecto abarca proyectos dirigidos a una variedad de grupos de presión política, que se llevan a cabo independientemente de los programas expositivos, o exposiciones concebidas para un público específico o por actores sociales particulares. (Mörsch, 2015: 41)

Por último, en el discurso transformativo —el menos común según la autora—, la mediación «cumple la tarea de expandir la institución expositiva y de posicionarla de manera política como un actor de cambio social» (Mörsch, 2015: 41). Es decir, se trata de realizar el proceso a la inversa: en vez de que los públicos entren en el museo, que sea el museo el que entre en las vidas reales de los públicos. En este caso, las educadoras/mediadoras, junto con los públicos, no solo desarrollan acciones para desvelar los mecanismos de biopolítica institucional de manera teórica, sino que su mayor preocupación consiste en ampliar y mejorar las instituciones desde la práctica.

*Escuela Perturbable* fue el formato que permitió realizar un ejercicio de desborde institucional que supuso un desplazamiento del discurso reproductivo al transformativo. Para acometer este cambio, se concibieron cuatro tareas conceptuales. La primera fue expandir la institución expositiva para posicionarla como un actor de cambio social, lo que dio lugar a tres grupos de estudio. La segunda consistió en entender la mediación como una práctica cultural autónoma, generadora de conocimiento, lo que se consolidó a través de una serie de acciones performativas. La tercera se basó en un ejercicio de reflexión institucional en el ámbito del Museo a través de un programa de residencias y, por último, para que las tres posiciones anteriores se pudieran sostener en el tiempo, se propuso la construcción de un archivo.

## GRUPOS DE ESTUDIO

La *Escuela Perturbable* se asentó sobre tres grupos de estudio organizados en torno a tres ejes del pensamiento de Luis Camnitzer relacionado con la educación. El primero, *Situar la mediación*, que utilizó como referencia su texto introductorio para el catálogo de la 6ª Bienal do Mercosul *Educação para a arte. Arte para a educação* [Educación para el arte. Arte para la educación, 2009] y giró en torno a la mediación en instituciones culturales, se desarrolló entre octubre de 2018 y febrero de 2019. A sus distintas sesiones asistieron invitadas personas o colectivos como Christian Añó (Sinapsis), Clara Boj (Master PERMEA del Consorcio de Museos Valencianos), Santiago Eraso, Jordi Ferreiro, Mónica Hoff, Javier Laporta (Medialab), Ana Robles (Museo de Málaga), Kiwi Sanz (CIA Argentina), Daniel Sepúlveda (Menos Foucault y más Shakira, México), Belén Sola (Musac), Ame-cum (Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid), Laagencia (Colombia) y Pedagogías Invisibles (Andrea de Pascual, Eva Morales, David Lanau). Este grupo de estudio estuvo coordinado por María Acaso y Alba Pérez, jefa de Educación y coordinadora de la Sección de Mediación del Museo respectivamente.

El segundo grupo de estudio se organizó entorno a la formación de los artistas en la universidad. Se denominó *480+20* y transcurrió durante el mismo tiempo que el primer grupo. Las personas invitadas

## 9—PERTURBAR EL MUSEO

a sus sesiones fueron Ramón Salas Lamamie, Tere Solar, Javier Pérez Iglesias, Francesco Careri, Jara Rocha, María Jerez, Alejandra Pombo, Ana Longoni, Kiwi Sanz, José Miguel González Casanova, María Montero Sierra y Santi Pinyol. Este grupo estuvo coordinado por Selina Blasco y Lila Insúa, profesoras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Por último, dedicado a reflexiones en torno a la escuela, se constituyó *Escuela de la escucha*, coordinado por Fran MM Cabeza de Vaca y Cristina Gutiérrez, jefes de la Sección de Comunidades y de Escuelas del Museo respectivamente. Desplegado entre noviembre de 2018 y abril de 2019, a sus encuentros fueron invitadas Alicia Bernardos, Irene Martínez, Agustín Moreno (Marea Verde), Mafe Moscoso, Diego Andrés Salinas, Kiwi Sanz, Daniel Sepúlveda, Alejandro Tiana Ferrer (secretario de Estado de Educación, 2018-2022), Analía Villagrán, Rosa Mari Ytarte, Escuela de Oficios Electrosonoros (Patricia Rainjenstein, Jesús Jara), Laagencia y ZEMOS98 (Felipe G. Gil, Lucas Tello).

### ACCIONES PERFORMATIVAS

*Escuela Perturbable* rompió el proceso según el cual las prácticas de mediación (realizadas de forma oral por un personal altamente precarizado y feminizado, y enmarcadas en el imaginario de los públicos no elitistas: la infancia, las personas mayores, las personas con diversidad funcional, etc.) son experiencias en las que las mediadoras dan voz a artistas y comisarios.

Uno de los grandes conflictos en este terreno, que cobra especial relevancia en las instituciones que desarrollan un discurso reproductivo es considerar la mediación como una tarea reproductiva. La mediadora reproduce pero no produce, su trabajo se entiende como un mero «soporte» sin posición política ni conocimientos propios. Esto ocurre, tal y como señala Mörsch, porque artistas y equipos curatoriales piensan que tienen un conocimiento experto sobre temas educativos, cuando la realidad es otra:

De esta manera, los curadores se reúnen con los grupos de educación en museos con un interés genuino y cada vez mayor, con grandes expectativas, aunque frecuentemente con poco conocimiento experto. El conocimiento de un campo que ha sido excluido y marginado por décadas no puede, a pesar del cambio en las áreas de interés y las especulaciones, ser apropiado en un corto tiempo y junto con otras actividades para ser usado con propósitos personales. En el mejor de los casos, los curadores caen en la cuenta de su carencia en este ámbito y encargan a expertos el desarrollo de programas de educación en museos y mediación educativa. Pero, ya que es nuevo para ellos

el percibir la educación en museos como un campo de conocimiento autónomo, y porque también albergan sus propios deseos e ideas sobre la educación en museos y, sobre todo, porque la práctica de la educación en museos es un esfuerzo colaborativo dentro del terreno de la curaduría modificándolo y posiblemente cambiándolo, los curadores también quieren dar su opinión sobre el trabajo de educación en museos y mediación educativa. Este hecho produce nuevas dinámicas que interrumpen el orden jerárquico tradicional del trabajo curatorial y la educación en museos. (Mörsch, 2015: 44)

*Escuela Perturbable* se posicionó en el discurso transformativo al concebir la figura de la mediadora como una intelectual transformativa (Giroux, 2002), y la propia mediación, como una «práctica cultural autónoma de producción de conocimientos». (Mörsch, 2015: 21)

Las acciones comenzaron con la conferencia denominada *Hacia un socialismo de la creatividad* en la que Luis Camnitzer, acompañado por Selina Blasco y María Acaso, expuso la líneas y programación de la *Escuela Perturbable*.

Para poner en práctica la idea de la mediación como una práctica cultural autónoma, se eligió un territorio específico. Las propias salas de la exposición fueron ese territorio, en vez de los espacios que los museos suelen destinar a la educación (habitualmente, espacios relegados o no visibles). Hacerlo en este lugar buscaba equiparar el trabajo de mediación con el artístico y el de comisariado, al entender la exposición como dispositivo de la mediación y no al contrario. Así, las mesas y sillas que formaban parte de la obra de Luis Camnitzer *El aula*, en las que el público no podía sentarse durante el transcurso normal de la muestra, sirvieron de asiento para los participantes de las sesiones de cada grupo de estudio, generando tensiones con las inercias del espacio museístico a modo de acción performativa.

En segundo lugar, emulando la pieza mencionada *El museo es una escuela*, se produjo y ubicó otra pancarta con la frase *El museo es una escuela. La escuela es una fábrica* en la entrada del Museo habitualmente utilizada como punto de acceso por los grupos de escolares, lo que complementó de manera singular el trabajo del artista.

Por último, el evento de clausura de la *Escuela Perturbable* en febrero de 2019 consistió en la lectura de la falsa tesis doctoral de Luis Camnitzer en el marco del proyecto *Liberis Artium Universitas*, un ejercicio escénico de Isidro López-Aparicio que supuso, de nuevo, resituar lo educativo en un nivel expositivo distinto al habitual.



### RESIDENCIAS

El éxito de las instituciones culturales se suele medir en función del número de personas que acuden a visitar sus colecciones y exposiciones temporales. En estos recuentos cuantitativos y en la competitiva exhibición de los logros numéricos subyace una idea de éxito basada en las nociones de acumulación y eficacia, ligadas a los discursos afirmativo y reproductivo definidos por Mörsch.

*Escuela Perturbable* asumió la tarea de intentar desplegar el discurso transformativo desde la práctica y dejar de introducir más públicos para introducir las instituciones en el mundo de los públicos. La herramienta con la que se materializó esta posición fue el subprograma *Escuelas en residencia*. En colaboración con la plataforma independiente FelipaManuela, cuyo principal objetivo es promover la investigación en las artes y la cultura contemporáneas a través del desarrollo de diferentes programas de residencias, se invitaron a tres agentes latinoamericanos de educación alternativa: Daniel Sepúlveda, del Círculo Permanente de Estudios Independientes en Ciudad de México, que presentó el programa *Menos Foucault y más Shakira*; Kiwi Sainz, del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) de Buenos Aires, y al colectivo colombiano Laagencia y su programa *Escuela de Garaje*. Estos invitaron a su vez, durante un mes, a un grupo reducido de participantes a convivir y desarrollar sus trabajos en el marco de una experiencia situada con la intención de contaminar el tejido cultural local y dejarse contaminar por él. Durante enero de 2020 tuvieron lugar las actividades de Daniel Sepúlveda y Kiwi Sainz; en febrero del mismo año las de Laagencia, evitando realizar eventos puntuales y optando por generar menos acciones pero de mayor potencia.

### ARCHIVO

Prácticas orales como la mediación no dejan rastro y niegan la posibilidad de sostenerse en el tiempo. En algunas instituciones culturales, las áreas de Colección y Exposiciones organizan su legado y permanencia a través de diferentes canales como el catálogo, espacios significativos en la web, publicaciones audiovisuales, etc. Por el contrario, las áreas de educación solo publican las programaciones destinadas a ofrecer actividades a la comunidad escolar, habitualmente sin textos que anclen conceptualmente sus propuestas.

En general, en las áreas de educación archivar no es un objetivo prioritario (ni investigar, ni publicar), debido a una serie de procesos históricos que han situado sus competencias en la categoría de servicio, de *cuidado sin rastro*.

Ante esta cuestión, *Escuela Perturbable* se hizo la siguiente pregunta: ¿Se pueden entender los actos de archivar, investigar y publicar como actos de autocuidado institucional? En un intento de dar respuesta a esta pregunta, se invirtió más tiempo en la reflexión, cambiando las

dinámicas de la producción de la institución para destinar tiempo a tareas que a priori no aparecen en el imaginario de la mediación. Como dice Joan Tronto:

¿Por qué cambiamos nuestro tiempo? ¿Dinero? Necesitamos trabajar la mitad, 20 horas. Con mejores salarios. Pero eso será complicado. Para bajarlo a un nivel cotidiano: la gente debe democratizar y cambiar cada institución de la que forma parte. Familia, amistad, comunidad. ¿Qué puedo hacer cada día para reducir lo que consumo y, a la vez, mantener las relaciones con mi entorno? Aquí reside el cambio. El poder de la ética del cuidado reside en cómo entiende la vida cada uno: cuidarse es lo más importante.

Si en las lógicas del discurso transformativo aparece el cuidado, entonces archivar, investigar y generar dispositivos de memoria entra dentro del autocuidado institucional. Bajo esta premisa se pusieron en marcha un archivo fotográfico a cargo de Alejandra Pastrana y Santi Pinyol, un vídeo realizado por Gigi Romero, unas relatorías sonoras por María Andueza y la presente publicación colectiva.

La *Escuela Perturbable* supuso un recurso para dislocar el Museo, para interrogarlo, un ensayo para convertir la mediación en una obra y las obras de una exposición en dispositivos educativos, una estrategia a través de la que las categorías y divisiones se fundían y los departamentos estancos compartían fluidos. En definitiva, un intento de perturbar el Museo.

### REFERENCIAS

- CAMNITZER, Luis (2009): «Introducción», en *Educación para el arte, arte para la educación*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- GIROUX, Henry A. (2002): *Los profesores como intelectuales: hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, Barcelona, Paidós.
- MÖRSCH, Carmen (2015): «En una encrucijada de cuatro discursos», en Alejandro Cevallos y Anahí Macaroff (eds.): *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad.
- SEGATO, Rita (2018): *Contrapedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.
- S. IBORRA, Yeraí. «Joan Tronto: “Cuidar no es más natural para las mujeres, lo hacen por el privilegio de los hombres”», en *eldiario.es*, 30 de septiembre de 2016.
- VV.AA. (2019): *GIRA*, vol. 1 de la Colección Desaprender, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

## GRUPOS DE ESTUDIO



Grupo de estudio *Escuela de la escucha*, sesión interna

## QUEDARSE SORDOS

TRINIDAD A. LABRADOR

El trabajo que durante los meses de noviembre de 2018 a abril de 2019 realizamos en el grupo *Escuela de la escucha* nos permitió pensar el estado de nuestras escuelas, de nuestra educación, y explorarlo desde los límites, los bordes y las fronteras. También reflexionamos sobre el hecho de que «escuchar (en) la escuela implica quedarse sordo»\*; pero hemos visto que, bien orientada, esta sordera puede suponer una oportunidad para generar una política de la escucha como fórmula para afectar y ser afectado por otros.

Nos planteamos por qué no hay un cambio en la arquitectura de la escuela, por qué tenemos aulas organizadas como en el siglo XIX y numerosos edificios con estructuras casi carcelarias junto con programas y metodologías del siglo XX que ya no pueden preparar a nuestros niños, niñas y jóvenes para la vida en el siglo XXI. Estos espacios presentan una estructura frontal en la que los cuerpos son distribuidos y posicionados según una lógica del control que responde a un esquema autoritario y jerárquico. Este diseño, que se reproduce acríticamente en los nuevos edificios y en la remodelación de las escuelas, no es inocente: se apropia del espacio de la escuela y del cuerpo de los alumnos, alumnas y docentes para facilitar su alienación y busca educar en la dicotomía cuerpo-espíritu, enfrentando naturaleza a cultura, donde la naturaleza es valorada como una mera fuente de recursos y no tanto como creadora de vida. Para cambiar la escuela, un buen comienzo sería crear espacios para que surjan comunidades de aprendizaje en las que sean pertinentes las preguntas: ¿Qué quieres aprender? ¿Qué puedes enseñar?

Desde una perspectiva feminista, sería imprescindible situar el cuidado de las personas en el centro del proyecto educativo. Así, romperemos la lógica de aquellos centros escolares que actualmente reproducen la desigualdad y perpetúan los sistemas coloniales. Es, por lo tanto, necesario revisar los currículos desde una perspectiva feminista y decolonial, analizando lo visible y lo invisible,

---

\* Expresión utilizada por el colectivo argentino Ver qué honda en el prólogo del libro de Silvia Duschatzky *Política de la escucha en la escuela*, Buenos Aires, Paidós, 2017, p. 11.

lo presente y lo ausente en cada una de las prácticas educativas, generando un hábito de reflexión que preceda a un cambio de códigos y estructuras. Por ejemplo, dejar de presuponer que el alumnado que llegan a nuestras aulas de otros países no tienen la capacidad de transmitir los conocimientos que traen de sus experiencias previas, nos permitiría centrar el proceso educativo en un nuevo modelo docente así como crear escuelas más inclusivas y conectadas con la sociedad.

Hemos convertido la educación en un mercado, y sus valores y metodologías son los que imperan en nuestro modelo educativo. No se trata de gastar más recursos económicos en tecnologías para enseñar, sino de producir conocimiento y de educar en y desde los afectos, implicando a todo el cuerpo social en la educación. Quienes forman parte del sistema educativo han de salir de su ensimismamiento. Para ello, necesitamos algo más que un cambio de leyes: necesitamos, sobre todo, un cambio de paradigma, y esto no puede hacerse sin la intervención de tod@s l@s docentes que forman parte del sistema escolar.

\* El grupo de trabajo *Escuela de la escucha* estuvo formado por María Álvarez Pérez, Trinidad Andrés Labrador Alicia Bernardos Hernández, Lucía Cabanas Melic, Irene Ciria Sobrino, Belén Cueto Cañete, Eva Gómez Andújar, Miguel Olmo Oviedo, Lola Petit de Gabriel, José Carlos Pino Jiménez, Rafa Sánchez Andújar y Ana Sánchez Valverde.





Grupo de estudio *Escuela de la escucha*, sesión interna

### DES-GLOSARIO PERTURBABLE (PARA DISCUTIR LA ESCUELA)

El presente glosario surge de un proceso de escritura colectiva experimental llevada a cabo por profesor+s, activistas y artistas que constelaron en torno al grupo de estudio sobre educación artística y escuelas bajo el nombre de *Escuela de la escucha*. Lejos de pretender emitir afirmaciones absolutas ni de generar clasificaciones en categorías estancas, el texto juega con la idea sistematizadora del glosario (subvirtiéndolo su sentido mediante el prefijo Des-) a través de cápsulas de lenguaje que detonen la conversación desde lugares radicales del pensamiento, tensionando pretendidamente los límites del sentido. En su decir contradictorio y abierto, queda implícita, además, la invitación a un uso libre y atrevido del mismo: se puede subrayar, tachar, discutir, leer colectivamente en voz alta, ampliar o refutar, con el objetivo último de hacer del debate sobre la escuela presente una conversación polifónica que invite a la acción.

#### Acción

Comienzo.

Intervención individual o colectiva para el cambio social.

Convertir las ideas en experiencias, entender todo a través del cuerpo.

#### Adiestramiento

Cuerpos obedientes.

#### Adolescente

¿Se puede saber qué es un adolescente sin escucharlo?

#### Afecto

Lo que convierte todo en algo vivible.

Sentir con otr+s, sentir a otr+s, hacer sentir.

#### Ahora

El único instante que existe realmente.

#### Alumnado

Perteneciente a una escala inferior de autoridad escolar.

#### Amor

Requisito indispensable para la profesión docente.

#### Aprender

Estar vivo.



## 19—ESCUELA DE LA ESCUCHA

### Arte

Juego.

Paseo.

### Aula

(J)aula. Cubo. Sala de operaciones.

¿Cualquier espacio en el que ocurren situaciones de interacción en las que existe una intención de enseñanza y aprendizaje?

### Autoridad

¿Puede transitar la autoridad o es unidireccional?

### Binarismo

Organización de lo real tipo «test de verdadero y falso» que deja fuera los matices.

### Cansancio

Arma de destrucción camuflada que se utiliza para anular a las personas.

### Caracoles

La importancia de lo pequeño, de lo lento, de lo que se mueve y no se muestra del todo.

### Categorías

Las cajitas en las que ordenamos el desbordante devenir.

### Colonialismo

Colón fue un EMIGRANTE del reino de Castilla... *#Te coloniso y te pongo de rodillas.* (PlayGround Fire, 2018).

Invasión violenta basada en la explotación y opresión del Sur global.

Mientras sigamos ignorando nuestro pasado y presente colonial no habrá participación en igualdad de condiciones en nuestras comunidades educativas.

### Conflicto

Oportunidad de aprendizaje.

### Contexto

Plantearse el contexto como algo que hay que construir. No dar al interlocutor por supuesto.

### Cuerpo

El cuerpo lo puede todo y, además, te acompaña toda la vida. Somos el cuerpo, somos un cuerpo.

## 20—ESCUELA DE LA ESCUCHA

### Cuidados

Antes o después de la herida.

Energía que mueve todo lo que ocurre y garantiza que todo vaya bien.

### Cuir

Fuerza cuestionadora del pensamiento binario, la opción que te daban en algunos tests cuando te decían: «Ninguna de las opciones anteriores es válida» (véase binarismo).

### Danza

Asignatura ausente.

Lenguaje corporal subversivo.

### Deseo

Motor de búsqueda.

### Diferencia

Intrínseco al ser y al existir.

Diálogo.

### Escucha

Oportunidad (no perderla).

Condición imprescindible para el afecto y la democracia.

### Espacio

Lo que está por descubrir, aunque esté a la vista.

### Experiencia

Lo que convierte el conocimiento en realidad.

Poner el cuerpo.

### Familia

Provisión, protección, amor incondicional, herencia, destrucción.

### Feministas

Personas que plantean una realidad igualitaria y libre para tod+s sin excepción.

### Ficciones

Experiencias piloto de los deseos que queremos que se conviertan en realidad.

Píldoras para la cordura (no sé si lo he leído en algún sitio antes).

## 21—ESCUELA DE LA ESCUCHA

### Fiesta

Aquello que ocurre cuando una está contenta y rodeada de los que quiere.  
Vida.

### Fracaso

Un índice de análisis del sistema.  
Mirar la cara B, la parte oculta.  
Fuente de conocimiento.

### Habitar

Dar cuidado a lo que nos rodea.

### Heteronormatividad

La heteronormatividad me ha impedido vivir con interferencias mi deseo, ha construido de forma sibilina mi subjetividad. Se ha colado en mi cama, en mis pulsiones y en mi mirada.

### Humor

Actitud imprescindible para vivir.  
Carencia del sistema educativo.

### Incomodidad

Aquello que ocurre cuando alguien plantea otras posibilidades diferentes a lo habitual o a lo de siempre.  
Rigidez en la postura. Necesidad de movimiento.

### Juego

Lo apetecible.

### Lenguaje

Cuerpos que hablan.

### Límites

Referentes para el respeto y para la construcción de conceptos de manera colaborativa.

### Migrante

En el ámbito educativo, relacionado injustamente con problema.

### Movimiento

Tiempo que transcurre.  
¿Qué muevo cuando estoy quieto?  
¿Qué movimientos se acallan en un cuerpo que escucha? ¿Cómo se mueve el cuerpo que habla? ¿De qué manera se ejerce/reparte/recibe el poder en la coreografía sutil que estos dos cuerpos generan?

## 22—ESCUELA DE LA ESCUCHA

### Naturaleza

Nosotras mismas.

### Obediencia

Viaje cuando te llevan.

### Objetividad

El discurso sin sujeto no existe.

### Orientación

Departamento que puede ayudar, en gran medida, a la felicidad durante la adolescencia.

### Performatividad

La acción docente.

### Política

La educación es política.

### Privilegios

Características familiares, étnicas o sociales de una persona gracias a las cuales tendrá más facilidades para alcanzar las posiciones superiores en la jerarquía social dominante.

### Problema

Situación por resolver.

Oportunidad.

### Ratio

Número de personas por aula (inversamente proporcional al cuidado).

### Raza

Categoría identitaria ficticia que construye el yo blanco por diferenciación jerárquica. En educación encontramos ejemplos jugosos de identidades construidas desde esta superioridad privilegiada, por ejemplo, en las juntas de evaluación.

### Reproducción

La escuela funciona como maquinaria de reproducción de las desigualdades y poderes sociales.

### Riesgo

Lugar de partida para la experimentación, ponerse a ello.

## 23—ESCUELA DE LA ESCUCHA

### Sexualidad

Dimensión ocultada.

### Sumis+

Insumis+.

### Tiempo

Lo que no se puede medir. Si lo intentas medir, deja de existir.

### Transfobia

Los cuerpos trans se encuentran en constante cuestionamiento heteropatriarcal y, a la vez, cuestionan eficazmente las heteronormas.

### Transgredir

Resignificar el espacio con la acción del cuerpo, perturbar el espacio, provocar un extrañamiento.

Pedir permiso es asumir el código. Resignificar el código es ampliar el contexto. ¿Cuál es el poder de lo inesperado?

### Valores

Estructuras psíquicas que vertebran al individuo a través de las cuales este percibe la realidad y se posiciona ante ella.

### Verdad

¿La verdad se conquista o se construye?

¿Qué relación guarda el currículo con la verdad? ¿Qué ficción de verdad representa? ¿A quién incluye?

### Vida

Vínculos.

Algo pequeño.

### Violencias

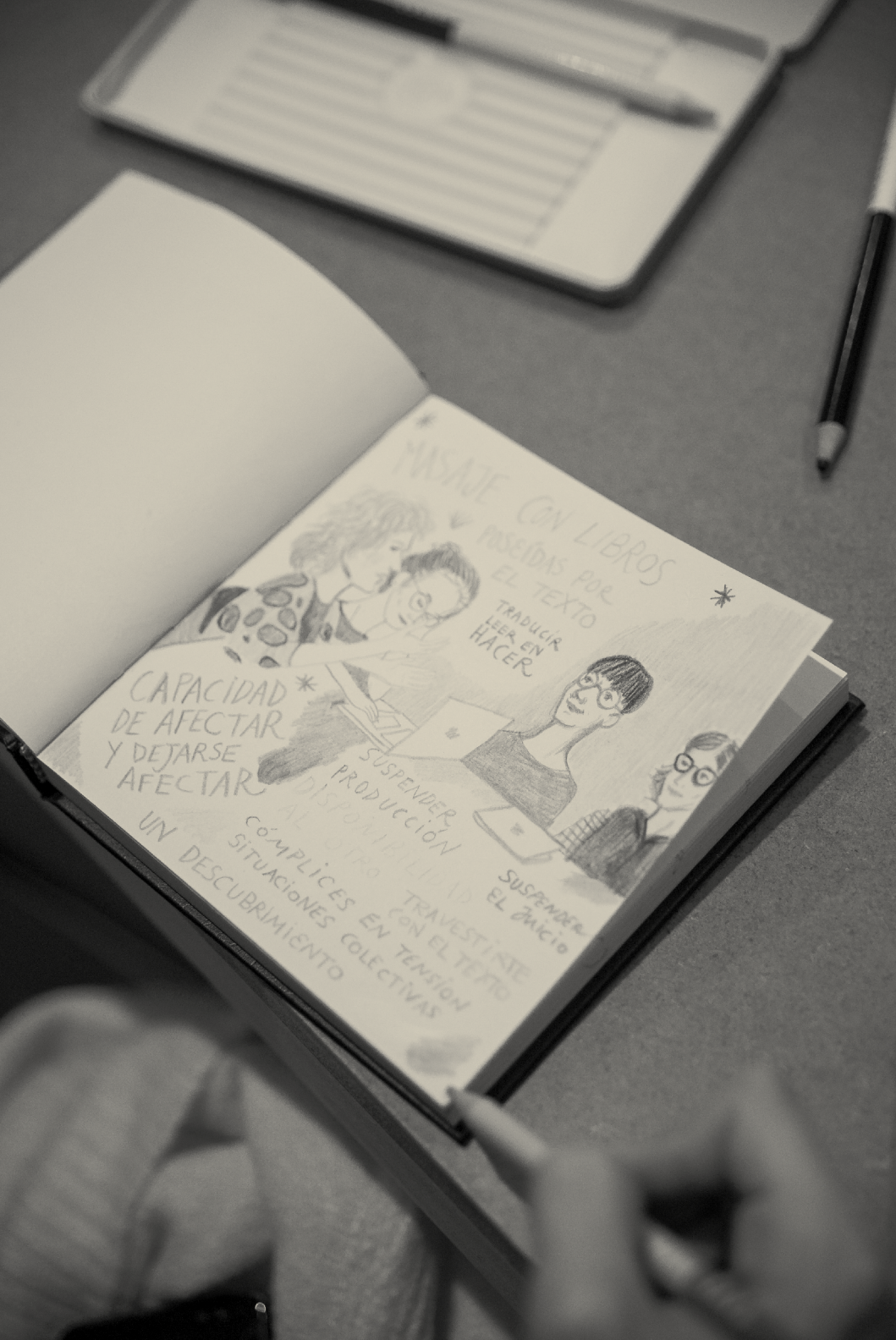
Hay rutinas que enmascaran actos de violencia. Violencias con piel de cordero.

### Yo

¿Cómo construyo la otredad desde mi ego?

### Zozobra

A veces, cuando estoy en el aula, siento zozobra. Una pequeña sensación de mareo o de pérdida de perspectiva, y me pregunto: ¿qué coño estoy haciendo aquí?, ¿a quién represento?



Relatoría gráfica a cargo de Elisa González durante la sesión con Alejandra Pombo en el grupo de estudio 480+20

## POR OTRAS ARITMÉTICAS PARA ARTISTAS EN LA UNIVERSIDAD

SELINA BLASCO Y LILA INSÚA

Nos planteamos este grupo como un espacio de reflexión basado en la práctica a través de encuentros entre personas que nos reuníamos de forma estable con invitadxs ocasionales. Nuestro deseo era aportar dinámicas que interfirieran, introduciendo nuevos parámetros, en el aprendizaje de lxs artistxs en lo que en nuestro contexto se conoce como facultades de Bellas Artes. Y desde el principio pensamos en cómo compartir lo que ocurriese allí, en devolver algo, sobre todo, a la universidad. Para ello, generamos una serie de documentos resultado de cada una de las sesiones a partir de unos materiales iniciales que se planteaban reformulados con las aportaciones que habían surgido en ellas. Queríamos que funcionasen como prototipos para ser desarrollados de distintas maneras en función de su posible replicabilidad en otros lugares. La experiencia que se refleja en cada uno tiene dos voces y, por lo tanto, dos realidades que resultan de diversas formas de contar: una, la de la persona invitada, y otra, la de alguien del grupo permanente que redactaba la crónica de lo que ocurría a través de diferentes herramientas creativas de registro\*. El texto que sigue es un intento de generar un último prototipo a partir de todo lo que pasó.

### CONDICIONES MATERIALES

#### TÍTULO: 480+20 ESCUELA\_PERTURBABLE [UNIVERSIDADES]

La puesta en marcha de nuestro grupo partía de la lectura del texto «La enseñanza del arte como fraude». En él, Luis Camnitzer cuenta que, entre las 5.000 estudiantes que tuvo cuando daba clase en universidades estadounidenses, de los 500 que «tenían la esperanza de lograr éxito a través de muestras en el circuito de galerías», solo unos 20 lo lograron. Las 480 restantes «terminaron con la esperanza de vivir de la enseñanza». Para sobreponernos al desencanto que nos producían estas reflexiones, quisimos indagar otras aritméticas.

---

\* <https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable/> grupo-480-20. También nos cuidaron a nosotras —especialmente, en el diálogo no siempre fácil con la institución— Fran, Cristina y Ana, personas que marcan la diferencia.

Dijimos: somos 480 y queremos ser más; somos 20, pero aspiramos a ser 500. Vimos en la masificación de la universidad española una posibilidad y la pensamos como fuerza. Sin idealizar, otros números abrían ocasiones para trabajar en la idea de estar juntas. Huyendo de la rivalidad, porque tampoco está claro si hay pastel para repartir o si nos convendría más cocinarlo entre todas. Contar con invitadas experimentadas en un espacio central como es el Museo Reina Sofía, rumiar las salas en grupo, pensar en cómo se podrían prototipar y plantear dudas colectivamente, nos ofrecía una oportunidad única para abordar una actividad que, desgraciadamente, estamos acostumbradas a desarrollar en soledad.

## QUIÉNES

Las firmantes de este texto hemos coordinado un grupo heterogéneo de artistas, estudiantes (presentes, pasados y futuros), profesoras, bibliotecarias y ciudadanas en general. Queríamos articularnos desde la heterogeneidad, por lo que invitamos a Alberto Martínez, Alejandra Pastrana, Alejandro Simón, Antonio Ballester Moreno, Antonio Ferreira, Azucena Vieites, Carlos Coppertone, Elisa González García, Esther Mañas, Gloria G. Durán, Ignacio Tejedor, Irene Ortega López, Javier Pérez Iglesias, Julia Morandeira Arrizabalaga, María Andueza, Rut Martín Hernández, Sally Gutiérrez Dewar, Susana Velasco Sánchez y Yuji Kawasima. Ocasionalmente, nos acompañaron Isabel María López Campos y Mónica Hoff. El Museo entregó una acreditación a todas las personas que formaron parte del grupo de estudio y, a quienes lo solicitaron, un certificado de participación.

Tanto para los talleres como para los encuentros abiertos contamos con invitadas internacionales y nacionales que habían participado en proyectos reales y utópicos de universidades de Artes. Comenzamos con Ramón Salas, el profesor que supo encontrar en la institución las posibilidades que permitieron abrir, desde dentro, una *tercera vía* en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna y que cristalizó en el itinerario *arte\_C*. Seguimos con Teresa Solar, con la que compartimos los contenidos y modos de aprendizaje desarrollados junto con un grupo de estudiantes en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart. Con Francesco Careri exploramos dinámicas del dentro/fuera de la institución universitaria basándonos en preguntas sobre las posibilidades que surgen cuando se sale del aula al espacio exterior, con lo que ello implica en relación con las herramientas, los tiempos o la narración de la experiencia. Jara Rocha partió de la práctica de haber llevado una investigación colaborativa sobre los cuerpos —entendidos como entidades muy concretas y, al mismo tiempo, complejas y ficcionales— a un taller que tuvo lugar en un centro universitario de diseño en Barcelona. Con María Jerez y Alejandra Pombo debatimos procesos educativos de encuentro a través de experimentos en torno a la





Grupo de estudio 480+20, sesión con Javier Pérez Iglesias

lectura y la traducción. La presentación de Kiwi Sainz, motor imparable y vital del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) de Buenos Aires, tuvo como punto de partida las relaciones de esta CIA buena, independiente y externa a la institución con la universidad, y nos dio a conocer distintos modelos híbridos de colaboración. José Miguel González Casanova nos invitó a descubrir el *Seminario de Medios Múltiples*, un proyecto que puso en marcha hace 15 años con artistas vinculados a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para crear enlaces entre el arte y la educación que integrasen la academia en la vida, de forma que los alumnos fueran a la vez maestros y el público deviniese creador. Las prácticas curatoriales que María Montero había desarrollado en Bard College (Nueva York) establecieron un cauce para debatir sobre la convivencia de modelos pedagógicos alternativos a los que la universidad propone en los programas oficiales. La agencia, colectivo de Bogotá integrado por Mariana Murcia, Santiago Pinyol, Diego García y Mónica Zamudio), nos invitó a imaginarnos, a través de su programa *Escuela de Garaje*, un formato ensayado en Bogotá que plantea situar la idea de educación y los saberes propios en la cotidianidad colectiva y de cada quien. Por último, aprovechamos también la generosidad de Ana Longoni (jefa de Actividades Públicas entre 2018 y 2021) y compartimos con ella la inquietud sobre la privatización de archivos del común a partir del trabajo de la Red Conceptualismos del Sur, centrándose en el caso del artista argentino Juan Carlos Romero.

## DÓNDE

Hubo una sesión en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y dos en la Sala de Protocolo del Museo Reina Sofía, pero la mayoría de los encuentros tuvieron como escenario el *aula-obra* de Luis Camnitzer. ¿Qué supuso trabajar dentro de la pieza de una exposición? *El aula* contaba con dos mesas y doce sillas, además de una pizarra y un par de tableros de corcho. El personal de vigilancia nos informaba puntualmente de todo lo que estaba prohibido hacer en ella y cómo rotaban cada semana. Lamentablemente, casi ninguno de ellos pudo familiarizarse con lo que hacíamos allí.

¿Qué ocurría cuando el número de personas era mayor al número de sillas que había en la *obra* (elegidas por motivos estéticos) o cuando había que cambiar la disposición de las mesas para facilitar la conversación y el intercambio de ideas? Intervenimos en ella en todas las sesiones, sacando más sillas (idénticas a las de la pieza original) de un cuartito auxiliar que volvíamos a guardar antes de que cerraran el Museo. Podíamos estar en la obra y cambiar cosas, pero solo temporalmente: su prístina originalidad tenía que reconstruirse al final de cada sesión para ser contemplada como pieza inmutable sin nuestros cuerpos. El problema de *habitarla*, el peso del cubo blanco y su tendencia a la objetualiza-

ción, con procesos de activación que iban más allá de la escenificación, supuso una negociación difícil que dilapidó el espacio de trabajo.

## CUÁNDO

La forma concreta de organizarnos implicaba el compromiso de asistir a las sesiones de trabajo. Estas tuvieron lugar mayoritariamente en la *obra* del Museo: todos los lunes durante los cinco meses que duró la exposición entre las 19:00 y las 21:00 h. El tiempo prolongado fue clave, su ritmo y continuidad, así como su extensión afuera, en el bar, en el momento de las cañas. Solo hicimos una *sesión interna*, del grupo permanente; pero estas externas, no programadas, tuvieron el mismo o más valor.

## DESCRIPCIÓN / POTENCIA-FUTURO

Del texto de Camnitzer que usamos como punto de partida nos gustaba la generosidad con la que compartía ejercicios concretos que había puesto en práctica en sus clases. Por eso nos propusimos repensar cuestiones teóricas invitando a quienes venían a dar los talleres a que compartiesen sus propios ejercicios, vinculados al aprendizaje de lxs artistas en la universidad. La idea era que nos la contasen y que la abriesen a discusión del grupo. Las preguntas que nos surgieron a nosotras en un principio fueron: ¿Qué pasaría si hacemos explícitas las condiciones materiales de producción? ¿Qué pasaría si compartiésemos una serie de prácticas para enseñar arte? ¿Qué pasaría con la especulación teórica que surge en esta *Escuela Perturbable* y su devolución a la universidad pública y sus comunidades de aprendizaje? ¿Qué pasaría si buscásemos una verdadera democracia en las aulas? ¿Qué pasaría con otro modelo de producción? ¿Qué pasaría por el compromiso? ¿Qué pasaría si definiéramos nuestro sistema de valores? ¿Qué pasaría si cuestionamos la presunción de que la creación artística no es enseñable? El hecho de que las tomásemos como punto de partida no cerraba la puerta a otras valoraciones o reflexiones que fuesen surgiendo sobre la marcha.

¿Qué aprendimos? Es difícil trasladarlo aquí; de hecho, está recogido extensamente en los prototipos de las distintas sesiones que hemos mencionado más arriba. Intentaremos, sin embargo, trazar un panorama. Ramón Salas incidió en la importancia del tiempo, del proyecto a largo plazo y del colectivo. El creía imprescindible ser más que un *tú* individual. Sin un *nosotras* su proyecto de universidad resultaba inviable, dado que lo que se planteaba era un proyecto curricular integral, imposible de plantear por un grupo menor de cinco o seis profesorxs. Es, por lo tanto, perfectamente replicable siempre que se cuente con una *masa crítica* dispuesta a coordinarse en torno a un proyecto docente. Lo único esencial es ubicarse, dentro de un plan de ordenación académica oficial, en una secuencia tal que permita que, durante dos o tres años consecutivos, ese equipo docente vaya a tener



Hanne Lippard

| 2º - 2º SEM | 3º - 1º SEM | 3º - 2º SEM     | 4º - 1º SEM                    | 4º - 2º SEM |
|-------------|-------------|-----------------|--------------------------------|-------------|
| MATERIA     | IMAGEN      | PERFORMATIVIDAD | CULTURA DIGITAL Y COLABORATIVA | "DISPLAY"   |

Explora la vigencia de la dimensión alegórica, de los géneros (del arte) de la pintura comparada del archivo y el documento, de la visibilidad en el contexto de los medios y su industria, y del paisaje en el territorio.

3. SUBJETIVIDAD Y PERFORMATIVIDAD plantea (ante la tendencia hacia el virtuosismo y la virtualidad) el sentido de la ritualidad, la dimensión escenográfica del arte y su relación con la producción de cuerpo social.

Explora las prácticas performativas, las genealogías del feminismo y los estudios transgénero, las micropolíticas del cuerpo y la identidad, y la cotidianidad como escenario de la subjetividad.

4. CULTURA DIGITAL Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS plantea (tras la crisis de la autonomía del arte y la irrupción de los estudios visuales, y en el contexto de la realización efectiva de la vanguardia, del bio-poder, el amateurismo, los problemas que plantea la economía cultural del exceso y la conversión del arte en práctica social, la estética del proyecto, las tácticas de mediación y participación y de formación de públicos, redes y comunidades).

Explora las tensiones entre arte y cultura, los riesgos y el potencial emancipador de la cultura visual digital y el amateurismo, los problemas que plantea la economía cultural del exceso y la conversión del arte en práctica social, la estética del proyecto, las tácticas de mediación y participación y de formación de públicos, redes y comunidades.

| 2º - 2º SEM            | 3º - 1º SEM               | 3º - 2º SEM                    | 4º - 1º SEM                               | 4º - 2º SEM                          |
|------------------------|---------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------|--------------------------------------|
| PROYECTO I             | PROYECTO II               | PROYECTO III                   | PROYECTO IV                               | TFG                                  |
| NUevas MATERIALIDADES  | IMAGEN Y REPRESENTACIÓN   | SUBJETIVIDAD Y PERFORMATIVIDAD | CULTURA DIGITAL Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS | TFG                                  |
| TALLER DE CONSTRUCCIÓN | TALLER DE PINTURA EXPANSA | TALLER DE VIDEOCREACIÓN        | TALLER DE POSTFOTOGRAFÍA 3D               | DISPOSITIVOS Y FORMAS DE INSTALACIÓN |

#### TALLERES

competencia en el uso de tecnologías y técnicas materiales y procedimentales para la producción artística del alumnado.

1. TALLER DE CONSTRUCCIÓN | creación de estructuras y objetos de naturaleza artística | metodologías de trabajo y seguridad en el taller |
2. TALLER DE PINTURA EXPANSA | modificar, adaptar, renovar y resignificar los lenguajes pictóricos para el desarrollo de imágenes de naturaleza artística | archivo y giro antropológico |
3. TALLER DE VIDEOCREACIÓN | imagen digital en movimiento: captura, edición, postproducción y proyección | metodologías de la producción audiovisual (documentales) y posdocumentales, videoperformances, found footage, deconstrucciones, articulaciones intermediales | y normas de uso de las licencias |
4. TALLER DE IMAGEN TÉCNICA | fotografía avanzada, fotografía sin cámara, fotogrametría y escaneado 3d, construcción digital |
5. DISPOSITIVOS Y FORMAS DE INSTALACIÓN | devenir público, formas de exposición y cultura del "display", narrativas curatoriales, crítica institucional y prácticas instituyentes, giro educativo y otros dispositivos de uso y transferencia de los resultados de la investigación artística |

el mismo grupo de alumnas durante al menos 12 créditos por semestre. Y, eso sí, que ese grupo haya elegido voluntariamente esa opción curricular. Si se dan esas condiciones, se puede plantear la réplica.

Con Teresa Solar reflexionamos sobre la horizontalidad, la práctica y las herramientas. Para ella, empezar un nuevo campo de estudio es más fértil si el interés no se fija sobre un área temática general —como, por ejemplo, el paisaje contemporáneo—, sino —por ejemplo también— sobre la planta que crece en la jardinera de tu terraza. Al formular con precisión, podemos desplegar un mapa de conceptos, lugares, texturas y reminiscencias más rico y complejo y, sobre todo, de más fácil acceso que al formular un interés más abstracto. Así comenzó el taller que nos abrió a la discusión en la sesión que tuvimos con ella, en la que pedimos a los alumnos que hablasen de ese pequeño movimiento seleccionado y que lo describieran con la mayor precisión posible. Las herramientas no solo eran enunciadas, sino practicadas con ellos, lo que para ella supuso lo mejor de la experiencia. Compartir el proceso creativo durante todo ese tiempo creó una relación de horizontalidad muy interesante. Insistió en la idea de que el arte necesita herramientas; el arte no se basa en hacer genialidades, sino en tener herramientas de trabajo. Porque el arte se puede formular, hay infinitas formas de formularlo, no sale del chispazo de la noche. Hay que dejar tiempos de silencio, y hay que tratar de trabajarlos en los procesos de enseñanza-aprendizaje, también en la universidad.

Gracias a Alejandra Pombo y a María Jerez indagamos en la relación entre leer y mirar. Insistieron en que, cuando miramos algo, lo estamos leyendo. Otras formas de entender son otras formas de leer que rompen con los códigos culturales y sociales a los que estamos habituados. No se trata de entender la lectura como algo que se te explica ni como letras impresas o escritas en un papel, sino como un mundo que está por ser descubierto. Compartieron algunas preguntas con nosotras: ¿Cómo dejarse leer? ¿Cómo te dejas traspasar por el otro? ¿Cómo te abres a eso otro? ¿Cómo te dejas transformar? ¿Cómo dejar de ser uno mismo? ¿Cómo me dejo ser poseída por el texto? ¿Qué pasa en el encuentro particular con esas palabras? ¿Qué me hace hacer ese texto específico? Estas preguntas nos ofrecieron un espacio de lectura compartida y un nuevo enfoque con el que tratar lo inteligible.

Jara Rocha partió de la materialidad del cuerpo. ¿Qué implica entender los cuerpos como ficciones políticas en un sentido técnico? ¿Con qué técnicas, tecnologías, protocolos o paradigmas tecnocientíficos están entramadas las formas volumétricas contemporáneas? ¿Qué consecuencias mundanas trae el paradigma del yo cuantificado? Los cuerpos (su presencia, su permanencia, su credibilidad, su potencial) se ven afectados por la forma en que se miden, se vuelven a medir y se miden mal. Es necesario atender, mezclar e inventar

sistemas de medición de cuerpos desde las disciplinas ya existentes o los cruces con lo que aún está por venir: anatomía, física, química, geometría, biología, economía, antropometría. Desatender las rutas de ciertas autopistas disciplinarias basadas en la cuantificación para, desde sus cunetas, proponer cortes transversales a ciertos identitarismos rígidos/estancos que están sosteniendo muchas de las categorías.

La agencia también partió de poner el cuerpo en el centro para conocernos y reconocernos, como disparador que trae un cambio de perspectiva en la manera en la que empieza a emerger aquello que nos convoca, cultural e intelectualmente. Propusieron la asamblea como un formato de toma de decisiones colectivas en un ámbito educativo dentro de un programa público institucional, apuntando a formas de aprendizaje más plurales, a un reconocimiento más horizontal de los saberes que se encuentran para hacer algo juntas, no como un imperativo, sino como una acción impulsada por el deseo de cada quien al participar en estos espacios. Es importante que este tipo de ejercicios cuenten con el tiempo necesario para pensar en lo que pasa después del encuentro, en cómo hacer público o publicar estas formas de hacer colectivamente. El ejercicio editorial permite formular textos y ejercicios gráficos que propongan maneras de réplica, conexiones e inquietudes que sugieran otros posibles resultados partiendo de las mismas acciones.

La idea de las formas y los formatos la retomó Francesco Careri:

Se puede escribir un formato, pero se necesita una manera de andar, de interactuar con el territorio. La mía es diferente a la de otros. Hay muchos grupos ahora, en las facultades de Arquitectura sobre todo, que se han puesto a caminar. En el curso de Artes Cívicas, el grupo era fantástico, los estudiantes lo llamaban la *gitta pazza*, el viaje loco. Yo había hecho muchos *workshops* de caminatas, pero no había tenido un curso de tres meses, todos los jueves. La idea era hacer un homenaje a Pasolini, terminamos en el lugar donde fue asesinado, en Ostia, cerca del mar. Lo último fue nadar, darnos un baño en el mar; fue muy bueno. Normalmente caminábamos desde las 13:30hs o 14hs hasta el atardecer, pero a veces, cuando son las 20hs y estás a 30 o 40 km, vuelves a casa a las 22:30hs o 23hs. Totalmente fuera del horario lectivo. Artes Cívicas es un término más comprometido, que tiene que ver con la *civitas*, con el estatus del ciudadano, con la producción no solo de espacio, sino también de ciudadanía, de sentido de pertenencia a la ciudad. Así pues, no solo se trataba de producir objetos, instalaciones y pinturas, sino también caminatas, significados y relaciones.







Sesiones de trabajo de los diferentes grupos de estudio: 480+20, Situar la mediación y Escuela de la escucha



Careri apuntaba a esta relación con la ciudadanía, el ser social en las facultades de Artes y su interlocución con el contexto es algo con lo que nos sentimos plenamente interpeladas.

José Miguel González Casanova nos puso enfrente la necesidad de buscar, como educadores y educandos, las maneras de cuestionar y proponer alternativas pedagógicas que funcionen tanto dentro como fuera del sistema escolarizado. Esto es posible si recuperamos en todos los espacios pedagógicos el sentido básico de la educación como proceso de emancipación subjetiva y, por lo tanto, intersubjetiva; porque, como dice Bakunin, «cuanto mayor es el número de personas libres que me rodea y más profunda y más grande y extensa su libertad, más profunda y mayor se torna la mía». De nuevo, la lógica que animaba a ser 480+20. La educación debe ser de todos y para todos; se trata de crear procesos de autoformación colectiva que faciliten la generación y el intercambio de conocimiento. Entre todos sabemos todo, por lo que la ignorancia no existe; lo opuesto del conocimiento es la incomunicación del saber. El aprendizaje se desarrolla en el intercambio de experiencias. González Casanova propuso la creación de Grupos de Estudio Autónomos (GEA), autodidactas, como base de una metodología educativa para establecer un compromiso con el aprendizaje y el desarrollo de una investigación personal, a la vez que para enseñar, compartir y aprender con los otros.

Con María Montero Sierra vislumbramos que hay dos maneras de aprender: directa o subliminal. Directo es el tipo de aprendizaje que se construye cuando hay un anuncio previo y un orden declarado de lo que se va a aprender. Subliminal es aquello que no es explícito, pero que puede ser entendido en sus entrelíneas; actúa de forma indirecta en nuestro subconsciente para alcanzar nuestra consciencia. El proyecto partía de dos vertientes: cómo pensar y generar un espacio vacío que pudiera llevar a la imaginación y, así, cómo crear el hueco para despertar la imaginación del visitante. ¿Qué pasaría si tu público fueras tú mismx? ¿Qué otros modelos de aprendizaje podrían generarse de manera que cambiaran no solamente los modos de ver, sino que pudieran también activar una especie de pedagogía sin demanda, como la que mencionaba Montero?

Por último, con Kiwi Sainz nos dejamos arrastrar por la convicción de que somos una fiesta donde estudiar es la fiesta, y pensamos como ella que estudiar sigue siendo el programa más barato que hay. Vivimos su idea de que la entrada a una fiesta es haber leído un texto como una invitación a otros modos fuera de la lógica reglamentada que el grupo 480+20 leía en otros momentos compartidos en el Bar Gallego, al que íbamos cuando éramos evacuados del Museo. Tiempos extra en los que continuaba la conversación y en los que comenzaba la fiesta.

prototipo

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Nombre:

Teresa Solar

4

Título:

Autobiografía desde el ejercicio físico

5

Fecha:

5-11-2018

6

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Nombre[s]:

Maria Jerez & Alejandra Pombo

4

Título:

Ejercicio alrededor de la lectura

5

Fecha:

3/12/2018

6

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Nombre:

Jara Rocha

4

Título:

Taller de Possible Bodies: Signos de desorden clandestino en la multitud uniformada y codificada.

5

Fecha:

26-11-2018

6

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Nombre:

Francesco Careri

4

Título:

Encuentro con Francesco Careri en Bellas Artes UCM

5

Fecha:

22/10/2018

6

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

Nombre:

José Miguel Gonzalez Casanova

Título:

GEAAA Guía para formar un Grupo de Estudios Autodidacta de Arte Ampliado

Fecha:

4/02/2019

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

Nombre:

Laagencia

Título:

Como hacer una escuela de garaje

Fecha:

18-02-2019

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

Nombre:

Maria Montero Sierra

Título:

Interferences, Interferências, Interferências

Fecha:

11-02-2019

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

escuela\_perturbable

[universidades]

prototipo

Nombre:

kiwi Sainz

Título:

Academium cum festum

Fecha:

21-01-2019

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

escuela\_perturbable

[universidades]



Grupo de estudio *Situar la mediación*, donde Jordi Ferreiro transformó las mesas de trabajo en una nueva exposición dentro de *Hospicios de utopías fallidas* de Luis Camnitzer

## IMAGINA QUE ACUDES A TU NUEVO LUGAR DE TRABAJO

AMECUM (ASOCIACIÓN DE MEDIADORAS CULTURALES DE MADRID)

Desde su nacimiento en 2015, uno de los pilares sobre los que se ha cimentado AMECUM (Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid) ha sido el «Código de buenas prácticas», que hemos redactado en distintos encuentros —dentro y fuera de Madrid— junto con Pedagogías Invisibles y AVALEM (Asociación Valenciana de Educadores de Museos). En 2019, quisimos llevarlo al contexto de *Escuela Perturbable* para repensarlo entre todas las asistentes y analizar tanto su pertinencia como las carencias que pudiera tener en relación con las condiciones ideales de la mediación cultural.

En aquel momento, AMECUM también participó en uno de los grupos de estudio impulsados por el Área de Educación, *Situación la mediación\**. El texto que elegimos para comenzar nuestra sesión empezaba así: «Imagina que acudes a tu nuevo lugar de trabajo. Un trabajo que va a durar exactamente un mes, el de septiembre. Ese lugar es una sala de exposiciones situada en un centro de arte en Móstoles. Te desplazas allí cada día, durante treinta días. Formas parte de la exposición. De hecho, eres lo que se expone o, más bien, lo que allí haces es parte de lo que allí se expone». Es un texto de Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo sobre el trabajo de Amalia Fernández y Anto Rodríguez, *Expografía*, que se presentó en enero de 2019 en los Teatros del Canal de Madrid. Aunque está concebido para reflexionar sobre el cuerpo de un *performer* en un contexto expositivo, lo elegimos precisamente por las conexiones que encontramos con la labor de una mediadora. Todavía hay mucho que reflexionar en cuanto a las personas que desarrollan procesos de mediación y los elementos —visibles e invisibles— que posibilitan, dificultan y componen su trabajo.

Dado que el grupo *Situación la mediación* se desarrollaba en paralelo a la exposición *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*, decidimos

---

\* Grupo de pensamiento en torno a la mediación coordinado por María Acaso y Alba Pérez. Ver: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/escuela-perturbable/grupo-situacion-mediacion>

que nuestra participación en la *Escuela Perturbable* se llamase «Utopía a tierra. El museo en mediación». A través de la idea de «fracaso» de la que habla Camnitzer, nuestra propuesta se basó en entender la utopía como un proyecto que, aunque nunca llega a realizarse, abre un horizonte que permite caminar y generar movimiento. Esto encajaba con nuestra propia trayectoria como asociación porque, si bien muchas de nuestras metas idealizadas no se han cumplido, nuestra propia dinámica interna de búsqueda ha propiciado que muchos otros acontecimientos hayan tenido lugar. Hablamos de desarrollar proyectos, compartir herramientas entre nosotras y con otros profesionales, adquirir autoconciencia y fuerza, visibilizar las palabras «mediación» y «educación» y disfrutar, seguir caminando.

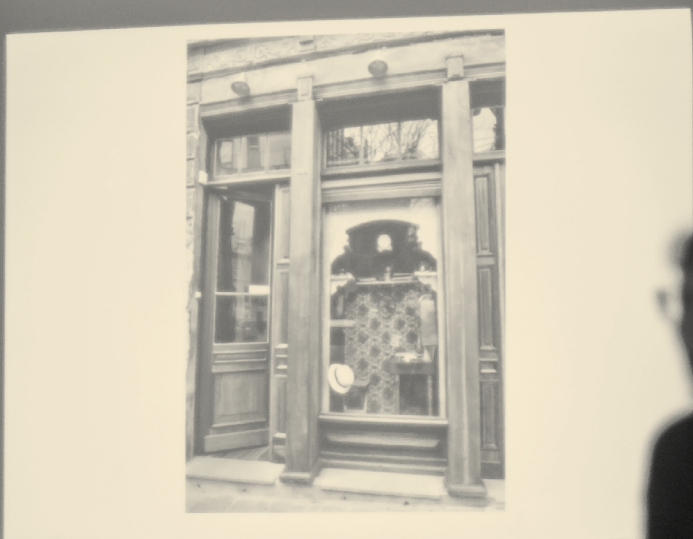
En la sesión nos dimos cuenta de que en el Código no se hacía referencia a tres aspectos fundamentales en cualquier proceso de mediación: el dispositivo (las relaciones visibles e invisibles que rodean a la mediadora), el espacio (el lugar donde se desarrolla su trabajo) y su propio cuerpo. Así, pedimos a todas las personas que nos acompañaban que se dividieran en tres grupos para trabajar estos aspectos desde sus propias experiencias y para que imaginaran, de forma conjunta, una utopía posible; una «utopía a tierra» desde la que hacer una mediación digna y de calidad.

Antes de dividirnos, todo el grupo se desplazó a la instalación *Living Room*, de Luis Camnitzer. Allí, rodeadas de palabras que invitaban a reflexionar sobre las posibilidades del lenguaje y la necesidad de responsabilizarnos de su potencial, leímos el texto antes mencionado de Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo: ¿Qué preguntas invisibles surgen cuando estamos trabajando en una exposición como mediadoras? ¿Qué procesos atraviesa nuestro cuerpo? ¿Qué necesito para trabajar? ¿Qué sucede cuando no hay nadie a mi alrededor? ¿Qué significa estar «en mediación»?

A continuación, volvimos al espacio de trabajo y nos dividimos en tres grupos. Se trataba de rebuscar en nuestra historia profesional para encontrar experiencias significativas que tuvieran que ver con el dispositivo, el espacio y el cuerpo. Cada uno dispuso de unos minutos para poner por escrito experiencias concretas, tanto positivas como negativas, que luego se compartieron en voz alta. A partir de esas vivencias específicas, había que recoger, en unas tarjetas de colores, ideas más generales para completar el «Código de buenas prácticas», el cual habíamos impreso y pegado en una de las mesas de *El aula* de Camnitzer con la idea de hackearlo e intervenirlo. En la dinámica final se registraron las diferentes conclusiones en sus epígrafes.

Fue interesante y necesario ver todas las carencias del texto. Para empezar, en él se hablaba de un tipo determinado de institución —artes visuales, institución académica (esto es, generadora de relatos oficiales), espacio interior y expositivo, para un determinado tipo de







público, etcétera—. Uno de los hallazgos más relevantes fue comprobar que el cuerpo no aparecía en el código, cuando se trata de un aspecto fundamental en cualquier experiencia de mediación. Durante la sesión apareció el término «cuerpo fantasma», que creemos que sintetiza muy bien el día a día de una trabajadora: está, pero no está, solo aparece cuando se le necesita y parece que se pasan por alto sus necesidades. Hablamos de condiciones de afecto, amabilidad, descanso, espacios de recogimiento durante la jornada laboral, dispositivos de apoyo (sillas, botellas de agua) y herramientas para posicionar el cuerpo. También surgió la idea de reivindicar lo performativo, entendido como la producción física de una situación que puede ser inesperada, disruptiva y discordante. Y de ahí pasamos a otro tipo de contextos que van más allá del museo: hablamos de la mediación en los espacios escénicos y de las necesidades —que deben mejorar, en su mayoría— para atender a cuerpos diversos y al público con capacidades distintas. Respecto al «espacio» que está involucrado en cualquier situación de mediación, hablamos de condiciones concretas como la temperatura o la confortabilidad, de lugares dignos para comer, descansar o investigar, de espacios que ofrezcan una mediación acogedora al público. Desde este punto de vista, también abordamos la accesibilidad y la inclusividad. Por supuesto, todas estas ideas repercuten directamente en la construcción del «dispositivo» en el que se enmarca la mediación. Al cuestionar la jerarquía habitual de los departamentos de educación, se propuso trabajar desde la horizontalidad, defender la mediación como producción cultural y no como servicio y huir de la concepción tradicional de autoría (entendida como un rasgo más de la genealogía patriarcal). En este sentido, las prácticas necesariamente deben cimentarse desde el respeto, la transversalidad, la pertenencia y la multidisciplinariedad.

El texto de Isabel de Naverán y Andrea Rodrigo concluye así: «Y es entonces cuando te preguntas cómo sería que un grupo de personas se comprometiera a formar parte de una situación durante varias horas y cómo podría formularse tal propuesta de manera que el público no acudiera allí en calidad de público, es decir, no se fuera allí para ver algo o a alguien hacer algo, sino para tomar posición, ser parte, y, aunque las experiencias individuales fuesen distintas, se pudiera dar un compromiso colectivo de permanencia». Ojalá este nuevo «Código de buenas prácticas» (o «Código de prácticas desobedientes», que, en realidad, sería lo mismo) pueda contribuir a generar situaciones de mediación y educación a través de un compromiso colectivo de permanencia.

### CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS

- Es necesario visibilizar el trabajo de la mediación cultural.
- La mediación cultural es una herramienta de transformación social y de democratización de la cultura para la sociedad y la propia institución cultural.
- La institución debe valorar el trabajo del profesional de la mediación cultural en términos cualitativos y no cuantitativos, en función de objetivos, y el profesional realizará informes y evaluaciones para facilitar dicha valoración.
- Los equipos que conforman los departamentos educativos de las instituciones deben estar compuestos por personal estable, cuyo número tiene que ser el adecuado para alcanzar los objetivos del proyecto educativo.
- Las prácticas y el voluntariado cultural en ningún caso deben sustituir puestos de trabajo.
- El presupuesto adecuado para desarrollar un programa educativo de calidad es del 20 % del presupuesto general.
- Es esencial que la institución unifique los objetivos que los distintos agentes del museo esperan conseguir del trabajo del educador.
- El mediador debe tener presencia y capacidad de decisión en el proceso de desarrollo de un proyecto expositivo o museográfico en condiciones de horizontalidad.
- En las licitaciones públicas siempre ha de primar la valoración del proyecto técnico sobre el presupuesto. Las empresas especializadas deben ser valoradas con mayor puntuación. El perfil profesional corresponde a un grupo B de la Administración con formación específica.
- Para el modelo de gestión externalizado es imprescindible la elaboración de un convenio colectivo propio en el contexto de la gestión cultural, las instituciones culturales, la educación artística y la difusión patrimonial.

## 44—SITUAR LA MEDIACIÓN

- El profesional de la mediación debe estar en permanente formación, no solo teórica sino también práctica, a través del encuentro con otros profesionales de la mediación cultural.
- Las instituciones deben facilitar la formación transdisciplinar de sus profesionales de la mediación cultural, apoyándola mediante recursos económicos y de cualquier tipo. Su formación repercute directamente en el buen funcionamiento de la institución.

El «Código de buenas prácticas» es el resultado de un trabajo conjunto de asociaciones de educación y mediación cultural y artística, así como de agentes del sector cultural, y ha ido tomando forma desde el año 2016. En la sesión realizada con la *Escuela Perturbable* en 2019 hemos buscado una actualización de sus ideas que dialogara con la realidad que marcaba la profesión entonces, de manera que lo que mostramos aquí es el resultado de un marco y un momento determinado. Se ofrece así como propuesta de ejercicio que debe ser revisado y activado recurrentemente, como marca de horizontes que nos muevan a actuar y seguir avanzando hacia el reconocimiento y las condiciones que requiere la práctica de la educación artística y la mediación cultural\*.

---

\* Este último párrafo fue agregado en la revisión realizada por las autoras en 2022.

## ACCIONES

# El museo es una escuela

## Texto cartela:

**El museo es una escuela. La escuela es una fábrica**

Impresión digital en lona, 250 × 305 cm.

Escuela Perturbable

Estas dos lonas proponen un diálogo entre sendos enunciados análogos y contradictorios: *El museo es una escuela*, afirmación realizada por Luis Camnitzer en su obra homónima de 2009, y *La escuela es una fábrica*, réplica propuesta por el Museo Reina Sofía citando una de las obras de la Colección, *School is a Factory* (1978-1980), de Allan Sekula. Este díptico pone de manifiesto las fricciones contemporáneas que se dan entre el binomio arte-mercado, y despliega un dispositivo de discusión en torno a estas dos instituciones (el museo y la escuela) entendidas como aparatos ideológicos de Estado.

# La escuela es una fábrica

*Escuela Perturbable* es un programa extendido de estudios, residencias y producciones culturales que transcurre en paralelo a la exposición *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas* (hasta el 4 de marzo de 2019) y parte de sus ideas sobre las relaciones entre arte y educación. Se sitúa en la tensión de no ser un programa pedagógico, ni artístico, ni de curaduría, sino una experiencia de aprendizaje radical cuyo objetivo fundamental es visibilizar la importancia de la educación artística como práctica emancipadora en las sociedades contemporáneas.



Luis Camnitzer/257

Original de Luis Camnitzer

Luis Camnitzer/257

Copia de un original de Luis  
Camnitzer por Luis Camnitzer.

## LIBERIS ARTIUM UNIVERSITAS (LAU)

ISIDRO LÓPEZ-APARICIO PÉREZ

La Liberis Artium Universitas (LAU) surge como un acto artístico de amor, responsabilidad social y compromiso con la formación en el mundo del arte y la cultura. Ante una universidad altamente institucionalizada, cronológicamente graduada y jerárquicamente estructurada, se crea con una clara voluntad de repensar, transformar y proponer otros formatos a los del control impuestos por el *capitalismo académico* y el consecuente abandono de muchas libertades necesarias en la educación superior.

Los ejes principales que la conciben son: el deseo de que la formación humana y artística se desarrolle libremente en las formas y tiempos que correspondan a sus propios procesos; que la verdad de la vida trascienda en forma de aprendizaje experiencial y, por último, que se reconozca el carácter significativo de las valiosas aportaciones que los actores del mundo del arte suman al área del conocimiento. De ahí su lema: «Liber, verax et restans».

Ante el posicionamiento de las universidades como organizaciones de control, apropiación y distribución del conocimiento como un activo que manejar dentro del mercado global, la LAU se presenta y se posiciona como una institución que defiende el conocimiento libre: una *institución de la sociedad* que permite una alternativa autonomía a la dependencia funcional del sistema. Su voluntad de no ser un engranaje servil y direccionado dentro de una estructura de rentabilidad mercantil la convierte en una institución insubordinada y de resistencia, concebida para la defensa del desarrollo del pensamiento autónomo. Para ello posibilita un espacio en el que el proceso, con sus errores y aciertos (relativos), forma parte ingénita del desarrollo de la creación: el tiempo, el trayecto personal y la evolución del contexto encuentran una respuesta dúctil y realista. La LAU se plantea como una universidad libertaria, normada y flexible en sus estructuras y servicios, y así responder al fluir natural del conocimiento creativo y ser una institución de mediación entre la sociedad y los profesionales del sector del arte con la voluntad de promover interacciones necesarias.

La LAU se organiza a través de un sistema dúctil que defiende su propia capacidad y autonomía para la admisión y el reconocimiento de aspectos significativos de la cultura, el arte y la sociedad fuera del

marco de los sistemas académicos controlados e institucionalizados. Sus acciones son fluidas y se acoplan a las situaciones devenidas de manera que pueda afrontar aquellas propuestas que formen parte de su propia lógica. Ante la necesidad de control y el miedo a lo no predecible que domina las estructuras burocráticas, la autonomía de la LAU permite un fluir dinámico que se adapta a la naturaleza creativa, artística y social: su construcción es progresiva y vacía de prejuicios establecidos.

Entre las acciones que realiza, se incluye la dirección de tesis no sometidas a la reglamentación institucional, pero con la precisión que corresponde a una investigación de nivel superior cuyo eje central es la práctica artística. Las aportaciones que se llevan a cabo son fundamentales al área de conocimiento y respetan los elementos constituyentes esenciales que definen una tesis, no aquello que las burocracias imponen. Se parte de la plena convicción de que existen investigaciones que gozan de valor científico y humano y que no encuentran opciones de desarrollo en las estructuras académicas actuales. Porque, aunque la tesis haya supuesto el espacio de mayor autonomía, creatividad y rigor académico que ha existido, hoy en día no abarca la infinidad de posibilidades, trayectorias, espacios y tiempos que son necesarios para que una investigación pueda desarrollarse. El valor de esta institución no está en la capacidad de generar gestiones complejas que la verifiquen administrativa y formalmente, sino en favorecer la validación de los aspectos relevantes a través del saber común y del colectivo de los iguales.

El hecho de que la formación universitaria reglada, según las necesidades de las estructuras capitalistas, limite y controle la inclusión, el desarrollo y la validación de infinidad de aspectos vinculados a sus propios principios nos llevó a la fundación de la LAU, que, desde el potencial simbólico de la creación artística, se convierte en una plataforma reivindicativa de mediación inclusiva y facilitadora de intercambios alternativos. La LAU es un marco poroso que permite desarrollar, mostrar y reconocer procesos creativos, sociales y culturales. Su naturaleza participativa lleva a que el claustro de profesores se construya de forma dinámica y progresiva. Participar en las acciones que lleva a cabo genera un compromiso a la vez que, conforme a su organización abierta y propositiva, posibilita que se propongan actividades que respondan a su filosofía en un proceso rizomático continuo de desarrollo.

La LAU facilita la inclusión de muchos actores destacables del mundo del arte y de experiencias dignas de ser reconocidas para la creación de un conocimiento colectivo. Pretende nombrar, poner en común y dar la importancia que merece socialmente a aquellos procesos permanentes de formación en los que existe conocimiento, habilidad, actitud y modos de discernimiento vinculados a lo vivencial y la experiencia,

y que necesitan tener la presencia y relevancia correspondientes en la enseñanza y en la investigación universitaria. Siempre desde el carácter integrador y acogedor propio del arte, que expande las posibilidades, articula, moviliza y activa. El pensamiento cartesiano y la burocracia dominante han inundado el panorama educativo de estructuras estáticas y asépticas. Al contrario, la LAU defiende el valor de lo subjetivo, de las emociones, de lo colectivo, lo intuitivo, la experiencia, el azar..., como elementos característicos de una institución flexible, porosa, humana y libertaria.

En favor de la calidad, en las universidades regladas se han establecido procesos de control que incentivan unos comportamientos contrarios al propio carácter universitario, pero que definen tipologías y deshumanizan las decisiones intencionadamente. Por eso, el carácter libertario de la LAU se extiende a estos ámbitos y deja que sus miembros trabajen en los aspectos verdaderamente significativos en una estructura posibilitadora en constante construcción, participativa y dialogante en la que la sociedad tiene la experiencia y el conocimiento, en la que cada cual responde responsablemente y en la que el error forma parte del mérito.

La LAU no es una respuesta: es un sistema que crea un espacio de encuentro en el que establecer diálogos y articular preguntas; un espacio de recepción e intercambio con la sociedad en el que poner en valor el capital cognitivo y emocional del arte como campo del saber. De ahí que tengan cabida encuentros heterogéneos, misceláneos e impredecibles; los bancos colectivos de conocimiento basados en las experiencias de vida; las memorias culturales y sociales, la transformación de conflictos con herramientas creativas, la paz imperfecta, las locuras lógicas e ilógicas, pero necesarias; la transformación perceptiva y, en particular, la defensa de la investigación a través de la práctica artística como proceso en tanto en cuanto extienda nuestro conocimiento y comprensión\*.

## UNA VERDADERA DEFENSA

*Escuela Perturbable* y la LAU comparten entre sus objetivos el propiciar experiencias de aprendizaje radicales que visibilicen la importancia de la educación artística como práctica emancipadora en las sociedades contemporáneas. Por eso, el proyecto se clausuró con un acto que perturbó y cuestionó el camino emprendido por la capitalización o mercantilización de las universidades: la defensa de la tesis de Luis Camnitzer constituyó un acto imposible en cualquier universidad reglada. Esta sesión de clausura se realizó mediante una ceremonia que migró de los espacios académicos de la universidad

---

\* <https://www.isidrolopezaparicio.com>

al museo, desde la seriedad habitual hacia lo performativo, y desde lo certificado hacia lo poético, metaproblematizando los procesos de legitimación tradicionales.

El proceso de elaboración de la tesis comenzó en una conversación informal en Málaga, pero no tuvo concreción hasta que Luis, por escrito, manifestó: en caso de que se otorgue el título después de satisfacer todos los requerimientos de su institución, y en caso de una acreditación futura de la Universidad, el suscrito solicita que este título pierda vigencia y sea revocado. Con esta sentencia, Camnitzer manifestaba ser más que digno aspirante al doctorado de la LAU, al comprender y compartir plenamente la voluntad rebelde de esta universidad de mantenerse siempre fuera de las reglamentaciones estatales.

La tesis la planteamos desde el primer momento teniendo muy en cuenta su propia experiencia, en concreto el proyecto *Falsificación Original*. Una obra de la cual ya teníamos datos de los que partir, pues previamente fue ejecutada en la Escuela Experimental de Arte de Tegucigalpa (2015), en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de la República de Uruguay con muestra en el Espacio de Arte Contemporáneo en Montevideo (2016), y en esos momentos (enero de 2017) estaba siendo desarrollada en la Southwestern University de Georgetown en Texas. A estas experiencias se tenía que sumar una más que se desarrollara dentro de los parámetros de la tesis. Esta nueva experiencia tenía que servir para aunar todos los procesos en una sola argumentación, de forma que a partir de una metodología coherente se generase la tesis como conclusión.

Con esta finalidad, Luis me pidió que llevara a cabo el proyecto en España, y el lugar escogido fue la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, dentro del Máster de Producción e Investigación en Arte. La encomienda consistía en darle a las/os estudiantes una copia electrónica de la firma de Camnitzer para que con ella hicieran la obra que desearan, plagiando y/o alterando sin consideración o respeto por la autoría. Las condiciones del trabajo y la documentación correspondiente a todas las obras realizadas en las distintas sedes forman parte del cuerpo de la tesis en la que se despliegan innumerables propuestas que evidencian una diversidad individual, cultural, social y contextual de gran interés para los análisis desarrollados en la tesis.

El proyecto que implica delegar en otras personas el uso de la firma de Camnitzer e incentivar su uso de forma libre y subjetiva tiene consecuencias éticas. Plantea, a su vez, dilemas creativos que nunca se estudian en las instituciones de enseñanza artística pero que son verdaderamente importantes en la formación del artista. Los participantes han mostrado una pluralidad, complejidad y creatividad que, como declara Luis, «nunca se me hubieran ocurrido como artista, fue

LIBERIS ARTIUM UNIVERSITAS



ESPECULACIONES Y DERIVAS FRENTE AL DILEMA  
PRESENTADO POR UNA  
FALSIFICACIÓN ORIGINAL

TESIS DOCTORAL

Presentada por|

D. Luis Camnitzer

Director:

Dr. D. Isidro López-Aparicio Pérez





Intervención de Daniel Sepúlveda en *El aula* (Luis Camnitzer, 2005)



muy sorprendente». Todas estas manifestaciones levantan cuestiones sobre la importancia atribuida a la idea de originalidad. No solo de las obras, sino también de todos los escritos que se recopilaban en los que reflexionaban sobre un cuestionario que permitía estimular la reflexión y la realización de sus propuestas de forma consciente y crítica.

Toda la producción generada, analizada de forma global, hace evidente el cambio de paradigma que se planteaba al inicio, al tratarse de creaciones que podrían llamarse compartidas (compartidas con Camnitzer). De esta forma, el proceso ayudó a disolver lo individual y a quitar la importancia sobre quien inicia la idea, quien la copia y quien la elabora.

La tesis planteada pretende relativizar el papel de la autoría y cuestionar el «aura» alrededor de la originalidad de la obra. Camnitzer manifiesta en la tesis que busca «un socialismo de la creatividad, la misión es encontrar situaciones abiertas que permitan la exploración colectiva de lo que no sabemos y con ello abrir las perspectivas para rearticular lo que ya conocemos».

A lo largo de la tesis se asociaron nuevos adjetivos a la palabra falsificación, como el de falsificación positiva y falsificación consentida, que se suman al oxímoron falsificación original, a la vez que aparecen nuevos, como ego compartido. Pues la lectura de la tesis desvela cómo la metodología se centra en la paradoja, la contradicción, el contrasentido como una forma de encontrar nuevos sentidos a lo que verdaderamente debe de ser el arte. Un arte que se aleje del individualismo y del icono y se acerque más a su naturaleza educativa y social.

Como director de la tesis y fundador de la Liberis Artium Universitatis, la defensa de la tesis comenzó con una intervención propia para contextualizar la acción que estaba a punto de acontecer. De esta manera, el auditorio —repleto— cobró conciencia de la clase de evento en la que se encontraban de forma sincera y clara. Un acontecimiento donde lo alternativo y lo imposible se hace posible, con honestidad y sin ninguna falsedad, pues lo que sucedió fue real y está lleno de verdad. Tengan en cuenta que Luis Camnitzer no podría ser admitido en ninguna Universidad española, pues no cumple las condiciones académicas requeridas por la burocracia académica. Pero en la LAU sí es posible, pues no está sometida a la reglamentación estatal: valora y decide, desde la importancia del conocimiento compartido, en términos de creatividad, resistencia y activismo.

De ahí que, para la LAU, Camnitzer fuera un más que digno doctorando que finalmente y ante un tribunal de doctores de gran prestigio defendiera su tesis. El tribunal estuvo compuesto por Dña. Yaiza Hernández Velázquez, profesora de Central Saint Martins (University of the Arts London); Dña. María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de

Albornoz, profesora del Departamento de Historia de la Universidad Complutense de Madrid y directora general de Bellas Artes, y D. Isidoro Valcárcel Medina, artista y doctor por la Liberis Artium Universitas. Todos ellos tuvieron acertadas intervenciones que estimularon el debate a partir de temas como la autoría y la originalidad; las problemáticas éticas que provocan las relaciones entre arte y mercado; la LAU como una alternativa al capitalismo académico; los procesos artísticos comprometidos política y socialmente; las paradojas y contradicciones existentes en el mundo del arte; la educación y lo social como parte intrínseca del arte. Una vez finalizado el diálogo entre doctorando y tribunal, Luis Camnitzer fue reconocido por unanimidad del tribunal como Doctor Cum Laude, ante los asistentes y la LAU.

## RESIDENCIAS



Participación de Kiwi Sanz de CIA en la *Escuela Perturbable*

## EMOTICONO MUNDO—EMOTICONO ESCUELA— EMOTICONO MUSEO\*

ANDREA PACHECO GONZÁLEZ

emoticono happy

emoticono sad

emoticono angry

menuda sociedad

Putochinomaricón, «Tú no eres activista».

I

La Tierra gira a unos 465 metros por segundo sobre su propio eje. Al mismo tiempo, junto al sol y al resto de los planetas del sistema solar, se mueve a unos 220 kilómetros por segundo alrededor de la Vía Láctea. El universo por completo se expande y, según indican estudios recientes, lo hace un 9 % más rápido de lo previsto\*\*. Esto quiere decir que, en este preciso instante, mientras intento articular algunas ideas que puedan dar cuenta de lo que fue el programa Escuelas en residencia, los millones de partículas que componen lo que somos y lo que hacemos se amplían y se transforman vertiginosamente.

Recientemente leía la columna del escritor chileno Óscar Contardo en el periódico *la Tercera*. En ella afirmaba que «esta semana ha durado tres décadas»\*\*\*, refiriéndose a los primeros días del estallido social que se inició el 19 de octubre de 2019 en Santiago de Chile. También hace unos días, el cantante y activista Chenta Tsai —español de origen taiwanés, conocido como Putochinomaricón— hacía referencia

---

\* Este texto fue escrito a fines de 2019, influido por las vibraciones de cambio y transformación social que llegaban desde Chile, meses antes de ser declarada la emergencia sanitaria mundial de la COVID. En septiembre de 2022 fue revisado manteniendo el espíritu original de su primera versión.

\*\* Según las mediciones realizadas por el telescopio espacial Hubble informadas a través de un comunicado de prensa en abril de 2019. Disponible en <https://www.spacetelescope.org/news/heic1908/>

\*\*\* Óscar Contardo: «Arrasados», en *La Tercera*, 26 de octubre de 2019.

en el programa radiofónico *Carne Cruda* a la tendencia aceleracionista de algunos grupos de música pop, en cuya filosofía musical subyace la idea de ofrecer contenidos vacuos, basados en el hiperconsumismo y la frivolidad. Su objetivo: acelerar el fin del mundo tal y como lo conocemos. Sobre la necesidad del fin del mundo o, dicho de otra forma, sobre el apocalipsis necesario para el urgente proceso descolonizador que requiere el planeta, también ha escrito la artista y escritora brasileña Jota Mombaça\*.

Manuela Villa, exresponsable del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, escribía en el prólogo del catálogo de la exposición *Corazón Pulmones Hígado*\*\* —muestra que he comisariado junto con la investigadora y curadora brasileña Mônica Hoff— sobre la ansiedad de las instituciones culturales por documentar y, posteriormente, ofrecer testimonio escrito de lo que son experiencias artísticas y culturales vivas, complejas en su planteamiento y ejecución, y que, como todo, se encuentran en constante expansión.

Todos estos asuntos rondan mi cabeza en estos días, cuando escribo —siempre con más prisa de la que estos procesos de escritura requieren— sobre la colaboración que realizamos con el programa *Escuela Perturbable* desde la plataforma de residencias FelipaManuela, una organización independiente que funciona en una vivienda del barrio Delicias. Las diversas crisis que están afectando a diferentes comunidades en todo el mundo, producto del capitalismo extractivista en su etapa necro/apocalíptica y la velocidad a la que todo esto está aconteciendo, me llevan a preguntarme: ¿Cómo ofrecer un análisis desde el vértigo de la actualidad? ¿Cómo integrar nuestro hacer cultural al agitado momento presente? Y, en el caso de este proyecto en particular, ¿cómo se relaciona este presente en crisis con la idea de «perturbar» lo educativo? Aquello que pensamos e hicimos hace un año, ¿qué sentido tiene hoy? Me pregunto esto mientras recuerdo el objetivo que motivó este programa: ofrecer un espacio de encuentro e intercambio para artistas y educadores cuya práctica ofrecía una suerte de contrapunto a las ideas contenidas en la obra y el pensamiento del artista Luis Camnitzer.

Respecto a la reflexión sobre el museo como escuela que atraviesa el pensamiento de Camnitzer cabe preguntarse si no es, acaso, todo el mundo —museo incluido— una escuela. Los museos tienen, precisamente, la tarea de hablar de mundos que ya no están y traerlos al presente. Generar esos puentes transtemporales es hoy, más que

---

\* Jota Mombaça: «Descolonización como apocalipsis», en *Terremoto*, 6 de mayo de 2019. Disponible en <https://terremoto.mx/article/descolonizacion-como-apocalipsis/>

\*\* *Corazón Pulmones Hígado*. Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, 29 de noviembre 2019-2 de febrero de 2020.

nunca, imprescindible. Pero me pregunto: ¿Cómo están gestionando el tiempo no lineal estas aulas expandidas que sugieren algunas propuestas artístico-educativas? ¿Están siendo capaces de perturbar las brújulas que nos están guiando, tanto hacia atrás como hacia delante del camino? ¿Cuál es el lugar de la memoria en una escuela? En este sentido, pienso que la escuela puede ser también un museo.

## II

Dentro de su interés por destacar la escena cultural de América Latina y el Caribe a través de proyectos, espacios e investigaciones que aporten nuevas perspectivas al debate sobre arte y educación, modelos de aprendizaje y, particularmente, el concepto de *escuela*, FelipaManuela colabora por primera vez con el Museo Reina Sofía a través de *Escuelas en residencia*. Este proyecto forma parte de *Escuela Perturbable*, un programa extendido de estudios, residencias y producciones culturales creado por el Área de Educación del Museo, en paralelo a la exposición *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*.

Durante los meses de enero y febrero de 2019, FelipaManuela recibe en residencia a Menos Foucault y más Shakira, desde México; CIA. Centro de Interferencias Artísticas, de Argentina, y Escuela de Garaje, de Colombia, tres proyectos que han sido un modelo para resignificar el espacio que ha de habitar el proceso de aprendizaje, desinstruyendo el cuerpo y el pensamiento, generando una vanguardia activa sobre la experiencia educativa.

Una residencia es, en efecto, una especie de mundo que se construye de forma temporal para alguien que aparece un día en una ciudad que no es la suya. Cuando se intenta decir qué es una residencia, más allá de la anécdota, solo es posible relatar el instrumento y describir cómo funciona, pues es imposible transmitir el sonido que produce. Esto vendría a ser una lógica absolutamente contraria a la hiperproducción/hiperconsumo. Lo que ocurre en una residencia, como las que ha puesto en marcha FelipaManuela, está en las antípodas del vértigo con el que se mueven la mayoría de los acontecimientos: las cosas suceden lentamente y, en algunos casos, dejan una huella profunda. Estas huellas son las deberían atender museos y escuelas, escuchar «los trazos» de esa canción, citando a Bruce Chatwin.

He preguntado a los residentes del programa 2019, Daniel Sepúlveda (Menos Foucault más Shakira), Kiwi Sainz (Centro de Investigaciones Artísticas [CIA]) y el colectivo Laagencia (Sebastián Cruz, Diego García, Mariana Murcia, Santiago Pinyol y Mónica Zamudio) sobre su experiencia durante la estancia en Madrid. Kiwi Sainz trajo a las salas del Museo el goce compartido de aquella «estrategia de la alegría» que el artista argentino Roberto Jacoby —uno de los integrantes de CIA— promovió para resistir al dolor de la dictadura argentina. De su experiencia también destaca: «La luz del espacio de FelipaManuela





que todavía reverbera y como un hilo me enlaza con Madrid. La residencia fue cajita de costura y calor de hogar; biblioteca exquisita y conexión múltiple: un *hub* de relaciones con personas interesantísimas de la capital española.»

Laagencia trasladó al Museo sus hallazgos en torno a las limitaciones de una institución frente a sus propios deseos. Sin embargo, lo que más destacan son dos momentos vividos fuera del Museo: una comida que realizaron en la casa con recetas colombianas reinterpretadas en Madrid, y la performance *Mis XXy años* de la artista mexicana Lía García (La novia sirena), organizada por el colectivo Ayllu en el Centro de Residencias Artísticas de Matadero. Esta fue una residencia afectiva, llena de agencias sudacas del lado de allá y de acá. Fue un proceso transformador que generó comunidad a partir de preguntas y formas de hacer comunes en/desde diferentes fronteras. Una experiencia de desaprendizaje radical\*. Desde México, Daniel me escribió lo siguiente:

Pienso, definitivamente, en la intensidad que la residencia y el viaje al reino implicó para mí en todos los aspectos de mi vida. Intensidad que vino a infectarlo todo, de forma repentina y para cambiarlo definitivamente. Pienso mucho en una pregunta que una persona muy querida me hizo mientras mi estancia ocurría: ¿Cómo es que funcionará tu maquinaria «extractivista-sudaka»? Hoy día podría asegurar que el contacto con la institución logró potenciar tanto la captura como las posibilidades de ascenso. Mi propia práctica como facilitadorx-investigadorx se vio afectada por las distintas experiencias por las que atravesé durante y después de la residencia de forma general\*\*.

La «escuela» a la que Daniel nos acercó en enero de 2019 tuvo efectivamente un fuerte impacto también para nosotras. Un conjunto de dildos de colores sobre una de las piezas de la exposición de Camnitzer —una mesa que estaban utilizando los diferentes grupos de estudio de la *Escuela Perturbable*— nos recordó la importancia de transformar el espacio educativo en lo que Suely Rolnik llama «territorios del deseo»\*\*\*. De la misma forma, cuando lideró una silenciosa manifestación por los pasillos del Museo con unas pancartas en las que se leía: «Fogo às fábricas da branquitude», «El museo es la fábrica

---

\* Conversación vía correo electrónico con Laagencia.

\*\* Conversación vía correo electrónico con Daniel Sepúlveda.

\*\*\* Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

de la colonialidad» y «El museo imposibilita la imaginación política», remeció simbólicamente la temporalidad impuesta por esta colonialidad del poder a la que alude Quijano y que, irremediabilmente, se ve reflejada en las grandes instituciones culturales. Recorriendo el Museo Reina Sofía detrás de las pancartas, nos pareció que de pronto éramos proyectadas a 2069 o, quizá, más allá; un salto cincuenta, ochenta años hacia delante, en el que realmente era posible imaginar un museo —y una escuela— perturbados, tiempo después del fin del mundo. Fueron solo algunos minutos, pero suficientes para dejar grabada esa imagen en nuestras retinas, en la memoria de nuestros cuerpos y de esos muros de esta escuela-museo.

Daniel se preguntaba todo el tiempo «¿Qué puedo llevarme yo de aquí?». A esto se refería con su «maquinaria extractivista-sudaka». Es una pregunta que también resuena en mis oídos cuando organizamos programas de residencias con profesionales que viven y trabajan en el Sur global: ¿Qué se llevan ellos de Madrid? Quizá nuestros objetivos de intercambio cultural —que incluyen la reciprocidad— sean parte de un proyecto utópico, tal y como considera Camnitzer en su obra *El museo es una escuela*. «Nunca sabremos en qué medida el uso público del texto supera la hipocresía y si las fachadas no pasan de ser una máscara de progresismo para ocultar que nada ha cambiado»\*, reflexionaba en el texto que escribió en 2018 para el catálogo de la exposición. Nunca sabremos, tampoco, en qué medida ayudamos a sostener esa máscara participando de este ocultamiento.

### III

FelipaManuela es un proyecto que hoy se mira a sí mismo con cautela. Algunos de los asuntos que aquí simplemente se esbozan están en nuestro horizonte más próximo de reflexión. Hace un par de años, en una entrevista para el suplemento *Babelia* de *El País*\*\*, comparé el hacer de FelipaManuela en el contexto de las instituciones culturales de Madrid con las parroquias de barrio. A diferencia de los grandes museos y centros de arte —que serían como el Vaticano, donde habitan las élites clericales—, espacios como FelipaManuela trabajan con y desde las bases. El «evangelio» que predicamos es el mismo que se utiliza en los grandes espacios eclesiásticos, solo que se aborda desde una escala diferente —desde luego, con otro nivel de recursos e infraestructura— y desde una experiencia vital *a pie de calle* que no es posible desde las cúpulas. A pesar de esto, parroquias y vaticanos habitamos la misma

---

\* Luis Camnitzer: «El museo es una escuela», en VV. AA.: *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 28.

\*\* Bea Espejo: «Comunidad de vecinas», en *Babelia*, *El País*, 1 de marzo de 2018. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2018/02/28/babelia/1519818859\\_319190.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/28/babelia/1519818859_319190.html).

galaxia, nuestras moléculas se mueven a la misma velocidad, compartimos un presente y, sobre todo, una misma posibilidad de fin de mundo, y de comienzo.

Mientras nos expandimos hacia el interior de la galaxia, es probable que todo acabe conectándose: la crisis social en Chile, el aceleracionismo al que se refiere Putochinomarcón, Camnitzer y los diversos proyectos de museo-escuela que se han ensayado, las recetas, los abrazos, las comunidades que se construyen desde el desplazamiento. O, quizá, es el propio paso del tiempo el que nos permitirá tener una perspectiva que, en este momento, se nos presenta como un horizonte en mitad de una noche sin luna. Desde luego, los acontecimientos se suceden a un ritmo y una lógica que exceden al calendario. Podemos estar en 2019 hoy, pero pasar mañana rápidamente a 1973 o a 1936; y, mientras se producen estos saltos en el tiempo, el mundo —con nosotras incluidas— está cambiando, está siendo otro.



## CODA

MARÍA ACASO

Escribo esta CODA en 2022, han pasado por lo tanto casi cuatro años desde que tuvo lugar la primera *Escuela Perturbable*. A finales del próximo mes de septiembre tendrá lugar *Escuela Perturbable II. Pensar con Tosquelles más allá de la exposición*. En este caso, a partir de la exposición *Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* (Museo Reina Sofía, 28 de septiembre, 2002–27 de marzo, 2023). La exposición atraviesa la obra del psiquiatra catalán Francesc Tosquelles y su contexto en diálogo con los movimientos sociales, culturales y políticos de la primera mitad del siglo XX. Curada por Carles Guerra y Joana Masó, tuvo lugar en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona entre el 8 de abril y 28 de agosto de 2022.

Hemos elegido repetir el formato de Escuela dado a todo lo que aprendimos con *Escuela Perturbable I*, los ejercicios que transformaron el Museo, que de alguna manera, lo perturbaron, alterando su orden y concierto.

**PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA  
Ministro de Cultura y Deporte  
Miquel Iceta i Llorens**

**REAL PATRONATO  
Presidencia de Honor  
SS. MM. los Reyes de España**

**Presidenta  
Ángeles González-Sinde Reig**

**Vicepresidenta  
Beatriz Corredor Sierra**

**Vocales Natos  
Víctor Francos Díaz  
(Secretario General de Cultura)  
María Pérez Sánchez-Laulhé  
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)**

**María José Gualda Romero  
(Secretaria de Estado de Presupuestos y  
Gastos)**

**Isaac Sastre de Diego  
(Director General de Bellas Artes)**

**Julián González Cid  
(Subdirector Gerente del Museo)**

**Marcos Ortuño Soto  
(Consejero de Presidencia, Turismo, Cultura y  
Educación de la Región de Murcia)**

**Pedro Uruñuela Nájera  
(Consejero de Educación y Cultura de La Rioja)**

**Raquel Tamarit Iranzo  
(Consellera de Educación, Cultura y Deporte de  
la Comunidad Valenciana)**

**Pilar Lladó Arburúa  
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo  
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)**

**Vocales Designados  
Pedro Argüelles Salaverría  
Juan-Miguel Hernández León  
Carlos Lamela de Vargas  
Isabelle Le Galo Flores  
Rafael Mateu de Ros  
Ute Meta Bauer  
María Eugenia Rodríguez Palop  
Ana María Pilar Vallés Blasco  
Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola  
O'Shea (Banco Santander)  
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco  
(Fundación Mutua Madrileña)  
Antonio Huertas Mejías (FUNDACIÓN  
MAPFRE)  
Marta Ortega Pérez (Inditex)**

**Patronos de Honor  
Pilar Citolera Carilla  
Guillermo de la Dehesa  
Óscar Fanjul Martín  
Ricardo Martí Fluxá  
Claude Ruiz Picasso  
Carlos Solchaga Catalán**

**Secretaria del Real Patronato  
Guadalupe Herranz Escudero**

**COMITÉ ASESOR  
Zdenka Badovinac  
Selina Blasco  
Bernard Blistène  
Fernando Castro Flórez  
María de Corral  
Christophe Cherix  
Marta Gili**



**MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE  
REINA SOFÍA**

**Subdirectora Artística**  
Mabel Tapia

**Subdirector Gerente**  
Julián González Cid

**GABINETE DE DIRECCIÓN**

**Jefa de Gabinete**  
Nicola Wohlfarth

**Jefa de Prensa**  
Concha Iglesias

**Jefe de Protocolo**  
Diego Escámez

**EXPOSICIONES**

**Jefa del Área de Exposiciones**  
Teresa Velázquez

**Coordinadora General  
de Exposiciones**  
Beatriz Velázquez

**COLECCIONES**

**Jefa del Área de Colecciones**  
Rosario Peiró

**Jefe de Restauración**  
Jorge García

**Jefa de Registro de Obras**  
María Aranzazu Borraz de Pedro

**ACTIVIDADES EDITORIALES**

**Jefa de Actividades Editoriales y  
Proyectos Digitales**  
Alicia Pinteño Granado

**Responsable de  
Proyectos Digitales**  
Olga Sevillano

**ACTIVIDADES PÚBLICAS**

**Director de Actividades Públicas**  
Germán Labrador Méndez

**Jefe de Actividades Culturales y  
Audiovisuales**  
Chema González

**Jefa de Biblioteca y Centro de  
Documentación**  
Isabel Bordes

**Jefa del Área de Educación**  
María Acaso

**SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA**

**Subdirectora Adjunta a Gerencia**  
Sara Horganero

**Consejero Técnico de Gerencia**  
Ángel J. Moreno Prieto

**Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia**  
Guadalupe Herranz Escudero

**Jefa del Área de Desarrollo Estratégico,  
Comercial y Públicos**  
Paloma Flórez Plaza

**Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo  
Sostenible y Servicios Generales**  
Francisco Holguín

**Jefe del Área de Seguridad**  
Luis Barrios



Editado por el Área de Educación del  
Museo Reina Sofía

Jefa del Área de Educación  
María Acaso

Edición, corrección de textos  
y lectura de pruebas  
Pía Paraja García  
Renata Cervetto

Diseño gráfico  
This Side Up

BY-NC-ND 4.0 International



De esta edición, Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, 2023  
De los ensayos, sus autores  
De las imágenes, Alejandra Pastrana  
(pp. 14, 17, 24, 27, 33, 34, 38, 41, 51, 54 y  
58) y Santiago Pinyol (pp. 50 y 62)

NIPO: 828-23-003-8  
DL: M-9321-2023

Catálogo de publicaciones oficiales  
[cpage.mpr.gob.boe.es](http://cpage.mpr.gob.boe.es)



