

Texto introductorio a la publicación: Olga Fernández y Víctor del Río (eds.), *Estrategias críticas para la educación en el arte contemporáneo*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2007.
ISBN: 978-84-96286-08-5.

La educación artística ante el fraude del conocimiento.

Víctor del Río

El arte es para todos, pero sólo una elite lo sabe.

Dora García

Una de las premisas institucionales recomendadas en cualquier declaración de intenciones es evitar los enunciados adversativos, es decir, hablar en positivo sobre lo que la institución hace e incluso sobre lo que no hace. Hay ámbitos en los que la sombra de la duda parece ser inaceptable. En especial, los proyectos de educación y las orientaciones didácticas descritas por los museos en sus publicaciones ofrecen una imagen apromblemática de esta labor. Sus textos son la confirmación de un repertorio de tópicos invocados según un esquema “métodos” y “objetivos”. La pertinencia de los objetivos y su consecución se dan por hechas en una suerte de bondad generalista, aun cuando muchos sean a todas luces imposibles de realizar o evaluar. En el mundo ideal de los métodos educativos pocos reconocen sus dificultades o incorporan como parte del proyecto las resistencias naturales del entorno en que el centro se ubica. Fuera de estos casos aislados, la aceptación de las rutinas impuestas por el circuito y las retóricas de lo correcto actúan como una pantalla que rechaza de antemano la crítica y oculta su precariedad.

La experiencia, por su parte, contradice sistemáticamente tal optimismo y si hay algo necesario en los proyectos educativos es la constante rectificación a la que deben ser sometidos. Quizá por esta precariedad el discurso se vuelve autosatisfecho y homogéneo cuando trata de conjurar el conflicto inscrito en su aspiración de llegar a los públicos o, más precisamente, de que los públicos lleguen a hacer suyos los contenidos que se proponen desde la institución. El resultado es una negación implícita de la realidad de los museos a la que los programas educativos contribuyen. Es decir, la distancia entre lo que los centros pretenden ser y lo que en realidad significan para los ciudadanos se convierte en un abismo. Con ello se niegan también las necesidades que presenta cada contexto y se homologan todas las propuestas en una abstracción desiderativa, ajena a la práctica real. Las instituciones viven así una fantasía de legitimidad.

En este aspecto, las dificultades educativas reenvían el problema al aparato ideológico de los museos. En cierto sentido, debatir el trabajo educativo implica también cuestionar el museo como institución y el formato convencional de las exposiciones, que, a pesar de los intentos por diversificar su presentación en nuevos soportes, aparece como un patrón inalterado en la práctica. La regularidad de sus planteamientos, asociados a una museografía de “estilo internacional”, tiene como base la preeminencia que se concede en la estructura de los museos a los aspectos de conservación y exhibición de las obras. Esto se traduce en un concepto expositivo que se satisface con la colocación de las obras en un entorno privilegiado para la contemplación, que se supone autosuficiente. Del mismo modo, se le atribuye al espectador la complicidad necesaria para abordar la recepción de la obra. Si bien muchos artistas vienen trabajando sobre esa misma desconexión pragmática entre los visitantes de los museos y las prácticas

contemporáneas, y a pesar de las revisiones que tuvieron lugar durante los años 60 y 70 en el contexto de la neovanguardia y de la denominada “crítica institucional”, el problema permanece alojado en la función social de las instituciones culturales y su carácter pretendidamente público. Las exposiciones serían todavía eventos de carácter celebrativo en los que se sigue privilegiando, no tanto el carácter aurático de las obras, como la presunción de su valor patrimonial en el conjunto. En cierto grado, el sentido de una exposición no parece provenir hoy de una necesidad concreta en el contexto en el que se ubica, sino del carácter tautológico de su función patrimonial y exhibitiva. En este caso, lo patrimonial no es necesariamente el hecho de poseer unas obras, como que una determinada exposición tenga lugar. Se celebra, por tanto, el hecho de tener exposiciones.

La separación entre conservación/exposiciones y educación/acción cultural como dos momentos diferenciados de la actividad de las instituciones es el origen de un problema que tiene un carácter netamente político. A partir de tal escisión las instituciones sustraen al usuario del museo la dimensión crítica de las prácticas artísticas.

Obviamente el negociado de un estatus profesional de los agentes implicados en el sistema de legitimaciones de la institución arte, ya sean artistas, comisarios o conservadores, impide que en su mayoría se rebajen a trabajar sobre su propia relación con los públicos o sobre los aspectos contextuales que generan las obras. Parte de los debates en torno a la función social de los museos y centros de arte contemporáneo se han centrado precisamente en cómo integrar diferentes estrategias orientadas al contexto real. Sin embargo, la relación de las nuevas prácticas artísticas con las instituciones es paradójica, y sus efectos subyacen, como parte de un problema irresuelto de la

autonomía moderna, a la pretensión de hacer del discurso artístico un hecho colectivo y potencialmente crítico.

En este modo, si las prácticas artísticas trataron de desbordar el marco institucional en contexto de los 60 y 70, hoy las instituciones parecen devolver esa misma operación desbordando a su vez las prácticas artísticas. En algunos modelos europeos este nuevo despliegue de los museos trata de concederles el rango de “centros de producción de conocimiento” al diversificar el concepto de exposición en otros campos discursivos. Sin embargo, las herramientas disponibles (publicaciones, proyectos para internet, encuentros y ciclos de conferencias, talleres y centros de documentación...) siguen orbitando en torno a la exposición como evento privilegiado. Los programas destinados a públicos específicos o el emplazamiento de las prácticas, no sólo artísticas sino también institucionales, no parecen nuclear todavía el sentido de esta actividad.

Por otro lado, la alternativa a este modelo resulta mucho menos convincente cuando se basa en la elasticidad de la fórmula por la que el arte no puede dissociarse hoy de otras manifestaciones culturales. Esta premisa, tan eufórica como carente de contenido, autoriza toda una nueva gama de servicios complementarios apoyados en otras industrias culturales con más éxito de público como la discográfica o cinematográfica. De este modo, museos y centros de arte tratan de convocar audiencias que no acudirían de otro modo. La estrategia tiene apenas una función paliativa aunque indudablemente eficaz, pero deja intacto el problema de lo que se entiende en educación artística por “mediación”. (El concepto de “mediación”, por su parte, subraya la división entre práctica artística y experiencia estética. En esta fractura la educación sólo se ve capaz de

ser una instancia intermediaria, y revela con ello una cierta autoconciencia de fracaso y una incómoda posición en la estructura de las instituciones). El museo-espectáculo, mientras tanto, suplementa así la insatisfacción de una experiencia estética específica. El intento de establecer vínculos con otras manifestaciones culturales no se articula en un discurso coherente con los programas expositivos y educativos, sino que muestra el vacío en la definición de sus destinatarios.

En efecto, la programación de los centros se ve sujeta a las exposiciones en tanto que eventos que no tienen ningún público objetivo. Pocas cosas parecen más absurdas que las competiciones sobre las cifras de visitantes de nuestros centros teniendo en cuenta la escasa inteligibilidad de las propuestas contemporáneas entre los usuarios ajenos al propio circuito artístico. Al contrario de lo que ocurre con otras industrias culturales como el cine, el número de “aficionados” o usuarios que utilizan operativamente las nuevas instituciones no justifica la inversión de sus infraestructuras. La rentabilidad del arte contemporáneo como industria cultural se recauda en las políticas locales y en el ámbito de las legitimaciones de una clase política obligada a asentar sus discursos sobre las variantes infinitas del localismo.

En un modelo estatalizado de gestión y promoción la cultura parecía estar a salvo de las leyes de la oferta y la demanda, pero a riesgo de perder su autonomía en el régimen de dependencia del poder político. Sin embargo, esto no se produce solamente por la escasa conciencia democrática de nuestros políticos, sino por una elisión del compromiso con los contextos en los que los nuevos centros se implantan. Los índices de visitantes no desglosan ninguna función como usuarios, no hay valoración cualitativa

sino un hermético número anual de visitas. De modo que los museos siguen sin cumplir una función realmente formativa por lo que se refiere a la incidencia de los significados de sus exposiciones sobre el público general. Cumplen con creces, por el contrario, la función simbólica que les requiere la misma clase política que los posibilita con el dinero público, y ello lo consiguen a partir del espectáculo de la arquitectura, las exposiciones y las colecciones que satisfacen las cuotas de presencia de una cultura contemporánea ausente, sin embargo, en el sistema educativo. Por el contrario, se mantienen de forma enteramente fetichista y acrítica ante el público que alimenta con mayor o menor generosidad sus estadísticas. Ese público no es dueño de los significados ni del sentido de las políticas de exposiciones, asiste a ellas como el resultado de una actividad que le excluye, para la que paga impuestos, pero que le retorna de manera opaca, mostrando sólo la celebración endogámica de las inauguraciones.

Al eludir su función en la esfera pública el museo queda atrapado en el discurso de la clase política, deslegitimado en su base y suspendido de la frágil conexión con los representantes públicos. Esta relación perversa con el poder parece sugerir dos soluciones: o bien las instituciones se identifican con los intereses políticos de esos representantes, o bien se escenifica el espectáculo de la ruptura. Obviamente la realidad se prodiga en vías intermedias que alientan la esperanza de una cierta autonomía de gestión, pero las crisis de las instituciones en ese vínculo irresuelto responden antes al estatus adquirido por los museos en la fórmula vertical de legitimación, que a los posibles desacuerdos. Las dimisiones de cuadros directivos que periódicamente vienen produciéndose no hacen sino mostrar de modo acaso más obscuro lo que de hecho

ocurre según los planteamientos del sistema de legitimación sobre el que están asentadas las instituciones culturales en el caso español. Según este panorama, las lamentaciones del circuito artístico derivadas de la arbitrariedad a la que son sometidas las instituciones no pueden ser más patéticas. En la mayor parte de los casos no pasan de una demanda sectorial cuando no simplemente corporativista.

El Museo Patio Herreriano no sólo no es una excepción de estas circunstancias sino que ha sufrido conocidas dificultades en el proceso de implantación en su entorno local. Por desgracia no han sido igualmente conocidos proyectos muy destacables por la importancia de algunas actividades y de ciertos aspectos del programa expositivo. En esto no hemos tratado aquí de entonar una más de aquellas lamentaciones, sino de ofrecer como punto de partida una conciencia de la situación real. De hecho esa constatación, lejos de cuestionar la existencia de las nuevas instituciones, debe advertirnos sobre su necesidad y sobre el imperativo cada vez más claro de hacerse significativas para las personas. Si tomamos seriamente esa premisa el trabajo de la “educación artística” se sitúa en un primer plano. Así como las exposiciones redundan en el aspecto celebrativo y se suman a la construcción de un patrimonio simbólico en el imaginario político, la educación aparece como una labor soterrada que debe resistir ante el aparato ideológico del propio museo. En ese trabajo inabarcable caben orientaciones afirmativas que tratan de reforzar el discurso curatorial, pero, por lo mismo, pueden concebirse estrategias críticas que no den por hecha a la institución ante sus usuarios. Es en esa dirección, y muy a pesar de las dificultades, en la que el área de educación del Museo Patio Herreriano ha venido trabajando.

Así es que, ni el entorno era favorable a priori ni el museo ha podido desarrollarse de modo ajeno al problema de legitimidad que afecta al conjunto de las instituciones. Con todo, la labor educativa, lejos de revestirse de romanticismo se ha convertido en un trabajo táctico sobre el terreno y de elaboración de un discurso no afirmativo a través del debate interno y la autocrítica. El punto de partida sólo puede ser, por ello, empírico, y han sido en definitiva los educadores del Museo Patio Herreriano quienes han hecho realidad este proyecto. Por ello, los planteamientos del área de Educación del Museo Patio Herreriano priorizan la experiencia de la práctica como ejercicio de rectificación permanente porque parten de una sospecha metodológica sobre el lenguaje de la teoría educativa y sobre el peso de la institución como aparato de producción de significados. En esto, conscientemente, se sostiene un esfuerzo para analizar críticamente, no sólo los hábitos extendidos en esta labor, sino los presupuestos del público y de los miembros del equipo. Este ejercicio se ve parcialmente reflejado en esta publicación en la que los educadores han planteado diversos problemas metodológicos y las respuestas que se han ofrecido desde el departamento. Del mismo modo, incorpora las reflexiones de algunos de nuestros colaboradores en el grupo de trabajo. Estas reflexiones han sido las bases de un replanteamiento general del área de educación que se presenta ahora como una herramienta de reflexión para otros educadores, profesores y profesionales de la gestión cultural.

A la primera idea general de dar prioridad a lo práctico, al patrimonio experiencial de los educadores, se une una perspectiva sobre el arte como fenómeno receptivo que se integra en un discurso histórico amparado por el museo como espacio físico y como institución cultural. En el plano de la recepción se antepone las ideas previas del

espectador sobre el hecho artístico que no tienen porqué coincidir con la versión poética del artista. Así pues, en el ámbito educativo el material primario no es la obra en sí, sino la recepción individual del espectador y su experiencia global de museo. Esto modifica sustancialmente los contenidos que se ofrecen y la manera de abordarlos. El punto de partida es la mirada y los condicionantes socioculturales del espectador en los que el proyecto educativo debe situarse.

La obra está contextualizada en el museo y ello implica un buen número de consecuencias. En la configuración del hecho receptivo el espacio físico y discursivo del museo como institución conservadora e informadora de las obras resulta determinante. Por tanto, la obra no es en ningún caso un hecho absoluto o presupuesto, sino un evento receptivo que se da bajo unas condiciones que tienden a olvidarse al emprender una aproximación descriptiva de la obra. El espectador recibe información que no cuestiona en ningún momento porque la autoridad del museo y del educador como agente cultural se imponen en la recepción. En estos casos el prejuicio se arraiga en el silencio del visitante. Frente a esa situación la estrategia de acercamiento no puede dar por hecho el evento social en el que se produce la recepción de la obra, la escenografía que despliega el museo y la ordenación misma en la que se presenta.

Un tercer nivel se sitúa en la consideración del arte como hecho social. El fenómeno intencional de la visita al museo que el espectador emprende supone en sí una realidad cuya dimensión socializante relacionada con comportamientos próximos al ocio y establece unas coordenadas específicas que deben hacer posible el ejercicio del derecho de acceso a la cultura como bien colectivo. Y si la labor educativa en instituciones

culturales y museos no puede ser autocomplaciente, en el caso del arte moderno y contemporáneo no es siquiera posible emprender esta labor desactivando la crítica de la representación y de los contenidos simbólicos que se instala en cualquier fenómeno artístico.

El relato de las experiencias que siguen a continuación incorpora el conjunto de dificultades que el contexto nos imprime. En efecto, tales dificultades suman dos vectores complementarios, si por un lado las instituciones se mantienen en una fantasía de legitimidad, por otro, la formación reglada y el sistema educativo no ofrece claves de comprensión de la cultura contemporánea en su conjunto. Los índices de desconocimiento sobre los acontecimientos artísticos y culturales del ya superado siglo XX siguen evidenciando la bajísima calidad de nuestro sistema educativo. El esquema de recepción de la cultura recuerda a la compra indiscriminada de enciclopedias por venta a domicilio que las familias españolas realizaban para llenar sus estanterías de un conocimiento clausurado en los libros y en las encuadernaciones de polipiel. Quizá el hecho de que abunden las enciclopedias divulgativas especializadas en medicina en los hogares españoles sugiera una supersticiosa relación entre el libro y la salud equivalente a la que se ha mantenido con el concepto sacralizado de la “cultura”.

La deficiencia programática, ya sea de las instituciones o del sistema educativo, y su deterioro cada vez más profundo, sólo podría resumirse en un fraude generalizado del conocimiento; y no parece casual que el arte sea uno de los ámbitos más vulnerables en los que esto se comprueba. El fraude aquí es de carácter sistémico y afecta a la estructura del saber por lo que oculta del sentido de la experiencia estética. Si ésta se

vive como un fenómeno de resistencia ante un estado de crisis, no podrán excluirse las implicaciones éticas de la educación artística. De hecho, es en esas implicaciones en las que se identifican las prácticas artísticas y las educativas al combinar el cuestionamiento de nuestras estructuras sociales y psicológicas sobre el trasfondo un nuevo modelo de capitalismo.

Resulta aparentemente inviable enseñar que nada en arte es seguro y que no existen certezas, porque cualquier aprendizaje sugiere el establecimiento de algunas referencias. Pero lo cierto es que las prácticas artísticas contemporáneas operan sobre la inestabilidad de nuestras representaciones. Necesitan de la ambigüedad en la que se cuelean las estrategias por las que las imágenes son manipuladas en uno u otro sentido. El arte contemporáneo es, de hecho, una práctica, un hecho inestable que ha desplazado buena parte de su significación al entorno en el que se ubica. A pesar de todo, como agentes culturales implicados en la educación artística, en la construcción de un discurso asentado en esa falla del sentido, no se nos ocurre otra labor más relevante.