CIRA CIRA CIRA

1

COLECCIÓN DESAPRENDER

Desaprender es el título de la colección de libros 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 del Museo 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, entendidos como problemas históricos de los departamentos de educación en las instituciones culturales.

MARCO GODOY
IRIS INVERTIDO [DESPACHOS]

5—SITUAR EL MUSEO
ANA LONGONI
9—EL MUSEO DE LOS VÍNCULOS
MARÍA ACASO

LOS AFUERAS
15—ESCUCHAR Y DISFRUTAR
CRISTINA GUTIÉRREZ ANDÉREZ
IRIS INVERTIDO [REVESTIMIENTOS]
21—EL MUSEO ESTÁ PRESENTE
DIANA VÁZQUEZ
25—UN TROZO DE MADERA QUE RESPIRA
FRAN MM CABEZA DE VACA
IRIS INVERTIDO [ZONAS DE REUNIÓN]
33—REMEDIAR LA MEDIACIÓN
ALBA PÉREZ CADENAS

LA MEMBRANA
43—SALA DE ESPERA
LUIS CAMNITZER
IRIS INVERTIDO [ESPACIOS DE TRABAJO]
49—DE LA POSIBILIDAD DE SER TOCADO
MABEL TAPIA

LOS ADENTROS
53—EN LOS LÍMITES Y MÁS ALLÁ.
NOEXPO EN LA MÁQUINA-MUSEO
MARTÍ MANEN
59—MANIFIESTO INTERIOR
LAAGENCIA

CODA
67—¿DÓNDE ESTÁ MI LOGO?
SUSANA GÓMEZ
IRIS INVERTIDO [TRÁNSITO]
69—MANUEL BORJA-VILLEL

IRIS INVERTIDO

MARCO GODOY

Serie de fotografías

¿Cuáles son las estructuras necesarias para que un objeto asiente y mantenga un valor?

Tras las distintas remodelaciones y ampliación del Museo Reina Sofía, podría parecer que los espacios no expositivos se hubieran configurado sin una agenda concreta. Sin embargo, la estructura del edificio es piramidal: los despachos de dirección se encuentran en la parte más alta del Museo, rodeados de ventanas, y los trabajadores de mantenimiento están bajo tierra, junto a los cimientos del edificio; muy por debajo, los almacenes, con más de 25 000 obras. Su centro/vórtice está en la sala donde se expone *Guernica*, que cuenta con su propia salida de emergencia para abandonar el edificio en caso de incendio.

Los capítulos de las imágenes que pertenecen a *Iris invertido* son la documentación de los espacios del Museo que no están abiertos al público. Las fotografías ofrecen un recorrido visual desde los despachos de dirección hasta los almacenes de obra, en categorías según sus usos y ordenados del piso más alto al más bajo. Estos espacios escondidos alrededor de las salas de exposiciones cuentan cómo se configuran estéticamente las relaciones laborales; cómo ordenan, de manera sutil, las categorías de trabajo que ocurren en el edificio.

En un edificio centrado en mostrar, *Iris invertido* da la vuelta a ese ejercicio para mirar hacia los lugares desde los que el andamiaje intelectual y humano sostiene la programación del museo. Al ponerlos en continuidad mediante fotografías, desvelan relaciones de tamaños, luz, funciones, objetos y colores que responden a cómo estas relaciones estéticas y afectivas toman forma.

I

Despacho Dirección. Planta 5, Edificio Nouvel

Despacho Subdirección. Planta 5, Edificio Nouvel

III Despacho Fundación Museo Reina Sofía. Planta 5, Edificio Sabatini

Despacho Asesoría de Dirección. Planta 5, Edificio Sabatini

Mesa en zona de jefes de planta. Planta 0, Edificio Sabatini

Mesa en Registro General. Planta 0, Edificio Sabatini

VII Zona técnicos de electricidad. Planta -1, Edificio Sabatini

Zona técnicos de ventilación. Planta -1, Edificio Sabatini

SITUAR EL MUSEO
ANA LONGONI

Hace poco más de un año mi vida dio un vuelco enorme: me mudé a Madrid desde Buenos Aires, empecé a vivir sola por primera vez (mi hijo decidió quedarse en casa), dejé de investigar y de enseñar en la universidad para empezar a gestionar el Área de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía... Como parte de ese abrupto tránsito, me instalé en Lavapiés, un barrio que hasta entonces solo conocía superficialmente.

El recorrido cotidiano de ida y vuelta entre mi casita-pañuelo y el Museo, por la calle Ave María, la plaza de Lavapiés, la calle Argumosa —o su variante, el atajo por la calle de la Fe y Doctor Piga—, pasando por la iglesia de San Lorenzo, me fue enseñando un barrio complejo y habitado de muchas maneras, activo hasta muy tarde y perezoso para despertarse, festivo y ruidoso, lleno de idiomas desconocidos, de colores y olores nuevos, de historias y saberes que apenas podía entender o intuir.

La larga historia de Lavapiés es semejante a la de otros barrios populares, despreciados y abandonados durante muchísimo tiempo por los sectores acomodados y el Estado, que de golpe se convierten (por su ubicación céntrica y su exotismo) en codiciada presa de caza del negocio turístico. Hace siglos fue la judería, y mucho más tarde, el barrio de las corralas y patios, siempre con sus callecitas abigarradas y sucias, atestadas de gente pobre y recién llegada. Al mismo tiempo, Lavapiés porta una historia llena de procesos de autoorganización vecinal, una historia de confluencias no exentas de tensiones entre viejos vecinos, migrantes y okupas.

Un territorio en conflicto, que el año pasado fue declarado «el barrio más *cool* del mundo» por la revista *Time Out*, evidente escenario

de la transformación turística y la especulación inmobiliaria, en el que no paran de abrirse hoteles, bares, supermercados, tiendas de marcas caras, apuestas por la estandarización del consumo. A la vez, un barrio que sigue siendo habitado por nutridas comunidades migrantes (en la actualidad, sobre todo, senegaleses, bengalíes, chinos y latinoamericanos).

A las pocas semanas de mi llegada al barrio ocurrió algo muy trágico. Mame Mbaye, un joven migrante senegalés y activo participante en el Sindicato de Manteros y Lateros de Madrid, murió de un infarto en la calle del Oso, a escasos metros de la puerta de su casa, tras haber corrido durante horas perseguido por la policía. Es frecuente ver a los manteros, que cargan sus bultos con la mercadería, huyendo a la carrera de las habituales redadas policiales. Mame llevaba trece años viviendo sin papeles en Madrid; no había logrado regularizar su situación ni conseguir un permiso de trabajo. El fatal desenlace de su muerte, que es corolario de la desprotección y vulnerabilidad en las que vivía, desató una encendida e inmediata ola de protestas en el barrio. Durante esa noche y las que siguieron, las calles de Lavapiés fueron lugar de protestas, improvisadas barricadas, vidrieras rotas, indignación. Con las sirenas policiales sonando y los helicópteros sobrevolando la oscuridad, la gente lloró con dolor y rabia la muerte de Mame.

En medio de esa conmoción, me impactó percibir hasta qué punto el Museo parecía no acusar recibo de lo que estaba ocurriendo. Su vida cotidiana, su trabajo rutinario, el flujo incesante de visitantes (miles de turistas, grupos escolares, etcétera) continuaban imperturbables, como si nada a su alrededor se hubiera alterado o afectado. Tan cerca y a la vez tan lejos. Incluso la arquitectura del edificio nuevo del Museo transmite esa condición impenetrable: de espaldas (literalmente) al barrio, sin accesos a la vista, sin comunicarle qué ocurre allí.

La evidencia de esta desconexión precipitó la voluntad colectiva de pensar en esa escisión y trabajar en pos de conectar el Museo al barrio. O (mejor) reconectar, dado que había una historia previa pero interrumpida de proyectos conjuntos y colaboraciones. Lo primero fue construir una instancia asamblearia, un lugar (fuera del Museo) donde los colectivos y las asociaciones del barrio pudieran plantear sus reparos, sus demandas, sus necesidades. Abrir un intenso y sostenido ejercicio de escucha y de interpelación.

De una primera fase en la que se manifestó la desconfianza y el escepticismo, se pasó a un segundo momento catártico, a un aluvión de ideas y propuestas. Allí apareció la demanda de habilitar el acceso a la Biblioteca del Museo a las personas sin papeles. Y también la idea de recuperar como espacio verde del barrio el jardín interior del Museo, en el edificio Sabatini, y de organizar allí un pícnic para los vecinos: el último sábado de junio de 2018 se concretó el primero, y en él participaron más de cuatrocientas personas que trastocaron radicalmente el Museo, tomándolo con sus diversas lenguas, músicas, sabores e historias. Y sobre todo con sus distintas aspiraciones y expectativas.

Las propuestas siguieron llegando, y ese maremágnum también nos confrontó a la concepción del Museo como una suerte de dador infinito. Un tercer momento, el que transitamos ahora, implica gestionar *con* el barrio una red de colaboración conjunta, decidida y organizada en común.

Nombramos a esta red Museo Situado, retomando de la teoría feminista la noción de un ejercicio de conocimiento en situación que se nutre de su contexto inmediato y pretende incidir en él. En el barrio prefieren decir «agujerear el museo»: una metáfora precisa que alude al deseo de permear esa brillante fortaleza metálica, hermética e impenetrable, cavar túneles y abrir puertas y ventanas. Cómo habitar el Museo en tanto espacio público también significa intentar hacernos cargo de la contradicción de ser al mismo tiempo punta de lanza de la gentrificación turística del barrio y ámbito articulador de iniciativas que confrontan y antagonizan este estado de las cosas.

EL MUSEO DE LOS VÍNCULOS
MARÍA ACASO

En uno de los vídeos que se pueden encontrar en Internet sobre Rita Segato, ella explica de manera intensa y narrativa un encuentro revelador. La antropóloga argentina viajaba en un taxi madrileño camino de su hotel para coger su maleta. Como a las pocas horas iba a necesitar otro para ir al aeropuerto, decide preguntarle al taxista si él podría llevarla. Sin pensárselo dos veces, el taxista le responde: «Imposible, hoy es el día en que quedo con mis amigos». Rita sube hasta la habitación del hotel y reflexiona sobre este acto de renuncia: renunciar al beneficio económico que supone una carrera hasta el aeropuerto por estar con los amigos; renunciar al dinero a cambio de la experiencia comunitaria; renunciar a las cosas porque elegimos los vínculos.

A partir de entonces, en muchos de sus textos nos encontramos con lo que ella enuncia como «el proyecto histórico de la productividad o de las cosas» frente al «proyecto histórico de los vínculos». Así lo resume en el siguiente párrafo (Segato, 2018: 16):

> De forma esquemática podemos decir que existen dos proyectos históricos en curso en el planeta, orientados por concepciones divergentes de bienestar y felicidad: *el proyecto histórico de las cosas* y *el proyecto histórico de los vínculos*, dirigidos a metas de satisfacción distintas, en tensión, y en última instancia incompatibles. El proyecto histórico centrado en las cosas como meta de satisfacción es funcional al capital y produce individuos, que a su vez se transformarán en cosas. El proyecto histórico de los vínculos insta a la reciprocidad, que produce comunidad.

> Aunque vivamos inevitablemente de forma anfibia, con un pie en cada camino, una contra-pedagogía de la crueldad trabaja la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida.

En el mes de octubre del mismo año en el que Rita escribió estas líneas me invitaron a formar parte de un proyecto increíble: la jefatura del Área de Educación del Museo Reina Sofía. De manera muy similar a lo que Ana Longoni (directora del Departamento de Actividades Públicas) refleja en su texto «Situar el Museo», tras veinticuatro años de docencia e investigación ininterrumpidas en la universidad pública madrileña, me vi envuelta en el cambio que suponía para mí empezar a trabajar en un museo, un contexto que llevaba investigando desde mis inicios como académica, pero que nunca había abordado desde dentro.

Durante ese mes de octubre, lo primero que hicimos (a partir de ahora escribiré en plural para incluir a las personas que conforman la base del equipo de trabajo del Área de Educación del Museo: Fran MM Cabeza de Vaca, Belén Domínguez de Antonio, Montse Ferreras Martínez, Cristina Gutiérrez Andérez, Alba Pérez Cadenas y Javier Sanjurjo Pinto, quienes, junto con las educadoras, las mediadoras externas, los colaboradores y los voluntarios, superan las setenta personas) fue preguntarnos para qué era necesaria un área de educación en una institución de las características del Museo Reina Sofía. Los trágicos sucesos en el barrio de Lavapiés que relata Ana Longoni en su texto habían sucedido hacía poco tiempo, y los términos *afectos* y *vínculos* aparecían de manera sistemática en nuestras conversaciones, por lo que los enlazamos inmediatamente con los textos de Rita Segato. La respuesta, entonces, parecía clara: en un contexto en el que las políticas neoliberales acechan a la ciudadanía desde la mayoría de los dispositivos de acción, desarrollando modos de vida orientados al éxito del «proyecto histórico de las cosas», las Administraciones Públicas —entendidas como mecanismos de igualación social— y en concreto un museo de arte contemporáneo de las dimensiones, visibilidad e impacto del Reina Sofía deben existir para hacer posible el desarrollo del «proyecto histórico de los vínculos».

Posicionarnos políticamente en el proyecto histórico de los vínculos en una institución cultural nos llevó a enunciar nuestro proyecto como *El museo de los vínculos*, y este nos abocaba a producir dos giros:

crear una estructura conceptual que hiciese posible nuestras intenciones y repensar las condiciones materiales que pudieran sustentarla.

Partiendo de la línea-fuerza principal del Departamento de Actividades Públicas («Repensar el Museo»), articulamos la base conceptual de *El museo de los v*ínculos sobre tres ejes de acción: la generación de comunidades de larga duración; el uso del arte contemporáneo como metodología y no solo como contenido; y defender nuestro trabajo como una producción cultural crítica y autónoma generadora de conocimiento (Mörsch, 2015).

Para la generación de comunidades de larga duración, el proyecto contará con tres tipos de experiencias: experiencia de 60 minutos, experiencia de 120 minutos y lo que hemos denominado *equipos*. La experiencia de 60 minutos supone una temporalidad de corta duración, y normalmente única —la habitual en las instituciones culturales—, que representa a una parte mayoritaria de los públicos. Nuestra intención ha sido mantener ese límite temporal, pero a través de una estructura metodológica transformadora. La experiencia de 120 minutos ha implicado un giro, ya que propone una segunda visita al Museo y, en el caso de la sección Escuelas, dos visitas: una al Museo y otra a la escuela para generar un vínculo más profundo. Pero el formato en el que *El museo de los vínculos* cobra todo su sentido es mediante la creación de los seis equipos que trabajarán en el Museo durante los nueve meses que dura el curso escolar y que nos visitarán al menos en nueve ocasiones. Expandiendo el modelo de *Equipo*, un proyecto pionero en el trabajo con jóvenes en las instituciones culturales que el Museo desarrolla desde 2006, estos equipos (equipo1517 y equipo1821 —jóvenes—, equipoFam —familias—, equipoM —mayores—, equipoPro —profesores— y equipoColección —mediación—) generarán comunidades de vida, mediante temporalidades de larga duración, que se cuiden y que cuiden la institución, llevando a la realidad el primer eje de nuestro proyecto.

El segundo eje conceptual se basa en entender el arte contemporáneo como una metodología y no solo como el contenido de nuestras prácticas. En un momento histórico en el que el *cómo* resulta fundamental en todos los entornos educativos —debido a la obsolescencia de los formatos en un mundo radicalmente distinto al anterior—, las instituciones culturales han de repensar las formas de implementación de sus programas. Una de las opciones es trabajar no solo con las artes, sino

también desde ellas, e incorporar el pensamiento divergente, los extrañamientos, el trabajo comunitario y los procesos lentos y complejos como herramientas de acción. El pensamiento artístico encuentra otra manera de hacerse posible si lo entendemos desde una óptica procesual y nos alejamos, una vez más, del proyecto de las cosas.

Y, por último, el tercer eje que sustenta nuestra propuesta es concebir las producciones educativas como producciones culturales autónomas generadoras de conocimiento crítico. No podemos entender a las educadoras como intelectuales si no situamos sus producciones al mismo nivel que el resto de las producciones que encontramos en las instituciones culturales. Por lo tanto, la defensa de las educadoras en general y de las que conforman el Área de Educación en particular como intelectuales transformativas supone un giro político fundamental de nuestro proyecto. Históricamente los departamentos de educación han estado en un segundo plano que tiene que ser superada a través de un ejercicio vincular, no solo organizado hacia los públicos, sino también hacia los adentros de la institución.

En cuanto a las condiciones materiales que han hecho posible crear esta estructura conceptual, el área se ha organizado en cinco secciones: Escuelas, Accesibilidad, Comunidades, Mediación y Proyectos Transversales. La sección Escuelas, dirigida a los públicos que acuden al Museo desde los contextos de la educación formal, ha realizado un giro no solo a la hora de definir los criterios para seleccionar los centros, sino también al poner el énfasis en la creación de vínculos a través del desarrollo de cinco proyectos de larga duración. La sección Accesibilidad ha producido un giro significativo al concebir a las personas con diversidad funcional como sujetos de conocimiento. Por su parte, la sección Comunidades, que se dirige a los contextos no vinculados con lo formal, establece una investigación permanente para buscar otras formas de definir e interpelar a los públicos específicos (las familias, los mayores o los jóvenes), con una clara y deseada interferencia de lo escénico. La sección Mediación, destinada principalmente al público adulto, ha renovado su propuesta metodológica al situar el cuerpo y lo performativo como elementos básicos de su hacer.

Por último, la sección Proyectos Transversales continuará creando redes (y, por lo tanto, vínculos) gracias a la colaboración del Museo con L´Internationale y la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas. Además, mediante el proyecto *Noexpo*, propone investigar la capacidad

de crear conocimiento a través de formatos no expositivos. Un ejemplo lo encontramos en la publicación que ahora tienes en las manos: no es un catálogo de arte, ni un libro de educación ni un folleto explicativo de la programación educativa del Museo, sino un formato híbrido que, atravesado por un ensayo visual del artista Marco Godoy, ofrece la programación de actividades educativas y las bases conceptuales que la sustentan en simbiosis. Este libro supone también la primera publicación de la colección Desaprender **1**, un ejercicio para generar recursos, memoria y archivo; tareas, todas ellas, que los departamentos de educación de las instituciones culturales tenemos que abordar con urgencia.

Gira es el nombre del programa que activará, en el curso 2019-2020, *El museo de los vínculos*, que entendemos como un laboratorio de ensayo y error en el que experimentaremos estas otras formas de generar conocimiento en las instituciones culturales. En su propia concepción, *Gira* acepta la indefinición, la flexibilidad y la duda como elementos consustanciales de su recorrido; pero, sobre todo, *Gira* apela a los autocuidados, al cuidado del otro (tanto de humanos como de no humanos) y al cuidado de la vida como bases irrenunciables del trabajo en las instituciones culturales que habitamos, sin cuyo ejercicio, el taxista que renunció a llevar a Rita al aeropuerto nunca hubiese tomado esa decisión.

REFERENCIAS

MÖRSCH, Carmen (2015): «Contradecirse una misma: la educación en museos y mediación educativa como práctica crítica», en Alejandro Cevallos y Anahi 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.

1

Desaprender es el título de la colección de libros 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 del Museo 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, entendidos como problemas históricos de los departamentos de educación en las instituciones culturales.

ESCUCHAR Y DISFRUTAR
CRISTINA GUTIÉRREZ ANDÉREZ

Escuchar es el acto más revolucionario.
NIÑO DE ELCHE, proyecto *Versos al Paso #564*

Hoy es difícil no perderse en la velocidad con la que el mundo digital nos satura, no perderse en la ansiedad que produce el ruido de los números de quienes nos siguen o a quién hemos dejado de gustar. Tanta información (o desinformación) amplificada nos impide habitarnos. Se nos ha olvidado cómo suena algo cuando prestamos atención. Es difícil no contradecirnos cuando buscamos soluciones a los problemas que la «sociedad del cansancio» (Han, 2016) nos ha ocasionado y que a veces solo reconocemos cuando miramos fuera, por ejemplo, en la escuela. Escuchar. Mirar. Dedicarnos tiempo. Dejar de hacer por hacer. Desear hacer. Disfrutar.

Quizá las instituciones (educativas) necesiten lo mismo que necesitamos nosotras: hacer memoria, recordar cómo son las cosas cuando escuchamos y miramos con todo el cuerpo. Abandonarnos a una mirada que nos *afecte*, que nos obligue a hacernos preguntas, que nos haga experimentar aquí, en este momento, que nos invite a disfrutar; pero que a la vez nos permita, en cada experiencia, trazar constelaciones entre nuestros recuerdos, nuestros conocimientos y nuestras emociones. Lugares que entretejan nuestra biografía y nos conecten en comunidad en caminos de ida y vuelta. Porque, como afirma Zemos98 (2012), la educación sucede en cualquier lugar y en todo momento; y, sobre todo, porque todas las personas podemos enseñar y aprender algo diferente juntas (Freire, 2012).

LAS QUE NUNCA HAN VENIDO

Nuestra sociedad enferma apela últimamente a la urgencia de los cuidados, y estos comienzan siempre por lo cualitativo, por abandonar las ratios, los números y los datos concretos, factores determinantes del cansancio y la frustración en cualquier institución y especialmente en la escuela. A pesar de las necesidades del mercado y de que sus prácticas hayan colonizado lo público, convirtiendo la experiencia en productividad y éxito, apostamos por cambiar de *tempo*: ir más despacio, hacer-ser *menos* desde otro lugar. Llegar a las que nunca han venido. Dar la bienvenida a los que lo tienen más difícil. Trabajar en contextos frágiles e invisibles, girar hacia los márgenes, buscar equilibrios inestables. Dudar. Crear. Pensar. **1**

DE VER A ATENDER

Detenerse, mirar y prestar otro tipo de atención es hoy un acto político que nos invita a posicionarnos y a reflexionar sobre nuestra sociedad. Ir rápido, no perder el tiempo para no hacer preguntas, para no pensar o pensar solo en el mañana, trabajar más para tener más dinero, para desear comprar más, para consumir más, para tener más mañana. Desde el Área de Educación del Museo Reina Sofía proponemos un proceso de aproximación distinto para descubrir los espacios y las obras del Museo con otra actitud y leer los significados de las imágenes a través de otras formas de contemplación. Convertir estos espacios en lugares propios que inviten a pensar, a mirar desde la acción, desactivando al sujeto pasivo que se limita a ver y oír para que se convierta en protagonista a través de la mirada y la escucha. Así la educación puede entenderse como una conversación continua (Carbonell, 2019), a veces difícil, a veces fascinante, en la que la sorpresa es la clave de la atención, y la pregunta, el acceso al conocimiento; porque conversar es una forma de articular nuestros modos de pensamiento, de construirnos a través del lenguaje. Si, como escribe Galeano (2012), «leer es preguntar», los museos deben ofrecernos la oportunidad de preguntarnos, de conversar y de crear. **2**

1

La adjudicación de plazas para las actividades escolares del curso 2019-2020 se realizará en función de los siguientes criterios: tendrán prioridad aquellos centros públicos que nunca hayan venido al Museo; los centros de especial dificultad; centros del entorno próximo y de la periferia, y centros que desarrollen proyectos cuyo objetivo sea construir ciudadanía crítica del presente.

DE LA VISITA AL VÍNCULO

Crear vínculos es una tarea esencial en la práctica docente. Sin vínculos es muy complicado enseñar desde el deseo, y sin deseo es imposible enseñar y aprender. Teniendo en cuenta que salir del centro es un acto de generosidad y que el acto de abandonar por una horas las rutinas escolares siempre favorece el aprendizaje —tal y como señalaba Francisco Giner de los Ríos desde los inicios de la Institución Libre de Enseñanza—, consideramos que es necesario establecer vínculos duraderos entre el museo y las escuelas que posibiliten experiencias que refuercen aprendizajes situados, así como establecer conexiones que unan lo que sucede dentro y fuera tanto del aula como del museo. **3**

DE LA OLA A LA GOTA

Las instituciones se transforman por reblandecimiento. La fuerza de la gota que empapa día a día es más transformadora que la de la ola que arrasa con todo. Conscientes de lo importante que es para las instituciones implicarse para poder generar comunidad y de las dificultades cotidianas reales en la práctica docente, queremos ser esas gotas que

2

¡Atención, Atención! es un proyecto que reformula las visitas escolares con voluntari+s culturales en torno a cuatro recorridos: 1. Feminismos, 2. Ecologías, 3. Memoria y 4. Lenguajes. Estos conectan el currículum con las realidades del presente a través de una metodología diseñada por Antonio Ballester Moreno y Gabriel Pérez-Barreiro que se centra en la experiencia de detenerse a mirar y atender el ahora, generando conocimiento a partir de una experiencia que activa la escucha con todo el cuerpo.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: lunes, miércoles, jueves y viernes a las 10:30 y 12:00 h Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion

3

Cine sin película es una experiencia para escuelas que, de la mano de Orquestina de Pigmeos en colaboración con Silvia Zayas, apuesta por investigar y experimentar otros modos de contemplación en el museo, convirtiendo las situaciones cotidianas en extraordinarias vivencias artísticas; para ello, se utilizarán elementos tomados de diferentes disciplinas artísticas como el arte sonoro, la performance, el cine y la música. Concebida como una actividad en dos bloques o sesiones, pretende establecer un vínculo con el grupo desplazándonos desde el Museo hacia las aulas antes o después de encontrarnos en las salas de exposiciones o en los espacios no expositivos.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: lunes, miércoles, jueves y viernes a las 10:30 y 12:00 h Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion

reblandezcan los muros, que abran pequeñas grietas. Y queremos que esas grietas problematicen, fracasen, regresen y, quizá, no avancen. Todo lo que ocurre en la vida real, todo lo que ocurre en un periodo largo, todo lo que ocurre en un plan, en un programa, en un proyecto. **4**

ESCUELA DE LA ESCUCHA

Es importante no solo hacer visibles, sino también convertir en protagonistas a todos los agentes que constituyen la comunidad educativa. Por ello, proponemos un espacio mixto de encuentro para que padres, madres, docentes y alumnado podamos establecer una conversación continua que transite entre nuestras preocupaciones, las experiencias y los deseos. Ejercer de mediadoras (estar en medio) en el Museo para que ese debate tenga lugar y se pueda articular forma parte de nuestro posicionamiento: queremos estar y participar con y de los procesos de transformación social más radicales, aquellos que suceden en la escuela. **5**

Generar vínculos entre los museos y la comunidad educativa es especialmente necesario con un tipo específico de profesionales de la educación: las profesoras. La formación del profesorado se convierte en una prioridad desde la admiración y el respeto hacia todos los docentes que quieren serlo y dedican sus tiempos y sus cuerpos a enseñar que este mundo puede ser un poco mejor; a educar en la esperanza (Freire, 2017); a ayudar a descubrir a cada quien el qué, el cómo, el para qué y

4

Durante el curso 2019-2020, Chefa Alonso y Raquel Sánchez, Cross Border, Antropoloops, EntrarAfuera, Pedro Sepúlveda (del colectivo MiL M2) y Campo Adentro-Inland nos acompañarán en seis proyectos piloto que plantean un giro educativo a partir de la hibridación de prácticas artísticas y educativas situadas en centros públicos de Educación Infantil, Primaria, Secundaria, Educación Especial, Aulas Hospitalarias y Centro Rural Agrupado. En próximas ediciones, los centros interesados podrán inscribirse a través de una convocatoria abierta.

5

Escuela de la escucha es una propuesta de formación experimental que se desarrollará una vez al mes desde enero hasta junio de 2020. Durante este curso exploraremos la escucha con todo el cuerpo desde las artes escénicas. Además, se ofertarán visitas diseñadas como sesiones individuales de investigación en paralelo al programa de exposiciones temporales del Museo.

Calendario: actividades de enero a junio de 2020 Horario: sábados a las 11:00 h Número de plazas: 150 Convocatoria: enero de 2020, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: profesionales de la educación formal y no formal, padres y madres que participen activamente en la comunidad educativa a través de las AFAS y AMPAS

los porqués desde las palabras y los números, con la historia y la biología, desde la música y la física, con química, con arte o atravesados por la filosofía. Por eso consideramos que la formación del profesorado ha de ser un pilar en el giro que experimentamos. El equipoPro de *Escuela de la escucha* busca convertirse en un grupo de investigación y de autoformación, en un agente dinamizador de la comunidad educativa que abra espacios de reflexión y de debate a través del desarrollo de prácticas educativas innovadoras que atraviesen la educación artística y el pensamiento crítico, y que se permitan la duda, el éxito y el fracaso. Una actividad periódica, anclada en nuestra realidad contemporánea, que funcione como laboratorio de ideas y cocina de emociones. **6**

Cuestionando la evolución de la escuela como dispositivo de control hacia un dispositivo de gestión que continúa vigilando (control de espacios, tiempos y cuerpos) y castigando (categorizando, normativizando y excluyendo), obsesionada hoy más que nunca —como otras instituciones— por la difusión y por la competencia, así como el papel del museo como institución que tiene que educar y divertir (Preciado, 2019) a través de profesionales que nos vigilan permanentemente, proponemos que la escuela y el museo sean lugares para escuchar y disfrutar. Escuchar y escucharnos con todo el cuerpo. Multiplicar las voces *para* multiplicar los mundos (Garcés, 2018). Entender la escucha como una acción y como una actitud (Oliveros, 2005). Disfrutar en el ahora. Sentir (permitirnos las emociones). Habitar el deseo. Imaginar.

6

El equipoPro es, por definición, un grupo diverso, extraño, político y no homogéneo que mezcla diferentes especialistas y perfiles para investigar sobre la educación que queremos.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: miércoles alternos a las 17:00 h Número de plazas: 15 Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: interesad+s en la investigación sobre la práctica docente en distintos contextos Criterios de selección: el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación y una propuesta de formación para el grupo Más información: escuelas@museoreinasofia.es

REFERENCIAS

CARBONELL, Jaume (2019): *La educación es política*, Barcelona, Octaedro.

FREIRE, Paulo (2017): *Pedagogía de la esperanza*, 3.ª reimpresión, México, Siglo XXI.

– (2012): *Pedagogía del oprimido*, 2.ª edición, México, Siglo XXI.

GALEANO, Eduardo (2012): *Los hijos de los días*, México, Siglo XXI.

GARCÉS, Marina (2018): «Romper las reglas, una lucha política», *El País*, Madrid, 2 de diciembre.

HAN, Byung-Chul (2016): *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder.

OLIVEROS, Paulin (2005): *Deep listening: A Composer´s Sound Practice*, Nueva York, iUniverse.

PRECIADO, Paul B. (2019): «Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional», en Belén Sola Pizarro (ed.), *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

ZEMOS98 (2012): *Educación expandida*, Sevilla, Zemos98. Disponible en http://www.zemos98.org/descargas/educacion_expandida-ZEMOS98.pdf.

Panel de madera de jatoba. Edificio Nouvel

X

Panel acabado en piedra. Piso 5, Edificio Sabatini

Detalle de mobiliario oficinas jefes de planta. Planta 0, Edificio Sabatini

Detalle de montacargas. Planta 0, Edificio Sabatini

EL MUSEO ESTÁ PRESENTE
DIANA VÁZQUEZ

Empecemos por esa gran pregunta que nos acecha día a día en el contexto político y social de precariedad en el que vivimos: ¿qué es la accesibilidad? ¿Quiere decir tener una casa, un trabajo, unos estudios, un coche o una pensión, ir a un concierto o a una obra de teatro, hacer un viaje, visitar un museo? Las instituciones culturales deben emparse de los afueras a través de cada uno de los sujetos que las hacen y las constituyen. Personas que viven en su propia carne esa precariedad. Un acceso es la acción de llegar y acercarse, pero también es una acepción que la medicina se ha apropiado como un estado de alteración repetido. Buena paradoja para un museo como el Reina Sofía que en el pasado fue un hospital. Por ello, no es el museo el que tiene que ser accesible a sus contenidos, a su programación, a sus actividades... No es ser accesible, es ser acceso de apertura ante la demanda de la gente.

El capacitismo nos ha impuesto como sombra invisible que todxs tengamos que ser válidxs y capaces. Así, el capitalismo ha fagocitado el pensamiento «¡Yo tengo que poder!» y lo presenta como una acción empoderante. Una trampa de doble filo, ya que la trampa está en ejercer ese poder como si fuese propio. La normalización nos llega por todos los flancos posibles de las tecnologías de gobierno y, en la última década, uno de los más peligrosos —y aparentemente inofensivos— es la obsesión por la culturización del cuerpo. Una subjetividad que empezó a conformarse con la modelización del hombre moderno independiente y que consigue conquistar las luchas de activismos minoritarios en pro de la autovigilancia de la validez corporal.

Planteo la accesibilidad como *el no poder* y el atender *qué deseo*. No es qué necesito, no es qué me hace falta, lo que no tengo, a dónde no

llego, qué no veo, qué no puedo pagar o qué sueños no me permito tener. La accesibilidad es posibilitar *el acceso*, preguntar o ser pacientes a la escucha frágil, a la mirada delicada del otro: qué quieres, qué deseas, y dar cuenta con sosiego de las posibles —inesperadas, redundantes, espontáneas— respuestas para que se pueda dar el proceso de aprender juntxs.

Quiero abordar la accesibilidad desde la escucha afectiva. El Museo no debe construir una accesibilidad de integración, sino de diversidad, igualdad y posibilidades, y sobre esa base establecer las alianzas y estrategias para poder-hacer desde el aprender-a-hacer. Como dice Jean Oury (2017):

> El problema de lo Colectivo... Usé esta palabra a lo largo de veinticinco años, reservándome un momento más adecuado para intentar articularla, para hacer una teorización sobre ella. Ya en aquella época decía que utilizaba esta palabra en un sentido diferente de su acepción habitual. Me parecía indispensable definirlo mejor, a fin de coordinar lo que se hace en una dimensión psicoterapéutica. Nuestra meta es que una organización de conjunto pueda tener en cuenta un vector de singularidad. Cada usuario debe ser contemplado en su personalidad, de la manera más singular. De lo cual surge una suerte de paradoja: poner en práctica sistemas colectivos y, al mismo tiempo, preservar la dimensión de singularidad de cada uno. Es en esta suerte de «bifurcación» donde se plantea esta noción de Colectivo.

Las palabras «No puedo» no fueron pronunciadas públicamente juntas durante mucho tiempo —aún hoy sigue ocurriendo—, una gran conquista del neoliberalismo a la que no se prestó atención en su momento. Tanto en los discursos críticos como en los espacios de resistencia política únicamente se podía hablar en afirmativo: «Sí, ¡yo lo hago!», «Yo puedo», «Sí, ¡podemos!»... Había que luchar y enunciarse de una única manera: en positivo. De ahí que mucha gente,

1

Corporalidades propone diferentes formas de visitar el Museo desde la diversidad cognitiva y funcional. Todos los meses realizaremos una acción educativa en las salas del Museo en la que la implicación corporal y el hacer desde el no-saber serán las bases metodológicas. Dos serán los recorridos en la Colección: *Cuerpos en un mundo dividido* (octubre, enero y abril) y *Cuerpos en revuelta* (noviembre, febrero y mayo). A lo largo del año también trabajaremos en varias exposiciones temporales.

en diferentes momentos de su vida, se viera obligada al silencio y a la invisibilidad por no poder asumir los actos de esa manera, por no dar cuenta de la necesidad de diferentes tiempos y momentos. Un germen envenenado de diáspora que separa luchas comunes en las calles, que enfrenta *la singularidad* y destruye *lo colectivo* en favor de grupos clasificados y enfrentados en una carrera hacia su autovalidación.

El trabajo, por lo tanto, deberá ser cuidadoso en el trato pero temeroso en las prácticas. Como esx niñx que se tira por el tobogán sin saber lo que hay al final por la mera vivencia del recorrido. Atender a las diferentes temporalidades que necesita cada unx para hacer o no hacer, y volver a la necesidad de encontrar el momento para dar los pasos y romper con la velocidad impuesta para que cada unx encuentre su espacio de acción.

¿Cómo plantearnos hacer el acceso desde lo colectivo? En el Museo se trabaja con los públicos (jóvenes, mayores, adultos, familias) en esas esferas de un afuera que se entrelazan y nos dividen con límites sutiles que encarnamos. Debemos trasladar la negación hacia un acto de liberación de una resistencia que mute a un empoderamiento radical frente a las estructuras sociales jerárquicas, en las que la carencia es vista como debilidad y no como potencia de ser. Si lxs maestrxs ya no enseñan y lxs alumnxs saben, la carencia es una ficción con un caparazón duro que esconde una falacia mutable. Eso se hace denegando la normatividad y aceptando los cuerpos raros y las prácticas raras como potencia de creación de otras subjetividades y alianzas de lo posible. Devolviendo al cuerpo el espacio de su experiencia.

Corporalidades **1**, *Oralidades* **2**, *Sonoridades* **3** y *Visualidades* **4** son las propuestas del Museo Reina Sofía para establecer alianzas de convivencia y empoderamiento, desmantelar barreras, crear caminos y reconocer la diversidad en todas sus posibilidades: funcional, sensorial, cognitiva, sexual, de género, social... Partimos de categorías no estancas que se integran entre sí, pero sin olvidar la necesidad de reconocer la individualidad en lo común.

El trabajo de la sección Accesibilidad deberá ser transversal a toda su programación y a la de todo el Museo, ya que, como se ha explicado, se trata de ser acceso, tanto hacia fuera como hacia dentro de la

2

Oralidades es un proyecto de investigación sobre teoría tullida (*Crip Theory*), diversidad sexual e interseccionalidad que se concretará en tres seminarios a lo largo de 2019-2020. Hablar, escuchar, implicar a nuestros diversos cuerpos, atravesar el Museo desde nuestras sexualidades LGTBIQ+. Realizaremos convocatorias abiertas para participar en los seminarios y en las acciones que se generen: *Reapropiarse* (noviembre), *Desnormativizarse* (febrero) e *Interseccionalizarse* (mayo).

institución. Para integrar la complejidad de todo este funcionamiento debemos crear un espacio común interdepartamental en el que se dé una suerte de diálogo casual unido por la voluntad de accesibilidad; trabajar junto con otros departamentos a la hora de concebir y llevar a cabo la programación. De esta manera conseguiremos un Museo vivo que no dependa de los eventos temporales, sino de una permanencia en el tiempo del recorrido entre obras, artistas, archivo y actividades.

Durante este proceso vamos a construir un archivo que se basará en el concepto *somateca* de Paul B. Preciado: *soma*, de somático, de lo relativo a la materialidad de un ser vivo; *-teca*, como lugar donde se guarda algo. Un archivo, por lo tanto, conformado por el lenguaje, el pensamiento, la expresión, la experiencia y la memoria, y que tendrá su huella virtual en formato web.

Además, deberemos ser capaces de relacionarnos con las comunidades externas para conformarnos juntxs. Preguntarnos cómo y para quiénes son las actividades, y acercarnos a los colectivos con una escucha efectiva y afectiva. Preguntarles a ellxs en un trato personal, cercano y no jerárquico. Es necesario crear una conversación para construir juntxs. Utilizar la carencia como potencia y sembrar el deseo.

REFERENCIAS

OURY, Jean (2017): *Lo colectivo: psicopatología institucional de la vida cotidiana*, Barcelona, Xoroi.

3

Sonoridades es una propuesta dividida en dos tipos de acciones y dos encuentros en los que el silencio, los lenguajes no verbales y los sonidos no articulados serán nuestras herramientas de mediación: *Desilencio* (octubre, enero y abril), una acción sin sonido llevada a cabo íntegramente en Lengua de Signos Española y abierta a cualquier participante; *Ruido blanco* (noviembre, febrero y mayo) —un ruido aleatorio con la misma densidad en toda la banda de frecuencias que buscaremos en las salas del Museo— y dos reuniones sonoras en marzo y junio.

4

Visualidades es un programa de exploración táctil y verbal de obras de la Colección para personas ciegas y con resto visual. Dos son las actividades, con periodicidad mensual, que tenemos programadas: *En detalle*, una serie de visitas en las que prima la mediación oral con el apoyo de diagramas en relieve, y *Sí se toca*, una propuesta con varios recorridos en los que se permite tocar esculturas originales de la Colección.

UN TROZO DE MADERA QUE RESPIRA
FRAN MM CABEZA DE VACA

PRÓLOGO. UNA MAGIA-OTRA

En el año 1998, el artista sudafricano William Kentridge creó, junto con la compañía The Handspring Puppet, una original puesta en escena para *Il ritorno d'Ulisse* de Claudio Monteverdi. Un montaje cuya escenografía y bocetos fueron expuestos en la retrospectiva que el Museo Reina Sofía le dedicó en 2017 y que aún hoy, más de veinte años después, sigue representándose en teatros de ópera de todo el mundo.

En la propuesta de Kentridge, cada uno de los personajes principales se desdobla en una fascinante terna formada por una marioneta de madera, por el/la cantante que le da voz y por un/a marionetista que la sostiene y manipula. Lejos de intentar esconder dicho ingenio bajo el engaño de un títere autónomo, el dispositivo se muestra de manera transparente ante nuestros ojos como un devenir de objetos, cuerpos y voces diversas que, en una coreografía delicada y precisa, hace aparecer, ahora sí, una magia-otra: la de una intensa sensación de vitalidad sin trucos en las acciones y movimientos de unas figuras de madera.

En esta experiencia escénica, cada personaje es un cuerpo y es muchos cuerpos; cada acción particular requiere de la participación coordinada de muchas otras acciones colectivas; lo singular es plural, pero nada se desvanece en un todo homogéneo, sino que conserva su singularidad. Lo que ocurre en escena, donde también se encuentran los músicos (y no en el foso), atraviesa a todos y cada uno de los cuerpos que la habitan: cada cuerpo y cada objeto afecta y se deja afectar por el resto. Objetos y sujetos difuminan sus límites, y fuera de ellos acontece lo importante. Los esfuerzos individuales de los artistas que

posibilitan la acción confluyen así en un único propósito: el de sostener, entre todas, entre todos, una historia que nos conmueve.

VÍNCULOS. VIVIR EN CASO DE QUE

Partamos, pues, de esta imagen para ejemplificar una determinada idea de comunidad: la de un entramado de relaciones que sustentan un relato emocionante.

En el corazón de la sección Comunidades del programa *Gira* se encuentra una serie de equipos, o colectivos de convivencia de larga duración, con los que intentaremos habitar el Museo con otro ritmo, contraviniendo las lógicas de la inmediatez con reuniones periódicas durante nueve meses. **1** Con ellos exploraremos el concepto de *constituencias* (traducción libre del término inglés *constituencies*) que, aunque normalmente hace referencia a las circunscripciones electorales, aquí se aplica a las comunidades de agencia de una institución cultural (VV. AA., 2018); es decir, a los grupos diversos de

1

equipo1517
Destinado a jóvenes de 15 a 17 años

Vértice de Experimentación Rara (VER). Coordinado por el colectivo Desmusea. *Vértice de Experimentación Rara (VER)* aterrizará en el Museo durante el curso 2019-2020 tomando forma de laboratorio para humanos de entre 15 y 17 años. En este espacio variable nos encontraremos para desarrollar experiencias, maneras y artefactos que se podrán materializar como *slime*, un filtro de Instagram, un tropiezo en sala, una videoinstalación o cualquier otra idea boba e incandescente. De esta manera nos haremos sentir en este museo y conseguiremos que su espacio sea íntimamente nuestro.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: jueves alternos por la tarde, con posibilidad de algunas actividades fuera de ese horario Número de plazas: 15 Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: jóvenes nacid+s entre el 1 de enero de 2002 y el 31 de diciembre de 2004 Criterios de selección: una comisión conjunta entre l+s coordinador+s del proyecto de este año y el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación Más información: jovenes@museoreinasofia.es

equipo1821
Destinado a jóvenes de 18 a 21 años

dvala. Coordinado por el colectivo Torta. *dvala* es el nombre de la sábana bajera de Ikea; es donde pasamos la mayor parte de nuestro tiempo, donde descansamos, disfrutamos e, incluso, trabajamos. En *dvala* se ponen en práctica haceres comunitarios para buscar una simbiosis orgánica y mutable en la institución, además de activar bioindicadores de cuidados que permitan el asentamiento en comunidad dentro del Museo.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: jueves alternos por la tarde, con posibilidad de algunas actividades fuera de ese horario Número de plazas: 15 Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: jóvenes nacid+s entre el 1 de enero de 1998 y el

31 de diciembre de 2001 Criterios de selección: una comisión conjunta entre l+s coordinador+s del proyecto de este año y el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación Más información: jovenes@museoreinasofia.es

equipoFam
Destinado a agrupaciones familiares y unidades diversas de convivencia en el entorno del Museo

COBIJO. Coordinado por Silvia Nanclares & Familia, con la colaboración de Pandora Mirabilia. Un grupo de personas provenientes de familias vecinas formaremos una comunidad comprometida que durante nueve meses se las ingeniará para, en primer lugar, reconocernos y constituirnos; en segundo lugar, construir un camino que nos lleve, en permanente ida y vuelta, de los afueras al interior del Museo; para, finalmente y durante el proceso, encontrar cobijo y, a su vez, poder darlo. Nos reuniremos una vez al mes (nueve sesiones durante el curso 2019-2020) para conocer las entretelas del Museo, pensarlo, escuchar(nos) y proponer acciones que hagan de él un lugar más acogedor para cualquier persona o grupo que se llame a sí mismo familia.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: un domingo al mes Número de plazas: en torno a 15 unidades de convivencia (número variable en función de las agrupaciones familiares seleccionadas) Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: domicilio habitual en los distritos Centro, Retiro y Arganzuela Criterios de selección: una comisión conjunta entre l+s coordinador+s del proyecto de este año y el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación Más información: comunidades@museoreinasofia.es

equipoM
Destinado a personas mayores de 60 años

Poliniza. Coordinado por María Andueza. La polinización es un proceso de transferencia entre el afuera y el adentro; un proceso que puede ser generado por un ser vivo, pero también por un agente externo, como el viento. Un proceso que, cuando lo realiza un ser vivo, es beneficioso tanto para el agente polinizador que se alimenta en ese acto como para el agente polinizado que es fecundado en esa acción. Este proyecto plantea trabajar con personas mayores y tiene como objetivo crear las condiciones para procurar un espacio de transferencia en el que la colaboración y el intercambio entre participantes y Museo sea capaz de dar respuesta y generar preguntas en todas las partes implicadas. Un espacio de transferencia en el que, al mismo tiempo, la edad no sea un impedimento o un elemento que vincule directamente a las personas con determinados aspectos como la memoria o los cuidados, sino un factor que puntualmente las reúne y que busca acentuar la capacidad productiva y creadora de este sector poblacional. Un espacio de transferencia, por último, en el que los flujos sociales procedentes de las calles y las preocupaciones latentes del barrio que rodea al Museo permeen en la institución a través de las personas participantes. *Poliniza* estará activado por diferentes artistas y colectivos que trabajarán desde la escucha, la creación sonora y la sensibilización hacia el entorno, y también desde el arte colaborativo y en la esfera pública. Así, este proyecto —que va a dialogar con las exposiciones y actividades del Museo— persigue ofrecer una experiencia que sea significativa en sí misma y que a su vez tenga la capacidad de generar esos procesos de transferencia entre el afuera y el adentro tan propios de la polinización.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: miércoles alternos a las 12:00 h Número de plazas: 15 Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web y a través del teléfono 91 744 10 00, ext. 2096 o 2097. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: se reservarán hasta un máximo de 5 plazas para l+s voluntari+s del Museo y hasta otro máximo de 5 plazas para personas con domicilio en el barrio de Lavapiés Criterios de selección: una comisión conjunta entre l+s coordinador+s del proyecto de este año y el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación Más información: comunidades@museoreinasofia.es

personas que colaboran (trabajan conjuntamente) y dialogan con ella con una voz propia, que intervienen en sus decisiones y participan en sus acciones.

Pero para que se produzca y sea real, esa interpelación debe ser bidireccional; es decir, en respuesta a la participación activa de los colectivos, la institución debe explorar estrategias de cesión ciudadana y gobernanza compartida. Así, como primer paso, proponemos que sean los propios participantes quienes programen algunas sesiones en sus equipos y gestionen parte de los recursos del programa. Estamos convencidas de que la incorporación de estos equipos a la vida del Museo permitirá el florecimiento de un tipo de textura afectiva diferente, a menudo sepultada por las grandes cifras en los lugares de tránsito masivo. Y que así, en diálogo con la Colección, las exposiciones, las actividades públicas y el personal del Museo, se genere esa magia-otra que proyectan, sin trucos, los entramados de afectos comprometidos con una tarea común.

Y si desde el Área de Educación logramos propiciar los entornos, los programas y las situaciones para que así acontezca, lo consideraremos como un pequeño pero atronador triunfo. Pues no es tarea fácil insertar estas prácticas comunitarias en un contexto dominado por los valores opuestos, como el culto al individualismo y todas sus deformaciones derivadas; el productivismo extremo y la mercantilización de la cultura; la dictadura de los tiempos rápidos y la dispersión de la atención; las políticas culturales basadas en el gran evento y lo espectacular; la falta de accesibilidad universal y, en general, el debilitamiento intencionado de una verdadera cultura de lo común.

Será nuestro empeño plantar cara a estas lógicas, no desde la ingenuidad ni desde la huida al refugio, sino desde la potencia de lo posible, pues no son pocas las experiencias que en distintos lugares del mundo (fuera, dentro y entre medias de las instituciones) están hoy mismo construyendo resistencia. Experiencias en las que muchas ya habitan y «que nos proporcionan las pautas básicas a quienes deseamos otra vida; que delineen cómo podríamos vivir en caso de que» (León, 2017: 53). Escuchemos esos otros modos de vivir e intentemos hacerlos existir en lo concreto. Aquí y ahora.

2

A lo largo de este curso, la sección Comunidades contactará con colectivos y asociaciones que trabajen en el barrio de Lavapiés para acoger en las instalaciones del Museo encuentros y reuniones, en línea con la red *Museo Situado*.

Asimismo, ponemos en marcha un programa piloto con un colectivo en residencia **2**, con el que profundizaremos en el trabajo emprendido durante el curso pasado en torno a la idea de un museo situado; trataremos de acoger esas experiencias que ya están en curso y de las que la institución tiene mucho que aprender. Conscientes del riesgo de la «museificación de los colectivos o subsunción institucional» (Carrillo, 2018: 141), procuraremos establecer un diálogo horizontal, para lo que dotaremos de espacios y recursos a aquellas vecinas que así lo deseen, en un programa que tendrá en la capacidad de escucha activa y la imaginación institucional sus andamios principales. Es preciso establecer una relación honesta con el territorio, mantener un permanente cuestionamiento de la función que el museo tiene/debe tener en relación con los colectivos vecinos y habitar la incertidumbre, cuestionando los discursos hegemónicos en la institución para lograr la construcción colectiva de un «patrimonio cercano» (Rendón, 2015: 222-226). Frente al trabajo *para* o *por* la comunidad, afrontar el reto de trabajar *con* y *desde* la comunidad; o, mejor aún, trabajar simplemente *en* comunidad, para así convertir la búsqueda de un nuevo modo de hacer en el objetivo último del proyecto educativo del Museo.

Una serie de actividades abiertas seguirán estando disponibles para todas aquellas personas cuyo paso por el museo sea eventual. En el tránsito esporádico, en la visita puntual, también puede acontecer lo inesperado, lo inaudito o el encuentro inolvidable. Para ello, diversos talleres de fin de semana intentarán propiciar un acercamiento diferente a la Colección desde experiencias intergeneracionales **3**. Además, los niños

3

¡Antorcha!
Actividad-recorrido intergeneracional de 90 minutos
Un programa creado por Jara Blanco, con la colaboración de Gloria Fernández y Beatriz Martins

Un museo que era un hospital; un edificio lleno de caminos, pasadizos y recorridos, algunos seguidos por multitudes y otros que permanecen en secreto. Un lugar lleno de historias, algunas contadas a gritos y otras apenas susurradas... Pero no vamos a verlo todo, es posible que queramos saber más. Jugaremos con distintos itinerarios, activaremos miradas diversas, cocinaremos rituales imposibles y nos haremos preguntas inesperadas que nos acerquen a otras formas de conocer el Museo y de recorrer sus narraciones. ¿Es la luz que nos guía? ¿Es el cuerpo que nos invita? Nos adentraremos en *intrahistorias* ocultas en las salas del Museo para conocer, reconocer y también recordar aquello que recorremos.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: sábados a las 11:30 h para niñ+s de 4 a 6 años y sus acompañantes; sábados a las 17:00 h para niñ+s de 7 a 11 años y sus acompañantes Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: grupos intergeneracionales de entre 2 y 5 miembros. Consultar condiciones en el formulario de inscripción

y niñas, junto a sus acompañantes, podrán transitar el Museo utilizando el juego y el deambular infantil como estrategias de exploración infalibles para escudriñar el edificio y sus obras; lo que les permitirá generar una cartografía alternativa desde su cosmovisión única. **4** Dichas experiencias tendrán, además, un correlato escénico mediante una serie de encuentros **5** de carácter performativo en diálogo con las artes vivas. **6**

Nos recuerda el filósofo italiano Roberto Esposito que lo contrario de la comunidad es la inmunidad; y si un sistema inmunitario es aquel que expulsa a los cuerpos que le son extraños por considerarlos un riesgo, debemos evitar que los museos reproduzcan esos mecanismos inmunitarios tan en alza en este presente convulso. Hagámoslo desde espacios de encuentro en los que cada cuerpo, cada modelo de familia y cada identidad diversa pueda sentir que forma parte de un entramado común. Así construiremos una estructura de hospitalidad tal que despertará en quien nos visite un sentimiento de pertenencia. Del mismo modo que una niña habla de *su* colegio, un adolescente de *su* instituto o una adulta de *su* centro de salud, ¿puede un museo sentirse como propio?, ¿existe *nuestro* museo?

EPÍLOGO. UN ENCARGO

Es el momento de volver a la ópera. En la propuesta de Kentridge con la que arranca este texto, un Ulises anciano aguarda la muerte en la cama de un hospital contemporáneo mientras que, entre radiografías y vídeos del derrumbe, la acción mitológica sucede. Y si miramos

4

SAVIA, ¿cómo jugar el museo?
Encuentros para niñ+s de 0 a 7 años y sus acompañantes
Un programa creado por La Parcería, Infancia y Familia

SAVIA es juego en sí mismo. Una llamada a investigar el Museo desde la experiencia lúdico-artística, a fluir por los pasillos y entre las obras a través de una serie de provocaciones de juego libre y creativo. *SAVIA* es un fluido lúdico que alimenta el Museo desde un lenguaje no adulto. Es un saber que se aprende jugando y experimentando el espacio museístico, un espacio de reflexión sobre el cuidado en torno a la crianza y sobre cómo permitimos y liberamos la experiencia del arte tanto para la infancia como para las adultas que crían. *SAVIA* fluye para poder tener una experiencia artística más allá de la contemplación. *SAVIA* es juego que es, ante todo, forma de aprendizaje colectivo.

Siguiendo como estructura metodológica los doce sentidos propuestos por Rudolf Steiner, se propone el desarrollo de doce sesiones que discurrirán sobre cada uno de esos sentidos, enlazándolos con los espacios y las obras de la Colección del Museo por medio de provocaciones de juego libre.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: domingos a las 12:00 h (consultar el calendario de las sesiones en www.museoreinasofia.es/educacion) Número de plazas: 20 personas aprox. por sesión Convocatoria: septiembre de 2019, inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: niñ+s de 0 a 7 años con sus acompañantes. Consultar condiciones en el formulario de inscripción Más información: comunidades@museoreinasofia.es

con atención, si fijamos nuestra mirada en el títere del anciano Ulises, podremos apreciar un leve movimiento casi imperceptible, pero constante. Ulises respira, sí, y lo hará ininterrumpidamente durante las dos horas que dura el espectáculo, no solo gracias al marionetista que arranca la acción con el primer acorde del prólogo (*Mortal cosa son io*), sino que cuando este abandone su puesto para atender otras tareas, para dar vida a otras figuras, alguien distinto (otro titiritero, una cantante) ocupará su puesto para que el pecho de Ulises no pierda su constante y pausado vaivén, en una cadena de atención y cuidados hacia una figura de madera y tela.

Etimológicamente, la palabra *comunidad* (*communitas*) remite a un don, a un regalo, a una deuda (*munus)* que contraemos en relación con los demás. La comunidad no es, por lo tanto, una propiedad que haya que defender frente a otros; tampoco un modo de hacer y, menos aún, de ser del sujeto individual. Desde esta perspectiva, una comunidad sería un «conjunto de personas que comparten un encargo» (Esposito, 2003: 29).

5

El Taller Inverso
Es un formato experimental de mediación en artes escénicas que se desarrollará de manera conjunta con la programación de Artes Vivas del Museo. *El Taller Inverso* propone un espacio de encuentro en el que, tras la presentación de su propuesta, l+s artistas recogen impresiones generadas por un grupo de espectador+s cómplices. Así, un colectivo diverso e intergeneracional de personas provenientes de los distintos equipos del Museo se entrega durante unas horas a metodologías basadas en el hacer del cuerpo, en el desplazamiento del saber, en el uso de la voz y otras estrategias de carácter performativo y lúdico para resignificar, si cabe, la idea convencional de taller unidireccional, alterando en cierto sentido los roles de cada cual en un giro en el que es posible que sea el público el que articule y l+s artistas los que escuchen, y en el que los saberes se compartan en todas las direcciones.

6

Acerca de la niebla
Chefa Alonso y Raquel Sánchez
Enero de 2020
Una experiencia escénica para familias
Muestra pública del trabajo desarrollado en Centros de Educación Especial

La Casa (Reina)
Aitana Cordero
Entre marzo y abril de 2020
Una experiencia escénica para adolescentes
En este taller de naturaleza escénica, Aitana y un grupo de jóvenes investigarán las opciones, fricciones y oportunidades que ofrece el Museo Reina Sofía para ser habitado, compartido y reconstruido

Proyecto Escolar
Cross Border
Junio de 2020
Una experiencia escénica para centros escolares
Muestra del trabajo desarrollado en Centros de Primaria

Os invitamos, pues, a participar de este encargo: el de mantener respirando a este Museo de manera colectiva, solidaria y alegre en un pacto en el que cada cual aporte lo que pueda, lo que sepa, lo que quiera (y también lo que nos dejen), en favor de una acción a veces invisible, a menudo inaudible, pero imprescindible para que permanezca vivo.

Caminamos con los pies de otros, conocemos con los ojos de los otros,
nos saludamos por la memoria de los otros, vivimos por la obra de los otros.
Hemos perdido la preciosa naturaleza de las cosas que son a favor de la vida.
No tenemos nada más que la lucha por nuestro placer.

PLINIO EL VIEJO, citado por Rafael Sánchez-Mateos (2015)

REFERENCIAS

CARRILLO, Jesús (2018): *Space invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*, Madrid, Brumaria.

ESPOSITO, Roberto (2003): *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

LEÓN, Carolina (2017): *Trincheras permanentes: intersecciones entre política y cuidados*, Logroño, Pepitas de calabaza.

RENDÓN, Carlos Edwin (2015): «Algo en común», en VV. AA., *Fábrica de conocimiento*, Bogotá, Laagencia.

SÁNCHEZ-MATEOS, Rafael (2015): *La comunidad del ruido*, fanzine, Cercedilla, Talares de la manga.

VV. AA. (2018): *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation: A Generator of Social Change*, Valiz/L'Internationale.

Sala de reuniones. Planta 5, Edificio Nouvel

Mesa de reunión, despacho Consejería Técnica. Planta 5, Edificio Sabatini

Sala de autoservicio. Planta 0, Edificio Sabatini

XVI Espacio de trabajadores de mantenimiento. Planta -1, Edificio Sabatini

REMEDIAR LA MEDIACIÓN
ALBA PÉREZ CADENAS

En su ensayo «Stored Code: Remediating Collections in a Post-Ethnographic Museum», Clémentine Deliss (2013) desgrana un concepto que, a nuestro juicio, se hace necesario traer —por aperturista y también por inevitable, a la luz de los procesos sociales que suelen provocar cuestionamientos y transformaciones en los demás ámbitos— a los departamentos de educación de las instituciones culturales en el contexto actual: el concepto de *remediación*. Según Deliss, este término tiene dos significados complementarios: uno asociado a la idea de *problematizar* los conflictos que surgen de la producción de discursos hegemónicos vinculados al patriarcado y a la colonialidad, y que se manifiestan como códigos culturales legitimados por la institución museo; y una segunda acepción relativa al hecho de *activar* y *agitar el medio*, de provocar un cambio, al experimentar con nuevas formas de aproximarse, describir y exhibir esos discursos.

Los procesos de repensarse y de actuar desde los cuidados se vinculan al denominado giro educativo —acuñado por Irit Rogoff (2008) hace algo más de diez años y desarrollado por autoras como Carmen Mörsch (2015)—, que situaba la mediación crítica como eje fundamental en las instituciones culturales, entendiendo el concepto museo como dispositivo pedagógico en su totalidad.

A su vez, este giro educativo enlaza con otras teorías emergentes en el contexto de las denominadas subjetividades contemporáneas, como el giro afectivo, reivindicado por autoras como Sara Ahmed (2015) o Lauren Berlant (2011), por las pedagogías feministas y, en general, por el conjunto de pedagogías críticas que tienen como último fin el empoderamiento ciudadano y superar la idea de que la institución

cultural, sea cual sea su naturaleza, tiene carta blanca para emitir discursos inapelables e incuestionables.

Es en este contexto donde se inscribe el programa *Gira*, una propuesta que pone el acento en situar la mediación en los espacios que tradicionalmente no han sido ocupados por los departamentos de educación, y que la revindica como generadora de discursos intelectuales y como producción cultural.

El museo solamente tendrá capacidad de transformación real si asumimos que cada visitante es único, y que la experiencia que surge de la relación que se produce es, también, única. Estas relaciones se crean cuando el visitante se siente interpelado, cuando forma parte de la emisión de los discursos y cuando las prácticas que se alojan en el museo tienen la capacidad de atravesarlo. Para ello, es fundamental extender y ampliar los dos ejes en los que se produce este contacto: el espacio y el tiempo. La posibilidad de crear agencia se llevará a cabo cuando el museo sea *habitado* tanto en calidad de lugar de acogida —capaz de ser percibido desde la hospitalidad y el común— como en su dimensión temporal, facilitando conexiones y experiencias complejas y diversas que respondan de manera satisfactoria a las expectativas de quien lo habite.

HOJA DE SALA: PROBLEMATIZAR

Desde un tiempo-espacio corto, nuestro deseo es *remediar* la visita única y migrar del ejercicio complaciente hacia una experiencia que problematice tanto las exposiciones temporales como la Colección del Museo Reina Sofía, para generar una multiplicidad de discursos que surgirán de la relación colección-mediadora-visitante. Inspirándonos en los conceptos del «caminar como práctica estética» de Francesco Careri (2002) y de «mediación líquida» de Mila Chiovatto (2016), incorporaremos los cuerpos perdidos de los visitantes y enfatizaremos la acción de *transitar*, de manera que recorrer las salas se convertirá en un ejercicio de experimentación molesto, cuestionador e incómodo, trayendo hacia nosotras la primera acepción del término *remediar*.

La Colección del Museo es el territorio sobre el que trabajar y explorar vías de acercamiento a sus discursos, pero también el contexto en el que se abre la posibilidad de tensionar y problematizar esos discursos **1**: hablar de las ausencias, de lo que no se dice, repensar la

Colección desde una posición crítica e incorporar la perspectiva deconstructiva a las lógicas propias del pensamiento hegemónico.

El desarrollo de proyectos asociados a las exposiciones temporales programadas para 2019-2020 replica este modelo, basculando sobre

1

Hoja de sala
Recorridos por la Colección

Todo, menos lo de siempre. Un recorrido por la Colección 1
¿Cómo transitar por caminos conocidos o reconocibles, con la mirada expectante y anhelante de encontrar certezas? Caminar por las salas de *La irrupción del siglo xx: utopías y conflictos (1900-1945)* ha de convertirse en un ejercicio de desarticulación de la mirada canónica e historicista. Sin perder de vista este horizonte, el recorrido por la Colección 1 pretende explorar territorios desconocidos sobre los que posar nuestras huellas, construyendo a nuestro paso nuevas vías de aproximación al arte de las vanguardias del primer tercio del siglo xx.

Todos los recorridos de esta programación han sido diseñados en colaboración con Patricia Raijenstein.

Horario: jueves a las 19:15 h, domingos a las 11:30 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. Se requiere inscripción previa en el mostrador de Mediación desde media hora antes del inicio de la visita Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

¿Se pudo escribir poesía? Un recorrido por la Colección 2
«Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie». La imposibilidad *moral* de concebir lenguajes artísticos tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial queda plasmada en esta cita de Theodor W. Adorno. Sin embargo, el ímpetu creativo que caracterizó el panorama artístico después de 1945 nos revela que, desde esferas diversas, tuvo lugar un auténtico acto de *desobediencia poética*. En este recorrido queremos desbordar la perspectiva belicista y humanizar los traumas de la guerra desde una multitud de matices y posibilidades que nos llevarán a habitar de modos alternativos la Colección 2: *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968).*

Horario: miércoles a las 19:15 h, sábados a las 11:30 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. Se requiere inscripción previa en el mostrador de Mediación desde media hora antes del inicio de la visita Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

Fuera del alcance ordinario. Memoria y narrativas en *Guernica*
Inspirada en los versos que el poeta inglés Stephen Spender dedicó a los bombardeos de Guernica («Por supuesto, todo el esfuerzo se emplea en que uno se sitúe fuera del alcance ordinario de los que llamamos estadísticas»), esta aproximación a la obra más emblemática del Museo pretende lanzar un abanico de miradas que abarquen distintas perspectivas: histórica, museística, artística, política, poética. El lienzo se nos presenta como un archivo múltiple a partir del cual crear conocimiento, rendir homenaje y aportar visiones críticas, siempre en contexto con el resto de los espacios que forman la sala 206, que alimentan y enriquecen las posibilidades de dicha aproximación.

Horario: lunes a las 11:30 h, viernes a las 17:00 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. Se requiere inscripción previa en el mostrador de Mediación desde media hora antes del inicio de la visita Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es
Visita en inglés: *Out of ordinary reach. Memory and narratives in* Guernica. Miércoles a las 17:00 h, jueves a las 11:30 h

la idea de que la propia naturaleza de las exposiciones permite acoger formatos de aproximación más experimentales que los que podrían concebirse en la Colección. Cada uno de los proyectos vinculados a las exposiciones temporales seleccionadas producirá un formato de mediación distinto que responderá a sus especificidades y particularidades. Se plantearán diversas experiencias de mediación y, a su vez, se abarcarán diferentes maneras de acercarse a la práctica artística contemporánea. **2**

HABITÁCULOS: ACTIVAR Y PERFORMAR

Para aproximarnos a la segunda acepción que nos propone Deliss (agitar el medio), nos parece necesario alargar los tiempos y proponer un espacio de acción que complemente el espacio de reflexión ya planteado. El concepto de *activar* nos permite apropiarnos de la idea de acción en su más amplio sentido: la visita se extiende hacia

2

Hoja de sala
Recorridos por las exposiciones temporales

Sara Ramo. Lindalocaviejabruja
Heredera de un comportamiento artístico que se enfrenta a una noción del mundo actual interpretado a través del método científico, empírico y meramente utilitario, Sara Ramo acude en multitud de ocasiones a áreas más próximas al misticismo, la ficción, la magia y la mitología, sirviéndole estas para crear posibilidades narrativas que le permiten establecer nuevos espacios y temporalidades que invitan al espectador a cuestionarse los valores previamente adquiridos. La exposición, concebida en el marco del programa *Fisuras*, permitirá activar modos específicos de mediación vinculados a la práctica artística emergente, conectando la obra de la artista con la mirada de los diversos públicos.

Calendario: de octubre a noviembre de 2019 Horario: viernes a las 19:15 h, domingos a las 12:30 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. No se requiere inscripción previa Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

Ceija Stojka
Se trata de la primera exposición monográfica en España de Ceija Stojka (1933-2013), pintora autodidacta y narradora austriaca cuya obra, iniciada tardíamente a partir de 1986, tiene un carácter testimonial y poético. En ella narra sus recuerdos de infancia y, especialmente, su paso por los campos de concentración nazis. Su trabajo sirvió para desvelar la persecución racial a los gitanos en los años 30 y 40, y está en el origen del reconocimiento oficial por parte del gobierno austríaco de su genocidio. Trabajar la memoria colectiva, proponer conexiones con manifestaciones artísticas periféricas y ampliar, en definitiva, nuestra visión del mundo desde la base de la multiplicidad de voces será la propuesta de mediación para esta muestra.

Calendario: de noviembre de 2019 a marzo de 2020 Horario: lunes a las 19:15 h, sábados a las 17:00 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. No se requiere inscripción previa Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

una práctica performativa que posibilite un posicionamiento con respecto al encuentro previo. Los públicos, a través de esta experiencia, encuerpan sus reflexiones y añaden una nueva capa mediadora a la problematización de la visita de una hora.

En el ámbito de la Colección, este formato se aplicará a lecturas concretas que surjan del concepto de interseccionalidad y del pensamiento feminista. **3** Para ser coherente con lo que implica este posicionamiento político, no se puede hablar de feminismos si no se generan otros espacios que ofrezcan la posibilidad de crear relaciones de pensamiento y afecto/afectación que de verdad tensionen el relato heteropatriarcal y eurocéntrico.

Las exposiciones programadas para marzo de 2020 explorarán las diversas formas de expresión del arte sonoro **4** desde una mirada extendida en el tiempo y permitirán desarrollar experiencias que dialoguen con el resto de las secciones del Área, lo que dará lugar a

---

Mario Merz
La retrospectiva de Mario Merz profundizará en las derivas de una obra que subraya un tiempo prehistórico entendido fuera del discurso de la historia en la era moderna. Esta perspectiva anacrónica, evidente en la elección de los materiales y la iconografía, también se hizo eco del contexto político e intelectual italiano durante los años 60 y 70, poniendo en evidencia el compromiso político de Merz, así como su antagonismo a la penetración del capitalismo y el modo de vida americano en el mundo de la posguerra. Desde una perspectiva educativa, este proyecto se concibe como una oportunidad para proponer nuevas relecturas sobre una figura reconocida dentro de la historia del arte canónico.

Calendario: de octubre de 2019 a marzo de 2020 Horario: sábados a las 12:30 h, domingos a las 17:00 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: Palacio de Velázquez.
No se requiere inscripción previa
Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

Musas Insumisas. Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80
Esta exposición aborda la singular figura de Delphine Seyrig (1932-1990) y toma como punto de partida su trabajo como actriz para adentrarse en su obra como realizadora de vídeo junto con otras militantes feministas de su entorno. La evolución que Seyrig desarrolla en su propia práctica como actriz está directamente vinculada con la intensa relación artística que traba con las directoras de los proyectos cinematográficos en los que participa durante los años 70 y 80: directoras fundamentales en la exploración de nuevos cines como Chantal Akerman, Marguerite Duras, Agnès Varda o Ulrike Ottinger, con las que trabaja en términos de colaboración y compromiso estético común. La visita a la exposición permitirá la apertura de nuevas vías de construcción/deconstrucción de roles e identidades de género, un proceso que se basará en la translación de la mirada hegemónica masculina a otros modos de ver, surgidos de las prácticas feministas de los últimos años del siglo xx.

Calendario: de diciembre de 2019 a marzo de 2020 Horario: viernes a las 19:15 h, domingos a las 12:30 h Aforo: 20 personas Duración: 1 hora Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. No se requiere inscripción previa Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

una propuesta de mediación transversal enriquecida por las diversas conexiones y aportaciones procedentes de cada lugar.

EQUIPOCOLECCIÓN: OCUPAR EL MUSEO

Pero, tal y como ocurre en las distintas aristas de *Gira*, el verdadero objetivo de la sección Mediación es generar una comunidad en torno a la Colección, para que el concepto de permanencia lo sea en todos los sentidos.

Para generar una comunidad necesitamos los afectos (tercer concepto clave sobre el que deseamos trabajar), configurar un marco que facilite la vivencia en su más puro significado: *ocupar* el Museo y crear una comunidad que se relacione en tiempos lentos, capaz de dialogar con la institución cara a cara. Este es el motor que mueve al

3

Habitáculos
Recorridos extendidos por la Colección

La mirada que toca. Feminismo e interseccionalidad en Colección 1
Desde una posición histórica y de revisión feminista en la obra de artistas que alzaron la voz durante las primeras décadas del siglo xx, la visita pretende realizar un reconocimiento a las figuras femeninas eclipsadas por los grandes nombres de la vanguardia histórica que, al tiempo que buscaban insertar su práctica artística dentro de los grandes movimientos y círculos artísticos, demandaban un espacio *propio*. El recorrido parte de la dicotomía entre los feminismos de la igualdad y los feminismos de la diferencia para plantear nuevas miradas que *toca* incluir en los discursos del arte contemporáneo. El formato de visita extendida nos permitirá, además, experimentar con espacios del Museo en los que visibilizar ausencias y presencias múltiples.

Horario: lunes a las 17:00 h, viernes a las 11:30 h Aforo: 15 personas Duración: 2 horas Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. Se requiere inscripción previa en el mostrador de Mediación desde media hora antes del inicio de la visita Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

Hacer espacio. Feminismo e interseccionalidad en Colecciones 2 y 3
Este proyecto, diseñado por María Rosón y Ana Pol, trata de abrir la posibilidad a una reorientación de l+s espectador+s desde el propio recorrido que se va a realizar a través de las obras de l+s artistas de las Colecciones 2 y 3, que abarcan desde 1945 hasta las últimas manifestaciones artísticas del siglo xx. Se busca un replanteamiento de la cuestión de los espacios y las formas de habitarlos, poniendo el foco en ciertas prácticas acordes a las relaciones y diálogos que ellas articulan y que les proporcionan y nos pueden proporcionar otros modos de reorientación. Siguiendo las huellas de Virginia Woolf, Rebecca Solnit y una larga genealogía de mujeres que observaron atentas esta problemática espacial y de movimiento, estableceremos un recorrido que nos permitirá deambular por varias de las preguntas que se formularon diversas artistas a través de sus prácticas con respecto tanto a la posición que ocupan como a lo que esos espacios prefijados suponen a la hora de hacer y de representarse.

Horario: miércoles a las 11:30 h, jueves a las 17:00 h Aforo: 15 personas Duración: 2 horas Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. Se requiere inscripción previa en el mostrador de Mediación desde media hora antes del inicio de la visita Más información: 91 774 10 00, ext. 2034 mediacion@museoreinasofia.es

equipoColección, una suerte de laboratorio de reflexión, pero también de reapropiación de los discursos emitidos por el Museo por parte de diversos colectivos. **5** La idea de la *mediación colaborativa* cobra fuerza y sentido plenos cuando estas comunidades se sienten directamente interpeladas para emitir y construir enfoques y miradas alternativas, cuando se trabaja desde el proceso y no desde el resultado.

COMO LA PALMA DE MI MANO: RECURSOS WEB

Además de las propuestas de reformulación de nuevas prácticas de mediación *in situ*, es del mismo modo fundamental concebir proyectos de aproximación y generación de conexiones museo/públicos a través de dispositivos web. Las posibilidades que se abren cuando se utilizan lenguajes hipermedia a la hora de experimentar nuevos

4

Habitáculos
Recorridos extendidos por las exposiciones temporales

Big Bang
Aforo: 15 personas Duración: 2 horas Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. No se requiere inscripción previa Más información: 91 774 10 00, ext. 2034; consultar contenidos, horarios y fechas en www.museoreinasofia.es/educacion

Audiosfera. Audio experimental social, pre y post-internet
Aforo: 15 personas Duración: 2 horas Punto de encuentro: conexión entre Edificio Sabatini y Edificio Nouvel, Planta 1. No se requiere inscripción previa Más información: 91 774 10 00, ext. 2034; consultar contenidos, horarios y fechas en www.museoreinasofia.es/educacion

5

equipoColección

Ocupar el Museo
Consideramos que esta reapropiación y legitimación de voces *ausentes* en los discursos de la Colección del Museo solo se producirá *acogiendo* a colectivos y personas que no se sienten representadas en las salas y espacios de la institución. Este proyecto se plantea como altavoz y, al mismo tiempo, motor creativo que impulse relecturas y derivas varias, activando a su vez la posibilidad de abrir nuevos canales de comunicación y diálogo futuros.

En el marco de la red *Museo Situado*, proponemos la creación de un laboratorio de pensamiento y acción que se constituirá como un espacio de encuentro entre vecin+s del barrio y la institución.

Calendario: actividades de octubre de 2019 a junio de 2020 Horario: lunes alternos por la tarde, con posibilidad de algunas actividades fuera de ese horario Número de plazas: 15 Inscripciones gratuitas a través de formulario web. Consultar plazo de inscripción en www.museoreinasofia.es/educacion Requisitos: colectivos y vecin+s del barrio de Lavapiés y proximidades Criterios de selección: el Área de Educación seleccionará a l+s candidat+s, que deberán aportar una carta de motivación Más información: mediacion@museoreinasofia.es

formatos son infinitas, y las nuevas tecnologías, puestas al servicio de la imaginación y de las pedagogías creativas, permitirán exceder los tiempos y espacios para jugar con otras prácticas en las que fomentar y favorecer la interactividad y la innovación. **6** Será el inicio de un proyecto que esperamos alimentar y enriquecer a lo largo de los próximos años.

Problematizar, activar, afectar a través de los espacios y los tiempos; repensar, cuestionar, desbordar los límites, crear debate, reapropiar: con estos horizontes en nuestro camino, nutriéndonos de las experiencias del pasado, remediar deja de entenderse como un remedio para articularse como un proceso de cambio, de activación y de pensamiento.

6

Como la palma de mi mano es un proyecto de mediación en línea de Christian Fernández Mirón. Consta de tres propuestas de visita autónoma a través de la web: una para familias de todo tipo, otra para profesorado inquieto y una última para público general. Tres invitaciones a la aventura de descubrir las colecciones y el espacio del Museo desde la curiosidad, el cuestionamiento, el juego y la capacidad de asombro.

REFERENCIAS

AHMED, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*, México, Programa Universitario de Estudios de Género.

BERLANT, Lauren (2011): *El corazón de la nación: ensayos sobre política y sentimentalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

CARERI, Francesco (2002): *Walkscapes: el andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili.

CHIOVATTO, Mila (2016): «La educación en museos debe ser líquida», entrevista en *The Art Educator's Talk*. Disponible en https://thearteducatorstalk.net/es/?interview=mila-chiovatto-la-educacion-en-museos-debe-ser-liquida.

DELISS, Clémentine (2013): «Stored Code: Remediating Collections in a Post-Ethnographic Museum», en Ruth Noack (ed.), *Agency, Ambivalence, Analysis. Approaching the Museum with Migration in Mind*, Milán, Politecnico di Milano, pp. 99-110.

MÖRSCH, Carmen (2015): «Contradecirse una misma: la educación en museos y mediación educativa como práctica crítica», en Alejandro Cevallos y Anahi Macaroff (eds.), *Contradecirse una misma: museos y mediación educativa crítica*, Quito, Fundación Museos de la Ciudad, pp. 10-21.

ROGOFF, Irit (2008): «Turning», en P. O'Neill y M. Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Ámsterdam, Open Editions, pp. 32-46.

SALA DE ESPERA
LUIS CAMNITZER

El esquema tradicional bajo el que operan los museos está basado en el consumo, y este ilustra la ideología educativa institucional. La arquitectura del sistema formaliza y refleja todo esto. Está organizada a partir de un *adentro* y un *afuera* como espacios en una relación ideológicamente condicionada. Se supone que el *afuera* entra para consumir lo que hay *adentro*.

Esta ideología afirma la primacía de argumentos económicos y climáticos, y estos determinan que el adentro esté diseñado como un híbrido de caja fuerte con iglesia, con un acceso restringido y controlado. El esquema, se puede decir, es completamente centrípeto. Si utilizáramos a un individuo como analogía, hablaríamos de un egocentrismo mesiánico que no permite la posibilidad de intercambio ni generar un proceso autodidacta. El uso de ciertos mecanismos centrífugos en el museo —como las visitas guiadas o los talleres educativos— no corrige la situación, dado que se utilizan para diseminar conocimientos ya existentes en lugar de para generar conocimientos nuevos. Aunque el público no se da cuenta, la operación beneficia primariamente a la institución, y solo ocasionalmente al visitante. Coherentemente con esto, el éxito de un museo se mide por la cantidad de visitantes que entran, y no por el nuevo conocimiento generado por los que salen.

Esta es la pregunta que surge entonces: ¿qué pasaría si el museo cambiara de política y entrara en una dinámica centrífuga y dialógica? Aunque justificada, la pregunta es un poco simplista. La pregunta opuesta, que es la que contempla la dinámica empleada en el presente: centrípeta y dedicada al monólogo informativo, no es simplista

sino simple. Solo tiene una respuesta: la dada por la situación convencional de los museos. Una versión centrífuga y dialógica, en cambio, es compleja porque necesita varias subdivisiones con los esfuerzos correspondientes, y no es suficiente un mero cambio de actitud.

Para empezar, se hace más evidente que, en su misión, los museos —particularmente los megamuseos como el Reina Sofía— se enfrentan a una variedad de públicos muy concretos. Esto requiere, por un lado, que la acción educativa y la del comisariado actúen de manera independiente o en una relación subalterna. Ambos equipos tienen que integrarse y diferenciar entre lo que es consumo y lo que es generación de conocimientos y de cultura. Por otro lado, se tiene que resolver (y quizá tomar partido) el conflicto que se establece entre lo local (la comunidad localizada) y lo global (el público turista). Este conflicto no se soluciona con un uso paternalista de los contenidos narrativos, sino que necesita planes pedagógicos que contemplen la diversidad de los visitantes. Y, aún más, esta consideración obliga a revisar lo que implica el término *visitante*. Dado que no se sabe si retornará, el turista es, inevitablemente, un visitante. Pero ¿qué se llevará de útil al irse, aparte de catálogos y *souvenirs*?

El público local, en cambio, tiene otras necesidades más complejas que no son atendidas completamente. Ese público no es un mero recipiente de la información ofrecida por la institución, sino que, en la visita periódica e idealmente frecuente, es parte intrínseca de un equipo cultural. Por lo tanto, no basta con que el museo se exprese, sino que tiene que lograr que el público se exprese y escucharlo. En la premisa centrípeta, el visitante tiene que acercarse a la obra para, a partir de ella, entender el arte. Allí, el museo se limita a mostrar. En la premisa centrífuga, el visitante no parte de la obra para entender el arte, sino que tiene que entender el arte para llegar a la obra. El museo construye los caminos que facilitan el recorrido. Y, cuando es dialógica, obliga a la creación durante ese recorrido. Cuando era director de la Dia Art Foundation en Nueva York, Philippe Vergne soñaba con permitir el acceso gratuito a las exposiciones a todos aquellos que entregaran una buena idea en la taquilla.

Dada la función de custodio de bienes culturales declarados invalorables, es previsible que las paredes físicas de los museos sigan inamovibles, garantizando su carácter hermético y unidireccional, y con la tentación de mantener el modelo de los escaparates. Esto nos hace

olvidar que en la realidad el museo es culturalmente una membrana de comunicación bidireccional. Solo que, en su versión actual, esta membrana es un ente conceptualmente discapacitado.

En una de las reuniones del Área de Educación del Museo Reina Sofía, alguien se refirió al punto de encuentro que se usa para comenzar los recorridos guiados por los mediadores como una «sala de espera». La identificación «sala de espera» aplicada a la funcionalidad y funcionamiento de un museo fue, quizá, mucho más certera de lo previsto, porque describe la particular relación que los museos mantienen con su público. Hay ya una primera sala de espera definida por el *afuera* del edificio. Es el área del «no-edificio», el cual se define como un espacio separado en el que, incluso sin saberlo, el público espera. Espera para tener los medios económicos que le permitan pagar la entrada; espera para ver un espectáculo; espera hasta que de alguna manera adquiera una educación por medios ajenos al museo que le posibilite entender y gozar ese espectáculo. Y espera el momento de tener un tiempo libre ocasional para hacerlo.

Durante esta preparación, se presupone que dentro del edificio ya está todo preparado y en su lugar para que el espectáculo sea admirado. Pero, simultáneamente, ese *afuera* también es una sala de espera del museo. El museo está esperando a que el público entre en la gran sala del espectáculo.

La segunda sala de espera está dentro del edificio. Es donde el público se reúne en el punto de partida en el que comienza el recorrido más o menos lineal de la visita. Es un recorrido que puede estar o no guiado por unos dispositivos educativos que consisten en conferencias durante un paseo, carteles explicativos en las obras y aparatos que dictan la información que se considera relevante.

La tercera sala de espera, la más importante y la que justifica la construcción de todo el sistema tanto físico como teórico, está ubicada en el cuerpo de cada miembro del público. Es allí donde este espera hasta que alguien le explique qué es lo que está esperando. Así, la sala de espera interior se convierte en una extensión de la sala exterior, y todo va a dar a la «gran sala». Esta justifica las esperas previas y trata de controlarlas con el fin de aumentar su importancia.

Todo esto se explica entendiendo el peso de una tradición histórica en la que la misión del museo y la función de las exposiciones es partir de los objetos que están en posesión y dar acceso a los valores que

justifican esa posesión y difundirlos. La misión cultural convencional se construye así sobre los cimientos de la propiedad de los objetos. Si se invirtiera la premisa y se concibiera el museo como un agente cultural (y, por lo tanto, primariamente pedagógico), el esquema estructural sufriría serios cambios. Las salas de espera se convertirían en salas de activación. Los muros serían concebidos como membranas osmóticas de comunicación bidireccional. Y el espacio *museo* se identificaría y emulsionaría con el espacio social.

El Museo Reina Sofía está en un proceso de avance, ya que muestra la producción artística dentro de contextos político-sociales que la ubican en su función interdisciplinaria. Pero, como institución, sigue plantado firmemente en su lugar arquitectónico a la espera de las visitas.

Por lo tanto, la situación es la siguiente:

1) Los museos reciben visitas de escolares, pero pocas veces visitan las escuelas.
2) Los escolares hacen preguntas a los museos, pero pocas veces los museos preguntan a los escolares.
3) Las salas de los museos sirven de entrada para el público, pero (dado el carácter de su misión) para que los museos salgan hacia el público.
4) Las salas de exposición son escaparates frente a los que se circula pero no se interactúa.
5) Los mediadores tienen que explicar las decisiones de los comisarios, pero los comisarios toman estas decisiones sin consultar con los mediadores.
6) Los educadores son utilizados para ayudar a refinar el consumo y para ampliar la base de consumidores.
7) La formación de los comisarios está separada y es independiente de la formación de los educadores.

Ante esta situación, creo que los museos podrían lograr un impacto cultural más fuerte con los siguientes pasos:

1) Promocionar la formación universitaria de *comisarios integrales*, un personal doblemente cualificado en Historia del Arte y Pedagogía, para así eliminar la diferenciación jerárquica que existe entre ambas categorías profesionales.

2) En el ínterin, asegurar que la museografía se haga en equipo con los educadores desde la concepción de la muestra.
3) Diseñar las exposiciones para que la sala de escaparates tradicional incluya un área educativa correspondiente y que esté organizada coherentemente con lo que se muestra. Su misión es la de empoderar al público como agente creador y no como consumidor.
4) En ausencia de cambios arquitectónicos para las muestras, se puede diseñar un carrito que sirva como pequeño taller educativo móvil.
5) Operar el museo con la idea de que el arte es una actividad cognoscitiva dentro de la cual la producción objetual es nada más que una de sus manifestaciones.
6) Entender que la función cultural de los museos no se define por sus muros, sino por el público que los visita y por el público visitado por ellos.
7) Promover la integración de las articulaciones, desarticulaciones y rearticulaciones típicas de la metodología artística en los currículos escolares, para estimular la imaginación y enriquecer las metodologías basadas en el pensamiento cuantitativo.
8) Crear dispositivos para que el visitante pueda no solo contemplar, sino también cuestionar las obras, la museografía y los valores que las informan, y sugerir alternativas.

El educador es la pieza clave en estos procesos, ya que instrumenta el flujo continuo y bidireccional entre todas las salas de espera para convertirlas en salas de activación. El comisario tradicional mira al arte desde el contexto y rol histórico. El educador mira al arte a través de los ojos y la mente del público. No existen argumentos válidos que justifiquen la separación de estas miradas, salvo que el propósito sea transmitir autoritariamente una serie de valores preestablecidos.

En el sistema educativo, el ingreso al arte se realiza primariamente a través de la artesanía. Desde el jardín de infancia en adelante se exploran los materiales y las habilidades manuales. Se olvida así que el acceso real se hace a través de una forma de comisariado personal:

la separación de lo que es arte de lo que no lo es. Esta es una separación inicialmente personal y arbitraria, y luego basada y afirmada por un consenso. Ese consenso se puede alcanzar por medio de imposiciones autoritarias o por un acuerdo colectivo. Es en esta disyuntiva donde un museo tiene que ubicarse con precisión para definir sus políticas educativas.

El arte debería ser un campo cognoscitivo de uso colectivo y constante, el cual, bien utilizado, afecta a todas las disciplinas del conocimiento y ayuda al público en su propia creatividad. Así entendido, la agencia cultural se produce en este campo general, y no en una contextualización predeterminada de la producción objetual. Para ello, los museos necesitan comisarios integrales cuya función sea mediar para que eventualmente el público termine educando al público. Esto requiere transformar la habitual sala de espera en un espacio que sirva para el intercambio de conocimientos y la generación de significados, porque todas las salas de un museo han de entenderse como espacios pedagógicos. **1**

1

El Museo cuenta con dos espacios situados en zonas estratégicas donde comienzan gran parte de sus recorridos de mediación. Durante el curso 2019-2020 se iniciará un proceso de reflexión, diseño y construcción de estos espacios con la participación del Área de Educación del Museo, el artista y educador Luis Camnitzer, el colectivo Laagencia y el estudio de arquitectura Husos.

Librería en Dirección. Planta 5, Edificio Nouvel

XVIII

Estantería en exposiciones. Planta 5, Edificio Nouvel

Espacio de trabajo. Planta 5, Edificio Sabatini

Espacio de trabajadores de mantenimiento. Planta -1, Edificio Sabatini

DE LA POSIBILIDAD DE SER TOCADO
MABEL TAPIA

Los adentros de ninguna manera pueden pensarse sin los afueras. A menos, claro, de instalarse en una torre de cristal, o de cemento, donde nada toca ni es tocado. O a menos, claro, de caer en cualquiera de las formas que el autoritarismo asume cuando niega al otro. Pero ¿qué implica para un museo tocar y ser tocado? ¿Es posible desarticular el lugar histórico en el que el museo se instala y asumir la permeabilidad como forma constituyente del mismo? El adentro de la institución museal se percibe como un conjunto de dispositivos, normas y prácticas que produce una agenda con prioridades propias, pero ¿qué sentido tiene un museo que no se sitúa en el seno de la comunidad de la que es parte?

Entre 2013 y 2014, el Museo Matisse en Le Cateau-Cambrésis (Francia) cierra por refacciones. Durante ese periodo, el equipo del museo multiplica propuestas de actividades con los vecinos y diferentes agentes y asociaciones de la colectividad. En esa coyuntura, el colectivo Public Doors and Windows (Harrell Fletcher, Molly Sherman y Nolan Calisch) de la ciudad de Portland es invitado para realizar un trabajo con la comunidad. Entre una serie de actividades y acciones que transcurrieron a lo largo de más de un año, el colectivo organiza, junto con vecinos y vecinas, la exposición *La vie est faite de belles rencontres* [La vida está hecha de bellos encuentros] (5 de julio - 21 de septiembre de 2014). La muestra que marca la reapertura del museo se inicia con un encuentro abierto en el que participan el propio colectivo, directivos del museo y algunas personas de la comunidad implicadas. En el turno de preguntas y comentarios con el público, una vecina constata de manera rotunda: «El museo nunca estuvo tan

presente en la comunidad ni tan cerca de los vecinos como cuando estuvo cerrado». Cerrar el museo aparecía, en palabras de esta vecina, como la condición de posibilidad para que la institución generara un espacio de intersección con su comunidad. Llamativamente, esto tuvo lugar con la mediación de un colectivo reconocido por su trabajo en arte social y alejado del museo. La institución recurre a un afuera lejos del museo para acercarse a aquello que le es próximo. Sin embargo, hay algo más detrás de lo enunciado por la vecina: lo que está diciendo es que el afuera hizo presente un adentro, lo actualizó. Cuando el museo decidió abrirse (al cerrar), comenzó a existir para la comunidad, a multiplicar sentidos. De alguna manera, fundó su presencia en el afuera cuando, obligado a cerrar su adentro, decidió mirar a su alrededor, reconocerse en un entorno y abrirse a su encuentro.

En la Antigüedad, algunos pueblos realizaban ritos divinatorios apelando tanto a las estrellas como a las entrañas de un animal. El gran afuera y el gran adentro eran necesarios para intentar comprender dónde se estaba y a dónde se iba.

Como sabemos, la primera ola de crítica institucional se caracterizó por un llamado, justamente, a salir de la institución. En ese sentido, la crítica institucional se consolidaba a través del abandono de la institución; institución que se percibía como normativa, sexista, colonialista, imperialista y cerrada a nuevas experimentaciones. Una investigación sobre ecologías institucionales y crisis presentada recientemente por Marta Pérez, Marta Malo y Pantxo Ramas parte del legado de una experiencia que, en los años 70, planteó otra perspectiva. Desmarcándose de ese abandono de la institución que proclamaban muchas propuestas artísticas de aquella época, la experiencia de «desinstitucionalización» en el ámbito de la salud mental que se llevó a cabo en Trieste de la mano de Franco Basaglia trajo consigo una proclama un poco diferente. Bajo la consigna *Entrare fuori* [Entrar afuera], la institución psiquiátrica apostaba a un doble propósito: por un lado, buscaba hacer entrar en la ciudadanía a personas con problemas de salud mental, al mismo tiempo que pretendía intervenir el paradigma sobre el que la institución se construye. Para Giovanna Del Giudice, comprometida desde los comienzos con aquella experiencia, la acción no podía ser sino recíproca. La práctica de «desinstitucionalización» propuso entrar en el afuera social apostando por transformar radicalmente el adentro institucional. El uno sin el otro eran —y son— inimaginables.

Este doble movimiento que podríamos nombrar como «entrar afuera» y «*afuerar* adentro» forma parte, entonces, de un mismo proceso. **1** Proceso que apunta a pensar más en términos de configuraciones institucionales que de institución propiamente dicha. Estas configuraciones se establecen a través de una trama de relaciones de diferentes escalas, intenciones y consistencias. Se trata de configuraciones móviles y eventualmente temporales que, al desarticular las dicotomías de adentros y afueras, se constituyen en las fronteras de esos adentros-afueras. Estas configuraciones institucionales no pueden pensarse, de ninguna manera, como espacios empáticos o consensuales. Se trata, antes que nada, de un tejido complejo e inestable que surge a partir de espacios de mutualidad, de contacto e, incluso, de extrañamiento, de enajenamiento; espacios que se construyen en el tocarse y ser tocado, desdibujando indefectiblemente los límites del adentro y del afuera. **2** De esta manera, el museo aprehende y se deja aprehender, asumiéndose como agente que participa e incide en los procesos socio-históricos en los que se inscribe (barrio-ciudad-Estado-mundo). Pero, además, es así como el museo puede, acaso, perder su lugar unívoco para arriesgarse a encarnar otras formas: forma-museo-espacio de aprendizaje, forma-museo-archivo a activar, forma-museo-foro, forma-museo-pícnic, forma-museo-jardín, forma-museo-debate, forma-museo-asamblea...

1

L´Internationale
El Museo Reina Sofía forma parte de L´Internationale, una confederación de siete instituciones de arte moderno y contemporáneo que comparten una serie de objetivos como la transformación de las instituciones culturales, la construcción de un patrimonio común y una ética fundamentada en los valores de diferencia, solidaridad y comunalidad (*commonality*). L'Internationale propone un espacio para un internacionalismo artístico no jerárquico y descentralizado, basado en los valores de la diferencia y el intercambio horizontal entre una constelación de agentes culturales enraizados localmente y globalmente conectados. Entre otros focos de investigación, desarrolla un trabajo específico en mediación, proponiendo metodologías innovadoras a partir de las experiencias particulares y de los lazos de cada institución con sus comunidades locales. La exploración de nuevas tecnologías, la investigación en formas de colaboración y participación, así como en performatividad y pedagogías críticas, son los campos de reflexión del grupo transversal dedicado a mediación. La publicación *The Constituent Museum* (Valiz/L´Internationale, 2018) retoma algunas de estas reflexiones y experiencias. L'Internationale está conformada por: Moderna galerija (MG+MSUM, Liubliana, Eslovenia); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, España); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHKA, Amberes, Bélgica); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, España); Muzeum Sztuki Nowoczesnej W Warszawie (Varsovia, Polonia), SALT (Estambul y Ankara, Turquía) y Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Países Bajos). También colabora con *partners* asociados en el marco del proyecto *Our Many Europes* (2018-2022), la Valand Academy de Gotemburgo y el National College of Art and Design (NCAD) de Dublín.

Estas configuraciones móviles se definen y redefinen en un flujo constante de conexiones-desconexiones. El entramado de lazos que de ellas resulta, con sus tensiones y hallazgos, transforma de manera molecular el museo. Los adentros asumiendo múltiples afueras; los afueras implicando un museo que se reconoce como situado y asume el situarse como un proceso en constante devenir. Un museo que se arriesga...

2

Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas
El Museo también forma parte de la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas, formada por instituciones artísticas y agentes independientes de México, Costa Rica, Colombia, Chile y España que, desde una perspectiva de bienestar común, trabajan como un organismo vivo y pluriversal dedicado a explorar las hibridaciones y los terrenos liminales entre las prácticas artísticas, educativas y de cambio social. Realizan encuentros internacionales y locales, grupos de estudio y laboratorios de pensamiento artístico que desarrollan estrategias comunitarias, herramientas de análisis, métodos de autocrítica y prácticas para implementar en sus espacios de trabajo y programas públicos. Las investigaciones de la Red buscan accionar cambios en los espacios, las agendas, las gestiones y los presupuestos destinados a programas educativos dentro de las organizaciones culturales, para mejorar las condiciones laborales de las personas que las integran, exigir espacios de formación y diálogo, impulsar sus ofertas de mediación crítica, trabajo comunitario y las relaciones entre instituciones independientes. En México la integran el Consorcio Internacional de Arte y Escuela, el Centro Cultural de España en México, la Escuela de Artes y Oficios (UAM Cuajimalpa), El Rule Comunidad de Saberes, Primal Studio, SOMA, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, el Laboratorio de Arte Alameda, el Museo Tamayo, el Centro de Estudios Independientes y los colectivos Cuerpo Estratégico, Tráfico Libre de Conocimientos y La Hervidera. En Latinoamérica y Europa, la Red funciona a través de cuatro *nodos*: el primero, que representa a Norteamérica, se encuentra en México y está formado por once organizaciones; en Centroamérica, TEOR/éTica y La Ruidosa Oficina, basadas en San José (Costa Rica); en Sudamérica, NC-Arte, Laagencia y los Museos del Banco de la República, que trabajan desde Bogotá (Colombia), además del Colectivo se Vende, en Antofagasta (Chile); en Madrid (España), el Museo Reina Sofía y el colectivo Pedagogías Invisibles representan el puente y contacto con el resto de países europeos.

EN LOS LÍMITES Y MÁS ALLÁ. *NOEXPO* EN LA MÁQUINA-MUSEO

MARTÍ MANEN

La máquina-museo bascula entre distintos deseos, algunos de ellos casi contradictorios. Deseos alrededor de la proximidad y la distancia, alrededor del frío y el calor, en una contradicción lógica que responde a la definición múltiple y en proceso de lo que es un museo en sí. El museo —como ente— se encuentra en un marco temporal que lo lanza más allá del ahora. Su primera función —y su primer deseo— se encuentra en la historia, en la escritura de una futura historia mediante una serie de gestos que pueden ser invisibles hoy.

La construcción de historia en la máquina-museo se hace a través de la selección y la categorización de una serie de ítems (básicamente, objetos o elementos a los que tratar como tal) para salvaguardarlos de la actualidad. El museo es, entonces, una máquina para parar el tiempo y separarse de la realidad. Mediante sus objetos, la máquina-museo define una voluntad de archivo y una escritura sustentada en la idea de colección. La categorización no responde al deseo y la mirada del hoy, sino a una proyección hacia delante y a una subjetividad que supera la revisión, precisamente, con el salto hacia el futuro. La colección se debe mantener a salvo, hay que asegurarla, preservarla de los peligros. Y las personas que visitan el museo son un peligro.

La definición de la máquina-museo también se encuentra en su función pública con el hoy. Esa historia que se escribe para el futuro viene precedida de otras historias que se escribieron ayer (Browne, 2014) en el mismo museo. Esas historias se muestran para ser paseadas en exposición y observadas como conocimiento, como construcción de sociedad, como elemento unificador en la diversidad de individualidades. Esas historias parten de la definición del museo

como máquina social de uso político. Es la máquina colonizadora empleada por la estructura napoleónica, es la máquina británica de expolio imperial, es la máquina que se multiplica geográficamente como un virus en la posglobalización. También es la máquina que asume sus paradojas y su posición como elemento estabilizador. Y entonces, desde este punto de vista, la exposición en el museo necesariamente estará por encima de las personas que la visitan, ese grupo al que hay que convencer mediante el orgullo compartido o la admiración. Desde esta función ideológica para contar la historia, la figura de quien emite (la institución) y la de quien recibe (los públicos) no necesitan un diálogo como conector, nos encontramos con una transmisión de contenidos y de formas específicas para ellas.

Y, después, la práctica en sí del arte —con su duda constante y su agramaticalidad— en conjunción con la voluntad de ser un centro en proceso (Von Hantelmann, 2010) más allá del museo como marcador histórico. El museo se viste de centro de arte para investigar en el hoy, para ser también espacio público y generador de realidad presente y futura, incorporándose así en el relato como sujeto. Las salas en las que las personas eran un peligro —y a las que había que convencer o lanzar un mensaje— pasan a ser, también, un lugar en el que dialogar para pedir cierta participación dentro de unos formatos preestablecidos (Nordahl, 2019). El sentido de la colección se complica, y aparecen, paralelamente, múltiples exposiciones con matices, diferencias y variaciones. El museo ve que, además de colección, tiene exposiciones que no responden necesariamente a la colección en sí o a su función como definidor de historia, y —de algún modo— suaviza su posición de poder respecto a sus visitantes. Entra otro *tiempo* en el espacio.

Con esta aparición de múltiples capas, el propio museo se pone en entredicho como agente para la escritura de la historia y se facilita un acercamiento crítico, ya que los elementos de presentación pierden su capacidad de agencia monolítica. Resulta interesante ver que también en este momento saltamos de la exposición al programa: la programación de actividades define el espacio y lo limita temporalmente mediante su eventualización. La exposición en el museo puede *liberarse* así de ser centro de arte. Con el programa, el museo puede lanzar otro tipo de comunicación en un supercapitalismo que pide un grado de interacción mayor que el que ofrece el museo como salvaguarda. Los ritmos son los ritmos.

55—EN LOS LÍMITES Y MÁS ALLÁ. *NOEXPO* EN LA MÁQUINA-MUSEO

La exposición en la máquina-museo se encuentra en un mar de tensiones. Tiene que cubrir varias de las definiciones de lo que quiere ser el museo. Definiciones que, a veces, entran en contradicción y que parten de ideas distintas de lo que son el museo y la exposición. La exposición puede ser una construcción cerrada o una cantidad ingente de dudas a testear, puede ser una tesis o la negación de ello, puede ser algo divertido o un rigor absoluto. Pero en la máquina-museo existen límites en los formatos expositivos marcados por la propia idea del museo. Esa idea compleja.

¿Cómo poder hacer más? ¿Cómo ser más? Seguramente, saliendo de la exposición. Seguramente, entendiendo que otra de las facetas identitarias de la máquina-museo se encuentra en una palabra como *educación*. Tradicionalmente, los departamentos de educación en los museos han sido situados fuera de lo programático y de la definición de lo expositivo. El departamento de educación era el conector que suavizaba la relación con los públicos. Como departamento, su presencia era importante —al mismo tiempo que insustancial— en el día a día de la exposición, pero más que discutible en la definición previa. La educación se adaptaba a lo ya decidido o, en muchos casos, prescindía de ello para ir a trabajar elementos básicos y ajenos a los ritmos de la planificación de la colección, las exposiciones o la programación. El color. Las formas. Los gestos. El tipo de lenguaje utilizado, así como las formas de documentación, también se alejaban de los otros departamentos en la máquina-museo.

Pero la educación o lo educativo pasó a ser un elemento que también se incorporó en la definición del museo, lo que implica otra paradoja y otra danza entre equilibrios. Las prácticas educativas tienen una función en las exposiciones, pero las primeras están supeditadas a las segundas (o, en el peor de los casos, sin poder afectar en ningún caso a sus contenidos); las prácticas educativas son también dudas, diálogo y un camino hacia la complejidad y la comunidad. Entonces, ¿cómo ser definitorio desde educación? Seguramente, asumiendo que estas prácticas tienen una temporalidad muy distinta que las habituales de la máquina-museo, y que es en esas otras temporalidades donde hay una posibilidad de afectación. También a partir de la asunción de un posible diálogo no cerrado y uno a uno entre máquina-museo y ser humano. Seguramente, reformulando los tiempos y la idea de presencia, no ya en la exposición, sino fuera de ella.

Colección, exposiciones y programas marcan unos ritmos específicos en los que la educación tiene que surfear. ¿Puede lo educativo salir de los marcos temporales impuestos en los formatos del museo? ¿Pueden los procesos educativos definir sus propios formatos y que estos sean, además, carga de identidad para en un futuro devenir estructural de la máquina-museo? La educación permite entender el museo desde la performatividad; permite olvidar la definición para saltar a lo indefinido; permite compartir y que los momentos pasen a ser imprevistos, necesariamente imprevistos. La máquina-museo, como máquina, intenta tener todo bajo control, pero la idea de educación (y el giro que conlleva) implica un grado de flexibilidad y una superación de los roles preestablecidos importante. Implica estar atento y abierto a una multiplicidad de voces y gestos. Pensar más allá de las formas utilizadas en el museo para entender que, seguramente, nos encontraremos hablando de usos; pensar en la activación de momentos, y que no se trata únicamente de momentos cortos, sino de procesos a largo plazo. Pensar en ideas que no tienen que estar escritas, sino que van a nacer junto con las personas ahora usuarias.

Pensar en la máquina-museo como marco activo para una definición fluctuante. Permitir que la definición esté también en manos de otras personas que no forman parte de la estructura museal. Pensar en *Noexpo* **1**. Pensar en usos que obliguen a otras negociaciones, a otras voces, a otras palabras. Empezar de nuevo otra vez. En lo que eran los límites, en lo invisible, mediante una dinámica de activación de destellos que —desde educación— pasarán a ser memoria individual y colectiva.

REFERENCIAS

BROWNE, Victoria (2014): *Feminism, Time, and Nonlinear History*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

NORDAHL, Jesper (2019): *Anticapitalist Feminist Struggle and Transnational Solidarity: Chandra Talpade Mohanty*, Estocolmo.

VON HANTELMANN, Dorothea (2010): *How to Do Things with Art: The Meaning of Art´s Performativity*, Zúrich, JRP/Ringier. [Trad. cast., *Cómo hacer cosas con arte: el sentido de la performatividad en el arte*, Bilbao, consonni, 2017].

1

Noexpo, uno de los programas transversales del Área de Educación del Museo, pretende experimentar sobre otras formas de compartir el conocimiento que se genera en las instituciones culturales mediante sistemas, procesos y experiencias que no se desarrollen a través del formato *exposición*. Durante el curso 2019-2020, desarrollaremos los siguientes proyectos: El Tiempo, de Claudia Claremi, es un proyecto de investigación en colaboración con el colectivo de voluntari+s del Museo. La construcción de una pieza audiovisual de ficción ambientada en un futuro distópico en el que el Museo, cerrado al público, revive su pasado servirá de excusa para reflexionar sobre la jubilación laboral del colectivo implicado, el trabajo que realizan actualmente implementando visitas guiadas y sobre su memoria colectiva y relación personal con las obras de arte del Museo. Iris invertido, de Marco Godoy, es un proyecto sobre los espacios no expositivos del Museo que toma la forma de un ensayo visual que se plasma en la presente publicación. A través de la documentación fotográfica de los lugares que no están abiertos al público y que, sin embargo, son necesarios para que las obras expuestas puedan construir su valor, pretende visibilizar las relaciones de escala, prioridades y jerarquías que afectan tanto a los objetos como a l+s trabajador+s del Museo y que habitualmente no forman parte de la programación oficial de las instituciones culturales. Por suerte, de cerca nadie es normal, de Paloma Calle, tratará de problematizar la idea de *familia* y sus modos de representación en las instituciones culturales, debido a las dificultades de enunciación que las familias expandidas o heterodisidentes encuentran en estos lugares. A lo largo de una investigación/práctica artística, que explorará formatos celebratorios de presentación, planteará la posibilidad de interpelación de núcleos de convivencia no normativos en los museos y centros de arte.

MANIFIESTO INTERIOR
LAAGENCIA

¿Cuáles son las fronteras de un museo? ¿Dónde está la línea que define la institución hacia dentro y la institución hacia fuera? ¿Cómo transitan y habitan los cuerpos esta frontera? ¿Dónde está el exterior y el interior de la institución?

Son las prácticas de los departamentos de educación las que viven una constante negociación con los límites que se establecen hacia dentro del museo, la estructura jerárquica y burocrática; y, hacia fuera, las relaciones de atención y cuidado que se crean con el público que visita las salas de exposición y atiende a los servicios culturales, en términos económicos, intelectuales, culturales, sociales y, sobre todo, económicos. Si el papel de los cuerpos de las mediadoras que se ubican en esta frontera es líquido, ¿cómo atraviesan la matriz colonial y patriarcal?, ¿qué supondría una emancipación del programa público frente a las exposiciones o colecciones, frente a la voz del curador o del genio creador?

Es necesario hacer estas preguntas directamente a los museos, a aquellas instituciones que enuncian una posición legítima frente al entramado cultural de un contexto determinado, porque sus respuestas apuntan a entender qué idea de público determinan, qué sujeto político quieren constituir, hasta dónde abren su infraestructura (material e inmaterial) para escuchar y dar lugar a otras formas de conocimiento, de movimiento y tránsito. Por lo tanto, ayudan a ver cómo se entienden y constituyen en su contexto, qué imagen de historia y de sociedad firman y afirman.

Cuando en este texto hablamos de *museo*, nos referimos particularmente a su definición dentro del *archipiélago de instituciones totales*:

nosotras, Laagencia —que en los últimos años hemos trabajado en procesos colaborativos y de aprendizaje recíproco con este tipo de instituciones—, entendemos que, aunque en ocasiones nos parezcan grandes abstracciones, al final del día son estructuras que se mantienen en pie no solo por sus cimientos monumentales, sino también por el engranaje de personas empleadas para activar su arquitectura semio-política, por los agentes que las sostienen y confirman en un sinnúmero de decisiones (grandes, pequeñas o minúsculas). Por eso creemos que las instituciones, al igual que las personas que las componen, son susceptibles de ser transformadas.

Esta transformación puede detonarse de cualquier manera, desde cualquier grieta o pregunta; y, muchas veces, lo único que hace falta es un poco de *desobediencia* para sentar un precedente que desencadene toda una serie de cambios posibles. En este sentido, queremos compartir dos ejercicios, dos referentes, dos proyectos de los que hemos formado parte recientemente y que han estado dirigidos principalmente a equipos de mediadoras, a aquellos sujetos que cruzan la frontera desde la especulación del lenguaje y la inestabilidad laboral. En ambos casos, la finalidad de la práctica ha sido iniciar procesos de toma de posición, generar archivos y conciencia corporal, como una forma de evidenciar necesidades, carencias y detonantes de cambio de paradigma hacia otras formas de instituir más permeables. Los dos ejercicios, llevados a cabo en dos museos cosmopolíticos en Bogotá y Madrid, han consistido en redactar y publicar un manifiesto de mediación crítica hacia los adentros de la institución.

En octubre de 2018 Laagencia fue invitada por la Sección de Servicios al Público y Educativos de la Unidad de Artes y otras Colecciones del Banco de la República de Bogotá (SSPYE) a diseñar y poner en marcha una escuela temporal de mediación dirigida al equipo de mediadoras que iba a trabajar en la muestra *Habitación compartida*, en el Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU). Era la primera vez que un agente externo participaba de esta forma, ya que los procesos para preparar la mediación de las exposiciones se hacen internamente en la sección y con el Departamento de Curaduría.

Para hacer frente a las formas de mediación tradicionales basadas en la transmisión de información —que funcionan como eco de la voz de los curadores y artistas—, la escuela estuvo orientada hacia la

mediación líquida y crítica, lo que supone un empoderamiento y una toma de posición de las mediadoras. En este sentido, la escuela se desarrolló horizontal y colectivamente, junto con el equipo y la SSPYE. Discutimos y diseñamos los contenidos y las posibles activaciones, así como cuatro dispositivos móviles de mediación que iban a ocupar de manera temporal el vestíbulo de la exposición. Creamos y compartimos los ejercicios entre todas, y organizamos sesiones de retroalimentación para generar archivo, una actividad que consideramos fundamental para producir memoria y dar visibilidad a una labor que suele perderse.

CAMPAMENTO se planteó como una cartografía, como un espacio de ocupación en el que se sugerían varios caminos y estrategias para recorrer física y conceptualmente la exposición y sus contenidos. Una guía que daba a la mediadora herramientas para facilitar la liquidez de su función: compartir —a través de su subjetividad, su voz y su corporalidad— ideas y modos de ver en compañía de los asistentes, para que estos, de manera autónoma, hicieran sus propias conexiones e interpretaciones.

Siendo consecuentes con este proceso, visibilizando agencias y subjetividades, en una de las paredes mostramos un texto que presentaba el proyecto, así como un manifiesto de mediación líquida firmado por todas las integrantes del equipo de trabajo. Elaborar un manifiesto es un ejercicio de toma de posición que puede suponer el primer paso de cualquier escuela o institución para enunciar su actitud frente a su contexto social y político. En muchos casos, esto es algo que se hace hacia fuera: nuestra propuesta fue invertir esa dirección y hacer un manifiesto hacia dentro.

CAMPAMENTO

Un manifiesto realizado por Vanesa Ardila, María Camila Cabezas, Gabriela De Castro, Ana María Espejo, Daniela García, Diego García, Sebastián Mesa, Mariana Murcia, Camilo Restrepo, Diana Salas, Mónica Piraguata, Santiago Pinyol, Madeleine Villamil y Mónica Zamudio.

La Mediación Líquida:
Es crítica y transformadora.
Es política, resistente e interactiva.

Es incluyente y comunitaria.
Es una forma de tomar posición.
Es una forma de investigar con otras.
Es diálogo.
Es relación entre comunidades y territorios.
Deja preguntas (muchas preguntas).
Se transforma y transforma.
Es envolvente.
Es construir un relato de manera colectiva.
Hace pensar y sentir al mismo tiempo.
Es un espacio de participación.
Es activar la afectividad propia y la de otros.
Es afectar desde otros lugares que involucren cuerpos.
Es multidisciplinaria.
Es múltiples miradas.
Es autocrítica.
Es fluida.

Este sencillo gesto (redactar y hacer público un manifiesto de mediación) adquirió una especial relevancia cuando fue retirado de la pared en la que se había instalado. La dirección del museo consideró que era violento (un manifiesto es un texto político) y que estaba mal redactado porque estaba escrito en femenino (aunque el noventa por ciento del equipo sean mujeres, «no se dice *mediadoras* sino *mediadores*»). Finalmente, la razón de mayor peso parecía ser que las paredes del museo estaban reservadas para enunciar la voz de la institución, que se delega en la de los curadores y artistas, no en la de las empleadas temporales.

Estas razones indicaban que el museo mantenía la valoración de la mediación como servicio a través de la voz de las educadoras y, de esa forma, impedía que ese gesto se convirtiera en una oportunidad para cuestionar la estructura jerárquica de la institución que determina quién puede hablar o de qué manera; impedía que se pudieran empezar a asumir otros compromisos, como reconocer el trabajo de la mediación y los programas públicos como una actividad intelectual en sí misma.

Unos meses después, en febrero de 2019, participamos en *Escuelas en residencia*, una actividad dentro del proyecto *Escuela Perturbable*

llevada a cabo por el Área de Educación del Museo Reina Sofía junto con el centro de residencias artísticas FelipaManuela. *Escuela Perturbable* es un programa extendido de estudios, residencias y producciones culturales que transcurrió en paralelo a la exposición *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas* (17 de octubre de 2018 - 4 de marzo de 2019). Estuvo compuesto por tres grupos de estudio que se reunían un día a la semana con diferentes invitados para tratar temas específicos, preguntas y contingencias de su campo de trabajo dentro de las prácticas del arte + educación. Estas sesiones se desarrollaban dentro de una instalación de Camnitzer, en una de las salas de exposición, que representaba un aula escolar. Por lo tanto, la pieza solo estaba completa cuando nos juntábamos allí a hacer y pensar juntas.

En nuestra sesión dentro del grupo *Situar la mediación*, organizamos un encuentro que tuvo como punto partida la sesión previa, propuesta por la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM), y que consistió en la socialización y ampliación del manual de buenas prácticas que esta organización había redactado por medio de diferentes actividades en varias instituciones. A partir de los contenidos que habían surgido de esa sesión, decidimos centrarnos en los cuerpos de las mediadoras, porque, como si de fantasmas se trataran, estos ocupan un lugar en el espacio de representación, pero a la vez son invisibles. Son cuerpos que habitan la frontera de las instituciones, tanto discursiva como económicamente; cuerpos que se ven expuestos al frío institucional, simbólica y físicamente. Esta situación obliga a tomar posición, a ocupar terreno, a hacerse visible, a no callarse; porque, como dice Audre Lorde, nuestro silencio no nos protegerá.

El encuentro buscaba que estos fantasmas salieran de las esquinas y perturbasen la institución, sus paredes, espacios y mentes. Mediante la elaboración de tres manifiestos que partían de la idea de resignificar la *Escuela Perturbable*, pensamos en la potencia de la perturbación desde la mediación. Al final de la sesión de trabajo, cada grupo compartió su manifiesto con el ánimo de escribirlos y hacerlos públicos directamente sobre una de las mesas de la instalación. Finalmente, no se pudo llevar a cabo.

ESCUELA PERTURBADORA
Un manifiesto realizado por Belén Domínguez, Cristina Gutiérrez, Fran MM Cabeza de Vaca, Elena Aparicio, Alejandra Torres, Javier Hurtado, Carolina Bazzi, Elba Díaz, Kae Newcomb, Almudena Loarte, Ana Vaquero, Rebeca París, Ana Vázquez, Tom Cano, Álvaro Martín, Patricia Raijenstein, Samy Khalaf, Alejandra Pastrana, María Andueza, Mónica Montoya, Alba Pérez y María Acaso.

Perturbar es imaginar otros límites
Perturbar es ser curioso
Perturbar es hacer experimentos mentales
Cambiar lo que nos perturba, con mimos
Sin atacar a las personas, sin perturbarlas
Perturbar es un crecimiento no lineal
Como una batería o esporas
masas que se reproducen asexualmente
Perturbar es afectar la memoria genética
Ser menos estúpidos
Perturbar es no tener miedo
a no encontrar lo que buscamos equivocadamente
Perturbar es un experimento de la actitud de sus elementos:
Volatilidad extrema
Sensibilidad fotolumínica a los cambios del entorno
Capacidad de extensión y contracción
Propicia relaciones químicas entre todos los ingredientes
que constituyen la comunidad
Cocina con los ojos cerrados y deja trabajar otros sentidos
Las mediadoras funcionan como núcleos
Este manifiesto, sus ideas e intenciones, caduca en 2039
Consumir preferiblemente en acciones colaborativas
Mantener en un lugar cálido y público al alcance de personas
No ingerir, contiene tinta
En caso de contacto con los ojos u oídos
contaminar a otros.

En ambos proyectos se hicieron evidentes límites y grietas que, finalmente, culminaron en gestos institucionales que visibilizaron estructuras de poder, estructuras que han llegado a establecer lo que

denominamos un *Manifiesto interior*: un lugar para reflexionar y proponer modos de hacer hacia dentro. **1** Cada institución debe ser coherente con su contexto, su lugar y sus públicos. Cada institución debe encontrar soluciones locales para problemas globales y, ante todo, apelar a la imaginación institucional.

1

La vida cotidiana del Museo está marcada por los infinitos trayectos que realizan sus trabajador+s. La actividad diaria que garantiza el funcionamiento de la institución genera incontables recorridos dentro y fuera de las salas de exposición. En ese ir y venir se construye un lazo singular con la Colección del Museo, un lazo de cercanía que se instala casi sin que nos demos cuenta. Pero ¿cuáles son las obras que marcan nuestros trayectos?, ¿qué piezas del Museo nos interpelan en nuestro ir y venir habitual?, ¿cómo nos provocan? En el marco de «Repensar el Museo» —una de las líneas-fuerza del departamento de Actividades Públicas y Educación—, proponemos interrumpir nuestros recorridos habituales y abrir **Modo avión**, un espacio/programa para compartir miradas e ideas sobre una selección de obras elegidas por l+s trabajador+s del Museo.

CODA

¿DÓNDE ESTÁ MI LOGO?
SUSANA GÓMEZ

Durante muchos años, los financiadores privados hemos entrado en los museos formulando esta pregunta: ¿dónde está mi logo? Hemos simplificado tanto la pregunta que la proyección de nuestros intereses ha quedado reducida a la aplicación de un logotipo.

Yo misma, cuando me imagino al Sr. Patrocinador, he fantaseado con una figura de semblante serio y aspecto fiscalizador que lleva corbata, camisa perfectamente planchada y, seguramente, un maletín. Se pasea por el museo dejando claro que ese no es su entorno natural y busca, con cara de desaprobación, el logotipo por las paredes de la institución. Nunca se va contento y siente algo de poder en su desaprobación permanente. El Sr. Patrocinador ha negociado con el museo tamaños e impresiones del logotipo, entradas para sus clientes y apariciones en prensa. Es decir, ha negociado con los mismos parámetros con los que se negocia un patrocinio deportivo.

Las líneas que dividen un patrocinio publicitario y la labor fundacional (perspectiva desde la que yo escribo) son aún confusas, y debemos asumir cierta ambigüedad para poder avanzar. El financiador, salvo raras excepciones, quiere visibilidad. Acordemos los tamaños y los colores del dichoso logotipo y empecemos a trabajar en lo demás, que será lo que nos distinga de un acuerdo publicitario.

¿Qué es *lo demás*? Para contestar a esta pregunta es imposible no recordar los vaivenes económicos a los que se ha visto sometido el tejido cultural y que todavía hoy lo definen. La absoluta precariedad y fragilidad que ha caracterizado a la cultura en España durante los últimos quince años nos obliga a los financiadores a resituarnos. Ante un entorno vulnerable no podemos pensar exclusivamente en

la capitalización de nuestra participación en los proyectos culturales, debemos actuar como defensores de esos proyectos y dar valor al trabajo que se está realizando en las empresas e instituciones de la cultura. Debemos potenciar su reconocimiento y acompañarlos en su evolución. Debemos convertirnos en un agente facilitador de su progreso. Esta nueva posición, que exige mucho más de nosotros, nos obliga a trabajar en la escucha y el conocimiento mutuo. Por lo tanto, también exige agentes interesados en desarrollar esas nuevas posiciones. Se modifican nuestras funciones y se nos pide una capacidad de permeabilidad y aprendizaje mucho mayor.

La posición es más compleja, pero también mucho más divertida. Cuando la visibilidad de la marca no lo protagoniza todo, se abre un nuevo camino de financiación en el que cabe la experimentación, la reflexión, el laboratorio, el proceso de las cosas. Cobra valor la actividad sin inauguraciones, ruedas de prensa o hitos *anunciables*. Se comienza a trabajar en otros códigos, y aparece un nuevo barómetro de medición para el financiador privado: el impacto social.

Las fórmulas de medición merecen un texto aparte, pero sí es importante señalar aquí que el cambio de paradigma del número de impresión de logotipos al impacto social en la financiación supone una enorme oportunidad para que los departamentos de educación de las instituciones encuentren nuevos aliados.

No hay mejor vía para promover ese impacto social desde un museo que un programa pedagógico: en el departamento de educación es donde se conecta con la sociedad, donde se tejen redes con el entorno y donde la transformación social puede suceder de forma más evidente.

Seguramente, apostar por la educación implica renunciar a muchas cosas. Mantenemos una tensión permanente entre la visibilidad, el impacto, el lugar en el que debemos estar y la capitalización de nuestras aportaciones como financiadores. Financiar el programa educativo del Museo Reina Sofía es un aprendizaje continuo sobre la evolución de la financiación privada de la cultura en España. La Fundación Banco Santander ha sido su patrocinador desde hace más de diez años, y durante este tiempo hemos pasado por estadios muy diferentes. Con *Gira* comenzamos una nueva fase en la que sabemos que un logotipo no es más que el comienzo.

Pasillo de Dirección. Planta 5, Edificio Nouvel

Pasillo de oficinas. Planta 5, Edificio Sabatini

Pasillo de tránsito vigilantes de sala. Planta 0, Edificio Sabatini

XXIV

Entrada montacargas. Planta 0, Edificio Sabatini

Galerías de mantenimiento y climatización. Planta 0, Edificio Sabatini

XXVI

Almacenes de material IMBAD. Planta -1

Jaulas IMBAD. Planta -1

XXVIII

Almacenes de obra de arte. Planta -2, Edificio Nouvel

CODA

MANUEL BORJA-VILLEL

El proceso decolonial solo se puede llevar a cabo a través de una transformación profunda de nuestros modos de saber y aprender. Desde mediados de los años noventa, numerosas voces se han alzado contra la primacía de un orden que ignora la diferencia y oprime al otro, sea este mujer, negro, indígena o trabajador. No nos sorprende comprobar cómo, en las últimas décadas, el sistema del arte contemporáneo ha emprendido un giro hacia la pedagogía, ni que los departamentos de educación hayan crecido exponencialmente en importancia. Pero, es también evidente que ese museo abierto y dialógico por el que aboga Luis Camnitzer sigue sin ser una realidad generalizada.

Con la crítica artística de los años setenta, se empezó a cuestionar el museo como un aparato ideológico, centrado en promover una cultura pretendidamente racional, autónoma y universal. Fundado en los principios de la Ilustración el museo educaba, sí, pero en una dirección concreta. Los artistas, comisarios y críticos de la época desmontaron una y otra vez una institución que privilegiaba a determinadas personas y hechos y silenciaba a otros, confirmando así su papel como agente reproductor de una estructura colonial. El mundo contemporáneo, sin embargo, no es estático, se constituye a partir de las relaciones de las personas y las cosas. Es transparente, está en continuo movimiento y configura formas de poder difusas, abstractas y difíciles de capturar. Aun juzgando desde posiciones críticas, no siempre somos conscientes de cómo se nos expropia de nuestros conocimientos, memorias y afectos. Y ya no es suficiente con revelar lo que la sociedad encubre, sino que es imprescindible

educarnos en el aprendizaje de aquello que aún no sabemos. El acceso universal al arte y a la cultura es preceptivo, pero también es urgente señalar que existen formas heterogéneas de concebir la dimensión estética del ser humano, que las nociones de arte y cultura son construcciones y se hallan condicionadas y sujetas a las diferentes ordenaciones políticas. No es posible proponer una pedagogía artística sin advertir que, por ejemplo, en muchas culturas indígenas no existe el término "arte". Se usan, en cambio, acepciones que tienen que ver con aquello que se hace con la punta de los dedos, con las técnicas de curación o con lo colectivo.

Hace no mucho, palabras como custodia, producción de conocimiento o colaboración eran un tanto extrañas en los grandes museos. Primaban todavía los conceptos centrados en la propiedad, la representación y lo cuantificable. Ahora, no obstante, es habitual que las instituciones incluyan en su misión la exigencia de compartir y reivindiquen como propios relatos e historias tradicionalmente reprimidos. Feminismo, ecología y raza son términos de uso corriente en bienales y centros de arte. Se diría que el proceso de democratización de los museos está ya en marcha y que su realización, al menos parcial, es solo una cuestión de tiempo. Entonces, ¿a qué se debe el pesimismo de algunas opiniones sobre las posibilidades de su transformación? ¿A una herencia adorniana? ¿A la melancolía de nuestra época? ¿Será que las posiciones más progresistas son, en el fondo, alérgicas a conseguir sus objetivos? ¿O tendremos que aceptar que toda revolución conlleva en sí misma su propia contrarrevolución?

Cualquier respuesta a estas preguntas pasa por entender que las condiciones sociales, económicas y tecnológicas han cambiado de forma radical. Para controlar no es ineludible ocultar o prohibir, porque en un mundo de consumidores no se requieren ideas o contenidos, solo marcas, y porque el miedo y la autocensura se han extendido entre nosotros. Que hoy se hable en la mayoría de los museos de feminismo, decolonización, ecología o raza es positivo. Que esos conocimientos se encuentren a menudo deshistorizados y que en ellos haya desaparecido cualquier elemento de clase, no tanto. Hoy más que nunca, se hace imprescindible entender el capitalismo como un sistema que muta sin cesar, que, en el presente, ha adoptado y adaptado la crítica a sus propios fines, encontrando en ella un campo infinito de expansión y control. Ello ha sido motivo de una cierta acedia,

que ha acarreado la paralización o la huida. Que se haya extendido una retórica de lo dialógico, colaborativo, comunitario, procesual y radical no quiere decir que las nuevas prácticas artísticas realmente lo sean. La necesidad de construir aperturas reales sigue estando vigente.

Ante la realidad de lo global, muchos museos han optado por un régimen de franquicias, siempre propenso a la homogeneización, a la vez que promueven el trabajo comunitario de proximidad. Su esquizofrenia implica organizar un éxito de taquilla tras otro, dirigido a un público general de consumidores, al mismo tiempo que se refuerzan las políticas de cercanía con las comunidades más desfavorecidas. Se trata, en realidad, de dos caras de la misma moneda. Si la primera tiende a reflejar lo peor de la globalización, la segunda puede caer en una política social despolitizada y rayana en lo folclórico. Frente a ello proponemos la noción de un *museo situado*, local y emplazado en el sistema mundo, en el que un acontecimiento en Lavapiés puede relacionarse con un hecho en Senegal y este, a su vez, con otro en China. El *museo situado* supone abrirse a lenguajes y modos de entender el mundo que desconocemos; un museo donde la interacción entre los dispositivos de exposición y los educativos debe ser continua. No se trata de favorecer un ámbito sobre otro, sino de hacerlos indisociables. El arte es una forma de conocimiento no normativo, en el que escuchar e interpelar es tan significativo como hablar y mostrar.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Ministro
José Guirao Cabrera

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente
Óscar Fanjul Martín

Vocales natos
Javier García Fernández
(Subsecretario de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)
Vicente Jesús Domínguez García
(Viceconsejero de Cultura del Principado de Asturias)
Francisco Javier Fernández Mañanes
(Consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Cantabria)
Patricia del Pozo Fernández
(Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales designados
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Pedro Argüelles Salaverría
Patricia Phelps de Cisneros
Carlos Lamela de Vargas
Alberto Cortina Koplowitz
Estrella de Diego Otero
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, SA)
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, SA)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Patronos de honor
Guillermo de la Dehesa
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirectora Gerente
Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales
Chema González

Jefa del Área de Educación
María Acaso

Subdirección de Gerencia

Subdirector Adjunto a Gerencia
Ángel Esteve

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Luis Ramón Enseñat Calderón

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico
y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

Editado por el Área de Educación del
departamento de Actividades Públicas
y el departamento de Actividades
Editoriales del Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía

Directora de Actividades Públicas
y Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefa del Área de Educación
María Acaso

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

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

Diseño gráfico
This Side Up

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión
PLGRAFIC

BY-NC-ND 4.0 International

De esta edición, Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, 2019
De los ensayos, sus autores
De las imágenes, Marco Godoy

NIPO: 828-19-021-7
DL: M-22502-2019

Catálogo de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

educación:

Patrocina: Santander Fundación