



EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y MUSEOS EN CLAVE DE GÉNERO: ESPACIOS DE APRENDIZAJE E IMAGINARIOS VISUALES EN CONSTRUCCIÓN

ARTISTIC EDUCATION AND MUSEUMS IN A GENDER KEY: LEARNING SPACES AND VISUAL IMAGINARIES UNDER CONSTRUCTION

Belén Abad de los Santos
Universidad de Sevilla

DOI: [10.33732/ASRI.6800](https://doi.org/10.33732/ASRI.6800)

.....
Recibido: (17 05 2024)
Aceptado: (17 07 2024)
.....

Cómo citar este artículo

Abad de los Santos, B., (2024). Educación Artística y museos en clave de género: espacios de aprendizaje e imaginarios visuales en construcción. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (25), 75-91.
<https://doi.org/10.33732/ASRI.6800>

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre los museos como espacios de aprendizaje derivada de una investigación que busca conocer su potencialidad didáctica dentro del marco de una práctica formativa universitaria llevada a cabo en colaboración con el Centro Andaluz

Abstract

This article proposes a reflection on museums as learning spaces derived from research that seeks to understand their didactic potential within the framework of a university training practice carried out in collaboration with the Andalusian Center for Contemporary Art (CAAC) in 2024, motivated by

de Arte Contemporáneo (CAAC) en 2024, motivada por la exposición *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*. El itinerario seguido trató de ofrecer orientaciones a los discentes del MAES de la Universidad de Sevilla que facilitarían la interpretación de las creaciones de la artista y activista romaní Malgorzata Mirga-Tas, bajo las que subyace un marcado trasfondo político y feminista. Tras el balance de la experiencia museística se focalizará la atención en la valoración de su impacto.

Palabras clave

Museos, Educación Artística, Arte Contemporáneo, género, feminismo.

the exhibition Malgorzata Mirga-Tas. Remembrance and resignification. The itinerary followed tried to offer guidance to the students of the MAES of the University of Seville that would facilitate the interpretation of the creations of the artist and activist Malgorzata Mirga-Tas, under which lies a marked political and feminist background. After evaluating the museum experience, attention will be focused on assessing its impact.

Keywords

Museums, Artistic education, Contemporary Art, gender, feminism.

1. Introducción

El debate global sobre la inclusión y la igualdad de género se halla cada vez más presente en el ámbito de los museos. A juzgar por las tendencias observadas recientemente en cuanto a la presencia femenina en las colecciones y exposiciones museísticas, existe una clara predisposición a integrar a las mujeres en su calidad de participantes creativas y, de una manera específica, como transmisoras y creadoras de cultura. De hecho, hoy en día se evidencia que en su empeño de superar las estructuras sexistas, los espacios museográficos comienzan a sensibilizarse acerca de la necesidad de un cambio de paradigma, acorde al pensamiento museológico posmoderno revisionista crítico (Padró, 2003), que logre desbancar a ese modelo arcaico de museo como vehículo de transmisión de tradiciones androcéntricas.

En este sentido, las medidas o acciones favorables hacia lo que parece suponerse, al menos en apariencia, de un avance real hacia la igualdad habrían de manifestarse en nuevas políticas de adquisición de obras ajustadas al requisito de equidad, permutas en las cartelas para hacer desaparecer referencias machistas, nombramientos en los equipos directivos de los museos con nombre de mujer o exposiciones temporales dedicadas exclusivamente al arte producido por artistas mujeres. Tan solo queda esperar a que, transcurrido el empuje de este *purple washing*, ninguna nota al pie deje dudas abiertas con frases tales como “sujeto a condiciones”, poniendo en tela de juicio ese, quizá fingido, estado de conciencia de que “ahora las mujeres son tratadas por igual en el mundo del arte” (Reilly, 2016).

Pero no es menos cierto, que este momento de concienciación institucional en clave de género ha derivado en ambiciosas exposiciones monográficas y de carácter colectivo protagonizadas por mujeres artistas como figuras estelares en la programación de los museos esta temporada. Comenzando con la exhibición temporal *Maestras* en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza celebrada en otoño de 2023, comisariada por Rocío de la Villa desde una perspectiva feminista, pasando por la recién inaugurada *María Blanchard. Pintora a pesar del cubismo* en el Museo Picasso de Málaga, primera muestra retrospectiva en torno a la artista santanderina (1881-1932), cuyo legado pictórico traspasó los límites

de los estereotipos de género de su tiempo; hasta la exposición *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*, que abrió al público el 29 de septiembre de 2023 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. Precisamente, cinco meses después de su inauguración, coincidiendo con la docencia del Máster Universitario en Profesorado de Enseñanza Secundaria impartido en la Escuela Internacional de Posgrado por la Universidad de Sevilla durante el curso académico de 2023-2024, se hizo partícipe a su estudiantado de una práctica formativa centrada en el museo como dispositivo de investigación educativa, tomando como eje vertebral la actualidad del programa expositivo del CAAC.

Con ella se habría de pretender que los educandos del MAES de la especialidad de Dibujo, Imagen y Artes Plásticas, como sujetos interesados en el arte y la cultura contemporáneos, aproximaran su mirada a la colección y exposiciones temporales del CAAC. En particular, el itinerario guiado trató de ofrecer orientaciones que favoreciesen la interpretación metafórica, narrativa y representativa de la obra de la artista, docente y activista romaní Malgorzata Mirga-Tas (Zakopane, Polonia, 1978), cuyos relatos visuales, de marcado trasfondo político y feminista, conforman una iconografía de connotaciones subversivas.

A lo largo de este texto se explora la dimensión educativa que tienen los museos de arte contemporáneo para generar aprendizajes a partir del diálogo y la comunicación *in situ* con los contenidos expuestos en sus salas. Teniendo al género como punto de partida y de acción, nos acercaremos al ámbito de las exhibiciones itinerantes en las cuales las mujeres son las principales protagonistas. Tras el balance del encuentro programado desde el ámbito universitario y la mediación cultural del CAAC, con la atención puesta en la valoración de su impacto, se presentan los resultados de una micro-investigación realizada en colaboración con el alumnado del MAES. El objetivo del estudio ha sido obtener una imagen global de la percepción que estos futuros docentes mantienen sobre los museos como espacios de aprendizaje educativo.

Mediante una metodología mixta (cuantitativa y cualitativa) se identificarán las opiniones y experiencias del grupo participante en relación con proyectos curatoriales que, desde un enfoque reflexivo y revisionista en torno a los discursos historiográficos heredados, inciden en el cuestionamiento profundo de las estructuras de poder emanadas del patriarcado.

2. Los museos como espacios de conocimiento colectivo

Hasta hace escasas décadas las prácticas habituales de los museos discurrían bajo los preceptos forjados por la museología formalista (Weil, 1995). Este sistema museológico tradicional, estructurado en su origen sobre la *ideología de la visibilidad* (Zunzunegui, 1990), enfatizará una noción fija del conocimiento que se ajusta a la misión institucional del museo como un lugar de saber disciplinario en mayúsculas y de alta cultura, asumiéndose que los públicos simplemente reciben y asimilan los contenidos patrimoniales que custodian.

En el momento actual, dicho modelo, que aún prevalece en las políticas expositivas de algunas instituciones, coexiste con otras formas de entender la labor museológica. Por un lado, la museología democratizadora, caracterizada por una mayor flexibilidad en los procesos de organización expositiva configurados a partir de equipos, pero con unas directrices todavía jerarquizadas. Desde esta perspectiva

se promoverá un modelo profundamente recreativo (Roberts, 1996) que se justifica por el índice de audiencias. Esta tipología presenta al observador-público como un sujeto pasivo/activo que aprende aquello que el museo ha determinado, cumpliendo con una labor hegemónica de selección, para educarle e instruirle. Reconociendo su función educadora buscará estandarizar los conocimientos y priorizar las lecturas que la institución cultural define como legítimas.

Y, por otro lado, estaríamos ante un modelo auspiciado por el post-museo que sitúa al espectador en un punto determinante dentro del organigrama museístico, buscando dar mayor protagonismo a los visitantes en los procesos de construcción de significados y conocimientos a nivel interpretativo (Hooper-Greenhill, 1998; Roberts, 1997). Otros autores incluso abogarán por un modelo posmoderno revisionista. Esta visión podría enclavarse dentro de lo que se ha dado en llamar museología crítica (Padró, 2003). Este tipo de museo defiende el conocimiento desde una postura interdisciplinaria, contextual, política, reflexiva y emancipadora. En palabras de Hooper-Greenhill:

Su finalidad será actuar como facilitadores de la narrativa, la subjetividad y la disputa o el compromiso de adoptar discursos alternativos a las prácticas museológicas, y hasta construir nuevas prácticas que descentralicen la exposición temporal. (Hooper-Greenhill, 2000)

Será conforme a esta nueva apuesta museológica desde la que habría de impulsarse la intersección del saber y el significado entre profesionales y visitantes entendidos como aprendices generadores de discurso colectivo. La consecuencia más inmediata conllevará la conversión de ambas figuras en potenciales *creadores de conocimiento* (Padró, 2003). Entonces será cuando, en efecto, se dé un giro en la redefinición del rol que el visitante debe desempeñar en la interpretación de obras y exposiciones (Arriaga y Aguirre, 2020).

El complejo contexto de contemporaneidad que se acaba de trazar en estas líneas ha de contextualizarse dentro del proceso de cuestionamientos permanentes, revisiones y críticas de la museología actual. Este marco transita parejo al auge y afluencia *in crescendo* de visitantes que hoy en día demandan los museos, viéndose reafirmado su papel como institución de referencia, especialmente adecuada para transmitir los valores y los signos de los tiempos. El interés creciente por atraer nuevos públicos, “trasladando el foco de las instituciones desde los objetos hacia las experiencias de los públicos” (Arriaga, 2019), ha implicado la necesaria intensificación de los servicios del museo, como las exhibiciones temporales y prácticas pedagógicas, comportando el consiguiente desarrollo de áreas como las dedicadas al campo de la educación.

Tanto es así que, en las últimas décadas, los programas educativos y de actividades públicas, integrados en la programación expositiva de los museos, se han convertido en una herramienta imprescindible dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de la cultura y el patrimonio. Así lo acuerda el International Council of Museum (ICOM) en su última revisión:

El museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la

participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022, p. 3)

2.1 Descentralizando la mirada en el CAAC. *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*

Frente a la permanencia de una conducta curatorial convencional que tiende a perpetuar la centralidad del canon blanco, masculino y occidental, otras variantes de comisariado con una visión más renovada y plural del sector artístico hubieron de asomar en la maquinaria institucional museística, a raíz del surgimiento, en los años noventa, de la museología crítica en España¹. Las estrategias curatoriales seguidas en la exhibición temporal y permanente del arte, bajo un marcado discurso feminista, habrían de dirigir sus esfuerzos a recuperar la necesaria presencia de colectivos invisibilizados, como la participación de las mujeres.

Este hecho se vería favorecido, a su vez, por la implicación de la educación patrimonial feminista en la tarea de analizar exclusiones y proponer modelos alternativos para la enseñanza del arte, la historia y la reconceptualización de los espacios museográficos (López Fdz. Cao y Fernández Valencia, 2019; Lucas, 2022). A tal respecto, son reseñables las contribuciones en el ámbito académico que, a lo largo de las últimas décadas, han puesto de relieve la importancia de la inclusión en clave de igualdad (Bermejo y Cortés, 2019; Calaf et al., 2020; Carrillo y Vega, 2020; Mayayo, 2013).

Goikoetxea (2022) sitúa la muestra *100%*, celebrada en 1993 en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en la Sala del Palacio Episcopal de Málaga, como la exposición inaugural de esta tendencia. El proyecto curatorial, comisariado por Villaespesa y López, que apuntaba a un marco que, si bien hoy todavía es utópico, “la reivindicación del derecho a un porcentaje de igualdad” (Villaespesa, 1993), propició la generación de un auténtico espacio de debate feminista influenciado por las teorías posestructuralistas anglosajonas de los Ochenta, abanderadas por Pollock y Parker, además de su aporte significativo a la literatura artística (Pérez, 2018), a raíz de la edición del catálogo *Aracnologías*. Al margen del ensayo de E. de Diego, “Ver, mirar, olvidarse y reconstruirse”, la publicación contó con un compendio de traducciones de textos debidos a escritoras como Elaine Showalter, Nancy Miller o Kate Linker. Sobre este particular, cabe señalar que gracias a los catálogos de exposiciones se ha tenido acceso a la traducción de textos anglosajones de importante calado, contribuyendo de forma significativa a todo ese proceso de renovación teórica en los estudios de género, en el que intervino de forma destacada la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin (1971) con su pionero artículo: “Why Have There Been No Great Women Artists?”².

Más allá de su aparente singularidad, la exposición pretendió tener un valor estratégico:

¹ Para una información más detallada sobre las prácticas curatoriales de este periodo en el contexto español, puede consultarse: Caramés, A. (2016). *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*. [Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València].

² El artículo no fue traducido al castellano hasta 2008, como un anexo del catálogo de la exposición *Amazonas del arte nuevo* (Madrid: Fundación Mapfre), pp. 282-289.

presentar el «otro» mundo, ser el punto de partida para poder algún día romper los límites de la eterna preponderancia de las sociedades patriarcales: lo masculino como esencial y lo femenino como accesorio, para poder hablar por fin, simplemente, de Seres y de Arte. (López, 1993, p. 15).

Transcurridas casi más de tres décadas, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en la senda de este curso de acción curatorial, se posicionará en torno a las experiencias concretas de algunos museos respecto a políticas de género. La toma de conciencia feminista de este centro, forjado a base de colecciones³ y donaciones de artistas, ha ido modificando la esencia misma de la institución.

De hecho, su política expositiva y de educación aparece vertebrada alrededor de su compromiso con la igualdad hace ya una década, vehiculando los discursos de las muestras, enfatizando los proyectos de mediación y la programación de actividades. Además de su colección permanente⁴, se programan experiencias expositivas que van sucediéndose a lo largo de cada temporada. En concordancia con esa búsqueda de una praxis más igualitaria, resulta perceptible el protagonismo que, desde ambos marcos y de forma gradual, habría de otorgarse a las artistas, contribuyendo a su visibilidad dentro del panorama contemporáneo de las artes.

Será en esta línea de actuación donde tendrá cabida la exposición *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación* (Fig. 1), la primera que se celebra en España de la artista de origen romaní-polaco, cuyo nombre se ha impuesto desde 2022 como uno de los más valiosos en la escena artística contemporánea.

Figura 1: Vista de la exposición *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*. CAAC (2024).



Fuente: Propia

La exposición se articula en torno a tres grandes proyectos —el más reciente realizado *exprofeso*—, junto a tres adyacentes de menor envergadura dimensional que actúan como interludios expositivos,

³ El germen conceptual del actual Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) tiene su origen en la colección que formó parte del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, tempranamente fundado en 1970.

⁴ El CAAC ha conseguido que su política de compras se halle cada vez más cercana a la tan ansiada equidad. No obstante, del total de artistas que componen su colección permanente, tan sólo el 19 % son mujeres, cifra que aún dista de la paridad. A destacar, sin duda, el legado que allí se conserva de las artistas Teresa Duclós y Carmen Laffón, máximos exponentes de la escuela andaluza del Realismo del siglo XX; Soledad Sevilla, gran referente de la abstracción geométrica; y Concha Jerez, pionera del arte conceptual en España, entre otras muchas.

tratándose de fragmentos escultóricos en cera, biombos y pequeñas capillas (Fig. 2). En estas últimas creaciones, ejecutadas a base de *collage*, *assemblage* y otras técnicas similares, Mirga-Tas evoca la idea de *femmage*⁵, contribuyendo no sólo a disolver las fronteras impuestas entre el arte popular y el profesional, sino, además, propiciando narrativas alejadas de los estereotipos impuestos.

En el mismo sentido hay que interpretar las palabras de la prensa, quien manifiesta con claridad que la exhibición no busca dar respuestas, sino estimular preguntas: “Desde lo subalterno interior en Europa, desde el feminismo de las minorías, desde el trabajo colectivo como es el del tejer en común, desde el ecologismo de la reutilización de los textiles usados próximos” (Nota de prensa, 28/09/2023).

Figura 2: *Baba Józka / Mi abuela Józka*, 2020. Acrílico, textil, madera. Małgorzata Mirga-Tas. CAAC (2024).



Fuente: propia

La grandiosidad de su proyecto para el pabellón polaco de la Bienal de Venecia de 2022, instalado ahora en la antigua iglesia cartuja, establecerá un diálogo recíproco con la configuración espacial y legado patrimonial del edificio, provocando una singular relación entre el objeto artístico *versus* espacio expositivo. Por otro lado, en el antiguo refectorio, bajo el artesonado mudéjar, las casas de madera romaníes cubiertas de tejidos, donde se narran escenas que reproducen una instalación pensada para un museo etnográfico al aire libre en Polonia, hablan de la necesidad de descolonizar el discurso museístico y buscar nuevas estrategias artísticas (Álvarez, 2023).

Por último, completan la muestra, —envueltas por las molduras de Pedro Roldán, en la antigua sacristía, y ocupando el espacio de los antiguos cuadros de Zurbarán—, tres monumentales obras protagonizadas por mujeres gitanas andaluzas de distintas épocas: la cantaora Herminia Borja, la jerezana Manuela

⁵ Término acuñado a finales de los Setenta por las artistas estadounidenses vinculadas al feminismo, Miriam Schapiro y Melissa Meyer.

Carrasco Jiménez con su hija Cati, y la legendaria Juana Vargas de las Heras, alias “La Macarrona”, que triunfó a finales del siglo XIX en París.

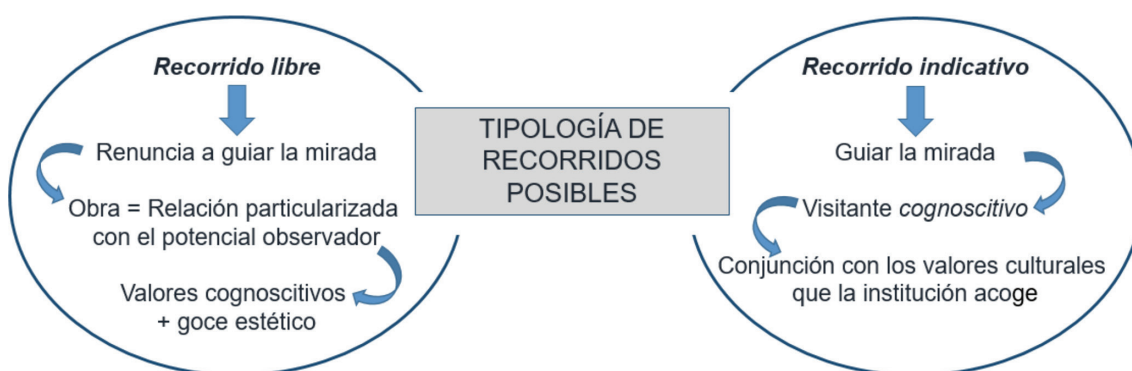
La visita guiada en ese transitar por las salas del museo, marcada por el ritmo de observación de cada individuo, se vio sustentada por un formato comunicativo de enfoque discursivo que reforzó la trasmisión del mensaje expositivo, convirtiendo al espectador en un elemento receptor activo dentro de una muestra “desbordada de discurso” (Gragera, 2023). De este modo, durante el proceso comunicativo hubo de enfatizarse en el conocimiento relacional e indagador, más que un conocimiento descriptivo y/o afirmativo con la intención de generar en el visitante:

una cierta desestabilización de sus esquemas actuales mediante la formulación de preguntas que van más allá de lo que simplemente se ve, para adentrarse en el mundo de lo sensible y ofrecerle la posibilidad de escoger diversas alternativas a la hora de realizar su recorrido por el museo. (Hernández, 1994)

Partiendo de aquí, el mismo dispositivo museístico reclamará la actividad exploratoria del potencial observador, basada en la interacción y el diálogo como catalizadores de la reflexividad, más allá de la reciprocidad meramente perceptivo-contemplativa. Con el propósito de fomentar lecturas desde múltiples frentes, el grupo participante es conducido a vivir una relación con el arte que garantice desde un terreno fértil, “circular ideas, valores, concepciones, deseos, mitos, estereotipos que inciden en nuestra forma de pensar y de nuestra forma de moldear la conciencia” (Steinberg y Kincheloe, 2000).

Finalizado el recorrido indicativo de carácter colectivo (entendiendo uno global y general, otros parciales y puntuales), se instará a los sujetos observadores a prolongar la línea del itinerario por las salas del CAAC, pero esta vez, recurriendo a un *recorrido libre* (Fig. 3).

Figura 3: Tipología de recorridos posibles, en función de los establecidos por Zunzunegui (1990), efectuados durante la visita al CAAC (2024).



Fuente: propia

3. Metodología

El enfoque metodológico obedece a un paradigma interpretativo de finalidad comprensiva, que permita conocer las percepciones del estudiantado relativas a las experiencias vivenciadas en los

museos como entornos educativos de aprendizajes donde se comparten “redes de conocimiento” (Hall, 1997), utilizando el arte contemporáneo y el patrimonio cultural como contenidos y recursos didácticos. Para ello el micro-estudio se plantea desde una metodología mixta (cuantitativa y cualitativa).

Se distingue una primera fase de observación durante el periodo inicial de formación en los dos módulos específicos de tipología obligatoria impartidos en el MAES –Aprendizaje y Enseñanza de las Materias de Dibujo, Imagen y Artes Plásticas (12 ECTS); e, Innovación Docente e Iniciación a la Investigación Educativa en Dibujo, Imagen y Artes Plásticas (6 ECTS)–. Este estadio hizo posible determinar el grado de conocimientos previos y percepciones que posee el grupo participante con referencia a las artes visuales y, más concretamente, las artes contemporáneas; la educación artística y los museos. Tras las pruebas de diagnóstico habría de detectarse cierto desnivel conceptual y terminológico en las áreas del saber aludidas por parte de los discentes. Ante tal situación habría de surgir el interrogante “sobre si el público está o no preparado para poder comprender el mensaje que el museo intenta transmitirle a través de los objetos que expone” (Hernández, 2011).

En una segunda fase experimental, favorecida a partir de la visita-dialogada al CAAC, se utilizó como instrumento de recogida de información un cuestionario, previamente validado por expertos, diseñado a través de *Google Forms*® que fue compartido de manera telemática en la Plataforma de Enseñanza Virtual de la US, siendo completado por su mayoría con posterioridad a la experiencia museística en el aula de posgrado. Esta técnica de averiguación se organizó en categorías, recurriendo a enunciados elaborados mediante escalas nominales, ordinales y clasificatorias, seguido de preguntas abiertas, para dar al alumnado la posibilidad de describir y argumentar sus opiniones sobre los aprendizajes obtenidos alrededor de la didáctica patrimonial. Para su elaboración se toma como referencia las orientaciones dadas por Castejón (2021) y Lucas et al. (2023) como fuente epistemológica de los cuestionarios. En la encuesta digital, conformada por 21 preguntas (entre las que se incluyó la opción de dieciséis cuestiones con múltiples respuestas y posibilidad de una sola elección, y cinco cuestiones de respuesta abierta), se acotaron cuatro variables de análisis que se detallan a continuación:

1. *Perfil participante*. En esta categoría las dos preguntas escogidas permiten establecer una clasificación de los participantes según su edad y formación académica.
2. *Museo como espacio de aprendizaje*. A través de trece cuestiones, se solicita la valoración del alumnado relativa a la visita al CAAC, con especial énfasis, en la experiencia de la exposición *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación* como canal de comunicación patrimonial con la finalidad de poder analizar en mayor profundidad los aprendizajes obtenidos durante la visita- dialogada.
3. *La experiencia estética con obra de arte*. En esta variable y mediante tres cuestiones, se continuará ahondando en la percepción que posee el grupo participante con referencia a las artes visuales y su didáctica.
4. *Relación museos/ocio/discentes*. Por medio de tres cuestiones se pide la opinión del estudiantado sobre la frecuencia con que suele visitar la versión digital de los museos o qué tipo de actividades culturales realizan.

4. Resultados

Durante el segundo periodo cuatrimestral del curso académico 2023/2024 se aplicó un cuestionario posterior al desarrollo de la experiencia didáctica en el CAAC al grupo de estudiantes del MAES de la especialidad de Dibujo compuesto por 20 estudiantes, con el objetivo de calibrar su impacto en el aprendizaje obtenido en el proceso.

4.1. Variable de análisis 1: Perfil participante

En primera instancia, en referencia al *perfil participante* se observa que el promedio de edad oscila entre los 23 y 43 años. En cuanto al nivel de estudios, el 50% procede del Grado en Bellas Artes, y el otro 50% se corresponde con una heterogeneidad formativa académica: Grado universitario en Publicidad y RRPP, Grado en Diseño Gráfico, Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Artes Plásticas-Cerámica (CIENCIA Y TECNOLOGÍA) y Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (CRBBCC). Parte del alumnado ya tiene en su haber uno y dos Másteres, distinguiéndose el Máster Universitario en Arte, Idea y producción, Máster en Diseño de Producto Digital Avanzado (UX/UI), Máster en Patrimonio Artístico, y Máster de Investigación en Prácticas Artísticas y Estudios Culturales: Cuerpo, Afecto y Territorio, entre otros.

4.2. Variable de análisis 2: Museo como espacio de aprendizaje

Atendiendo a la valoración de los datos arrojados a través del cuestionario online respecto a la segunda variable de análisis *Museo como espacio de aprendizaje*, se extrae unas apreciaciones preliminares que revelan que de la veintena de encuestados el 30 % del alumnado era la primera vez que asistía al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Porcentaje que, por otra parte, llama la atención al presuponerse, tal y cómo se comprobó en el sondeo inicial, que tratamos con sujetos en formación interesados en el arte y la cultura contemporánea y su didáctica.

Otra cuestión a tener en cuenta trató de recoger información sobre las expectativas generadas por la visita al espacio museístico, ofreciendo la posibilidad de señalar hasta un máximo de tres respuestas entre las ya dadas. A la cuestión “¿Qué esperabas de esta visita al CAAC?”, el 22% de los participantes responde descubrir algo nuevo y, el 19 % aprender en general y apreciar arte contemporáneo *in situ*, respectivamente. Si se comparan estos porcentajes con los obtenidos en otras de las opciones preestablecidas como realizar una actividad académica vinculada al contexto universitario, se advierte que baja notablemente la valoración (Tabla 1). De lo que pudiera deducirse cierta reticencia a posicionar la visita al museo dentro de un marco de interconexión entre la educación formal y la no formal.

Si bien los valores relativos al grado en el que recomendarían la visita al Museo muestran un registro positivo muy elevado, en base a una escala tipo Likert del 1 al 5 (siendo 5 muy satisfactorio y 1 nada satisfactorio), cuando se recurre a la pregunta abierta “¿Existe algún aspecto que ayudaría a mejorar tu experiencia con la exposición?”, el estudiantado sugiere que podría tenerse en cuenta, por ejemplo:

- Partir de un conocimiento o contexto previo más amplio.

Tabla 1: Resultados de la pregunta ¿Qué esperabas de esta visita al CAAC? Fuente y elaboración propia.

Respuesta	Total	%
Descubrir algo nuevo	15	22
Hacer algo diferente a lo cotidiano	6	8
Conocer aspectos de la Historia del Arte Contemporáneo	8	11
Aprender en general	13	19
Realizar una actividad académica vinculada al contexto universitario	4	5
Apreciar arte contemporáneo <i>in situ</i>	13	19
Conocer aspectos biográficos curiosos de los artistas visuales	9	13

- Que haya más unión conceptual entre las salas y no se expliquen las obras como elementos aislados.
- Que los auxiliares de sala tuvieran algún conocimiento sobre la exposición y estuvieran dispuestos a apoyar conceptualmente las dudas.
- Algún contenido interactivo (guía) que pudieras tener en el móvil para disponer de la información de las cartelas, folletos y gráficas de exposición a la mano.
- Quizás, de forma general, podría ser interesante tener una sala previa a la exposición con vídeos y otros documentos sobre la vida y la historia de su comunidad para profundizar más en el contexto de la obra.

Con respecto a la experiencia museística en el CAAC el 100% de los encuestados opinan que la información y explicaciones de la mediadora cultural han sido un vehículo de motivación para el espectador y un apoyo a la comprensión de las creaciones de Mirga-Tas.

Más aún, haciendo balance de lo experimentado durante y tras la visita al museo, por una parte, el 21 % del alumnado manifiesta sensaciones de aprendizaje significativo, así como sentimientos de asombro en un 18%, de disfrute, serenidad y felicidad en un 17% y de agrado en un 14%, frente al 1% que se ha sentido cansado e incómodo (Tabla 2); y por otra, la totalidad de los encuestados expresa haber despertado incipientes inquietudes por el conocimiento de otros artistas visuales dentro de la contemporaneidad.

Ahondando más en la valoración de los discentes acerca de la exhibición, se reclama que entre todas las creaciones realizadas por Malgorzata Mirga-Tas visionadas en la exposición, justifiquen con cuál de ellas se identifican, haciendo constar en un 57% la conexión con la pieza central *Re-encantando el mundo* (2022). Un conjunto de tapices de gran formato dividido en tres bandas que se despliega por toda la iglesia del monasterio cartujo, donde “la experiencia personal de la artista y las historias locales se entrelazan creativamente con, entre otras cosas, la tradición de frescos renacentistas, mientras que la iconografía privada se combina con simbolismos y alegorías de siglos atrás” (Szymański y Warsza, 2023).

Tabla 2: Resultados de la pregunta: Durante la visita al museo ¿Cómo te has sentido? Fuente y elaboración propia.

Respuesta	Total	%
Ha tenido la sensación de que estaba aprendiendo	14	21
Se ha sentido a gusto	8	12
Se ha asombrado por algo	12	18
Ha tenido la sensación de estar perdiendo el tiempo	0	0
Ha experimentado sentimientos de disfrute, serenidad y felicidad	11	17
Le ha agradado	9	14
Se ha sentido nervioso	0	0
Se ha sentido cansado e incómodo	1	1
Ha perdido la noción del tiempo	9	14

De estos murales textiles, el observador cognoscitivo reconoce haber conectado sobre todo con las escenas de la vida cotidiana en Czarna Góra, ciudad natal de la artista, plasmadas en la banda inferior, que representan principalmente a mujeres, sus relaciones y alianzas, y actividades compartidas. Por ejemplo, reuniones de amigas y familiares suyas, entre las cuales se autorretrata, tejiendo en común, que subrayan la idea de hacer comunidad (Fig. 4). Frente a las grandes narrativas del museo, esta maquinaria iconográfica pareciera emular aquellos pequeños relatos de cada día evocados por Lyotard (1979), los únicos que pueden explicar y dar sentido a la propia existencia de nuestro mundo.

Entre los motivos del porqué de su elección, el grupo visitante argumentó sus dimensiones y monumentalidad, la asociación iconográfica con imágenes y recuerdos cercanos a su cotidianidad en femenino, el tema de la identidad a través de la materia y no solo a través de la imagen, ese discurso feminista con el que busca reivindicar el papel de las mujeres de su vida o su comunidad, el reflejo fidedigno de la historia de su pueblo y las costumbres que alberga, tanto familiares como en general; la capacidad para crear nuevos imaginarios que permitan pensar en sus utopías y visitar memorias, y, por ser la que mejor engloba el sentido de la exposición y el discurso de la artista.

Igualmente, resulta interesante a su vez mencionar la argumentación justificativa de otras de las obras seleccionadas con las que el alumnado conectó. A modo de síntesis se enuncia una de las respuestas consideradas de mayor interés:

- La serie de Herminia Borja, Juana Vargas de las Heras, “la Macarrona” y Manuela Carrasco Jiménez y su hija Cati, ofreció tres referentes de mujeres andaluzas muy interesantes. Cuando pensamos en referentes feministas o mujeres icónicas, siempre pensamos en las mismas; quizás por eso me gustó tanto conocer sus historias.

En suma, de la lectura de los comentarios se desprende que, en términos de análisis, el conocimiento especializado adquirido trata de interactuar, en mayor o menor medida, con el conocimiento basado en la vida cotidiana de los visitantes como comunidades interpretativas. Se hace notar que las respuestas suelen mostrar un cariz reflexivo, valorando de manera extensiva el itinerario guiado a la exposición al proponer nuevas formas de mostrar el arte, siguiendo planteamientos feministas. Entre las palabras clave, que con más frecuencia aparecieron en el glosario terminológico registrado (Fig. 5), destacan mundo, cultura gitana, mujeres, tradición, imagen, historia, materia, futuro o identidad.

Figura 4: *Re-encantando el mundo: marzo, 2022.* (Detalle). Técnica mixta, patchwork, acrílico. Małgorzata Mirga-Tas. CAAC (2024).



Fuente: propia

Figura 5: Nube de palabras con los términos más repetidos a la pregunta: Entre todas las creaciones realizadas por la artista activista Małgorzata Mirga-Tas visionadas en la exposición, ¿Con cuál te identificas?



Fuente: propia

4.3. Variable de análisis 3: La experiencia estética con obra de arte

Otro punto significativo que resaltar durante el estudio de la información recabada en la variable *La experiencia estética con obra de arte*, reside en el contraste observado al cotejar los autores asociados con las artes contemporáneas y esos primeros referentes artísticos que, de alguna manera, han dejado una huella en su

experiencia estética pasada. Para ello se requiere, en un principio, que el alumnado participante escriba el nombre del primer/a artista visual que se le venga a su memoria al oír la expresión "Arte Contemporáneo" y, posteriormente, que responda a la pregunta formulada "Durante tu infancia o adolescencia. ¿Obtuviste alguna experiencia estética significativa para ti a partir de alguna obra de arte? ¿Cuáles?".

Tras la valoración de las respuestas habría de advertirse que, en esa identificación cultural contemporánea, surgen mayoritariamente autores procedentes de la posmodernidad internacional más actual, tales como los artistas británicos Douglas Gordon (1966) y Damien Hirst (1965), miembros del colectivo The Young British Artists, artistas conceptuales como el neerlandés Bas Jan Ader (1942-1975) y, en menor medida, artistas mujeres como Marina Abramović (1946) y Yayoi Kusama (1929). Los creadores nacionales quedarán relegados a un plano secundario siendo citados en seis ocasiones, saliendo a relucir nombres como el de la artista multidisciplinar Cristina Lucas (1973), la ilustradora gráfica Paula Bonet (1983), el pintor Miquel Barceló (1957), el artista contemporáneo argentino-español Felipe Pantone (1986) y Santiago Sierra (1966) conocido por usar la instalación, la *performance* y la fotografía como medio artístico.

Al efectuar una comparativa entre estos datos y los que se arrojan cuando responden sobre esas experiencias estéticas significativas vivenciadas en su etapa de infancia o adolescencia a partir de alguna obra de arte, para el 65 % de los encuestados los referentes artísticos emergentes generarán primordialmente una imagen definida a partir del "patrón de una masculinidad privilegiada" (Pollock, 2010), reconociendo abiertamente su fascinación por la destreza técnica de los grandes maestros. Artistas como Velázquez, Sorolla, Paul Klee, Gustave Klimt, Francis Bacon, Ribera, Rembrandt, Durero, Van Gogh y Joan Miró no dejan de reconocer la centralidad del canon blanco, masculino y occidental, perpetuando de este modo narraciones lineales y hegemónicas dominantes en el imaginario estudiantil universitario. Los únicos signos femeninos que se alzarán entre los artistas citados recaen, de una parte, en Louise Bourgeois con su paradigmática obra *Spider* (Araña), y de otra, en la iconografía de *La Maternidad* pintada por Klimt. En cambio, el 35 % restante afirma no recordar ninguna experiencia estética relevante advertida desde las artes en los periodos infantil y adolescente.

4.4. Variable de análisis 4: Relación museos/ocio/discentes

La última categoría ofrece resultados que miden cuestiones vinculadas a la relación que los discentes mantienen con los museos y conocer qué clase de actividades realizan en su tiempo de ocio. A la pregunta "Cuando te conectas a internet, ¿con qué frecuencia visitas las webs oficiales de los museos?", tan sólo un 10% de los encuestados declara visitar virtualmente las webs de los museos a menudo o muy a menudo ante el 80 % que lo hace de vez en cuando. El 10% restante responde que nunca, de lo que se deduce la falta de interés sobre las instituciones en este sector del público. Este dato contrasta también cuando se les interpela acerca del impacto tendría para ellos el cierre de su museo público de referencia. Las cifras reflejarán que para la mitad del alumnado la clausura de su espacio museístico referencial supondría escasa o nula repercusión.

Con el fin de percibir si el alumnado del MAES, considera la visita al museo como una forma de ocio habitual se solicita que contesten el tipo de actividades que han hecho durante los últimos seis meses. Lo realmente contrastante y diferencial estriba en que la opción más recurrente recayó en visitar exposiciones y museos con un 18%, frente al 11% de los encuestados que mantiene ir a conciertos.

5. Conclusiones

Explorar las posibilidades del encuentro programado desde el ámbito universitario y la mediación cultural del CAAC, favorecido por la exposición temporal *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*, ha permitido evidenciar la dimensión educativa que tienen los museos. La experiencia ha querido contribuir a caracterizar el modo de conocimiento que ofrece el aprendizaje por vía del diálogo y la comunicación *in situ* con los contenidos que la institución acoge, teniendo al género como hilo conductor. El recorrido indicativo de carácter colectivo (entendiendo uno global y general, otros parciales y puntuales) reposa sobre una idea de trayectos reflexivo/perceptivos, que se desplazan en clave dialéctica sobre los objetos propuestos en tanto referencias, privilegiándose así los espacios museísticos como ámbitos de interrogaciones en lugar de afirmaciones próximos a una museología crítica. Se construye una pluralidad de observadores que establecerá una sintonización colectiva con la propuesta expositiva, propiciando una reciprocidad cocreadora cognoscitiva capaz de descentralizar los saberes y dinámicas asentadas. En este sentido, la profunda conciencia feminista de la exhibición artística como *lugar en donde se reinventa el mundo*, evidencia con claridad la renuncia a una historiografía del arte canónica, para constatar la emergencia de las denominadas “voces subalternas” que subviertan el jerarquizado discurso museístico.

Los discursos, recorridos, estrategias para enfocar la mirada y también lo que se piensa y se comparte como resultados, se recogen y condensan en un sentido concluyente: la visibilidad de espacios de aprendizaje en museos e imaginarios en construcción son motores de transformación de los modos de producción culturales hegemónicos.

La repercusión de la experiencia permite advertir los atributos de esta emergente dirección de compromiso profesional articulada bajo el triple parámetro de artes/educación/museos, con miras a seguir profundizando en nuestra comprensión del engranaje museístico desde marcos de mediación que activen mutuamente los vínculos entre la educación formal y no formal.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, J. A. (2023). *Malgorzata Mirga-Tas. Remembranza y resignificación*. Cartelas exposición. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/FuentesalArenillas/frameMalogorzata.htm>
- Arriaga, A. (2019). De la educación a la mediación. Tensiones en torno a la situación de las educadoras y al trabajo con los públicos en museos y centros de arte. *HER&MUS*, 20, 189-206.
- Arriaga, A. y Aguirre, I. (2020). Colaboración museo-universidad para renovar la mediación en arte y patrimonio histórico. El caso del Museo de Navarra. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 989-1008.
- Bermejo, T. y Cortés, G. (2019). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 14, 56-62.
- Calaf, R., Gutiérrez, S. y Suárez, M. A. (2020). La evaluación en la Educación Patrimonial. 20 años de investigaciones y Congresos de ICOM. *Aula Abierta*, 49(1), 55-64. <https://doi.org/10.17811/rifie.49.1.2020.55-64>
- Caramés, A. (2016). *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*. [Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València].

- Carrillo, J. M. y Vega, M. (2020). “¿Qué es un museo feminista?” Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, 8, 99-128. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>
- Castejón, M. (2021). Arte, museos y maestros: una perspectiva desde la formación del profesorado de educación primaria. *ARTSEDUCA*, 29(29), 127-139. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2021.29.10>
- Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Nota de prensa (28 de septiembre de 2023). *Las obras artísticas de la romaní Malgorzata Mirga-Tas desafían los estereotipos en el CAAC*. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/prensa/frame.htm>
- Goikoetxea, M. (2022). *El museo como elemento disruptor del canon hegemónico. Caminos hacia la genesis de un museo feminista*. Universidad de Zaragoza. IAM.
- Gragera, G. (30 de septiembre de 2023). Nueva exposición en el CAAC: una rompedora visión de la cultura gitana. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/rompedora-vision-cultura-gitana_0_1834018695.html
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi, Sage Publications.
- Hernández, F. (1994). *Manual de museología*. Síntesis. Madrid.
- Hernández, F. (2011). *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea, S.A.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Trea.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge.
- ICOM (2022). Definición de museo. International Council of Museums. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Mayayo, P. (2013). Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. *Investigaciones feministas*, 4, 25-37.
- Nochlin, L. (2008). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En J. Casamartina y P. Jiménez (dir.), *Amazonas del arte nuevo*, pp. 282-289.
- Padró, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En J. P. Lorente y V. D. Almanzán (Eds.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-70). Universidad de Zaragoza.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Ediciones Cátedra.
- Pérez, L. F. (2018). *Espacios de significado. Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003*. Exit.
- Reilly, M. (2016). Living the revolution: A dialogue between Maura Reilly & Lara Perry. *Curating in Feminist Thought. Issue*, 29, 49-52.
- Roberts, L. C. (1996). Educators and Exhibit Teams: a New Role, a New Era. En G. Durbin, *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, (p. 14). American Association of Museums.
- Roberts, L. C. (1997). *From Knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Smithsonian Books.
- López Fdz. Cao, M. y Fernández Valencia, A. (2019). Museos en femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación. *Storia delle Donne*, 14, 103-124.
- López, L. (1993). *Presentación. 100%* [catálogo de exposición]. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Lucas, L. (2022). Aprender patrimonio con perspectiva de género para la formación de una ciudadanía igualitaria e inclusiva. *Boletim Observatório Da Diversidade Cultural*, 95(3), 1- 21.
- Lucas, L.; López Fdz. Cao, M. y Sotelo, Xiana (2023). El museo como espacio para explorar las relaciones entre género y poder. *Panta Rei. Revista digital de Historia y Didáctica de la Historia*, 17. <https://doi.org/10.6018/pantarei.549011>
- Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit. París.

- Steinberg, S. y Kincheloe, J. (2000). *Repensar el multiculturalismo*. Octaedro.
- Szymański, W., Warsza. J. (ed.) (2022). *Małgorzata Mirga-Tas. Reencantando el mundo*. Zachęta – Galería Nacional de Arte.
- Villaespesa, M. (dir.) (1993). *100%* (catálogo de exposición). Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Weil, S. (1995). *A Cabinet of Curiosities*. Smithsonian Institution Press.
- Zunzunegui, S. (1990). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Ediciones Alfar.

BIO



Belén Abad es profesora en el Departamento de Educación Artística de la Universidad de Sevilla y acreditada a Contratada Doctora. Licenciada en Bellas Artes por Universidad de Sevilla (1997), finaliza su formación académica como Doctora en Educación (Universidad de Sevilla, 2016), Actualmente es miembro del grupo de investigación ECAV- Educación y Cultura Audiovisual. Su labor como docente e investigadora se circunscribe a la Educación Artística y estudios feministas y de Género. babad@us.es

Como artista visual desarrolla su obra en torno a la ilustración y el grabado artístico, participando en proyectos de investigación de la US como *Men for Women. Voces Masculinas en la Querrela de las Mujeres* y *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses*. TRANS.ARCH. babad@us.es