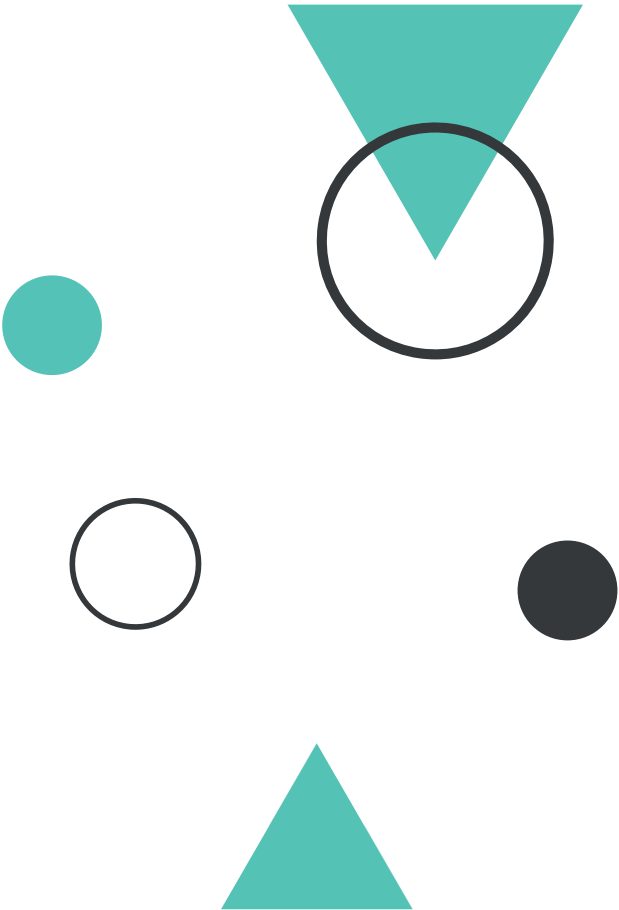




(i)realidades

✓ proyecto de
✓ curaduría
○ educativa

MuseoRalliMarbella



(i)realidades

Proyecto de curaduría educativa
2025-2026
Museo Ralli Marbella

Silvia Sánchez Ruiz

Curadora. Creación y coordinación del proyecto de curaduría educativa del proyecto (i)realidades.

Raquel Gallart Moreno

Marketing y diseño. Coordinación y desarrollo del contenido virtual del proyecto (i)realidades.

Alba Jiménez Sánchez

Educadora. Coordinadora de actividades. Responsable del proyecto Arte e Inclusión.

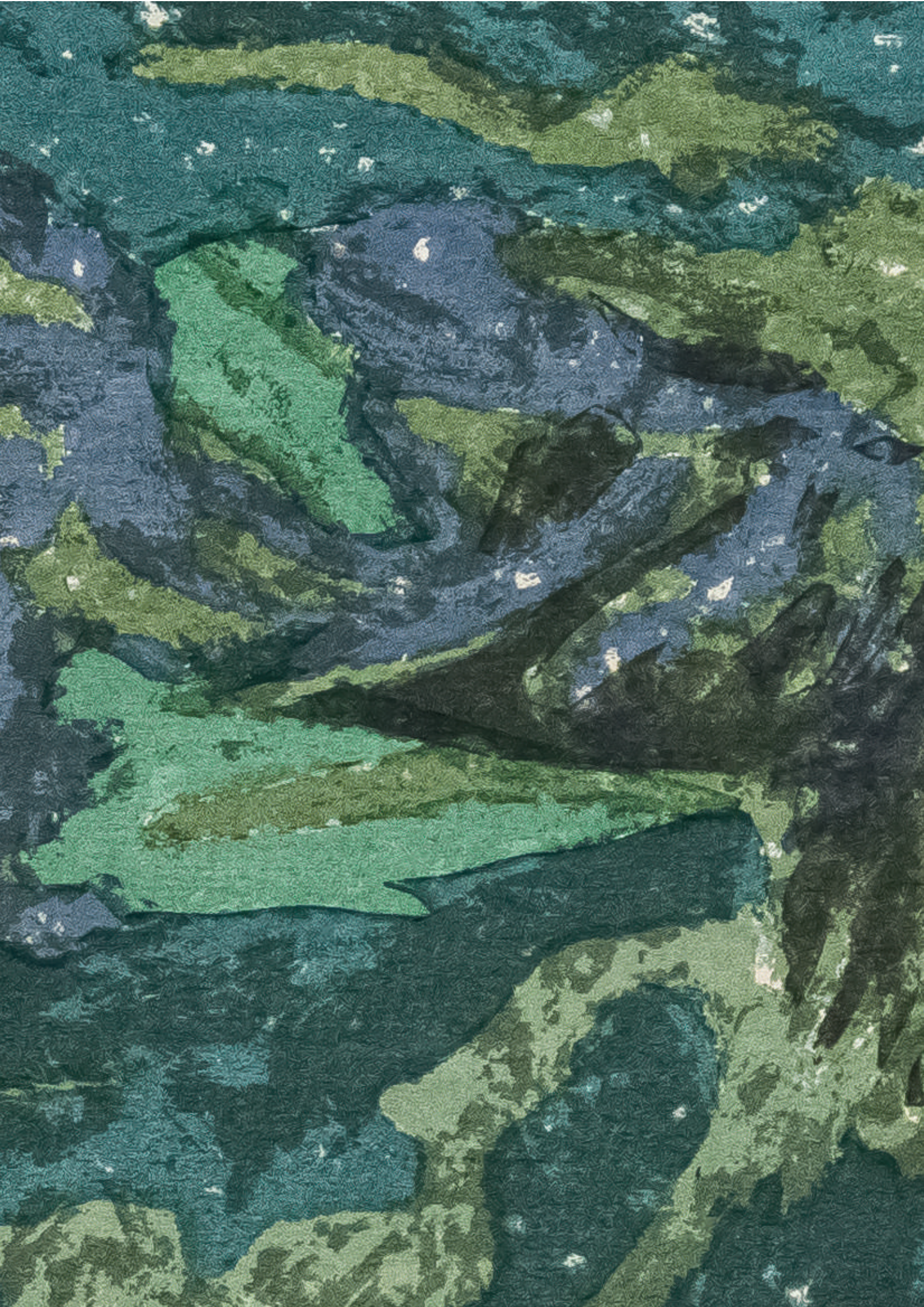
Textos y edición: Silvia Sánchez Ruiz

Texto arte e inclusión: Alba Jiménez Sánchez

Edición de imágenes: Raquel Gallart Moreno

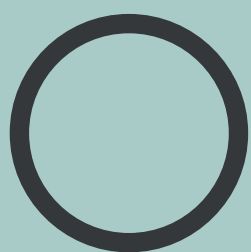
Autoría de las obras: Leónidas Gambartes

Fecha ultima actualización del dossier: 22/11/2024



índice

resumen	p. 3
cronograma	p. 5
mapa	p. 6
introducción	p. 8
descripción	p.11
objetivos	p. 15
líneas de investigación	p. 18
metodologías	p. 20
referentes	p. 24
la etnografía visual activa	p. 26
proyectos en museos o instituciones culturales siguiendo la metodología de la etnografía visual activa	p. 31
La imagen como construcción de la realidad	p. 33
la sociología de la imagen	p. 37
la curaduría educativa	p. 40
curaduría educativa y curaduría afectiva	p. 43
feminismo y giro educativo	p. 45
sobre (i)realidades	p. 46
proyectos de curaduría educativa	p. 47
la museología social y el arte relacional	p. 53
la mediación corporizada	p. 55
bibliografía	p. 61
programa educativo	p. 65
programa de actividades	p. 67
arte e inclusión	p. 71
dispositivos pedagógicos	p. 73



resumen

Proyecto de curaduría educativa que investiga, a partir de la metodología de etnografía visual activa y las prácticas artísticas colectivas y colaborativa, como se construye nuestra identidad, individual y colectiva.

Para ello se explorarán elementos presentes en la muestra **Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes** como la memoria y la tradición, la ritualidad o lo místico, así como el territorio. A partir de esta exposición se desarrolla un programa educativo que derivará en una segunda exposición recopilatoria de los procesos y propuestas desarrolladas a lo largo de más de un año, período de duración de la exposición de Gambartes.

Esta segunda muestra, que lleva por título provisional **“Memorias de nuestra tierra” (1)**, tendrá también un carácter participativo y pedagógico, incluyendo los mismos principios que el programa educativo de experiencialidad, colaboración, co-aprendizaje y comunidad.

Dentro del programa educativo se desarrollará un **sitio web** que permitirá ampliar la interacción y participación de públicos diversos en el proyecto, además de recopilar los contenidos y el desarrollo de otras propuestas. Estará en activo desde la inauguración de la muestra **“Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes”**, cumpliendo una función catalizadora y como vía comunicativa entre el museo y nuestro público.

(1) Se indica un título provisional para procurar un mejor entendimiento del proyecto, así como su diferenciación de la primera exposición, dedicada al artista rosarino Leónidas Gambartes. Sin embargo, al siguiendo la filosofía que rige todo el proyecto, la finalidad es que el título sea elegido por las personas participantes de los programas educativos.



exposición (1) "Memorias de la tierra.
Leónidas Gambartes"

sitio web

programa actividades

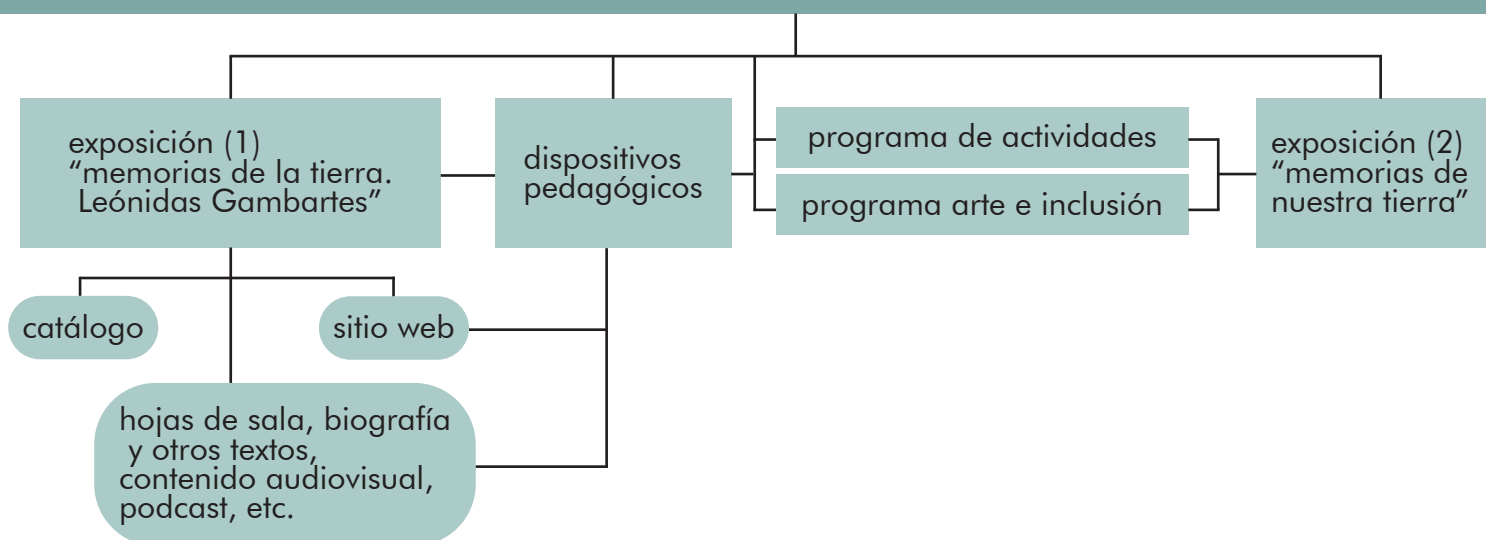
programa arte e inclusión

exposición (2)
"memorias de
nuestra tierra"

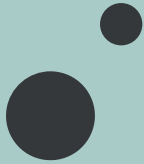
febrero-dic 2025

febrero-abr 2026

proyecto (i)realidades



registro, documentalización y análisis



introducción



Con la exposición “Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes” como punto de partida, se desarrollará un programa educativo aplicando la etnografía visual activa (2) y la mediación corporizada, para desarrollar una investigación etnográfica sobre la identidad de las comunidades próximas al territorio (3) del Museo Ralli Marbella.

La curaduría educativa se concibe aquí como un proyecto que abarca tanto la exposición temporal “Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes” y las actividades que en ella se llevarán a cabo, como la muestra que está proyectada posteriormente, recopilatoria del programa educativo, la cual tendrá también un carácter procesual y participativo.

En el presente documento nos centraremos en el estudio de los referentes conceptuales y prácticos que han generado la propuesta expositiva, más allá de las propuestas plásticas del artista, así como de la metodología de la etnografía visual activa, todo lo cual lo podemos encontrar desarrollado en el marco teórico apartado de “Referentes” (pág. 24).

Se incluye también en una breve investigación sobre la curaduría o comisariado pedagógico (pág. 40), así como de la museología social y el arte relacional, como propuesta de arte participativo y vinculado a la experiencia de las personas (pág. 53).

Al final del documento encontraremos también el desarrollo del programa educativo de la muestra “Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes” (pág. 63).



(2) Metodología propuesta por Eva Marxen y desarrollada en el MACBA entre el año 2000 y 2008 como herramienta para la mediación en el territorio del Raval. Ver: Marxen, Eva. “La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios”. *Alteridades* vol.19 no.37 Ciudad de México ene./jun. 2009. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100002 (fecha de consulta: 23/11/2024).

(3) Con territorio no hacemos referencia una delimitación geográfica sino a un contexto concreto, dada la dificultad y las características específicas del lugar donde se emplaza el Museo Ralli Marbella: zona residencial donde el 80% de las viviendas tienen un uso de residencia turística, incluyendo en sus proximidades hoteles y apartahoteles, y el resto de viviendas próximas suelen ser de segundas residencias que no están habitadas durante largas temporadas. El museo se encuentra alejado del núcleo urbano y ubicado en una zona con connotaciones elitistas negativas (la zona se la conoce como “la milla de oro”), que producen rechazo en la mayoría de la población local de Marbella y San Pedro de Alcántara (dejando fuera de la ecuación a Puerto Banús por tener similares características y problemáticas que las descritas del contexto más próximo del museo, e incluso porque podemos considerar a Puerto Banús como parte del territorio geográfico más próximo en el que se inserta el Museo Ralli Marbella).

descripción



La **curaduría educativa** que se plantea reflexiona sobre la creación artística como generadora y reflejo de nuestra identidad individual y colectiva. Por ello se establece el **empleo de las metodologías de la etnografía visual activa y la mediación corporizada**, para trabajar en torno a procesos de reflexión y pensamiento crítico sobre lo que nos conforma como comunidad, y como cada individuo participa de esta comunidad.

Para ello **se trabajará a través de diferentes disciplinas, poniendo la práctica artística al servicio de los procesos reflexivos y exploratorios de las personas que desarrollarán su memoria colectiva** a través de ellos. Tendrá una especial presencia las prácticas que trabajan desde **el cuerpo**, tanto directamente -como puedan ser aquellas derivadas de las artes escénicas-, como propuestas que apelan a un entendimiento del conocimiento corporizado, es decir, aquel que surge desde los sentidos y el cuerpo, rompiendo la hegemonía de la mente como paradigma del conocimiento **(5)**.

(5) Este concepto se ampliará en el apartado dedicado a la mediación corporizada, pero basta ahora con señalar como referentes de él a autoras como Mina Salami, Julieta Paredes o Silvia Ribera Cusicanqui, de las cuales encontrarán bibliografía referente en el presente documento. En este estudio se ha decidido priorizado referentes procedentes del Sur Global, y se han seleccionado tan solo algunas de ellas, lo cual no quiere decir que no existan más, tanto dentro de este contexto como fuera.

Las propuestas recogidas en este programa educativo proponen activar el pensamiento crítico a partir de las temáticas de la exposición de Leónidas Gambartes [memoria, ritualidad y territorio], haciendo uso del arte para su desarrollo, buscando con ello un impacto o transformación social. Todo ello se llevará a cabo a partir de la creación colectiva y priorizando los procesos frente al producto final. (6)

(6) En su publicación “Ornitorrinco y otras curiosas criaturas. Artes escénicas y educación para la transformación social” (2022), el colectivo Pedagogías Invisibles establece que una arteeducadora es aquella persona que “maneja las categorías de pensamiento artístico (forma de relacionarse con la realidad que cuestiona los órdenes establecidos para explorar otras conexiones que generan nuevos pensamientos y lugares de conocimiento), transformación social (todo acto tiene un impacto social que cuestiona los privilegios existentes y hegemónicos) y producción colectiva (diluyendo los límites entre productores y receptores de conocimiento deliberadamente), con el deseo de que las prácticas artísticas desborden a la obra.” (P. 24) Sin ser nuestra intención encuadrar esta propuesta dentro de la categoría de arteeducación, no podemos estar más de acuerdo con ellas en las definiciones de estos tres conceptos, así como en la relevancia de que formen parte de un proceso educativo-social a través del arte, que trasciende la obra de arte para centrarse en las personas.

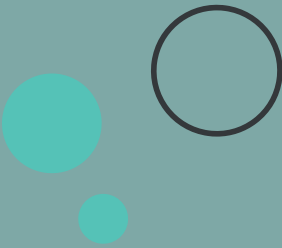


objetivos



objetivos

- Crear una red comunitaria donde se generen procesos de co-aprendizaje a partir de la escucha y las prácticas colectivas.
- Generar espacios seguros de desarrollo personal y encuentro emocional, donde se propicie el bienestar social.
- Desarrollar nuestra conciencia en torno a la diversidad cultural y la identidad colectiva (intercultural) ligada al territorio, activando la implicación ciudadana.
- Propiciar contextos donde generar nuevos modelos cognitivos y conductuales para promover nuevas formas de relacionarnos con nuestro entorno.
- Reflexionar en torno a la necesidad de priorizar de los cuidados y los afectos en la sociedad actual.
- Investigar sobre la práctica de comisariado pedagógico como una metodología democrática con un enfoque del arte desde lo social y lo utilitario.
- Promover sentimiento de pertenencia y comunidad entre la población.
- Generar relaciones y lazos sociales entre las personas, y de estas con la institución artística.



¿qué?

A partir de la propuesta inicial del proyecto de curaduría educativa se propone investigar nuestra relación con la memoria, las tradiciones y el territorio, y de cómo estas conforman nuestro sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo. Apelando al territorio como metáfora de lo que nos agrupa como comunidad en el momento presente, tratamos de invocar una memoria identitaria que nos permita conformar un presente y un futuro que nos refleje y del cual nos sintamos parte.

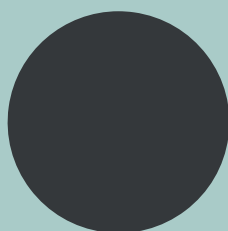
En torno a estos temas, con la ayuda de la curadora, la educadora, otros agentes mediadores educadores y artistas, y mediante las metodologías de la etnografía visual activa y la mediación corporizada, las comunidades que participen en el proyecto se verán inmersas en procesos de creación artística colectiva que reflejen sus reflexiones, sentimientos, planteamientos o cuestiones.

¿cómo?

Todo ello se llevará a cabo mediante una serie de propuestas que plantean la activación de modelos de pensamiento basados en las emociones, a través de prácticas corporizadas, junto con procesos de creación artística, individuales y colectivos, dinámicas donde compartir conocimientos y procesos de co-aprendizaje, todo ello priorizando el generar un espacio de cuidados, seguro, donde las personas puedan sentirse libres para expresarse, donde se prioricen los procesos y la experiencia artística por encima de la productividad, y en el cual puedan participar en la toma de decisiones.



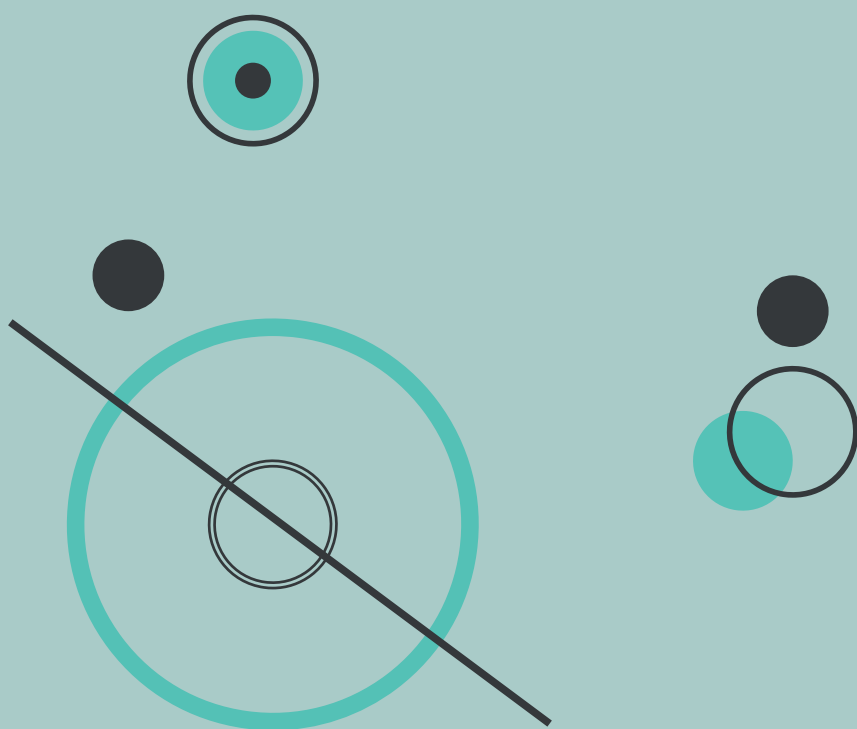
líneas de investigación



Dentro de todo esto podemos extraer las siguientes líneas de investigación implícitas en la propuesta:

- La identidad individual y colectiva.
- La ritualidad como parte y definidora de nuestra identidad.
- El territorio y las fronteras invisibles.
- La cultura como generadora de bienestar social.
- La creación de vínculos afectivos entre comunidades y de estas con la institución artística a través de procesos de escucha – Arte situado
- Arte colaborativo que promueva cambios sociales y empoderamiento de movimientos y comunidades.
- La importancia del proceso como propuesta para generar nuevas formas de ver y de hacer que cambien los patrones conductuales tóxicos arraigados socialmente.
- El territorio como ente vivo, del cual somos parte, que nos conforma y al cual nosotras podemos conformar.
- El concepto de la corporización (conocido también como *embodiment* o encuerpamiento) en la experiencia artística como estrategia para producir nuevas formas de pensamiento.
- El papel de la etnografía visual en contextos de investigación museográfica y pedagógica.

Además, dentro del proyecto se inserta una línea de investigación general en torno a la práctica de la curaduría educativa o comisariado pedagógico como modelo de desarrollo cultural y experiencial más vinculada a las necesidades de la ciudadanía, más democrática y participativa, que permita experimentar los beneficios del arte y su potencial de transformación social.



metodologías

Dentro de este proyecto de curaduría educativa se emplean varias metodologías atendiendo a las diferentes propuestas que lo conforman. En lo referente a la concepción y ejecución de la muestra “Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes”, primera de las exposiciones que da lugar al programa educativo, se propone una exposición de obras del artista encuadradas dentro de la temática de “Paisajes y figuras”, sin estar condicionada por un eje cronológico. En ella encontraremos **elementos museográficos con propuestas didácticas** que nos permitan ampliar la información del artista y/o de las obras. A estos recursos acompañan el **programa educativo** al completo que se desarrolla en este proyecto, como propuesta pedagógica de la exposición.

Para el programa educativo se emplearán varias metodologías, como son:

- ◆ La **etnografía visual activa (7)**, con la cual se promueve que sean las personas participantes las que generen el contenido artístico y documental que conforma su propia identidad.
Para ello, se llevarán a cabo una serie de actividades cuyas temáticas y prácticas artísticas están pensadas para invitar a las personas participantes a desarrollar su propia etnografía.
Se combinarán propuestas de trabajo individual y colectivo, aunque en todos los casos se reforzarán las sesiones con un enfoque colaborativo y colectivo a través de un entorno de aprendizaje compartido, donde se fomenten los cuidados, la creación de vínculos entre las personas y la comunicación afectiva.
- ◆ La **mediación corporizada**, la cual apuesta por los procesos reflexivos y de pensamiento crítico experienciándolos, pues creemos que es una forma más transgresora y transformadora de reflexionar y expresar.

(7) Marxen, E. (2009). *La etnografía desde el arte: Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios*. ALTERIDADES, 19 (37). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100002

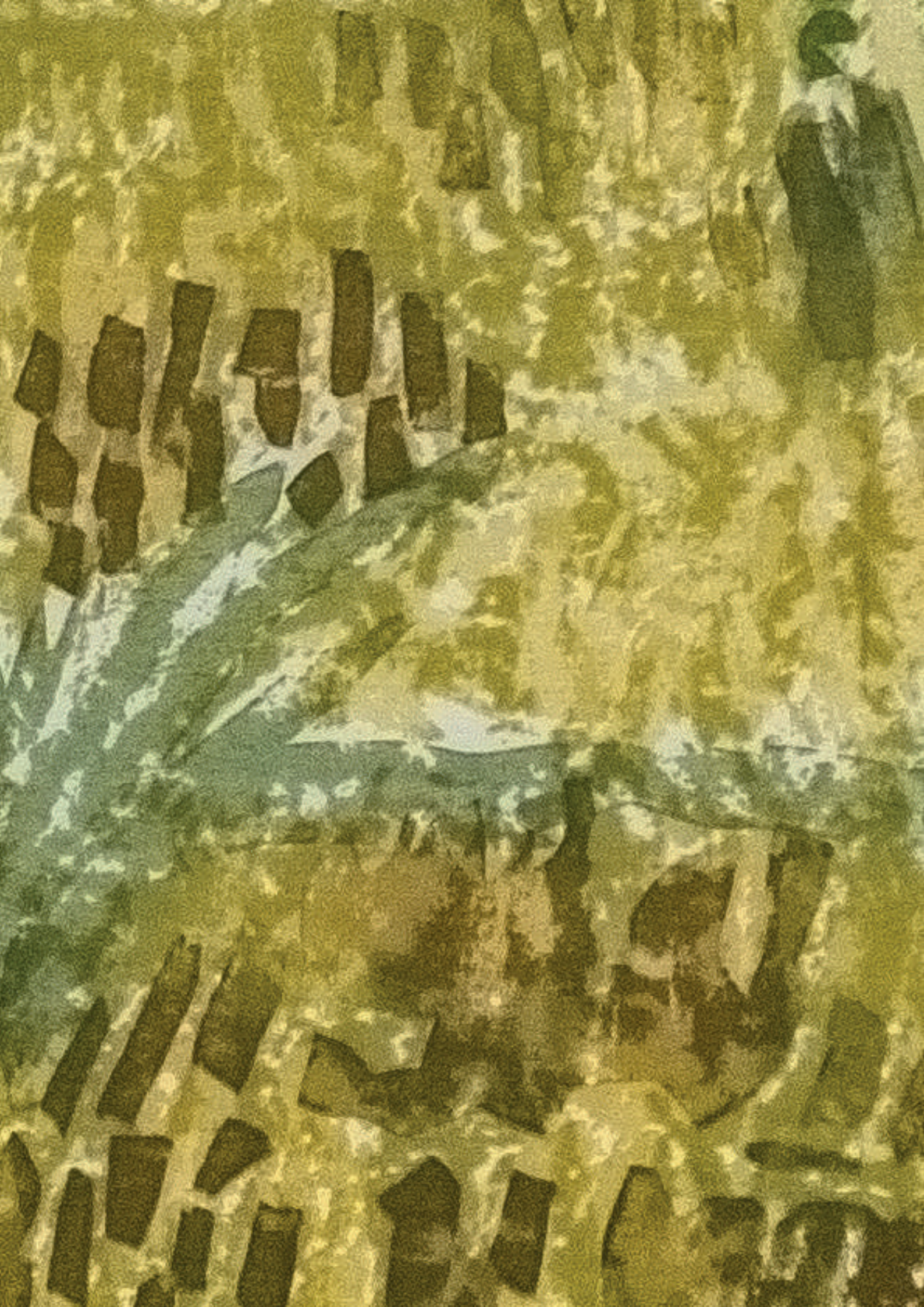
◆ **El aprendizaje basado en proyectos**, mediante un enfoque educativo a través del cual los y las visitantes que participan de las actividades adquirirán conocimientos y habilidades trabajando en un proyecto que responde a una pregunta, problema o desafío.

◆ **Aprendizaje basado en el trabajo colaborativo o cooperativo.**

Aunque existe una diferencia significativa entre estas dos metodologías, las señalamos aquí de manera conjunta pues las propuestas del programa educativo siempre responderán a una de ellas, en función de la idoneidad en cada proyecto.

El aprendizaje cooperativo se trabaja de forma estructurada en pequeños grupos, en los cuales las funciones de cada participante están definidas en base a sus habilidades naturales y fortalezas. Las tareas se pueden desarrollar de manera conjunta entre varios participantes o individualmente, en cualquiera de los casos todos dependen unos de otros para alcanzar un objetivo común. De esta manera se promueve la interdependencia positiva, la responsabilidad individual y la rendición de cuentas grupal.

El aprendizaje colaborativo tiene un enfoque más flexible en cuanto a la estructura: todas las personas participantes trabajan juntas en construir conocimiento de manera colectiva, sin roles predeterminados. Las tareas se reparten de manera equitativa, las participantes negocian, comparten ideas y toman decisiones de manera conjunta. Esto fomenta la interacción promotora y el desarrollo de habilidades interpersonales y de cooperación.



referentes



El presente proyecto de curaduría educativa, y el programa pedagógico que lleva intrínseco, cuentan con una serie de **influencias y referentes directos, tanto metodológicos como filosóficos y antropológicos**, que han servido de fuente de inspiración y marco teórico para el desarrollo contextual del mismo.

De entre ellos destacamos, por su relevancia dentro de la concepción del proyecto, las aportaciones de **Eva Marxen**, con la creación conceptual y metodológica de la **etnografía visual activa**, desarrollada en el **MACBA**.

Del mismo modo, la **etnografía visual desde el punto antropológico**, nos ha servido de fuente y base documental para el desarrollo de las propuestas, así como para el planteamiento del posterior desarrollo y registro de las propuestas educativas.

También las aportaciones de **M^a Jesús Buxó i Rey y Jesús M. de Miguel**, en su publicación *De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión*, han sido de gran utilidad para la comprensión del trasfondo de las imágenes y su uso en los medios audiovisuales y de **cómo la imagen deviene en una construcción de la realidad**.

Otro de los referentes que hemos tenido en cuenta para investigar esta capacidad de las imágenes de construir realidades ha sido **Silvia Rivera Cusicanqui**, socióloga boliviana de origen aymara, creadora del concepto metodológico de **la sociología de la imagen**, en la que plantea el empleo de imágenes con un uso metafórico (o meronimico), que sintetice y simbolice, yendo más allá de la representación literal.

Ha sido importante junto con esta metodología, comprender las formas de pensamiento propias de la cultura aymara relacionadas con la concepción espacial, el lenguaje o la **relación cuerpo-mente**.

En relación al cuerpo y el lugar que ocupa en nuestro entendimiento occidental y racional, en este programa educativo se incluye como metodología transversal también la **mediación corporizada**. Para el desarrollo de esta propuesta metodológica se sustenta en las investigaciones de autoras como **Minna Salami, Silvia Ribera Cusianqui, Julieta Paredes o Mónica Mendoza del Colectivo de Mujeres Creando Comunidad**, las cuales nos devuelven a la investigación de corrientes de pensamiento filosófico feminista del Sur Global.

También han servido como referencia y han sido investigadas tendencias museológicas y curatoriales, como **la curaduría educativa o el comisariado pedagógico, la museología social y el arte relacional, de Nicolás Bourriaud**.

la etnografía visual activa

Siguiendo la propuesta que realiza Eva Marxen en sus proyectos en colaboración con el MACBA (2002-2012), se ha seleccionado para el presente programa educativo la etnografía visual activa como metodología de exploración y construcción de memoria e identidad, individual y colectiva.

A continuación, se desarrollarán los principios que la autora establece sobre la etnografía visual activa, su relación con la etnografía visual, así como sus diferencias, a lo cual se le sumarán otras visiones complementarias de teorías y autores o autoras relevantes, tanto señaladas por Marxen como propias.

La etnografía visual es una metodología de investigación habitual dentro de los proyectos de investigación etnográficos, mediante la cual las imágenes son empleadas para explorar los comportamientos humanos y culturales, así como pueden ser objeto de estudio para analizar como las culturas son representadas a través de los medios visuales. Las imágenes han de ser consideradas como algo más que meros acompañamientos del texto, siendo esta información originaria y válida en sí misma, lo que permite un análisis más profundo y una representación más rica de la vida social y cultural, proporcionando una dimensión adicional al texto escrito y contribuyendo a una comprensión más holística del sujeto de estudio.

Marxen (2009), sumando la palabra “activa” a esta metodología antropológica, propone otorgar la toma de decisiones sobre los modos de representación propios al “objeto de estudio”. Es decir, son las personas que se desean observar e investigar las que producen su propio contenido, las que hablan de sí mismas, a partir de la producción de imágenes y/o

sonido, mediante un proceso de creación artística. Se pretende así eliminar el punto de vista ajeno del antropólogo, otorgándole toda la capacidad de agencia a las personas integrantes de la comunidad o colectivos a investigar. Tal y como señala Marxen, la etnografía se convierte así en una relación social a través del arte, en la cual los participantes “puedan articularse verbal y simbólicamente, y en las que los participantes se autodefinan y se autodescriban mediante las artes plásticas, la fotografía y el vídeo” (p. 15).

Como la autora señala a lo largo de su artículo, la etnografía visual activa será preferible y convenientemente desarrollada en grupo, en colectivo. Esto aporta dos cuestiones claves: en primer lugar, permite que sean los propios participantes los que recojan (en diferentes formatos en función de las técnicas planteadas en el taller o encuentro), a partir de su propia visión, lo que deseen transmitir sobre ellos mismos. En segundo lugar, nos permite observar las interacciones entre los y las participantes, lo cual también aporta una información clave a nivel antropológico y etnográfico (Marxen, 2009, p. 16).

Este proceso de creación colectiva o co-creación, en el cual el espectador o sujeto adquiere un rol activo y participativo, se vincula con la teoría de la estética relacional de Bourriaud, según la cual la producción colectiva se convierte en obra de arte al vivir un proceso de “estetización de la comunicación” (Marxen, 2009, p. 14; las comillas son de la autora). El concepto de la estética relacional se ampliará en el apartado dedicado a la museología social y el arte relacional (p. 53). Sin embargo, es importante señalar aquí que la diferencia con lo que se viene entendiendo como arte relacional es el papel protagónico del artista.

Habitualmente, o hasta la propuesta de Marxen, cuando se empleaba el arte en los estudios antropológicos, era el o la artista quienes plasmaban en la obra su visión sobre la sociedad, cultura o conjunto de personas que se pretendían analizar. De este modo, sigue siendo la visión de una tercera persona, externa y ajena a la realidad del colectivo, quien habla por ellos (Marxen, 2009, p. 17). Como ya se ha indicado, la etnografía visual activa plantea minimizar las intervenciones y condicionamientos de estos terceros puntos de vista, aunque siendo del todo consciente de que esto no asegura la objetividad en las representaciones.

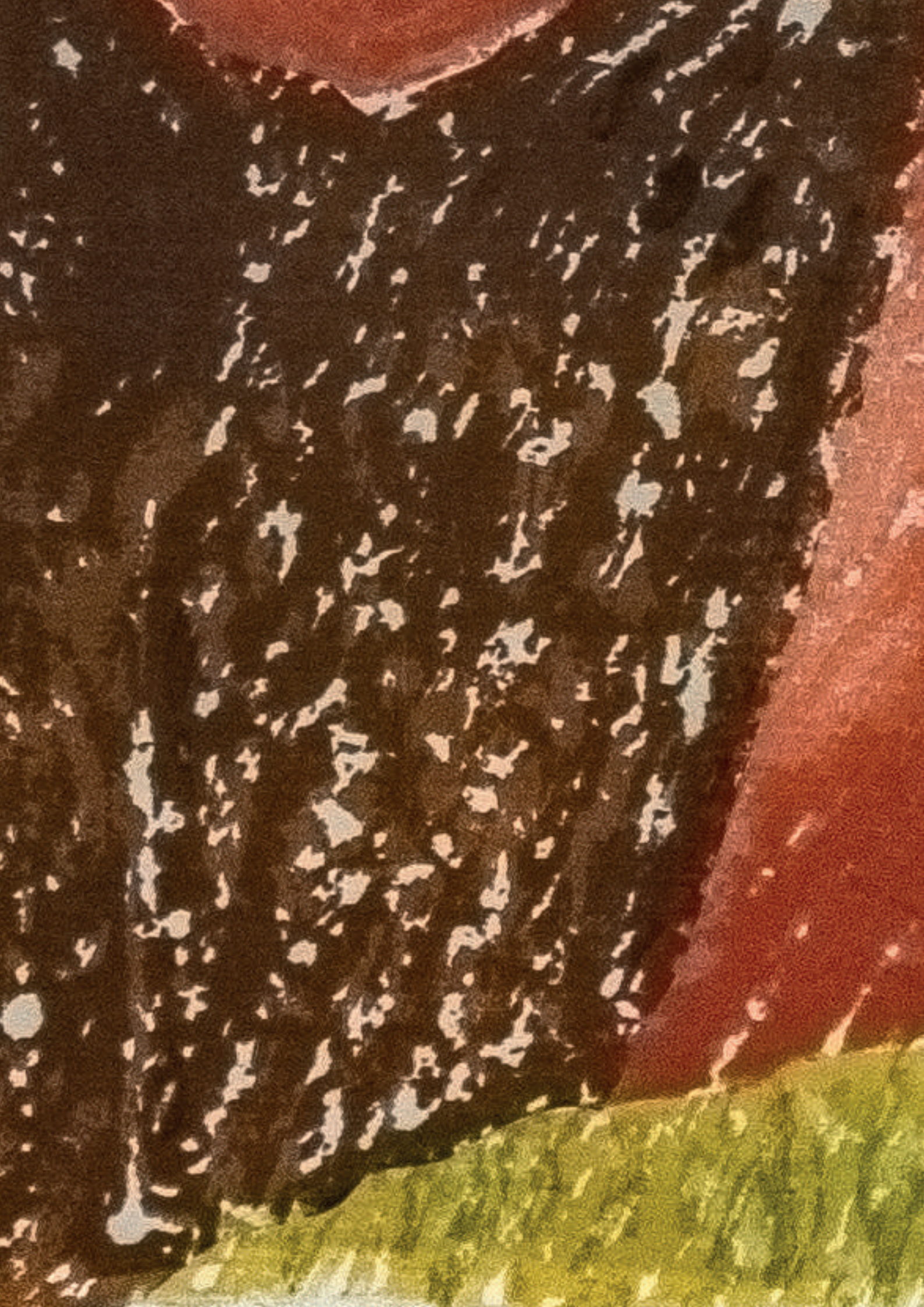
Esto quiere decir que tanto el/la antropóloga o especialista que lleve a cabo el proyecto de investigación, así como el/la artista que intervenga en él, deben mantenerse al margen y procurar no influir ni condicionar los procesos ni el resultado, proporcionando exclusivamente asistencia técnica.

Sin embargo, y como ya se ha señalado brevemente, esto no significa que lo expresado o comunicado por las personas participantes sea objetivo ni definitorio. En todo caso, sea la visión del investigador, del artista, o de las personas participantes, siempre se genera una visión subjetiva del contenido. Sin olvidar esto, no debemos tampoco menospreciarlo ni invalidarlo. Al optar por la incursión o empleo del arte en un proceso de investigación etnográfico se debe comprender que no se aspira a alcanzar una lectura de la imagen objetiva y en términos científicos Marxen, 2009, p. 18). La subjetividad innata al arte y la naturaleza del mismo lo contradice.

En la antropología, el uso de la etnografía visual, así como en la etnografía visual activa, busca además romper con la hegemonía de la

palabra (ya sea escrita u oral) en las técnicas de investigación. Marxen (2009) hace referencia en su texto al concepto de “actancialidad” (p. 19) de M^a Jesús Buxó i Rey, que también veremos en el apartado “La imagen como construcción de la realidad” (p. 33). De este modo, Marxen justifica la pertinencia de convertir en agentes activos a los espectadores/comunidades sujetas a investigación, siendo estas “arte y parte”. Esta idea de valorar la imagen de manera no supeditada a la palabra la vemos también en el planteamiento de la sociología de la imagen, de Silvia Ribera Cusicanqui (2015, p. 37).

Dado el carácter colaborativo de la producción artística, Marxen (2009) señala que ya en la antropología visual existen propuestas sobre coautoría (p. 15). Este término y sus connotaciones en antropología y sociología lo reflexiona también Cusicanqui en cuanto su propuesta ya mencionada (Cusicanqui, 2015, p. 287).



Otros proyectos en museos e instituciones culturales bajo la metodología de la etnografía visual activa

Proyecto Museo+Comunidad

Museo de Antioquia, Medellín, Colombia

Este proyecto del Museo de Antioquia es un ejemplo de cómo un museo puede trabajar directamente con las comunidades para co-crear proyectos que reflejan las experiencias y perspectivas locales. Museo+Comunidad es un programa de extensión que involucra a los residentes de Medellín y sus alrededores en la creación de arte que dialoga con las colecciones del museo y las realidades sociales de la región.

El proyecto incluye talleres de arte participativo, exposiciones comunitarias, documentación y archivo visual.

Exposición de arte indígena contemporáneo

Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile

Este centro cultural en Chile frecuentemente organiza exposiciones que destacan el arte y las voces de las comunidades indígenas del país. Estas exposiciones se desarrollan en colaboración con las comunidades, permitiendo que los artistas indígenas utilicen el espacio del museo para expresar sus perspectivas culturales, históricas y sociales a través de medios visuales, ofreciendo así una plataforma para la etnografía visual desde las propias voces indígenas.

Laboratorios de arte y comunidad

Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Colombia

El MAMBO ha organizado laboratorios de arte donde artistas y comunidades locales colaboran en la creación de obras que reflexionan sobre temas sociales y políticos urgentes en Colombia. Estos laboratorios funcionan como espacios de investigación y producción artística que incorporan la voz y la experiencia de los participantes en el proceso creativo.

Proyecto educativo con escuelas

Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, Argentina

Este museo implementa programas que conectan con escuelas locales para que los estudiantes participen en la creación de proyectos artísticos que exploran su identidad cultural y social. Los estudiantes trabajan con artistas y curadores para desarrollar exposiciones basadas en sus propias investigaciones y exploraciones visuales, lo que permite una profunda participación y reflexión sobre su entorno.

Proyecto "MoMA Teens"

The Museum of Modern Art
(MoMA), Nueva York

El MoMA tiene un programa dirigido a adolescentes que fomenta su participación activa en el arte a través de talleres y cursos que les permiten crear sus propias obras de arte, explorando y expresando sus experiencias y percepciones personales. Este tipo de programas ofrece a los jóvenes la oportunidad de aprender técnicas artísticas mientras investigan temas relevantes para ellos, reflejando un enfoque de etnografía visual.

Programa "Art i Part"

Museo de Arte Contemporáneo
de Barcelona (MACBA), España

Este proyecto del MACBA busca involucrar a los habitantes del barrio en torno al museo a través de talleres y actividades que utilizan el arte como medio para explorar la identidad y los problemas comunitarios. Los participantes trabajan junto a artistas y educadores para crear proyectos que reflejan sus historias y entorno social.

Proyecto departamento exotérico

Museo de Arte Contemporáneo
de Barcelona (MACBA), España

En este proyecto del MACBA desarrolla un laboratorio autogestionado en el ámbito educativo o como un grupo de trabajo residente en el museo que investiga sobre arte y pensamiento contemporáneos a partir del autoaprendizaje.

la imagen como construcción de la realidad

En un primer momento, la corriente tradicional de la antropología y la sociología, consideraban la imagen como una representación objetiva de la realidad, tal y como se entendía en otros ámbitos. Su uso documental y meramente ilustrativo se ve cuestionado en los años 80, de la mano de las críticas a la visión reduccionista y única de la representación del conocimiento y el etnocentrismo. Al alejarse de la visión dualista de falsedad-verdad, intuición-conocimiento, nosotros-otros, se abandona el pensamiento único sobre la verdad objetiva. Esto hace cuestionar el entendimiento de la fotografía y el cine etnográfico como transmisores de veracidad.

Como se indica, las técnicas de representación de imágenes se han entendido y empleado como transmisoras de realidad objetiva, así como complemento de la narrativa textual, permitiendo que estas vayan más a los detalles, a aspectos concretos. Sin embargo, a día de hoy se entiende que las imágenes no describen, sino que construyen una realidad. En antropología esto deviene en que la imagen tiene el poder de construir una cultura (Clifford, 1988, citado en Buxó i Rey, 1999, p. 5). Como indica María Jesús Buxó i Rey en la publicación *De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión* (1999), en referencia a Chaplin, "las fotos y el cine documental y etnográfico no solo se toman sino que se hacen" (p. 5). Como la propia autora continúa, esto quiere decir que no las podemos considerar muestras objetivas de la realidad, "sino construcciones que presentan imágenes para representar y producir significados culturales" (Buxó i Rey, 1999, p. 5).

La imagen en nuestra sociedad tiene un gran poder y es habitual estar bajo la percepción de una mirada icónica de esta, lo cual es explotado especialmente en los medios televisivos, la publicidad, los reality show, documentales, y más recientemente las redes sociales y el multiverso.

Esta falsa impresión de veracidad se opone al mismo tiempo que se basa en el verdadero poder de las imágenes, la construcción de realidades.

Las imágenes tienen la capacidad de provocar emociones, así como de activar la imaginación (como indica Buxó i Rey, no por casualidad al proceso de producir y experimentar imágenes en estado de consciencia se le llama "imaginar"). La creación de realidades a partir de la imaginación es lo que se denomina fantasía. Cabría preguntarse si por su carácter irreal estas imágenes fantásticas y lo que nos generan son menos veraces o tienen un menor impacto en el constructo de nuestra cultura.

Las representaciones simbólicas e icónicas más antiguas han sido conformadas a partir del imaginario. La fotografía y el cine son extensiones tecnológicas que permiten unificar memoria, representación, ritualidad y narración, aunque como veremos más adelante no son las únicas.

En la búsqueda de una mayor veracidad en el uso de la imagen, la antropología incluyó el punto de vista del objeto observado como generador de sus propias imágenes, lo que permitía ampliar la mirada y subjetivar la representación. A esto se le denominó *returned look* y con ella se pretendía también contrarrestar la narrativa dominante y colonizadora al estudiar el Otro. Esta tendencia propone combinar la mirada de ambos, del nativo -subjetiva- y del antropólogo -analítica-, sin embargo, no está exenta de críticas por la imposibilidad de afirmar que de esta forma se puede llegar a conocer un sistema cultural de verdad.

Si reconocemos que la captación y reproducción de imágenes, así como la imaginación y la fantasía, son creadoras de realidades tan veraces para el individuo o la cultura que las crea como aquello que conforma nuestra realidad matérica, aceptamos que los seres humanos nos componemos

de multitud de realidades o capas sutiles y que, dentro de toda esta multiplicidad, están también los diversos puntos de vista y la subjetividad individual, lo que convierte a la “realidad” a representar en un ente imposible de captar en su totalidad, cuanto menos en una serie de imágenes concretas.

Cada imagen es manipulada para dirigirnos hacia algo concreto, algo que queremos comunicar o visibilizar. Sin embargo, la fragmentación de la realidad no la hace menos veraz. La participación del mayor número de personas provenientes de la comunidad o cultura a representar se convierte en vital para poder abarcar un mayor número de subjetividades y realidades.

A diferencia de las propuestas de la etnografía visual, en la etnografía visual activa propuesta por el Ana Marxen, la cual se sigue en esta investigación, la mirada analítica del etnógrafo o sociólogo es neutralizada o, al menos, reducida al menor impacto, para dejar que sean los propios individuos que conforman la comunidad los que hablen de ella y la interpreten. El especialista, ya sea etnógrafo, sociólogo, historiador o educador, se convierte en un mero mediador, que debe posibilitar el desarrollo del proceso creativo de las imágenes, sin adulterarlas.

Dentro de la producción de imágenes entendemos tanto el empleo de mecanismos tecnológicos como la fotografía y el cine, así como la creación performática o la actancialidad de los ritos (Buxó i Rey, 1999, p. 6) (7). De ahí que disciplinas como la danza, el teatro, la performance, serán tenidas en cuenta, junto con la creación audiovisual y fotográfica, como medios de construcción imaginaria e identitaria en este proyecto.

Como Buxó i Reyes indica “la actuación no constituye una realidad simbólica en forma de presentación de un argumento, descripción o comentario, sino que actúa sobre la base de construir una situación en la que los participantes experimentan actuando, sea en forma de danza, contar, representar o participar mirando como espectadores” (Buxó i Rey, 1999, p. 6).

(7) Desde un punto de vista antropológico, la actancialidad de los se refiere a cómo estos rituales involucran diferentes roles y actantes (que pueden ser personas, objetos, lugares, etc.) en sus prácticas y significados. En antropología, los ritos son vistos como acciones sociales que articulan y expresan las estructuras y los valores de una sociedad, por lo que son una parte fundamental de su cultura. La teoría actancial, desarrollada por A.J. Greimas, proporciona un marco para analizar estos elementos en narrativas, pero también se puede aplicar a la comprensión de los ritos.

Dentro de este marco, los ritos no solo son prácticas o ceremonias, sino eventos significativos que movilizan a los actantes en posiciones específicas dentro de una estructura narrativa o simbólica. Estos roles pueden incluir deidades, espíritus, elementos naturales, objetos sagrados, espacios rituales, etc., no limitándose a los participantes humanos.

la sociología de la imagen

La sociología de la imagen es una propuesta metodológica de la socióloga boliviana de origen aymara, Silvia Rivera Cusicanqui (2015). En ella plantea la realización de narrativas y discursos a partir de imágenes cuyo empleo subjetivo y metafórico permita reconstruir una realidad a partir de la simbología de la imagen, en lugar de mediante la mera representación.

El empleo de las imágenes y el montaje que plantea Cusicanqui (2015) lo podemos ver con anterioridad en obras del paradigmático Einsestein (p. 290), aunque Cusicanqui se retrotrae a otros antecedentes locales, como pueda ser artista boliviano Melchor María Mercado (p. 284), o el propio Waman Puma (p. 316), cronista amerindio de ascendencia incaica que vivió durante la época del Virreinato del Perú. La socióloga indica que, a través de la toma y el montaje de las imágenes (subjetivos ambos), parece reconstruirse la realidad (una realidad), de la que se extraen nuevos significados a través de un tratamiento de shock de las imágenes (290).

El lenguaje visual de la imagen, ya sea fotográfica o de vídeo, nunca es objetivo. El mero hecho de elegir un montaje o un encuadre está poniendo el punto de vista y la intención del autor o la autora (Cusicanqui, 2015, p. 289 y 316).

Sobre el montaje, dice Cusicanqui, que es un recurso, junto con la puesta en escena, para evocar en el espectador nuevas posibilidades reflexivas, no para distraerlo o pretender que se quede en lo superficial.

A pesar de que la mayoría de ejemplos en los que hace referencia a esta metodología de la sociología de la imagen son de fotografía o audiovisual, Cusicanqui afirma que cuando hablamos de imágenes se incluyen tanto las producidas a partir de estos medios, como todas

aquellas de expresión corporal, como la danza o el teatro. Para Cusicanqui todo esto parte de la necesidad de reconectar la mirada con otros sentidos como la escucha, el tacto, el olfato, etc. Con ello hace referencia a todo nuestro cuerpo como organismo cognoscitivo, no estando limitado a la mente y el “óculo-centrismo occidental” (Cusicanqui, 2015, p. 317).

La descolonización del conocimiento y la reivindicación de las formas de pensamiento subalternas, como la emoción o la percepción, presentes en el hemisferio izquierdo del cerebro y asociadas a lo femenino, denostadas por la concepción hegemónica racional-patriarcal-capitalista-occidental converge con las propuestas de la mediación corporizada.

Además, el empleo y la validación de una forma de expresión y de generar conocimiento a partir de las imágenes permite que personas que no destaquen por su oralidad o escritura puedan transmitir sus propuestas de igual modo. Estas limitaciones suelen ir asociadas a una procedencia con menores recursos, lo cual hace que bajo el sistema de validación bajo las manifestaciones hegemónicas de conocimiento (lo racional-literal), los colectivos minoritarios y otros puntos de vista contrarios a esta primacía queden siempre ocultos o desplazados. Esto lo constata la propia experiencia de Cusicanqui con sus estudiantes, muchos de los cuales eran de origen rural o marginal, y cuyas dificultades para escribir no les conllevaba unas menores capacidades intelectuales ni de conocimiento (Cusicanqui, 2015, p. 295).

Además de con respecto a sus estudiantes, el abordaje metodológico de la sociología de la imagen permitía “desentrañar aspectos silenciados en una sociedad como la boliviana, colonial y abigarrada, con una población indígena mayoritaria en la que un alto porcentaje habla quichua, aimara, guaraní u otras lenguas indígenas, y donde, como consecuencia de ello, las imágenes han jugado desde siglos atrás un papel crucial en la

comunicación intercultural” (Cusicanqui 2015, p. 73 y ss, citado en Fernández Nadal, 2018, p. 33).

Otro de los motivos que llevaron a Cusicanqui a investigar esta metodología fue la “capacidad de encubrimiento” como Cusicanqui la definía de las palabras (Fernández Nadal, 2018, p. 33).

Clave para entender su propuesta es también entender el concepto Aymara del tiempo, según el cual el pasado está delante y el futuro detrás. Este razonamiento deriva del hecho de que el pasado lo podemos ver, está al alcance de nuestra vista, mientras que el futuro es desconocido, oculto a nuestras espaldas. A partir de la interpretación del pasado cambia nuestro presente y por lo tanto nuestro futuro.

De alguna forma esto hace que en la cultura Aymara se entienda mejor que el presente-futuro se construye a partir de la visión de nuestro pasado, sin dejar de tenerlo presente.

En la cultura Aymara existe un aforismo, que la propia Cusicanqui incluye en las primeras páginas de este trabajo suyo (2015), que dice: “Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani”, y que se puede traducir como “mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro” (p. 10) . En él se hace referencia a la “permanente reactualización del pasado-como-futuro a través de las acciones del presente” (p. 310).

En este ejercicio de escribir culturas, de descubrir a partir de la creación que decía Susan Sontag (Cusicanqui, 2015, p. 289), se plantea la reconstrucción de una identidad plural y cambiante, de las personas que habitan el territorio próximo al museo. A través de propuestas de creación y exploración, fundamentadas en la sociología de la imagen y la metodología de la etnografía visual activa, se generarán objetos, recursos y contenidos que recojan nuestra historia individual (pasado-tradición-origen) para conformar nuestro presente-futuro como comunidad.

la curaduría educativa

No son muchas y sí muy variadas las publicaciones e investigaciones que se están llevando a cabo sobre la curaduría educativa o comisariado pedagógico. Sin embargo, hay algunas pautas bases que son comunes a todas las teorías desarrolladas hasta la fecha. A continuación, se harán referencia a algunas de ellas, así como a algunos términos, propuestas o corrientes que se consideran están directamente relacionadas con la curaduría educativa y, más concretamente, con el concepto de curaduría educativa que se plantea desarrollar en el proyecto (i)realidades.

El comisariado pedagógico o curaduría educativa se puede definir como una práctica que redefine la relación tradicional entre arte y educación dentro de las instituciones culturales. Como indican José Sixto Olivar y Pablo Coca, en su publicación “Proyectos comisariales pedagógicos en museos de arte contemporáneo” (2014), las prácticas curatoriales educativas rompen con las sinergias habituales en los museos de arte contemporáneo al tratar de romper con la reproducción del discurso oficial otorgando a los espectadores las herramientas necesarias para generar sus propias narrativas (p. 40).

Para estos autores, las prácticas curatoriales educativas, o comisariales (término que ellos emplean), desafían las jerarquías tradicionales dentro de los museos, fomentando la participación de los equipos educativos en la toma de decisiones, lo que permite integrar una perspectiva pedagógica desde la concepción de la exposición.

Este mismo posicionamiento es el que defiende Mónica Hoff a partir de una visión integral de la educación en el contexto de las instituciones artísticas. Según esta artista, educadora e investigadora, la educación no

debe limitarse a actividades o espacios específicos, sino que debe impregnar todos los aspectos de la práctica curatorial e institucional (Hoff, 2021, p. 183).

Busca desafiar la idea de que la producción de conocimiento es exclusiva de artistas y curadores, reconociendo a los educadores y al público como agentes activos en la construcción de significado (Martínez Luna, 2019, p. 41).

Otra de las características básicas de la curaduría educativa es que esta propone tender puentes entre el arte, la educación y realidad social (Angulo, 2017, p. 83).

Hay cierto consenso a la hora de establecer también que, para que se dé una curaduría educativa, debe de existir una colaboración entre artistas, educadores y otros agentes culturales para el desarrollo de los proyectos que se llevan a cabo dentro de esta (Del Pozo Barriuso & Romaní, 2016, p. 328). El objetivo es construir redes de trabajo horizontales donde se compartan saberes y se creen experiencias más significativas para todos los participantes (Acaso, 2017, p. 176), por lo que también debemos considerar como colaboradores claves a las propias personas que recibirán la propuesta.

El posicionamiento que lleva a la curaduría educativa implica un cuestionamiento constante de las propias prácticas curatoriales y educativas, buscando siempre nuevas formas de pensar y de hacer a través de nuevas metodologías y formatos que rompan con las estructuras tradicionales, permitiendo explorar nuevas posibilidades de relación entre arte, educación y público (Montero, 2010, p.4).

curaduría educativa una definición propia

Una curaduría educativa consiste en la construcción de un discurso curatorial cuyo objetivo es generar procesos de aprendizaje colectivo, todo ello a partir de la práctica creativa colaborativa, entendida como una práctica de corresponsabilidad social. En ella pueden participar público general, así como artistas y otros agentes, generando procesos de co-creación y co-aprendizaje.

Una curaduría educativa se diferencia de un comisariado o curaduría tradicional también por poner el foco en la transmisión de valores universales, yendo más allá de las cuestiones plásticas o artísticas. Además, se entiende como una herramienta pedagógica que opera contra las pedagogías del poder.

curaduría educativa y curaduría afectiva

Un término relacionado con la curaduría educativa que también se está desarrollando es el de curaduría afectiva. Debido al enfoque corporizado del presente proyecto curatorial educativo, se considera relevante analizar también el enfoque vinculado a los afectos, pues en él encontraremos puntos de encuentro entre ambas propuestas y de la curaduría afectiva con el proyecto (i)realidades.

La curaduría afectiva y la curaduría educativa comparten un enfoque centrado en las personas y en la creación de experiencias significativas que pueden desafiar las estructuras tradicionales de poder y conocimiento. Como elemento diferenciador entre ambas podemos establecer que en la curaduría afectiva se priorizan los afectos, las relaciones y la transformación social.

Sin embargo, tanto la curaduría educativa como la afectiva se enfocan en la creación de conexiones significativas entre artistas, curadores, comunidades y el público.

Ambas desafían las jerarquías tradicionales de conocimiento, cuestionando las jerarquías del mundo del arte y descentralizando el conocimiento, legitimando otras formas de pensamiento y contextos de formación, y buscando la construcción de un conocimiento más horizontal y participativo.

En cuanto a la importancia de la experiencia corporal y los afectos, a pesar de que también es un tema presente en la curaduría educativa, se podría señalar que la propuesta de incorporar la metodología de la mediación corporizada y los referentes teóricos en los que se base este proyecto,

hacen que se aproxime más a la definición de curaduría afectiva que a la propiamente educativa, dado que en esta última no sería una cualidad indispensable, mientras que en la afectiva sí forma parte de su definición. El diálogo y la colaboración son la base para los dos tipos de curaduría.

En los dos casos se potencia y se persigue el potencial transformador del arte, buscando ser un motor de cambio social al promover la conciencia crítica, el pensamiento creativo y la acción colectiva.

feminismo y giro educativo

Apuesta por subvertir las lógicas tradicionales de producción cultural, abogando por la incorporación de las pedagogías feministas y las políticas de cuidado en las instituciones.

La educación artística feminista se caracteriza por un enfoque en la experiencia personal como fuente de significado político, la desestabilización del rol tradicional del maestro como única fuente de autoridad y la importancia del intercambio horizontal.

El feminismo en el giro educativo va más allá de la incursión de mujeres artistas o temáticas de género: implica una transformación profunda de las estructuras, metodologías y relaciones de poder dentro de las instituciones (Mayer, 2014, p. 2011-2012).

La inclusión de la perspectiva feminista dentro de las prácticas curatoriales destaca la importancia del bienestar de todos los participantes, la escucha activa, la creación de redes y la integración de prácticas críticas como el diálogo y la interacción con el cuerpo emocional (Sola, 2019, p.167). Además, el feminismo cuestiona la mercantilización de la educación y aboga por una educación emancipadora que fomente el pensamiento crítico, la justicia social y la transformación social (Martínez Luna, 2017, p. 42).

sobre la propuesta de (i)realidades

A pesar de que se busca una mayor integración de la educación en las instituciones artísticas, persisten estructuras de poder y autoridad que limitan la participación y el aprendizaje real. Uno de los grandes hitos que se tiene como referencia dentro de la curaduría educativa es la creación de la figura del "curador pedagógico" en la Bienal del Mercosur (2007). Sin embargo, esto supone otra problemática pues su mera existencia, o la dependencia de ella, puede reforzar la idea de la educación como un área separada en lugar de un elemento transversal.

Así, en este proyecto se concibe la educación como un elemento transversal, que es tomada en cuenta desde la concepción de la exposición y que busca integrar todos los departamentos en él. Si bien es cierto que, precisamente este proyecto, ha sido concebido por la misma persona que ha curado la exposición, esto no hace más que reforzar la idea de que la educación debe ser parte intrínseca de los diferentes departamentos del museo.

El proceso creativo y de investigación de la exposición "Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes" estuvo tan marcado por un posicionamiento pedagógico y la intencionalidad de realizar una propuesta participativa y con potencial de transformación social, que inevitablemente surgió una curaduría educativa como resultado, no estando este término ligado o supeditado al hecho de ser realizado por una "curadora" artística dentro de la jerarquía tradicional de un museo.

Sin tener las respuestas o la solución a la dicotomía entre curaduría y educación, el presente proyecto curatorial aspira a un modelo en el que se dé una integración real, siendo la educación un componente esencial de la práctica curatorial.

Proyectos de curaduría educativa/ comisariado pedagógico

Proyecto expositivo Lesson 0

Espai 13, Fundació Joan Miró de Barcelona

Septiembre 2014 - agosto 2015.

Proyecto expositivo centrado en la transmisión de conocimiento artístico mediante métodos no ortodoxos y espacios de comunicación alternativos. Incluyó cuatro propuestas expositivas y un programa de mediación pedagógica llamado "Pedagogías de Fricción". Las exposiciones incluyeron trabajos como "El libro de educación estética de la Escuela Moderna" de Priscila Fernandes y "Con tus propias manos" de Rita Ponce de León, enfocándose en la interacción y participación del público.

Exposición LLUM AL RAVAL, projecte audiovisual del grup Coa

Centre Cívic Pati Llimonia, Bsrcelona

19 enero - 18 febrero 2023

Fue un proceso de exploración y creación audiovisual realizado por un grupo de jóvenes del Casal d'Infants del Raval, acompañados por la fotógrafa y mediadora Diana Rangel. A través de recorridos por el barrio, se registraron y fotografiaron diferentes espacios, interviniendo creativamente el material recolectado para resaltar zonas oscuras con puntos de luz.

Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el país vasco, 1957-1979

Artium Museoa (Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco)

Enero - junio 2022

Comisariada por Mikel Onandia, Rocío Robles Tardío y Sergio Rubira, presentó 19 casos de estudio sobre proyectos educativos desarrollados en el País Vasco durante ese período.

La exposición se centró en la necesidad de crear espacios de encuentro y reflexión, inspirada en la idea de Jorge Oteiza de que la falta de un lugar para reunirse y pensar impide el desarrollo de la investigación. Los proyectos incluidos abarcan desde iniciativas individuales hasta colectivas, todas ellas con un fuerte componente educativo y experimental, destacando la importancia de la educación artística y la función social del arte.

A cada cual su punto de vista

Espacio Joven del Centre
Pompidou Málaga

4 junio 2021 - 17 abril 2022.

Esta exposición combinó actividades para educar la mirada de manera lúdica y divertida, inspirada en la obra del fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Los visitantes, especialmente niños y familias, podían explorar conceptos de fotografía como el encuadre, la luz y las sombras, a través de secciones temáticas que representaban diferentes paisajes y lugares de París, como el Jardín des Plantes, los puentes de París, La Défense, y otros.

Imágenes vivas. Yaacov Agam

Espacio Joven del Centre
Pompidou Málaga

Mayo 2022 - febrero 2023

Este proyecto estaba dedicado al arte cinético y especialmente diseñado para niños y sus familias, fomentando la interacción y el entendimiento del arte de Yaacov Agam a través del movimiento y la transformación visual.

La exposición incluía una recreación de la instalación "Salón Agam", con la cual podían interactuar; una película del artista y un programa de talleres.

*Un Paso por el Tiempo, Vivencias
Educativas del Municipio de la
Sierra Cauca*

Casa Museo Casa Por El Tiempo,
Colombia

Proyecto de investigación y curadurías comunitarias para visibilizar la identidad campesina.

Este espacio funciona como un punto de encuentro para la memoria, la educación y la identidad cultural, destacando el patrimonio biocultural de la región y los sistemas agrícolas tradicionales.

Sala 0/Cero

Museo Patio Herrero

2007 - 2013

Propuesta que desarrolla una serie de proyectos expositivos educativos desarrollados por el Departamento de Investigación y Educación del museo. Estos proyectos tienen un enfoque educativo y metodológico que busca dialogar entre el arte moderno y contemporáneo, involucrando activamente al público y fomentando una reflexión crítica sobre la museología actual.

A continuación se describen la naturaleza de los diferentes proyectos que lo conformaron:

Montaje 1 (2007)
"Montaje educativo"

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Exposición enfocada en evidenciar el conflicto entre el arte moderno y contemporáneo a través de una metodología dialógica.

Montaje 2 (2008)
"Algo tendrás que decir"

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Exposición basada en la interacción y opiniones del público sobre las obras seleccionadas.

Montaje 3 (2009)
"Usted es el/la visitante número..."

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Espacio de trabajo y proyectos desarrollados durante la escuela de verano de 2009.

Montaje 4 (2009)
"Rompiendo moldes"

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Proyecto en colaboración con el Grupo de pintura de la Asociación de mujeres de "La Rondilla"

Montaje 5 (2010)
Exposición educativa

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Exposición que utilizaba las obras como dispositivos para múltiples lecturas.

Montaje 6 (2010)
La mirada observada

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Proyecto invitando a la reflexión sobre la influencia de las imágenes en la sociedad contemporánea.

Montaje 7 (2012)
Para raro

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Proyecto explorando formas diferentes de enseñanza artística y sinergias entre profesores, alumnado y museo.

Montaje 8 (2013)
"El cuerpo significativo"

Sala 0/Cero
Museo Patio Herreriano

Proyecto explorando la capacidad del cuerpo como significativo y significado en el arte.

Ni / Ni. Ni arte, ni educación

Matadero Madrid

30 octubre 2015 - 10 enero
2016

Exposición cuestionando y difuminando las fronteras entre el arte y la educación. La muestra y su programa de actividades se articularon en torno a: el activismo y pedagogía, vinculando el pensamiento y la reflexión educativa con acciones transformadoras sociales: las intersecciones de la otredad, explorando la diversidad y las identidades complejas; y la ciudadanía crítica, enfocado en el empoderamiento comunitario y su participación en el ámbito público. Los contenidos se desarrollaron a través de veintiún proyectos que incluyeron instalaciones, talleres, fiestas, vídeos, audios, y actividades de documentación e investigación, todos ellos concebidos como dispositivos pedagógicos más que como obras de arte. Este enfoque buscó igualar el valor de las producciones educativas y artísticas, fomentando la participación comunitaria y la reflexión crítica sobre el papel del arte y la educación en la sociedad contemporánea. El proyecto fue coordinado por el Grupo de Educación Disruptiva de Matadero Madrid, creado en 2013 y gestionado por el colectivo Pedagogías Invisibles.





la museología social y el arte relacional

Para el desarrollo de un proyecto educativo basado en la participación e implicación del público y la comunidad, que reflexiona sobre el sentimiento identitario ligado a la memoria, individual, colectiva, y territorial, nos hemos basado también en la teoría de la estética relacional de Nicolas Bourriaud y las propuestas pedagógicas de Jonh Dewey sobre educación y arte.

Aunque ambas tendencias surgen de contextos y épocas diferentes, coinciden en resaltar la importancia de las experiencias, las relaciones humanas y el contexto social en la creación y recepción del arte. Podemos dividir y destacar los siguientes puntos comunes entre ambos y relevantes para la investigación de este proyecto educativo de etnografía visual activa:

John Dewey en su obra “Arte como experiencia” (1934) defiende que la experiencia estética surge de la interacción entre el individuo y su entorno. Para Dewey, el arte es significativo cuando enriquece la vida de las personas y fomenta una mayor comprensión del mundo.

Este autor también señala la importancia de la comunidad y el entorno social en el proceso educativo, afirmando que este será más efectivo cuando es social y participativo. Aplicado al contexto artístico, el proceso creativo y la apreciación artística serán más efectivas y reales cuanto más comunitarias y colaborativas sean.

En consonancia con su visión democrática del arte, según la cual remarcaba la importancia de preparar a los individuos para participar activamente en la sociedad, el arte puede verse como una herramienta de

comunicación y expresión, así como de preparación (en tanto que nos hace reflexionar sobre temáticas de importancia social y/o ambiental, política, etc.).

En cuanto a Nicolas Bourriaud y la estética relacional, pone el foco en las experiencias generadas por obras de arte y en como estas facilitan la interacción y relación entre personas.

Para Bourriaud el arte relacional funciona como un tejido social que facilita encuentros, diálogos y la creación de comunidades temporales alrededor de experiencias artísticas, por lo que el arte se convierte en un medio para explorar y experimentar relaciones sociales.

En cuanto a la educación en un sentido más estricto, el posicionamiento de Bourriaud con respecto al arte y sus prácticas, sugiere una pedagogía alternativa que valora la creatividad, la participación y el pensamiento crítico, elementos que Dewey señala como esenciales.

mediación corporizada

Hablamos de mediación corporizada y pensamiento corporizado para hacer referencia a las propuestas que parten de la experiencia corporal como generadora de conocimiento, que se sustenta en la experiencia subjetiva y sensible. Proveniente del inglés “embodied”, lo podemos encontrar también traducido como “encuerpamiento”, más en el ámbito americano, o “corporeizado”.

La idea de contraponer una práctica corpórea a una sociedad eminentemente mental, que degrada todo aquello que está relacionado con el cuerpo, los sentimientos, las emociones, deriva precisamente de la necesidad de entender que existen otras formas de pensar.

La mediación, entendida como elemento facilitador de un proceso o experiencia, entra aquí para guiar a las personas en su propia búsqueda del conocimiento a través del cuerpo, los sentidos y las emociones. No se trata de un proceso con unos objetivos concretos que busca un resultado determinado, más bien al contrario. Se trata de un proceso de exploratorio individual y sensitivo, en el que cada individuo debe tener la posibilidad de encontrar su propia realidad, la cual surge de la parte emocional de nuestro cuerpo-cerebro.

En los modelos de pensamiento indígena no existe la separación entre cuerpo y mente que tan interiorizada tenemos en occidente. En la actualidad los feminismos indígenas y negros han recuperado esta concepción no dualista y la defienden como una herramienta de descolonización, devolviendo la capacidad de pensar de forma completa y libre a las personas.

De estos planteamientos feministas es interesante y nos centraremos en su relación con el cuerpo y el lugar protagónico que tiene en su vida y sus procesos de reflexión, experiencia y conocimiento.

Minna Salami, escritora finlandesa de origen nigeriano, figura clave dentro del feminismo africano, destaca precisamente por sus aportaciones para el entendimiento de cuerpo como generador de conocimiento autónomo no supeditado al conocimiento europatriarcal. La autora desarrolla el concepto del conocimiento sensual-sensorial (traducción del término original “sensuous knowledge”) (Salami, 2020).

Junto con el feminismo indígena, principal referente para la presente investigación, podemos destacar también la corriente de pensamiento ecofeminista, como otra vía filosófica que defiende muchos de los mismos valores que los feminismos mencionados. Autoras claves como Donna J. Haraway o Yayo Herrero, en el contexto español esta última, se unen a otras autoras provenientes de distintos países del Sur Global como Vandana Shiva o Ivonne Gebara, con una perspectiva esencialista, o Bina Agarwal y Alicia Puleo del lado constructivista.

No entraremos aquí a analizar estas autoras ni las aportaciones del ecofeminismo a la mediación corporizada, pero sí consideramos relevante señalarlo, dadas sus similitudes y espacios comunes con los feminismos expuestos.

Existen diversas teorías y enfoques que respaldan el pensamiento corporizado como proceso legítimo generador de conocimientos. Una de ellas la podemos encontrar en la argumentación de Tonia Raquejo en su publicación “Arte ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir” (2022), en la cual expone sus efectos y relevancia a través de la neuroplasticidad.

Según la autora, los seres humanos somos seres miméticos que repetimos conductas adquiridas de manera involuntaria a través de nuestra educación y que luego perpetuamos, debido a la presión social y cultural. Resulta impresionantemente difícil cambiar nuestros patrones mentales, por más que seamos conscientes de que otros hábitos serían más beneficiosos. Para contrarrestar esta aparente incapacidad de cambio, Raquejo apela a la neuroplasticidad. Para defenderla señala la teoría de Eisner (citado en Raquejo, 2022, p. 18), la cual defiende que el arte puede transformar nuestra consciencia, cambiando o “desconectando” nuestros “modelos cognitivos-conductuales dañinos” para crear nuevos modelos que proporcionen un horizonte más amplio, más allá de lo pre-establecido, cambiando nuestra forma de relacionarnos con las cosas o seres que nos rodean. Para ello Raquejo plantea la práctica artística, la cual se basa precisamente en “la selección, organización e interpretación de percepciones y sensaciones para generar algo nuevo” (Raquejo, 2022, p. 18).

Además de explicarnos cómo funciona el cerebro y cómo la prácticas artísticas pueden tener un efecto transformador en esta parte de nuestro cuerpo, Raquejo defiende que es precisamente a partir de un entendimiento que va más allá de lo racional lo que da al arte esa capacidad transformadora.

La mediación corporizada no es un concepto nuevo, sin embargo, sí que plantea problemas a la hora de su investigación, pues los estudios y publicaciones que existen sobre ella en el ámbito artístico y cultural son relativamente recientes. En el contexto español, una de las referencias bibliográficas más significativas por su especificidad es la ya citada “Arte ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir” (2022), coordinada por Tonia Raquejo y Verónica Perales.

En ella, Laura F. Gibellini defiende el entendimiento del arte como una forma de conocimiento no predeterminada ni condicionada, sino que se genera a partir de los procesos y su relación con el entorno cambiante. De este modo, defiende la autora, podríamos considerar que el arte es precisamente aquello que genera las condiciones para que algo nuevo suceda. Gibellini también equipara la práctica artística (algo tan sencillo como hacer un dibujo, por ejemplo) con “pensar con el cuerpo” (2022, p. 76), por emplear sus propias palabras, dado que resultan especialmente relevantes.

Otra publicación de referencia podría ser “El arte de corporizar el entorno. Prácticas artísticas para una nueva pedagogía del sentir” (2020), coordinada por Tonia Raquejo también. En ella se recogen una serie de propuestas de prácticas de mediación corporizada, con diferentes enfoques y dirigida a público diverso, que fueron llevadas a cabo bajo un proyecto de I+D en 2019. A diferencia de la anterior publicación citada, en este caso se limita al desarrollo de las propuestas de mediación, lo cual puede ser muy ilustrativo para entender prácticas de mediación corporizada, aunque no desarrolla en gran medida conceptos claves para argumentar y comprender las prácticas corporizadas (que por otro lado es lo que se puede encontrar en “Arte ecosocial”). Sin embargo, la defensa del pensamiento corporizado es la misma. En esta segunda publicación, Javier Abad y Ángeles Ruiz, declaran que la apuesta por las prácticas corporizadas tiene que ver con que estas permiten actuar “desde la agencia y la emoción, y no desde la pasividad y la imposición” (Raquejo, 2020, 137).

Las prácticas artísticas corporizadas y la mediación corporizada han sido practicadas también sin tener porqué estar catalogadas bajo estos términos. Por eso podemos encontrar más ejemplos de estas prácticas

Sin la pretensión de realizar aquí una recopilación exhaustiva de casos prácticos de mediación corporizadas, se enumeran a continuación algunos ejemplos de ellos que, de un modo u otro, han servido de referente o inspiración para el presente trabajo de investigación:

- La Rara troupe (León): colectivo artístico que trabaja lo performativo y lo audiovisual.
- MU_DA. Museo y danza (Madrid), Museo Thyssen Bornemisza: proyecto colaborativo entre estudiantes del conservatorio superior de danza y una asociación de jóvenes con discapacidad para crear espacios de contemplación e inmersión en la pintura a través del cuerpo y el movimiento.
- Antic Teatre (Barcelona) – Proyecto REBOMBORIS: DONES, CURES, SUPORT I XARXA: Proyecto de creación escénica colaborativa, dentro de un proyecto de mediación comunitaria en el barrio.
- Proyecto CORPOGRAFÍAS (Colombia): procesos de mediación en un territorio afrocolombiano que ha sufrido mucha violencia.
- COLECTIVO AGROARTE (Medellín). Proyecto en torno a un colectivo organizado de resistencia que reflexiona y promueve modelos sostenibles de vida.
- La tarima invisible (Bogotá): proyecto colectivo que reflexiona sobre la virtualidad y la presencialidad en un mundo post pandémico.

- EnDanza (Valencia): proyecto de mediación dirigido a estudiantes de arquitectura para repensar las ciudades
- Baiven (Madrid y Córdoba): espacio de mediación cultural que trabaja la inclusión a través de las artes escénicas, generando espacios accesibles y diversos y fomentando el pensamiento crítico.
- María Cruz, el proyecto Danza comunitaria y la asociación In-pulso (Madrid). Trabajo comunitario a partir de la danza y las artes escénicas.

Etnografía visual activa

Marxen, E. (2009). La etnografía desde el arte: Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *ALTERIDADES*, 19(37). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100002

La imagen como construcción de la realidad

Buxó i Rey, M. J., & de Miguel, J. M. (Eds.). (1999). *De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A Editorial.

La sociología de la imagen

Fernández Nadal, E. (2018). Multitemporalidad y estructura colonial. La mirada de Silvia Rivera Cusicanqui sobre la conflictividad histórico-social. Universidad Nacional del Comahue, Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad. https://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0009/4_2018_3_Fernandez_7.pdf

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

La curaduría educativa

Acaso, M. (2017). Atravesar las instituciones. En: *Ni arte ni educación: Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico* (pp. 173-178). Catarata. <https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/ni-arte-ni-educacion.pdf>

Angulo, M. (2017). Estar, transformar, activar. En: *En Ni arte ni educación: Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico* (pp. 83-90). Catarata. <https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/ni-arte-ni-educacion.pdf>

Cerón, C., Gama Chirolla, X. (Eds.). (2021). *Lo curatorial desde el Sur*. Instituto Distral de las Artes - Idartes.

https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2023/04/Lo_curatorial-VERSION-WEB.pdf

Cervetto, R., López, M. A. (Eds.). (2016). *Agitarse antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina* (pp. 155–170). Fundación Malba y TEOR/ética.

<https://malba.org.ar/wp-content/uploads/2020/05/Agitese-antes-de-usar.pdf>

Del Pozo Barriuso, D., Romaní, M. (2016). Nuevos imaginarios para instituciones culturales con poca imaginación. En: Martínez, P. (coord.). *No sabíamos lo que hacíamos : lecturas sobre una educación situada* (pp. 327-337). Centro Arte Dos de Mayo.

https://ca2m.org/sites/default/files/2022-08/No_sabiamos_lo_que_hicimos_CA2M_2016_web.pdf

Grupo de Educación de Matadero Madrid. (2018). *Pedagogías feministas, políticas de cuidado y educación*.

<https://www.pedagogiasinvisibles.es/wp-content/uploads/2022/10/pedagogias-feministas-politicas-de-cuidado-y-educacion.pdf>

Hoff, M. (2021). Más allá de la curaduría pedagógica: La educación como lugar de corresponsabilidad. En C. Cerón & X. Gama Chirolla (Eds.), *Lo curatorial desde el Sur* (p. 181-187). Instituto Distral de las Artes - Idartes.

Martínez Luna, S. (2017). 'Ni/ni': 'Entrelugares' del arte y la educación. En *Ni arte ni educación: Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico* (pp. 27-44). Catarata.

<https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/ni-arte-ni-educacion.pdf>

Mayer, M. (2021). Educación artística y feminismo. Entre la educación amorosa y la educación por ósmosis. En: Cerón, C., Gama Chirolla, X. (Eds.). *Lo curatorial desde el Sur* (pp. 207-224). Instituto Distral de las Artes - Idartes.

https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2023/04/Lo_curatorial-VERSION-WEB.pdf

Olivar Parra, J. S., Coca Jiménez, P. (2014). Proyectos comisariales pedagógicos en museos de arte contemporáneo. *CLIO. History and History Teaching*, 40. <http://clio.rediris.es>

Sola Pizarro, B. (Ed.). (2019). Pedagogías feministas para superar el museo. En *Exponer o exponerse: La educación en museos como producción cultural crítica* (pp. xx-xx). Catarata.

Montero, J. R. (2010). Políticas de colaboración y prácticas culturales: Redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías. <https://app.box.com/s/zpg13euxvvg7xe05gt>

VV.AA. (2022). *Comisariado ¿pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*. Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana.

La museología social y arte relacional

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Dewey, John (1934). *Art as Experience*. Perigee Books.

Mediación corporizada

Raquejo, T., Perales, V. (Eds.). (2020). *El arte de corporizar el entorno: Prácticas artísticas para una pedagogía del sentir*. Ed. Plaza y Valdés.

Raquejo, T., Perales, V. (Eds.). (2022). *Arte ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir*. Plaza y Valdés.

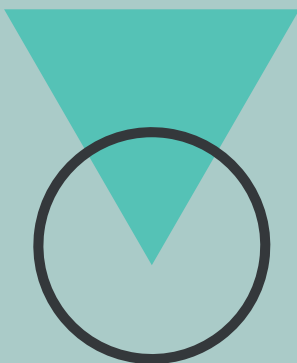
Gibellini, L. F. (2022). Unas primeras aproximaciones a la práctica artística desde una consideración ecológica del conocimiento. En T. Raquejo & V. Perales (Eds.), *Arte ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir*. Plaza y Valdés.

Salami, M. (2020). *El otro lado de la montaña: Cómo verías el mundo si no te lo contase siempre un hombre blanco europeo*. Planeta.

Tapia González, A. (2018). *Mujeres indígenas en defensa de la tierra*. Cátedra.



programa educativo



La primera parte del programa educativo que, como decimos, corresponde a las propuestas ligadas a la exposición temporal, consistirá tanto en la realización de actividades concretas como en los recursos educativos y participativos que se pondrán a disposición de las personas de manera tanto física como virtual.

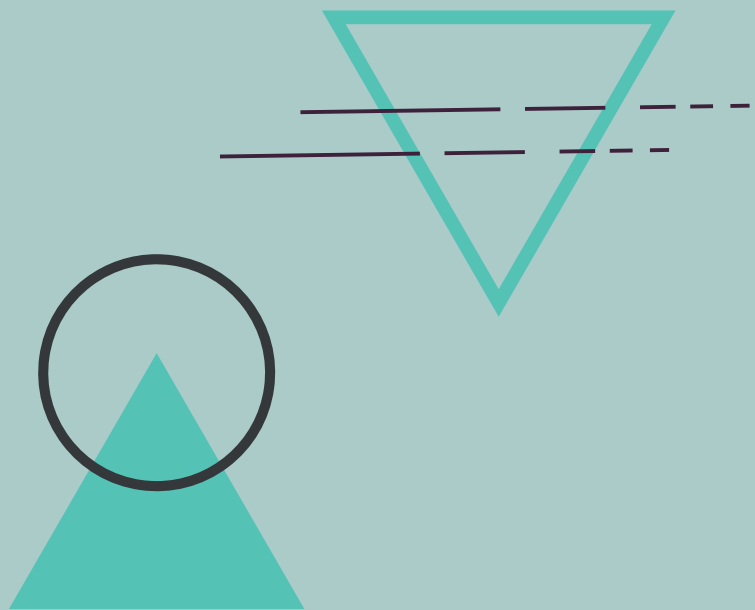
Esta primera parte constará de:

- 8 encuentros en formato taller dirigido a diferentes públicos
- un sitio web donde se compartirán herramientas de difusión y participación digital
- dispositivos pedagógicos interactivos en sala para las personas visitantes físicas
- un proyecto de arte e inclusión dirigido a colectivos en riesgo de exclusión social

En esta propuesta se rompen dos ideas claves: el artista como productor de arte mientras que el resto somos meros receptores; y la de la etnografía conformada a partir de la mirada ajena y externa. Ambas, son esenciales para la creación colectiva y el aprendizaje colaborativo que persigue este proyecto educativo-curatorial.

Al considerar la creación artística como un proceso, en el cual además pueden participar diferentes personas, planteamos que el arte puede ser un proceso de aprendizaje colaborativo y cooperativo, el cual busca plantear preguntas más que encontrar respuestas, lo que nos lleva a explorar los límites del conocimiento

programación de actividades



15 FEB
2025

Inauguración de la exposición “Memorias de la tierra.

Leónidas Gambartes”

Realización de la performance Gualicho, por Cía Ximena Carnevale. Una propuesta que apunta a la experiencia, la memoria del territorio y la tradición, abordando la danza y la música como un acto chamánico, entre la tradición y la post-danza.

Presentación de la exposición y el proyecto, junto con la activación de dispositivos de mediación en sala a intervenir por las personas asistentes.

Todos los públicos

26 FEB
2025

Taller Crick-crack “Historia de niños para niños”

Basados en cuentos e historias del Caribe, este taller ofrece a los más pequeños la posibilidad de expresar sus propios relatos por medio de juegos teatrales, técnicas de narración oral y manualidades. Juego, cuerpo y la palabra cobran vida haciendo que los participantes sean los protagonistas de sus propias historias.

Realizado por Asociación YoSoyElOtro

Dirigido a menores entre 6 y 12 años.

15 MAR
2025

Visita “Explorando la exposición Memorias de la tierra”

En esta visita recorreremos la exposición de forma participativa y conectaremos con conceptos como identidad, territorio y memoria.

Realizada por Alba Jiménez (educadora del Museo Ralli Marbella)

Dirigido a todos los públicos

4 y 5
ABR
2025

Taller “Biomitografía ancestral”

Taller de creación artística contemporánea, en el que a través de la exploración de diversas técnicas artísticas como el arte-ritual, la narrativa fotográfica, el collage, el dibujo performativo y la pintura se reflexionará en torno a la biografía personal en relación al territorio.

Realizado por Andrea Restrepo

Dirigido a público adulto

17 MAY
2025

Encuentro conversacional y vivencial con motivo del DIM

En él se fomentará el conocimiento compartido sobre temáticas como las manifestaciones artísticas (especialmente de América Latina), la convivencia, la ecología, la migración y el feminismo/perspectivas de género.

En colaboración con Asociación YoSoyElOtro

Dirigido a público adulto

21 JUN
2025

Taller de creación YoSoyElOtro

En este taller proponemos un encuentro creativo con nuestra subjetividad, partiendo del cuerpo y de la propia historia personal, aquello que nos hace únicos y, a la vez, distintos. Para ello utilizaremos recursos del teatro, la escritura y la oralidad, con el objetivo de crear un relato individual.

Realizado por Santiago Tubío y Dagmary Olívar (Asociación YoSoyElOtro)

Dirigido a todos los públicos

15-17
JUL
2025

Taller de video-creación poética “la palabra vista”

Taller de exploración visual inspirado en la poesía. Partiendo del trabajo en equipo con el fin de desarrollar un proyecto audiovisual. Trabajarán la creatividad, la preparación del guion, el rodaje y montaje.

Realizado por Charles Olsen y Lilián Pallares (ANTENABLU)

Dirigido a público infantil-juvenil

4 OCT
2025

Taller cerámica “Sahumerio”

Realización de taller cerámica en el que se propone la realización de un sahumerio personalizado a partir de arcilla natural. A través del modelado y la meditación se potenciará la temática reflexiva sobre el papel que tiene la espiritualidad y la ritualidad en nuestra vida.

Realizado por Cerámica La Trenza

Dirigido a público adulto

22 NOV
2025

Taller collage “Identidades”

Taller de collage para reflexionar sobre la identidad, individual y colectiva, así como la memoria del territorio a partir de esta técnica.

Realizado por Ana Navarrete (antropóloga y trabajadora social)

Dirigido a público juvenil y adulto (a partir de 16 años)

13 DIC
2025

Visita-taller “cápsula del tiempo”

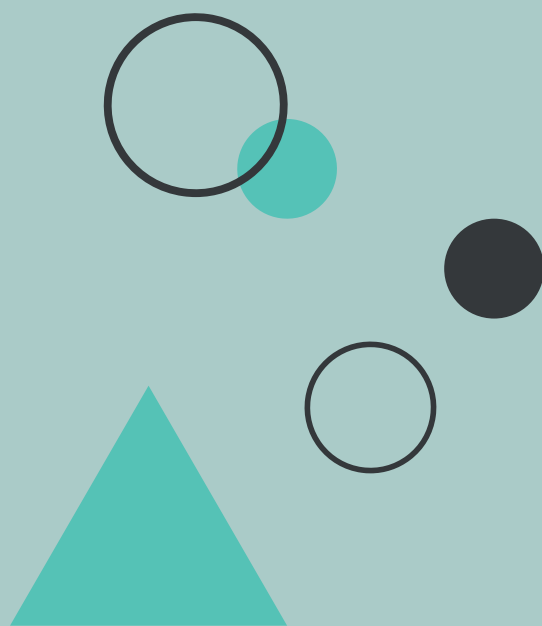
Cerramos el año y el programa educativo con una mediación participativa en la que crearemos una cápsula de memorias y recuerdos. Una pieza comunitaria que explora la identidad colectiva a partir de recuerdos individuales.

Realizado por Alba Jiménez Sánchez (Mediadora del Museo Ralli Marbella)

Dirigido a todos los públicos

[Ver programación completa](#)

programa de arte e inclusión



El proyecto **arte e inclusión** se plantea como una parte crucial del presente proyecto de curaduría educativa.

Siguiendo la propuesta de reflexionar en colectivo sobre lo que define nuestra identidad, qué conforma nuestra memoria colectiva y el territorio, se considera indispensable incluir en esta construcción de la memoria colectiva a la mayor variedad de colectivos. Por ello, hemos dirigido este año las actividades dentro de la oferta de arte e inclusión al programa educativo dentro de la exposición “Memorias de la tierra. Leónidas Gambartes”.

La finalidad es, por un lado, trabajar los mismos temas que vertebran la exposición [**identidad(es), memoria, tradición, ritualidad y territorio**] con colectivos en riesgo de exclusión social. Para ello se realizará un trabajo personalizado estudiando qué temática o propuesta puede relacionarse mejor y de forma más enriquecedora para cada colectivo. En función del colectivo al que se dirija, se desarrollarán una serie de acciones con metodologías y dinámicas adecuadas para las personas participantes.

Las propuestas, procesos y conclusiones obtenidas de estas actividades formarán parte de la segunda exposición, al igual que el resto de actividades de la programación, integrando así las visiones más habitualmente discriminadas o ignoradas.

Programa a cargo de Alba Jiménez Sánchez

[Ver proyecto completo](#)



dispositivos
pedagógico
físicos y virtuales

Con la finalidad de generar una experiencia participativa, reflexiva y experiencial más allá de la programación de actividades se han desarrollado una serie de propuestas o dispositivos pedagógicos. Las personas visitantes podrán recibir a través de ellos propuestas de interacción, creando una vía de doble sentido, es decir, no buscan solo preguntar al visitante o recoger datos, sino que pretenden generar un canal de comunicación museo-visitante y visitantes-visitantes, además de promover acciones que intervienen directamente alterando el espacio expositivo.

Las interacciones a través de estos dispositivos serán recogidas, medidas y analizadas, desde una perspectiva antropológica y también museística, con la finalidad de evaluar las aportaciones de estos a la muestra y al público.

Los dispositivos estarán presentes tanto en la sala expositiva como en el sitio web del proyecto. Este espacio virtual sirve como depositario de procesos, memorias y conversaciones, permitiéndonos llevar el proyecto y la interacción de nuestra comunidad con él más allá del contexto geográfico.

mapa cognitivo

¿qué define nuestra identidad?

Interface interactivo que va cambiando a medida que las personas responden a la pregunta, a partir de una selección de palabras proporcionadas.

Objetivo: permite reflexionar sobre algunas de las temáticas dentro de la muestra, señalándosela al visitante a través de la encuesta e invitando a reflexionar sobre ella. Al mismo tiempo recoge las diferentes impresiones de las personas sobre este tema, lo cual es interesante a nivel antropológico.

*El mapa se vincularía para que refleje las interacciones de sala y web.

visita interactiva

A partir de una herramienta de ChatBot se plantea una visita dirigida en la cual la persona visitante, a través de una conversación, irá descubriendo aspectos de la exposición y reflexionando sobre ellos a partir de preguntas o propuestas interactivas.

Objetivos:

- 1 – Asistir a la persona en su visita, disfrute y comprensión de la obra de Gambartes y de los temas que la determinan
- 2 – Generar una dinámica de visita interactiva y participativa generando una conversación entre museo-público
- 3 – Obtener información sobre las personas visitantes, tanto relacionada con la muestra, los temas de interés, etc.

mural de la memoria colectiva

A partir de un dispositivo tecnológico en sala, o esta misma interface en el sitio web, se invita a las personas visitantes a generar un recuerdo a modo de imagen asistido por una herramienta de inteligencia artificial.

Esta imagen pasará a formar parte de un mural de memoria colectiva, a partir de recuerdos individuales. Las personas podrán llevarse también su recuerdo en formato virtual.

panel interactivo

“inserte aquí su pregunta”

Disponer un espacio a intervenir en el que las personas visitantes puedan dejar sus comentarios y/o preguntas. El objetivo es iniciar una conversación colectiva entre los diferentes visitantes de la exposición y con las obras.

Con esta propuesta se busca abrir la posibilidad de que el público se exprese libremente, trayendo a colación los temas que a ellos les resulte interesantes (no solo los propuestos por el museo).

Del mismo modo que los dispositivos pedagógicos en sala, el sitio web del proyecto acompaña a las exposiciones y las personas visitantes, haciendo más accesible la consulta de contenido, facilitando e incentivando la participación e interacción con el museo y la exposición, así como visibilizando el proyecto, sus implicaciones y sus procesos.

El sitio web ha sido concebido como un espacio donde poder vivenciar al exposición sin barreras físicas.

nota

Debido al estado de fase en desarrollo en el que se encuentra, tanto el sitio web como los dispositivos pedagógicos, se incluye en este dossier las referencias a los contenidos y una aproximación estética a la misma.

Fecha ultima actualización del dossier: 22/11/2024



