

Un trabajo de resistencia

Miren Bayona Espinosa

06/2023

Un trabajo de resistencia

Autora: Miren Bayona Espinosa
Tutora: Beatriz Cavia Pardo

Trabajo Final de Máster | Curso 2022–2023
Práctica y Teoría en Artes y Cultura Contemporánea



Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao
Euskal Herriko Unibertsitatea
/ Universidad del País Vasco

Un trabajo de resistencia es una investigación en torno a prácticas en el cruce entre arte, educación y comunidad desarrolladas en Euskadi desde el auge de lo educativo en el arte en la década de 2010.

A nivel estatal, contamos con unos cuantos colectivos formados, proyectos impulsados y escritos publicados al respecto. En relación a estos, Euskadi es uno de los territorios al que interesa prestar atención, por tanto, a través del acercamiento a algunas de sus agentes activas en los campos de la mediación cultural y la educación artística, se realiza un análisis de la evolución de las funciones, formas y marcos de trabajo de estas prácticas. Al mismo tiempo, este repaso nos lleva a recordar su sentido, y a dar cuenta de su potencial para la reflexión, el movimiento y el cambio.

*Mila esker a Ane, Leire, Ana, Idoia, Marina y Maddi,
por su accesibilidad y su tiempo*

A work of resistance is a research on practices at the crossroads between art, education and community developed in the Basque Country since the rise of education in art in the 2010s.

At the national level, we have a few collectives formed, projects promoted and writings published in this regard. In relation to these, the Basque Country is one of the territories to which it is interesting to pay attention, therefore, through the approach to some of its active agents in the fields of cultural mediation and art education, an analysis of the evolution of the functions, forms and frameworks of these practices is carried out. At the same time, this review leads us to recall their meaning, and to account for their potential for reflection, movement and change.

arte y educación
mediación artística
mediación cultural
Euskadi
País Vasco

art and education
artistic education
artistic mediation
cultural mediation
Basque Country

Introducción	9
El palmeral	11
El péndulo	15
La escucha	18
De aquellos polvos	25
Caballo de batalla	31
<i>Make friends not art</i>	34
Marcos posibilitadores	41
¿Leer un sistema a través de otro?	45
Un cierre para un regadío (del palmeral)	53
Referencias	59
Anexo	64

Introducción

Esta investigación es un ejercicio de aproximación a un contexto artístico-cultural en el que aterrizo de nuevo. En concreto, es un estudio acompañado de un trabajo de campo con agentes activas en Euskadi en el ámbito de la mediación cultural y la educación artística: un trabajo de resistencia –feminizado– dentro de lo que llamamos el mundo del arte. Así definió Eva Sturm hace 20 años la mediación artística, valiéndose de una metáfora de Foucault: «la verdadera crítica como espacio de resistencia que emerge como la mala hierba, se expande como las plantas salvajes que crecen entre los huecos de los jardines y se hace paso entre los huecos de las parcelas y las macetas» (Sturm 2003; Rodrigo 2008, 4).

A lo largo de este escrito irán apareciendo nombres y citas de las personas entrevistadas, proyectos impulsados por las mismas o por otras agentes contemporáneas del contexto, así como referencias teórico-prácticas interesantes con las que dialogar.

Hoy en día, en cualquier institución cultural hay que hablar de educación y mediación. La educadora, artista y comisaria Mónica Hoff advierte que «cuando hablamos de educación en contextos institucionales es necesario asumirla como un proceso de imaginación política hecho no solamente para afuera, para los públicos, sino principalmente para adentro, la propia institución» (San Martín 2020). Este trabajo de investigación está enmarcado en la primera edición del máster propio de la UPV/EHU y Azku-

na Zentroa–Alhóndiga Bilbao, habiendo sido impartido presencialmente en este último desde octubre de 2022 hasta junio de 2023. Introducir este dato es relevante porque ha provocado que el centro haya sido objeto de estudio importante en este trabajo, por lo que será mencionado múltiples veces, además de por ser una institución cuyo giro discursivo ha sido relevante en el territorio que ocupa, por su posicionamiento en constante redefinición en torno a la educación y la mediación.

Leire San Martin, educadora y programadora en el campo de la práctica artística contemporánea, advertía en una conferencia en el marco de *Prekariat*¹ sobre la necesidad de altas dosis de motivación y voluntarismo que acompañan el trabajo creativo, y sobre la idea tradicional de que la creación conlleva un pago “distinto” (2020). Aunque no únicos, los mundos de la cultura y del arte son ejemplares para mostrar los procesos de precarización. La precariedad es un término familiar que se halla en las conversaciones más cotidianas del sector y que define, además, la vulnerabilidad y la crisis de lo social, habiendo pasado de ser una característica marginal a ocupar la centralidad (Cavia 2019, 4). En el caso del campo de la mediación y la educación en instituciones culturales, en la historia reciente tenemos muchos ejemplos de trabajadoras en huelga, por motivos de externalización, subcontratación o infra-remuneración. En mi encuentro con San Martin en marzo de este año en CICC Tabakalera en Donostia, hablando desde su experiencia en este marco, apuntaba que «la práctica de la mediadora y la educadora está muy relacionada con el riesgo –sobre todo dentro de la institución– y con la inestabilidad, ya que es un trabajo en el que se maneja una gran cantidad de material sensible: personas, opiniones, relaciones de poder, negociaciones...». Por ello, sería necesario no separar la noción de mediación de la de cuidado. De hecho, «ciertos cuidados pueden propiciarse a través de ciertas prácticas de mediación» (*Ibidem*).

«El cuidado incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo, todo lo que procuramos entretejer en un complejo tejido que sostiene la vida» (Puig de la Bellacasa 2016, 27; Cavia 2019, 5). Esta es, sin duda, una de las motivaciones para la realización de este ejercicio de aproximación a las mediadoras y educadoras en activo en el terreno del arte y la cultura en Euskadi. Creo firmemente, como apunta Alba Colomo en la editorial del último número de *Concreta*, que estas prácticas hablan de procesos posibilitadores y de prácticas situadas colectivas que generan disrupciones. Bajo el título ‘Materias candentes entre arte y educación’ se encuentra una visión tanto crítica como optimista, en ese estado de resistencia que mencionaba al principio:

«El acceso, la incidencia política y la (falta de) formación y recursos son aspectos cruciales dentro del intento de mapeo de la ruptura y las dificultades de acercamiento a la educación artística y el arte contemporáneo por la gran mayoría social. Aunque puede que antes sea más urgente pensar cómo, desde la pedagogía y el arte, podemos hacernos cargo del colapso ecosocial y de pensar y practicar formas de estar y de sobrevivir en un planeta malherido.» (Colomo 2022)

EL PALMERAL

El 20 de julio de 2007, en Kassel, las mediadoras artísticas Heiderose Hildebrand y Eva Sturm se sentaron en las escaleras del lugar habilitado para su *lunchlecture* (conferencia-almuerzo) para estar al mismo nivel que el público. Era la documenta 12, una edición de este macroevento de arte contemporáneo que dibujó en Europa «un horizonte de progreso para las posiciones de lo educativo en instituciones culturales, buscando transiciones de lo

afirmativo y lo reproductivo hacia lo deconstructivo y lo transformador» (Almela y Brasó 2022, 115), y que aún está en boca de aquellas que sitúan su práctica entre el arte y la pedagogía.

Aquel viernes, Hildebrand y Sturm presentaron su *Das Palmenbuch*, en inglés traducido como *The Palmbook*, y en castellano podríamos decir *Libro de palmeras*. El libro, una guía para la educación museística y la mediación artística, fue publicado en 1991 y se reeditó aquel 2007. La reedición y reimpresión se realizó con motivo de su popularidad en aquellos 16 años de vida y fue prácticamente igual al libro original. La razón: su contenido seguía siendo actual; accesible, útil y de interés en sus argumentos y propuestas para, escribía Claudia Jentsch en el blog de documenta 12, «acabar con las inhibiciones habituales asociadas al museo como institución». El título hace referencia a una colección de dibujos del teórico de los medios Christoph Eiböck, realizados por personas aleatorias con las que se había cruzado hasta entonces en su vida cotidiana, a las que había pedido dibujar una palmera. Introducir como ilustraciones del libro la variedad de observaciones de la planta servía de metáfora para dar cuenta de la diversidad de perspectivas desde las que se contemplan las cosas y cómo se traducen.

Hildebrand y Sturm relacionaban *Das Palmenbuch* con el proyecto educativo de dicha edición de la documenta, destacando la atención centrada en las personas, los grupos pequeños, el diálogo, los múltiples métodos aplicados a las visitas, el tiempo... «Palmerales para la contemplación y la comunicación», dijeron en el *lunchlecture*. Esta serie de puntos a destacar son los que he tenido en cuenta a la hora de hacer la selección de agentes locales a las que entrevistar. Algunas se hallan más cerca del término educación, otras de la mediación, y otras navegan entre los dos. Mi uso de las palabras para hacer referencia a este tipo de prácticas será variable en

función de cada caso. Me ha parecido importante que aparezcan los dos términos constantemente, siendo los matices los que definen el posicionamiento o la manera de trabajar de cada una. Así mismo, aprecio su ambigüedad, ya que resalta la dimensión autónoma e independiente de la práctica, cuya aplicación construye teoría sobre el arte y cuestiona al mismo tiempo el sistema: juega con y contra el arte (Rodrigo 2008, 3).

En el caso de Alemania, el término *Kunstvermittler* sugiere literalmente una persona que “media” las interacciones entre visitantes, artistas, museos y el propio arte (Mörsch 2007, 660). En una traducción menos literal, la que fue investigadora y consejera del departamento educativo de la documenta 12, Carmen Mörsch, hablaba de «mediación, educación y comunicación del arte». *Kunstvermittler* o *Kulturvermittler* son conceptos paraguas que pueden hacer referencia a programas educativos y de trabajo con públicos de instituciones culturales, así como programas de residencias de artistas en escuelas, como es el caso de *En Residència* en Barcelona o *Aquí trabaja un artista* en Móstoles; o en la línea de pensar la escuela como un espacio de experimentación donde implementar metodologías del arte, *Elkartoki* en Euskadi. En España, además de lo mencionado, podríamos estar hablando también de proyectos culturales con vocación pedagógica o colectiva, artes comunitarias o educación artística. Se trata, al fin y al cabo, de «prácticas críticas en sí mismas que desbordan límites y que, contextualizadas en el sistema cultural, señalan los puntos ciegos de la institución» (Rodrigo 2008, 4).

En nuestro idioma, ‘mediación’ es un término muy amplio y un ámbito muy maleable. En diciembre de 2018, por encargo de la Fundación Daniel y Nina Carasso, Pedagogías Invisibles –colectivo de arte+educación surgido en 2009– realizó el estudio *Foto fija* sobre la situación de la mediación cultural en el Estado es-

pañol. En el capítulo (necesario) ‘¿Qué queremos decir cuando hablamos de mediación cultural?’ subrayaban la flexibilidad del manejo del término debido a las connotaciones de la expresión según el país y el idioma, y la evidente tensión entre lo educativo y lo comunitario.

«Podemos aventurar que mediación remitía a la mediación de conflictos, o a la mediación cultural relacionada con la convivencia de comunidades culturales diversas. Pero ahora encontramos mediación donde habitualmente se usaba educación. Parece que educación es visto como un término problemático, demasiado ligado a lo escolar y transmisivo, mientras que mediación indicaría un talante más dialógico.» (Sánchez de Serdio 2015)

Podemos decir que es injusto vincular ‘educación’ con prácticas autoritarias y transmisoras, como también lo es considerar que las prácticas de mediación vayan a evitar ser, por ello, reproductoras de estructuras jerárquicas tradicionales (Arriaga y Soria 2017). Los autores Rodrigo y Collado, de la plataforma Transductores, le colocan el apellido posicionador y hablan de «mediación crítica», como aquella generadora de espacios de diálogos múltiples que no tienen por qué terminar en un consenso, sino cruzarse y relacionarse desde sus diferencias (2016).

La segunda mitad de los noventa fue la época en la que se inició la reestructuración de las instituciones y la creación de puestos de trabajo que prometían ser «la vanguardia del museo del futuro». Frente al ‘educador de museo’, que conservaba lo que pertenecía al mausoleo, ‘comisarios independientes’ y ‘mediadores de arte’ lo reinventaban (Sternfeld 2022). Estos procesos de politización han provocado que cada vez sea menos raro hablar de estas prácticas y que cada vez haya más capacidad de comprender de qué ha-

blamos cuando hablamos de mediación (Marina Urrutikoetxea, encuentro presencial, 25 de abril de 2023); sin embargo, aún resultan confusos, en general, a la hora de entender su aplicación en el sistema cultural o en el educativo.

EL PÉNDULO

En el estudio *Foto Fija* advertían que la consolidación de la mediación cultural va de la mano de unos límites difusos y de apellidos específicos según el caso: mediación artística, mediación educativa, educación artística, educación en museos... (2018) y lo mismo ocurre con las agentes. Beatriz Cavia, socióloga e integrante de la oficina de arte y conocimiento Bulegoa z/b en Bilbao, destacaba que «la noción de mediación ha adquirido tal centralidad en el mundo del arte que ha provocado una saturación de sus usos y una polisemia en sus significados, por ser una de las más relevantes en la teoría social contemporánea» (2019). En el acercamiento a las agentes de este ámbito en Euskadi, una de las cuestiones presentes en los encuentros ha sido la contextualización de la definición de su práctica. En el libro *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)* de 2018, las autoras Andrea de Pascual y David Lanau dedican unos párrafos a contextualizar su trayectoria educativa y su uso (casi exclusivo) del término «arteducadoras» desde su colectivo Pedagogías Invisibles –del cual es fundadora María Acaso, actual jefa del departamento de educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el que se está haciendo un trabajo a tener muy en cuenta en el sector–.

Para Leire San Martín es difícil apostar por un sólo término porque «la disciplina de la mediación no tiene (todavía) una tradición como la que puede tener la pintura o la escultura, o incluso la

gestión cultural», pero prefiere definirse como educadora porque le interesa pensar en el término como una herramienta política, desde un sentido crítico. Ha sido responsable del departamento de mediación de Tabakalera CICC de Donostia durante 9 años, por lo tanto, parte de su construcción desde antes de que fuera inaugurada la institución en septiembre de 2015. Desde el departamento, afirma San Martín, se ha trabajado de una manera muy situada e interesada por prácticas relacionadas con la educación popular, las pedagogías feministas y los procesos de largo plazo (encuentro presencial, 24 de marzo de 2023). En 2017 organizaron un programa de comisariado cuyo 4º módulo fue dirigido por la comisaria y educadora Nora Sternfeld, bajo el título *Comisariado y mediación: negociando con la realidad*. El módulo realizaba una revisión del rol de la educación, la historia y la investigación, desde la convicción de que el comisariado y la educación son espacios que posibilitan los procesos de producción colaborativa. Con mirada al futuro, el equipo de educadoras/mediadoras de Tabakalera entiende el aprendizaje como una práctica política y emancipadora, capacitadora de cambio social.

«Con Eva Sturm buscábamos hablar “en el cuello de las palabras”, creíamos en el potencial del fracaso: nos interesaba el encuentro con el arte, con la historia, con los objetos, los documentos y las ideas para la promesa y el fiasco, para la contradicción y la resistencia. Queríamos contar la historia de forma diferente y establecer conexiones entre las instituciones y las luchas sociales.» (Sternfeld 2022, 5-6)

Previamente a la apertura del centro, la institución invitó a diseñar el proyecto educativo a Artaziak –cooperativa local de iniciativa social que trabaja en el ámbito de la educación artística y la me-

diación cultural– y a Transductores –plataforma interdisciplinar de proyectos de investigación y mediación en torno a las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública–. Trabajaron juntas durante dos años, abriendo un blog en enero de 2014 para compartir el proceso, tratando de generar «relaciones, diálogos y proyectos a largo plazo entre el proyecto de creación de Tabakalera y diversos agentes y contextos»². La primera acción, realizada de octubre a diciembre de 2014, consistió en unos talleres con asociaciones del barrio de Egia –donde se ubica la institución–, con el objetivo de trabajar en los diversos territorios de lo común³. Para San Martín, gracias a esta relación construida desde el principio, en Egia ha cambiado mucho la percepción que se tiene de la institución. Podríamos decir que en Euskadi, con esta rotundidad, no hay un trabajo similar desde lo institucional. Tabakalera, por ello, piensa San Martín que va dejando poso en el contexto e interés en otras instituciones de la comunidad autónoma. Volviendo a la terminología, apuntar que este centro apuesta por «repensar las pedagogías» y usar tanto ‘mediación’ como ‘educación’, separando los conceptos a través del bilingüismo: departamento de mediación y *hezkuntza arloa* (San Martín 2020).

En la actualidad, tanto dentro como fuera de las instituciones, es habitual encontrarnos múltiples perfiles profesionales en el cruce entre arte, educación y comunidad. Podemos trabajar incluso con «comisarias de proyectos educativos⁴» (Acaso, s.f.). Sobre ello, las informantes del estudio *Foto Fija*, entre las que se encuentran Andrea Arrizabalaga, Ana Revuelta y Mainer Urrutia, tres de las integrantes de Artaziak, advertían que esta flexibilidad de la terminología en el ámbito es intrínseca a la práctica, pero que el abuso de esta condición conlleva el riesgo de que se mermen los esfuerzos por dotar de una identidad propia a la mediación cultural (2019, 34).

Alba Colomo describe la lectura de la revista *Concreta* como un paseo en el que ir haciendo paradas (2022). La idea es que no es un camino recto y que se puede volver atrás, coger un atajo, tumbarse en mitad del camino, perderse... Así ha sucedido en los encuentros con las agentes entrevistadas. Hacer un repaso de su trayectoria, de sus proyectos y experiencias o de las personas que han dejado poso en su práctica nos ha valido para recuperar referencias, reconocer vínculos y avivar el archivo.

En Euskadi, en los años 60, hubo una explosión de iniciativas de artistas locales en torno a lo educativo y el hacer colectivo. El espíritu transformador de aquel contexto histórico fue materializado en bastantes proyectos que acabaron por ser vistos como una amenaza, o debido a desacuerdos entre las personas implicadas en su desarrollo. Actualmente, en un contexto muy diferente a aquel, dichos desacuerdos siguen, naturalmente, afectando a las posibilidades de viabilidad y sostenibilidad de los proyectos. Ana Revuelta, socia cofundadora de Artaziak, habla de la importancia de repensarse, de «mantener la mirada crítica hacia adentro y hacia afuera». Formando parte del laboratorio de prácticas colaborativas *Wikitoki*⁵ en Bilbao han aprendido sobre modelos de organización que tienen que ver con la facilitación y la escucha; y tienen claro que los recursos y el tiempo para seguir investigando y aprendiendo en su campo de acción afectan directamente sobre éste (encuentro online, 31 de marzo de 2023).

Un impulso importante en el inicio de esta investigación fue toparme con la exposición *Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco 1957-1979*. Mikel Onandia, Rocío Robles Tardío y Sergio Rubira reunieron en 2022 en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco Artium Museoa

19 casos de estudio sobre proyectos de vocación educativa que, en esa horquilla temporal, respondieron a un llamamiento: «Nosotros, que no tenemos ni un lugar de convergencia, ni un simple sitio para reunirnos a pensar, no podemos hablar de investigación» (Oteiza 1963). La exposición se organizó en colaboración con la Fundación Museo Jorge Oteiza, creada para el legado del artista vasco conocido, además de por su práctica escultórica, por sus implicaciones en la pedagogía del arte. De hecho, el Laboratorio municipal infantil de San Telmo, Arteniño, surge inspirado por su práctica pedagógica en 1984 en Donostia –hoy en día funcionando como asociación cultural y en diversos contextos de la ciudad bajo el nombre de Ikertze–.

La serie de proyectos reunidos en *Un sitio para pensar* comparten la necesidad convocada por Oteiza. Artistas del contexto vasco –entre otros, nombres tan sonados como Esther Ferrer o Jose Antonio Sistiaga– compartían preocupaciones en torno a la integración de las artes, la renovación de la enseñanza artística o la función social del arte: objetos de debate aún abiertos. Las propuestas educativas expuestas, que buscaban ese «lugar de convergencia» (*Ibidem*) –o podríamos decir ‘un espacio posibilitador’–, me han aproximado a los episodios fundacionales del arte vasco contemporáneo desde los procesos de configuración de la enseñanza artística y la figura del y l* artista educador* (Onandia, Robles, y Rubira 2022). Esta figura la encontramos también dentro del departamento educativo de Artium Museoa, con Charo Garai-gorta como responsable desde 2001. Se trata de un departamento con una línea de trabajo que prioriza la producción de proyectos que subrayen y potencien las relaciones entre prácticas artísticas y modelos pedagógicos experimentales, y que actualmente acoge programas como el Instituto de Prácticas Artísticas JAI o el proyecto educativo *Magnet-Erakarri*, y en la que se inscriben muestras como la mencionada.

La colaboración y el aprendizaje compartido son piezas clave en la práctica de la mediación. Para Marina Urrutikoetxea –técnica de programación y educación en Azkuna Zentroa– estos espacios para pensarse en colectivo y organizarse son importantes tanto en el campo de la mediación como en otros campos del ámbito artístico, a muchos niveles: desde pensar estrategias de fortalecimiento del sector y reivindicar condiciones de trabajo más dignas hasta planear acciones en conjunto y coordinarse para evitar solapamientos (encuentro presencial, 25 de abril de 2023). En 2018, recién iniciada una nueva etapa con el cambio en la dirección, Azkuna Zentroa impulsó el proyecto *Entzun*: un encuentro dividido en nueve sesiones con 150 agentes locales en total, con el objetivo de repensar la actividad del centro y su papel en Bilbao, a través de compartir ideas, generar una escucha mutua y pensar en una gestión más compartida. La novena sesión giró en torno a la educación y las pedagogías artísticas.

En el cuaderno que recoge el proyecto, el entonces nuevo director Fernando Pérez, apuntaba que, siendo la sociedad contemporánea un sistema en continua transformación, es imprescindible que ésta sea una característica de los centros culturales definidos desde el servicio público (2018, 9). Continuaba así:

«Creo que ha llegado un momento para las instituciones culturales en el que es preciso dejarse “influenciar” un poco más, dejarse intervenir por otros agentes, organizaciones o comunidades del ecosistema, propiciando una gestión más cercana y compartida.» (*Ibidem*)

Este discurso va de la mano de la perspectiva comunitaria y del pensamiento artístico. El diagnóstico estructural acerca de lo social atraviesa el arte contemporáneo, al igual que parte del arte contemporáneo gestiona y responde críticamente a las dinámicas

globales hegemónicas (Cavia 2019, 5). Antoni Gramsci afirma que toda relación de hegemonía es necesariamente una relación pedagógica: el poder se aprende y el consenso y el acuerdo se establecen, no sólo mediante la coacción, sino también mediante formas de conocimiento (1994; Sternfeld 2022). Apostar por la colectivización y la pedagogía como metodología de restauración social es quizás más interesante que sostener un arte obsesionado con la extraordinariedad e hiperproductividad. Como plantea Becker, el arte es un fenómeno social amplio en cuyo objeto no cabe solamente artista y obra, sino una red de cooperación que lleva a cabo una actividad colectiva (2008; Cavia 2019, 6).

En esta línea, esta investigación en torno a proyectos en el cruce entre arte, educación y comunidad desarrollados en Euskadi prioriza la escucha, realizándose a través de sus impulsoras, las cuales rara vez tienen el tiempo para la pausa y la reflexión. Recuperando la metáfora de Foucault de la que se valía Sturm para explicar la mediación artística, el propósito de la investigación encierra el deseo de buscar el encuentro entre los huecos de los jardines y las parcelas (2003). A Ane Rodríguez –artista y mediadora implicada en el espacio y asociación para la cultura comunitaria Sarean en Bilbao– le parece que todas las trabajadoras de la cultura desde lo colectivo están en diez proyectos a la vez, por lo que se pregunta si hay deseo o tiempo para la alianza (encuentro presencial, 3 de marzo de 2023). Leire San Martín advierte que sentarse a hablar de lo que se está haciendo en el terreno de la mediación y la educación da pistas para seguir trabajando, y lo ejemplifica con la publicación *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada*. Publicada en 2016 desde el departamento de educación del CA2M, es una referencia habitual en el sector, la cual Artziak también selecciona como lectura imprescindible para quien inicia un proceso de mediación (San Martín, encuentro presencial, 24 de marzo de 2023; Ana Revuelta, material facilitado, 15 de mayo

de 2023). Tal como se puede leer en la página web del centro de arte de Móstoles, tras dos años de construcción, la edición refleja «una manera de trabajar que entiende el diálogo, la búsqueda, la experimentación y la investigación como los pilares constantes del trabajo educativo».



Reunión de artistas vascos en *Espiral*, la tienda en Donostia donde se vendían muebles diseñados en la fábrica Biok. (Archivo Moreno Galván 1967)
Fotografía encontrada online y editada por la autora



Jokin Sistiaga con el *Relieve de acción pública* de José Antonio Sistiaga en San Telmo Museoa (Cortesía de José Antonio Sistiaga 1967)
Fotografía encontrada online y editada por la autora



Una tormenta derrumbó la obra de Ai Weiwei en la documenta 12 (A-C-K 2007)
Fotografía encontrada online y editada por la autora

De aquellos polvos

La última década ha visto cómo tomaba forma el giro educativo en el arte acuñado por Irit Rogoff en 2008. En el número 6 de *Desacuerdos*, publicado en 2011, Aída Sánchez de Serdio y Ene-ritz López hacían un repaso a la historia de los DEAC –Departamentos de Educación y Acción Cultural– de los museos de arte españoles. En ese momento ya no era posible pensar los museos exclusivamente a partir de sus proyectos intelectuales, sino que había que considerarlos también en su relación con los procesos de neoliberalización. Estos departamentos nacieron a raíz de la demanda masiva de las escuelas en los 70, las cuales incluían el museo en sus salidas como recurso pedagógico y cuyo patrimonio cultural consideraban algo de lo que debían apropiarse (Curto 1980; Sagués 1985; Lavado 1996; Sánchez de Serdio y López 2011, 206). La urgencia llevó a los museos a dar una respuesta improvisada sin llegar en modo alguno a definir o clarificar la pedagogía o función didáctica acometida (Lavado 1996; Sánchez de Serdio y López 2011, 206). Sumando un personal compuesto tanto por docentes como por monitores, becarios o voluntarios sin una cualificación específica, nos encontramos ante un punto de partida pantanoso que tiene mucha relación con la situación precaria actual de la profesión.

«No era fácil contratar a licenciados que en el plazo de unos meses podían llevar a pleito a la administración en demanda de unos contratos fijos y de unas remuneraciones justas.» (*Ibidem*)

Aquella masificación *in crescendo*, con la entrada de otras comunidades de públicos, significaba un desafío a la identidad y misión de los departamentos educativos, situando la práctica entre el servicio público, los giros discursivos del museo y las propuestas pedagógicas radicales: «frente a la satisfacción de las demandas de segmentos de público ya bien definidos (escolares, público general, familias, etc.) mediante actividades preestablecidas, se encontraría la experimentación con formas pedagógicas que cuestionasen las mismas bases identitarias e institucionales sobre las que se articula la propuesta» (Sánchez de Serdio y López 2011, 208).

Paralelamente a las críticas, la educación se fue convirtiendo en un término clave para las instituciones artísticas y culturales. De Pascual y Lanau señalan que es a partir de 2012 cuando se empezó a cristalizar en España y Latinoamérica un cambio de paradigma en torno al arte y la educación. En 2015, un año en el que apuntan que ya era evidente este cambio, La Feria Internacional de Arte Contemporáneo de España ARCO ofreció un pequeño espacio a Pedagogías Invisibles, que transformó en un encuentro entre profesionales locales y del país invitado (Colombia). Desde entonces, se han contemplado múltiples exposiciones y publicaciones relacionadas con arte y educación a nivel estatal, así como giros directivos en las instituciones (De Pascual y Lanau 2018).

En el contexto vasco, el Centro de Arte Contemporáneo Huarte apostó en 2016 por una codirección entre cuatro mujeres: una especialista en prácticas escénicas, una gestora cultural y dos educadoras. Las cuatro mencionaban las limitaciones de cada una como un valor a poner encima de la mesa. Por ello se presentaron en colectivo, pensando la gestión como un modelo creativo, donde entraba la improvisación y el error. Ese fue el proyecto y esa fue la selección aquel año, quizás atendiendo a la etimología de la palabra ‘institución’, más que a su lógica o razón de ser (crear

orden, reducir la incertidumbre, proveer de lugares seguros). Del latín *institutio*; ‘in’ implica entrar, atravesar; ‘statuere’, estacionar; y el sufijo ‘-ción’ implica acción o efecto. Para Tere Badia, la institución debería poder existir entre el desplazamiento continuo de todas sus instancias y cierta certeza en su permanencia (2018, 19). En su texto para la publicación *Entzun* de Azkuna Zentroa se vale de la etimología de la palabra para intentar responder a las condiciones de una institución que se quiere en el intersticio; estable e inestable, sólida y permeable:

«Entrar en una institución atravesada es entrar en un lugar hecho de grietas, un lugar-intersticio que conecta diversas maneras con sus afueras, con otras fuerzas, comunidades, realidades y prácticas. (...) Dejar entrar significa pensar en mecanismos que permitan al mismo tiempo la mayor accesibilidad y una gran capacidad de improvisación. (...) Atravesar una institución, participarla, es abrir las herramientas y los mecanismos para que sean apropiables, cuidando que esa apropiación sea plural y distribuida.» (2018, 18-19)

En el caso de Euskadi, se han podido ver otros cambios más progresivos en cuanto a los discursos y acciones. El Museo de Bellas Artes de Bilbao, por ejemplo, un museo que encajaría a primera vista en la categoría de museo tradicional, podríamos situarlo entre los cuatro discursos definidos por Mörsch: afirmativo, reproductivo, deconstructivo y transformador (2009). En 2015 acogieron un curso a cargo de Experimentem amb l’art con varias agentes importantes en materia de arte y educación en Catalunya, como Dolors Juárez o Javier Rodrigo, así como el agente local Ricardo Antón de Colabora. El curso se denominó *Agentes dinamizadores de proyectos artísticos* y exploraba nuevos contextos e iniciativas para implicar, concienciar y crear nuevos públicos, apostando por una práctica reflexiva y activa de la educación artística. Los mó-

dulos hacían un recorrido desde la institución museística hasta otras experiencias colaborativas de arte, pedagogía y territorio, con la intención de mostrar posibles metodologías y pautas críticas para crear y accionar. Ese año, a cuento de difundir el curso, en el magazine y archivo *Poliédrica* apostaban por dar un paso más y afirmaban que la generación de intersecciones entre instituciones artísticas y contexto educativo se había normalizado lo suficiente como para empezar a diseñar propuestas comprometidas con la transformación institucional, artística y educativa.

Al hilo de citar este archivo digital, quiero destacar el trabajo tenaz de la asociación cultural catalana Sinapsis, que arrancó el proyecto *Poliédrica* en 2013 y que supone un reconocimiento diario de las prácticas en el cruce entre arte, educación y comunidad. Sánchez de Serdio y López explicaban en *Desacuerdos* #6 que la falta de documentación formal lleva a que los ejemplos se diluyan fácilmente en el tiempo o sean difíciles de localizar (2011). Esto, a pesar de la evolución al respecto, es importante recordarlo, ya que sin tiempo, recursos o legitimidad suficientes no se pueden llevar a cabo investigaciones ni editar publicaciones de reflexión y debate, tal y como se hace desde otros departamentos. También es importante destacar que formé parte de *Poliédrica* durante tres años, siendo una parte importante de las bases de este trabajo de investigación.

Volviendo al Museo de Bellas Artes de Bilbao, seis años después del curso mencionado, en 2021, desde el DEAC del museo organizaron *Ikuspuntuak*: una propuesta audiovisual ideada junto a la cineasta Tamara García Iglesias para enriquecer el discurso tradicional alrededor de su colección y desmontar los códigos habituales mediante una narrativa subjetiva. Esto lo relaciono con las palabras de Rogoff en *Turning*, donde sugería que aquel giro educativo en el arte podía ser «el momento en el cual asistimos a

la producción y articulación de verdades; no la verdad como un hecho, como algo correcto, probable, sino la verdad que reúne subjetividades que no son unidas ni reflexionadas por otras expresiones» (2008, 46; Cavia 2019, 10). Paralelamente, a comienzos del curso 2020-21, con el objetivo de iniciar un proceso de repensamiento del papel de la mediación en el centro, Azkuna Zentroa invitó a dos colectivos reconocidos en Euskadi: Artaziak, con sus quince años de trayectoria en este ámbito, y Tipi, con experiencia desde 2012 en el desarrollo de proyectos relacionados con lo público y lo comunitario.

Ante la invitación, Tipi propuso un proyecto para activar otras formas de escucha y de aproximación al contexto a través de la creación colectiva, demostrando que «había muchas participantes con ganas de formar parte, de estar y habitar los espacios para la cultura» (Ane Rodríguez, encuentro presencial, 3 de marzo de 2023). Artaziak, por su parte, tomó la decisión de realizar una investigación en torno a los procesos de mediación y educación desarrollados hasta entonces allí, con el objetivo de conseguir hacer un trabajo situado más consciente, transformador y acorde al proyecto-programa del centro (Ana Revuelta, material facilitado, 15 de mayo de 2023). Azkuna Zentroa presentó su proyecto-programa 2019-2023 situando la educación y la mediación como un eje transversal a su programación: «Programación y Mediación 2 en 1». En 2021, en la memoria anual, lo planteaban desde la expansión y complementación de la programación, y en relación a la apertura de procesos de artistas/investigador*s asociad*s, a través de diferentes formatos como talleres o charlas; además de lo que pudiera surgir en los posibles proyectos de mediación presentados a través de su programa de apoyo a la creación *Babestu*.

En este año de formación sumergida en los rincones del centro, hemos podido conocer cuáles de estos proyectos/procesos desta-

can, por encima de otros, las trabajadoras del equipo. Dos de ellos son proyectos de artistas locales que habitualmente piensan en mediación: *Laboratorio PlayTime* de Mabi Revuelta (2018-2019) y *Crónicas Complejas* de Josune Urrutia (2021). En el caso de la primera, ideó su proyecto para investigar sobre «estrategias pedagógicas desde el arte contemporáneo y la cultura visual» (Revuelta, s.f.), y lo desarrolló con la implicación activa del equipo del centro –especialmente la de Arantxa Pereda–, con grupos escolares/universitarios y colectivos en riesgo o situación de exclusión social. En el caso de la segunda, llevó a cabo su proyecto siendo residente del programa de apoyo a la creación. *Crónicas Complejas* fue una adaptación de *Compendio colectivo sobre cáncer*, realizado anteriormente por la artista en el Hospital Arnau de Vilanova y el Centre d'Art La Panera en Lleida, en el marco del programa *Radiació+++*⁶. En Bilbao, el proyecto se realizó en colaboración con Osakidetza y junto con la Unidad de Pediatría del Hospital de Cruces, haciendo cómplice a Azkuna Zentroa y transformándolo en un lugar de pensamiento y creación de un relato colectivo en torno a la enfermedad.

Estas experiencias, a pesar de ser interesantes y fructíferas, corren el riesgo de rozar lo anecdótico cuando no hay una línea de trabajo específica para el desarrollo de estas prácticas. Uno de los temas candentes es que Azkuna Zentroa no tiene un departamento de educación/mediación –y hasta hace poco no había un apartado específico en la página web–. Pedagogías Invisibles advierte que es esencial su existencia para dar sentido y continuidad a la propia práctica, ya que la falta de reconocimiento fomenta la precariedad. Esta es una de las razones por las que Artaziak tomó la decisión de hacer una investigación sobre- antes que un proyecto de-. En el informe final facilitado por Ana Revuelta, diagnosticaron que la mediación en este centro apenas tenía visibilidad o identidad propia, y que la programación reflejaba la centralidad

de artistas/creadoras e impedía comprender el papel de las personas usuarias como posibles generadoras de saberes (2021). En el proyecto-programa del centro se escribe sobre el deseo de generar contextos en los que vivir la cultura como práctica y proceso, de quererse transversal, en un estado «abierto al diálogo con las diferentes comunidades de públicos». Tere Badia se preguntaba sobre cuáles han de ser las condiciones para la existencia de tal institución, construida sobre un «terreno blando» en el que «todo incumbe a la invitada, al habitante» (2018, 18-19).

Ana, Mainer, Andrea, Oihane y Amaia de Artaziak insisten en que es necesario que la mediación en cualquier centro sea una práctica posicionada que atienda a su propio contexto, así como a la práctica de otros centros y territorios (material facilitado, 15 de mayo de 2023). Para ello, en el marco de su investigación, comparten con la institución el análisis de la situación que ofrece el estudio *Foto fija*, ya mencionado, así como ejemplos de centros culturales relacionados en cuanto a sus procesos de reflexión y referentes en cuanto a su trabajo de mediación –como es el caso de CICC Tabakalera que, además, comparte contextos similares debido a su proximidad con Azkuna Zentroa (*Ibidem*)–.

CABALLO DE BATALLA

Mi encuentro con una de las cinco integrantes de Artaziak me ha acercado a la práctica situada del colectivo y a cómo ven el dilema de la polisemia del término ‘mediación’. A ellas les parece fundamental dejar claro el posicionamiento respecto a su uso y les preocupa la situación actual dentro de las instituciones, en las que se ha podido realizar «un ejercicio de apropiación y vaciado del término desde otros campos sin hacer un reconocimiento de

su genealogía, lo que no revaloriza el sector sino que provoca su expulsión, desapareciendo sus capacidades para la transformación» (Ana Revuelta, encuentro online, 31 de marzo de 2023).

Al principio, la cooperativa se definía desde la educación. En sintonía con Leire San Martín, consideraban que había que resignificar la palabra:

«Nos llamábamos educadoras porque, sobre todo, había que resignificar el término desde el sistema del arte y desde su vinculación con el género (los cuidados, lo reproductivo, una profesión feminizada). Pero, con la llegada del giro educativo, se empiezan a plantear proyectos que vienen de las pedagogías críticas pero que encuentran la necesidad de situarse en un lugar diferente: la mediación. El término incorporaba la mirada crítica —que no se identificaba tan fácilmente con los formatos tradicionales vinculados a la educación en museos— y otro tipo de procesos en los que se considera que hay una producción cultural y una construcción de saber colectiva.» (*Ibidem*)

Considerando esto, decidieron introducir en su discurso los dos términos. Retomando a Mörsch, se trata de tener en cuenta la posible encrucijada entre cuatro discursos (2009). La mayoría de las mediadoras y educadoras con las que me he encontrado apuestan por la convivencia de formatos dentro de las instituciones culturales, ya que la ciudadanía, que forma una sociedad híbrida y mutable, demanda tanto el discurso reproductivo como el deconstructivo. Sin embargo, dicha encrucijada supone tambalearse fácilmente y encontrarnos de manera habitual con la práctica en situación de dependencia casi absoluta de las exposiciones. Volvemos al punto de partida, a la portada de este escrito: un trabajo de resistencia.

El replanteamiento del arte y las exposiciones como espacios de creación de situaciones sociales compartidas ha ido provocando numerosos proyectos artísticos y comisariales de carácter participativo, orientados hacia la búsqueda colectiva de transformación social (Arriaga y Soria 2017). Para el artista Txomin Badiola el giro educativo fue difícil de comprender en según qué ámbitos:

«Me cuesta entender cómo se ha producido el cambio desde una situación en la que la idea de lo educacional en conexión con lo curatorial era anatema —una exposición podría ser cualquier cosa menos “pedagógica”, manifestando incluso, tanto comisarios como artistas, un declarado desdén hacia los departamentos educativos de las instituciones, procurando no involucrarse— hasta llegar al momento actual, donde este aspecto parece haber tomado un papel central en el discurso curatorial.» (Badiola 2017, 19-20)

En el caso de much*s artistas, ante esta influencia y con el fin de no quedarse sin apoyo económico —necesario para seguir a flote—, se han podido sentir forzad*s a redireccionar su práctica hacia la mediación para ciertas convocatorias. Dice Cavia que cuando lo pedagógico comenzó a ser tematizado en el arte contemporáneo las figuras de la autoría comenzaron también a multiplicarse, abriendo paso a «la imposibilidad de seguir defendiendo un proyecto moderno que encuadraba cada disciplina y cada agente en su territorio», a su vez poniendo al descubierto procesos de purificación (2019, 10). Para Sánchez de Serdio, la mediación permitía incorporar un rango amplio de agentes y de modos de operar porque, de alguna manera, muchas figuras del mundo del arte se dedican a ponerlo en relación con los públicos a través de situaciones de traducción, interacción y mutua transformación (2015). Volveríamos a la definición más básica de mediación que aportaba Mörsch; sin embargo, la autora añade que la absorción

de múltiples disciplinas y prácticas bajo el mismo término puede «neutralizar las diferencias que existen en la posición de estos agentes en el entramado de actores del arte, invisibilizando aún más unas prácticas educativas que ya son poco reconocidas en el mundo del arte» (*Ibidem*).

Es sabido que los proyectos de mediación y educación suelen ser los primeros en sufrir los recortes presupuestarios dentro de las instituciones culturales. La legitimidad de la mediación como forma de hacer en el campo del arte, de la mano de los cuidados, forma parte de la imagen vendible a la hora de hablar de espacios abiertos y relacionales y de su labor social. Por eso mismo, la mediación cultural y la educación artística en el marco institucional siempre asumen una posición oscilante, siendo experiencias críticas que forman parte del mismo entramado que investigan (Mörsch 2007).

MAKE FRIENDS NOT ART

Durante este escrito se han ido apuntando situaciones y citas en torno a la documenta de Kassel de 2007, debido a su impacto en Europa y también debido a que las educadoras de aquella edición resuenan en las referentes de varias entrevistadas. Por ello, tiene sentido introducir algunas relevancias sobre la última edición de este evento, celebrada el año pasado.

La documenta 15, a pesar de haber sido una edición revolucionaria, descrita como vibrante, ha dado un retroceso. En otras ediciones se han trabajado medidas radicales desde el departamento educativo, como es el desarrollo del concepto ‘desaprender’ o como el marco de trabajo creado junto a un comité artístico ase-

sor compuesto por ciudadanía de Kassel, desde el que se propusieron visitas guiadas realizadas por niños*, acciones performativas para desactivar la mirada nacionalista del público frente a educadoras racializadas, espacios educativos integrados en la propia exposición o proyectos deslocalizados (Hesse-Badibanga 2022, 118; Almela y Brassó 2022, 115; Rodrigo 2008, 9).

La curaduría para la documenta 15 fue asignada a ruangrupa, una organización sin ánimo de lucro con sede en Indonesia que propuso «no hacer del Fridericianum el lugar expositivo central de la documenta que tradicionalmente concentra el capital simbólico, sino un espacio para el aprendizaje, lo reproductivo, la cocina, el encuentro, lo festivo y la amistad» (Almela 2022), por lo tanto, se esperaba que la propuesta educativa formara parte de la metodología de trabajo que ha dado sentido a esta edición: el *lumbung* –en indonesio, granero de arroz gobernado colectivamente–. Sin embargo, al departamento de educación de la parte institucional se le asignó una función de servicio.

En Europa, varios departamentos educativos están sufriendo una vuelta a los modelos presentes en los 80, siendo entendidos desde la gestión de públicos y supervisados por administraciones no artísticas (un caso sonado en España fue el del MACBA en 2021). En cuanto a la documenta 15, este departamento fue concebido así y se le asignó la responsabilidad del sistema de venta de entradas, «coincidiendo con la concepción neoliberal de cultura y educación presente en muchos museos hoy en día» (Hesse-Badibanga 2022, 119). Junto a dicha tarea, se encargaron de la anunciada cifra de 10.000 visitas guiadas y, además, no pudieron integrarse en las propuestas de la dirección artística –ya, *per se*, laboratorio de prácticas artísticas educativas y colaborativas–. La responsable de este departamento en esta edición, Susanne Hesse-Badibanga, en conversación con Carlos Almela y Emma Brasó en el último

número de *Concreta*, explicaba la situación:

«Llegué a Kassel en 2019 y desde el principio me dijeron que el departamento de educación sería básicamente responsable de las visitas guiadas. No me presentaron adecuadamente a ruangrupa y no se esperaba que desarrollara formatos experimentales o alguna propuesta arriesgada. Desde el principio traté de explicar que la visita guiada clásica no era apropiada para la exposición, ya que no se ajustaba al marco de trabajo planteado en el discurso curatorial. Al contrario, seguimos adelante e intentamos realizar algo que pudiera alinearse con lo que la muestra proponía.»
(*Ibidem*, 117)

A l*s mediador*s se les asignó el nombre *sobat sobat*, en indonesio amig* o compañer*, pero a duras penas pudieron hacerse con ese rol. Sus tareas consistieron en realizar visitas de dos horas en las que observaban a un grupo de artistas trabajando colaborativamente, asistir a l*s artistas –cargo que no formaba parte de sus responsabilidades iniciales– y lidiar con la polémica en relación a la inclusión de imágenes supuestamente antisemitas.

Para Luis Camnitzer «hemos perdido el arte como una metodología cognoscitiva compartida y comunal» (2017; De Pascual y Lanau 2018, 22). Digamos que el arte es una forma de hacer y de pensar, que tiene la capacidad de agitar y que cuestiona las estructuras sociales dominantes. Si una se sitúa desde el pensamiento artístico verá entonces que se plantean otras maneras de entender lo educativo, el aprendizaje y la construcción de conocimiento. María Acaso y Luis Camnitzer, dos figuras importantes en materia de arte y educación en España y Latinoamérica, explicaron en un encuentro en 2015 que han aprendido las reglas para luego romperlas, han sido “desobedientes”, y ven su producción como

«dispositivos pedagógicos que interrogan a la espectadora y a la estudiante, las cuestionan y las hacen despertar a eso que se llama aprendizaje» (De Pascual y Lanau 2018, 5). Este punto de vista toma relevancia en la distancia que se veían obligadas a tomar las personas asistentes y l*s educador*s en las visitas guiadas de la documenta 15. Para Susanne Hesse-Badibanga «probablemente habría sido mejor no tener ninguna visita guiada y situar a los sobat sobat en la exposición para que los visitantes pudieran preguntarles si tenían dudas y entablar conversaciones o diálogos en función de situaciones concretas» (2022, 118).



Museum Highlights: A Gallery Talk de Andrea Fraser (Cortesía de Nagel Draxler 1989)
Fotografía encontrada online y editada por la autora





Zona Intrusa 15. Espais Liminals a La Presó – M|A|C (Ajuntament de Mataró 2022)
Fotografía encontrada online y editada por la autora

Marcos posibilitadores

Dejando Kassel y volviendo al territorio de estudio, este capítulo busca reunir algunos de los marcos que han facilitado la práctica de la mediación artística en la última década en Euskadi y asomar aquellos que podrían estar por venir.

Para empezar, es importante mencionar un programa que se define desde una eterna versión beta de sí mismo, es decir, abierta a dejarse permear por todo aquello que lo configura. Me refiero a *eremuak*, un programa para la producción de contexto en el arte contemporáneo que nace en 2010 fruto de la demanda de agentes sociales locales del ámbito artístico, tras dos años de reflexión sobre la política de ayudas a la producción artística llevada a cabo desde el Gobierno Vasco. Nace con el objetivo de crear múltiples espacios para que la creación contemporánea pueda afectar y dejarse afectar por los lugares en los que se produce, en interrelación con estructuras que operan en ámbitos como la educación, la crítica, la distribución, la comercialización o el progreso social (eremuak 2020). Una de sus varias formas es *HARRIAK*, programa anual que este año celebra su 8ª edición, creado para la mediación, exposición y divulgación artística a través de casas de cultura de pequeñas localidades de Euskadi. Con la misma periodicidad se plantean las jornadas, otra de las iniciativas, las cuales tienen lugar en la sede de acogida –cronológicamente Artium, Azkuna Zentroa y Tabakalera en la actualidad–.

En octubre de 2017 la jornada eremuak rondó en torno a *lo educativo como síntoma* y como respuesta a preguntas como: «¿por qué el giro hacia lo pedagógico en este preciso momento de la historia? Lo educativo ¿es un contenido más o es realmente un problema intrínseco a la práctica artística? ¿De qué es síntoma su presencia?». El encuentro se celebró debido al auge de lo educativo en el arte que ya se ha venido describiendo en este escrito, y de cuya presentación rescato un párrafo:

«Desde instancias mediadoras de todo tipo, desde la universidad hasta el museo o centro de arte, o a iniciativa de los propios artistas, se organizan talleres y seminarios y se realizan propuestas en las que se explora y valoriza el potencial pedagógico del arte. Sucede también que en ocasiones lo educativo aparece más bien como simple recurso temático *à la page*, de tal modo que su capacidad transformadora queda neutralizada por la inercia de unos modos de representación que se conforman con su imagen sin alcanzar a integrar en su propia estructura aquello que supuestamente preconizan.» (eremuak 2017; véase subcapítulo *Caballo de batalla*)

Aquel año componían la comisión del programa el artista Pello Irazu, la comisaria e integrante de Bulegoa z/b Leire Vergara y el artista y docente Iñaki Imaz. Partían, por un lado, de entender el arte como herramienta de conocimiento en los propios procesos de creación y, por otro lado, de la complejidad de su transmisión como práctica, debido a la propia resistencia del arte, a los modelos pedagógicos obsoletos o al sistema del arte mismo. En el número 4 de la revista homónima del programa, publicada el mismo año y directamente relacionada con las jornadas, Txomin Badiola advertía que cuando se habla del giro educativo, quizás habría que hacer un ejercicio de desambiguación y preguntarse

si se trata de: el papel que el arte puede jugar en la educación integral de la persona, la función que cumple el arte dentro del currículum educativo, la educación de l*s artistas, la posibilidad de leer un sistema a través de otro, o si estamos ante un recurso temático para alimentar el sistema del arte (2017, 19). En la misma revista, Irit Rogoff escribía sobre «los desencantados» en el aula, es decir, sobre la pérdida de fe en cualquier forma convencional de saber y el intento de reorientación por otros senderos (2017, 45). Un año después, en una entrevista con Leire Vergara, comentaban juntas el trabajo de desmarcación realizado desde el espacio independiente Bulegoa z/b en Bilbao, creado en 2010 con el deseo de seguir investigando sobre arte fuera de los límites de la academia. Las integrantes Vergara, Beatriz Cavia y Miren Jaio —y anteriormente Isabel de Naverán— han explorado, entre otras cosas, el concepto de la auto-educación: un proceso en el que los sujetos asumen un papel activo en su formación a través de la puesta en común, el intercambio y la confrontación. Dentro de esta línea de investigación, contextualizado en uno de los seminarios del máster que enmarca este escrito, participamos en una de las *Lecciones* compartiendo trabajos en proceso, ideas maduras o ideas muy verdes con artistas invitadas locales. Ponerse en esa tesitura, pienso, nos encamina hacia un saber comunicable, encarnado y compartido (Verwoert 2010). Para Badiola, «la tarea principal del artista que quiera aprender será sentar las bases de su propia comunidad de aprendizaje» (2017, 21).

En el encuentro con Ane Rodríguez, me habló de cuando siendo estudiante en la Facultad de Bellas Artes comenzó a situarse en el arte en un lugar que no sabía etiquetar, pero que estaba relacionado con trabajar en colectivo en el cuestionamiento, lo lúdico y el error. Se vio atravesada por los aprendizajes que se daban durante la acción, en el hacer, en el proceso y, sobre todo —su braya—, con otras. Desde ahí realiza su práctica de mediadora,

«activando procesos colectivos que pasan por los haceres del arte» (Ane Rodríguez, encuentro presencial, 3 de marzo de 2023). Su implicación en Sarean comenzó ligada al festival cultural participativo *Gau Irekia* y su propuesta extendida *Luzatu Gau Irekia*, la cual busca profundizar en el potencial transformador de los proyectos colaborativos, involucrando a diferentes agentes locales y extendiendo las relaciones, los vínculos y los afectos. En el contexto bilbaíno, se trata de un proyecto muy ligado al movimiento vecinal, complicado de sostener y atravesado por «la responsabilidad de no dejar caer algo que ha costado mucho poner en marcha». Marina Urrutikoetxea destaca de Sarean que, en su recorrido, le ha permitido comprender las capas de complejidad que habitan el contexto del proyecto, a través de sus dos ritmos: el espacio, ubicado en la Plaza Corazón de María, y la asociación, que opera en torno a los barrios San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala desde los años 80, un contexto donde han estado y están presentes muchos agentes culturales de la ciudad (Marina Urrutikoetxea, encuentro presencial, 25 de abril de 2023).

Cuando se apela a las instituciones, responsables de las políticas públicas, para que escuchen, cuiden, se abran y se dejen afectar, se busca construir una relación más estrecha en su modo de relacionarse con las personas y los barrios, sobre todo aquellas que tienen abiertamente por objetivo ser más significativas en el entorno. Entre las propuestas de Artaziak a Azkuna Zentroa en su investigación sobre el papel de la mediación y educación en este centro, plantearon una segunda fase del mencionado proyecto de reflexión *Entzun*, enfocada esta vez a fortalecer la relación con el tejido social (centros escolares, asociaciones, colectivos multiculturales...) y a recoger necesidades o deseos para-con el centro (Ana Revuelta, material facilitado, 15 de mayo de 2023). Valorando lo que acciones/actividades puntuales pueden ofrecer, es importante apostar por fórmulas y procesos de aprendizaje que necesitan

de tiempos largos (recursos) para generar otro tipo de relaciones que puedan interpelar a la institución (Ana Revuelta, encuentro online, 31 de marzo de 2023).

«Las instituciones que desbordan la cultura han explorado vías que articulan otras formas de gestión cultural, en las que se trabaja colaborativamente con comunidades activas a partir de la implicación y el diseño conjunto con los territorios. Estas nuevas instituciones de la cultura se convierten, así, en espacios de innovación ciudadana donde se generan espacios de aprendizaje, de relaciones entre grupos de creadores, activistas, escuelas, arquitectos, movimientos ciudadanos y entidades sociales. Pero también donde se cruzan los campos de saberes entre la cultura popular, la interculturalidad, la innovación social, el desarrollo comunitario, el urbanismo sostenible y las prácticas artísticas. Son unas prácticas que muestran de qué forma la cultura se reivindica y se reinventa como un derecho y también como un lugar que permite imaginar y ensayar un tipo de relaciones y de políticas de lo colectivo a largo plazo.» (Equipo *Cohabitar-entre* 2016; Artaziak, material facilitado, 2021)

¿LEER UN SISTEMA A TRAVÉS DE OTRO?

«Cada escuela debería tener adoptado un museo o un equipamiento cultural y viceversa» (Carbó 2020)

La brecha entre el sistema del arte contemporáneo y el sistema educativo es una realidad que en Euskadi no parece importar demasiado. Esto requiere de una investigación independiente y amplia que no se aborda en este trabajo de investigación pero

cuya importancia y falta de atención en esta comunidad invita a un abordaje profundo. Por todo el Estado hay apuestas rotundas como *En Residència, Aquí trabaja un artista, Levadura, Apadrina tu equipamiento, Planea o Resistències Artístiques*, entre otros tantos ejemplos, que representan nuevas formas de hacer e integrar el pensamiento artístico en lo social y que así mismo son «catalizadoras para el cambio del paradigma educativo». Para De Pascual y Lanau, «es necesario generar un territorio que trascienda el arte y la educación, que sea reconocido, y trabajar desde ahí» (2018, 6-7).

Según Idoia Marcellán, docente del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la UPV/EHU, la educación artística en las aulas, salvo excepciones, sigue siendo igual que hace 30 o 40 años (encuentro online, 19 de abril de 2023). El desarrollo de un abordaje más amplio y diverso parece que aquí mayoritariamente se delega en los museos y centros de arte: una fórmula que no trasciende la visión dicotómica entre arte y educación. Como excepción, Artium Museoa y Barrutia Ikastola en Vitoria-Gasteiz establecieron una alianza en 2019 en el marco del proyecto *Magnet-Erakarri*. Impulsado por el Gobierno Vasco, se ha buscado construir un marco de trabajo en el que las dos partes colaboran juntas durante 3 años para implementar el currículum escolar a través del arte. Aspirar a una sinergia tal entre instituciones, creadores y ciudadanía es lo que buscan much*s profesionales situados de manera crítica en la intersección entre arte y educación. Un espacio/proyecto local para la creación –en el que es interesante profundizar– es Arropaineko Arragua, que ha conseguido construir complicidades con varios centros escolares de la comarca de Lea-Artibai. Su propuesta aboga por «pensar otras relaciones que no pasen por la mercancía cultural y su consumo, abriendo en lo posible unas relaciones en disposición experimental y fortaleciendo el proceso de identificación del trabajo del arte como una práctica social entre otras» (Arragua, s.f.).

Esas ‘otras’ relaciones dialogan con los textos de Alan Kaprow de los años 70 en torno a la educación del *an-artista, anti-artista o no-artista*. Kaprow se pregunta sobre qué puede hacer esta nueva figura al “desprenderse del arte”, concluyendo que puede imitar la vida entrando a ella como nunca antes y «mostrar a otros cómo hacerlo». La artista Dora García, al hilo de mencionar esta cita en *eremuak #4*, apuesta por la imitación para la innovación, porque, afirma, la imitación es juego y su carácter lúdico permitirá que lo nuevo aparezca (2017, 67):

«En su nuevo empleo como educadores, los an-artistas deben simplemente jugar como una vez lo hicieron bajo la bandera del arte, pero ahora deben jugar con aquellos a los que esa bandera nunca les importó. (...) Sustituir ‘artista’ por ‘jugador’, como si se adoptase un pseudónimo, es un modo de alterar una identidad anquilosada. Y una identidad en proceso de cambio es un principio de movilidad, de ir de un lugar a otro. La obra artística, un término impregnado del paradigma moral de una ética exhausta, se convierte ahora en el juego artístico. Puede parecer una palabra sucia, que va a lograr lo que todas las palabras sucias: desnudar el mito de la cultura por sus artistas, incluso.» (Kaprow 1972; *Ibidem*)

Volveríamos a la idea del arte como algo ordinario, como una forma de desmitificación de su “excepcionalidad”. Casi mejor entrar en ese terreno de juego que permite constantemente nuevas conexiones entre códigos, lenguajes, enfoques y análisis diferentes. Ahí podemos situar el proyecto de mediación *Cancha libre* de Sala Rekalde en Bilbao, un espacio habitualmente dedicado a la exposición que desde 2020 alberga un equipo abierto de jóvenes de entre 16 y 23 años que exploran sus propias formas de aproximación y entendimiento al arte. Los equipos de jóvenes en espacios

culturales son una fórmula ya establecida en la última década en varias comunidades a nivel estatal y que merece la pena imitar de cara a fortalecer este vínculo. «Imitar para innovar» podría ser un buen mantra a este respecto. Siendo un colectivo difícil para las instituciones culturales, es justamente desde ese no saber muy bien qué hacer para sostenerlo que es interesante sentar las bases sobre las que constituir una comunidad: entre las limitaciones, las dudas y el deseo.

«Tienes una pregunta pero no sabes los materiales, los protocolos, las formas que deberías emplear en relación a la pregunta y llegas a ese encuentro con la intención de experimentar.» (Rogoff 2018)

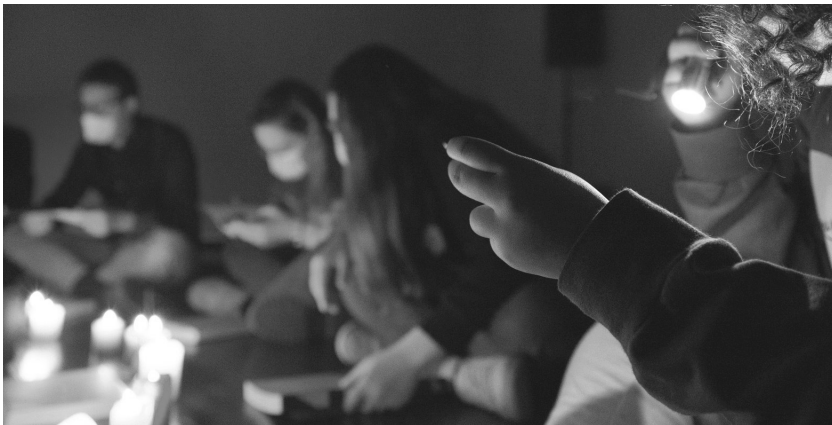
Para la cooperativa Tipi, que trabaja de forma participativa en el sector público en Euskadi, su proyecto *Elkartoki* desarrollado en centros escolares ha sido una oportunidad para investigar sobre modos de hacer en colectivo a través de las prácticas artísticas. Al principio bajo el paraguas de *Bitartez*, subvención del Gobierno Vasco para proyectos de mediación e innovación cultural y social que existe desde 2015, y por otras vías al final, ha sido un proyecto en activo durante cinco ediciones desde el curso 2014-2015. Para Maddi Texeiro, integrante de Tipi, volveríamos a la idea de Kaprow, ya que las describe como experiencias de participación donde las prácticas artísticas han entrado como un juego (encuentro online, 26 de abril de 2023). Se ha trabajado en la escuela y en torno al patio como espacio común, buscando transformarlo de forma participativa con el alumnado como motor. Más allá de ser un proyecto para la transformación del espacio, es a su vez un proceso pedagógico y participativo, siendo la primera un objetivo y una excusa al mismo tiempo (Tipi, s. f.). Es interesante destacar la edición #4, para la cual se convocó previamente a las personas implicadas –artistas y agentes de la escuela– a un *barnetegi* con el

objetivo de construir comunidad y pensar en los modos de hacer, y en la cual se realizó una investigación de principio a fin a cargo de Ane Rodríguez que supuso una contextualización y evaluación detallada del proyecto. Ambas apuestas forman parte del aprendizaje progresivo de Tipi en este terreno y de una estrategia necesaria para su desarrollo.

Sobre la evaluación de la práctica de la mediación, una trabajadora de Azkuna Zentroa apuntaba que le resultaba fundamental para valorar el impacto de las acciones y mejorarlas a futuro, y se lamentaba de que suele ser una parte de los procesos que no se atiende tanto debido a la urgencia de los ritmos institucionales y las dificultades para definir metodologías que atiendan a lo cualitativo y cuantitativo (Ana Revuelta, material facilitado, 15 de mayo de 2023). En el caso de Tipi, encargar una investigación para el seguimiento de los procesos formó una parte importante en el reto de mediar con la complejidad que supone la mezcla de agentes involucrados (Maddi Texeiro, encuentro online, 26 de abril de 2023). La última edición de *Elkartoki*, en el curso 2018-2019, estuvo acompañada de la creación de una publicación en colaboración con Arantza Lauzirika de UPV/EHU, Ana Izagirre de Euskal Eskola Publikoa, Ane Rodríguez como artista y agente evaluadora, Mireia Delgado como cuentacuentos y educadora, y Nerea de Diego de Centro Huarte, una de las cuatro directoras de aquel giro en 2016. La publicación/guía fue un gesto de Tipi ante la creciente preocupación de las escuelas por estos espacios comunes, así como por parte de otros colectivos que empezaron a pensarlos como espacios para la acción (*Ibidem*). Así surge también *ARI Jolasa*, una de las muchas formas del proyecto *ARI Sormena eta mugimendua* de Artaziak iniciado en 2020, esta vez como taller/juego para trabajar sobre otras maneras de estar en el patio en relación a las inercias de los cuerpos. Su diseño se hizo en colaboración con la Facultad de Educación de la UPV/EHU y forma

parte del catálogo de actividades artísticas para centros educativos formales *Kultura Eskola* de la Diputación Foral de Gipuzkoa, iniciativa vigente desde hace 3 años.

Los ejemplos expuestos son interesantes (e imitables) ya que se dirigen a un sistema educativo capaz de cumplir con su deber de encaminar, recordando al mismo tiempo que «la educación no es un edificio» (Bruguera, s.f.). Tanto las alianzas entre los sistemas artístico y educativo como la colectivización y colaboraciones de las agentes del terreno artístico-cultural, además de para sumar fuerzas, son una estrategia para optimizar los recursos, adaptarse a las circunstancias y sobrevivir. También permiten poner en cuestión la autonomía del campo artístico, así como aquello que se considera necesario aprender para desarrollarnos como personas en sociedad, diversificando así las maneras de entender el arte, la educación y la construcción de conocimiento.



Equipo sub21 en el Centro de Arte Dos de Mayo (Ponce, s.f.)
Fotografía encontrada online y editada por la autora



Cancha libre en Sala Rekalde (Lázaro 2021)
Fotografía encontrada online y editada por la autora



Transform the world! Poetry must be made by all! en Kunstverein München (Senjor 1970)
Fotografía encontrada online y editada por la autora

Un cierre para un regadío (del palmeral)

Me atrevería a decir que la mencionada publicación *Das Palmenbuch* de las mediadoras artísticas Hildebrand y Sturm, escrita hace 32 años, podría todavía ser actual. En las primeras páginas he apuntado que su reedición en 2007 para la documenta 12 se mantuvo casi idéntica a la versión original, por lo que, teniendo en cuenta la importancia de atender a lo que antecede, es probable que esta guía noventera sea una a tener a mano en las instituciones culturales. Podría ser un código de buenas prácticas como el que se propusieron hacer en la jornada *Artes, educación y espacios de creación cultural. La función social y transformadora de la mediación artística y cultural* celebrada en Bilbao en octubre de 2019, organizada por UNESCO Etxea. Allí participaron Rakel Esparza como responsable de programación de Azkuna Zentroa, Bitartean como colectivo que trabaja en el ámbito de la educación artística y la mediación cultural en Navarra –referente para varias de las entrevistadas–, e Idoia Marcellán y Amaia Arriaga como investigadoras y docentes en UPV/EHU y UPNA, respectivamente. Estas invitadas reflejaban tres puntos de vista desde los que abordar la mediación: la institución, la práctica y la investigación.

Dicho encuentro supuso una defensa del trabajo que se viene haciendo a nivel estatal por parte de ciertas agentes e instituciones culturales que hacen de la mediación artística «una práctica ambiciosa» con objetivos de transformación «tanto de cara a la sociedad como a la propia institución», siendo ésta un lugar posibilitador y responsable para-con su entorno (UN Etxea 2019). Se-

gún recoge el documento-resumen del evento, hubo dos aspectos que se resaltaron en las conversaciones tras las ponencias. Por un lado, la cuestión de los cuidados en relación a cómo se construyen los procesos de mediación, que ya se ha venido sugiriendo en este escrito:

«Un cuidado adecuado exige una forma de conocimiento y curiosidad frente a las necesidades situadas de un otro —humano o no— que únicamente se hace posible en relaciones que transformen irremediamente a los entrelazados seres (...) Al encajar las relaciones de cuidado dentro de unos entrelazamientos situados muestra que la responsabilidad hacia el qué/quién cuidamos no implica por necesidad estar a su cargo, sino estar implicados.» (Haraway 1995, 45; Cavia 2019, 5)

Por otro lado, la cuestión de los tiempos que disponen dichos procesos, es decir, los recursos. Dicha implicación a la que se refiere Haraway se hace más significativa cuando va de la mano de tiempos y recursos favorables. Ana Revuelta señalaba en nuestro encuentro que «la idea de trabajar “por amor al arte” nos hace mucho daño a todas». Desde Artaziak mantienen una mirada crítica hacia la economía y su reparto, sobre todo, desde que se convirtieron en cooperativa, ya que supone una mirada que, además de aprendizaje y reflexión, aporta una consciencia que se ha vuelto necesaria en su práctica. De esta manera, estas agentes responden a un interés por «reunir diferentes cuerpos, cabezas, visiones y saberes», así como por «cultivar el vínculo con el territorio y con lo que está pasando en cuanto a políticas culturales y sociales» (Ana Revuelta, encuentro online, 31 de marzo de 2023). Ese hacer situado es uno de los pilares fundamentales de la práctica crítica (oscilante) situada en la intersección entre arte, educación y comunidad. Como dice Sternfeld, el potencial intervencionista

de esta práctica «sólo puede ocurrir si la dejamos funcionar como crítica, como espacio intermedio, como contradicción, como resistencia, como apertura y como conflicto» (2022).

Para Tipi, funcionando también como cooperativa, «pensarse juntas y dibujar el futuro juntas» es una manera de enfrentarse a las urgencias ecosociales actuales (Maddi Texeiro, encuentro online, 26 de abril de 2023). Así entienden la práctica de la mediación, «con las prácticas artísticas como aliadas» para llegar a otros imaginarios de manera colectiva. Varios de sus proyectos giran en torno al futuro, «no como un lugar hacia el que estamos caminando, sino uno que estamos creando». Actualmente, participan como coordinadoras en *Euskal Herria 2050*, un espacio en un programa de Radio Euskadi en el que especulan sobre el futuro de este territorio, a través de la ficción imaginativa como una vía para despertar la consciencia y pensar en otras formas de hacer (K. Le Guin; Tipi, s.f.). En el trabajo de Tipi hay una parte de versatilidad que para Leire San Martín es importante en los procesos de mediación (2023) y que, desde diferentes lugares, atraviesa la práctica de todas las agentes que han ido apareciendo en este escrito.

En el capítulo *De aquellos polvos* he indicado brevemente que la experiencia propia en el proyecto de difusión *Poliédrica* forma parte de los cimientos de esta investigación (véase Anexo) en relación directa con la experiencia formativa en Azkuna Zentroa. El cruce de experiencias (lo pasado y lo presente) ha resultado así en una mirada hacia adentro y hacia afuera, y se ha atendido —casi inevitablemente— a las dinámicas del centro respecto a su manera de entender la educación y la mediación, en paralelo a otros centros culturales, centros de arte y museos del territorio. Así mismo, se ha mirado de reojo a la Universidad del País Vasco, donde me gradué en arte y tuve mi primer contacto con estos términos y

conceptos. Es por ello que, desde otro lugar, ha sido importante el encuentro con Idoia Marcellán, profesora de la asignatura troncal de 4º de carrera *Educación y Mediación en Arte*, por la que se luchó desde el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU –con Edurne Uría Urraza en cabeza– cuando el Plan Bolonia provocó «un adelgazamiento brutal de las asignaturas que tenían que ver con pensar sobre el arte» (Marcellán, encuentro presencial, 19 de abril de 2023).

Desde la mediación y la educación se repiensen las formas de estar, pensar, hacer, difundir y sostener el arte y el conocimiento (Cavia 2019). La aproximación a la evolución de esta práctica en el ámbito artístico de Euskadi a través de las entrevistadas es, para este estudio, una atención a los detalles respecto a su reconocimiento en el territorio, así como a las condiciones, deseos y vínculos para su desarrollo. Este es un ámbito diverso en cuanto a agentes, proyectos, metodologías y formatos, por lo que es necesario asegurar, como apuntaba Oteiza, «sitios para pensar» o como dice el colectivo ‘Un pie en el estribo’ para confabular y «habitar el espacio que se recorre con lentitud» (2020). Las instituciones plurales y públicas pueden ser ese lugar, a caballo entre diversos estadios: la pregunta, la experimentación, el ensamblaje/paralaje (conectar sin ahogar, moverse sin invadir), y el habitar/relacionar (vincular personas y saberes a otras instancias y subjetividades) (Badia 2018, 21). Para esa institución generadora de vínculos –a través del cuidado– es necesario el tiempo extendido. La calidad de la relación con el entorno no reside en las visitas y talleres de un día, sino en la construcción de «círculos de proximidad» a través de relaciones más profundas y a largo plazo que permitan «construir colectivamente sus proyectos y espacios comunes y públicos» (Carbó 2020; Ana Revuelta, material facilitado, 15 de mayo de 2023).

Resulta interesante, entonces, y como cierre conclusivo de cara a regar esas relaciones, ponerle apellido a la mediación; en un lugar, como dice Tere Badia, donde todo incumbe a la invitada y al habitante, donde se actúa sobre los contenidos, las formas, la estructura y el programa:

«La mediación crítica (...) puede contribuir a repensar otros modos de estar *entremedias* de la cultura, la educación y la ciudadanía. No tanto para justificar o convencernos de que un elemento es mejor que otro, sino para seguir abriendo nuevas posibilidades y modos impredecibles de trabajar en común. A este reto nos enfrentamos todos desde las diferencias como espacios de aprendizaje políticos. Como nuevos lugares donde ampliar y repensar nuestras instituciones democráticas, ya sean un museo, la escuela de nuestras hijas o el centro cívico de nuestro barrio» (Rodrigo y Collado 2016, 36).

1 Proyecto de investigación sobre los modos de vivir la precariedad en la práctica artística y sobre la habilitación de recursos, resistencias y formas de vida en torno a ella o desde ella. Está compuesto por personal investigador adscrito a la Universidad del País Vasco, a la Universidad de Deusto, a la Universidad de Salamanca y a la Universidad Nacional de Educación a Distancia, así como por artistas sin filiación académica. <https://prekariart.org/>

2 Blog sobre el proyecto de mediación y pedagogías de Tabakalera. <https://hezkuntzatabakalera.wordpress.com/zer-da-hezkuntza/>

3 «Auzo Paisaiak: procesos de mediación en Tabakalera», *Poliédrica* (magazine y archivo), 2014. <https://www.poliedrica.cat/auzo-paiaiak-procesos-de-mediacion-en-tabakalera/>. Los talleres fueron dinamizados por AUDIOLAB y LaFundició. La última es una cooperativa catalana que trabaja desde las prácticas culturales colectivas y que destacan algunas de las entrevistadas como referencia.

4 Andrea de Pascual y David Lanau, *El arte es una forma de hacer* (Madrid: catarata, 2018). María Acaso sitúa así la práctica docente al mismo nivel que la práctica de un artista en la creación de conocimiento.

5 Iniciativa que tiene su origen y está contextualizada en el barrio de San Francisco en Bilbao. Es una comunidad abierta de profesionales que desarrollan proyectos para la transformación social. <https://wikitoki.org/>

6 Programa pionero de Arte y Salud en España en el que a través de procesos participativos se involucra a toda la comunidad hospitalaria con el fin de visibilizar, sensibilizar y mejorar la comunicación entre todos sus agentes. Las necesidades descritas por el equipo médico son que las intervenciones artísticas humanicen el espacio y apoderen a las personas participantes, y contribuir a la concienciación e información respecto a las diferentes tipologías de cáncer.

Referencias

Almela, Carlos. 2022. «¿documenta como escuela?» en *Poliédrica* (magazine y archivo), 23 de septiembre de 2022. <https://www.poliedrica.cat/es/documenta-como-escuela/>.

Arriaga, Amaia, y Fermin Soria. 2017. «ARTISTAS, EQUIPAMIENTOS CULTURALES Y MEDIACIÓN. GUÍA PARA LA REFLEXIÓN.» en *La mirada crítica*, Proyecto *Labore*, apartado 4.

Badia, Tere. 2018. «Hacia procesos des-tituyentes: entropía e institución en un régimen de doble vínculo.» en *Entzun*, 17-23. Bilbao: Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao.

Badiola, Txomin. 2017. «ARTE, EDUCACIÓN, AMOR AL ARTE.» en *eremuak #4*, diciembre de 2017, 15-24.

Cavia Pardo, Beatriz. 2019. «Mediaciones y posiciones. Una aproximación a la sociología del arte.» en *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 215, 1-18. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.20306>.

Colomo, Alba. 2022. «Materias candentes entre arte y educación.» en *Concreta* (Sobre creación y teoría de la imagen), no. 20, invierno 2022, 2-3.

De Pascual, Andrea, y David Lanau. 2018. *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Madrid: catarata.

García, Dora. 2017. «Mostrar a otros cómo hacerlo.» en *eremuak #4*, diciembre de 2017, 66-68.

Hesse-Badibanga, Susanne, Carlos Almela, y Emma Brasó. 2022. «¿Amistad o gestión de públicos? Aprendiendo del fracaso del departamento educativo de documenta 15.» en *Concreta* (Sobre creación y teoría de la imagen), no. 20, invierno 2022, 115-121.

Jentzsch, Claudia. 2007. «Lunch Lecture Review: The Palmbook.» *documenta 12 Halle*, 20 de julio de 2007. <https://www.documenta12.de/en/100-tage/100-tage-archiv/allgemein/el-dorado-review-english.html>.

Mörsch, Carmen. 2007. «Art Education at documenta 12 as Critical Practice.» en *documenta magazine*, no. 1-3, *Reader*, 660-661.

Onandía, Mikel, Rocío Robles Tardío, y Sergio Rubira. 2022. «Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco, 1957-1979.» Vitoria-Gasteiz: Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco Artium Museoa. <https://www.artium.eus/images/Exposiciones/2022/USPP%20BRO%20ES.pdf>.

Pérez, Fernando. 2018. «En transformación continua.» en *Entzun*, 9-11. Bilbao: Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao.

Poliédrica (magazine y archivo). 2015. «Interaccions entre institucions i àmbits. Art i educació.» Publicado el 10 de abril de 2015. <https://www.poliedrica.cat/es/interaccions-entre-institucions-i-ambits-art-i-educacio/>.

Red Gizarte (Unesco Etxea). 2019. «IV Artes, educación y espacios de creación cultural, 2019 - Amaia Arriaga e Idoia Marcellán.» Grabado el 28 de octubre de 2019 en Bilborock, Bilbao. Video, 25:28. <https://www.youtube.com/watch?v=ZCgJMY7oWsg>.

Red Gizarte (Unesco Etxea). 2019. *Artes, educación y espacios de creación cultural. La función social y transformadora de la mediación artística y cultural*. Documento resumen de la jornada abierta, 28 de octubre de 2019. https://www.unetxea.org/dokumentuak/jornada_artes2019_relatoria.pdf.

Reuelta, Mabi. 2019. «Laboratorio Playtime.» Mabi Reuelta Portfolio. Última consulta 17 de marzo de 2023. <http://mabireuelta.com/portfolio-mabi-reuelta/laboratorio-playtime/>.

Rodrigo Montero, Javier. 2008. «La otra Documenta 12: contrapartidas pedagógicas.» en *Papers d'Art*, no. 94, primer semestre de 2008.

Rodrigo Montero, Javier y Antonio Collados. 2017. «Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto.» en *museos.es* 11-12, 2015-2016, 25-38. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Rogoff, Irit. 2017. «Los desencantados.» en *eremuak #4*, diciembre de 2017, 15-49.

Rogoff, Irit. 2008. «Turning.» En *e-flux Journal*, no. 0, noviembre de 2008. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>.

San Martín, Leire. 2020. «Juntas muy juntas pegadas.» Conferencia. Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea. 20 de noviembre de 2020.

Sánchez de Serdio, Aída. 2015. «Diga mediación.» en *nativa*, 29 de septiembre de 2015. <https://nativa.cat/2015/09/diga-mediacion/>.

Sánchez de Serdio, Aída, y Eneritz López. 2011. «Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural.» en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 205-215. Gipuzkoa, Granada, Barcelona, Madrid, Andalucía: Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía.

Saura, Víctor y Gemma Carbó. «Cada escuela debería tener adoptado un museo o centro cultural y viceversa.» en *El Diario de la Educación*, 29 de septiembre de 2020. <https://eldiariodelaeducacion.com/2020/09/29/cada-escuela-deberia-tener-adoptado-un-museo-o-centro-cultural-y-viceversa/>.

Tipi. s.f. «¿Cómo podría ser Euskal Herria en el año 2050?« Primera publicación de *EH-2050* 18 de septiembre de 2022. <https://www.tipigara.co/como-podria-ser-euskal-herria-en-el-ano-2050/>.

Vergara, Leire, e Irit Rogoff. 2018. «El poder de la lectura.» en *#Re-visiones*, no. 8. Conversación grabada el 2 de agosto de 2018.

A-C-K. 2007. *documenta 12 | artwork collapsed | Ai Weiwei / Template 2007*. Fotografía. Flickr. 20 de junio de 2007. <https://www.flickr.com/photos/architektur/577050086/in/photostream/>.

Ajuntament de Mataró. 2022. *Nou centres de secundària de Mataró han participat en el projecte Zona Intrusa 15*. Fotografía. Ajuntament de Mataró. 25 de abril de 2022. <https://www.mataro.cat/ca/actualitat/noticies/2022/nou-centres-de-secundaria-de-mataro-han-participat-en-el-projecte-zona-intrusa-15>.

Archivo Moreno Galván. 1967. *Reunión en Espiral, San Sebastián. Aparecen, de izquierda a derecha, Mikel Forkada, José Antonio Sistiaga, Jorge Oteiza, José Moreno Galván, Luis Peña Ganchegui y Remigio Mendiburu, entre otros (18 de mayo de 1967)*. Fotografía. masdearte.com. 24 de enero de 2022. <https://masdearte.com/la-creacion-un-sitio-para-pensar-artium-museoa-vitoria/>.

Lázaro, Naiara. 2021. *Somos Cancha Libre*. Fotografía. Issuu. 27 de mayo de 2023. https://issuu.com/naiaralazaro/docs/portfolio_para_issue.

Nagel Draxler (cortesía). *Andrea Fraser, Museum Highlights: A Gallery Talk, 1989*. Fotograma. Tate Modern. Adquisición de 2012. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715>.

Ponce, Sue. s.f. *Equipo sub21*. Fotografía. Centro de Arte Dos de Mayo. 2022. <https://ca2m.org/actividades/equipo-sub21-grupo-de-jovenes-de-16-a-21-anos>.

Senjor, Branko. 1970. *Archival material documenting the project Transform the world! Poetry must be made by all!, Kunstverein München*. Fotografía. e-flux Announcements. 26 de abril de 2023. <https://www.e-flux.com/announcements/528142/200th-anniversary-program/>

Sistiaga, José Antonio (cortesía). *Jokin Sistiaga jugando con el Relieve de acción pública de José Antonio Sistiaga en el Museo San Telmo, San Sebastián, diciembre de 1967*. masdearte.com. 24 de enero de 2022. <https://masdearte.com/la-creacion-un-sitio-para-pensar-artium-museoa-vitoria/>.

Un punto de partida

«En un “giro”, nos alejamos de algo o nos acercamos o rodeamos algo, y somos *nosotros* los que estamos en movimiento, en lugar de *ello*. Algo se activa en nosotros, quizás incluso se actualiza, mientras nos movemos. Por eso me siento tentada a alejarme de las emulaciones de una estética de la pedagogía que han tenido lugar en tantos foros y plataformas a nuestro alrededor en los últimos años, y dirigirme hacia el propio impulso de girar. (...) Mi pregunta aquí es doble, por un lado en relación a la capacidad de las prácticas artísticas y curatoriales para captar la dinámica de un giro y, por otro, el tipo de impulso que se libera en el proceso.» (Rogoff 2008)

En paralelo a otros contextos, el giro educativo en el arte se refleja en Europa en la duodécima edición de la *documenta*, cuyas acciones desde el departamento educativo se vieron acompañadas de un trabajo profundo de reflexión en torno a las contradicciones y potencialidades de la mediación con un territorio y tejido social desde dicha institución. Este departamento tuvo como consejera e investigadora a Carmen Mörsch, que junto a Nora Landkammer y otr*s educador*s de la *documenta 12*, publicaron dos libros al respecto en 2008. En 2015, una selección de artículos fueron reeditados en castellano, bajo la coordinación de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito (Ecuador) y Javier Rodrigo. Su presentación se realizó en Madrid con las autoras de la publicación original mencionadas y representantes de la traducción y adaptación, con el objetivo de abrir una posible relación con el contexto estatal.

Búsqueda

¿Qué cambios se han producido en el contexto artístico y cultural de Euskadi desde el giro educativo? ¿Tienen las propuestas de arte y educación un reconocimiento y espacio para su desarrollo estable? ¿Qué impacto/huella dejan?

¿Cómo conviven en este contexto las agentes en activo en dicha intersección? ¿Cuáles son sus preocupaciones?

Descubrimiento

Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco, 1957–1979.

Exposición de 2022 organizada por Artium Museoa y Fundación Museo Jorge Oteiza; comisariada por Mikel Onandia, Sergio Rubira y Rocío Robles Tardío. 19 casos de estudio que responden a la llamada a la acción de Oteiza en *Quosque tandem...!* (1963): «Nosotros, que no tenemos ni un lugar de convergencia, ni un simple sitio para reunirnos a pensar, no podemos hablar de investigación».

1957: Oteiza abandona temporalmente la escultura para centrarse en el papel social y político del artista.

1979: La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao se convierte en Facultad.

Cimientos de la investigación

Poliédrica

Asociación Sinapsis. Projectes d'art contemporani

Medio digital para la difusión de prácticas artísticas y culturales construidas en la intersección (de disciplinas, ámbitos de trabajo, agentes, instituciones, administraciones), que funciona como una revista y archivo que publica (cuando puede) artículos en colaboración con profesionales del sector sobre lo que está pasando a nivel estatal en el arte y la cultura en relación a la ciudadanía, y que recopila (a diario) diversas prácticas que se realizan desde una perspectiva educativa y/o comunitaria. El objetivo del proyecto es visibilizar este tipo de prácticas y aprendizajes que fomentan la reflexión crítica y, al mismo tiempo, ser reflejo de «una dimensión común y no suficientemente visible de la cultura y las artes» (Añó 2019).

En 2016 me enseñaron este proyecto local en la Universidad de Barcelona y en 2018 empecé a formar parte de él hasta 2022. De vuelta en Bilbao, me inscribí en el máster que enmarca esta investigación, con vistas a hacer un aterrizaje situado. En esa dirección, puse el foco en el contexto artístico-cultural de Euskadi y comencé a desarrollar el trabajo de investigación a través de encuentros con una selección de agentes conocidas vía *Poliédrica*, las cuales, a su vez, han hecho de puente a otras agentes del territorio.

Entrevistadas

Ane Rodríguez

Artista y mediadora cultural implicada en procesos colectivos desde la universidad. Ha formado parte de Tipi, cooperativa para la transformación social, y actualmente está implicada en la asociación y espacio de cultura comunitaria Sarean.

Leire San Martin

Educadora y programadora en la práctica artística contemporánea en diversos contextos. Ha sido la responsable de mediación en CICC Tabakalera durante nueve años y, en paralelo, ha coordinado el festival *Feministaldia* y ha participado en proyectos como *Harriak* o *Tratado de paz*, en este último, realizando una 'arqueología de la mediación' con Sara Martin Terceño.

Ana Revuelta

Integrante de Artaziak, cooperativa de iniciativa social que trabaja en el ámbito de la mediación cultural y la educación artística desde 2008, junto a Andrea Arrizabalaga, Oihane Espúñez, Amaia Navascués y Mainer Urrutia. Entre otros, de 2008 a 2012 se encargaron de arrancar un proyecto pedagógico en Montehermoso, y desde 2013 están implicadas en el proyecto educativo de CICC Tabakalera.

Idoia Marcellán

Docente del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Se encarga de la asignatura troncal *Educación y Mediación en Arte*, antigua optativa *Pedagogía y Didáctica del Arte*. Se define como una instigadora que desde la universidad intenta que el alumnado se vea como agente cultural con poder en la transmisión a través de su práctica artística.

Marina Urrutikoetxea

Técnica de programación cultural y educación en Azkuna Zentroa desde 2021. Anteriormente, durante cinco años, ha estado implicada en el espacio y la asociación Sarean como gestora y mediadora.

Maddi Texeiro

Integrante de Tipi, cooperativa para la transformación social que trabaja en torno a lo público y lo comunitario desde el diseño estratégico y participativo. Entre sus proyectos están *Elkartoki*, desarrollado en diversos colegios para intervenir tanto en la configuración como en las dinámicas de los espacios comunes, o *Inventario del rellano. Un inventario de lo invisible: pequeñas incursiones hacia nuevas institucionalidades* desarrollado en Azkuna Zentroa para experimentar con nuevas maneras de mediar dentro del programa educativo.

Los frutos

Carta de (auto)motivación

El trabajo de campo realizado con las entrevistadas ha resultado clave en este estudio, debido a su generosidad para acercarme a su posicionamiento en el sector y su práctica específica (así como a sus vivencias) y a que sus respuestas han marcado la dirección de la investigación, enfocada a que ellas fueran reflejo de la evolución de la relación entre arte y educación en el contexto. A partir de aquí, la experiencia es invitadora a continuar indagando en él, participando –además de en la activación– en la divulgación de procesos en dicha intersección llevados a cabo dentro y fuera de las instituciones, junto a aquellas personas implicadas en generar transformación social desde/en el arte.

Una de las fuentes importantes para este trabajo, además de Carmen Mörsch, Javier Rodrigo o Aída Sánchez de Serdio, ha sido la revista *Concreta*, cuyo último número ronda en torno al tema que nos ocupa. Es interesante apreciar que hace lo que *Poliédrica* cuando, a través del conjunto de intervenciones, evidencia el ecosistema común en el que conviven varias prácticas que fácilmente se separan entre sí, y que juntas fortalecen este ámbito de pensamiento y acción. Por ejemplo, en este número se puede encontrar una recopilación de «algunas situaciones de encuentro» de Bulegoa z/b, una serie de proyectos antiadultistas desarrollados en colegios reunidos por el colectivo Massa Salvatge, o la reflexión de algunas agentes sobre la última documenta.

En el artículo de Francesca Renda sobre la descentralización de la educación pude conocer la propuesta educa-

tiva-participativa de Tania Bruguera para dicho evento, impulsada desde su asociación INSTAR. La propuesta tiene como título *Factografía Operativa* y es deudora de la práctica del periodista y poeta Sergei Tretiakov; en concreto, de un periódico mural que ayudó a coordinar y visualizar las actividades de una granja colectiva. Durante dos años estuvo viviendo en esta comunidad en el Cáucaso Norte y se dedicó a editar el periódico y a trabajar con los agricultores en el inventario, la alfabetización y la contabilidad. Tretiakov creía que l*s artistas debían –además de reflejar la realidad– dar forma a sus condiciones económicas y laborales. La mediación tiene mucho que ver con ese modo de hacer de Tretiakov, incluida su apuesta por el amateurismo en oposición a la “extraordinariedad” de la práctica artística.

INSTAR, además de un acrónimo, es un verbo que significa animar, instigar o incitar. Es un verbo que acompaña a muchas trabajadoras del arte y la cultura porque, entre otras cosas, hacen falta grandes dosis de fuerza/motivación para continuar. Esto, sobre todo, se puede hacer gracias a la colaboración, al trabajo colectivo y al cuidado. A partir de aquí, todo es terreno blando y deseo.

El giro educativo en el arte fue cristalizándose en España y Latinoamérica durante la década de 2010, generando un impacto relevante en las instituciones culturales y en el contexto de la mediación. Estando en una nueva década, en 2022 Artium Museoa recopila en una exposición una serie de proyectos artísticos con vocación educativa desarrollados en Euskadi de 1957 a 1979. Esta atención a lo que antecede provoca la apertura de esta investigación, con el propósito de identificar la evolución reciente de la práctica de la mediadora y la educadora en este contexto. A través del encuentro con agentes locales en activo, el estudio busca dar cuenta de aquellas personas que hacen posible que la mediación siga siendo una práctica de resistencia y, al mismo tiempo, quiere ser un recordatorio de su sentido y potencial.

Tutora: Beatriz Cavia Pardo

Trabajo Final de Máster | Curso 2022-2023

Máster Propio de Práctica y Teoría en Artes y Cultura Contemporánea

Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao &

Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea