

Actas de la *Jornada Transforma*

Desafíos y posibilidades de las residencias de artistas

Jueves, 20 de abril de 2017
Sala de Protocolo Nouvel
Museo Reina Sofía



Índice de contenidos

3 **Introducción**

4 **Primera Sesión**

4 Presentación del proyecto Transforma

7 Debate con los asistentes

9 **Segunda Sesión**

9 Mesa redonda sobre proyectos de residencias de artistas

11 Grupos de discusión con los asistentes

12 2.1 La formación de los artistas en relación con la educación y el trabajo colaborativo

14 2.2 Las experiencias de aprendizaje colectivo que se producen en los proyectos de colaboración con artistas

15 2.3 Las condiciones de trabajo de artistas y educadores

17 2.4 Los marcos institucionales de los proyectos de colaboración con artistas

20 2.5 Los procesos de investigación y evaluación

22 **Anexo 1. Fichas de proyectos**

22 AQUÍ TRABAJA UN ARTISTA

25 COLLABORATIVE ARTS PARTNERSHIP PROGRAMME - CAPP

27 CONEXIONES IMPROBABLES

29 LEVADURA

31 TRANSFORMA

33 **Anexo 2. Diagramas organizativos - Proyecto Transforma**

INTRODUCCIÓN

La presente memoria recoge una síntesis de los debates mantenidos durante la *Jornada Transforma. Desafíos y posibilidades de las residencias de artistas*, organizada por el Departamento de Educación del Museo Reina Sofía, como conclusión del proyecto de formación y residencias de artistas que se llevó a cabo entre septiembre de 2015 y abril de 2017 con el apoyo de la Fundación Daniel & Nina Carasso. El proyecto *Transforma* tenía como objetivo promover la formación de jóvenes artistas en el ámbito de la educación, así como explorar las posibilidades del arte como motor de cambio social y educativo.¹

La jornada constó de dos sesiones: una presentación del proceso y los resultados del proyecto *Transforma*; y un debate sobre las residencias como forma de colaboración educativa con artistas. Este debate se articuló alrededor de una mesa redonda sobre proyectos similares, en la que se exploraron algunos aspectos clave de este tipo de experiencias: la formación de los artistas en relación con la educación y el trabajo colaborativo, las experiencias de aprendizaje colectivo que se producen en los proyectos de colaboración con artistas, las condiciones de trabajo de artistas y educadores, los marcos institucionales de los proyectos y los procesos de investigación y evaluación.

También se expusieron los dos estudios realizados en el marco del proyecto: la evaluación sobre *Transforma* y un informe sobre las condiciones de empleabilidad de los artistas jóvenes en relación con la educación.

1. Esta actividad formó parte del proyecto *Transforma*, financiado por la Fundación Daniel & Nina Carasso. El programa educativo del Museo Reina Sofía se desarrolla con el mecenazgo de la Fundación Banco Santander.

PRIMERA SESIÓN

1. Presentación del proyecto *Transforma*

En esta sesión, desarrollada de 12:00 a 14:00 h, intervinieron:²

- Julia Ramón, coordinadora de mediación del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía.
- Carlos Almela Mariscal, responsable del programa de Arte Ciudadano de la Fundación Daniel & Nina Carasso.
- Elisa González, artista participante.
- Alexander Ríos, artista participante.
- Ana Estaire, maestra del CEIP Pablo Picasso de Parla.
- Mercedes Álvarez, investigadora y educadora independiente, evaluadora del proyecto.
- Daniel de Gracia, sociólogo, investigador del proyecto.

Presentó y moderó la sesión Victoria Rodríguez, jefa del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía.

Tras dar la bienvenida institucional, Victoria Rodríguez presentó las dimensiones básicas del proyecto *Transforma* (ver ficha específica del proyecto en el Anexo 1 y diagramas organizativos en el Anexo 2).

La iniciativa partió de una invitación de la Fundación Daniel & Nina Carasso y se desarrolló entre septiembre de 2015 y abril de 2017, con los siguientes objetivos:

- Promover la formación de jóvenes artistas en el campo de la educación con el fin de ofrecerles oportunidades de capacitación profesional.
- Facilitar a los artistas la exploración de distintos contextos educativos formales y no formales.
- Estimular el intercambio de conocimientos entre los beneficiarios del proyecto.
- Explorar las posibilidades del arte como motor de cambio social y educativo.

Para ello se realizó una selección de cuatro artistas que, con el acompañamiento del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía, llevaron a cabo cuatro proyectos participativos y/o educativos (con diversos colectivos o en el mismo Museo), conocieron otras experiencias paralelas en relación con el arte y participaron en un seminario formativo y de debate. Todo este proceso fue evaluado mediante una investigación de acompañamiento. Al mismo tiempo, se realizó un estudio sobre las condiciones de empleabilidad de los artistas jóvenes en relación con la educación en España.

2. A la jornada no pudieron asistir dos de las artistas participantes, Daniela Ortiz y Teresa Solar, así como Laura Moreno, coordinadora del Espacio de Igualdad Dulce Chacón, en el que se desarrolló el proyecto de la primera.

En nombre de la Fundación Daniel & Nina Carasso, Carlos Almela explicó su línea de trabajo “Arte ciudadano”, que parte de dos ideas clave: en primer lugar, que somos seres simbólicos y afectivos; y, en segundo lugar, que el arte desempeña un papel específico en la revisión de los lenguajes y los símbolos que nos construyen. Por consiguiente, el arte tendría la capacidad de promover una ciudadanía más activa y empoderada. Dos modos posibles de intervención en este sentido serían impulsar una educación artística más amplia y potenciar otros roles de artista, así como las prácticas artísticas colaborativas. Esto implica diversos desafíos, entre los cuales está la necesidad de replantear el papel habitual de las instituciones (artísticas y educativas), y las formas de colaboración entre artistas y educadoras. Por todo ello, desde la Fundación estimulan la presencia de artistas en diversos contextos donde poder contribuir a la transformación de ámbitos sociales específicos, como en el caso del proyecto *Transforma*.

Julia Ramón, como integrante del Departamento de Educación y coordinadora del proyecto de Daniela Ortiz en el Espacio de Igualdad Dulce Chacón, señaló la relevancia de esta experiencia para salir de la zona de confort y proponer ideas y métodos de trabajo. Uno de los aspectos principales que destacó del papel de las coordinadoras fue su intermediación entre la institución, los participantes, las educadoras y los artistas. Este era un papel controvertido, ya que, debido a la trascendencia institucional del Museo, muchas veces era ineludible contemplar pautas y protocolos establecidos y, por lo tanto poner ciertos límites, que no siempre eran bien entendidos desde afuera. Resaltó también la necesidad de encajar las piezas de este complejo puzle. El reto era conseguir que se generasen sinergias colaborativas en estas condiciones y con agentes tan diversos. Mencionó especialmente la importancia de la evaluación, por su carácter reflexivo, durante el proceso y *a posteriori*, y por facilitar que en todo momento se tuviese conocimiento de la totalidad de los proyectos. Finalmente, en cuanto a la formación de los artistas de cara a su futura empleabilidad, señaló que, aunque tal vez fuera mejorable, era importante ofrecer a los artistas la posibilidad de conocer cómo trabajan las instituciones culturales desde dentro en el desarrollo de proyectos con artistas.

La artista Elisa González estuvo al cargo de los talleres de verano para niños y niñas, que se desarrollan en el Museo. Su trabajo contó con la coordinación de Natalia del Río y con la estrecha colaboración de Elba Díaz en la fase de diseño e implementación. A partir del interés inicial de la artista en la creación de situaciones extraordinarias o no habituales en el contexto del Museo, se desarrolló el proyecto *Rutinas salvajes*, que tenía como objetivo tomar conciencia de las rutinas cotidianas para luego reinterpretarlas o alterarlas a través de la creatividad y estrategias artísticas. De su experiencia destacó el intenso aprendizaje que se produjo en cuanto a la realización práctica de proyectos artísticos educativos, algo con lo que no estaba familiarizada y le suponía un gran desafío. Por ello, comentó la importancia de fortalecer las relaciones entre el artista y el educador, por cuanto se puede aprender recíprocamente.

Alexander Ríos, también artista participante, a partir del diálogo con la coordinadora Natalia del Río desarrolló una propuesta con jóvenes, que llevó por título *Viaje al más acá*, y que consistía en “viajes” para conocer proyectos artísticos dentro y fuera del Museo, de modo que los participantes pudieran ampliar su noción del panorama artístico más allá de los contextos y circuitos oficiales. Los jóvenes hacían un balance final en forma de performance

o visita guiada. Entre sus aprendizajes personales subrayó la importancia de trabajar con los jóvenes sin tener que imponer su estilo propio como artista, así como las implicaciones en un proyecto educativo distinto de un proyecto relacional. Concluyó mencionando que le suscitó muchas reflexiones el hecho de conocer el funcionamiento interno del Departamento de Educación, así como entender las posibilidades y límites institucionales del Museo.

Ana Estaire intervino para exponer su experiencia como docente y jefa de estudios del CEIP Pablo Picasso de Parla, que acogió el proyecto de Teresa Solar, otra de las artistas participantes. Conjuntamente con la artista, se acordó trabajar sobre un tema mitológico (la reinterpretación del mito de Medusa) mediante el vídeo colaborativo, proyecto que contó con la coordinación de Montserrat Ferreras desde el Departamento de Educación. Los objetivos a cubrir eran diversos según cada agente participante. En el caso del equipo docente, se trataba de reforzar el currículum escolar mediante un trabajo transversal, y de trabajar con los alumnos conceptos y manifestaciones artísticas contemporáneas. En definitiva, dar protagonismo a lo artístico en la escuela. De entre los resultados, Ana apuntó el hecho de que los niños y niñas se sintieron protagonistas del proceso y que vivieron la colaboración con una artista como algo extraordinario. Ello supuso, por ejemplo, cambios en las relaciones grupales o un aumento de la autoestima, tanto colectiva como individual. Así mismo, indicó que el papel de los docentes en este tipo de colaboraciones debe consistir en dar espacio al artista y de situarle en el contexto del grupo de estudiantes.

Mercedes Álvarez, que se encargó de la evaluación cualitativa del proyecto,³ empezó su intervención señalando la complejidad de su papel como evaluadora, figura comúnmente asociada al control, pero que en este caso acabó estando a caballo entre la investigación, propiamente dicha, y la asesoría como “colaboradora crítica”. Uno de los aspectos de su investigación a los que se refirió fue la dimensión formativa del proyecto. A pesar de la percepción por parte del equipo educativo de que no se habían logrado del todo los objetivos deseados, los agentes relataban que sí se habían conseguido muchos aprendizajes, aunque probablemente distintos de los previstos, y sobre todo producto de experiencias prácticas reales compartidas, intensas, y a veces críticas, más que con la transmisión. Un segundo aspecto fue el condicionamiento que suponía la institución ante las posibilidades del proyecto, al estar centrada en una cultura de calidad que no permite demasiado margen de error. Expuso, al final de su intervención, el debate que suscita el concepto de artista-educador, tanto por lo que respecta a la propia identidad de esta figura y la formación que precisa, como a las implicaciones que tiene en cuanto a la relación con las educadoras, puesto que se generan asimetrías materiales y simbólicas entre ambos roles.

La ronda de presentaciones concluyó con Daniel de Gracia Palomera,⁴ que había realizado un estudio sobre empleabilidad de los jóvenes artistas, especialmente en relación con la educación, el cual permitía situar en un contexto más amplio la experiencia de *Transforma*. El principal desafío fue la ausencia de estudios específicos anteriores, por lo que hubo que combinar diversos métodos y fuentes de información: revisión de estudios y estadísticas oficiales anteriores, entrevistas con expertos en el ámbito de la educación de las artes reglada y no reglada, y construcción de diez trayectorias personales de artistas. La

3. *Transforma, una experiencia de formación de artistas en el Museo Centro de Arte Reina Sofía.*

4. *Itinerarios, situaciones y expectativas de los y las artistas visuales jóvenes. Una aproximación al estado de la educación en arte en España.*

investigación realizada evidenciaba la insuficiencia de la formación en educación que reciben los artistas. Así mismo, se detectaba un auge del contexto de educación en arte no reglado (museos, asociaciones, etc.) como alternativa al reglado. Sin embargo, en ambos se percibía un claro aumento de la precariedad laboral. Esto quedaba reflejado en sus trayectorias personales, que permitían comprender la experiencia vital de los artistas jóvenes a lo largo del difícil proceso de inserción laboral.

2. Debate con los asistentes

Tras las presentaciones, el público asistente planteó sus preguntas y expusieron sus distintos puntos de vista. Una de ellas fue acerca de los criterios que se habían seguido para la selección de la muestra de artistas del estudio de empleabilidad. Daniel de Gracia respondió que se había procurado que respondieran a un espectro amplio por lo que respecta al género, la edad, el lugar de residencia, el grado de consolidación profesional, el lenguaje artístico practicado, etc. A partir de aquí se planteó una reflexión sobre la necesidad de emprender iniciativas para la formación de los artistas en educación y para la reducción de la precariedad laboral de estos profesionales.

Otro asistente observó que, comparados con los datos de desempleo juvenil, tal vez los de desempleo o subempleo de los artistas no eran tan malos; a lo cual Daniel de Gracia respondió que, efectivamente, la precarización no es exclusiva de los artistas pero lo que parecía reflejar el estudio era que la precariedad en el mundo del arte era algo mayor que en otras profesiones.

Seguidamente, se planteó la necesidad de definir la noción de residencia. Victoria Rodríguez reconoció el valor polisémico del término, que se evidenciaba en la diversidad de proyectos invitados a la mesa de debate de la tarde, y precisó que en el caso de *Transforma* se había entendido como una forma de trabajo con los artistas caracterizada por el largo plazo y la mayor perseverancia en las relaciones que, además, implicaba a otros colectivos en un proyecto definido conjuntamente.

Otra cuestión fue el de la inusual presencia que supone un artista en la escuela y lo que implica esta relación. Ana Estaire valoró positivamente esa excepcionalidad, tanto para los alumnos como para los docentes y familias, pero también matizó que era necesario hacer converger mundos tan dispares mediante el diálogo y la colaboración. Victoria Rodríguez añadió que se suele tener el imaginario del artista como algo extraordinario, pero que en el proyecto *Transforma* se intentó trabajar en la proximidad. Elisa González corroboró que, efectivamente, ella había intentado ser muy cercana en su proyecto, pero Alexander planteó que el arte mismo suele ser visto como algo lejano, incómodo o incluso connotado negativamente como elitista, por ello sería necesario transformar esta visión incorporando otras prácticas artísticas fuera del mercado dominante del arte.

Se preguntó también acerca de las formas de convocatoria de los artistas y sobre la pertinencia o no de que los artistas poseyeran experiencia pedagógica previa para participar en el proyecto. Victoria Rodríguez explicó que no fue posible hacer una convocatoria abierta y pública, como se hubiese deseado, puesto que al ser el Museo un organismo público debía

publicarse en el BOE, y eso hubiese impedido que el proyecto se llevase a cabo en los plazos requeridos. Por lo tanto, se partió de una búsqueda de artistas lo más amplia posible en bases de datos, centros formativos y en el mismo Museo, sobre la cual se hizo una selección de candidatos, se llevaron a cabo entrevistas y se terminó seleccionando a los cuatro participantes. Como se explica en la investigación de seguimiento, el hecho de que, en lugar de postularse, los artistas fueran llamados directamente por el Museo, repercutió notablemente en el modelo de colaboración. A los artistas les llegó inesperadamente una invitación a participar no solo de un proyecto artístico sino también de un proceso formativo, en un contexto de precariedad en el que es difícil rechazar una propuesta de este tipo, venida de una institución tan prestigiosa como el Museo Reina Sofía. En cuanto a la formación previa en educación, Victoria Rodríguez aclaró que se buscaba más bien la predisposición a trabajar en este tipo de proyectos que una trayectoria pedagógica ya consolidada.

Como cierre, se planteó una reflexión acerca de cómo romper con la precariedad de los artistas-educadores, lo cual pasaría por reconocerse como lo que se es, es decir, como profesionales de la educación, romper los estereotipos de artista como aislado en su torre de marfil, y de educadora como simple transmisora de conocimiento, y empezar a trabajar de forma realmente colaborativa.

SEGUNDA SESIÓN

1. Mesa redonda sobre proyectos de residencias de artistas

La segunda sesión de la jornada se desarrolló de 17:00 a 20:30 h. Se inició con un debate entre las diversas organizaciones invitadas que llevan a cabo residencias colaborativas o educativas de artistas. Los proyectos participantes fueron:

- **Aquí trabaja un artista - CA2M.** Presentado por Carlos Granados, educador y artista; y Pilar Álvarez, educadora y cineasta.
- **Collaborative Arts Partnership Programme – CAPP.** Presentado por Sören Meschede y Georg Zolchow, de Hablarenarte.
- **Conexiones Improbables.** Presentado por Roberto Gómez de la Iglesia, economista, gestor y mediador cultural, director de c2+i (cultura, creatividad, innovación) y de la plataforma Conexiones Improbables - hibridar para innovar.
- **Levadura.** Presentado por Manuela Villa, responsable de programación de Matadero Madrid; y Eva Morales, educadora, artista, investigadora y miembro de Pedagogías Invisibles.
- **Transforma.** Presentado por Natalia del Río, Servicio de Creación Joven INJUVE, excoordinadora de educación no formal del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía.

Presentó y moderó la mesa Aida Sánchez de Serdio, asesora de Educación y Públicos del Museo Reina Sofía.

Con el fin de disponer de más tiempo para el debate, los distintos proyectos se habían descrito previamente mediante diversos pósteres expuestos en la sala (ver fichas en el Anexo 1). Por consiguiente, los integrantes de la mesa procedieron a compartir discusiones transversales a todos los proyectos. La conversación orbitó alrededor de diversos ejes que se resumen a continuación.

Una primera cuestión fue la de por qué trabajar con artistas en formato de residencia. Desde *Conexiones Improbables*, dado que su objetivo principal es generar procesos de hibridación e innovación, destacaron el valor de los buenos artistas o creadores como investigadores y agentes capaces de formular preguntas y encontrar metodologías diferentes, considerando que poseen una buena visión sistémica y operan en las organizaciones como catalizadores creativos y comunicativos. La experiencia de *Transforma* reveló la capacidad de abrir otras posibilidades, tanto para artistas como educadores, para comprender y abordar la sociedad contemporánea fomentando la creatividad. Desde *Levadura* explicaron que no partían de la noción de artista sino de la figura híbrida de un creador para el que no habría diferencia entre arte y educación. Este tipo de creadores fomentan la producción de conocimiento y ayudan a repensar situaciones y experiencias mediante el desarrollo de proyectos de creación colectivos. El proyecto *CAPP* suponía la exploración de otros tipos de procesos de aprendizaje desde el arte en contextos sociales. El arte era comprendido como un experimento que permitía aportar otras perspectivas de la realidad social mediante procesos

abiertos, no definidos de antemano, en los que era necesario asumir riesgos o, incluso, era posible fracasar. Desde *Aquí trabaja un artista* se señalaba que el artista afecta a la escuela como un elemento ajeno y transformador, y que es importante mantener esas características. Por otro lado, eso debía equilibrarse con un trabajo a largo plazo que diera tiempo a los procesos, en parte también como herramienta de resistencia ante las lógicas resultadistas o productivas imperantes.

Por lo que respecta a qué aprendizajes o transformaciones se producen en este tipo de proyectos, *Conexiones Improbables* sugería que entre artistas o entre iguales se aprende poco, y que es necesario salirse del contexto artístico para que se pueda producir un verdadero proceso de aprendizaje. Mediante las experiencias de hibridación que fomentan se produce innovación organizativa o material, así como una nueva perspectiva y un empoderamiento de las personas. Por su parte, los artistas descubren otras opciones de desarrollo profesional. Desde *Levadura* suscribían la importancia de que los artistas se aproximaran a diferentes contextos, ya que esto permitía que se renovasen los propios creadores. En *Aquí trabaja un artista*, por su parte, no se buscaba tanto formar a los artistas como trabajar conjuntamente con ellos, y destacaron momentos específicos de aprendizaje de niños y niñas a partir de las experiencias de alteración de tiempos y espacios que propiciaba la entrada del artista en la escuela. La experiencia de *CAPP* implicaba la intervención en contextos sociales en los que la transformación no era automática, sino que podía haber un riesgo. Por consiguiente, habría que cuestionarse si la intervención es siempre positiva o no. En el caso de *Transforma* se señaló que la posibilidad de desarrollar proyectos más largos supuso un cambio de mentalidad y formas de operar del propio equipo educativo, asumiendo otros tiempos, así como una mayor flexibilidad y apertura al riesgo, en cuanto a lo que es posible o no hacer en un museo como el Reina Sofía, incluso contemplando la posibilidad del error.

Otra cuestión planteada fue la complejidad que surge cuando los artistas intervienen en contextos a menudo desconocidos, no siempre con herramientas para enfrentarse a dichas diferencias, y cómo asumir el conflicto en estas situaciones. En este sentido, se menciona el caso concreto de un proyecto desarrollado en el marco de *Transforma*, que no concluyó de manera satisfactoria para los participantes. *Levadura* explicó que, por su parte, al tratarse de una convocatoria abierta y pública, se entendía que los participantes ya tenían la voluntad de participar en un proyecto de este tipo, lo cual minimizaba los conflictos, pero que también era muy importante la mediación o acompañamiento por parte de la coordinación. También señalaron que cuando se trabaja en contextos diferentes es posible aprender durante el desarrollo mismo del proyecto, generando confianza a través del respeto y la observación. Desde *CAPP*, compartían la experiencia del aprendizaje en la acción, pero a ello añadían la necesidad de establecer cortafuegos organizativos, como por ejemplo trabajar en tándem con los locales, o hacer una evaluación continua. En *Aquí trabaja un artista*, puntualizaron que todos los agentes son vulnerables y que desde la coordinación era necesario compartir responsabilidades con los artistas. Por otro lado, los tiempos largos permitían establecer relaciones receptivas y conocimiento mutuo desde antes de iniciar un proyecto para proceder a planificar el trabajo conjuntamente entre los diversos agentes. *Transforma* suscribió la importancia de la mediación y de compartir tiempo y experiencia con los artistas. En este sentido, si se diera una formación, esta debería ser consensuada y centrada en el proyecto en cuestión, más que algo formalizado de antemano, con el objetivo de la mejorar

la empleabilidad de los artistas, aunque finalmente pudiera tener este resultado. Finalmente, *Conexiones Improbables* defendió que el conflicto es una necesidad, no un problema, pero que también deben aplicarse metodologías adecuadas para su gestión. Aspectos importantes en este proceso serían la ya mencionada mediación, pero también la duración de los proyectos (aquí explicaron que a veces lo más difícil de invertir en un proyecto por parte de una organización, más que el dinero, es el tiempo), así como la adecuada selección y formación de los creadores.

Hacia el final del debate, acerca del conflicto, los integrantes de *CAPP* señalaron que sus proyectos se desarrollaban con adultos, con los que, en principio, veían más fácil llevar a cabo procesos de toma de decisiones horizontales. Sin embargo, se preguntaban cómo trabajar desjerarquizadamente y consensuar decisiones con niños y niñas, porque les parecía una cuestión muy importante, aunque lo veían difícil. Las respuestas provinieron de los proyectos que trabajaban en contextos escolares. Las representantes de *Levadura* puntualizaron que la colaboración no tiene por qué ser entre iguales, y que entre diferentes también se puede aprender. En el caso concreto de su proyecto, explicaron que, aunque se desarrollase en un mes y el proyecto del creador ya estuviera planteado, se podían crear espacios de toma de decisiones compartidas aunque no se llegase a una total horizontalidad, sobre todo por la falta de tiempo. Desde *Aquí trabaja un artista* señalaron que en una escuela hay roles jerárquicos muy definidos pero que, al entrar otras figuras como el artista o los mediadores, estos roles se dislocan y se recolocan constantemente. Además, cada proyecto aborda esta cuestión de manera distinta; también se pueden desarrollar opciones más arriesgadas de total colaboración.

2. Grupos de discusión con los asistentes

Tras la mesa redonda con los proyectos invitados, los asistentes a la jornada se distribuyeron en diversos grupos alrededor de algunos de los aspectos clave de este tipo de experiencias. Cada eje de conversación estuvo moderado por una o varias personas especialistas:

- La formación de los artistas en relación con la educación y el trabajo colaborativo. Coordinado por Selina Blasco y Lila Insúa, profesoras de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.
- Las experiencias de aprendizaje colectivo que se producen en los proyectos de colaboración con artistas. Coordinado por Ana Estaire, maestra del CEIP Pablo Picasso de Parla.
- Las condiciones de trabajo de artistas y educadores. Coordinado por Mariola Campelo, educadora en museos y miembro de AMECUM - Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid.
- Los marcos institucionales de los proyectos de colaboración con artistas. Coordinado por Javier Martín-Jiménez, asesor de arte de la Comunidad de Madrid y miembro fundador de Hablarenarte.
- Los procesos de investigación y evaluación. Coordinado por Mercedes Álvarez, investigadora y educadora independiente, evaluadora del proyecto *Transforma*.

Seguidamente se recogen las síntesis de los debates, realizadas por los coordinadores de cada eje temático.

2.1 La formación de los artistas en relación con la educación y el trabajo colaborativo

Por Selina Blasco y Lila Insúa

Abordábamos la sesión con dos cuestiones en mente: ¿cuál es la formación que reciben los/las artistas para la realización de proyectos educativos o colaborativos?, ¿qué otros modelos formativos se podrían desarrollar? Con alguna incertidumbre respecto a la terminología que empleamos, por ejemplo, qué entendemos por educativo pero también por colaborativo. Pueden ser términos que parecen consensuados, cuando no lo están, ni mucho menos, como íbamos a comprobar en la mesa de debate.

Justo veníamos leyendo una entrevista a Raquel Gutiérrez⁵ que parecía resumir nuestras preocupaciones: “Estamos buscando palabras que sumen e incluyan. Aunque son más que palabras, son equilibrios que nos acuerden, son artefactos de inclusión que nos vuelvan fuertes. No necesitamos hacer lo mismo que hemos hecho en otras ocasiones. (...) Necesitamos palabras y prácticas así, inclusivos, fluidos”. Y algo de todo esto sobrevuela en la posición que ocupamos nosotras, como miembros de una institución en la que no reconocemos una aproximación, ni siquiera un debate sobre ello, y a la vez coordinando otros programas en los que poner en práctica espacios de experimentación. Seguía Gutiérrez: “Tienes que manejar fluidamente todo, pensar el par dual movimiento-institución como un baile, saber sentir y pensar cómo nos estamos moviendo. No es solo una cuestión de estrategia, es una cuestión de crear mundo. Pienso esta dualidad como una articulación lógica que no se funde ni colapsa en la institución, sino que la subvierte desde la ambigüedad; que permita soportar una comprensión distinta de las cosas”.

En este crear mundo, en esta relación transversal con la institución para subvertirla, desbordarla o permitir una comprensión distinta de las cosas, nos acercamos una tarde de jueves 20 de abril al MNCARS, Sala de Protocolo. Nuestra intención era identificar cómo habían aprendido respecto del trabajo colaborativo, qué dinámicas se habían puesto en marcha en sus procesos de formación, ya fuera reglada o no reglada. Saber, cuando pensaban en colaborar, con qué comunidades se identificaban y qué aprendizajes recibían de estas. Queríamos exponer un debate en el que situar la formación en prácticas colaborativas teniendo en cuenta que son modos, no contenidos. Por tanto, algunas de las cuestiones que queríamos plantear era qué acciones crean comunidad, qué problemas se desprenden en la práctica: cómo se consigue una comunidad sin jerarquías (o que al menos pueda alcanzar cierta horizontalidad, sin que una parte aproveche los conocimientos de los otros). Digamos que estas eran algunas de nuestras premisas, una vez reunidas, nos hemos dado el tiempo para saber desde dónde hablábamos: las integrantes del grupo éramos fundamentalmente artistas que no nos atrevíamos a definirnos como mediadoras y educadoras que nos planteábamos cómo trabajar en este marco.

Constatamos, en primer lugar, que la formación es ensimismada y, sin embargo, el tema colaborativo parece estar por todas partes, lo que nos hace preguntarles qué y cómo han aprendido sobre lo colaborativo, en el entorno formal y no formal, o como profesionales. Las experiencias se remiten fundamentalmente a trabajos en grupo, donde se evidencia la falta

5. <https://saltamos.net/raquel-gutierrez-la-politica-no-solo-cuestion-estrategia-sino-crear-mundo/>

de comunicación o los líderes ocultos, y del que ellas sacan en claro que sería necesario:

1. Un aprendizaje en la escucha en los procesos grupales. Surgió el tema de cómo dar voz a la mayoría "silenciosa".
2. Dinámicas de grupo y trabajo cooperativo (diferentes roles para un trabajo fructífero).
3. Diferenciar entre la cooperación, la participación, la colaboración (confusión en la terminología).
4. Compartir intereses en relación con un interés común con otros pares (crear comunidad)
5. La diversidad real.
6. Mayor evaluación de las discrepancias.

Intentamos imaginar un modelo que nos permitiera crear un marco de interés en la formación en prácticas colaborativas, de donde surgieron una serie de preguntas: ¿cómo elaborar sus experiencias para poder trabajar y unir arte y educación? ¿Cómo formar a los artistas y al resto de los agentes implicados en procesos colaborativos? Se solicita artistas, pero, ¿se requiere el perfil del arte? O en realidad se prefiere el trabajo con especialistas en sociología o antropología. ¿Puede un artista- educador ser artista sin estar dividido entre dos prácticas? En ese sentido, se planteaba la pertinencia de la inclusión de los artistas en los centros educativos de formación obligatoria en una época en que la educación artística está desapareciendo de los institutos. ¿Cómo escuchar en el proceso de formación? Se planteaba que los estudiantes no sabían escuchar, pero, ¿sabemos los profesores? ¿Qué suponen los roles? Si es necesario aprenderlos, reconocerlos, visibilizarlos, ¿es una cuestión de metodologías? ¿Cómo discernir entre la cooperación, la participación, la colaboración? ¿Cómo plantear los proyectos de colaboración desde la flexibilidad? Esta cualidad, ¿es más cercana desde el arte? ¿Cómo extender la formación desde el ensimismamiento hacia los otros? Y no solo por parte de los artistas, sino de todos los agentes implicados en la misma. ¿Cómo dotar de recursos a los proyectos con un tiempo de impacto real en la población media, que no responde a criterios de rentabilidad? Por ejemplo, proyectos a largo plazo, de una media de diez años.

2.2 Las experiencias de aprendizaje colectivo que se producen en los proyectos de colaboración con artistas

Por Ana Estaire

Después de una ronda de presentaciones para situarnos individualmente en la experiencia colectiva y para identificar las prioridades compartidas con los diferentes participantes, comenzamos a plantear algunas cuestiones.

En relación con cuál es la relación entre las experiencias de aprendizaje colectivo y las experiencias de aprendizaje individual, los participantes plantearon diversas ideas. Por ejemplo, que se llega al aprendizaje colectivo si antes ha existido un aprendizaje individual; los colectivos o grupos están formados por individuos, y todos juntos van haciendo su aprendizaje. La metodología es colaborativa, pero el aprendizaje es individual, que cada uno tenga sus propias experiencias porque cada uno asimila la experiencia a su manera. En los procesos colectivos donde más diversificación hay es en los que se consiguen mejores resultados respecto de los aprendizajes. Una de las condiciones necesarias para que se produzcan buenas experiencias de aprendizaje colectivo es que se lidere bien ese grupo. Las experiencias de aprendizaje colectivo permiten un empoderamiento individual, hay personas que no son capaces de hacer algo individualmente, pero sí en grupo, porque se sienten refugiadas, son aprendizajes invisibles.

Sobre la cuestión de si solo se pueden dar experiencias de aprendizaje colectivo en la escuela, respondieron que pueden darse en cualquier ámbito, pero que en algunas ocasiones se considera necesario que los niños salgan de la escuela. Es muy interesante el trabajo colaborativo con distintas generaciones y en distintos ámbitos, no solo el pedagógico.

Acerca de qué tiene que ver el arte en estas experiencias colaborativas, plantearon que el arte consigue desarrollar diversos aspectos: desde un empoderamiento individual, conseguido a través de aprendizajes invisibles, se llega a un empoderamiento grupal, priorizando en todo momento el valor del proceso en sí; no siempre hay por qué llegar a un producto final.

En cuanto a cómo ha de ser el artista o agente que genera esas experiencias colaborativas, se considera que un artista no ha de ser únicamente un experto en su materia, sino que ha de abrir el abanico de actuación, ha de ser un líder que suscite interrogantes, que provoque, que emplee una metodología adecuada.

Finalmente, sobre si es importante la horizontalidad en este tipo de procesos, se debate sobre la importancia de desarrollar, efectivamente, experiencias horizontales e intercambio de conocimientos entre los participantes.

2.3 Las condiciones de trabajo de artistas y educadores

Por Mariola Campelo

Tras formarse el grupo de discusión de forma espontánea, y antes de comenzar a debatir, se hizo una ronda de presentación en la que se conocieron los diferentes perfiles que integraban el grupo, y que, *a posteriori*, permitieron proponer acciones que se pueden llevar a cabo desde la experiencia profesional de cada participante. El grupo de discusión se articuló a partir de la pregunta: ¿qué estrategias pueden desarrollarse para mejorar las condiciones de trabajo de artistas y educadoras/es en este tipo de proyectos? La pregunta podía ser entendida en dos sentidos: por una parte, aludía al tipo de relaciones profesionales que deben darse entre las personas implicadas en estos proyectos; y, por otra, a la precariedad laboral. Una pregunta nos llevó a otra, ¿de qué hablamos cuando decimos mejorar? De forma unánime surgió el discutido tema de la precariedad laboral que, en este tipo de proyectos, se caracteriza por la temporalidad, y con ella la incertidumbre de dedicarse a un proyecto puntual sin la seguridad de continuidad. Sin embargo, la temporalidad de estos proyectos no planteaba grandes problemas, teniendo en cuenta que socialmente entendemos como excepcional el hecho de que un artista —creador plástico— tenga un trabajo fijo o estable. Parece asumido que, en el caso de los/as jóvenes creadores/as, sus ingresos económicos proceden principalmente de becas y convocatorias similares. En cualquier caso, la precariedad está relacionada con la indefinición del perfil laboral del artista-educador, que carecía de una formación específica, una consecuencia, a su vez, de las actuales condiciones del mundo laboral. De aquí surgió la pregunta, ¿cuál es la fórmula adecuada de trabajo para los artistas?

Seguidamente se puso sobre la mesa, que dentro de estos proyectos se dan dos modelos antagónicos de contratación vinculados al reconocimiento profesional: el de la educadora, invisible; y el del artista, como un genio, siempre más glamuroso y mejor remunerado. Aquí, es la institución la que genera estas dinámicas de precarización, apoyándose en la crisis y creando una figura profesional mal definida: el artista-educador, que parece estar de moda y que obedece a la instrumentalización de la educación por parte de las instituciones. De esta situación de crisis (de valores) se aprovechan empresas interpuestas al amparo de la institución.

Tras un largo debate no exento de desacuerdos, se decidió pasar a la búsqueda de soluciones, métodos y acciones que mejorasen las condiciones laborales de cada una de las personas integrantes del grupo. Desde el sector de las fundaciones ya se están llevando a cabo programas para la creación de empleo de calidad en el sector cultural, como Emplea Cultura, de la Fundación Banco Santander. Sin embargo, este programa está teniendo problemas a la hora de integrar a sus becados en las empresas, pues estos suelen estar mejor remunerados que los propios trabajadores. En este sentido, la acción a tomar sería la de exigir a las propias empresas que mejoren sus condiciones laborales, incluso, se propone incluir este aspecto en sus pliegos de contratación.

Desde las instituciones culturales se abordó la necesidad de hacer visible el trabajo educativo en dos niveles: uno de reconocimiento interno, dentro de la institución; y otro externo, hacia la sociedad. Tal vez una solución sería la difusión y divulgación de los programas a nivel de publicaciones, haciendo formación desde nuestras prácticas. Otra acción sería la de la

experiencia asociativa, como la de AMECUM, Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid, para crear un espacio de apoyo, un lugar de encuentro y de acción desde donde definir un perfil profesional y crear un convenio laboral. Por otro lado, sería aconsejable el fortalecimiento del trabajo en red con otros agentes culturales, puesto que la precariedad laboral afecta a todo el ámbito cultural y no solo es exclusivo del sector de la educación en museos y mediación cultural. Se necesitan alianzas, enriquecerse con experiencias diversas y no solo entre parecidos o iguales. Por último, y dentro de esa estrategia de alianzas, se propuso la implicación política, buscando los modos idóneos de participación del sector (trabajo sindical, por ejemplo).

2.4 Los marcos institucionales de los proyectos de colaboración con artistas

Por Javier Martín-Jiménez

Para entender el contexto del presente acta de resumen del grupo de trabajo con los asistentes a la *Jornada Transforma* en lo referido al marco institucional, es importante reseñar que el grupo que se creó estaba formado especialmente por profesionales del mundo de la cultura que actualmente desempeñaban su trabajo dentro de la Administración Pública, distintos departamentos de museos, programadores culturales, áreas educativas; aunque también participaron trabajadores de museos, como el Thyssen, o de oficinas culturales privadas como el caso de Hablarenarte. También contribuyeron, aunque fueron minoría, artistas, mediadores y educadores independientes, cuyas aportaciones resultaron fundamentales para dar una visión diferente de las líneas de investigación.

El objetivo de la sesión fue tratar de dar respuesta a las preguntas propuestas desde la organización: ¿cómo afectan los contextos institucionales en los que se desarrollan este tipo de proyectos?, ¿cómo contribuyen?, ¿qué permiten?, ¿qué dificultan? ¿Cómo podrían implicarse las instituciones en la mejora de las condiciones para este tipo de proyectos? Pero antes de lanzarse a responder a estas cuestiones, se consideró adecuado dar un paso hacia atrás para analizar la imagen que la propia institución puede transmitir de cara a los programadores, creadores y demás responsables de proyectos de colaboración con artistas, que en muchos de los casos dan lugar a un rechazo hacia ella. A lo largo de la conversación vimos que algunos de los motivos de ese conflicto eran compartidos por el público general.

Pregunta 1. ¿Qué imagen crea, ofrece y comparte la institución? ¿Por qué se da en ocasiones una resistencia o rechazo a lo institucional?

En principio, se habló de la necesidad de distinguir lo que se entiende como institución, pues nos encontramos con muchos niveles: administración pública estatal, regional o local; centros culturales, museos y salas; dependencia pública, privada o mixta, etc. Se puso como ejemplo el propio MNCARS, una institución pública dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, pero con un órgano de gestión propio y con independencia en la programación. En este sentido, se hicieron dos listas para tratar de analizar la imagen positiva y negativa de la institución, que aunque no siempre se puede aplicar a todos los casos, sí que podrían considerarse elementos comunes.

Con respecto a una imagen negativa, el grupo determinó lo siguiente:

- Proyectos de arte que se neutralizan al entrar en la institución. La consideración de ciertos proyectos artísticos que pierden su significado, mensaje o cualidad al ser incluidos en una exposición o proyecto dentro del entorno institucional. Esto también está vinculado a la imagen de una posible pérdida de independencia, que puede absorber el proyecto original o que el artista pueda considerar que se instrumentaliza su trabajo.
- Dificultades administrativas. La regulación administrativa conlleva, en la mayoría de los casos, una gestión no tan ágil como sería deseable, lo que obliga a trabajar con unos calendarios a largo plazo y bajo unas estrictas normas.
- Desconocimiento de la estructura de la institución. En ocasiones se puede tener una imagen opaca de la institución debido al desconocimiento del funcionamiento interno.

Esto a su vez provoca dificultades de comunicación, puesto que la interlocución de los profesionales independientes con la institución no es sencilla.

- Vinculación política. Especialmente en el caso de las instituciones públicas, se puede llegar a pensar en una injustificada vinculación con partidos políticos o líneas ideológicas.

Con respecto a una imagen positiva, se expuso:

- Criterios de calidad. Por lo general, las instituciones trabajan con el máximo rigor en las propuestas que realizan o acogen.
- Regulación necesaria. Frente al punto negativo previo sobre la dificultad de las normas administrativas, también se considera algo positivo que exista esa regulación, necesaria para ordenar y delimitar el trabajo.
- Responsabilidad para con el público. No todas las actividades tienen cabida en las instituciones, hay que tener siempre en cuenta al público al que se dirige.
- Defensa de lo público. Para las instituciones públicas, esa también es una cualidad positiva, tanto desde el punto de vista de los creadores como de los espectadores.

Pregunta 2. ¿Cómo afectan los contextos institucionales en los que se desarrollan este tipo de proyectos?, ¿cómo contribuyen?, ¿qué permiten?, ¿qué dificultan? Aquí se valoraron únicamente respuestas positivas:

- Legitimación de las propuestas. Las instituciones avalan el proyecto y les dan buena imagen.
- Marco de sostenibilidad y garantía. Económica, de recursos (espacios, equipo de profesionales, etc.), difusión y afluencia de público.
- Instituciones como espacios de excepción. Aunque se rigen por unas normas administrativas, espacios como los museos o los centros de arte, especialmente los contemporáneos, son lugares abiertos a experiencias muy variadas, como también para el trabajo creativo colaborativo.

Pregunta 3. ¿Cómo podrían implicarse las instituciones en la mejora de las condiciones para este tipo de proyectos? De nuevo se han buscado respuestas generales que tratan de llegar a todos los contextos o situaciones (principalmente para instituciones públicas):

- Flexibilizar el marco legal y de trabajo. Dentro de las posibilidades, facilitar al artista toda la burocracia relacionada con su labor, especialmente cuando se sale de lo preestablecido.
- Mejorar las condiciones de trabajo de los creadores. Las instituciones deben dar ejemplo de buenas prácticas a todos los niveles.
- Facilitar la comunicación:

Entre la institución y los creadores. Llegar a una comunicación fluida, lo más transparente posible.

Entre la institución y el público. Hacer labores de mediación sobre la propia institución, hablar el mismo idioma, personalizar las instituciones a través de su

programa y sus trabajadores, y acercar y facilitar los discursos para un mayor y más cercano entendimiento del público.

Como conclusión, el grupo de trabajo planteó que la institución cultural, ya sea pública o privada, es vista por los creadores como un espacio anhelado, al que se aspira para realizar propuestas artísticas dentro de unas condiciones óptimas, especialmente en lo relativo al aspecto económico y por los recursos. Pero al mismo tiempo, también se dan casos de desaprobación o rechazo motivados por diferentes cuestiones, tanto conceptuales como prácticas.

2.5 Los procesos de investigación y evaluación

Por Mercedes Álvarez

Las preguntas lanzadas a los componentes de la mesa fueron: ¿qué pueden aportar los procesos de investigación a proyectos similares a los expuestos en la jornada?, ¿en qué medida la evaluación puede servirnos para nombrar y valorar los resultados intangibles que en ellos se producen?

Una de las cuestiones que surgió varias veces en el debate fue el cuestionamiento acerca de qué consideramos evaluación. Nos preguntábamos por los difusos límites entre investigación, evaluación y documentación. Aquí se apuntó el ejemplo del CAAP, proyecto colaborativo que implica a muy diversos agentes y apuesta por procesos inmateriales en los que no hay producción tangible. En él, la recopilación de las evaluaciones individualizadas de los participantes a lo largo del proceso, así como el intercambio de opiniones entre los distintos agentes se convierte en el resultado mismo del proyecto; su registro pasa a ser la evaluación dialogada y participativa a lo largo del proceso. Este ejemplo suscitó la duda acerca de la necesidad de que toda esta información fuese analizada mediante un filtro evaluador que pudiese aportar rigor. Por último, se esbozó la posibilidad de diseñar con antelación modelos de comunicación y documentación que contemplasen la dimensión valorativa. Prevista con antelación podría ser una práctica que luego facilitase la realización de una evaluación final.

En cuanto a las herramientas, se compartieron experiencias de tentativas prediseñadas o espontáneas que se consideraban potencialmente útiles en la valoración de los procesos:

- Debates entre equipos mixtos implicados en el proyecto acerca de su desarrollo.
- Exposiciones evaluativas de los participantes.
- Sesiones críticas. Se compartió el ejemplo de sesiones desarrolladas en el proyecto de *Intransit*, en las que se definen los tiempos, objetivos, metodología y se designa un moderador, pero se deja un cierto margen en torno a los contenidos.
- Uso del lenguaje audiovisual. Desde el CA2M se comentaba que están comprometidas en la realización de un ensayo audiovisual que pueda reflejar estos procesos.
- A estas herramientas se sumaban otras, que se nombraron como secundarias por su subjetividad, pero a las que es común recurrir a la hora de valorar los logros y aprendizajes, como pueden ser la intuición o la exposición de anécdotas sucedidas durante los proyectos.

Al entrar en la cuestión de los destinatarios y objetivos (para quién y para qué), pensar en los posibles formatos generó la afirmación de que estos están condicionados por el destinatario y la función de la evaluación. Así surgió un boceto de clasificación en torno a estas dos dimensiones:

- Evaluación como justificación del proyecto, para financiadores.
- Evaluación como documento divulgativo, para el público general.
- Evaluación como herramienta de estudio, para los participantes del taller.

- Evaluación como medio para argumentar y difundir, con el fin de crear prototipos de referencia para futuros proyectos.
- Evaluación como conclusión, que legitime el valor del proyecto para poder negociar con la administración o la financiación.

En este último ejemplo se apuntaba el caso de la mesa creada entre varias instituciones para negociar con la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid la posibilidad de articular de manera más fluida las residencias/talleres de artistas en los colegios, cuyos procesos resultan siempre complejos por no estar contempladas como una práctica habitual.

También, aunque fue un punto controvertido, se defendió la necesidad de establecer este tipo de proyectos bajo una distribución libre y abierta, de manera que puedan argumentarse y de esta manera justificar económicamente la inversión realizada. Se razonaba la baja rentabilidad de estos proyectos al relacionar los presupuestos con el número real de participantes a los que alcanzaba. Por último, aun considerando la evaluación como una herramienta útil para los equipos promotores y/o ejecutores, se reconocía que raramente se realizaba este trabajo. La falta de tiempo o de recursos que se puedan o deban destinar a ello fueron las principales razones subrayadas.

ANEXO 1

Fichas de los proyectos de residencias de artistas participantes en la mesa redonda

AQUÍ TRABAJA UN ARTISTA

Quién lo organiza o de quién parte la idea de hacerlo:

Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), Museo de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid.

Objetivos del proyecto:

- Poner en valor el papel del arte en la escuela como motor para la creación de ciudadanía crítica.
- Insertar un artista en el contexto educativo con el fin de introducir elementos que desafíen la práctica educativa disciplinaria y formal.
- Construir un espacio de experimentación con el arte para generar nuevos mundos (nuevos imaginarios, referentes, lenguajes...).
- Desarrollar un proyecto educativo a través del hacer, donde los/as participantes sean sujetos y no objetos de la educación.
- Generar espacios donde se puedan dar los tiempos necesarios para la reflexión y apoyo al profesorado.
- Repensar posibles metodologías educativas ¿cómo puede el arte transformar los métodos de enseñanza tradicionales?
- Desdibujar y poner en cuestión los roles de género.
- Tener en cuenta en todo momento el cuerpo. Estas actividades de taller han de ser una experiencia educativa que sea a través conscientemente del cuerpo (entendido el cuerpo como materia, pero también como cuerpo social imbricado en relaciones de poder, raza, género, clase...)
- Trabajar las relaciones de grupo: ¿quién es el otro? ¿Qué le interesa? ¿Y con el que no he hablado nunca?
- Propiciar dinámicas en torno al Museo que desborden a la propia institución y den lugar a propuestas futuras.
- Establecer relaciones horizontales, flexibles y duraderas con las escuelas, las familias, los/as docentes y los/as niños/as.
- Evaluar y publicar el trabajo realizado con el fin de difundir y hacer posible la réplica de este tipo de proyectos en otros contextos.

Dónde se desarrolla:

En los centros escolares (CEIP Trabenco, CEIP Beato Simón de Rojas, CEIP Parque Aluche, CEIP Juan Pérez Villaamil, CEIP Manuel Núñez Arenas, CEIP Manuel Sainz de Vicuña) y en el CA2M.

A quién va dirigido:

Colegios públicos de educación primaria en contextos de periferia y la comunidad educativa relacionada: alumnas, alumnos, profesoras, profesores, madres, padres y educadoras.

Número de artistas/educadores implicados en cada edición:

- 1ª edición: 2 centros escolares / 2 artistas / 4 educadoras / 1 evaluadora y 1 tutora de evaluación / 2 maestras.
- 2ª edición: 3 centros escolares / 2 artistas y 1 colectivo / 4 educadoras / 2 evaluadoras / 5 maestros/as.
- 3ª edición: 3 centros escolares / 2 colectivos y 1 artista / 3 educadoras / 1 extraña figura de acompañante / 8 maestros/as.

Otros agentes implicados: Colectivo de profesores Enterarte.

Contenido y formato habituales:

El programa invita a artistas a desarrollar un proyecto educativo de forma colectiva dentro de un colegio, implementando prácticas de creación artística contemporánea que persiguen tanto objetivos curriculares como otros que no se contemplan, e introduciendo otras formas relacionales entre profesores/as y alumno/as.

La metodología de trabajo parte de lo colectivo, escuchando los deseos y necesidades del colegio e iniciando procesos de negociación con profesores, artistas, madres, padres, alumnas y alumnos.

Duración media de los proyectos:

Entre 45 min y 1h 30 min por sesión. Entre 15 y 25 sesiones a lo largo del curso escolar. Sin embargo, cada proyecto establece su temporalidad en función de las necesidades y a partir de las negociaciones entre los diferentes agentes.

Presupuesto: Entre 45.000 y 60.000 euros.

Financiación externa e influencia en el proyecto:

El 60% del presupuesto es financiado por la fundación Daniel y Nina Carasso, y el 30% por el CA2M.

La financiación externa permitió expandir el proyecto a varios colegios de forma simultánea, y generar un espacio de pensamiento paralelo que ha ayudado a articular una investigación más profunda gracias a las evaluaciones y los seminarios.

Número de ediciones: 3 ediciones.

Evaluación:

- 1ª edición: Seguimiento y publicación de texto de evaluación cualitativa, por Mercedes Álvarez.

- 2ª edición: Seguimiento y publicación de texto (pendiente 2017) por Mercedes Álvarez. Película Documental *Pirámides*. Mercedes Álvarez y Pili Álvarez.
- 3ª edición: Proyecto de investigación, por Jaime González Cela.

COLLABORATIVE ARTS PARTNERSHIP PROGRAMME - CAPP

Quién lo organiza o de quién parte la idea de hacerlo:

La red CAPP fue formada en 2014 por Hablarenarte (una asociación sin ánimo de lucro) y otros ocho socios europeos.

Actualmente CAPP es una red de nueve instituciones culturales que proceden de seis países europeos, liderada por la agencia irlandesa Create Ireland (Dublín, Irlanda).

A su vez, Hablarenarte, con el apoyo de Acción Cultural Española, ha creado una red nacional compuesta por cuatro centros de arte españoles.

Las residencias de CAPP son una parte del proyecto global que se desarrolla entre 2014 y 2018.

Objetivos del proyecto:

- Investigar en torno al arte colaborativo y la proliferación de este tipo de prácticas.
- Favorecer la creación de vínculos entre creadores e instituciones españolas con sus homólogas en otras regiones europeas.
- Conectar el tejido artístico y comunitario.
- Permitir a los agentes culturales insertarse en contextos sociales.
- Facilitar la creación conjunta con comunidades.
- Favorecer la compenetración del residente con el entorno artístico–social.
- Investigar de forma práctica sobre el concepto del “otro”, utilizado habitualmente por una identidad colectiva y dominante para referirse a otras identidades divergentes y minoritarias.

Dónde se desarrolla: Vic (Cataluña), San Sebastián - Donostia (Euskadi), Huarte (Navarra), Madrid (Madrid).

A quién va dirigido: Contextos locales diversos.

Número de artistas/educadores implicados en cada edición: Variable (mínimo dos).

Otros agentes implicados:

- Socios internacionales: Create Ireland (Dublín, Irlanda); Agora (Berlín, Alemania); Heart of Glass (Liverpool, GB); Kunsthalle Osnabrück (Osnabrück, Alemania); Live Art Development Agency (Londres, GB); Tate Liverpool (Liverpool, GB); Ludwig Múzeum (Budapest, Hungría); m-cult (Helsinki, Finlandia).
- Socios nacionales: ACVic (Vic, Cataluña); Centro Huarte (Huarte, Navarra); Medialab Prado (Madrid); Tabakalera (San Sebastián - Donostia, Euskadi).

- Centros culturales, otros agentes culturales, colectivos locales, tanto vinculados como ajenos al mundo cultural.

Contenido y formato habituales:

Cada proyecto se basa en una contraparte local, que actúa como traductora y catalizadora entre el residente y el entorno social local. Los residentes se sitúan en este hábitat como *outsiders*, voluntarios que analizan y reflexionan acerca de cómo una sociedad se posiciona en diferentes contextos sociales, con las comunidades y los individuos que la componen. No se concibe al residente como un creador sino como un catalizador que, con el apoyo de la contraparte local, genera una comunidad entre agentes locales procedentes tanto del ámbito artístico como social que trabajan en común en un proyecto para su comunidad.

Duración media de los proyectos:

Los residentes vuelven varias veces al contexto de residencia y trabajan tanto *in situ* como de forma remota, siempre en contacto con la contraparte local, durante un total de aproximadamente 90 días.

Presupuesto:

Con una duración de cuatro años (2014-2018), CAPP tiene un presupuesto de 280.000 euros para España, y ha comenzado sus actividades en el segundo semestre de 2015.

Financiación externa e influencia en el proyecto:

CAPP recibe el apoyo del programa Creative Europe Programme de la Unión Europea y de Acción Cultural Española (AC/E). Los cuatro centros colaboradores aportan también una cantidad.

Número de ediciones: Cuatro proyectos de residencias durante 2017.

Evaluación:

Documentación del proyecto a través de: un blog; video-entrevistas con los residentes y las contrapartes locales, al comienzo, a mitad y al final del proyecto; una pieza de video que documenta el desarrollo de la residencia; documentación fotográfica; textos redactados por agentes culturales locales.

Todo este material nutrirá un libro que se editará en una edición bilingüe al final de la residencia.

CONEXIONES IMPROBABLES

Quién lo organiza o de quién parte la idea de hacerlo:

c2+i, cultura, creatividad, innovación (c2masi s.l.), empresa privada que trabaja en la economía creativa.

Objetivos del proyecto:

- Hibridar para Innovar.
- Desarrollar procesos exploratorios para la innovación y transformación de personas y organizaciones mediante experiencias de base artística y cultural.

Dónde se desarrolla:

En las organizaciones que quieren abordar procesos de innovación (empresas, centros educativos, espacios de salud, administraciones públicas...).

A quién va dirigido:

A organizaciones de todo tipo y dimensión que quieren abordar procesos de innovación con una metodología diferente, basada en las artes y la cultura.

Número de artistas/educadores implicados en cada edición:

Entre 30 y 50, dependiendo de los años y actividades.

Otros agentes implicados:

Agencias de desarrollo local, departamentos de cultura de instituciones públicas, diseñadores...

Contenido y formato habituales:

Conexiones largas y medias, Píldoras creativas (micro y maxi), Auzolabs, Workshops (Sendas de innovación, Retos improbables, Citas improbables, OpenLabs, Cookreativa), Spim up (espacios de innovación). También se asume la producción de los proyectos Nuevos Comanditarios en Euskadi.

Duración media de los proyectos:

Desde 4 horas en algunos workshops hasta un año en las Conexiones largas.

Presupuesto:

El coste individual de cada actividad varía entre los 1.500 y los 30.000 euros.

Financiación externa e influencia en el proyecto:

Apoyo del programa Bitartez del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Algunas actividades tienen financiación pública (Ayuntamiento de Irun, Fundación DSS2016, Cabildo de Tenerife...). También hay financiación directa de las entidades privadas participantes.

Número de ediciones:

Anualmente desde 2011. Previamente el equipo de Conexiones Improbables había puesto en marcha Divergentes y Disonancias, desde 2005.

Evaluación:

Prácticamente todos los proyectos desarrollados por Conexiones Improbables han sido evaluados por el WZB de Berlín. Sus informes son accesibles en la web de Conexiones improbables.

Otras observaciones:

Conexiones Improbables recibió en 2014 el premio NICE (Network for Innovations in Culture and Creativity in Europe).

LEVADURA

Quién lo organiza o de quién parte la idea de hacerlo:

Coproducido por el Ayuntamiento de Madrid y Fundación Banco Santander, y coordinado por Pedagogías Invisibles (asociación sin ánimo de lucro).

La idea surge en el contexto del programa de residencias El Ranchito, por la colaboración entre Pedagogías Invisibles y Matadero Madrid, que es el centro catalizador del proyecto.

Objetivos del proyecto:

- Poner énfasis en la creatividad como clave del desarrollo intelectual de alumnos y profesores, y no como algo exclusivo de los artistas.
- Visibilizar los procesos de aprendizaje más allá de las escuelas y contaminar de estas dinámicas educativas los centros de arte y las calles.
- Promover entornos de innovación pedagógica en las escuelas públicas y concertadas con el objetivo de mejorar la oferta educativa pública.
- Acercar la cultura contemporánea a niños y familias que no han tenido un acceso previo.
- Fomentar la larga temporalidad: ampliación del tiempo habitual y la profundidad de las visitas de los escolares a las instituciones culturales.
- Entender el arte como un proceso: carácter procesual de la creación contemporánea, destacando las diferentes fases de creación de un proyecto artístico (incubación, diseño, producción, legitimación a través de la exposición en un centro de creación público).
- Fomentar un rol activo: comunidad de creación formada por los estudiantes, el profesor y el artista, entendiendo a los estudiantes y a los profesores como artistas, empoderándolos al mismo nivel de producción cultural.

Dónde se desarrolla:

En cuatro centros del Ayuntamiento de Madrid: Matadero Madrid, Medialab Prado, CentroCentro y Conde Duque, así como en colegios de educación infantil y primaria.

A quién va dirigido:

Tanto a creadores/as como a docentes de infantil y primaria, y al alumnado de estos niveles educativos.

Número de artistas/educadores implicados en cada edición:

- 1ª Edición: 4 creadores internacionales / 7 profesores de primaria
- 2ª Edición: 5 creadores locales / 1 creador internacional / 6 profesores de primaria
- 3ª Edición: 3 creadores locales / 3 creadoras internacionales / 4 profesores/as de primaria / 2 profesoras de infantil.

Contenido y formato habituales:

Cada centro cultural atiende a diferentes modalidades de creación:

- Medialab-Prado: Cultura Digital
- Conde Duque: Arte sonoro y musical
- CentroCentro: Arquitectura y proyectos sobre la ciudad y ciudadanía
- Matadero Madrid: Artes Visuales
- En base a estas modalidades los formatos han sido diversos en cada residencia: arte sonoro, instalaciones, performance, proyectos audiovisuales...

Duración media de los proyectos:

Cada residencia tiene una duración de un mes, durante el cual se realiza una media de 6 sesiones de aproximadamente dos horas de duración, más una presentación pública.

Presupuesto: 28.650 euros

Financiación externa e influencia en el proyecto:

Financiación de la Fundación Banco Santander en las dos primeras ediciones. En la tercera edición, a la financiación de Fundación Banco Santander se ha sumado la del Goethe Institut y la Embajada de Holanda.

Número de ediciones: 3 ediciones.

Evaluación:

Entrevistas semiestructuradas a las/los docentes de los proyectos y las/los creadores al finalizar el proyecto. No es un proceso formalizado ni sistematizado.

TRANSFORMA

Quién lo organiza o de quién parte la idea de hacerlo:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con el apoyo de la Fundación Daniel & Nina Carasso.

Objetivos del proyecto:

- Promover la formación de jóvenes artistas en el campo de la educación con el fin de ofrecerles oportunidades de capacitación profesional.
- Facilitar la exploración por parte de los artistas de distintos contextos educativos formales y no formales.
- Estimular el intercambio de conocimiento entre los beneficiarios del proyecto.
- Explorar las posibilidades del arte como motor de cambio social y educativo.

Dónde se desarrolla:

En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (taller de verano con niños y niñas, taller de artista con jóvenes y seminario de formación).

En las organizaciones que acogieron proyectos de artistas (Espacio de Igualdad Dulce Chacón y CEIP Pablo Picasso de Parla).

En las organizaciones que recibieron la visita de los artistas para conocer su experiencia educativa (Museo Thyssen, CA2M, Medialab-Prado, Hablarenarte, Pedagogías Invisibles).

A quién va dirigido:

El proyecto se dirige a jóvenes artistas interesados en formarse y desarrollar proyectos entre el arte y la educación.

Los proyectos realizados por los artistas se dirigen a público joven o en edad escolar, así como a público adulto.

Número de artistas/educadores implicados en cada edición:

4 artistas, 1 educadora, 4 coordinadoras del departamento.

Otros agentes implicados:

Espacio de Igualdad Dulce Chacón y CEIP Pablo Picasso de Parla (como contextos de proyectos de artistas).

Museo Thyssen, CA2M, Medialab-Prado, Hablarenarte, Pedagogías Invisibles (como organizaciones y departamentos educativos visitados con los artistas).

Oriol Fontdevila (comisario y crítico, participante en el seminario de formación).

Mónica M. Romero (artista y educadora, participante en el seminario de formación).

Mercedes Álvarez y Daniel de Gracia (investigadores).

Contenido y formato habituales:

El proyecto tenía un objetivo principalmente formativo y no solo de desarrollo de proyectos de artistas. Las acciones desarrolladas fueron:

- 5 visitas a organizaciones y departamentos educativos.
- 1 seminario de formación.
- 4 proyectos artísticos educativos-participativos.
- 1 investigación de acompañamiento del proyecto.
- 1 estudio sobre las condiciones de empleabilidad de los artistas jóvenes en los ámbitos del arte y la educación.
- 1 jornada de presentación y debate final.

El contenido y formatos de los proyectos de los artistas se adaptaron a los colectivos y contextos que los acogieron, así como a las formas de trabajo de los artistas implicados.

Duración media de los proyectos:

Dependiendo de su naturaleza, cada proyecto tuvo una duración de entre 24 y 60 h distribuidas en varias sesiones a lo largo de aproximadamente 4 meses.

Presupuesto: 70.000 euros

Financiación externa e influencia en el proyecto:

La financiación de la Fundación Daniel & Nina Carasso dotó de los recursos necesarios para la ampliación y profundización del trabajo con artistas que venía realizando el Departamento, la realización de propuestas formativas (seminario), y el desarrollo de investigaciones y publicaciones.

Número de ediciones: 1 edición.

Evaluación:

Se encargó una investigación cualitativa de seguimiento a una investigadora externa, que acompañó el proyecto desde el principio y entrevistó a los implicados en varios momentos del proceso. El documento resultante se hará público como parte de los resultados del proyecto.

ANEXO 2

PROGRAMA TRANSFORMA



20 MESES (11+9)

MAPA DE PROYECTOS TRANSFORMA

