



<https://dx.doi.org/10.7203/eari.13.20732>

**No es arte, pero me produce la misma sensación: la colección,  
herramienta de aprendizaje**  
**It's not art, but it gives me the same feeling: the collection, a learning  
tool**

Enric FONT-COMPANY. Universitat de Barcelona (España). [enricfont2310@ub.edu](mailto:enricfont2310@ub.edu)

**Resumen:** El presente artículo explora, argumenta y reflexiona sobre el uso de la colección como una herramienta didáctica para la formación del futuro profesorado. Parte de la consideración de que existe una dificultad para hacer llegar al alumnado contenidos que les hagan comprender las prácticas artísticas más allá de las disciplinas convencionales y establecer conexiones con procesos contemporáneos. A menudo limitan el contenido de la educación artística en particular y de la educación visual y plástica en general con actividades tradicionales basadas en la realización manual como el dibujo, la pintura o el modelado. Valoramos la importancia de realizar actividades que les faciliten trabajar, desde la práctica, con procesos artísticos y que les generen nuevos intereses ofreciendo aproximaciones diversas a aquello que consideramos arte. Dentro del abanico de posibilidades, el presente artículo argumenta y reflexiona sobre el uso de la colección y sus posibles variantes. Se argumenta el porqué de su utilización, detallando sus fundamentos, su desarrollo y los centros de interés. Desde un análisis de referentes, establece puentes que permiten conectar obras y artistas con los procesos surgidos durante la realización de la actividad. Analizando aspectos extraídos de los resultados de una práctica real, muestra diferentes reflexiones proporcionadas por el propio alumnado, evidenciando la utilidad práctica del proceso y abriendo diferentes vías que sugieren la continuidad de la propuesta.

**Palabras clave:** educación artística, colección, didáctica de la educación visual y plástica, procesos artísticos, arte, herramienta didáctica.

**Abstract:** This paper explores and explains about the collection as a didactic tool to be used in the training of future teachers. It begins with the consideration that there is a certain difficulty providing students with contents that would make them understand artistic practices beyond conventional disciplines and establishing connections with contemporary processes. They often perceive the content of the artistic and visual education as something restrained to traditional activities based on manual realization such as drawing, painting or modeling. The article values the importance of carrying out activities that facilitate, working from the practice, to involve the students in artistic processes; also, to generate new interests, by offering them diverse approaches to what

we consider art. Within the range of possibilities, this article focuses on the use of the collection and its possible variations. The reason for its use is explained, detailing its fundamentals, development and points of interest. With the analysis of the referents, the author establishes bridges to connect artworks and artists with the processes that emerge during the activity. In the conclusions, he shows different reflections provided by the students themselves, analyzing aspects extracted from the results of a real practice; this evidences the practical utility of the process and opens different possibilities that suggest the continuity of this proposal.

**Keywords:** Art education, collection, didactics of visual arts, artistic processes, art, didactic tool.

## Introducción

La importancia de la educación artística en la escuela está fuera de toda duda. También lo está que el futuro profesorado debería recibir una formación sólida, completa y adecuada. Sin embargo, percibimos que una parte tiene una relación polarizada con el arte: oscila entre el interés para comprender y la frustración por no tener suficientes recursos que faciliten esta comprensión (Parramon, 2007). A la vez, las artes se vinculan a un movimiento transversal que genera puentes con otras materias y estrategias que van más allá de los límites de una materia curricular. La propuesta no es solo enseñar artes, sino enseñar a través de las artes (Hernández-Hernández, 2018, p. 52). Pensamos que el alumnado percibe un renovado interés por la creatividad en la educación y la vida social (Hernández-Hernández, 2014), pero le cuesta encontrar “pistas” en su formación universitaria que lo confirmen. Lee, oye hablar de transversalidad, de integración de las artes, del arte como eje vertebrador de la enseñanza, pero le cuesta encontrar en las asignaturas de Educación Visual y Plástica (EViP) “conexiones auténticas” (Arts Education Partnerhip, 2003) que le faciliten una futura práctica profesional. En el desarrollo de mi labor docente, propongo actividades que facilite al alumnado trabajar con procesos artísticos y, a la vez, generar nuevos intereses desde diferentes aproximaciones a aquello que consideramos arte.

Navegando en esta dirección, desde hace cuatro años, en diferentes grados de la Facultad de Educación, propongo la realización de colecciones. En dicha actividad, el amplio abanico de objetivos se concentra en dos: facilitar al estudiantado la comprensión de determinadas prácticas artísticas contemporáneas y despertar su interés por contenidos específicos de la educación visual y plástica. Coleccionar, aunque inicialmente no será identificado por el alumnado como una actividad artística, les facilitará aprender haciendo, viviendo el arte como una experiencia (Dewey, 2008). Aunque el hecho de hablar de colecciones nos puede llevar a suponer que nuestra pretensión es generar una actividad acumulativa, situaremos el punto principal en la toma de decisiones; unas decisiones que marcarán un punto de partida y determinarán una metodología a partir de la que, como veremos, sugerimos dejarnos llevar por el proceso. Las reflexiones que realizan los y las estudiantes desde su propia experiencia práctica apuntan a una comprensión y un interés por determinados artefactos y procesos artísticos que, antes de realizar la actividad, quedaban fuera de su alcance.

## **La colección, una herramienta didáctica a medio camino entre la rutina y el azar**

He propuesto actividades de colecciones dentro del contenido de la asignatura obligatoria *Didáctica de la Educación Visual y Plástica*, del Grado de Maestro de Educación Primaria (GMEP) y la optativa *Artes Visuales y Plásticas y Educación Social*, del Grado de Educador Social (GES). Mientras que, para los futuros maestros y maestras, dedicaremos una parte del interés a valorar las posibilidades de la propuesta como actividad didáctica, en los futuros educadores sociales la finalidad principal será determinar su posicionamiento respecto a la obra de arte y la creación. En cualquier caso, el planteamiento inicial es prácticamente el mismo y en ambos casos la argumentación se desarrolla a partir los tres apartados que detallaré a continuación.

### **1. ¿Qué criterios determinan el contenido de una colección?**

Una colección es un compendio de objetos, de cosas, una recopilación, una acumulación... Más allá de los matices que podamos establecer justificando el uso de diferentes denominaciones para una actividad parecida, nos interesa su función instrumental. Empiezo la explicación de la actividad en el aula-taller a través de la anécdota, entre la realidad y la ficción, de unas supuestas colecciones familiares de cromos que aparecen en el transcurso de una mudanza. La contemplación de *Las Maravillas del Universo*, de Nestlé (1932), cede el paso a la colección de *Billletes del mundo*, de Ediciones Este (1974), y a las colecciones de *Mazingher* (1978) y *Orzowei* (1978). Pregunto al grupo quién y qué colecciona para conocer sus intereses. Me remito al supuesto origen de las colecciones en los Gabinetes de curiosidades y los *Wunderkammer*, aquellas colecciones que "Contenían cualquier cosa, siempre que fuera la más grande, la más pequeña, la más rara, la más exquisita, la más bizarra, la más grotesca" (Kimmelman, s. f.). Propongo un rápido recorrido a través de colecciones especializadas que desembocan en museos temáticos como los tradicionales Museos Marítimos y Etnológicos presentes en muchas ciudades; cito el Museo Darder de Banyoles, con el bárbaro episodio del bosquimano disecado, y los museos monográficos dedicados íntegramente a las obras y trayectorias de un único artista, como el Museo Picasso, la Fundación Tàpies o la Fundación Joan Miró de Barcelona; el rápido recorrido finaliza en el popular Kelvingrove Museum de Glasgow; éste se convierte en uno de los tres puntales sobre los que desarrollo mi introducción. En este atípico museo escocés es posible ver en un mismo espacio a Sir John –un elefante disecado–, un avión Spitfire LA198, una escultura de Elvis Presley y *El Cristo de San Juan de la Cruz*, de Salvador Dali. El museo me sirve, así, de argumento para reflexionar sobre cuáles son los criterios que definen una colección.



Figura 1: La presentación de la actividad parte de una narración a medio camino entre la realidad y la ficción. Fuente: el autor.

## 2. ¿Qué criterios determinarán el contenido de nuestra colección?

El segundo puntal es la obra *Alphabet Truck* (2008), del artista francés Eric Tabuchi. Podemos considerarla una colección marcada por unos criterios específicos: es una colección de fotografías; es cerrada (un alfabeto completo de 26 letras); las letras se encuentran todas impresas en la parte trasera de camiones de transporte de mercancías; el punto de vista y el encuadre es el mismo para las 26 imágenes, generando una recopilación con un alto contenido visual; las fotografías están tomadas por el artista a través de incontables kilómetros persiguiendo su compleción y evidenciando un método basado en la repetición y la espera. Más allá del magnífico resultado visual (y el innegable atractivo conceptual que generan las decisiones tomadas por el artista), la obra añade el interés de referenciar a otras dos obras también singulares y significativas: *The Back Of All The Trucks Passed While Driving From Los Angeles To Santa Barbara, Calif., Sunday 20 Jan. 63* (1963), de John Baldessari y *Auchan* (1992) de Claude Closky. La primera es una obra formada por 32 fotografías también de la parte trasera de todos los camiones con los que se cruzó Baldessari la tarde del 20 de enero del año 1963 recorriendo la ruta entre Los Ángeles y Santa Bárbara. *Auchan* es un collage de 676 fotografías en color de letras extraídas de logotipos; Closky completa repetidas veces el alfabeto de manera ordenada. El gran formato resultante (170 x 624 cm) coloca al espectador delante de un escenario de siglas y colores, reverberando la saturación visual del paisaje urbano contemporáneo. El descubrimiento de la lógica seguida en la realización de *Alphabet Truck* y el conocimiento de los vínculos empodera al estudiante, que se convierte de repente en experto en una obra específica.

En este punto evidenciamos la importancia, a través de los ejemplos mostrados, de la adopción de determinados criterios que condicionarán una colección; como indica Nerea de Diego en su tesis doctoral (2016, p. 15), la acumulación se convierte en colección cuando una serie de objetos, antes sueltos, se convierten en una secuencia significativa. Sin embargo, los ejemplos mostrados desmontan el argumento planteado por la misma investigadora de que la colecciones con principio y final no son en realidad colecciones (2016, p. 32); no por tener un final y, aún más, un final conocido, se pierden otras motivaciones intrínsecas de la colección. Al contrario, en determinados casos el final conocido condiciona y motiva al coleccionista a seguir una serie de instrucciones para completar la serie. La importancia del proceso por encima del acto acumulativo debería permitir diferenciar nuestra propuesta de conceptos similares como el archivo, un interés común detectado por Anna Maria Guasch en determinadas obras de arte. No nos interesa el archivo en sí, sino aquel proceso o aquellas decisiones tomadas para acumularlo, la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición y la serie (2005, p. 157).

### **3. Una colección personal: la deriva, el azar y el “dejar hacer”.**

Aparte de algunas colecciones de cromos que realicé en mi infancia y alguna colección de monedas empezada sin demasiado entusiasmo, nunca he sentido la necesidad o el placer de coleccionar. Sin embargo, tiempo atrás, después de ver algunas colecciones del artista, investigador y educador Jordi Ferreiro, valoré las posibilidades que me parecieron inmensas para realizar actividades didácticas y decidí vivir la experiencia de primera mano realizando una colección propia. El azar contribuyó trayendo a mis manos una lista de la compra encontrada en el transcurso de una actividad tan vulgar y cotidiana como realizar la compra en el supermercado; a esta primera lista se añadieron otras y así se fue gestando mi colección. El análisis de las diferentes listas que he ido acumulando es el tercer y último puntal de mis referentes.

La lista de la compra se convierte en una exploración, en un viaje que me lleva a interesarme por artistas con intereses tan diferentes como Cy Twombly o Sophie Calle, a la manera de un proceso iniciático que sacraliza la dimensión del objeto. El propio azar me permitió encontrar, entre las diferentes listas encontradas, algunas que parecían estar realizadas por la misma persona. Determinar la autoría me obligó a estudiar sus características comunes y a fijarme en sus elementos significativos. La comparación entre las diferentes listas evidencia incontables detalles que permiten vincular las listas con determinadas obras y procesos artísticos; así, las estructuras compositivas me permiten evocar las pinturas de Sean Scully y las esculturas minimalistas de Donald Judd; el análisis tipográfico me facilita hablar de algunos trabajos en el espacio público de Boa Mistura – intervenciones legales con tipografía de palo seco– y los *tags* de Sinpapeles – intervenciones ilegales de tipografía caligráfica–; la manera en que tachamos en una lista aquellos productos ya comprados nos sumergen en el híbrido entre pintura, dibujo y escritura de Cy Twombly o el más cercano Antoni Llena, interrogándonos sobre qué determina qué es y no es una obra de arte; la realización de la lista de la compra nos lleva a valorar la actividad de listar en sí, acercándonos a los *Listados* (1998-2016) de Ignasi Aballí; y, para finalizar, nos acercamos peligrosamente a la figura del *voyeur* cuando nos

ponemos a pensar en qué persona está detrás de cada lista, recordando obras primerizas de Sophie Calle como la *Suite Vénitienne* (1980). Y así, observando las listas, nos sumergimos en un mar de referencias concretas de obras de artistas y nos cuestionamos los procesos; comparando entre listas que podemos leer con total claridad y listas que difícilmente interpretamos, será fácil cuestionarnos: ¿con qué finalidad realizamos una obra de obra de arte, para nosotros o para una supuesta audiencia?

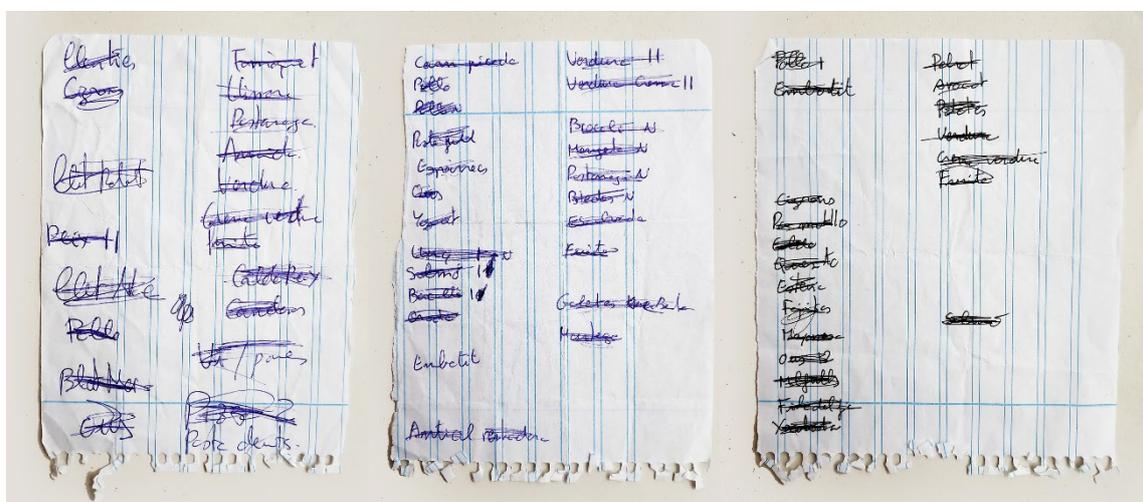


Figura 2: Tres listas de la compra de autoría desconocida compartida. Fuente: el autor.

El enfoque que propongo, así, no es el de acumular porque sí, sino el de tomar unas decisiones y después, a la manera de una deriva o del *flâneur*, dejarnos llevar. Algo que Nerea de Diego define claramente cuando se refiere a su propia colección de "altares populares marianos" como una creación subjetiva fundamentada exclusivamente en sus deseos y recorridos y donde el azar decide que determinados artefactos se crucen en su camino (2016, p. 9). Muy recientemente, el artista Martí Ansón ha presentado en el barcelonés Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats una muestra titulada *Una exposición verdadera*. La exposición se inauguró con muy poco material expuesto, pero con mucho material a punto para ser manipulado, transformándose así diariamente con la participación de los visitantes. En la línea de su trabajo habitual, el artista altera los condicionantes de tiempo y espacio y se autoimpone una disciplina: venir a trabajar con el material que hay en la sala. En el texto de presentación (Ansón, s. f.) se habla de concebir la exposición como un proceso vivo. Y seguramente de eso se trata, de plantear algo vivo, en proceso, imprescindible para la práctica artística. En una línea parecida, una de las obras que impacta al alumnado es la instalación *Malgastar*, de Ignasi Aballí, del año 2001, formada por 20 bidones de pintura blanca seca. El aspecto principal de la obra es evitar que genere algo productivo (Robira, 2008); Aballí compró toda la pintura que pudo con el dinero asignado para la producción de una exposición y la dejó secar sin tocarla. Como explica el artista, "esta actitud de «dejar hacer» es una idea que, algunas veces, se ha utilizado para comentar mi trabajo. Consiste en construir un dispositivo que permita que pase algo sin una intervención directa" (Mah i Aballí, 2011).

## Referentes múltiples y variados

Podemos encontrar numerosos referentes de artistas que trabajan y reflexionan a partir de procesos similares. Álex Nogúe se refiere a ello como el gran espacio ocupado por lo que sucede "a pesar de los autores" (Nogué-Font, 2020, p. 550). Como hemos comentado anteriormente, Ignasi Aballí viene desarrollando desde 1998 sus *Listados*: collages estructurados de recortes de periódico que aluden a temas de interés general; desde la acumulación, juega con la relación entre texto e imagen, haciendo inventario de diversas informaciones en las que la repetición insistente de motivos a primera vista iguales nos conduce a la aparición de la diferencia (Jové, 2017, p. 146). Las listas son también el material de trabajo de Hunter Franks quien, en plena búsqueda sobre fórmulas para desarrollar la creatividad, desarrolla una lista diaria durante el intervalo de un año que posteriormente expone y recopila en un libro. Jenny Holzer desarrolló entre 1978 i 1987 los famosos *Truisms* (perogrulladas). Inicialmente los escribía y fotocopiaba, pegándolos en la calle bajo la forma de posters o pegatinas, siendo traspasados posteriormente a otros formatos como camisetas. El trabajo del artista japonés On Kawara con las *Date Paintings* o *Today series* nos permiten reflexionar, desde la colección, sobre la visualización del tiempo. Si nos aproximamos a su trabajo como una colección de cuadros con una fecha pintada, nos encontraremos con una colección en la que, para obtener cada una de sus piezas, estamos obligados a la repetición de un largo proceso de trabajo. La fecha se convierte en el tema de la pintura (Guasch, 2005, p. 170) donde, una vez tomada esta decisión, la colección se limita a una repetición sin fin. En este caso, el resultado es formalmente previsible, pero dejando la puerta abierta a la manera en que puede afectarnos el resultado de un acto repetitivo y al impacto visual que probablemente generará la recopilación del resultado del metódico trabajo diario. El trabajo en estas series, si duda, cuestiona el tiempo desde el lenguaje artístico (Sánchez-Pérez y Garrido, 2016, p. 168); solapa el tiempo real con el tiempo de desarrollo del trabajo creativo, convirtiendo la visualización de una decisión en parte intrínseca de la obra.

Algo parecido respecto a la predictibilidad sucede con el trabajo de los fotógrafos Bernd & Hilla Becher. El proceso les conduce a determinar unos criterios que se convertirán en metodología: fotografías en blanco y negro, frontalidad, larguísimas exposiciones. El resultado final, sin embargo, aunque predecible, queda a la expectativa de las decisiones derivadas de la contemplación del resultado formal; la observación de dichas decisiones y la reconducción del proceso para adaptarlo a nuestros intereses formales permitirá un aprendizaje abierto a nuestros estudiantes. La colección, pues, se *dejará llevar*, y a menudo no tendrá una previsión de su forma definitiva. Como último ejemplo, proponemos fijarnos en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg. En este trabajo, Warburg acumuló más de dos mil imágenes en diferentes paneles donde, en lugar de buscar una sistematización ordenada, propuso una red de relaciones abiertas que nos permite reflexionar sobre las imágenes. Se puede realizar una lectura de la producción como un archivo de imágenes, pero preferimos pensar en un sistema acumulativo abierto, en una deriva con un resultado incierto o en un conjunto aleatorio de relaciones artísticas (Guasch, 2005, p. 161). Así, pues, el impulso que pretendemos generar en nuestro futuro cuerpo docente no se fundamentaría en un deseo de posesión (De Diego, 2016, p. 40) del "objeto amado" de Baudrillard (1969, p. 97), sino en un deseo similar al del pintor ante la

obra acabada de iniciar, al del artista ante su trabajo; el deseo de empezar una pieza y ver qué pasa. En nuestra actividad, veremos como nuestra acumulación se estructura de nuevo con la llegada de un nuevo elemento.

### **¿Por qué proponer un trabajo con colecciones?**

La propuesta a los y las estudiantes se concreta a través del encargo de realizar una colección que debe seguir tres condiciones:

1. Hay que definir previamente unos criterios y seguirlos.
2. La colección ha de estar recopilada siguiendo una estrategia de presentación.
3. La colección ha de constituir por sí misma un único objeto.

El proceso de realización nos conduce a preguntarnos, más allá de qué es el arte, una de las cuestiones centrales de la filosofía contemporánea del arte: cómo podemos distinguir entre el arte y aquellas cosas que no lo son pero que, sin embargo, muy bien podrían haber sido utilizadas como tal (Danto, 2013, p. 43). Una gran parte del alumnado se atreve a opinar y valorar sobre el arte mientras lo percibe como aquello que Marcel Duchamp denominaba "arte retiniano": aquel que satisface la vista (citado en Danto, 2013, p. 50). Las dificultades aparecen cuando se encuentra ante obras de arte que no permiten una valoración basada en su atractivo visual o en una dificultad técnica de realización, sino que se sustentan a través de diferentes aproximaciones que desconocen cómo abordar o baremar. Nos negamos a dar por válida la teoría institucional del arte de George Dickie, por la que toda obra de arte es, primero, un artefacto y, segundo, una obra de arte porque el mundo del arte le ha otorgado este estatus (citado por Castro, 2013, p.6); pretendemos que sean los propios estudiantes quienes la validen, sin perder de vista que nuestro interés, más allá del artefacto, radica en el propio proceso. Probablemente, una conclusión a la que llegaremos es la de que es arte justamente porque ha seguido un proceso artístico. Una idea que nos hace retomar a Danto, en cuanto pretendemos que el alumnado reflexione y participe en la definición de lo que este denomina *propiedades invisibles* (2013, p. 65) que convierten algo en arte.

Podemos desarrollar diferentes variantes de la actividad. El curso 2019-2020 propuse a un grupo de futuros educadores sociales la consigna de decidir unos criterios y dejarse llevar, pero esta vez a través de la realización de listas. La posibilidad de llevar la colección en el bolsillo la capacita para ser realizada y continuada en cualquier situación. La lista permite, además, desarrollar categorías, clasificar, esquematizar y jerarquizar (De Diego, 2016, p. 78). Podemos ejemplificar la diversidad de aproximaciones comparando la aparente inutilidad de la descripción novelada *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975) de Georges Perec, muy similar a una lista, con la utilidad de la lista *How to work better* (1991), de Peter Fischli i David Weiss, evidenciando la dimensión descomunal cuando esta se convierte en una intervención mural. Justamente de los resultados de la propuesta lanzada al alumnado surge el título de este artículo: el estudiante Hilari Santos propuso una lista bajo este epígrafe, intentando anotar aquellas situaciones que le provocaban una sensación parecida a lo que él considera arte. En este mismo grupo, la

estudiante Diana Mañas desarrolló una lista que permitió valorar el nivel de implicación del artista con su propia producción: una lista de los títulos de los libros que alguien está leyendo en el metro; el interés lo encontramos en el añadido posterior a la consigna principal: si no se consigue leer el título, éste deberá ser preguntado a la persona lectora. La lista implica una condición previa y, también, la adopción de un compromiso.

Si bien los resultados en las colecciones realizadas por los y las estudiantes pueden ser estructurados en diferentes categorías (Font-Company, 2020, p. 133), preferimos comentar, a continuación, algunos intereses generales. Así, una las “virtudes” del trabajo con las colecciones es que los estudiantes pueden conseguir una cierta distancia con la producción manual. La mayor o menor atracción por el arte a menudo viene acompañada por la mayor o menor habilidad para realizar trabajos manuales o de carácter plástico. La actividad nos permite reflexionar sobre la figura de un artista que se aleja de la producción manual para convertirse en aquel que toma las decisiones. La colección se convierte, sin duda, en una fuente de conocimiento. No sería temerario afirmar que incluso ayuda a estructurar el conocimiento. Reafirma conocimientos previsibles (una colección realizada a partir del color de las hojas de los árboles) y muestra conocimientos inesperados (visualizar la cantidad de papel desperdiciado en la publicidad de buzoneo). Como reflexionaba una estudiante del GMEP "con las colecciones de los otros compañeros vi y aprendí sobre el impacto del uso de papel en los periódicos, sobre el consumo de comida no demasiado sana en un mes, que la mayoría de las personas que esperan el autobús están con el móvil... Estas reflexiones me hicieron pensar que en una clase de Primaria esta actividad podría tener mucho éxito, tanto por el hecho de ser creativos como por el hecho de reflexionar críticamente".



*Figura 3:* Cuatro imágenes de una colección de fotografías de diferentes campos de fútbol realizadas desde la misma ubicación y punto de vista. Fuente: Toni Ramos, estudiante del GMEP

La colección permite acercar los contenidos de EViP a los intereses personales del alumnado. Es curioso contemplar determinados casos de participantes con una orientación profesional futura orientada a otras disciplinas, por ejemplo, la educación física, y con poco interés por la educación visual y plástica; a partir del desarrollo de un tema vinculado a su interés, generan colecciones donde toman decisiones sobre elementos del lenguaje y la narrativa audiovisual como el punto de vista, el encuadre, la composición y la iluminación. Aquello que abordarían como una actividad pautada, obligatoria y lejos de sus intereses, se convierte en un estímulo cuando ven los resultados de sus propias decisiones. "En mi caso, me gustó poder relacionar una actividad de la universidad con mi día a día con el fútbol. Nunca me había parado a pensar y analizar un campo de fútbol desde la perspectiva del córner; me di cuenta de que una esquina puede transmitir y dar fuerza". Los contenidos vinculados al lenguaje visual probablemente son los más comunes. Como comenta una estudiante del GES respecto al trabajo de su compañera "La intención de Lidia era la de conseguir hacer fotografías de coches de colores vivos o poco comunes del resto. Estas fotografías están hechas desde una misma dirección para que tenga mayor impacto visual. Todas las imágenes tienen el mismo tamaño y están muy organizadas. El orden de las fotografías está dispuesto estratégicamente para que los colores combinen entre ellos".

El proceso facilita descubrir determinadas necesidades y que el propio estudiante busque y encuentre como satisfacerlas: "Yo escogí hacer una foto cada día a mi coneja Canela, siempre desde el mismo ángulo y en la hora de comida. Tenía que encuadrar bien la imagen; por eso, utilicé una cuadrícula; tenía que decidir cuál era el centro de interés; en mi caso era la cara de mi mascota. Después de hacer todas las fotografías preferí pasarlas a blanco y negro. Para la recopilación de las imágenes pensé que quizás sería más original presentarlas de un modo diferente a un álbum, y decidí hacer una caja-álbum para presentar mi colección". Y, siendo responsable de sus decisiones, el estudiante es consciente del aprendizaje: "Con esta actividad he aprendido a encuadrar imágenes, a esperar el momento idóneo para hacerlas y, a dejar muy claro cuál es el centro de interés que quiero resaltar. He trabajado, además, con la composición y la creatividad. He disfrutado mucho llevando a cabo la colección" (estudiante del GMEP).

El proceso puede ayudar a valorar estéticamente determinados contenidos. Otra estudiante del GMEP afirmaba que "también aporta un valor artístico el hecho de que un conjunto de cosas que carece inicialmente de finalidad estética pueda convertirse en algo visualmente cuidadoso gracias a su disposición". La misma estudiante valora positivamente respetar un compromiso, generar un hábito que, con perseverancia, facilita un resultado. "Empecé a pensar que sería una actividad muy motivadora para los niños porque les permitiría comprometerse con un objetivo que pueden lograr mediante la responsabilidad y la constancia".

Para finalizar, la colección permite vincular la práctica artística a los acontecimientos de la cotidianeidad. "Me he dado cuenta haciendo esta actividad que, de cualquier objeto, hecho que nos pasa, asunto que vivimos en nuestro día a día, podemos sacar provecho y crear grandes cosas" (estudiante del GEMP). Estos acontecimientos pueden convertirse en los detonantes, a la vez, para lo que denomino "cataclismos creativos": estímulos o argumentos que facilitan a aplicar toda la intensidad creativa; un estudiante del GMEP

realiza una colección a partir de los retrasos del tren: "una composición dónde sobre un fondo negro pego las vías blancas iluminadas, de tal manera que cada luz representa 10 minutos y los justificantes los coloco dependiendo del tiempo del retraso"; los retrasos dieron forma a un complejo aparato luminoso. Explica también su aproximación personal al proceso: "he disfrutado haciendo este trabajo; si me dan libertad para crear dejo que la imaginación haga el resto; soy feliz con actividades de este tipo".

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas he intentado argumentar los dos objetivos mencionados en la introducción: facilitar al estudiantado la comprensión de determinadas prácticas artísticas contemporáneas y despertar su interés por contenidos específicos de la educación visual y plástica. Como hemos visto en el apartado anterior, la realización de colecciones abre un abanico de posibilidades que permite variaciones orientadas a trabajar contenidos específicos. A manera de conclusión me gustaría destacar una doble dimensión de la actividad: disfrute y motivación. Considero que facilita el disfrute a través de una práctica artística y consigue la motivación vinculándose a los intereses del alumnado. Intentamos que, desde la práctica, se interesen por el arte y la práctica artística; por esto considero importante partir de una libre elección del material de trabajo: como hemos visto, ello debería permitirles convertir una parcela de sus intereses personales en un material con el que realizar una actividad artística.

La propuesta permite vincular la actividad al día a día del estudiante. Elimina parte de la distancia a menudo tan amplia entre el estudiante y el arte. Pretendo recortar una parte a través de una experiencia significativa (Huerta, 2021, p. 36). La menor o mayor significatividad, más allá de la adecuada elección de los referentes, vendrá en parte condicionada por el mayor o menor entusiasmo de nuestra aproximación. De aquí la importancia que considero que el cuerpo docente de educación artística debemos otorgar a nuestra práctica: construimos un universo particular que suscitará entusiasmo si evidencia nuestra pasión por la disciplina. Los referentes que elijo a partir de mi colección de listas de la compra son aquellos que conozco, aquellos que tengo a mi alcance, aquellos que he ido descubriendo durante años siguiendo mis propias intuiciones. Aparte del interés que puedan tener para el alumnado permitirán comprobar la pasión con la que yo me aproximo a estos referentes. En el fondo, se trata de transmitir un entusiasmo que les haga desear la inmersión en una experiencia creativa. Desde el entusiasmo, ver que el arte puede estar en todas partes y comprobar que algo tan banal como una lista de la compra se puede convertir en un compendio interminable de referencias artísticas.

## Referencias bibliográficas

Ansón, M. (s.f.). *Una exposición verdadera*. Recuperado el 3 de marzo de 2021 de <http://www.martianson.net/castellano/pdf/Fabra-Castella.pdf>.

Arts Education Partnership (2003). *Creating quality integrated and interdisciplinary arts programs: Integrating the arts throughout the curriculum*. Report of the Arts Education Partnership National Forum. Washington: Arts Education Partnership.

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Letra E.
- Castro, Sixto J. (2013). George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, número 12, p. 1-19.
- Danto, Arthur C. (2013). *Qué es el arte*. Paidós Esenciales.
- De Diego, Nerea (2016). *La colección como práctica artística. Una aproximación a los procesos artísticos y comportamientos coleccionísticos desde la experiencia personal*. [Tesis doctoral no publicada]. <http://hdl.handle.net/10810/20460>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós estética.
- Font-Company, E. (2020). La realización de colecciones. Una actividad práctica en contextos formativos de futuros maestros y maestras. *Afluir* (Monográfico extraordinario II), págs. 127-141, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.extra2.54>
- Guasch, Anna M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- Hernández-Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n. 26, pp. 85-118.
- Hernández-Hernández, F. (2014). Las materias que distraen o la utilidad de lo inútil. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 447, p. 62-65. <http://hdl.handle.net/2445/123786>
- Huerta, R. (2021). *La imagen como experiencia*, AulaMagna Proyecto Clave.
- Jové, G. (2017). *Maestras contemporáneas*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Mah, S. i Aballí, I. (2011). Ignasi Aballí habla con Sérgio Mah. *Conversaciones con fotógrafos*. La Fábrica Editorial. [http://www.ignasiaballi.net/pdf/SMah\\_Cast.pdf](http://www.ignasiaballi.net/pdf/SMah_Cast.pdf).
- Nogúe-Font, A. (2020). Indagaciones sobre los Procesos de Creación Artística desde la Práctica. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 535-552. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.66018>
- Parramon, R. (2007). Arte y espacio público, ¿campo de acción o campo de batalla? 7.1. Distorsiones, documentos, naderías y relacitos. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. <http://ramonparramon.net/ca/arte-y-espacio-publico-campo-de-accion-o-campo-de-batalla-producto-o-servicio/>
- Rubira, S. (2008). El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aball. *Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo*. Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid.
- Sánchez-Pérez, L. y Garrido, M. (2016). On Kawara. Análisis temporal de la serie Today. *Argos*, Vol. 33, núm. 64-65, 167-180.
- Universitat de Barcelona (s.f.). Kimmelman, M. Qué es una Wunderkammer. *Las nubes*. [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/tres/wunder/Que\\_es\\_una\\_Wunderkammer/que%20es.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/wunder/Que_es_una_Wunderkammer/que%20es.htm)