

El Discurso Expositivo del Museo desde Contextos Pedagógicos.

Pablo COCA JIMÉNEZ

Coordinador de Educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid
educacion@museoph.org

Enviado: 29/04/2010
Aceptado: 25/06/2010

RESUMEN

Este texto realiza una aproximación a la práctica expositiva desde los discursos generados en el museo. El objetivo es plantear la posibilidad de diseñar proyectos de comisariado desde ámbitos exclusivamente pedagógicos. Para ello se revisarán algunas de las experiencias artísticas y expositivas desarrolladas a lo largo del siglo XX que han abierto un nuevo camino hacia este tipo de prácticas. El desarrollo de éstas facilitará la incorporación de los usuarios del museo a sus políticas expositivas.

Palabras clave: Museo, exposición, discurso, educación, inclusión social, práctica artística, proyectos pedagógicos, comisariado, museología.

The discourse in the museum exhibition from pedagogical contexts

ABSTRACT

This text is an approach to exhibition practices based on the discourses performed in the museum. The objective is to set out the possibility of designing curatorial projects in a purely pedagogical context. With this aim, some of the most innovative art and exhibition practices of the twentieth century will be reviewed. The development of these will facilitate the incorporation of museum users into its exhibition policies.

Keywords: Museum, exhibition, discourse, education, social inclusion, artistic practice, pedagogical project, curatorial, museology.

Margaret Lindauer abre el artículo *The critical museum visitor* con una declaración personal sobre las sensaciones que experimenta cuando visita un museo, cuestionándose las relaciones entre ella como visitante y la experiencia que proporciona éste (Lindauer, 2006:203) Aunque el número de museos se han multiplicado en las últimas dos décadas, al menos en España, las salas de éstos siguen estando vacías en la mayor parte de los casos. Se percibe un profundo divorcio entre lo que los museos ofrecen y lo que los visitantes esperan. Es difícil realizar un diagnóstico exacto sobre las causas de este desencuentro que, por otra parte, se remonta a los orígenes de la institución. Pese a las múltiples propuestas culturales que ofrecen diariamente

los museos, y aunque la participación del público ha aumentado considerablemente en las últimas décadas, la sociedad añora una mayor implicación en la vida de la institución, a la que sigue viendo marcadamente elitista y alejada de sus intereses más básicos.

El carácter “educativo” y “social” inherente a la institución museo parece ver cumplida su función con sus departamentos educativos, encargados entre otras cuestiones de programas específicos para la comunidad escolar, personas mayores, colectivos sociales, personas con discapacidad intelectual o física, personas con riesgo de exclusión social, etc. Estos programas han favorecido la participación de la vida del museo de públicos muy diversos y con unas características muy específicas. No obstante, aunque esta contribución es evidente, aún nos queda un reto mucho mayor, hacer cierta la aseveración del papel educativo y social del museo, porque estos programas no dejan de ser actuaciones específicas que son muy adecuadas y pertinentes, pero aún queda lejos una verdadera apertura del museo.

Debemos reflexionar sobre las políticas de adquisición, selección, conservación y exhibición de los museos. La institución debe fomentar la creación de un visitante crítico que estudie los elementos visuales, textuales y espaciales de una exposición, observando qué objetos son exhibidos, en qué modo y con qué propósitos. Es importante que sepa detectar en su visita al museo qué es silenciado u obviado del montaje expositivo y cuáles son los intereses que existen detrás de esta exposición (Lindauer, 2006:204) Es evidente que el hecho expositivo es fundamental en cualquier visita a un museo, aunque no es el único. De esta forma, fomentar políticas relacionales entre la institución-museo y los públicos, favorecerá la participación del visitante en la vida del museo.

A lo largo del siglo XX, algunos artistas han tratado de poner en tela de juicio los valores tradicionales del museo, desarrollando a través de sus obras y su participación en exposiciones una actitud crítica y cuestionadora de estos valores. Este artículo revisará algunas de estas prácticas y cómo han propiciado propuestas expositivas alternativas generadas desde los departamentos educativos de algunos museos.

Estas propuestas favorecerán las políticas educativas y de inclusión social de los museos, evolucionando desde las tradicionales actividades dedicadas a públicos específicos a otras formas pedagógicas que actúen directamente sobre los discursos de la exposición.

La museología tradicional sitúa el nacimiento del museo moderno en los acontecimientos que tuvieron lugar durante la Revolución Francesa, y más concretamente en la inauguración del Louvre en 1793, considerado como el primer museo público. Los grandes museos “nacionales” llevaron aparejado la nacionalización del patrimonio histórico-artístico, la democratización de los bienes culturales, jurídicamente de naturaleza pública, la universalización de la educación, poniendo a disposición del pueblo el patrimonio donde se encarnaban los valores de la nación francesa, y la apertura de este patrimonio a todos los ciudadanos. No obstante, no será hasta el

siglo posterior cuando surja un interés real por un museo verdaderamente público y con unas claras connotaciones pedagógicas (Valdés Sagüés, 2008:65).

Estos grandes museos respondían a los propósitos enciclopedistas de anuar todo el saber humano entre sus paredes, y fomentaban discursos unívocos, cerrados y ciertos, plasmando a la perfección los ideales burgueses de evolución, filiación, finalidad y orden, claros exponentes del *Museo como modelo del mundo* (Zunzunegui, 2003:88).

Aunque teóricamente el nacimiento del museo supuso un triunfo social, artístico y académico, no debemos olvidar que estas instituciones estaban dedicadas únicamente a artistas consagrados por el tiempo, es decir, ya fallecidos. La institución cambia por completo la percepción que tenemos del arte y de su historia. El marco elitista en el que se había instalado el museo a lo largo del siglo XIX no sólo afectó al público, sino también a los creadores que no podían acceder a él más que para copiar el arte oficial. Esto motivó la incertidumbre y el enfado de un gran número de artistas que sentían perder la oportunidad de ver sus obras colgadas de los museos nacionales.

A principios de siglo XX los movimientos de vanguardia denunciaron el carácter obsoleto de la museografía, la hegemonía de la tradición artística, la nula incorporación de las nuevas tendencias artísticas, etc. Con estos nuevos movimientos surge una actitud combativa y subversiva hacia el museo, cuestionando su papel social, institucional y estético (Layuno, 1997:344).

Junto con la renovación de los lenguajes artísticos de principios de siglo, hubo también una profunda renovación del discurso expositivo. Los movimientos de vanguardia entendieron desde el principio que la manera de exponer una obra y su relación con su entorno más inmediato era vital para crear un discurso específico. También fue fundamental la utilización de los nuevos códigos perceptivo-visuales que supusieron la transformación del espacio expositivo tradicional y de las formas de presentación y percepción de las obras (Layuno, 1997:336). El formato elegido por estos artistas para dar a conocer sus obras fue la exposición temporal (Bolaños, 2006:9), que desde entonces se convirtió en el paradigma museístico. Así, surgieron diferentes experiencias con innovadores montajes que servían de plataforma para evidenciar sus contenidos estéticos, asociados a los nuevos planteamientos artísticos, tanto desde un punto de vista ideológico como formal, lo cual inauguraba nuevas formas de percepción para el espectador. Exposiciones como la de Malevich en Petrogrado en 1915, la *Primera Feria Internacional Dadá* organizada en 1920 en Berlín o el Espacio *Proun* de El Lizzitsky de 1923, fueron sin duda algunas de las que mejor recogieron este espíritu de cambio, renovación y rebeldía. Una propuesta museística con una filosofía similar fue el montaje que el joven Alexander Dorner realizó en el Landesmuseum de Hannover en 1922, donde rediseñó la colección del museo convencido de que la obra de arte no era producto del genio individual de un autor, sino del contexto social (Bolaños, 2002:83).

Durante la década de los sesenta y setenta, el museo se vio sometido a una fuerte contestación. La sublevación de Mayo del 68 denunció la decadencia e inutilidad de las instituciones artísticas, lo cual generó un ambiente hostil en contra del museo, entendido como un anacronismo alienante y autoritario (Bolaños, 2006:12).

Intelectuales, estudiantes, artistas, críticos cuestionaron la autenticidad y legitimidad histórica de la institución, un lugar al servicio de los intereses estéticos burgueses. Estas protestas tuvieron su eco en artistas como Marcel Broodthaers o André Malraux, entre muchos otros, que desarrollaron desde el ámbito de la creación, una labor combativa contra el museo.

Uno de los componentes más importantes del museo es la *exposición*. Este dispositivo de carácter discursivo, es donde se ejemplifican los valores y conceptos más propios del museo actual. La exposición, como entidad significativa en sí misma, forma parte de un discurso visual que nace las relaciones entre las obras expuestas, y el espacio que las contiene, así como con todo el conjunto de factores físicos (iluminación, carteles, color muro) y no físicos (propaganda, textos, rótulos). El principal objetivo de toda exposición es crear una narración que traduzca los contenidos en ideas claras mediante el lenguaje expositivo.

El museo ha volcado todas sus exigencias e intereses en el objeto expuesto, mientras, el público ha sido desatendido y olvidado; no sólo como receptor del discurso sino, como copartícipe de la experiencia del museo. No obstante, desde hace algunas décadas el público ha ido adquiriendo un mayor protagonismo en la poética museística, convirtiéndose en una de las prioridades de la creación artística actual, y transformando su papel pasivo en otro mucho más activo, tanto en el proceso de contemplación de la obra como interviniendo en ella activamente a través de su interpretación, manipulación o incluso formando parte de ella (Hernández Belver y Martín Prada, 1998:45).

Hablar de museos y público, es hablar de dos conceptos que no representan realidades únicas y monolíticas, sino que más bien responden a una pluralidad de significados. Igual que la variedad de museos es amplia, cuando hablamos de visitantes debemos tener en cuenta no sólo de las características específicas de los individuos, sino su papel como usuarios de esta institución.

Por otro lado, el carácter exclusivo, autoritario y legitimador del museo, ha propiciado una oposición a la institución que ha sido una práctica casi constante a lo largo de toda la modernidad. A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, algunas corrientes apropiacionistas y conceptuales o de crítica institucional, examinaron críticamente no sólo las prácticas artísticas, sino también las relaciones del arte con el museo, lo que propició un cambio en el papel del espectador ante la obra y el hecho expositivo.

Algunos artistas como Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Lois Lawler, Michael Asher, Andrea Fraser, Fred Wilson abordaron, cada uno desde su especificidad, conceptos como los de la crítica museal, la obra como mercancía, la exposición como espacio ideológico, la participación del espectador en la construcción de la obra, etc. (Hernández Belver y Martín Prada, 1998).

Junto con estos creadores, surgieron un nutrido grupo de directores de museo, comisarios, educadores, etc. que percibían los cambios que se estaban desarrollando en la creación artística, y en las relaciones entre ésta y la institución museo, que participaron con iniciativas personales en este proceso.

En 1969 se celebró la histórica exposición "*Harlem in My Mind*" abierta en el Museo Metropolitano de Arte, lo que supuso el inicio de una serie de conversaciones

que han continuado hasta la actualidad, sobre la historia de la población afroamericana en Harlem desde principios del siglo XX (Mclean, 2004:199).

En 1978 el artista Tim Rollins desarrolló K.O.S. (Kids of survival), un proyecto pedagógico y de inclusión social en el barrio del Bronx de N.Y. Este proyecto se basó en una serie de talleres con un grupo de chicos y chicas de 11 a 18 años con problemas de aprendizaje o víctimas de un complejo entorno social (pobreza, drogadicción, violencia, ...). Para Rollins el arte actúa como terapia para que los jóvenes se enfrentaran a sus problemas a través del diálogo (Martín Prada, 1996).

Así, en 1972 Jean Leering, director del Van Abbemuseum de Eindhoven comisionó la exposición *De Staat, vorm van samenleven* (La calle, una forma de comunidad). Esta muestra que no contenía obras de arte, intentaba fomentar de este modo la participación activa de un público que habitualmente queda indiferente ante una visita a una exposición (Hudez, 2008:13). El fracaso del proyecto ante la falta de respuesta de la audiencia hizo que Leering abandonara el museo.

Este tipo de iniciativas también se evidenciaron en exposiciones como *The? Exhibition?* (1991-1992) en el Ashmolean Museum de Oxford, donde se presentaban al público materiales propios del museo junto con textos revestidos de un tono humorístico, provocador e interrogativo, muy alejado de la rotundidad y del adoctrinamiento habitual de los museos (Lorente, 2006:29). La provocación no estaba dirigida a la institución, ni contra el aburrimiento de las exposiciones, sus incomprensibles textos, su carácter intocable o su progresiva comercialización. En realidad fue un intento de generar una reacción, una respuesta, un interrogante o un compromiso sobre la experiencia en el museo (Mclean, 1997:18).

De igual forma, durante esta época se diseñaron otras exposiciones contra el carácter positivista y enciclopédico de los museos, así como contra las políticas de adquisición, selección y exposición de estas instituciones, como la desarrollada en el Museo Mariscal en Aberdeen, caracterizada por el carácter arbitrario de la clasificación de los objetos, donde éstos eran ordenados por orden alfabético (Macdonald, 2006:92).

La segunda mitad del siglo XX se caracterizó por el incremento del hecho multicultural en las sociedades occidentales, lo que ha permitido a los artistas abordar diversas problemáticas surgidas de este hecho, como la inmigración, el racismo, la frontera, las desigualdades sociales, etc. Además, esto ha servido para reformular los modos en que las culturas han sido concebidas, y cómo son representadas en los museos. El arte moderno fue ante todo occidental, lo que sirvió para marginar y devaluar al arte no-occidental y al popular. Algunos artistas se hacen eco de estas demandas e incorporan en sus obras una crítica contra los prejuicios y las injusticias sociales. Por otro lado, exploran temas similares e intentan reconciliar los roles de su cultura dual como personas nativas que viven en una sociedad occidental (Emery, 2002:220).

Exposiciones como *Art/Artifact*, organizada por Susan Vogel en el Centro de Arte Africano de Nueva York en 1988 trató de comprometer la percepción del visitante a través de la construcción de distintos ambientes tal como espacios artísticos o etnográficos para los objetos de su colección. La exposición, que incluía diferentes ambientes, invitaba a cuestionarse cómo es percibido un objeto en función de su

presentación en el museo, dando poder al visitante para mirar críticamente las obras expuestas (Golding, 2009:30).

Speaking in Tongues: A Look at the Language of Display, exhibida en el M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco, consistió en una sala de provocar el pensamiento, “Secret/Sacred,” que fue cerrado al público y accesible sólo para miembros de los grupos indígenas quienes tenían afiliaciones culturales con los objetos incluidos en la colección, destacando algunas de las tensiones que existen en las políticas de acceso a las colecciones del museo (McLean, 2004:203).

En la década de los noventa, la institución museo se entusiasmó con el ideal provocador de Leering de tender la mano a las comunidades y propició el que en 1994 se realizara el proyecto titulado *Show and the Show is Many Things*, comisariado por Bart de Baere y realizado en el S.M.A.K. de Gante. La exposición era una perfecta ilustración de la estética relacional, entendida como aquel “arte que toma como su ámbito teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social”. Se trataba de imponer un nivel muy alto de interactividad entre artistas y públicos, significando además un paso más hacia la sustitución de la exposición por el espectáculo. (Hudez, 2008:14). No obstante, y pese a que propuestas como la de Bart de Baere son un avance al incorporar al público activamente a la propuesta expositiva, el discurso continuaba siendo excesivamente intelectualizado para el gran público, reproduciendo esquemas ofrecidos por los comisarios.

En *The Play of Unmentionable* (1992), el artista Joseph Kosuth diseñó un dispositivo donde asoció textos situados en los muros con objetos y obras de arte de la colección del Museo de Brooklyn que habían sido consideradas políticamente controvertidas. El artista examina la censura en la década de 1990 en EE.UU. de algunas obras de arte y sus exposiciones, por sus contenidos políticos o artísticos (Martín Prada, 1996:13).

Otras exposiciones abordan la crítica al museo como espacio ideológico, como en *74th American Exhibition* en el Art Institute de Chicago (1982) de Michael Asher, *Els Limits del Muesu* en la Fundació Tàpies (1995) o *The Museum as Muse* en el MOMA (1999). Los artistas representados estudian casi todos los aspectos de los museos a través de una gran variedad de medios.

Fred Wilson, artista, comisario y educador, desarrolló diferentes experiencias en museos americanos con el fin de dar voz a aquellos grupos étnicos y sociales ocultados por los museos, y donde prima una versión de la historia que privilegia ciertas nociones sociales, económicas, culturales, raciales y de género. A partir de sus instalaciones trata de desvelar los mecanismos mediante los cuales se ha elaborado un discurso legitimador del racismo y del dominio colonialista (Lledó, 2006:269). Wilson había sido guía en el Museo de Historia Americana de Washington y en el Metropolitan en Nueva York, lugares donde se percató de la precariedad en que eran representados ciertos grupos sociales. En 1992 comisarió la exposición *Mining the museum* en la Sociedad Histórica de Maryland. A partir de las obras de la colección del propio museo, trabajó sobre la idea de que las obras expuestas y las no expuestas nos hablan de la política cultural de la institución. Confrontó piezas de las comunidades afroamericana e indígena de la ciudad con las de la colección del museo, que representa la historia oficial. Es decir, trató de deconstruir esta historia, entendida

como auténtica y veraz, con otras historias que daban voz a aquellas comunidades tradicionalmente silenciadas. En la exposición había una explícita invitación al espectador a reescribir la historia, desarrollando otras narraciones al margen de las oficiales, y conociendo las intrahistorias de estas comunidades. Para Wilson el objetivo de los museos debería ser excavar en sus omisiones, dilemas y contradicciones y compartir esos procesos con los visitantes, los profesionales de los museos y las comunidades a la que no considera masa inexperta (Castellanos, 2008:113).

En la década de los ochenta las exposiciones se convierten en uno de los instrumentos más importantes de los museos para radiografiar el presente, realizar una prospección del futuro, conformar sensibilidades, encauzar los gustos, encumbrar o relegar a un artista, configurar nuevos modelos museográficos, e incluso, modificar el comportamiento de los artistas ante la sociedad y el hecho artístico. Se han convertido en unas eficaces herramientas de producción cultural y creación de conocimiento, instrumentos de poder gestionados por comisarios y amparados por las instituciones.

Las exposiciones no sólo constituyen un lugar privilegiado en la política artística en la que toda significación es construida, conservada e incluso en ocasiones reconstruida, sino que acaban estableciendo y administrando los significados culturales del arte. (Guasch, 1996:143). No obstante, las prácticas artísticas y expositivas desarrolladas principalmente desde las décadas de 1960 y 1970, así como el actual cuestionamiento del formato expositivo, pueden posibilitar la apertura de otras formas de exposición desde ámbitos exclusivamente pedagógicos.

El proceso de construcción discursiva del museo, y por ende, de la exposición temporal, deja habitualmente al margen a los profesionales de la educación museística. De esta forma, el papel de los proyectos educativos, o bien se adscribe normalmente al discurso oficial y en menos ocasiones, puede contestar o proponer alternativas. Lo ideal es que los equipos educativos participen en el diseño conceptual de la exposición, atendiendo al contexto y a una labor social. Aunque esta situación resulta utópica en la actualidad, no debemos perder en ningún caso este horizonte.

No obstante, este tipo de propuestas han servido para romper con la estructura monolítica de la exposición, permitiendo que algunos museos realicen en la actualidad propuestas expositivas desde educación. Diseñar un montaje desde estos parámetros pedagógicos significa realizar un discurso que atienda aquellos aspectos artísticos, sociales, políticos, de género, etc., y que desde una posición crítica y reflexiva, éstos puedan ser denunciados, analizados, transformados, revisados, etc. Es decir, ofrecer al público dispositivos que admitan otros discursos, otras voces, otras interpretaciones.

En España, en los últimos años han aparecido algunas propuestas pedagógicas interesantes desde ámbitos expositivos. En la mayoría de los casos surgen de la colaboración entre los equipos educativos de los museos y profesionales de la Universidad, artistas o colectivos sociales.

Una de las propuestas más interesantes desarrollada desde ámbitos expositivos fue *El cos maltractat* (El cuerpo maltratado), una exposición colectiva mostrada en diferentes espacios valencianos (Sala de la Donación de La Nau, el centro cultural de la Universidad y en la casa de cultura de Gandía). La muestra, comisariada por Ricard Huerta (profesor de la Universidad de Valencia) y Glòria Bosch (comisaria y crítica de arte), ha sido un claro ejemplo de colaboración entre diferentes agentes del sistema arte, para diseñar y poner en marcha una exposición de arte contemporáneo, pero que por el tema elegido y los dispositivos incorporados al display, evidenciaban un afán por dotar a la exposición de un cariz pedagógico. La exposición formada por una treintena de obras, “explora las vertientes del maltrato, infringido voluntariamente tanto en el cuerpo físico individual, como en el cuerpo social”¹. Esta temática era recogida por un conjunto de artistas desde diferentes puntos de vista. Además de la labor curatorial, ambos colaboraron también en la realización de un conjunto de actividades educativas para diversos públicos basados en el montaje expositivo.

Otro ejemplo de cooperación entre profesionales fue *Esto no es una exposición*, exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte. Comisariada por Carles Guerra (artista, crítico de arte y profesor en la Universitat Pompeu Fabra), contó con la participación de Imanol Agirre (profesor del Departamento de Psicología y Pedagogía de la Universidad Pública de Navarra) que coordinaba el proyecto pedagógico, junto con el colectivo Bitartean y otros docentes. La exposición, formada por objetos de diferente naturaleza disponibles para ser utilizados por los usuarios, estaba concebida “como una plataforma pedagógica, con la intención de transformar la muestra en un servicio público”. Ésta era articulada “en torno a una lista heterogénea de tópicos. La escuela, la guerra, la fábrica, lo global, el urbanismo, la ciudad, la música, las vacaciones...”. El objetivo era que las piezas pudieran circular y ser transportadas a otros espacios e instituciones, perdiendo el tradicional rol contemplativo que tienen los objetos en las exposiciones. Se trataba de “transformar la sala en un centro de recursos para los usuarios más próximos”².

Otros centros de arte contemporáneo están llevando a cabo propuestas educativas parecidas, como el ARTIUM de Vitoria con las *Exposiciones Infantiles*. Muestras de pequeño formato e integradas en la Colección del Museo, que tienen como objetivo “despertar en el público más joven el interés por el arte actual y desentrañar los significados que las obras de arte pueden contener”³. Estas exposiciones escenifican un discurso que obedece a temáticas específicas y cuyo montaje y dispositivos se adaptan a las características del público al que va dirigido.

También el Departamento de Investigación y Educación del Museo Patio Herreiriano de Valladolid viene desarrollando desde el año 2007 una labor de comisariado educativo. *Sala Cero* es un proyecto expositivo cuyo objetivo es diseñar discursos expositivos que partan de problemáticas artísticas o sociales, pensadas para hacer participar a un público variado que visita el museo. Por otro lado, los montajes

¹ <http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcosmaltractatcast.htm>

² <http://www.centrohuarte.es/index.php/es/exposiciones/school-is-every-where?temp=2>

³ http://www.artium.org/expo_urbanitas.html

pedagógicos pueden servir también como base a los programas educativos del museo, como talleres, conferencias, y principalmente, como recurso para que el visitante lo utilice de manera individual. Hasta el momento se han diseñado cinco proyectos expositivos. El planteamiento de este tipo de propuestas se basa en el diálogo entre los miembros del equipo de educación del museo que trata diseñar narrativas que evidencien aquellos problemas o fricciones que encuentran en su práctica artística y educativa diaria, así como otros detectados más allá de la institución.

Este tipo de iniciativas no deben ser entendidas como el afán de los profesionales de la educación en museos por transformar su papel de educador/a en otro de comisario/a. Es más bien el objetivo de formar parte de los equipos discursivos de los museos con el fin de favorecer políticas más democráticas y sociales. Por tanto, estas iniciativas son muy pertinentes para aceptar la capacitación de los equipos de educación en labores comisariales, siempre desde perspectivas pedagógicas, no para contribuir con sus propuestas en discursos legitimadores de la institución arte, sino para facilitar nuevas experiencias significativas en los visitantes.

Cuando hablamos de educación, lo hacemos también de personas, de visitantes que tienen unas características específicas, así como unos intereses y unas problemáticas determinadas. De ahí que no podamos hacer una educación igual para todos, sino que se deben diseñar estrategias que permitan a los equipos educativos de los museos atender a las características de cada colectivo. Por otro lado, la pedagogía en contextos museísticos es profundamente compleja, debido a que en los procesos de enseñanza-aprendizaje aparecen involucrados diferentes parámetros que deben ser tenidos en cuenta, como los espacios, los textos en folletos, rótulos y cartelera, las actividades pedagógicas propuestas, etc. Todo forma parte del proceso educativo.

Uno de los pilares básicos de las audiencias de un museo es el público escolar. Tradicionalmente, los departamentos educativos han prestado una atención especial a este colectivo, que parecía justificar la mera presencia del área educativa en el contexto museístico, traducido principalmente en número de visitantes. No obstante, aunque es cierto que el público escolar es fundamental para un museo y absorbe, además, gran parte de los esfuerzos y recursos de un departamento pedagógico, no debe ser el único modelo de audiencia para el que se debe trabajar. Todo lo contrario, la existencia de diferentes tipos de usuario que experimentan de distintas formas su experiencia en un museo, debe generar acciones específicas y significativas.

Cada vez más, surgen con fuerza los programas encaminados a la inclusión social de personas con riesgo de exclusión. Este tipo de propuestas son fundamentales para tratar de corregir una deficiencia evidente en las políticas de los museos que han hecho muy poco por la incorporación como público habitual de este tipo de colectivos. No obstante, desde hace algunos años los museos, a través de sus equipos educativos, han puesto en marcha programas específicos para discapacitados físicos (por ejemplo, invidentes) o intelectuales, personas mayores, enfermos de Alzheimer, inmigrantes, minorías étnicas, así como actividades en hospitales, psiquiátricos o en contextos carcelarios. No obstante, estos programas suelen estar huérfanos de recursos por lo que estas acciones se hacen aún mucho más complejas y limitadas.

Cuando hablamos de evitar la exclusión social debemos atender a todo tipo de público que ve entorpecido su acceso al museo por diferentes causas. A esta

complejidad, el comisario y el propio museo parecen también colaborar con el fin de hacer más enigmático y críptico lo expuesto. Además, los discursos que se generan en los museos a través de las colecciones o de las exposiciones son ignorados por el público que únicamente atiende a la obra como hecho individual, y no a las relaciones que se establecen con el contexto de producción y con el de exhibición. Es decir, aun siendo fundamental entender una pieza a través del contexto que la vio nacer, tan importante o más para el espectador es hacerlo desde la óptica de la recepción, analizando las múltiples relaciones que se establecen entre la obra, el espacio y el resto de piezas exhibidas.

Esta problemática se ha intentado solventar, erróneamente, a través de dispositivos que expliquen o traduzcan las obras al público. El problema reside en que esa explicación o traducción ya está mediatizada por la ideología institucional, por la historia del arte, es decir, por los diferentes agentes de la institución arte.

Los museos deben estar al servicio de la sociedad, debe ser liberado de las políticas de adquisición y colección, ampliándolo a una realidad social y cultural, cada vez más rica y variada. La museología y los museos no pueden vivir de espaldas a la sociedad y a su historia, sino que deben estar atentos a las diferentes corrientes de pensamiento para acoger sus interrogantes, sus preocupaciones y sus planteamientos de futuro (Hernández, 2006:4).

El objetivo de este artículo ha sido revisar algunas de las prácticas artísticas y expositivas de la segunda mitad del siglo XX, que permitieran al lector realizar una rápida radiografía de las propuestas que trataron de romper con los valores tradicionales del museo. Iniciativas que entendieron el papel fundamental que el público debe ostentar en su experiencia museística, invitando a los visitantes a la participación de los dispositivos del museo. Además, estas experiencias han permitido vislumbrar nuevas formas de afrontar la práctica expositiva desde parámetros exclusivamente pedagógicos.

La educación en museos que ha venido forjándose a lo largo del siglo XX, se ha reducido a programas específicos con diferentes tipos de público, desde el escolar a otros de carácter más social. No obstante, los contenidos abordados en estas prácticas tenían como base el discurso oficial del museo, sirviendo en la mayor parte de las ocasiones, como correa de transmisión de los valores de la institución. No obstante, los equipos educativos siempre permanecen al margen del aparato discursivo del museo, actuando a posteriori de la exposición. Por tanto, hemos tratado de abordar todas estas cuestiones poniendo sobre la mesa la viabilidad de proyectos expositivos elaborados desde la educación, no para transformar el papel del educador/a de museos en otro comisarial, sino como reacción a las políticas museísticas que dejan de lado al usuario del museo. Abrir un debate sobre estas cuestiones no sólo será enriquecedor para la audiencia del museo, sino para la propia práctica expositiva.

BIBLIOGRAFÍA

- BEARD, M. y Henderson, J. (1992) “Deconstructing or Demolition: The chicken”. En *Museums Journal*, 92, p. 12-20.
- BOLAÑOS, M^a. (2002) *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Asturias. Trea.
- BOLAÑOS, M^a. (2006) “El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios”. En *Artes, la revista*, n^o 12, p. 3-14. Medellín, Universidad de Antioquia.
- CASTELLANOS, P. (2008) *Los museos de ciencias y el consumo cultural: una mirada desde la comunicación*. Barcelona, Editorial UOC.
- EMERY, L. (2002) *Teaching art in postmodern world*. Melbourne, Commom Gronund.
- GOLDING, V. (2009) *Learning at the Museum Frontiers: Identity, Race and Power*. Leicester, University of Leicester.
- GÜASCH, A.M. (1996) “El arte de los ochenta y las exposiciones”. En *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, n^o 22, p. 143-162, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. y MARTÍN PRADA, J.L. (1998) “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”. En *Reis: Revista española de investigación sociológicas*, n^o 84, p. 45-63. Madrid.
- HERNÁNDEZ, F. (2006): “El Discurso Museológico y la Interpretación Crítica de la Historia”. En *Boletín Virtual del Sistema Nacional de Museos del Estado*, n^o 12, p. 4-10. Lima. Dirección General de Cultura.
- HUDEK, A. (2008) “El retorno de la exposición”. En *Exit Express*, n^o 37. Madrid, Olivares y asociados.
- LAYUNO, M^a Á. (1997) “Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)”. En *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n^o 10, p. 331-354. Madrid, UNED.
- LINDAUER, M. (2006) “The Critical Museum Visitor”. En MARSTINE, J. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. p. 203-225, Blackwell Publishing.
- MARTÍN PRADA, J. (1996) “Sociologismo y Educación Artística”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 8, p. 27-34. Madrid, Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense.
- MACDONALD, S. (2006) *A companion to Museums Studies*. Blackwell Publishing.
- MCLEAN, F. (1997) *Marketing the museum*, London, Routledge.
- MCLEAN, K. (1992) “Museum exhibition and the dynamics of dialogue”. En ANDERSON, G. *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the Paradigm Shift*, p. 193-212. Oxford, Altamira Press
- VALDÉS SAGÜÉS, C. (2008) “La difusión, una función del museo”. En *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n^o 4, p. 64-75. Madrid, Ministerio de Cultura.
http://www.artium.org/expo_urbanitas.html (25/04/2010)
<http://www.centrohuarte.es/index.php/es/exposiciones/school-is-every-where?temp=2>
 (10/10/2009)
<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcosmaltractatcast.htm> (25/04/2010)
- ZUNZUNEGUI, S. (2003): *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Ediciones Alfár, S.A.