



Radio Efímera en el Museo de Arte Moderno.
Las fotografías son cortesía MAM-INBA.

Intercambio de *saberes* en el museo. Nuevas formas de pensar y de hacer

Violeta Celis*

LOS PROYECTOS EDUCATIVOS ESTÁN TAN ENCARNADOS EN LA VIDA DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES que resulta difícil distanciarlos de su conceptualización y operatividad. Al menos en los Estados Unidos de América, los museos pueden obtener más recursos de personas y fundaciones privadas para actividades educativas que para cualquier otra de sus áreas. En 1780, John Adams, el segundo presidente estadounidense, escribió: “Debo prestar atención a la política y a la guerra para que mis hijos puedan tener libertad de estudiar matemáticas y filosofía”, y años más tarde señaló: “Mis hijos deberán estudiar matemáticas y filosofía, geografía, historia natural y construcción naval, navegación, comercio y agricultura, a fin de proporcionar a sus hijos el privilegio de aprender pintura, poesía, música, arquitectura, escultura, tapicería y porcelana”.¹

A pesar de la tambaleante economía norteamericana, la subvención estatal al desarrollo, difusión y activación de las artes desde la educación no ha decrecido, e incluso ha aumentado la percepción ciudadana de que el arte es necesario para diversos aspectos de la vida

* Museo de Arte Moderno.

¹ Menand, Louis (2001), *El club de los metafísicos. Historia de las ideas en América*. Barcelona, Ed. Destino, p. 137.



“...es preciso olvidar para seguir construyendo escuelas, programas y pedagogías, pero tal vez también, en ciertos momentos, es necesario volver a oír para que el acto de enseñar no pierda nunca por completo la conciencia de las paradojas que le dan sentido”.

Rancière, Jacques (2007), *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, p. 1.



cotidiana. En una encuesta reciente de opinión pública se encontró que alrededor del 80% de los ciudadanos norteamericanos creen que las artes hacen de la comunidad un mejor lugar, incentivan la calidad vida y son un recurso importante para los negocios y la economía de sus comunidades.²

Sin embargo, la situación en Latinoamérica implica no sólo los recursos que el Estado o el sector privado otorguen para el desarrollo educativo y cultural de un país, la efectividad de las políticas implementadas y los posibles subsidios destinados a beneficiar la actualización constante de los profesionales de la educación y la cultura, sino también crear una conciencia colectiva de que la educación y el arte se deben infiltrar a manera de virus en todos los aspectos de la vida pública.

Lo falsario de este deseo nos convoca a repensar las prácticas educativas en las instituciones de enseñanza del arte y los museos y/o casas culturales en nuestro país; es decir, los espacios que están formando a los artistas y gestores de cultura y los dedicados a la conservación, exhibición y difusión de todos aquellos objetos culturales que se produjeron en tiempos pasados o se estén creando en la actualidad. ¿Desde qué lugar ambos territorios comprenden, cuestionan y activan los procesos educativos?

Es visible que en el caso de los museos persiste una dinámica que continúa favoreciendo la sistematización del ejercicio pedagógico, manteniéndolo bajo un suave estatismo a través de programas que replican una y otra vez determinadas estrategias. En este sentido, ¿qué es lo que el museo de arte no ha podido fisurar?

Tanto los museos como las casas culturales –éstas últimas, proyectos en vías de disecación cultural– tendrían que vivificar, de manera urgente y consecuente, una crisis radical que disloque las “formas institucionales de hacer”, con el único objetivo de provocar una autorevisión crítica del trabajo realizado. Sin este espacio de detención, el museo difícilmente podrá renovar la misión y objetivos para el cual fue diseñado y reconsiderar la mirada visitante de

públicos contemporáneos cada más diversificados.

No obstante, el replanteamiento que pueda o no hacer la institución cultural no sólo depende del momento político en cuestión o de la directriz de una persona en particular, sino del conocimiento de causa y experiencia de los profesionales de la cultura que colaboran en el espacio; de su recepción y sensibilidad con respecto de las audiencias con las que trabajan, y de su involucramiento directo en el diseño y aplicación de “nuevas formas de hacer” que enriquezcan la oferta del museo. ¿Cómo escaparse de las contradicciones conceptuales y operativas que existen en la vida interna del espacio museístico, con el fin de favorecer a los espectadores?

Uno de los principales aspectos por los que hay que ocuparse en el tejido interno de un museo es la sensibilización, el acercamiento y la incorporación de los directivos y curadores de arte en los programas pedagógicos y viceversa: demandar la participación de los educadores en la gestación de los proyectos de investigación y exhibición curatoriales. Mientras subsista la ausencia de diálogo y de co-participación entre ambas entidades, los proyectos educativos seguirán como “paralelos”, “extensiones” breves de las muestras centrales y sin posibilidad de ser considerados estrategias propias, creadas como parte de las curadurías de arte para beneficio de las audiencias. Para Nicholas Serota³, el prestigiado director de la Tate Gallery y de la Tate Modern, la curaduría y el diseño de las muestras también son educación.

La integración de todas las áreas que conforman el equipo de trabajo del museo es fundamental para la concepción y aplicación de los programas educativos, principalmente de aquellas que tienen contacto directo con los espectadores. Sin embargo, el trabajo colaborativo entre la curaduría de arte y la curaduría educativa tendría que ser el aspecto más importante para acortar la distancia conceptual que se visibiliza en los proyectos.

La historia de las áreas educativas en los museos de arte es relativamente corta, por lo que la reticencia respecto al quehacer pedagógico es grande por parte de curadores, críticos, historiadores y artistas, lo que ha implicado considerar a los educadores como profesionales de segunda categoría. En este sentido, la mirada de los educadores tendría que ser más expansiva y aguda, contribuyendo a la construcción de contenidos a partir de su experiencia con las audiencias y de las herramientas teóricas necesarias para entablar correspondencias con los investigadores y curadores de arte, principalmente.

² <http://www.usembassy-mexico.gov>

³ Curador inglés. Fue director de la Whitechapel Gallery, del Museum of Modern Art of Oxford y, posteriormente, de la Tate Gallery y de la Tate Modern de Londres.

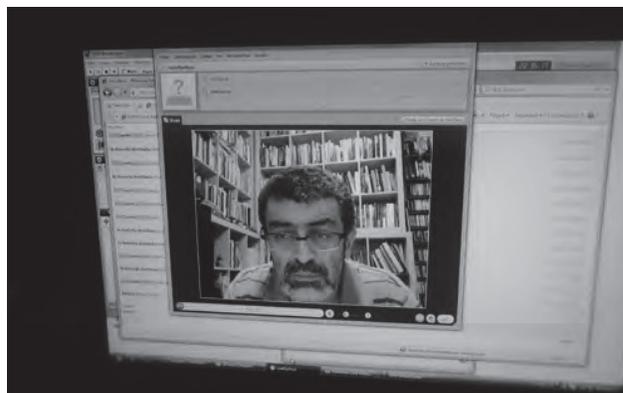
Para ello es necesario que el replanteamiento de la cognición del arte se reflexione desde su significado y práctica en el museo; es decir, desde los intereses que la institución tiene para incorporar el aspecto educativo a su oferta, así como su importancia para los profesionales que integran el equipo, incluyendo los educadores. Hacia el interior como hacia el exterior, el museo no debiera percibirse como un lugar que emula las formas de hacer de las instituciones académicas, aunque establezca determinadas conexiones y gestos de relación con ellas. El museo debiera ser descubierto como otro tipo de espacio, más flexible, de encuentro y socialización, de intercambio de *saberes* y experiencias entre aquello que exhibe y sus espectadores, dislocando cada vez más y a través de su quehacer, la apreciación tradicional de que es un sitio destinado a un único aprendizaje, el del arte.

Desde esta perspectiva, las pedagogías del arte se podrían reconfigurar en pedagogías colectivas significativas, favoreciendo el conocimiento entre varias personas. Canjes que dentro del museo son atravesados por el arte, pero que sus posibilidades de diálogo traspasan este territorio para relacionarse con el mundo.

Afortunadamente, la vitalidad e importancia de las prácticas educativas está siendo reconsiderada cada vez más, tanto en el espacio museístico como en otros escenarios de pensamiento y acción. En los últimos años, directores de museos y fundaciones privadas, curadores de arte, artistas y diversos agentes culturales, ven en las pedagogías del arte una potencialidad única para fomentar sociedades de conocimiento. Proyectos como la última edición de la Bienal del Mercosul⁴ —plataforma de arte contemporáneo que se realiza desde 1997 en Porto Alegre, Brasil— reestablecen la importancia de un proyecto educativo frente a la selección de las obras y su discurso curatorial. El programa se pensó y trabajó desde que comenzó el diseño y la organización de la bienal, designando a un curador educativo para coordinar todo el programa y que en esta ocasión fue el artista y educador mexicano Pablo Helguera.

Otro proyecto puesto en marcha la primera semana de septiembre de 2011, fue la segunda edición del MDE11⁵, coordinado por Bill Kelly Jr., curador y educador independiente angelino. El evento tiene como sede principal el Museo de Antioquia en Medellín⁶ y es una acertada iniciativa de arte contemporáneo que cuestiona el formato mismo de la bienal, expandiendo las propuestas artísticas a toda la ciudad. El tema central fue “Enseñar y aprender. Lugares del conocimiento en el arte”, y uno de sus principales intereses fue reflexionar sobre la construcción de conocimiento en y desde el arte, así como conformar relaciones diferentes afuera del museo a partir de la activación de una serie de propuestas —coordinadas por artistas y por especialistas provenientes de otros campos de estudio— que se trabajaron en conjunto con comunidades ajenas al arte, la cultura en general y el museo.

¿Cuáles son las aportaciones de este tipo de iniciativas? Una muy destacable es la apertura para relacionarse con las audiencias y el reconocimiento de la condición crítica de éstas, no sólo frente a los objetos culturales que la institución les ofrece, sino el “traspasar” la marcada frontera entre el territorio del arte y el de la vida cotidiana.



Estos proyectos, pensados y realizados en territorios latinoamericanos, en donde las similitudes son mayores que las diferencias respecto a los públicos en México, tienen el tino de provocar afecciones múltiples entre el museo y otros lugares de autogestión con distintas características, así como entre la comunidad del arte y grupos de personas disímiles y ajenos a él; es decir, lo importante es crear un espacio de diálogo para entablar relaciones de conocimiento con la *otredad*, cuyo origen es la experiencia de las personas y en donde los procesos artísticos funcionan naturalmente como catalizadores centrales o periféricos. Paulo Freire ya había propuesto que nadie aprende solo y que nadie enseña nada a nadie, que aprendemos los unos con los otros mediatizados por el mundo.

Otro beneficio de crear este tipo de plataformas es el vínculo que se produce entre el arte y el ámbito de lo social. La teórica y educadora brasileña Ana Mãe Barbosa⁷, entiende desde las geografías latinoamericanas a la mediación cultural, como un ejercicio social y un agente de cambio y de incidencia para el desarrollo de un país. ¿El museo puede convertirse en un dispositivo que verdaderamente influya en la sociedad? Favorablemente, la

⁴ <http://www.bienalmercosul.art.br/pedagogico>

⁵ <http://www.mde11.org>

⁶ El MDE11 implica otros espacios anfitriones de los proyectos como Casa Imago, Casa Tres Patios, Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, Taller 7 y Taller Sitio, además de una extensa lista de interlocutores.

⁷ Barbosa, Ana Mãe, *Arte/Educación como mediación cultural y social*. 1. La mediación cultural es social.



respuesta siempre es positiva, pero no por ello fácil de activar en el plano de lo real. La crítica autoreflexiva nuevamente nos lleva al comienzo de todo, haciéndonos ver que tampoco es necesario cancelar las prácticas tradicionales empleadas hasta el momento, sino replantearlas y dirigir el enfoque.

El museo como lugar de intercambio de distintos *saberes* y experiencias, ha confundido fallidamente la intención comunicativa con la educativa. Ha proporcionado, la mayoría de las veces, información oportuna y contenidos elaborados o simplificados –de las exposiciones y proyectos que produce– a sus públicos. Informar, explicar y conducir –sin importar qué discurso o formato se emplee– todavía son sinónimos de enseñar, formar y aprender. José Vasconcelos escribió a principios del siglo XX: “...es necesario que el pedagogo no estorbe el fluir espontáneo de la conciencia artística. Ya que destruye, no sólo obstruye, el sentido profundo del arte, con su pretensión pragmática de convertir el gusto estético en una serie de prolongación del trabajo industrial”⁸ La verticalidad imperante en los procesos de enseñanza-aprendizaje es lo que visibiliza esta

⁸ Vasconcelos, José (1981), *Antología de textos sobre educación*. México, SEP-FCE, p. 110.

cita de Vasconcelos, la “interferencia” es confundida en el espacio del museo con la mediación. Desde esta perspectiva, otra de las razones por la que hay que trabajar consistentemente al interior de la institución museística, es por la comprensión de que la producción de conocimiento en este espacio difiere de las metodologías escolarizadas que la mayoría de los espectadores ha experimentado con anterioridad, y trabajar por la formación de un pensamiento diferente respecto de la recepción de los objetos culturales.

Los espectadores son el alma de los museos, sin ellos no hay forma de relacionarse con el otro, no hay razón de existencia de la institución, no hay posibilidad de generar experiencias reales de relación con lo que el espectador observa al interior del museo y el mundo de afuera. Este acto fallido se refleja en el escaso conocimiento de esa entidad.

Lamentablemente, las audiencias no han dejado de significar para las instituciones culturales una masa homogénea que engrosa los “indicadores” de éxito de determinados proyectos.

Para redirigir la experiencia educativa a través del arte, es necesario tomar en cuenta de sus públicos: necesidades, desplazamiento generacional, intereses, posturas críticas frente a lo que les rodea, etc. ¿Cuántos museos generan estudios de públicos para conocer un poco más sobre los aspectos anteriores? Incluso los propios educadores o curadores educativos, ¿cuántas veces evalúan la apreciación directa de las audiencias en determinado proyecto o actividad educativa?

La importancia de repensar al público desde otro lugar debería comenzar precisamente desde la vida interna que genera la vestidura del museo. El trabajo colaborativo entre los diversos profesionales involucrados con las audiencias determinará, sin duda, contenidos y formatos diversos, o incluso el enriquecimiento de los ya utilizados con el fin de generar un espectador crítico y emancipado, como lo pensaba Jacques Rancière⁹; es decir, un visitante autónomo, crítico y reflexivo de la oferta que el museo le ofrece.

RADIO EFÍMERA

Una de las misiones educativas del museo contemporáneo es explorar incansablemente las posibilidades a favor de inventar nuevas formas de hacer y de relacionarse con sus espectadores. Es interesante revisar lo que se puede hacer y se realiza actualmente en algunos museos en la Ciudad de México. Esfuerzos que valen la pena destacarse son los implementados por el Museo de Arte Moderno en los últimos cuatro años, cuando asumió la dirección del museo el curador de arte contemporáneo Osvaldo Sánchez.

La visión en la dirección de la institución y la coordinación integrada con el equipo de trabajo se han visto reflejadas en el creciente interés que los proyectos del MAM han despertado en públicos variados. Uno de los espacios creados específicamente para exhibir y activar estrategias educativas es *Se Traspasa. Proyectos Nómadas*, localizado en el lugar que durante mucho tiempo albergó la librería del museo (a la izquierda de la entrada principal).

La propuesta se abrió precisamente con la intención de generar diálogos más cercanos y vivos con las audiencias, hospedando proyectos que habitualmente no

⁹ Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*. Pontevedra, España, Ellago ediciones, p. 40.

serían parte de la programación del museo, y que entrecruzan activa y discursivamente diversas disciplinas artísticas y esferas de la vida pública. Una característica de los proyectos “huéspedes” es que se insertan en el devenir de lo cotidiano y que el impacto de sus contenidos y procesos es visible en los contextos que los hicieron surgir o con los que se relacionan. La intención final es provocar la interacción con el público asistente o periférico al museo a través de actividades poco usuales. El montaje de cada proyecto, así como cada activación o estrategia de relación con los públicos, es un trabajo colaborativo entre la curadora del espacio y el invitado. El propósito es expandir creativamente los procesos de trabajo del “huésped”.

Con poco más de un año de vida, *Se Traspasa. Proyectos Nómadas* ha presentado cinco proyectos en este pequeño espacio: *Radio Efímera*, *Taller Ditoria*, *La fábrica de papel de Etila*, *Re-Sonar. 8 relatos de disqueras mexicanas* y, actualmente, *Taller 75° Grados Color* y actualmente, *7 capas. La cultura del patinaje en las calles de México.*

La primera propuesta con la que abrió sus puertas el espacio, resignificó en parte la funcionalidad de la antigua librería, al hospedar a la estación de radio por internet *Radio Efímera* (radioefimera.com), consecuencia de la revista de literatura *Palabras Malditas*. La estación la dirige desde hace siete años el escritor Jonathan Solórzano, mejor conocido en las redes sociales como *Moon Rider*. El locutor programa, conduce y co-produce junto con el público radioescucha. Una propuesta de radio no convencional fundada por un grupo de escritores, que no utiliza guión, que involucra a los públicos, que se activa durante la noche y que sólo programa música de *lados b*, requirió del diseño de una programación conjunta que consistió en transmisiones maratónicas durante tres madrugadas completas (*De carrera larga. Primer Maratón de Intervenciones Nocturnas en Radio*, de 21 pm a 6 am), en donde escritores, intelectuales y personas que laboran durante la noche, dialogaron sobre el tiempo nocturno, el insomnio y el erotismo. La activación del proyecto también contempló actividades diurnas con diferentes invitados, segmentos para músicos, artistas visuales con propuestas musicales y público en general, incluyendo curadores de arte, el administrador, el jefe de seguridad y el director del MAM. Durante los sábados, el público podía programar su propia música (conectando su *iPod* o teléfono celular) junto con el locutor desde la estación hospedada en el museo.

El espacio se ambientó cómodamente con muebles de época de los años cuarenta y cincuenta, con el objetivo de acentuar las particularidades de un proyecto en el cual la interacción con el público se realiza por internet. Además, se dispusieron por todo el espacio más de cuarenta títulos de los escritores fundadores de la estación, para que los visitantes conocieran parte de estos materiales.

La estancia de Radio Efímera en el MAM supuso la primera vez que una estación de radio ya existente se hospeda en un museo y convoca la participación conjunta de “invitados” y “visitantes” –tanto en las redes sociales como en el espacio físico– a través de una programación específica para ello. El proyecto logró reunir alrededor de cinco mil radioescuchas durante dos meses (tiempo que duró el proyecto) a través de enlaces vía *skype* (algunos especialistas también participaron bajo este formato), así como del seguimiento por medio del *facebook* y el *twitter* del museo. Los radioescuchas conectados provenían de Estados Unidos, Canadá, España, Alemania, Colombia, Venezuela, Argentina, Perú, Francia y México.



La estación de radio no sólo fue un proyecto inusual para la programación del museo que recargó de vitalidad la interacción con las audiencias, también expandió sus contenidos con los más de 30 invitados que se programaron por segmento, entre los que destacaban escritores como Vivian Abenshushan, Gilma Luque, Orfa Alarcón, Luis Alberto Ayala Blanco, JM Servín, Carlos Martínez Rentería, Guillermo Fadanelli, Yuri Herrera y Alberto Chimal; los artistas visuales José Luis Sánchez Rull, Morelos León y Lorena Marrón; los filósofos y teóricos Fabián Giménez Gatto y Naief Yehya; directores de cine como Roberto Fiesco y Gerardo Delgado; los proyectos musicales y de *Spoken Word Poetry* como Los ositos arrítmicos de Lemuria, La Diabla & Low System y la banda de rock Vicente Gayo, entre muchos otros.

La presencia de Radio Efímera en el MAM dialogó, lúdica y abiertamente desde el espacio de un museo y desde la virtualidad de Internet, con audiencias híbridas en intereses y hábitos comunicativos, incorporando al público visitante con espectadores que de otra manera seguirían pensando que las propuestas educativas en los museos no podían ser dinámicas y atractivas para ellos. ❖