

# Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto.

Javier Rodrigo Montero (Transductores) y Antonio Collados  
Alcaide (Transductores, Universidad de Granada)

javier\_463@yahoo.es, colladosalcaide@ugr.es

Javier Rodrigo es investigador y educador de arte, coordinador de Transductores. Ha desarrollado proyectos de mediación, seminarios e investigaciones tanto a nivel estatal como internacional en diversas instituciones culturales desde las perspectivas de pedagogías colectivas, políticas de colaboración y mediación crítica.

Antonio Collados es investigador y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Granada. Sus líneas de trabajo están vinculadas a las prácticas artísticas en espacio público, los espacios de producción cultural y las políticas y medios de edición y comunicación del arte.

**Resumen:** Este texto plantea repensar la mediación e interpretación de los museos, al entenderlos como zonas de contacto. Para ello, primero se esboza qué tipo de mediación e interpretación es posible mediante una perspectiva deconstructiva/transformadora del museo. A continuación se sitúa la relación del museo con la transculturalidad y las identidades mixtas a partir de las políticas de la diferencia, pensando el museo como un dispositivo cultural en la sociedad mestiza del siglo XXI. Finalmente, describimos una serie de consecuencias en los modos de actuar y mediar desde los museos, que marcan otras claves desde donde repensar la dimensión política y social del museo en nuestros días.

**Palabras claves:** Mediación crítica, zonas de contacto, transculturalidad.

**Abstract:** This text suggests a rethink of mediation and interpretation of museums, thinking of them more as points of contact. It first outlines what type of mediation and interpretation is possible by means of a deconstructive and/or transformative perspective on museums. We outline below the relationship museums have with transculturality and mixed identities, using diversity politics as a starting point, and conceiving of museums as a cultural device in the 21st century's diversified society. Lastly, we describe a series of outcomes regarding how we act and mediate from museums, which flag other key points

from which to rethink the present-day socio-political dimension of museums.

**Keywords:** Critical mediation, points of contact, transculturality

## Mediación, interpretación activa y diálogos múltiples. Los museos como zonas de contacto

Tradicionalmente la educación en museos se articuló y construyó para dar acceso a públicos concretos y comunicar de forma más o menos didáctica los contenidos de las colecciones, los significados y las culturas que diseñaban las narrativas de los museos (Padró, 2003). El museo, como dispositivo de educación ciudadana, fue diseñado como un medio de construcción de subjetividad, es decir, de identidades y relaciones sociales bajo un pacto social donde la cultura serviría para iluminar y enseñar a los públicos. El museo se concibió así como una institución democrática donde acceder a una mirada privilegiada que supuestamente los públicos desconocían o de la que estaban distanciados. Se conformaba una noción de públicos incultos, los cuales ganarían capital cultural y conocimiento en su experiencia dentro de las salas de exposición. De este modo, el museo, como contenedor de un patrimonio de alta cultura, articuló, durante el siglo XIX y parte del XX un discurso educativo basado en la afirmación, comunicación y autoridad de la institución. Un tipo de institución, además, propia de una cultura burguesa que pretendía poner en contacto el museo con el pueblo de manera altruista. Acceder a los contenidos, culturizar, alfabetizar y comunicar los valores «intrínsecos» de la cultura y el patrimonio fueron los objetivos que normalmente secundaban los departamentos y áreas de educación del museo. Muchos de estos departamentos, nacieron en el Estado español como medios para organizar visitas o talleres para escuelas, que más tarde ampliaron su oferta y públicos al campo de la educación informal (Sánchez de Serdio y López, 2011), siempre considerándolos una parte abyecta, complementaria y menor de la función principal de los museos.

Desde una posición tradicional de la educación en museos en el Estado español se fue dando lugar a nuevas narrativas y discursos en ellos, gracias sobre todo a la introducción del campo de los estudios culturales, del giro etnográfico, de proyectos y marcos nuevos donde pensar las pedagogías, como por ejemplo la mediación cultural, las pedagogías críticas o las feministas (Beltrán 2004; Rodrigo, 2007; Mörsh, 2009). A estas nuevas perspectivas, habría que sumar, sobre todo, las nuevas generaciones de educadoras, gestoras y mediadoras formadas en ámbitos híbridos más allá de la historia del arte u otras disciplinas académicas, conjuntamente con la politizada profesionalidad del sector. De este modo muchas áreas de Educación de los museos abrazaron y exploraron nuevos marcos de trabajo, reconociendo su trabajo como un campo complejo de mediación entre ciudadanía y cultura. Es decir, un sistema que no pretendía simplemente actuar

como puente entre la cultura y los públicos, sino generar modos diversos de interpretar, de relacionarse, de dialogar, e incluso de contradecir o criticar las culturas y narrativas que los museos e instituciones culturales albergaban. Bajo este marco, por ejemplo, muchas áreas de educación en Inglaterra pasaron a incluir también el nombre de interpretación, pensando a los públicos como lectores activos, y no simplemente consumidores pasivos, o situando proyectos que entrecruzaban comisariado, educación y mediación, con el objetivo de trazar conexiones más fluidas entre los departamentos de exposiciones y de mediación. Esta ampliación se basaba en la comprensión de la experiencia de la diversidad de públicos y multitud de modos en el que el museo se dirige y genera espacios significativos para ellos (Hooper-Greenhill, 1994). Estos cambios promueven lecturas complejas, proyectos donde la interpretación y mediación producen nuevos conocimientos y donde se mezclaban metodologías de investigación artrítica, educación, investigación cualitativa y educación constructivista (Sekules, Blickem y Peel, 2006).

La mediación como interpretación activa busca potenciar significados impredecibles, abiertos y plurales, interseccionando, enredando, interpretando de formas múltiples; y lo intenta a partir de las culturas materiales, visuales, de imaginarios propios, ajenos, extraños, diferentes...

Dentro de todo este magma, surge la noción de la educación como mediación transformadora promovida por Carmen Mörsch como uno de los cuatro discursos en los que la autora sitúa las políticas de la educación en museos (2009). La educación será entendida como una conversación cultural compleja siguiendo los marcos de los proyectos de trabajo en escuelas (Hernández, 2007). La

educación es un conjunto de diálogos inacabados, múltiples, plurales y diferentes. La mediación en museos, siguiendo los marcos que propone Mörsch (idem) puede articular discursos deconstructivos y transformadores de los museos. Conlleva que la mediación tendría una capacidad política de transformación de las instituciones culturales, y de este modo dejar de ser simplemente activada como una correa de transmisión de los discursos oficiales del museo o del capital cultural del comisariado o conservadores. Por otro lado, la mediación como interpretación es entendida como una comprensión activa y significativa, donde la pedagogía del arte está vehiculada por una visión pragmatista (Aguirre, 2006). Esta educación pragmatista, busca entender la experiencia de la obra de arte y de cualquier objeto o artefacto cultural, como una herramienta o disparador de múltiples experiencias. No es tanto un objetivo de la mediación desvelar una verdad oculta. Tampoco es su fin el conocimiento completo de un objeto cultural, como si de capas o grados de dificultad de los conocimientos se tratara. Más bien, la mediación como interpretación activa busca potenciar significados impredecibles, abiertos y plurales, interseccionando, enredando, interpretando de formas múltiples; y lo intenta a partir de las culturas materiales, visuales, de imaginarios propios, ajenos, extraños, diferentes... De este modo, los dispositivos culturales de los museos (ya sean sus colecciones, el edificio, o una pieza expuesta) son disparadores para abrir diversas sensibilidades y regímenes de visualidad diferentes, no contenedores de un conocimiento único. Estos diversos artefactos culturales nos brindan la

posibilidad de pensar cómo habitar un mundo común a partir de diversas singularidades y diferencias. En este sentido la crítica de arte Claire Bishop (2012), a partir de su interpretación de Jaques Rancière, postula el papel de la política del arte y del papel de espectador («*spectatorship*»). Mediante una aproximación no moralista ante la política y antipaternalista ante la persona que observa, Bishop argumenta defender la necesidad de promover múltiples deconstrucciones como una posibilidad de la política del arte. De este modo, los públicos desarrollan su «emancipación» no por una situación de aprendizaje único, sino por tratarse de espacios abiertos de lecturas múltiples, de lugares de encuentros y desencuentros, de relaciones y fricciones. Para esta autora, esta apertura de espacios es el lugar desde donde repolitizar la estética, donde encontrar la política de lo estético, y en nuestra opinión, de cualquier artefacto cultural o narrativa de un museo. De algún modo la interpretación se rebela contra sí misma, contra el objeto de traducción. La mediación crítica así activa otras lecturas, otros cuerpos, otros movimientos; genera espacios de diálogos múltiples que no tienen por qué terminar en un consenso, sino cruzarse y relacionarse desde sus diferencias. Potenciar esta multiplicidad en una suerte de «lectura performativa», una mediación subversiva de las diversas narrativas culturales del museo. Esta mediación subversiva es algo que ya postulaba Garoian en su texto de 2002, titulado *Performing the museum*.

A partir de las diversas reflexiones lanzadas podemos plantear que tanto educar como mediar en museos no comprende un mero acto de traducción cultural simplificada para que alguien entienda claramente conceptos complejos. No hablamos en este sentido de una «fórmula» o «conjunto de técnicas» para desvelar o interpretar el patrimonio o la cultura del museo. La mediación, más bien, sería comprendida como un dispositivo con diversos discursos, esto es, un conjunto de regulaciones, relaciones de poder, normas, y al mismo tiempo, un campo de resistencias, fricciones, divergencias. Este campo complejo se basa tanto en comunicar, educar o dar voz a los públicos, como sobre todo en albergar espacios de disidencia donde generar otras miradas, otras relaciones y conocimientos con y desde los diversos habitantes y usuarios del museo. En este potencial es donde la mediación crítica reconoce al otro como una persona portavoz de conocimientos, de culturas y compañero/a con quien trabajar y aprender conjuntamente. Por tanto, ya no se hablará de públicos o espectadores, en una demarcación de pasividad, sino más bien de usuarios, de habitantes o de ciudadanos, de grupos con capacidad de accionar, vivir, cohabitar y producir cultura y significados dentro, fuera y entre medias de los museos. En definitiva, el museo desde esta aproximación es una esfera pública abierta, múltiple, donde se cruzan muchos significados, culturas, conversaciones, diálogos interpretaciones, identidades y relaciones. Por tanto, no estamos ya viendo un museo decimonónico, como el contenedor de una sola historia patriarcal, de un solo patrimonio cultural o legado, que nos habla desde una esfera pública hegemónica. Por el contrario el museo actual, como institución pública, es visto como un laboratorio ciudadano, un espacio de mezcla, de negociación constante de sig-

nificados y de narrativas desde donde contar y contarnos, donde representar y representarnos de forma plural. Y estos espacios es lo que Clifford Geertz denominó «zonas de contacto» (1999) en relación a los museos. La concepción de zonas de contacto se basa en la noción de la antropóloga Maria Louise Pratt (1992) Para esta autora las zonas de contacto son espacios de hibridación cultural, lugares intermedios, que generan relaciones de resistencia entre sujetos que conjugan conceptos y posiciones dispares, y, no obstante, alteran las relaciones de poder y los dominios hegemónicos de una lengua, cultura o identidad sobre otros. Pratt define las zonas de contacto como espacios sociales, donde las culturas colisionan y generan procesos de transculturación; espacios donde los grupos rearticulan y generan nuevas formas de cultura a partir de los materiales y contactos establecidos con las culturas dominantes. En estas zonas se establece una relación híbrida entre la cultura subyugada y la dominante más allá de una dicotomía entre opresor y oprimido. Por ello, los museos como zonas de contacto serían lugares donde los lenguajes se mezclan, se hibridizan; donde las lenguas minoritarias y las mayoritarias construyen nuevos lenguajes; y donde las nociones de dentro/fuera, centro/periferia se desdibujan. Los museos son concebidos como arenas, lugares de intercambios y de conflictos, y no solamente espacios de consenso o de ágoras complacientes (Padró, 2004). Estas zonas de contacto, como espacios de conflicto, nos permiten movernos a la siguiente parte de este texto, al preguntarnos ¿qué tipo de subjetividades y relaciones son posibles en los museos? y ¿qué posibilidad de relación con la diferencia cultural y otros grupos es posible construir en el museo que no sea paternalista, intrusiva o instrumentalizadora?

## ¿Transculturalidad en el museo? Del museo acceso a las identidades múltiples

Ya hemos señalado la complejidad del museo, como esfera pública democrática, que se manifiesta y nace desde una idea hegemónica de cultura, pero que al mismo tiempo alberga la posibilidad de ser expandida, contradicha, ampliada o deconstruida por medio de estrategias de mediación transformadora e interpretación activa. En este sentido, ahora nos propondremos pensar en qué marcos de políticas culturales podemos repensar estas articulaciones teniendo en cuenta la noción de diferencia cultural y transculturalidad.

Lo primero que cabe describir es la noción de diferencia cultural. Esta es una concepción donde lo que está en juego es el reconocimiento de las múltiples identidades que pueblan, cohabitan y se relacionan en la sociedad contemporánea (Hooks *et alii*, 2004, Bhabha, 2002). En primer lugar, pone en cuestionamiento la noción hegemónica de identidades estanco, heredada de los proyectos de la modernidad centro-europea, que postulaban la idea de una serie de identidades fuertes, únicas, esencialistas y deterministas. Este proyecto colonial ya se modeló bajo el paradigma de hombre blanco independiente y trabajador. En consecuencia el proyecto moderno ponía en cuestio-

namiento y excluía otras identidades culturales negándolas, inmovilizándolas o caracterizándolas como «inapropiadas». Desde los estudios culturales, postcoloniales y decoloniales se ha intentado desestabilizar esta noción de identidad, repensando las consecuencias de las representaciones y narrativas culturales que mantienen estas relaciones de poder al tiempo que esconden dispositivos de control social, de dominio y de hegemonía de los significados sociales en la sociedad (Hall, 1997; Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007). A la idea de una sola historia moderna, heteronormativa y patriarcal, la diferencia cultural se antepone con la noción de múltiples historias e identidades, de historias feministas, inapropiadas o subalternas o de cruces e hibridaciones de la diferencia cultural (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1995).

La identidad no se constituye como un conjunto de capas que van sumando y componiendo una estructura fuerte. Por el contrario, es un continuo, una red que se mueve como una mezcla de posiciones, relaciones

En contra de la mirada privilegiada, la diferencia cultural en su diálogo con el feminismo propone una posición situada, concreta y múltiple. Remarca la dificultad de apuntar a nociones claras y estancas de identidad. Esta mirada concreta nos explica que existen prácticas culturales alternativas que se manifiestan en el mestizaje (Anzaldúa, 1987), en la resistencia cultural (Bhabha, 2002) o

el giro decolonial que propone otras epistemologías de las ciencias sociales (Rodríguez, 2010). De este modo, la identidad no se constituye como un conjunto de capas que van sumando y componiendo una estructura fuerte. Por el contrario, es un continuo, una red que se mueve como una mezcla de posiciones, relaciones. Son constelaciones en movimiento, experiencias que generan identidades mestizas y nuevas constelaciones (Rodrigo, 2008). Hablamos aquí entonces de formas múltiples de habitar, construir relatos culturales y habitar el mundo, desde un lugar concreto y posición específica. Siguiendo estos marcos, la museóloga McDonald (2003) alude a la idea de transculturalidad para repensar cómo habitan, se negocian y construyen las identidades políticas en el museo, entendiendo este como una tecnología de representación cultural. Esta autora nos reta, sobre todo, a repensar un museo que está forzado a cuestionarse y transformar las culturas que narra. Pero además también repensar los públicos a los que se dirige, no desde perspectivas esencialistas o comunidades fijadas, sino desde la fluidez y las mezclas de las culturas. De este modo la transculturalidad no propone una diversidad cultural, donde existen y coexisten amablemente las identidades culturales, como si fueran estas identidades departamentos estancos que simplemente hay que pegar como un collage sobre fondo blanco. Y mucho menos esta perspectiva se refiere a la integración de las identidades periféricas en un supuesto centro, articulador que debe normativizar y consensuar todas las diferencias sin que cambien las estructuras sociales, algo sobre lo que profundizaremos más adelante. Bajo esta perspectiva es interesante resaltar las formas en que se negocian los significados culturales. A este respecto el teórico postcolonial Hommi Bhabha (2002) nos recuerda como los lugares de resistencia en las colonias rompen los dualismos opresor/oprimido, dentro/fuera, y emerge un tercer espacio, o un lugar *entremedias* (de una traducción propia del término del inglés «*in-between*»). Este *entremedias* es un término



que nos sirve para enfatizar cómo el autor describe este concepto con un significado polivalente: *entremedias* como algo que irrumpe entre dos cosas, y al mismo tiempo que está mediando, está entre dos, y por tanto permite la coexistencia de la diferencia (idem, 2002). De este modo interrumpir, mediar e intermediar emergen al mismo tiempo, precisamente como los marcos de mediación e interpretación que señalábamos anteriormente. Este espacio intersticial negocia y desestabiliza las identidades, al tiempo que genera hibridaciones y lugares constantes de relaciones postidentitarias, es decir, que no apelan a nociones clásicas de identidades culturales. En este mismo sentido también argumentan los investigadores Andrew Dewdney, David Dibosa y Victoria Walsh (2013). Estos autores desarrollaron un estudio sobre cómo se articulan y negocian las identidades de los jóvenes en la Tate Britain de Londres durante tres años, generando una aproximación al concepto de «Museología postcrítica». Esta investigación se construyó a través de estudios de caso, etnografías y recopilación de datos y materiales. Sirvió para argumentar un desplazamiento del paradigma de museo moderno europeo de la Tate que demarca la colección y ordenación del patrimonio como elementos del siglo XIX. Frente a esta concepción, este estudio dio pie a reflexionar y cuestionar cómo los significados son negociados por diversos grupos en los museos. Así, el museo pasaría de ser considerado una caja de tesoro o un cubo blanco moderno. Por el contrario, se reconceptualiza como una red distributiva de valores y significados, donde estos viajan a través de líneas y medios transculturales y transmedia. Bajo este prisma el museo es revistado como un aparato colonial e imperialista, que reproduce su propia imagen y produce sus públicos bajo las miradas y pautas de una mirada centroeuropea. Esta aproximación se construyó según los investigadores a partir del ámbito

La transvisualidad en este caso es un marco donde comenzar a activar otros modos de relación de los museos con los significados y cruces culturales y visuales de los públicos jóvenes en la sociedad del siglo XXI

de «transvisualidad» (idem: 160-161), como el elemento de relación e interacción de los públicos que navegan y negocian los significados culturales del museo. De este modo, el museo es un magma cultural donde los públicos se diluyen y generan significados y conexiones propias e imprevisibles, significados que, evidentemente, no responden a la organización de las colecciones, a los diseños de exposiciones y eventos, y mucho

menos a la idea de públicos normativizados y grupos claves (*target groups*) en los que se basan las políticas actuales de los museos. Este estudio, de amplio calado y sofisticación metodológica, describe la necesidad de repensar los paradigmas coloniales del museo, las marcas y pautas de la Museología crítica como un discurso hegemónico. La transvisualidad en este caso es un marco donde comenzar a activar otros modos de relación de los museos con los significados y cruces culturales y visuales de los públicos jóvenes en la sociedad del siglo XXI.

Teniendo en cuenta las nociones de transculturalidad y diferencia cultural, sería interesante cuestionarse el rol del museo y sobre todo sus discursos de políticas de acceso. Como ya hemos señalado, los

museos siempre elaboran y diseñan programas bajo paradigmas centroeuropeos y decimonónicos, propios de la Ilustración donde su afán se centró en abrir los museos al pueblo, ilustrarlos, ponerlos en contacto con la alta cultura. Todo ello esconde un aparato de disciplinamiento y creación de una ciudadanía que privilegia las miradas coloniales y produce sus mismos marcos de inclusión y exclusión bajo criterios de distinción social (Castro Varela y Dhawan, 2009). Como ya hemos señalado, este acceso es irreal y muy problemático tanto desde la idea de mediación como desde el marco de diferencia cultural y transculturalidad. Además es inoperativo pensar en políticas de acceso si tenemos en cuenta otros papeles de la sociedad civil, cuando la cultura se está proponiendo como un bien común y no solo como un recurso (Expósito, Martínez, 2015). En definitiva, en cuanto cuestionamos la identidad del museo como herederos del movimiento moderno y el imaginario colonial democrático y social que ha estructurado nuestras sociedades modernas, nos vemos en la posición de repensar el rol del museo de forma compleja. Así la perspectiva de la transculturalidad nos brinda la oportunidad de repensar el rol social y político del museo. Nos invita a repensar la dimensión pública de estas instituciones democráticas como espacios de diferencia y negociación cultural. En este sentido, la transculturalidad puede apuntar a otros modos de generar nueva institucionalidad, con otras políticas de diseño y gestión. Unas políticas que abran formas plurales de relacionarse en el territorio y la sociedad del siglo XXI, una sociedad de identidades mixtas donde es necesario coexistir y trabajar con la diferencia cultural. A continuación señalaremos, a modo de tentativas, las consecuencias de estos modos en la mediación.

## Retos y complejidades de la transculturalidad en el museo. Voces disonantes, silencios y otras disonancias políticas

Bajo la perspectiva de la transculturalidad podemos repensar ahora ciertas contradicciones y complejidades de las políticas culturales de los museos, tanto en su forma de representar como de interpelar a los públicos o de organizarse y estructurarse internamente. En esta parte del texto, pretendemos esbozar algunas reflexiones sobre los modos en que la mediación y las políticas museísticas podrían activar espacios de conflicto, de contacto y de transculturalidad.

En un primer lugar sería interesante repensar la noción de los públicos. Habitualmente pensamos en una definición de público como un grupo coherente y único. El uso común de este término esconde una noción universal de público que tiene como referente a un sujeto hombre, independiente, blanco, centroeuropeo, con estudios de postgrado y amplio capital cultural. Esta noción claramente alude a una distinción social. Pretende mantener y producir un sujeto: «el público», algo que o no existe, o es realmente minoritario en nuestros días. Esta producción del sujeto «público», claramente establece un marco donde excluir, relatar, exponer o invisibilizar a otras subjetividades. Produce un sujeto



centro y reproduce un sistema patriarcal de exclusiones. En muchas ocasiones tanto el aparato del museo, el diseño expositivo, como los programas de mediación interpelan a este sujeto único: el fantasma del público universal. De este modo, una de las primeras premisas para repensar la mediación en los museos, sería reformular los modos en que nos dirigimos a los otros grupos, y pasar de la identificación de públicos receptores a ciudadanos activos. En este sentido se postula el teórico Stephen Wright (2015) cuando habla de usuarios, destacando la capacidad de generar contenidos y redes de las personas y grupos en el siglo XXI. Este autor aboga por un museo redistributivo, horizontal, donde la «arquitectura conceptual» del museo se articule en torno a la figura del usuario y el museo se ponga en disposición como «una caja de herramientas abiertas» (idem: 20). En este sentido la comunidad de usuarios no es mesiánica, ni mucho menos revolucionaria, sino autorregulada, orientada a términos prácticos de cambio de arquitecturas y usos, que no tienen una propiedad de un grupo, sino un campo sobre lo común. En otros términos, hemos argumentado sobre la necesidad de repensar los modos de colaboración del museo con grupos a partir de las teorías de redes sociales y conjuntos de acción social, como constelaciones abiertas, grupos sin una clara identificación o elementos comunes (Rodrigo, 2009). De este modo la mediación se articula en procesos abiertos donde la relación con las personas no es pasiva sino de reconocimiento de sus saberes, relaciones, de sus estados cambiantes y los modos en que actúan las redes activas en los contextos. Relaciones complejas, transformado dentro y fuera, tanto el museo como los mismo grupos. En esta dimensión, claramente no solo hablamos de públicos heterogéneos, de contrapúblicos o redes activas, sino sobre todo de cohabitantes de las instituciones culturales. No se trata tanto de introducir al «otro» en el museo, ni simplemente de contentarnos con su participación y capacidad de «usuario» como hemos visto, o de realizar gestos de ocupar y tomar el museo tan ampliamente difundidos (González Panizo, 2012). Sobre todo reivindicamos aquí la dimensión ciudadana del museo como institución de lo común: en cuanto vivimos, habitamos, cohabitamos y construimos las esferas públicas que constituyen los museos.

Otra segunda consecuencia, derivada del cambio de noción de públicos, tiene que ver con las narrativas y discursos que se articulan desde los museos como dispositivos de mediación y los modos en que interpelamos a las capacidades o no de lectura, comprensión y acceso de los diversos sujetos en él. Desde la transculturalidad y los marcos de la mediación crítica no se trataría solo de reconocer al otro como sujeto usuario, o espectador emancipado, sino de abrir marcos de diálogo múltiple y de encuentros donde diseñar y acoger los modos diversos en que transitamos y habitamos en los museos. Generar estos espacios, además, comportaría desbordar las narrativas tradicionales de los museos, del sujeto único y la voz afirmativa y de experto (Padró, 2004). La mediación entraría entonces a proyectar espacios de fricciones, de contradicciones y de otras clases de relaciones.

Una tercera consecuencia, muy conectada con la anterior, tiene que ver con los modos de organización interna y subjetividades/identida-

des que estructuran los museos. De cara a la organización interna de un museo, la transculturalidad conlleva también hibridar los modos de uso, diseño y narración de las profesiones que habitan los museos y su estricta separación departamental. Si los públicos no son ya objetos universales o figuras únicas, tampoco lo serán las diversas profesiones que tradicionalmente articulaban la institución museo, dándose la necesidad de repensar y trabajar modos de desborde entre profesionales y sujetos. Pese a celebrarse tanto la cultura y la transdisciplinariedad de la cultura contemporánea, muchos museos tienen jerarquías, departamentos y disciplinas autoritarias que demarcan modos de organizar el trabajo muy convencionales y fondistas. Estructuran desde una cadena de mando, una jerarquía marcada por la feminización del trabajo, donde tareas no glamorosas de educación y trabajo doméstico no son reconocidas (Sternfeld, 2012), o simplemente son definidas como «abyectas» (Sánchez de Serdio y López, *idem*).

En cuarto lugar, otro aspecto a destacar de la mediación del museo sería una revisión del papel de la cultura en nuestros días. Es decir, sería interesante que la mediación, de forma pragmática, y también reflexiva, pudiera ser capaz de repensar el discurso sobre los museos y la cultura como elementos de «regeneración urbana» o como un recurso para la «cohesión social y la diversidad cultural». Una mediación crítica con el museo también se plantearía el sentido que se le da a la cultura en los contextos y territorios donde se asientan los museos. El papel de la educación en museos es, sin duda, el de plantearse el rol y significados políticos del museo en nuestros días. Partiendo de la premisa de que todo museo genera una mediación y proyecto de ciudad –o de territorio–, en cuanto responde también a una planificación urbanística y tienen unas consecuencias e impacto en los territorios, cabe replantearse el rol mediador del museo. Esta mediación no estaría estructurada en base a un consenso, sino como un conflicto continuo entre la institución y el territorio. Se mostraría como un espacio de trabajo pedagógico que desvele y genere diálogos sobre los nuevos roles urbanos de la cultura, los museos y la regeneración. Siempre uniendo este trabajo con la delgada línea que existe entre las economías creativas y la economía liberal bajo el pretexto de la cultura como recurso de pacificación o cohesión social. En este sentido, se han erigido ya voces críticas contra los paradigmas de «inclusión social», sobre todo en aquellas perspectivas culturalistas y moralistas de la inclusión social herederas del laborismo británico y bajo marcos coloniales (Levitas, 1998, 2005). Partiendo de estas críticas, podemos repensar cómo estos programas de inclusión demarcan una falta de moralidad de los excluidos (de valores y creencias consensuados). Con esta operación prescriben la necesidad de incluir socialmente a algunos grupos en un centro normativo con la idea o sensación de integración. Con ello, se desvía la atención de las causas estructurales que promueven una exclusión social de los sujetos o grupos, muchas de ellas causas materiales relacionadas con pobreza, acceso a recursos básicos o con pertenencia a culturas no hegemónicas. De este modo se produce una regulación y normativización de estos grupos hacia un supuesto centro. Existe una exclusión social moral (los no integrados, los de fuera,

los de otras culturas) que solo es posible paliar en este relato mediante la consabida cohesión social e integración en grupos convencionales; esto es, dentro de una cultura dominante. Estas operaciones en muchas ocasiones se realizan mediante argumentos culturalistas, es decir, mediante articulaciones de regulación social fundamentadas en la necesidad de integración en un centro con valores culturales. En esta integración precisamente reescriben de nuevo las relaciones de poder y distinciones sociales y materiales de los grupos, mientras el supuesto centro queda intacto (Levitas, 1998). Así, la diversidad cultural, término más europeo, o el multiculturalismo, término más usado en EE. UU, son utilizados como operaciones para demarcar, aglutinar y hacer convivir alegremente los grupos identitarios en una supuesta integración culturalista, negando la diferencia, la disonancia o el conflicto. Estas operaciones son más evidentes en el ámbito de la cultura contemporánea y en sus planes de inclusión social, de trabajo comunitario y participativo (Yúdice, 2002; Sánchez de Serdio, 2004). Bajo la idea de diversidad cultural, la cultura aparece como un bálsamo para la integración social, de tal modo que la diferencia queda neutralizada ya sea por narraciones que la musealizan como algo «fijo» a un grupo (una minoría representada con sus estigmas o marcos universalistas), ya sea por medio de proyectos comunitarios o de programas de acceso a los museos (programas donde se ofrecen paquetes y talleres de consumo a diversos grupos bajo el paradigma del museo inclusivo). Este efecto paliativo tiene una grave consecuencia que se refleja en muchos planes de inclusión social, tanto internacionales como estatales. Este hecho no pasa desapercibido para la autora Yaiza Hernández (2003), quien describe el cambio de paradigma desde la cultura como ámbito de transformación estructural a la cultura como inclusión. La exclusión queda particularizada en ciertas personas o colectivos, los grupos excluidos que parecen adquirir derechos de acceso al ocio y a la cultura propios de la clase media del estado del bienestar. De este modo se proyecta una falsa imagen de estado de bienestar y una compensación cultural que realmente no genera un acceso y cambio profundo de las estructuras sociales que producen dicha desigualdad social. Esta operación, que Yaiza define como «meliorativa», trata de incluir culturalmente a grupos en la superficie, mientras se agravan las profundas causas de la desigualdad. Tal como afirma la autora: «Es posible pensar en la agenda de la inclusión social en las políticas de subvención de las artes, como un enorme ejercicio de redefinición de un problema –la distribución radicalmente desigual de la renta– en términos de otro –el acceso igualitario a (ciertos) recursos culturales; su retórica meliorativa deja intactas las razones profundas de aquello que pretende mejorar» (idem, 2013).

### Cierre: A modo de apertura...

Las consecuencias que hemos descrito influyen directamente en las formas de mediación y en los discursos que articulan los museos desde su giro social hacia la diversidad cultural y otras formas de trabajo comunitario bajo el paradigma de la inclusión social. Es un transfondo o escenario político que ha sido muy enarbolado por el laborismo inglés

durante los últimos diez años aproximadamente. Este giro retórico al acceso de algunos «recursos culturales», presentados a modo de paquetes de consumo de talleres o programas comunitarios despolitizados aparece últimamente descrito en planes de compromiso social estatales, de museos inclusivos/participativos o programas educativos o «sociales». Propuestas que, bajo la batuta de la inclusión como un discurso dominante, parecen justificar la crisis del museo y recontextualizar su rol social. Se trata, en muchos casos, de justificar de nuevo y usar la cultura otorgándole un papel compensatorio, paliativo, meliorativo, o casi pastoral, de sanación y cura mediante proyectos comunitarios o participativos (Kravagna, 1998). Este marco salvífico parece querer redescubrir un nuevo papel de la cultura en una época de crisis, de tal modo que puede justificar la inversión pública y el trabajo en cultura. Paralelamente a esta justificación, deja de lado la pregunta política por el museo para instaurarse en los cómodos ríos de la diversidad y los frágiles muelles de la integración social de las instituciones culturales. Desde los marcos que hemos desarrollado –el museo como una zona de contacto, con espacios de desborde, mestizaje y relaciones transculturales–, la mediación crítica en el museo puede contribuir a repensar otros modos de estar *entremedias* de la cultura, la educación y la ciudadanía. No tanto para justificar o convencernos de que un elemento es mejor que otro, sino para seguir abriendo nuevas posibilidades y modos impredecibles de trabajar en común. A este reto nos enfrentamos todos desde las diferencias como espacios de aprendizaje políticos. Como nuevos lugares donde ampliar y repensar nuestras instituciones democráticas, ya sean un museo, la escuela de nuestras hijas o el centro cívico de nuestro barrio.

## Referencias

- ANZALDUA, G. (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute, San Francisco, EE. UU.
- ASHCROFT, B.; Griffiths G., and Helen Tiffin, H. (1995): *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London.
- BELTRÁN MIR, L. (2004): *Educación como mediación en centros de arte contemporáneo*, Universidad de Salamanca/ Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca.
- BISHOP, C. (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO, y GROSFOGUEL, RAMÓN (2007): *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre/Universidad Central, Bogotá.
- CASTRO VARELA, M., y DHAWAN, N. (2009): «Breaking the Rules. Education and Post-Colonialism», en VV. AA. (2009) *Documenta 12 education. Between Critical practice and Visitor Services. Results of a Research Project*, Diaphanes, Zurich/ Berlin. 2009, pp. 317-332.
- CLIFFORD, JAMES (1999): «Los museos como zonas de contacto», en Clifford, J. (1999): *Itinerarios transculturales*. Gesida, Barcelona, pp. 233-271.

- GAROIAN, CHARLES R. (2001): «Performing the museum». *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education*, Vol. 42, No. 3, pp. 234-248.
- GONZÁLEZ PANIZO, J. (2012): «Bienal de Berlín: de la revolución como forma estética». <http://www.blogearte.com/2012/05/bienal-de-berlin-de-la-revolucion-como.html> [20/09/2015]
- HALL, S. (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities series)*, Sage/The Open University, London.
- HERNÁNDEZ, F. (2007): *Espigador@s de la cultura visual. Otra narrativa para la educación en las artes visuales*, Octaedro, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, Y. (2013): «Síntomas mórbidos en el cubo blanco». <http://futuropublico.net/2013/07/23/sintomas-morbidos-en-el-cubo-blanco/> [23/09/2015]
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994): *Museums and Their Visitors*, London, Routledge.
- HOOKE, B.; BRAH, A.; SANDOVAL, CH., y A NZALDÚA, G (2004): *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Traficantes de sueños, Madrid.
- KRAVAGNA, C. (1988): «Working on the Community Models of Participatory Practice». *Republic Art*, 01. [http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm) [15/08/2015].
- MACDONALD, S. (2003): «Museums, national and postnational and transcultural identities», en *Museum and Society*, 1(1): 1-16. Leicester University, Leicester. <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/mands1.pdf> [07/07/2012].
- MÖRSCH, C (2009): «At a crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Decostruction, and Transformation», en MÖRSCH, C. *et alii. Documenta 12. Education. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a research project*. Berlín/Zúrich: Diaphanes. 9-31.
- PADRÓ, C. (2003): «La Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en LORENTE, J. P.; ALAMAZÁN, T., y VICENTE, D. *Museología crítica y arte contemporáneo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 57-60.
- PRATT, M. L. (1992): *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London.
- RODRÍGUEZ, E. G. (2010): «Decolonizing Postcolonial Rhetoric», en *Decolonizing European Sociology. Transdisciplinary Approaches, Franham/Burlington*, Ashgate, pp: 49-70 <http://www.migrazine.at/artikel/decolonizing-postcolonial-rhetoric-english> [Visitado el 12/07/2012].
- RODRIGO, J. (2007): *Prácticas dialógicas. Intersecciones entre Pedagogía crítica y Museología*. Museu d'Art Contemporani a Mallorca Es Baluard, Palma de Mallorca.

- (2008): «El trabajo en red y las pedagogías colectivas: retos para la producción cultural», en ACVIC (2010): *Acciones reversibles: arte, educación y territorio*, Acvic y Eumo Editorial, Vic.
- SÁNCHEZ DE SERDIO, A., y LÓPEZ, E. (2011): «Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural», en VV. AA. (2011) *Desacuerdos 6*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 205-221.
- Sekules, V.; Blickem C., y CHARLOTTE PEEL, C. (2006): «Method in our madness. why we need to value research in art gallery education» *Engange, 18, Research, pp. 28-38*.
- WRIGHT, S. (2015): «El museo 3.0», en Barenblit . B.; Enguita Mayo, N. y Romero. Y., *El museo en futuro. Cruces y desvíos. Actas Encuentro ADACE 2013*. Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, Madrid, pp. 15-25.