

## ESPACIOS EXPOSITIVOS Y PROCESOS DE MEDIACIÓN PENSAR LO ARTÍSTICO DESDE LOS PÚBLICOS

Gonzalo Vicci Gianotti  
UDELAR

ISSN 2316-6479

### Resumo

Este trabalho propõe-se a pensar em relação aos processos de mediação em espaços expositivos, em especial os relacionados com as artes visuais. Surge a necessidade de desafiar os conceitos tradicionais de museus e produções artísticas que contêm, movendo o eixo de atenção da obra de arte para a experiência estética dos indivíduos, a possibilidade de questionar os discursos hegemônicos e construir outros pontos de vista.

**Palavras chave:** Museus, educação, mediação

### Abstract

This work proposes to think in relation to mediation processes in exhibition spaces, in particular those related to the Visual Arts. Arises the need to challenge the traditional concepts of museums and artistic productions that contain, moving the axis of attention from the work of art to the aesthetic experience of the subjects, the possibility to question the hegemonic discourses and build other viewpoints.

**Keywords:** Museums, education, mediation

Mi preocupación se relaciona con una percepción, una idea, vinculada al emplazamiento que la institución “museo” tiene en la ciudad de Montevideo. En particular me preocupa la forma en que se proyectan las instituciones respecto a lo que consideran “el público” (habitualmente considerado como un todo homogéneo) y como, este emplazamiento se relaciona con políticas culturales que atraviesan el quehacer artístico en varias disciplinas.

Al mismo tiempo, me interesa poner sobre la mesa, la existencia –a mi entender- de dos mundos o dimensiones paralelas en nuestro país, que habitan y atraviesan una misma sociedad pero que pocas veces se entrecruzan.

Por un lado lo que podríamos denominar, el sistema de las artes, en donde conviven, luchan y se encuentran, artistas, curadores, críticos, historiadores, directores de museos, gestores culturales, directores de cultura, ministros, políticos en general, galeristas, directores artísticos de centros culturales, universitarios vinculados al campo, etc.

Y por otro lado, los públicos. Los ciudadanos no vinculados o especializados. Los supuestos destinatarios de las supuestas políticas culturales, museísticas y educativas vinculadas a las artes visuales.

Particularmente, me parece imprescindible fijar la atención en la noción de “públicos”, en plural, ya que creo constituye el emplazamiento imprescindible que se debe abordar en la actual coyuntura.

La situación de fragmentación social que afecta profundamente a la sociedad uruguaya, plantea varios desafíos. Además de insistir en la existencia de varios públicos, es necesario pensar en lo invisible de aquellos que están ausentes, y preguntarnos los motivos de tal situación para luego, delinear abordajes, inventar espacios, vencer la indiferencia del sistema artístico local.

Pero resulta necesario preguntarse: ¿Cuál es el rol que desde las políticas culturales museísticas y educativas, e incluso sociales se asigna a la educación artística en Uruguay? y ¿cuáles pueden ser los espacios de acción en este contexto?.

### 1.1 Los museos y los espacios de exposición

La institución museística y los espacios expositivos en general han carecido en general de políticas claras en cuanto a las posibilidades relacionadas con la educación artística. Desde sus comienzos los museos funcionaron como espacios de consolidación de los estados nación. La noción del museo como una colección de objetos, cuya función principal y casi única es la de coleccionar, conservar y exponer, aquellos objetos que tienen un “valor” histórico o estético determinado, será el instrumento natural para afianzar u imaginario colectivo en construcción.

Es la concepción que Clifford denomina “*inadecuada*” la que describe a los museos “...como colecciones de cultura universal, repositorios de valor indiscutido, ámbitos de progreso y descubrimiento y acumulación de patrimonios humanos y científicos o nacionales”. (1999: 263-264)

Tomando como punto de partida los planteos democratizadores de acceso a la educación, los museos se transformarán en espacios que intentarán reivindicar una historia particular constitutiva de un discurso nacional homogéneo, en la que próceres de la historia política y artística de los primeros años de vida institucional, serán consolidados y afianzados en sus respectivos roles.

Pues si la modernidad promete la trascendencia secular, la búsqueda de la buena vida y un Estado y una sociedad civil inclusivos, en tanto que la gubernamentalidad ofrece un ordenamiento de esa población en beneficio de la nación, entonces los lugares altamente simbólicos como los museos son presa de cualesquiera contradicciones que puedan suscitarse. (MILLER, YÚDICE; 2004: 209)

Así, el museo, será el escenario donde se confirman los supuestos educativos de los nuevos estados, consagrando verdades e historias colectivas, tal como señala Weil (1997) los museos de arte santifican “*la obra maestra*” los de historia natural “*la superioridad de Occidente*” y los de historia “*el éxito personal o bélico*”.

Podemos considerar entonces, como plantea Hopper-Greenhill, que los museos pasarían a integrar entonces un sistema de control social (2001: 17-18), más sutil quizás que los institucionalizados a tal fin, pero poderoso en cuanto a su efecto legitimador.

El mundo es un no sólo, Y lo es tal cual lo muestra el mapa del museo. Lo que está en su interior es lo que constituye la verdad.

El poder, es en definitiva, el tema central en el museo moderno. El poder que pueda ejercer quien controle el museo y por tanto el discurso que desde él se articule. Como este discurso se elabora, hacia quien se dirige y como se articula con el discurso de la institución educativa y los textos de estudio. Este concepto, articulado con las denominadas “tecnologías de la visión” son los componentes de lo que Bennet denomina “*el complejo expositivo*”. (2003: 413-442)

Las cosas que antes estaban escondidas (colecciones privadas, obras maestras, tesoros, etc.) se hacen públicas a través de la creación de nuevas instituciones que tendrán como objetivo principal, lo que señalábamos antes: generar discursos. Lo privado se transforma en público. Este hecho marcará el surgimiento de una institución que será la encargada de legitimar, de hacer público aquello que lo merece. “*La conmemoración del pasado bajo la forma del museo se da como una zona ética estrictamente delimitada, un espacio que divide e comportamiento digno del comportamiento indigno.*” (Miller, Yúdice; 2004: 201)

Al mismo tiempo el cambio en cuanto a la manifestación del poder por parte del estado, determina la creación de un sistema jerárquico de mirar: el panóptico:

...inducir (...) un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. (...) El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: es el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo sin ser jamás visto” (FOUCAULT; 2004: 204-205)

A partir de ese momento el círculo del poder cerrara sin inconvenientes, se crean las instituciones con una premisa democratizadora para trasladar el control desde los espacios abiertos a los recintos cerrados, regimentados, ritualizados y con premisas claras en cuanto al comportamiento civilizatorio, el templo cultural: el museo.

Esta forma de control, determinará quien entrará y quien quedará afuera de esa nueva institución,

Se trata, en rigor, de lecciones de buenas maneras que son parte de la misión del museo como lugar ético. Y esta conciencia del control ético, que excluye a cierto sujeto y privilegia ciertas forma de conducta, reduce sistemáticamente la concurrencia de público excluido de las formas culturales dominantes. (MILLER, YÚDICE; 2004: 205)

A mediados de la segunda mitad el siglo XX, se produce el cambio de enfoque en relación a la concepción acerca del “público”. El papel de templo del saber a donde el público asistía a absorber lo que el museo proponía, otorgaba y exponía, se reconvierte en un espacio para la distracción, donde el público o los públicos pasarán a constituirse en clientes. Indudablemente el surgimiento de los centros comerciales y los parques temáticos serán la referencia para esta nueva lógica institucional.

A partir de este momento, la cultura y e en este caso el museo deberá adherirse a la lógica del mercado y para ello deberá “captar clientes” (públicos)

Ya no será además el ciudadano local, el único objetivo, el turismo y su industria re-orientarán la mira: *“Los museos operan claramente como sitios nacionales e internacionales destinados a la formulación de la memoria y a la generación del turismo, como espacio tanto de la imaginería y el orgullo nacional cuanto del rédito monetario.”* (Miller, Yúdice; 2004: 222)

El museo deberá conjugar a partir de ahora las funciones de antaño, pero ahora ya no podrá limitarse a poner en exposición sus colecciones sino que por el contrario deberá competir para lograr su franja de mercado en la lógica de circulación del capital cultural (Bourdieu, 2003).

Más allá de esto, el rol legitimador del museo se mantiene intacto, hasta en cierto punto es reafirmado, como dice Bourdieu refiriéndose a los museos de arte *“...El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada (...) Ustedes saben, atravesando la entrada del museo, que ningún objeto entre allí si no es obra de arte.”* (Bourdieu; 2003: 27)

El público ya no será único y uniforme. Surgirán nuevos públicos con nuevas necesidades y expectativas, acordes a su instrucción o intereses. Esto exigirá reconocer *“...que los museos pueden ser vistos como un lugar de producción de significados, mas que de conservación exclusiva de objetos.”* (Padró; 2003: 86)

Pero en este caso ¿quienes serían los que estarían en condiciones de producir significados? ¿Todos los visitantes? ¿Los políticos encargados de definir los presupuestos para el museo? ¿El Director? ¿El curador?

En realidad en este punto, se debe tener en cuenta necesariamente, la dimensión educativa. Pero cuán complejo puede resultar el ejercicio si constatamos que lo que Bourdieu denomina como *“necesidades culturales (...) son el producto de la educación”* y esto implica *“que las desigualdades frente a las obras de cultura no son sino un aspecto de las desigualdades frente a la Escuela, que crea la necesidad cultural al mismo que da y define los medios de satisfacerla”*. (2003:43)

La idea de accesibilidad para todos se pone en cuestión:

El museo requiere de una retórica democrática vinculada con el acceso, un espacio abierto para el lugar del debate público producido artificialmente. Pero como sitio pedagógico, opera de forma disciplinaria a fin de forjar las maneas públicas”; Surge pues una contradicción (...) entre la reciprocidad y la imposición, de modo que la posibilidad de que el público delibere sobre algún aspecto de la historia cultural se contraponen a la posibilidad de que los funcionarios del museo impartan un curso de enseñanza a una ciudadanía éticamente incompleta” (MILLER, YÚDICE; 2004: 202)

Sin duda que la educación cumple un rol fundamental como vehículo para plantear visiones contra hegemónicas. Desde la pedagogía crítica, resulta importante citar el concepto vinculado a la pedagogía de los límites. Giroux sostiene que ésta

...confirma y pone críticamente en juego el conocimiento y la experiencia por los cuales los alumnos son autores de sus propias voces y construyen identidades sociales. Hay que tomar en serio el conocimiento y las experiencias que constituyen las voces individuales y colectivas gracias las cuales los alumnos se identifican y otorgan significados a sí mismos y a los otros, y recurrir a lo que saben de su propia vida para criticar la cultura dominante.” (GIROUX, 2003: 223)

Como hemos visto, una idea que se ha mantenido desde la conformación de los espacios de exposición es la existencia de una concepción acerca de los museos, tomando a estos como espacios legitimadores de cierta idea de arte y por consiguiente unos dispositivos educativos orientados casi en su totalidad a transmitir la intención del artista y su discurso.

En este marco “el público”, definido en general como una masa homogénea o estratificada por edades, deberá aprender lo que el arte contemporáneo quiere decir, y si no lo entendemos nos lo explicarán los informantes de sala o el texto del curador.

Sin embargo los públicos ya no pueden ser concebidos, con relación al arte, bajo condiciones de totalidad y pasividad, sino en términos de lógicas

múltiples de construcción de identidad y participación activa en la apreciación e interpretación del fenómeno artístico visual.

Para Michael Warner (2008) la condición de un público es diferente de la de el público (lo que implica destinatarios y extraños), y comporta condiciones de auto-organización con relación a la posibilidad de reflexionar; es a la vez personal e impersonal pues, si bien está dirigido a alguien, implica la idea de que quienes comportan la condición de extraños a ese público puedan también participar reflexivamente de lo propuesto. De esta forma, investigar las condiciones de mediación con los públicos compone un elemento más: el público es constituido por la atención con relación a una propuesta.

Es necesario entonces, ubicar la relación indispensable entre una producción artística contemporánea y esa condición de público, donde en el mismo sentido de Warner el público es un espacio social para la circulación reflexiva del discurso, que posee una condición de temporalidad; y, al mismo tiempo, debería comprender el objetivo de separar una ubicación exclusivamente racional para abrir posibilidades de apreciación / comprensión que desde la experiencia estética no lleve a la mera existencia del público sino a su posibilidad.

La experiencia estética, remite a la condición de público en la medida en que su intensidad tiene que ver con su condición compartida; la ruptura compartimental del arte lleva necesariamente a la condición de relación con la vida común:

Porque la experiencia estética no se limita a los confines estrechos de la práctica del arte definida desde el punto de vista histórico, y por tanto no está sujeta al control exclusivo de quienes dominan esta práctica y determinan sus bienes internos.”( SHUSTERMAN, 2002: 61)

Es necesario pensar en el público como portador de discursos propios, de forma de contravenir la imagen consolidada de la muestra de arte en el marco institucional del museo moderno, para trazar estrategias que se sitúen e torno a las interacciones con unos públicos plurales. Tal como sostiene Carla Padró, la muestra de arte va a estructurarse en torno a la necesidad de divulgar y reproducir discursos unívocos:

Enfoca su discurso público generalmente desde un punto de vista cronológico y de progreso. Centra el rol de la exposición en la excelencia de las piezas, en la admiración del visitante por el objeto “preservado” y en el protagonismo del tándem comisarios-diseñadores como los únicos “productores de significado” (2003: 46)

En este sentido existen ejemplos, desde las últimas dos décadas del siglo XX, que buscan modificar la aparente contradicción entre arte – público – academia en función de la producción del intelectual colectivo, a la manera de

Bourdieu, que mantenga condiciones de autonomía respecto a la producción de significado.

Las concepciones democráticas de las culturas –entre ellas las teorías liberales de la educación- suponen que las diversas acciones pedagógicas colaboran armoniosamente para reproducir un capital cultural que se imagina como propiedad común. Sin embargo, los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecido a todos). No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo. (GARCÍA CANCLINI, 2004:64)

Por esto, podemos avanzar en la búsqueda de formas de trabajo en las que el producto o la producción final, sino que el proceso en sí se convierte en parte del propio producto. En los mismos términos, hay que rescatar que el público, con su propia conformación y condición, elige y establece sus propias decisiones, generando, asimismo, relaciones con quienes son extraños a ese público.

Desde esta perspectiva, pensando en la existencia de públicos diversos, podemos contribuir a la comprensión de las formas de investigación, producción y apreciación pública en el arte contemporáneo, a través de la construcción de formas metodológicas de participación pública dirigidas a la apreciación e interpretación de la obra contemporáneo.

Pero ampliando un poco más la mirada de Canclini, entiendo necesario pensar al ciudadano no sólo como pasible de comprender o hacer suyo el capital artístico sino como productor de sus propios discursos. Es decir u sujeto capaz de interpretar su entorno, ponerlo en cuestión, reflexionar en relación a los discursos a los que se enfrenta o con los que se relaciona y generar sus propias producciones de sentido.

## **1.2 Los públicos y el arte contemporáneo. Una mirada.**

El Arte Contemporáneo ha generado formas expresivas, creativas y de lenguajes múltiples que complejizan y confunden las modalidades tradicionales de las artes visuales, al tiempo que las solapan y difunden su influencia con otras formas quizás vinculadas a la comunicación, la publicidad, etc.

De la misma forma, en los últimos años hemos presenciado la multiplicación de las condiciones de pertenencias identitarias sociales y culturales que definen las probables maneras de construir narrativas relacionadas a las obras artísticas visuales.

Por supuesto que la respuesta a esta pregunta dependerá del lugar desde el cual nos posicionemos para responderla. No es lo mismo hacerlo desde el lugar de la producción artística consagrada o consolidada, que desde el rol del estudiante de enseñanza secundaria, obligado a asistir al museo para “apreciar” una obra o un artista.

Sin embargo pocas veces reparamos en la necesidad de posicionarse de manera crítica frente al lugar que ocupan estas instituciones en los procesos de construcción de identidad, ya sea desde los discursos explícitos o de las mismas producciones artísticas que guardan y exponen.

Mucho menos, otorgamos la importancia que reviste la experiencia estética, en tanto proceso de construcción de discurso vinculada directamente con lo subjetivo y personal.

Los espacios del arte son también sus instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que definen su especificidad. El museo es un espacio esencial del arte porque el arte, es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y esta es una re - configuración de los espacios – tiempos de una sociedad. (RANCIÈRE, 2004: 69)

Resulta interesante el planteo de Rancière (2004: 70-71) referido a lo que denomina “*transacciones programáticas*” en cuanto a la definición de los espacios en donde se desarrolla la experiencia estética, determinando cuatro formas o programas que determinan los posicionamientos o definiciones respecto al experiencia.

En este sentido determina un programa *cultural / educativo* asociado a la idea del museo como espacio estático de custodia del legado cultural que pone su reservorio a disposición de la sociedad el goce estético y se constituye como el espacio de descubrimiento.

En segundo lugar plantea el programa *estético radical* que centra su atención en lo singular del objeto obra de arte y protege y enaltece su aura como forma de mantener el carácter elitista de la experiencia estética.

Como contraposición aparece el *programa militante de denuncia de los espacios del arte*, que ataca la institucionalidad museística utilizando sus espacios para evidenciar el campo de poder que constituye, alterando su orientación, socavando la orientación hacia la alta cultura, introduciendo el cuestionamiento directo a las formas expositivas y ala naturaleza de los objetos o propuestas que debe contener el mismo.

Por último, plantea un cuarto programa que *trata de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propias*, es decir atravesar

los límites edilicios, situado por fuera del museo incidiendo directamente en la vida cotidiana a través del emplazamiento en el espacio público.

En la reflexión que realiza Rancière respecto a los espacios del arte, reivindica la necesidad de descentrarse de la visión acerca del museo como único escenario para la experiencia estética, insistiendo en torno a la idea de un adentro y un afuera de la institución museo,

Todos olvidan, al mismo tiempo, la variedad de maneras en que el distanciamiento estético se renegocia junto a ellos y fuera de ellos, bajo las formas de subjetivación estética ligadas a los gajes de los aprendizajes individuales, y los modos de objetivación estéticos ligados a las ambigüedades de los espacios situados en la frontera entre el arte y el espectáculo. (2004: 72)

Aquí la relación entre subjetivación y objetivación estética, genera el escenario propicio para entender las imprevisibles posibilidades de los individuos para acceder a experiencias estéticas, desde su individualidad y de transferir traspasar formas de entreteniendo o espacios de diversión al dominio del arte.

... hay dos clases de espacios del arte: las instituciones oficiales con sus programas, y los espacios `ordinarios`, los espacios combinados donde la `educación estética` funciona a través de la indistinción misma entre diversión y arte. Y nos recuerda también que las instituciones mismas son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de re - configuración de las identidades y de los campos de experiencia. (RANCIÈRE, 2004: 74)

La educación artística conlleva desde esta perspectiva, el potencial necesario para facilitar -desde sus contenidos y desde la dimensión creativa-, el acceso y desarrollo a encuentros e intercambios que permitan ampliar la posibilidad de construcción de discursos propios y al reconocimiento e intercambio con “los otros”.

Desde la Pedagogía crítica, Giroux sostiene en este sentido que:

...cualquier noción posible de pedagogía crítica debe hacer que el conocimiento sea significativo para convertirlo en crítico y transformador. Esto sugiere relacionar lo que se enseña con una variedad de experiencias e identificaciones que los estudiantes traen a la clase. Una vez que los estudiantes ven el vínculo entre lo que se enseña y las experiencias diarias que viven, es posible ir más allá de esas experiencias diarias que se dan por sentado y que informan la vida cotidiana, y ahondar más profunda y críticamente en “una comprensión crítica del valor de los sentimientos, las emociones, y el deseo como parte del proceso de aprendizaje” (GIROUX, 2013: 22)

Resulta imprescindible definir una agenda adecuada a nuestro contexto, que aborde los temas específicos de la educación artística en espacios no formales, incluyendo los museos o espacios expositivos de diverso origen como lugares

potentes para generar la reflexión y discusión de diversos temas, tomando como punto de partida las producciones artísticas, pero poniendo la atención en la experiencia de los sujetos.

Una posibilidad para pensar esta posible ruta de viaje, deberá incluir la reflexión profunda respecto a las concepciones que manejamos cada uno desde los lugares que ocupamos, respecto al rol de las instituciones vinculadas con la difusión de arte contemporáneo y de manera fundamental respecto al vínculo con los públicos y la necesidad de generar nuevas herramientas de aproximación y mediación educativa, donde se pongan en juego la mirada crítica y la posibilidad de poner en cuestión los supuestos modos de “ver” lo artístico. Será necesario entonces Impulsar en cada institución (educativa y museística o expositiva) la reflexión sobre los presupuestos teóricos y metodológicos que guían su acción, definiendo otras formas de orientación curricular, o incluso pensando en mecanismos de abordaje que trasciendan lo propiamente institucional y propongan nuevos vehículos para potenciar la experiencia estética y la construcción de discurso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENNET, T. The Exhibitionary Complex. En Preziosi, D. *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2003, pp. 413-442

BOURDIEU, P. *Creencia artística y bienes simbólicos* Aurelia\*Rivera: Buenos Aires, 2003, pp. 85-131

CLIFFORD, J. *Los museos como zonas de contacto. Itinerarios transculturales*. Barcelona Gedisa, 1999, pp. 233-270

FOUCAULT, M. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004, pp. 199-232

GARCÍA CANCLINI, N. *Diferentes Desiguales y Desconectados*. Barcelona, Gedisa, 2004, pp. 29-39

GIROUX, Henry Pedagogía crítica en tiempos oscuros *PRAXIS educativa*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Humanas UNLPam Vol. XVII, Nº 2, 13-26, julio - diciembre 2013

GIROUX, Henry *Pedagogía y política de la esperanza. Teoría cultural y enseñanza: una antología crítica*. – 1 ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003, pág. 222-229,

HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres: Routledge, 2001, pp. 1-22

MILLER, T.; YÚDICE, G. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004, pp.199-222

PADRÓ, C. "Revisitar la museología com a prática cultural" (*Revisitar la museología como práctica cultural*). Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 6, 2003, pp.85-96

RANCIÈRE, Jackes *Sobre políticas estéticas* Univeristat Autònoma de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2004

SHUSTERMAN, Richard *Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte* Barcelona: Idea Books, 2002

WARNER, Michael *Públicos y contrapúblicos* Barcelona: MACBA 2008

WEIL, S *Museums managment and curatorship* Vol. 16 N° 3, 1997, pp. 257-271

---

### **Minicurrículo**

Gonzalo Vicci Gianotti é professor e investigador del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes" UDELAR Integrante del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad. Diploma en Estudios Avanzados (DEA) en Educación Artística (Universidad de Barcelona) y Licenciado en Artes (UDELAR). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Innovación e Investigación (ANII).