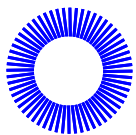


¿Es la mediación cultural un concepto en disputa con la educación en los museos?

Carmen Menares

Directora ejecutiva
Observatorio de Mediación Cultural

Chile



Mediación cultural, una mirada intermedia y relacional: definiciones teóricas

La mediación cultural aparece para “hacer de la acción cultural un instrumento a favor de lo social, fomentando el intercambio y la relación entre los individuos” (Romanello, 2015: 265). Su búsqueda corresponde al orden de una construcción “modesta y exigente de las condiciones del vivir-juntos” (Caune, 2009: 23). Plantea la cuestión de las relaciones entre los miembros de una colectividad y el mundo social que construyen. Se desarrolla en el momento en que surge la temática del fin de las ideologías y en el que los conceptos de proyecto y de acción colectiva parecían obsoletos, presentándose como el medio susceptible de reparar la fractura social (Caune, 2009).

Desde una perspectiva histórica ampliada, Caune (2009) y Abouddrar y Mairesse (2018) señalan que el surgimiento de la mediación cultural se debe entender como un paradigma intermedio entre la democracia y la democratización cultural. La *democracia cultural* es aquella política pública que basa sus fundamentos en la participación directa de la población en la producción y/o creación artística por medio de un trabajo territorial y comunitario con los grupos excluidos de las propuestas culturales y señala la necesidad de una figura mediadora, haciendo emerger la figura de los animadores culturales (Abouddrar y Mairesse, 2018: 36-45). La *democratización cultural*, a partir de los años ochenta, es aquella política cultural que se ocupa de la masificación de los productos y servicios culturales o artísticos; el centro de sus preocupaciones es la generación de acceso a los espacios consagrados a la cultura y a las artes.

La mediación cultural emerge en 1997 como la síntesis dialéctica de estas dos perspectivas opuestas, entre la centralidad del objeto cultural de calidad de la democratización y la relevancia de la participación de los sujetos de la democracia cultural, vinculando tanto la mirada objetualista —o “sustancialista”, como la denomina Jean Davallon (2014)— centrada en el valor intrínseco de los bienes culturales, con la mirada subjetivista —o relativista extrema, como lo entiende Davallon— centrada en el valor otorgado por los sujetos a los bienes culturales, entendiendo así que la mediación aparece a partir de la relación entre el objeto y el sujeto. Además de ser una mirada intermedia entre democracia y democratización, entre el sujeto y el objeto, relaciona a su vez una definición de cultura amplia desde la antropología con una restringida desde el arte, y se plantea uno de los retos más complejos que es la vinculación entre la “alta cultura” y la “cultura popular”, como bien señalan Elizabeth Caillet y Evelyn Lehalle:

La mediación no se plantea en términos de oposición entre cultura de élites o cultura popular sino en que no se tiene en cuenta que existe una cierta comunidad entre cultura popular, procesos de expresión y acceso a la cultura ‘cultivada’, procesos didácticos y discursos de expertos. La mediación trabaja a partir de otra concepción de las obras culturales, tanto en el área del arte como en el de las ciencias y las técnicas. (cit. en Delgado, 2014: 68-69).



En términos concretos es una expansión de la función educativa en el campo de las instituciones culturales, la que se ha ampliado lo suficiente en el curso de los últimos decenios (Mairesse y Desvallées, 2010: 20). Para Gesché-Koning (2021: 114) la mediación museística ya no se limita únicamente a los servicios educativos y culturales del museo, sino que toda la institución debe adoptar la noción de “mediador museístico”. Su función va más allá del desarrollo de públicos e integra la educación artística, la inclusión social, la educación popular, el arraigo local en las comunidades y en los barrios, como el desarrollo territorial (Racine, 2014: 2). Es por ello que este nuevo paradigma, heredero tanto de la educación popular como de la animación cultural, pone “de manifiesto la necesidad de profesionales capaces de abordar proyectos multidisciplinares que involucren agentes y saberes desde la pedagogía, la historia y la creación artística, pero también las ciencias sociales y experimentales” (Boj y Campos, 2020: 11).

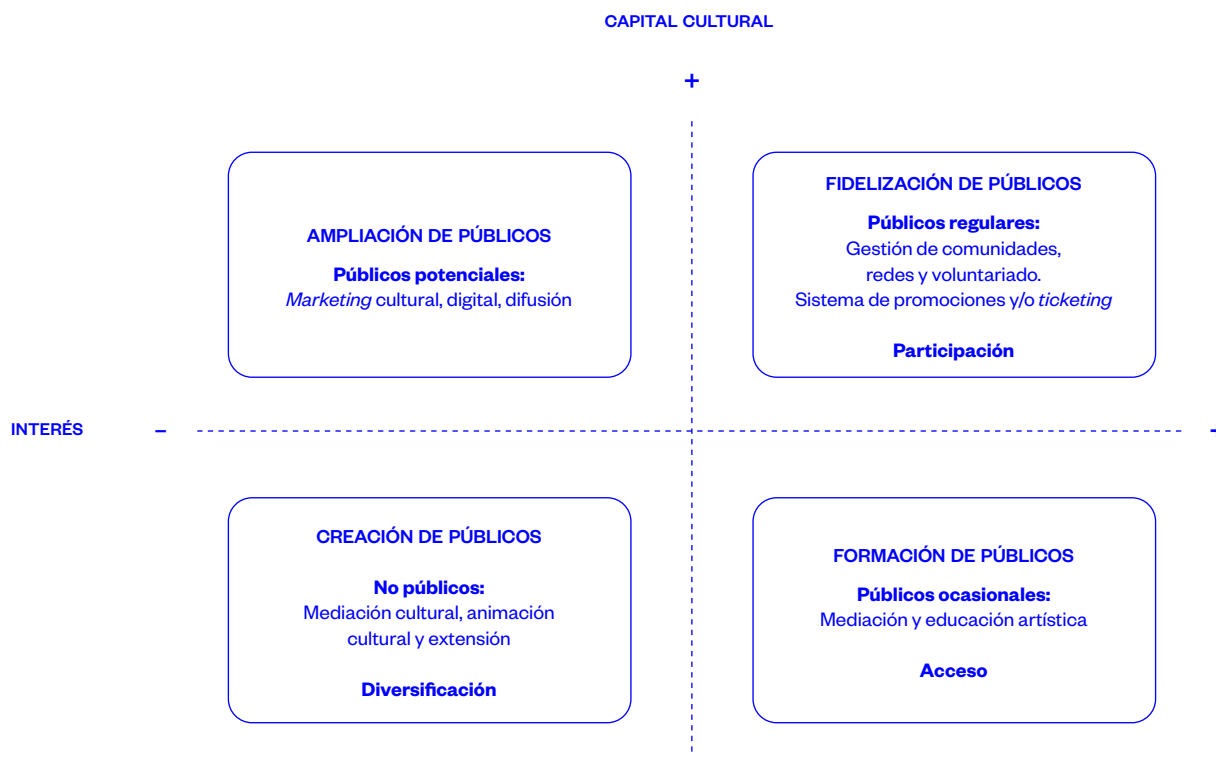
Delimitando el campo de acción

En Chile, la Unidad de Programación y Públicos —hoy en día Públicos y Territorios— del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio ha trabajado desde 2018 en una conceptualización práctica en torno al trabajo entre las instituciones culturales y los públicos. A partir de diversos análisis, ha establecido un modelo de abordaje de este ámbito de trabajo diferenciando cuatro tipos de públicos que se interrelacionan a partir de una perspectiva ecosistémica: potenciales, regulares, ocasionales y no públicos, y asignándole a cada categoría una estrategia y un objetivo. Así, los públicos potenciales se trabajarán con el objetivo de la ampliación por medio del *marketing* cultural, digital y la difusión. Los públicos regulares, con el propósito de la participación por medio de la fidelización mediante la generación de comunidades, redes, voluntariado, etc. Los públicos ocasionales, en tanto, tendrán como objetivo el acceso por medio

Democratización cultural		Democracia cultural
Definición restringida de cultura desde las artes	MEDIACIÓN CULTURAL	Definición extendida de cultura desde la antropología
Bellas Artes o Alta Cultura		Cultura Popular
Objeto		Sujeto
Acceso		Participación
Centro		Periferia

Resumen mediación cultural.
Elaboración propia.





Ecosistema de la política de públicos Chile. Elaboración a partir de Unidad de Programación y Públicos (2021).

de la formación, a partir de la educación y mediación artística. En tanto, los denominados *no públicos* tienen por finalidad la diversificación por medio de la creación de nuevos públicos y se abordan mediante la mediación cultural, animación y extensión. Este segmento se ha definido como:

[...] quienes tienen bajo capital cultural y bajo grado de interés por la oferta artística y la participación cultural, dado que no han tenido experiencias previas en este ámbito y enfrentan barreras de acceso físicas, territoriales o económicas que condicionan su implicación o vinculación con organizaciones o espacios. La noción de no-públicos surge en Francia en la segunda mitad del

siglo XX y suele designar a quienes enfrentan situaciones de marginalidad o de alta vulnerabilidad social y que son beneficiarios de políticas o estrategias de integración social (Unidad de Programación y Públicos, 2021: 383-397).

A partir del marco antes señalado, cabe la pregunta sobre la noción de no públicos y la relación con el capital cultural, en términos de Pierre Bourdieu. Esto dado que los grupos vulnerables o marginalizados, si bien se pueden describir a partir de dicha característica, en buena medida —como señalan Del Valle y Lucésole (2021)—, desde América Latina debemos tomar en consideración aquellos grupos que se han visto



apartados al no formar parte de la cultura occidental o la cultura hegemónica, como los pueblos originarios y migrantes. Esta mirada sobre la mediación cultural desde la región, implica necesariamente partir desde un punto de vista intercultural (Del Valle y Luceso 2021: 66).

En el ámbito de los museos, uno de los factores claves para poder comprender la problemática de los no públicos es la cuestión de la representación, ya que las narrativas museales se han constituido a partir de la construcción de imágenes estereotipadas (Delgado, 2012), exotizando al *otro* cultural, o petrificándolo en el tiempo. Esto nos parece un aspecto fundamental para vislumbrar el alejamiento de estos espacios tanto de los pueblos originarios, migrantes o de las propias mujeres, además de las personas en situación de discapacidad. Es por ello que, cuando nos enfrentamos a la noción de no público, nos encontramos con un sinnúmero de problemáticas que parten desde el propio hecho que no tenemos herramientas para delimitar quiénes son, ya que constituyen el límite con el que se encuentran los estudios de públicos y es donde la mediación cultural emerge como una mirada necesaria. Pero ¿cómo podemos entonces abordarlo? A nuestro parecer las cocuradurías o curadurías participativas son una de las mejores estrategias en el campo museal para poder profundizar y trabajar sobre las narrativas museales en conjunto con las comunidades.

Cocuradurías: investigar, aprender y crear con los públicos

La cuestión sobre la representación en el campo de los estudios museológicos es de larga data, y podríamos situarla desde las críticas de la nueva museología en los años setenta. Pero, sin duda, es a partir de los planteamientos de James Clifford (1999), en “Los museos como zonas de contacto”, que surge la noción del trabajo colaborativo para la construcción de nuevos

relatos museográficos con las comunidades esta vez —a diferencia de la nueva museología— en el seno de los grandes museos metropolitanos, lo que ha sido profundizado por corrientes como la museología crítica y poscrítica desde fines de los años noventa. Lo anterior, potenciado por la aparición de las redes sociales y las plataformas digitales contemporáneas que fomentan la construcción de contenidos desde los sujetos.

Todos los factores mencionados han devenido en diversas prácticas que se han multiplicado en museos de todo el mundo,¹ con el propósito de balancear la representación desde una mirada decolonial y de género, así como desde la perspectiva de inclusión. Y ha significado una cantidad importante de iniciativas que no quieren quedarse tan solo en cuestionamiento del relato, sino que transformarlo y adecuarlo a los retos de las sociedades actuales. No obstante, trae consigo otras dificultades y preguntas: ¿cuánto influyen realmente en la transformación de los relatos?, ¿quiénes son los profesionales dentro de los museos que deben estar a cargo de dichos procesos?, ¿qué tipo de metodología es la más apropiada para poder abordarlos?

Partiremos intentando responder a la primera pregunta, ya que desde nuestra experiencia es la investigación acción participativa (IAP), elaborada por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, la más adecuada para trabajarla, toda vez que uno de sus principios rectores es el del diálogo de saberes, entre culturas diversas. Cobra

¹ Para conocer experiencias de cocuradurías o curadurías participativas revisar Menares (2020), y Menares y colaboradores (2007) acerca de la transformación de la museografía del Museo Mapuche de Cañete en Chile. También acerca de la experiencia del MUSEF de Bolivia (Villanueva, 2021) y las experiencias del Museo de Memoria Histórica de Colombia (González-Ayala, 2020), en el ámbito latinoamericano. Sobre la investigación colaborativa denominada “Tate Encounters: Britishness and Visual Culture”, desarrollada en Tate Modern con estudiantes universitarios hijos de migrantes en Inglaterra, ver Dewdney y colaboradores (2013). Además, se pueden revisar las experiencias en los museos de Bélgica (Gesché-Koning, 2021) y las experiencias de los museos en Canadá (Shelton, 2011).



relevancia la IAP de Fals Borda en el campo museal especialmente por su fase conocida como “devolución sistemática”, porque la investigación adquiere así una función pedagógica, utilizando diferentes géneros de los lenguajes artísticos para su exposición (cómicos, audiovisuales, documentos descriptivos y explicativos) (Ortiz y Borjas, 2008).

De esto se despliega la respuesta a la segunda pregunta: ¿quiénes son los profesionales que deben estar a cargo de este proceso?, que es una de las complicadas de responder. Esto porque, en muchos casos, se ha optado por que sean los propios curadores, artistas o profesionales de las ciencias sociales externos a la institución, desplazando así a los/as educadores/as o mediadores/as con experiencia en el trabajo con los públicos, a un segundo o tercer plano.

Debido a la ambigüedad del concepto de mediación, su campo de acción en la práctica se disputa entre la educación y la curaduría, sin embargo, al delimitarlo al trabajo con los no públicos, como hemos propuesto, se distancia de la educación o mediación pedagógica y, al centrarnos en la representación, se disputa el campo con la curaduría e investigación. No obstante, al pensarla desde la investigación acción participativa, que tiene un enfoque en la construcción de investigaciones situadas para la acción o solución de problemáticas sociales —en este caso la representación—, se aleja ella de una investigación académica propia de la curaduría, necesaria en los museos, pero diferente en sus propósitos finales. Por lo que, más que una disputa, es un complemento a la investigación curatorial tradicional. En este ámbito podemos encontrar casos de curadurías comunitarias, territoriales o barriales y educativas, así como de cocreaciones con los públicos y las comunidades; las que vienen a fortificar el rol educativo circunscrito al modelo visita guiada y talleres ocasionales, en el que el trabajo *part time* y precarizado es su característica fundamental. Así, desde la cocuraduría lo que ponen en relieve es un

nuevo rol desde una mirada o énfasis pedagógico de los/as mediadores/as; que es el de investigadores/as o productores/as de conocimiento, como lo han propuesto Del Valle y Lucesole (2021).

Reflexiones finales

Todo lo antes expuesto, es una propuesta de delimitación de la esfera de acción de la mediación cultural (el trabajo con los no públicos o, más bien, los grupos que han estado marginados, sub o mal representados en los relatos museales), un propósito específico (dotar de nuevos relatos e imaginarios museológicos) y una metodología acorde (la investigación acción participativa) para constituirse así en un campo propiamente tal, que es lo que hemos querido delinear en estas breves páginas. Esto porque, si bien, compartimos la noción de museo mediador abocado al trabajo con los públicos y las comunidades, al momento de pensarlo desde una perspectiva de campo profesional, necesitamos herramientas que demarquen sus contornos, ya que cuando es un concepto extremadamente ambiguo que lo abarca todo, termina difuminándose, corriendo el riesgo de perderse en el tiempo y de entrar en disputas con otros ámbitos profesionales de los museos.

Dicha definición y delimitación, además, permitiría dar respuesta a la última pregunta acerca de ¿cuánto influyen en la transformación de los relatos y en la propia representación?, ya que al ser parte de un trabajo relativo a profesionales existentes en los museos, le da continuidad y permitiría desarrollar un seguimiento en el tiempo, que es lo que no sucede cuando se abordan como casos aislados o como una actividad esporádica. Y dota así a dichos profesionales de acciones que van más allá de las visitas guiadas o los talleres, contribuyendo a su legitimización y al rol social de los museos desde el centro de sus problemáticas.



Ahora bien, este trabajo trae consigo una nueva relación al interior de las estructuras museales, trabajando de manera colaborativa tanto con las áreas curatoriales o museográficas, como con los/as educadores/as. Esto último, lo entendemos en el sentido en que el trabajo de transformar las representaciones no es completo si es que no generamos acciones de mediación pedagógica sobre dichas transformaciones, tanto a nivel de la educación formal como en la educación con adultos, ya que una de las principales problemáticas con las que se puede encontrar este enfoque es la resistencia al cambio de mirada de parte de quienes han sido socializados desde otra perspectiva. Un elemento que no se debe dejar desatendido si es que buscamos un real cambio de mirada en las formas de vivir en común.



Bibliografía

Abouddrar, B.-N. y Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Buenos Aires: Libros UNA.

Boj, C. y Campos, J. (2020). ¿Por qué PERMEA? En *Textos permeables: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales*, pp. 11-14. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Caune, J. (2009). Prácticas culturales y modalidades de comunicación. Construcción de un mundo común y de las condiciones de convivencia. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88: 13-24.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. En X. Roigé, J. Frigolé y C. del Mármol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, pp. 47-76. Valencia: Germania.

Del Valle, D. y Lucasole, R. (2021). La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. *Revista F-ILIA*, 3: 59-74.

Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *Revista Colombiana de Sociología*, 35 (2): 161-181.

Delgado, C. (2014). Técnicas de mediación cultural en los procesos de educación en el museo: dinámica entre el público y las colecciones. *Revista Ciencias de la Educación*, 24 (44): 59-78.

Dewdney, A., Dibosa, D. y Walsh, V. (2013). *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Londres: Routledge.

Gesché-Koning, N. (ed.) (2021). *Historia de la mediación museística - Bélgica*. Lieja: ICOM.

González-Ayala, S. (2020). Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1): 85-114.

Mairesse, F. y Desvallées, A. (2010). Introducción. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Conceptos claves de museología*, pp. 15-21. Singapore: Armand Colin.

Menares, C. (2020). Ruka Kimvn Taiñ Volil-Juan Cayupi Huechicura: análisis de un proceso de mediación del patrimonio. En D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural. Volumen 2*, pp. 157-180. Santiago: Mis Raíces.

Menares, C., Mora, G. y Stüdemann, N. (2007). Primera exploración etnográfica para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete. Informe de investigación. Memorias del siglo XX. Archivo Nacional. https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277_objeto.pdf

Ortiz, M. y Borjas, B. (2008). La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. *Espacio Abierto*, 17 (4): 615-627.

Racine, D. (2014). La mediación cultural: una filosofía de acción para la ciudad de Montreal. *Agenda 21 de la cultura (2004-2014)*. <https://obs.agenda21culture.net/es/good-practices/la-mediacion-cultural-una-filosofia-de-accion-para-la-ciudad-de-montreal>

Romanello, G. (2015). *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. [Tesis para optar al grado de Doctor en Gestión de la Cultura y el Patrimonio, Universitat de Barcelona].

Shelton, A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. En S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, pp. 64-80. Singapore: Wiley Blackwell.

Unidad de Programación y Públicos (2021). *Desarrollo y formación de públicos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Villanueva, J. (2021). Experiencias de co-ouraduría con comunidades locales en el MUSEF de Bolivia. *Boletín de la Sociedad Suiza de Americanistas*, 81: 23-31.