

Exposición *Ornamental Sleep*, 2015. Galería Luis Adelantado. Fotografía: Mercedes Herrán.

# PROMOVER LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS MUSEOS Y CENTROS CULTURALES

## *PROMOTE ARTISTIC EDUCATION FROM MUSEUMS AND CULTURAL CENTERS*

Gemma Gil

*Gestora cultural y educadora artística*

**Resumen** Todos estamos de acuerdo en que los museos forman parte importante de las políticas culturales actuales. En ese sentido, ya no es posible pensarlos tan solo a partir de los propios proyectos museológicos, sino que igualmente tienen que considerarse desde la perspectiva de empoderamiento social y revalorización urbana. Es en este contexto en el que nos damos cuenta de que, en ellos, la educación es parte de la misión que deben cumplir y alcanzar. En este artículo hablaremos de educación en museos dentro de la esfera del arte, refiriéndonos a un caso práctico y a la creación de la primera asociación de educadores en museos del país, AVALEM: Asociación valenciana de educadores en museos.

**Palabras clave** Museo, educación artística, exposición, montaje, pedagogía, visitantes, cultura

**Abstract** We all agree that museums are a part of today's cultural policies. Thus, it is not possible to think of them taking only into account their own museological projects but likewise they have to be considered from a social empowerment and urban revaluation perspective.

In this context, we need to consider education as a part of the mission these institutions should fulfill and achieve. In this article, we speak about education in our museums within the artistic sphere. Subsequently, we would like to present the creation of the First Educators Association in Museums of our country: AVALEM, acronym in Spanish which means «Valencian Educators Society for Museums».

**Keywords** Museum, Art Education, Exhibition, Pedagogy, Visitors, Culture.

## Museo y didáctica

La exposición es un método y una estrategia para ver, conocer y comunicar. Con ella se organiza el espacio y el pensamiento, se lleva a cabo una representación, escenificación y relato. También forma parte del consumo de masas y se convierte ¿por qué no?, en un espectáculo singular. En los museos, tanto la manera de mostrar las colecciones permanentes como las exposiciones temporales, ha llegado a convertirse en un fin por sí mismo.

Frente a la imagen mediocre que suscitaban (al menos en Europa, en las décadas de los cincuenta y sesenta) los centros expositivos, hoy gozan de una autoridad intelectual sostenida, e incluso ejercen una cierta fascinación más allá de los intereses propios de la esfera académica. Participan del consumo turístico y de la economía de la diversión, formando parte de la «cultura de masas» desde el momento en que el número de sus visitantes rivaliza con el de espectadores de los cines o de algunos eventos deportivos. Según datos estadísticos en España, un tercio de la población frecuenta regularmente los museos, otro tercio rara vez ha puesto un pie en ellos y una última parte jamás los visitará.<sup>1</sup> Ese tercio habitual en los centros artísticos es determinante para su desarrollo.

En nuestros días se reconoce y asume el hecho de que, tanto los museos como las más diversas instituciones con vocación de actividades culturales, han convertido la exposición en el medio más cuidado para comunicar al público el contenido de los saberes de su colección o el mensaje de sus intenciones programáticas. Dominique Poulot (2011) señala que el museo contribuye al surgimiento de un interés común en el seno del espacio público. Ejerce una hegemonía en términos tanto de colecciones como de reflexión colectiva a propósito del

patrimonio, tanto desde el punto de vista de la pertinencia y de la identidad como desde el de la experiencia de la alteridad. La nueva cultura museística alimenta una reflexión sobre la memoria. Estamos ante un lugar público que atrae visitantes alrededor de objetos expuestos, las interpretaciones que pueden llegar a hacerse sobre ellos y su análisis por medio de los laboratorios pedagógicos.

Si consideramos el lenguaje expositivo desde su perspectiva histórica, vemos una muy concreta evolución desde las primeras colecciones en espacios privados –dedicados a la vida familiar o a la reunión del círculo de amigos en torno al dueño de la casa– hasta la actualidad, donde la exhibición sale del círculo de la intimidad. Dado que las obras de arte se situaban en las galerías de las casas particulares, se acaba produciendo una asimilación semántica que llega a nuestra actualidad, hablándose también hoy de una galería de pintura.

Ha pasado mucho tiempo desde aquella manera de mirar las obras, y también en la manera de pensar esos primeros espacios, que gustaban de sumar continuamente obras a sus paredes. En la actualidad, la misión de los museos no es tanto el incremento de sus colecciones (Hernández, 2006), sino la guarda y custodia de las mismas con el fin de que puedan ser contempladas por el público. Como en todo proceso natural, los museos han ido evolucionando, de forma que se han ido convirtiendo en lugares de estudio e investigación, cuyo principal objetivo es el estudio de las colecciones de la institución y difundir su contenido. Es en este apartado de difusión en el cual se sitúa la labor educativa. Los gabinetes didácticos en los centros museísticos son la correa de transmisión entre el público asistente –ya sea escolar o general– y las obras que presenta en la sala del museo.

Cada vez es más determinante el papel de los agentes didácticos dentro de las instituciones, precisamente porque se quiere reducir la distancia secular entre el entendido y la ma-

<sup>1</sup> Estadística de Museos y colecciones 2016 Ministerio de educación, cultura y deporte. Noviembre 2016



Exposición *Ornamental Sleep*, 2015. Interacción con el público. Fotografía: Mercedes Herrán.

yoría de los espectadores y espectadoras. La sociedad de la imagen en la que nos encontramos ayuda ciertamente a cambiar las cosas; nos encontramos, en la actualidad, en una sociedad basada en esta imagen (Manen, 2012). En ella el televisor, internet y sus redes sociales, tienen un papel importantísimo. Una lectura sociológica de respuesta frente a los distintos *media*, debe ser tomada en cuenta en el momento de decidir los formatos expositivos, ya que para potenciar un tipo de aproximación u otro a los potenciales públicos, será necesario ser absolutamente conscientes de cuáles son los puntos de partida.

Desde el punto de vista de la didáctica, hay que tener presente que, en muchos espacios museísticos, el montaje de la exposición,

siguiendo comportamientos «clásicos», no facilita el contacto comprensivo, sino coadyuva a convertir la muestra en lugar de observación distante y gusto elitista (adentrándonos en el «gusto legítimo» del que hablara Bourdieu). De este modo, las propuestas que buscan un contacto emocional pueden fracasar, tanto por el peso específico que tiene el espacio de presentación institucional, como por el mismo diseño expositivo. Nos situaríamos en referentes conceptuales más que en acciones de contacto emotivo.

La didáctica debe tratar de encontrar la fórmula idónea de presentar los proyectos artísticos. El consumo de imágenes en un contexto doméstico (televisión, cine, internet) es habitual, pero una sala de exposiciones es

un contexto diferente. Para crear una atmósfera más doméstica en torno a la exposición, es decir, más cálida y próxima al visitante y que éste la tome como suya, es necesario autoabastecerse de determinados recursos que van desde un montaje atractivo y un diseño cautivador, al desarrollo de una historia contada capaz de atrapar al visitante y transportarlo al espacio donde está transcurriendo el relato expositivo.

### Casos prácticos

A continuación, introducimos dos casos prácticos que sirven como ejemplo, el primero, de un montaje expositivo que busca el contacto de los objetos expuestos y los visitantes de la muestra y, el segundo, uno que se refiere a la

programación de actividades concretas de un museo. Elijo, para el primero de ellos, una exposición no propiamente artística, sino de marcado carácter reivindicativo, en este caso sobre cuestiones de género. Se trata de la muestra *Trencant Barreres. Dones i Ciència*<sup>2</sup>, comisariada y diseñada por Natalia Torres y María del Carmen San Julián. Es cierto que el propio carácter de la exposición facilita el discurso (que probablemente sería mucho más complejo en una exposición de carácter netamente plástico), pero la hemos elegido, precisamente, porque a través de ella se pueden detallar los pasos de un buen montaje didáctico, para luego poder aplicarse a otros lugares y esferas.

El montaje recrea una atmósfera envolvente y atractiva para el público que se ve inmerso en las propuestas que se le ofrecen. El espacio expositivo se articuló en cinco secciones, que partían de lugares cerrados y angostos hacia otros más abiertos, haciendo que los visitantes sortearan barreras mientras se descubría de una forma pedagógica y metafórica la presencia de las mujeres en la historia de la ciencia.

El primer espacio, denominado «El túnel», era el inicio de la exposición, un lugar oscuro y cerrado en el que se usaron, como materiales de construcción, paneles de madera de pino sin tratar, con malla de alambre y telas negras con escritos en rotulador blanco de tópicos sexistas procedentes de dichos populares, junto a frases pronunciadas por personajes ilustres a lo largo de la historia. La intención era reflejar la situación de exclusión que han sufrido las mujeres durante siglos. El túnel potenciaba la sensación de opresión y agobio. A continuación, el espacio «Antes y Ahora», se proyectó como un laberinto, usando paneles con la biografía de cada una de las científicas y analizándose la posición que habían ocupado

las mujeres en la historia. El tercer espacio, «El mundo femenino», se construyó a base de un collage de imágenes de mujeres (hitos en diversas disciplinas científicas), sobre un panel con fondo rosa fucsia. El cuarto «Objetos de uso cotidiano» ofrecía una selección de inventos presentes en el día a día inventados por mujeres. El último apartado de la exposición estaba dedicada a la reflexión sobre la discriminación de las mujeres en la actualidad en el campo de las ciencias. Para ello, se utilizó como soporte una pantalla de televisor donde aparecían imágenes con tópicos femeninos.

Por su parte, el taller didáctico se pensó y habilitó en una sala contigua a la propiamente expositiva. Se considera de gran importancia poder disponer de un espacio individual dedicado a la actividad pedagógica vinculada a la muestra. Para esta exposición en concreto, los espacios que conformaron el taller estaban relacionados con las cinco secciones de la exposición. Se jugó con el espacio diáfano que proporcionaba la sala para montar un taller dinámico por medio de paneles interactivos colgados de las paredes y elaborados con tabloncillos de madera de pino y planchas de hierro para poderlas usar como pizarras magnéticas. El uso de estos materiales y de las imágenes que les acompañaban para componer las distintas historias de las mujeres científicas, fue esencial para que el público asistente pudiera construir el propio discurso relacionado con la exposición.

Respecto a la cuestión de las actividades didácticas vinculadas a un museo o centros específicos de arte, tenemos que considerar, en primer lugar, que en su funcionamiento y prestigio intervienen directamente factores como la calidad de sus fondos, y la capacidad para la conservación, control y difusión de esas colecciones propias. Otros factores pasan por las líneas de actuación vinculadas a las muestras temporales e itinerantes que desarrollen, y en las que se valora la coherencia, y

2 *Trencant Barreres. Dones i Ciència. Institut d'Història de la Medicina i la Ciència (IHMC)*; Palau de Cerveró, València. 17 de septiembre-9 de enero de 2015. Comisariado: María del Carmen San Julián y Natalia Torres. Montaje expositivo sala José Puche. Taller didáctico: Mediant.



Investigación del grupo sobre las fotografías de la exposición de Gervasio Sánchez y Mónica Bernabé *Mujeres de Afganistán*.  
Fotografía: Mercedes Herrán.

la capacidad de generar discurso crítico y actividad investigadora. Pero además de todo eso, la institución museística, no debe de descuidar una misión educativa que quizás tradicionalmente no se le atribuía, pero que hoy en día se nos antoja irrenunciable.

Como ejemplo de un espacio que se plantea tales actividades como parte fundamental de su tarea, nos encontramos con el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), el cual desarrolla un programa de actividades didácticas para acercar el arte contemporáneo al público infantil y familiar a través de distintos talleres y visitas guiadas de carácter didáctico con los que conseguir que niños y niñas disfruten del arte y de la experiencia en un museo.

Por ejemplo, «Colores vivos» es un taller interactivo que pretende dar a conocer el maravilloso mundo del color: origen, fabricación de pinturas, materiales, colores básicos y mez-

clas, la utilización del color por el artista y las obras de arte. Después de conocer los materiales y su utilización a lo largo de la historia, se realiza una práctica de fabricación de pinturas grasas (óleo) y/o magras (acrílico), su mezcla a partir de los colores básicos para obtener toda una gama de colores y la posterior creación de una obra de arte en grupo.

Pero no es el único, el taller experimental «Monotipo: deformando formas», introduce a los asistentes en una técnica de estampación única que se obtiene al dibujar o pintar una imagen sobre una placa sin ninguna textura, que permite la estampación sobre papel mediante la aplicación de presión manual o mecánica.

Además de la impresión que una pintura o una escultura nos pueda transmitir, una obra de arte está constituida por un conjunto de ingredientes plásticos que conviene conocer para poder apreciarla en toda su extensión.



Visita infantil al MACVAC. Fotografía: Espai Menut.

La visita dinamizada de «Análisis Plástico de obras» nos ayuda a entender y valorar los elementos plásticos que los y las artistas combinan en sus obras, cuáles son, qué importancia relativa tienen en el conjunto, cómo se han combinado, con qué finalidad, etc.

Complementan estas actividades las visitas guiadas personalizadas, juegos de Room Escape o de detectives o la visita en familia, con el objetivo de que los visitantes disfruten de las obras de arte del museo de una manera distendida y lúdica, pero aprendiendo.

Entrelazar y dotar de cierta temporalidad a los distintos talleres didácticos que puedan realizarse entre las escuelas y los museos, tiene significativos beneficios. Si dicha periodicidad es consensuada con los centros educativos es posible alcanzar grandes logros educativos

al mismo tiempo que fomentamos un acercamiento al arte contemporáneo mucho más duradero en el tiempo. Si además incluimos en los proyectos educativos entre museos y escuelas el compromiso expositivo, nos encontramos con un salto cualitativo en el que tanto alumnos como docentes pasan a sentirse agentes activos y plenamente integrados en la institución museística.

### **Los talleres y Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC)**

Una de las máximas que siempre repetimos los educadores en museos es que la exposición y el taller didáctico son mellizos, van cogidos de la mano. Tienen que potenciarse y no restarse importancia. En la mayoría de las

ocasiones, el discurso expositivo se fortalece con la mediación llevada a cabo por los educadores culturales durante las visitas, talleres o laboratorios pedagógicos, dirigidos a los escolares o al público adulto. Se hace posible así la transformación de espacios expositivos a veces fríos, o al menos –en cuanto desconocidos– poco hospitalarios, en lugares antropológicos considerados como propios.

El educador o educadora artística es la persona más próxima al visitante, tiene que tener capacidad para percibir y de algún modo conducir el impacto que pueda causar en él. En la misma sala de exposición se puede generar un interesante diálogo entre el público asistente y los educadores, que se enfrentarán a las obras seleccionadas previamente por la persona que ejerce el comisariado. Nos vamos a encontrar ante pequeños relatos<sup>3</sup>, imaginados por el público asistente, nacidos de la contemplación de unas obras que van acompañadas de textos explicativos, resultado del proceso de investigación y documentación previo a la organización de la muestra.

Al crearse estos micro-relatos el espectador se siente atraído ante la escena que se presenta, especialmente debido al alto nivel de empoderamiento que se genera en la persona capaz de enriquecer el discurso expositivo en su composición. Pero, sobre todo, la pulsión *vouyerística* se despierta a causa de la multitud de elementos velados que hay que descifrar, como las relaciones entre las imágenes y las experiencias personales del espectador, entre los diferentes personajes que aparecen, o sobre la identidad del comisario.

Hay que tener en cuenta el reconocimiento de sí mismo que se produce en el espectador cuando se sitúa ante estas obras y si-

---

3 Freeman Tilden definió la interpretación, en la década de los cincuenta, como una actividad educativa que aspira a desvelar el significado de las cosas y sus relaciones mediante la utilización de los objetos originales, las experiencias personales y los ejemplos, más que por mera comunicación de informaciones concretas.

tuaciones propias de los ejes macronarrativos del discurso expositivo, permitiendo que se produzca no solo una captación del espectador, sino también un cuestionamiento más profundo de éste.

La historia de las mentalidades entró en los nuevos discursos museísticos en el transcurso de los años setenta hasta la actualidad. Si bien en Europa y Estados Unidos fue en los años 1960-1970 cuando se añade una preocupación pedagógica de los museos en relación con las exigencias de los programas escolares, en España tendríamos que esperar bastantes años más, mediados de la década de los ochenta y noventa, para introducir los gabinetes pedagógicos<sup>4</sup> dentro de nuestras instituciones, hecho que se produjo con fuerza en las catalanas pero de manera más tímida en el resto de los museos españoles.

A día de hoy, aún nos sorprende que las grandes instituciones museísticas valencianas tengan que formular y plantearse la siguiente pregunta en el momento de elaborar su misión: «¿Tiene el museo un papel pedagógico, un papel social?». En respuesta a la eterna duda, el museo debe a la vez conservar y dar conciencia de ello, por medio de un relato, sin reducir a sus visitantes al silencio, pero sin caer tampoco en los peligros de una representación demasiado enfática que suscite respuestas afectivas. Por lo tanto, todas aquellas exposiciones que revisen la historia de entidades sociales tienen perfecto sentido para unir museo y sociedad, y más si van acompañadas de actividades que fortalezcan los nexos de unión con la exposición.<sup>5</sup>

Parece evidente que las exposiciones son muestras artísticas que transmiten algo sobre el patrimonio de una sociedad, pueden considerarse actos de habla, pero ¿se trata siempre de una narración? Cuando caracterizamos las

---

4 DEAC. Departamentos de Educación y Acción Cultural

5 Entrevista a José Luis Pérez Pont, director del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Valencia Plaza, 25 de agosto de 2016

exposiciones como actos narrativos, como transmisoras de historias relatadas, empleamos una metáfora doble. Actuar con objetos, ordenarlos y exponerlos, es comparable a las emisiones lingüísticas. Y estas emisiones, entre todos los posibles géneros de habla, se consideran narrativas. La narrativa es un discurso específico que producen los visitantes.

De este modo, la cuestión no radica tanto en la voz del comisario cuanto en la producción de un relato por parte del asistente a la exposición. En síntesis, el visitante recorre un itinerario desde un comienzo hasta un punto final, a lo largo del tiempo y a un ritmo particular, paseando por acontecimientos específicos que surgen de la coyuntura entre el público y los objetos.

No en vano la teórica Mieke Bal (2016) considera que el comisario o cualquier grupo que participe en la producción y organización de una exposición es un mediador expositivo, una especie de hablante que no trata con palabras sino con objetos, instalaciones, vídeos...

A través del arte es posible identificarse con el pasado de otras personas, tal como lo vivieron, tener los recuerdos de otros humanos. El espectador, en lugar de permanecer inmóvil frente a un escenario con su escenografía imaginaria, como en el teatro, ahora recorre la sala expositiva, convirtiéndose en un co-narrador que representa a su modo el guion que predetermina los parámetros en que se puede relatar la historia.

La educación se ha convertido en un término clave para las instituciones artísticas y así vemos el interés despertado entre comisarios y otros agentes culturales por la educación, a la que han situado en algunos casos al mismo nivel que sus otros ejes discursivos. Lo pedagógico se propone desde paradigmas y nociones alternativas como «inteligencia colectiva», «autoeducación» o «giro pedagógico».

Es de vital importancia para los museos y centros de arte, trabajar en educación<sup>6</sup> porque esto es lo que crea la audiencia del futuro, y la educación es la única vía con la que se puede tratar la diversidad y hacer accesible el museo y su contenido a la gente de áreas poco desarrolladas y con difícil acceso a la cultura.

Invertir en el programa educativo es esencial; consecuentemente es necesaria una inversión en estos programas, que afectan tanto a las estructuras económica como a las sociales, ya que el museo forma parte de manera inevitable de las políticas culturales contemporáneas que contemplan la cultura como un recurso del que se sirven por igual las políticas orientadas a la gestión de lo económico y lo social.

Por consiguiente, ya no es posible pensar los museos exclusivamente a partir de sus proyectos museológicos o intelectuales, sino que es necesario considerarlos también en su compleja y a menudo contradictoria relación con procesos de revalorización urbana o pacificación social.

Es en este contexto, donde debemos considerar el auge de la educación, ya sea como práctica, como discurso o como apelación retórica, en los museos y la esfera del arte en general. Independientemente de lo radical que sea o se imagine la propuesta pedagógica del museo, el interés de este por los procesos colaborativos no puede sustraerse al enmarcamiento disciplinario de la institución, ni tampoco al argumento falaz de la educación artística como panacea social y cívica. Esta tensión es constante en el desarrollo de las políticas museísticas y educativas.

Aunque el desarrollo de discursos museísticos basados en la educación es más tardío, tal y como se ha dicho, desde

<sup>6</sup> Entrevista a Vicente Todolí, mayo del 2006 para el proyecto in-stitution.net de investigación sobre plataforma artística en Europa.



Taller de Análisis plástico. Fotografía: CIDA.

la década de 1960, exclusivamente en el ámbito de la escuela, comienzan a aparecer experiencias de renovación pedagógica y propuestas de la llamada escuela activa. Estas pedagogías innovadoras, alejadas del modelo de transmisión memorística en el aula, incluyeron, ya a finales de los setenta y ochenta, al museo de manera habitual en sus salidas como recurso pedagógico y como forma de acceder a un patrimonio cultural del que consideraban que había que apropiarse.

De este modo, los museos se encontraron con una demanda masiva e inesperada por parte de grupos escolares dispuestos a utilizar sus instalaciones, fondos y recursos de manera diferente a la visita ortodoxa. Así pues, la creación de los primeros departamentos de educación en los museos no fue producto de una política deliberada sino de una urgencia

muy concreta que forzó una respuesta institucional.

El vínculo de los DEAC con el sistema educativo se evidencia también en el hecho de que en los primeros tiempos, en muchos casos, su personal era profesorado reconvertido en servicios educativos o liberado del Ministerio de Educación. Los primeros DEAC estaban compuestos, además, por equipos de monitores, voluntarios o becarios, personas con un tipo de remuneración más o menos irregular. Además, muchas de estas plazas estaban ocupadas por personal sin una cualificación específica. Todo esto conllevó una situación de precariedad y provisionalidad.

Este movimiento, que todavía es frecuente en la actualidad, produce una descapitalización, así como una pérdida de consolidación institucional de los departamentos educativos,



Plano de la ruta ARCO Gallery Walk. Fotografía: Mercedes Herrán.

lo que explica en parte su falta de reconocimiento.

Es un aspecto esencial a tener en cuenta, puesto que en el futuro la precariedad demostraría ser prácticamente endémica. En la actualidad se manifiesta, por ejemplo, en lo reducido de las plantillas fijas de los DEAC, la externalización y subcontratación de empresas de servicios culturales, o la infra remuneración de los servicios educativos de los trabajadores de sala.

La relación entre profesionales del museo y docentes que surge de la llegada masiva de grupos escolares supone un choque de

culturas institucionales y educativas nunca resuelto. Fueron los propios docentes quienes reaccionaron antes debido a la mayor necesidad de utilizar los recursos formativos del museo. Así pues, elaboraron las propuestas pedagógicas y circuitos de visita según temas de interés, lo cual les llevó a conocer con más profundidad los museos y a entrar en contacto con su personal. De este contacto surgió la posibilidad de que fuese el mismo museo el que generase propuestas propias más allá del público escolar.

De hecho, estas primeras propuestas de los DEAC estaban aún muy ligadas al contexto esco-

lar y abundaban las «hojas didácticas» y «fichas para rellenar»<sup>7</sup> con la finalidad de evaluar de forma inmediata el aprovechamiento de la visita.

A finales de los ochenta, a medida que se diversificaban los visitantes con los que se trabajaba y se incorporaban a la plantilla profesionales más formados o más sensibles a las necesidades de los públicos, se planteó la necesidad de pensar una acción más integral. En este contexto el educador/a se constituía como un puente entre el museo y el público y se seguía haciendo hincapié en el objetivo de aproximar los contenidos del museo al público.

La influencia de la pedagogía constructivista, sin embargo, marcó otro cambio fundamental al entender que los visitantes portan sus propios saberes, contrariamente a la percepción del visitante como hoja en blanco que necesitaba ser rellenada. Este reconocimiento de los saberes del visitante, a la par que abre el museo al diálogo, actúa de manera sinérgica con las necesidades de ampliar los públicos y de fidelizarlos bajo la noción de *life-long learning* propia del contexto neoliberal.

Queda por resolver la necesidad de relación y de trabajo coordinado entre los distintos departamentos del museo. El personal que se dedica a la educación en museos reclama la participación activa en la producción de las exposiciones, ya que es el que luego ha de mediar entre los públicos no necesariamente especialistas y unos discursos museísticos y disposiciones expositivas en ocasiones inaccesibles, a lo que hay que añadir la relativa masificación de los grupos que participan en las actividades didácticas.

Desde 1980 se viene solicitando la creación de departamentos educativos en cada uno de los museos, insistiendo en la necesidad de una formación superior interdisciplinar para los educa-

7 Material pedagógico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Actas de las I Jornadas de Difusión Museística*, 1980, pp.121-126, *Actividades pedagógicas en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, *Actas de las III Jornadas de difusión de Museos*, Bilbao, 1983, p.34

dores, que combine conocimientos de museología, pero también de pedagogía y estrategias comunicativas, que de ese modo propiciaría un desarrollo de la investigación en la materia, dotándolos así del mismo carácter científico que los otros departamentos museísticos<sup>8</sup>. Naturalmente estas reclamaciones se vinculan al reconocimiento y legitimación de los educadores en las instituciones en las que trabajan, así como la regulación y dignificación profesional del colectivo, que a menudo desempeña sus funciones en situaciones contractuales precarias.

## AVALEM

Ya en 1989, en las VII Jornadas de Educación en Museos, se debatió sobre la necesidad de crear, en la zona de Valencia, una asociación de educadores en museos, hecho que vio la luz en junio de 2011, con la aparición de la primera de estas asociaciones, en el seno del posgrado de «Educación artística y gestión en museos» dirigido por los profesores Román de la Calle y Ricard Huerta. Nació la Associació Valenciana d'Educadors en museus, AVALEM<sup>9</sup>. Su propósito era agrupar a profesionales de diferentes especialidades en torno a la necesidad e importancia de educar en el arte y el patrimonio, ya sea a través de museos, enseñanza reglada, asociaciones u organizaciones privadas. Asimismo, buscaba fomentar y apoyar la imagen del educador museístico e impulsar la formación tanto teórica como práctica de los profesionales de dicho campo. Con este fin se buscaba apoyar

8 *Encuentro de profesionales de la educación en museos y centros de arte contemporáneo* organizados por el MUSAC de León y La Casa Encendida de Madrid en 2010. En Julio de 2016 en Valencia, La Asociación valenciana de educadores en museos junto a la Asociación de mediadoras culturales de Madrid y Pedagogías Invisibles en el *Encuentro profesional de mediación cultural con el objetivo de crear un Código de buenas prácticas*, deja ver la tardanza y la repetición de peticiones que perdura en el tiempo en relación a acabar con la precarización de los profesionales del sector de la educación en museos.

9 AVALEM <https://avalem.wordpress.com/2012/10/07/presentacion/>

e impulsar iniciativas relacionadas con el campo del patrimonio, el arte y la formación en cualquier tipo de museo. Igualmente, promover el encuentro y la formación de los distintos profesionales relacionados con el sector a través de congresos y simposios.

Los proyectos que ha ido llevando a cabo la asociación AVALEM a lo largo de sus seis años de vida han llevado a colaboraciones con ARCO Gallery Walk, coincidiendo cada temporada con la apertura de las galerías de arte valencianas, en el Abierto Valencia, proyectos vinculados con la Universitat Politècnica de Valencia, como PAM, y la propia Universitat de Valencia.

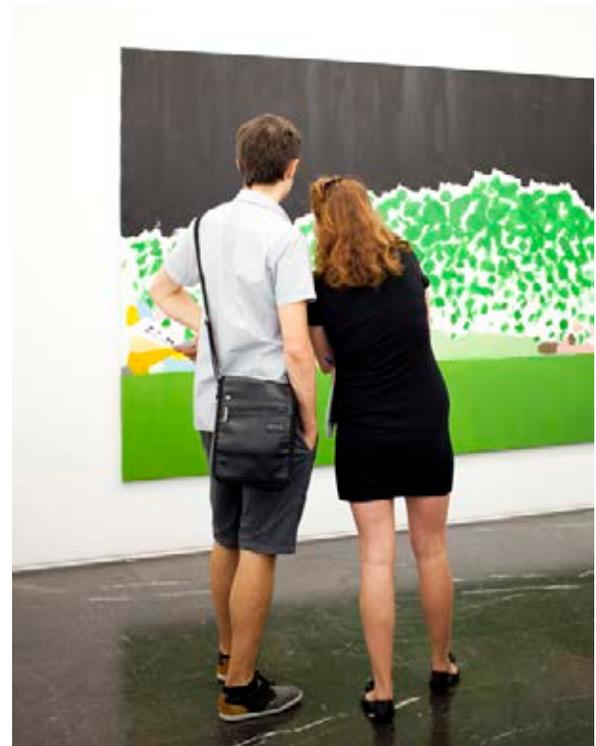
El 24 de junio de 2016 se celebró en Las Naves Espai d'Innovació i Creació de Valencia el primer encuentro profesional de Mediación Cultural celebrado en la Comunidad Valenciana, una iniciativa impulsada por la Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios (AVALEM), la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) y el colectivo Pedagogías Invisibles.

El encuentro no sólo buscaba dar a conocer el trabajo asociativo que ya se está realizando sino también apuntaba al objetivo que AVALEM, AMECUM y Pedagogías Invisibles se habían marcado como meta común: elaborar un código de buenas prácticas que defina y reivindique el valor de esta labor profesional y que exija unas bases de trabajo dignas.

A partir de este debate se elaboró un mapa mental con las ideas recogidas que sirvió de referencia en el encuentro de Valencia. Se incidió en la importancia de generar este tipo de encuentros y del tejido asociativo para luchar contra una precariedad que parece ya endémica en el sector, así como para reivindicar el papel primordial que la mediación cultural juega en la institución como herramienta de democratización de sus contenidos y vía para empoderar a la ciudadanía a través de la cultura. la puesta en valor de la mediación cultural, la definición del perfil profesional y el contex-

to laboral. Como telón de fondo, se mostraban por la sala los puntos del decálogo surgido en el Congreso de Museos y Educación Artística celebrado en 2005 en el MuVIM.

Para la elaboración de este código es fundamental la puesta en común de objetivos a conseguir, la colaboración y el debate desde la horizontalidad entre distintos agentes del sector, por ello, la voluntad de estos encuentros es seguir siendo replicados en otros puntos del país, para convertirse en receptores de propuestas que permitan dialogar con diferentes contextos e identificar al tiempo las problemáticas comunes que afectan al sector.



Público ante la obra de Morten Slettemeås. Fotografía: Mercedes Herrán.



Visita exposición de Juanli Carrión, Abierto Valencia 15, Galería Rosa Santos. Fotografía: Mercedes Herrán.

## BIBLIOGRAFIA

Actas de las I Jornadas de Difusión Museística, 1980, pp.121-126, *Actividades pedagógicas en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Actas de las III Jornadas de difusión de Museos, Bilbao, 1983, p.34.

AVALEM <https://avalem.wordpress.com/2012/10/07/presentacion/>.

BAL, Mieke (2016) *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.

Entrevista a José Luis Pérez Pont, director del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Valencia Plaza, 25 de agosto de 2016.

Entrevista a Vicente Todolí, mayo del 2006, para el proyecto in-stitution.net de investigación sobre plataforma artística en Europa.

*Encuentro de profesionales de la educación en museos y centros de arte contemporáneo* organizado por el MUSAC de León y La Casa Encendida de Madrid en 2010.

HERNÁNDEZ, Francisca (2006) *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón: Ediciones Trea.

MANEN, Martí (2012) *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao: Consonni.

POULOT, Dominique (2011): *Museo et museología*, Madrid: Abada Editores.

*Trencant Barreres. Dones i Ciència. Institut d'Història de la Medicina i la Ciència (IHMC)*; Palau de Cerveró, València. 17 de septiembre-9 de enero de 2015. Comisariado: María Carmen San Julián y Natalia Torres. Montaje expositivo sala José Puche. Taller didáctico: Mediant.

Recibido el 1 del 9 de 2017

Aceptado el 5 del 10 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 90-103]