



Universidad de
SanAndrés

Universidad de San Andrés
Departamento de Humanidades
Maestría en Gestión de la Cultura

La experiencia del arte.

Una investigación sobre los discursos
y las prácticas en la mediación artística.

Elena Nelly Reinoso Zweifel

DNI 18804799

Directora: Cintia A. Mezza

Buenos Aires, diciembre de 2022

Copyright © 2022 por Elena Reinoso Zweifel. Todos los derechos reservados.





Agradecimientos

A la Universidad de San Andrés, por permitir este espacio de estudio y formación.

A la directora de tesis, Cintia Mezza por su apoyo sincero y gran conocimiento.

A Pedro Antony del equipo de Formación de Espectadores, por su invaluable tiempo y ayuda.

A Andrea Steiervalt, por su paciencia, apoyo y dedicación.

A mis profesores de Bellas Artes, quienes me dejaron lo esencial del arte.

A todos quienes colaboraron, de alguna u otra forma, con la realización de la presente tesis.



Dedicatoria

A Sofía.



RESUMEN

El presente trabajo de investigación exploró el arte en su nexo indisoluble con las prácticas de la mediación artística, procurando sentar perspectivas renovadoras que brinden una mayor disponibilidad de herramientas para responder a la necesidad de restablecer y fortalecer el vínculo con un público cultural que, en un contexto pos-pandémico, ha cambiado considerablemente sus hábitos culturales. Asimismo, buscó aportar a la actual profesionalización de la Gestión de la Cultura, la cual ciertamente se nutre de diversas disciplinas para la construcción de su propio campo epistemológico.

Tuvo como objetivo general indagar y sistematizar nuevos enfoques y desarrollos discursivos en relación a la sinergia arte-mediación artística, para fortalecer un marco conceptual que supla al gestor de herramientas y actividades integrales para su labor con los públicos, garantizando aún más, una experiencia valiosa, lo más íntegra, integradora e integral posible, que perdure y los vincule de forma estable. Un vínculo desde su propia autonomía y empoderamiento.

Como objetivos específicos se propuso pensar el rol del arte procurando otros acercamientos que enriquezcan su comprensión y conocimiento, y dar cuenta de su valor en relación a la gestión de públicos, más específicamente a la mediación artística.

De esta forma se llevó a cabo esta tesis académica básica de investigación cualitativa, que se desarrolló de acuerdo al estudio de la maestría, a un recorrido profesional propio en el campo artístico y en el espacio de diferentes ámbitos de estudio relacionados al arte, la cultura y la gestión que se ocupan de estas variables en diferentes planos de la mediación pertinentes al presente trabajo como son el arte, el público y el elemento experiencial.

Se emplearon, la entrevista, la observación no participante en actividades y asistencia a sus cursos y seminarios. Los resultados indicaron que si bien se pueden identificar elementos instrumentales propios de la disciplina artística, queda aún un amplio campo por explorar y comprender. Profundizar en él a través de esta aproximación, puede significar el tener que iniciar un proceso de resignificación o redimensionamiento del arte como tal para continuar elaborando herramientas útiles a la mediación pero principalmente, útil para nuestras comunidades, núcleo germinal de cambio para un futuro cultural en y para todos nosotros.

Palabras clave: mediación artística, experiencial, comunidad, arte.

ABSTRACT

The present research work explored art in its indissoluble bond with the practices of artistic mediation, trying to establish innovative perspectives so as to provide greater availability of tools to respond to the need to reestablish and strengthen the bond with a cultural public that, in a cultural post-pandemic context, has considerably changed its cultural habits. In the same way, it sought to contribute to the current professionalization of Cultural Management, which certainly draws on various disciplines to build its own epistemological field.

Its general objective was to investigate and systematize new approaches and discursive developments in relation to the synergy between art and artistic mediation, to strengthen a conceptual framework that supplies the management field with comprehensive tools and activities for assisting with its tasks related to the public, guaranteeing a valuable experience, the most thorough, integrating and comprehensive one. One that endures and bonds them in a firm way. One from their own autonomy and empowerment.

As specific objectives, it was proposed to think about the role of art, seeking other approaches that enrich its understanding and knowledge, and account for its value in relation to audience development; more specifically in its relation with artistic mediation.

In this sense, this basic academic thesis of qualitative research carried out, has been developed according to the study of the master's degree, to a professional career in the artistic field and within different fields of study related to art, culture and management that deal with these variables in different levels of mediation, and that are pertinent to the present work, such as art, the audience and the experiential element.

Interviews, non-participant observations in activities and attendance at courses and seminars were practiced. The results indicated that although instrumental elements typical of the artistic discipline were identified, there is still a wide field that remains to be explored, and its comprehension may mean having to re-signify and redimension art as such and as a discipline in order to continue developing useful tools for the artistic mediation ambit but mainly for our communities, the germinal nucleus of change for a cultural future in and for all of us.

Key words: artistic mediation, experiential, community, art.

Contenido

RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	1
Conocer el arte	1
CAPÍTULO 1	21
1.1 Primera línea de análisis - Mediación. Desde su etimología a la democratización cultural	22
1.1.1 El arte en el proceso de la mediación.....	26
1.2 Segunda línea de análisis-La significancia del museo para la mediación	31
1.2.1 Museo, pandemia y mediación	41
1.2.2 Mediación tecnológica ¿Nuevos elementos mediadores?.....	45
1.2.3 Tecnología y mediación ¿Qué sucede con la experiencia?.....	46
1.3 Mediación-arte-experiencia. Integraciones.....	53
CAPÍTULO 2.....	55
Nuevos desarrollos. Hacia el público, hacia el arte	55
2.1 Redimensionando el arte – Nuevos espacios, nuevas prácticas.....	57
2.2 Antecedentes	60
2.3 Desarrollos de la mediación en Europa	62
2.4 Arte: el sentido de la experiencia en el capital creativo y el patrimonio vivo. Una mediación orgánica	66
2.5 Estudios teóricos sobre el arte.....	67
2.5.1 Campos de la psicología y pedagogía	67
2.5.2 Campo de la antropología	72
2.5.3 Campo de la filosofía.....	75
2.6 Mediación artística-nuevos complementos y prácticas recientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.....	77
2.6.1 Instituto de Cultura Contemporánea (ICC).....	78
Observaciones	78
Conceptos/Nociones como punto de partida.....	79

Enfoque de trabajo para la mediación.....	79
Propuesta.....	80
Desafíos.....	83
2.6.2 Alternativa Teatral & Programa de Formación de Espectadores (PFE)	84
Observaciones	85
Conceptos/Nociones como punto de partida.....	86
Enfoque	86
Propuesta.....	87
Desafíos.....	91
2.6.3 FLACSO	92
Observaciones	92
Conceptos/Nociones como punto de partida.....	92
Enfoque	93
Propuesta de trabajo para la mediación	93
Desafíos.....	94
CAPITULO 3.....	97
CONCLUSIONES	97
Anexos	102
Consentimiento Informado	103
Anexo I.....	104
Anexo II	116
Anexo III.....	120
BIBLIOGRAFIA	125



INTRODUCCIÓN

Conocer el arte

“El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro:

Hoy modela universos posibles”.

(Bourriaud , 2008, p.11)

La presente investigación se apoya, por un lado, en la reunión e integración de epistemes del campo del arte y por otro, en la recolección de experiencias incipientes sobre mediación artística -sus prácticas y discursos-, en la Región de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Busca indagar y sistematizar lo que se considera son nuevos enfoques y desarrollos discursivos sobre la sinergia que representan la mediación artística y el arte, y profundizar en el conocimiento de este último, en relación con la gestión y desarrollo de públicos de forma integral.

Está orientada a posibilitar una reflexión sobre su rol desde un enfoque integrador y sistémico, considerando facultades que le son constitutivas, de forma tal que se propicien otros acercamientos complementarios a los ya existentes a su campo epistemológico y que consecuentemente logren impulsar nuevos desarrollos metodológicos y sentidos para el campo de la gestión. Existen diversos aspectos del arte, se cree, que se presentan en la actualidad con mucho por explorar aún, así como también en su relación con el campo de la gestión cultural, por lo que esta investigación se presenta como una aproximación inicial sobre el tema.

Dentro del desarrollo de la profesión artística como tal y de su construcción epistémica, se observa que no ha sido sino hasta estos últimos años que han empezado a emerger diversas perspectivas y nuevas interrogantes sobre su campo, especialmente desde la investigación desde las artes. Así, otras competencias propias y otros alcances entran en cuestión y originan la posibilidad de un intercambio multidisciplinario más rico y acabado en ese

contacto con otros campos que propician otras instancias de conocimiento. De esta forma, se percibe que el arte comienza a tomar una relevancia extendida no solo al hecho u obra artística.

Ahora bien, tales emergencias motivan naturalmente, a analizar estos otros aspectos de su campo mencionados anteriormente y considerarlos como potenciales nuevos aportes al campo de la gestión y al desarrollo de públicos integrales. Por tanto, la presente investigación buscará ahondar en sus conocimientos, distinguirlos y problematizarlos, para examinar desde una nueva posición, las maneras en que enriquecería el incorporar sus saberes al marco conceptual de la mediación artística, al diseño de sus metodologías y consiguientes herramientas y prácticas.

Ya desde el giro conceptual con el teórico y crítico Nicolas Bourriaud (n. 1965), -entre otros autores-, se puede distinguir al arte como una disciplina que va más allá de su materialidad: como “intersticio social”. Se advierten también las interrogantes en torno a “cuáles son las apuestas reales del arte” en un contexto donde por un lado, la comunicación, -y en general la tecnología-, “sepulta los contactos humanos” (Bourriaud, 2008), y por otro, lo que el autor distingue como vital en el arte: ese juego que responde a nociones interactivas, sociales y relacionales.

Se considera que aún hoy continúan los planteos, más también, los avances en el campo de la gestión. En el marco del desarrollo de públicos, y en su ámbito específico de la mediación artística, se propone que este intersticio social equivale o está representado por el llamado fenómeno o proceso artístico, y que este es central para la mediación puesto que comprende todo el espacio físico y temporal de producción de una obra hasta su recepción y experiencia como tal por parte del público, conjugando sus ejes fundamentales, arte y públicos. El escenario del arte como hecho procesual a nivel individual y colectivo, en su dimensión experiencial y vivencial además de social, emerge como centro de la mediación artística abriendo nuevas líneas de reflexión y pensamiento.

Examinar este escenario a la luz de la recolección de experiencias incipientes es, se opina, propicio y significativo. Toma arte y público como ejes horizontales, como afirma el sociólogo Antonio Ariño (2016) -otrora ejes verticales, indicadores de una jerarquía entre cultura popular y alta cultura-, para modelar estos “universos posibles”, transcurriendo el fenómeno artístico desde lo experiencial y lo perceptible, tanto en la etapa de ejecución de la obra por parte del artista, como de su experiencia por parte del público, como fuera mencionado previamente.

Figura 1



Nota. La figura 1 muestra el espacio experiencial. Modelo de interacción en el fenómeno artístico. Fuente: confección propia.

Consecuentemente, las conexiones, los vínculos y comprensiones se amplían, las lecturas se benefician en su multiplicidad y las prácticas de mediación se potencian: lo experiencial del arte, por parte del artista y del público, se muestran también, como soporte necesariamente complementario de apreciación –al acceso intelectual a la obra – y de expresión, recurriendo a capacidades otras que las del pensamiento lógico y discursivo. Las mismas, se considera, no se oponen sino que se complementan, integrando un acceso más acabado en todo sentido, a la experiencia cultural.

Por ello, tal punto de vista también considera y ampara otras formas de acceso, apreciación, interpretación y de expresión frente a una obra a partir de estos elementos sensibles que se proponen como complemento necesario de las ya vigentes interpretaciones basadas principalmente, en las semánticas y retóricas, las cuales, son generalmente manifestadas a través de lo verbal. Sumar esta mirada complementaria posibilitaría por un lado, integrar en las experiencias de mediación, diferentes perfiles de públicos –y de mediadores, por qué no-, y por otro lado, abriría caminos que comprenden mucho otros modos de expresión y de nuevas posibles observaciones y enunciaciones que no sean exclusivamente de la palabra. Incluso expresiones espontáneas y súbitas o no necesariamente inmediatas, que se producen de forma creativa, lúdica e imaginativa.

Mediar así, es un acto de consideración y de inclusión si se quiere, pero más allá de ello, es un acto relacional, vivencial y de convivencia en comunidades donde el valor, en principio, está en reparar en qué vínculos propios y en qué vínculos con otros, debe el agenciar lo cultural detenerse, para restituirlos; porque desde ese punto, lo experiencial se constituye fiel a las habilidades y aptitudes propias del conocimiento como tal, entero, y también de su transmisión. Con esto último, y posicionados de esta forma, la transmisión cultural cobra fuerza de sentido total, es fuente de sostenibilidad, más allá de los paradigmas dicotómicos, positivista y subjetivo, hacia una comunidad y sociedad más orgánicas. Es este, se cree, un punto de partida, un desde dónde de la gestión, acuciante de ser revisado.

Así pues, si el arte es una duración y un estado de encuentro (Bourriaud, 2008), más allá de su materialidad -de su status de obra, ya sea visual, performativa u otra-, debe ser entonces también, una experiencia vincular, desde capacidades también inscritas en lo sensible y lo perceptible, en definitiva, en lo artístico ya que sus prácticas tienen base biológica (Delannoy, 2015) e invariablemente son también, elementos de lo cognitivo. El cuerpo conoce y traduce ese conocimiento a un transitar por la experiencia, construyendo vínculos también a partir de ellos, como unidad biopsicosocial.

Desde esta noción básica y fundamental, es que tal desarrollo cognitivo es pertinente a todo agente cultural, a todo público, tomado desde su dimensión individual así como también desde lo colectivo, donde lo subjetivo y lo intersubjetivo (con sus elementos inherentes como la imaginación, la observación consciente, la interrogación como respuesta, la creatividad, etc.) se entraman y se producen socialmente de forma simultánea e integral. En concreto, se cree que la cuestión es, que este es un aspecto que no se puede dejar de pensar y analizar si se buscan nuevos futuros culturales posibles, y sobre todo íntegros, en tanto también representan lo que es un patrimonio vivo inmaterial.

Desde esta premisa, el proceso que va desde la producción artística de una obra hasta su recepción¹, se conforma como todo un espacio experiencial que atiende e integra a diversidad de públicos, perfiles, motivaciones e intereses, y desarrolla esas capacidades individuales, propiciando su expresión: una creación simultánea, individual y colectiva en torno a la obra: un espectador artista; creador en una comunidad cultural unida por la experiencia. Como bien manifiesta Javier Ibacache:²

Los espectadores, en sí mismos, cumplen un rol muy relevante y las creaciones artísticas no se completan sin el imaginario del espectador. Y, como tal, el espectador puede co-crear un sentido, co-crear una lectura y en ese plano podemos considerarlo un artista. (Jerez Herrera, s.f., párrafo 45).

Lo experiencial y su libre expresión multimodal, restituye y refuerza el vínculo de la persona consigo misma, con su interioridad –como un patrimonio intangible, propio,

¹ Se usa el término “recepción” no en el sentido mayormente conocido de un destinatario que únicamente recibe información sin reacción. En su significado etimológico uno de los verbos componentes, *capere*, se habla de capturar, una acción que no denota una simple recepción pasiva.

² Ibacache Javier es un periodista y Licenciado en Comunicación Social chileno. Estudió periodismo y fue adentrándose en el campo de desarrollo de públicos por su interés en la difusión cultural y el teatro, lo que posteriormente se transformó en un interés por saber lo que sucedía del lado del espectador. Alrededor del año 2005-2006, comenzó a indagar sobre los públicos, saber de ellos, entenderlos y conocerlos.

auténtico y vital- y la vincula de formas distintas con su entorno; le brinda poder y autonomía y construye decididamente, vínculos y hábitos de consumo cultural más sólidos y estables. En lo colectivo, el tejido social se enriquece hacia el mismo fin y conforma una comunidad cultural participativa de una forma autónoma. Su respuesta procede en principio de ella misma, de su propio discernimiento y no únicamente de una propuesta cultural unidireccional, es decir, de un elemento predominantemente o determinadamente externo debido a factores predominantemente político-económicos.

Se considera fundamental el que se desarrolle esta forma de abordaje dado que, como fuera mencionado previamente, aún hoy se transcurre una pandemia que, aunada a una coyuntura política, social y económica delicada, ha instalado en la sociedad múltiples límites y deterioros sociales, no solo externos sino también internos, acentuando notablemente el cambio de consumos culturales hacia lo digital. Se evalúa que tal fenómeno ha producido un desequilibrio en la vida cultural, y en la vivencia de lo cultural más precisamente, donde lo vincular-presencial ha caído en una alternativa innegablemente útil en principio, responsiva a la emergencia, pero que fue dibujando paulatinamente hasta hoy, un escenario que posiblemente, esté olvidando lo que nos conforma: el contacto humano trascendido por Bourriaud.

Al mismo tiempo, el tema de la investigación se expone como una de las varias cuestiones centrales en el contexto actual de profesionalización de la gestión cultural. En este momento de construcción de la profesión como tal, se está alcanzando un espacio de integración de saberes que ciertamente favorece a su conformación y por tanto, su reflexión en relación al campo del arte, se considera, conducirá a un mayor enriquecimiento y muy probablemente, a reequilibrar o al menos motivar equilibrios y ajustes en el sistema que concatena la cultura, el mercado y la tecnología. Máxime aun considerando que aparejada a esta situación, se transcurre una compleja coyuntura pos-pandémica o peri-pandémica, que incide directamente en las prácticas de la gestión de públicos e inequívocamente, en todo aspecto de la vida diaria.

De esta manera, se añade la propuesta de lograr recuperar lo vincular-presencial en este re-equilibrio, y partir de ello como primer paso de un agenciar lo cultural, más que de partir únicamente de principios económicos como disparadores de las propuestas culturales. Tal como manifiesta Max-Neef (1993), la idea de un desarrollo a escala humana, buscar nuevas acciones que se enfoque en la satisfacción de necesidades fundamentales, generadoras de autodependencia y articuladas orgánicamente, con parámetros autónomos y acordes también a una sociedad con protagonismo real.³

De buscar un objetivo futuro en una cultura sostenible, que denote vínculos seguros, pensar el arte en la gestión, no desde un posicionamiento de confrontación a la tecnología y al mercado, sino como parte integrante de los procesos y comportamientos culturales es, probablemente crítico, y equilibrador del “creciente atractivo del consumo como acción social” en palabras de Maniates (Maniates, s.f., como se citó en Haiven & Khasnabish, 2014, p.6)⁴ y de “una inflación discursiva de que el arte es lo que se dice que es arte”(Fontdevila, 2020, p.12). Se procurará analizar y ver en el desarrollo de esta investigación que la sostenibilidad se encuentra también en aspectos intrínsecos a él y en las capacidades creativo-cognitivas del público.

En correspondencia, acompaña al presente trabajo, un componente reflexivo y crítico que sigue a esta, y que se estima es una construcción histórica alrededor de la temática arte y mediación. Esta cooperación entre disciplinas, con sus correspondientes conocimientos específicos, garantizan un marco de aprendizaje dialógico que, se advierte, debe ser constante como la constante construcción de conocimiento, con aportes tanto de las

³ Max-Neef, Manfred, es un economista chileno que postula la transformación de una persona-objeto a una persona-sujeto, profundizando en una verdadera democracia donde el Estado deje de tomar un rol semi-paternalista.

⁴ Michael F. Maniates es Profesor de Ciencias Sociales y Director de Estudios Ambientales en la Universidad Yale-NUS College de Singapur. Su enfoque relaciona el consumo individual como acción social, como otra forma de consumismo en tanto no está coordinada por dentro de una sociedad civil organizada sino que responde a una respuesta propia, particular, que no apunta más allá del consumo mismo y por tanto sigue siendo consumo, más no sostenible.

ciencias exactas, de las descriptivas, como de las Humanidades. Por tanto, acción e investigación, a la par, integran de manera efectiva todos sus conocimientos. Como expresa el antropólogo y Doctor en Filosofía, Rubens Bayardo:

La gestión cultural y la investigación se necesitan mutuamente, pero como acertadamente diagnosticaba uno de mis informantes: “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen”. Creo que una gestión cultural sería debe necesariamente asentarse en la confluencia de ambas prácticas (Bayardo, s.f., párr. 12).

En otro plano no menos importante - de hecho se considera constituye un tema que hace al presente trabajo como base y punto de partida epistemológicos -, se buscará evidenciar el valor de la investigación en las artes. Como ha distinguido Borgdorff: “la investigación artística claramente busca enriquecer nuestro mundo con nuevas obras de arte y prácticas artísticas, también busca obtener una comprensión fundamental de nuestro mundo y de nosotros mismos como sujetos encarnados en aquellas prácticas y obras de arte” (Borgdorff, 2017, p.4). El arte, en un diálogo interdisciplinar, permitiría una mayor interacción e integración de conocimientos lo cual resulta especialmente importante en este momento de profesionalización de la gestión cultural.

Esto último, se cree, redundaría en beneficio del gestor, en principio y principalmente, de entre todos los actores culturales y dentro de todos los contextos organizacionales que conforman el mundo cultural, pues es a quien, incumbe poseer y fomentar un perfil versátil e investigador que requiere atención, observación y un elemento de pensar crítico para la investigación del contexto del territorio. Aquí, tanto para los procesos de diagnóstico, formulación de un por qué y para qué, involucrados en la producción de un evento cultural, este aspecto es se cree, crucial y va perfilando se opina, un desde dónde, como principio sustentador.

El gestor se desenvuelve no solo en las lógicas de la diversidad de públicos sino también en la necesidad de operar de manera interdisciplinaria para asistir en estas prácticas de la gestión y la mediación. Para ser parte de un impacto positivo y nuevo en la vida cultural, como postula Víctor Vich, debe ser entendedor del contexto artístico así como lo es un curador, y aquí, lo simbólico y el arte tienen la capacidad de cooperar a construir algo nuevo (Vich, 2014). En todo caso, se buscará capitalizar experiencias que colaboren con el desarrollo del campo disciplinar de la gestión y delinear un marco conceptual útil para futuras prácticas e investigaciones sobre el tema que se advierte no deben cesar. Lo que sí se tiene por cierto, es que el arte posee un valor intrínseco y singular, en el que se aspira profundizar para salvar esta dicotomía presente desde hace mucho tiempo entre ciencias y humanidades: la llamada “brecha de las dos culturas” estudiada por Charles Percy Snow (1905-1980).

Por el momento, en la actualidad, un estado del arte ubica a la sociedad frente a una situación de consideración ineludible: una etapa pos-pandémica. El aislamiento que significó una cuarentena necesaria, pero aun así, extensa, trajo una reducción del espacio físico, de los vínculos y del contacto humano. Tuvo y tiene, diversas implicancias que aún se están descubriendo, a nivel psicológico, cognitivo y perceptual. Efectivamente, hoy se vive lo que se conoce como nueva normalidad; hay especialistas que incluso denominan esta etapa como peri pandémica a razón de un potencial rebrote del virus COVID-19.

Como manifiesta Enric Puig Punyet (2020), las sociedades ya se veían transformadas por el auge de lo tecnológico y de la virtualidad desde hace años. Y si bien estos avances tecnológicos fueron de gran ayuda para acortar distancias físicas concretas durante la pandemia de COVID-19, han venido luego suplantando ese contacto y volviéndose sistémicas, en muchos casos, a través del teletrabajo, la educación online, la compra de productos, las prácticas deportivas, y en lo que es pertinente a este trabajo de investigación, los consumos culturales.

Estos, apuntan en gran parte, a una modalidad de *streaming*, o de protocolos en espacios que mantienen un aforo acotado, de distancia social, de un uso preventivo de barbijos y de temor al contacto físico. Lo más notable y que permanece, es que el cuerpo, expresa Punyet, aparece como un agente patógeno y la cultura aproxima tendencias de cultura digital, ya que se ha creado la prevención y el temor como motor de ello, además de un estallido de diversos recursos tecnológicos producidos por el detenimiento de la cuarentena; en este país más que en otros de la región.

En no pocos ámbitos el uso del barbijo y del alcohol es ya de uso permanente, aun en espacios abiertos. Cabe pensar si es un momento conveniente para el desarrollo de más eventos culturales digitales o si en perspectiva, no reviste mayor urgencia repensar dónde está situado el conjunto social actualmente y cómo se encuentra el mismo, antes de retomar el ritmo exacerbado pre-pandémico con el propósito de recuperar agilidad y tareas abandonadas por la cuarentena, al menos con la celeridad con la que se están retomando las actividades. Si es que no hay algo que reexaminar y sobre lo cual reflexionar: un desde dónde –nuevamente un desde dónde-, para volver a reconstruir las relaciones y a conformar proyectos culturales con enfoques renovados.

A este respecto, justamente, procurando tomar una perspectiva que lleve a la sociedad aprender de su experiencia histórica, a partir de las ciencias humanas y sociales, la sociedad ha transitado y transita por diversas conceptualizaciones (Alemán Ramos, 2016), que por causa, efecto, o por manera global según fue categorizado por el autor, se presentan (entre otras), como “sociedad global” (Mantelart, 2000), “de red” (Van Dijk, 1999), “sociedad fragmentada”, -ya postulada por Sennett en 1974-. Asimismo, con mayor vigencia, se presenta como “sociedad del cansancio” (Han, 2016). Consecuentemente, se puede advertir en este tiempo, que todas las categorizaciones denotan problemáticas a razón de transformaciones que impactan en los diversos planos de vida diarios a razón de un extractivismo humano: la producción por la producción.

En base a lo expuesto entonces, se propone pensar si en principio, no corresponde más, reflexionar sobre qué clase de transformación se desea o se busca construir y, ante el impacto de una pandemia, examinar qué se debe restituir en el tejido social actual para plantearse los lineamientos de la gestión de la cultura, de aquí en más. En todo caso, como fuera manifestado anteriormente, un “desde dónde”, se cree, obraría en mayor beneficio para una elaboración de una óptica involucrada en el contexto actual con verdadera presencia y conciencia. No hay desarrollo si se construye en sistemas jerárquicos de arriba para abajo, como expresa Max-Neef, sino de una base sólida que comprende justamente estas necesidades humanas, autodependencia y articulación orgánica.

La socióloga Cristina Corea, en congruencia con Punyet, distingue en “Pedagogía del Aburrido”, una subjetividad mediática, -a diferencia de una pedagógica- que se caracteriza por una atención antepuesta a la conciencia, frente a una elevada y constante celeridad de estímulos externos; se recibe una imagen tras otra, un constante estímulo, que deriva en una desatención. En este caso, la información que se recibe no llega a ser interiorizada cuando de hecho, “...Cualquier experiencia del saber supone y produce conciencia y memoria” (Corea, 2004). Todo lo anteriormente presentado, levanta preguntas sobre el cuerpo y los vínculos cuando hablamos de lo perceptible como base del vínculo personal, con los otros y lo otro. La alteridad como parte también del proceso cognitivo y de comunicación, en tanto se conoce y se comunica también, a través de lo perceptible, es clave. Pero en esta comunicación, se ha dejado un elemento vital que es el espacio-temporal y la corporalidad misma, como manifiesta Corea con respecto al cuerpo.: “...Se está olvidado, en lo posible, tirado”.⁵ La perceptibilidad justamente, debe, se cree, entrar en cuestión.

Muchos públicos se han abocado a lo digital, por preferencias de contenidos unos y cuestiones pragmáticas otros, más es cierto también que tantos otros lo prefieren como

⁵ La semióloga Cristina Corea hace hincapié en la importancia de la subjetividad que se instituye a través de operaciones en un espacio físico y temporal.

prevención. Lo que es seguro, se evalúa, es que en mayor o menor grado, estos cambios de hábito en general y culturales específicamente, han sido afectados por el auge de lo tecnológico y de lo virtual, y han sido acentuados por la pandemia de COVID-19. El *nesting*⁶ y el “vínculo digital”⁷ hoy, forman parte del día a día dejando al margen la corporalidad, cuando esta es irremplazable e imprescindible. En definitiva, el vínculo con lo temporo espacial, con nuestro cuerpo y las interacciones físicas, íntimamente ligadas a la subjetividad, aún nos constituye como seres humanos.

Al mismo tiempo, muchos otros públicos se ven o verán frente a nuevas barreras de acceso a contenidos digitales, básicamente por razones económicas y geopolíticas. Si se está trabajando en el campo cultural con estas realidades, cabe preguntarse qué es en verdad lo vital, sino lo colectivo, la comunidad y lo individual como su componente primario, que no se escinde de ella. En conclusión, la sociedad se encuentra en un contexto con el que se considera, se debe trabajar para sobrellevar, o superar, y en él, el elemento experiencial del arte puede tomar un papel relevante para acercar nuevas formas de valoración y vinculación individual y colectiva a riesgo de ser comunidades desintegradas, consumidoras y operativas de sistemas de poder que las atomice. La UNESCO advierte que ya con la pandemia de COVID-19 las desigualdades se han acentuado pero pone sus apuestas en la diversidad cultural material e inmaterial y los pone en juego para “promover sociedades más cohesionadas, justas y sostenibles” (Unesco, 2022).⁸

⁶ Sobre este tema, el Doctor en Estudios Culturales de Universidad de Londres, Tomás Peters, advierte sobre la “domicialización” (*nesting*) de la experiencia cultural, donde distingue a la pandemia del Covid-19 como un hecho que dio la estocada final al crecimiento del consumo cultural a través de los soportes tecnológicos dejando de lado la actividad cultural situada y trayendo como riesgo una sincronización de lo que denomina el capital tiempo de las personas con el tiempo de lo mediático. Frente a esto, la necesidad de pensar nuevas formas de trabajar en el campo de producción cultural que contrarresten esta alteración que afecta a su campo.

⁷ Hay un nuevo síndrome que tiene como trasfondo el consumo de contenidos digitales y es el llamado “*revenge bedtime procrastination*”, referido a quitarle horas al sueño para consumir contenidos virtuales generando una adicción hacia este tipo de consumo. El trasfondo psicológico y sus consecuencias son un punto preocupante en las sociedades hoy, algo que trata el filósofo sur coreano Byung Chul Han en “La Sociedad del Cansancio”.

⁸ Unesco (2022) Patrimonio cultural inmaterial e inclusión social: aportes para la agenda de desarrollo de la era post-COVID en América Latina y el Caribe recuperado de:

En lo que respecta a la mediación artística, en el espacio y proceso que significa su encuentro con el público, lo perceptible y lo sensible, la interioridad individual y la intersubjetividad, ingresan como protagonistas y complementan las metodologías presentes -que fundan sus actividades en las interpretaciones discursivas, retóricas o semánticas principalmente -, y pueden conseguir enriquecer espacios de soporte mutuo, compartiendo y acompañando lecturas de diferente índole. Permiten establecer conexiones con lo simbólico y lo subjetivo; abrir procesos de pensamiento analíticos y de transformación hacia un empoderamiento propio, hacia un ser público integral, que en consecuencia impactaría en la regeneración del tejido social, tal como según se ha evidenciado, sucedió con las emergencias artísticas –proyectos comunitarios y/o de pequeños grupos-, en la crisis del año 2001 en la Argentina donde emergieron las llamadas economías colaborativas.

Estar en el cuerpo, se cree, se reclama como necesario desde su noción más individual, para ser orgánicamente, uno con su propia interioridad, hasta lo más colectivo: con la alteridad, con el otro. Una comunidad cultural recuperada en lo sensible y lo perceptible como forma también de conocer el arte. Zepeda (2018) plantea este enfoque, –lo que se cree es una forma pura de lo que se postula en el presente trabajo- con un ejemplo muy representativo que es abordado por la autora como un regreso “a los básicos de la mediación” al disponer todo a la experiencia perceptiva.

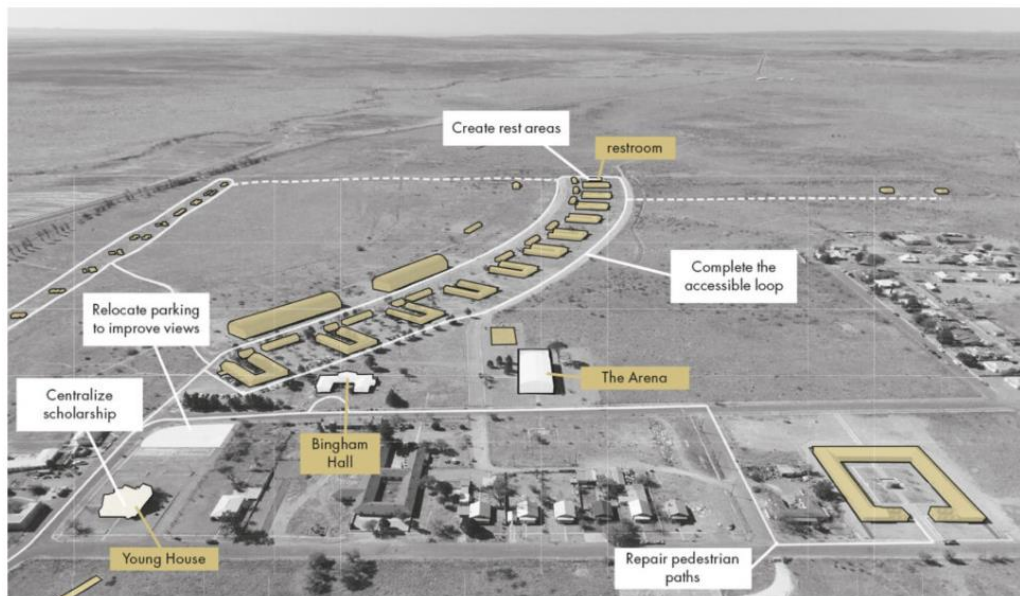
Este ejemplo es el de la Fundación Chinati, espacio que se encuentra en Texas,⁹ Estados Unidos de Norteamérica. Su construcción fue iniciada en el año 2016, en tres fases. Comprende edificios dispuestos en un territorio desértico de 1376 m² los cuales albergan las obras de arte. Esto último se menciona ya que conlleva el principio de la Fundación

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380920?posInSet=20&queryId=a5fc668d-b588-4fa8-98af-fce7ec38f8f9>

⁹ Fundación Chinati <https://chinati.org/>

que es que se basa en un “énfasis en obras, cuyo arte y el entorno de la tierra, están inextricablemente vinculados”: arte, arquitectura y tierra.

Figura 2



Nota. La figura muestra un plano de vista aérea de la Fundación Chinati, Texas, Acciones recomendadas para apoyar la experiencia del visitante. Fuente: página oficial de la Fundación

De acuerdo al principio de su fundador, el artista minimalista Donald Judd (1928-1994), refiere a una tierra no dañada, una mezcla de obras de arte e instalaciones sumadas a programas, fundamental para dar sentido de lugar. El espacio vuelve a tomar relevancia desde su materialidad y su disposición, en relación a la obra y al terreno, lugar donde el público arriba, recibe información y consignas de los guías y recorre los circuitos, de forma que nada interrumpa su experiencia perceptiva. El espacio es un elemento artístico innegable y sus relaciones con la percepción en entornos naturales y arquitectónicos, son potentes herramientas también, de mediación.

Si bien los contextos son distintos a los locales, es posible apreciar el elemento sensible, la encarnación del arte como expresa Borgdoff, en su forma más básica. Zepeda reflexiona si la mediación no existe en este caso; instala el pensar que el arte en sí, posee un factor de mediación que se complementa con el recorrido del público, punto que Fontdevila, comisario e investigador español también sostiene en su libro “El arte de la Mediación”; no hay uno sin el otro. Se abren nuevamente así, desde esta perspectiva, del arte y del arte en la mediación, la interrogante de Borriaud: ¿cuáles son las apuestas reales del arte? Lo que en cualquier caso se coloca como fundamental es lo presente y la presencia (del latín *presentia*; cualidad del que está adelante), en entornos culturales de mediación, en comunidad, en su sentido más fundamental, se valora, de ser en común.

Por otra parte, En el transcurso de la elaboración de la presente tesis se ha constatado de forma práctica empírica, que esta temática está tomando auge localmente, en el actual contexto de profesionalización de la gestión cultural, así como también en la cultura en general, a través de indagaciones relacionadas a la gestión, a las comunidades culturales y al arte. Por lo tanto, en un plano involucrado en las prácticas de mediación y con una actitud activa, se trabajará también sobre la asistencia a cursos y seminarios relacionados a los públicos:

1. Instituto de Cultura Contemporánea (ICC): Desarrollo de Públicos Culturales. Impartido por la Lic. Sabrina Cassini. Socióloga UBA y gestora cultural (2021);
2. Alternativa Teatral: Curso: ¿Cómo llego a los públicos? Impartido por Ana Durán, periodista especializada en artes escénicas, Coordinadora General del Programa de Formación de Espectadores (PFE) (2021);
3. FLACSO Argentina: “La Mediación Cultural en la escuela secundaria y el arte como puente para habitarla, desde el patio hasta el aula”. Impartido por Martín Broide. Antropólogo UBA y Yamila Haime. Docente y Directora de Teatro para niños y adolescentes (2022).

A fines de sistematizar estos conocimientos, se sumó a la investigación, entrevistas y observaciones no participantes sobre la labor del equipo del Programa de Formación de Espectadores (PFE), dependiente del Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De esta forma, se fue delimitando el tema de investigación hacia un primer acercamiento sobre el tema, reflexionando sobre sus prácticas, metodologías, así como también sobre sus interrogantes y expectativas. A partir de dichas investigaciones y experiencias, se describirán su trabajo y su pensamiento, identificando los aspectos que se postulan en el presente trabajo de investigación, analizando el rol de los integrantes del equipo como gestores culturales, distinguiendo aquellos factores que encuentran relevantes, espacios de oportunidad, expectativas y limitaciones.

En consecuencia, este trabajo tiene como objetivo general, indagar y sistematizar nuevos enfoques y desarrollos discursivos en relación a la sinergia arte y mediación artística, para fortalecer un marco conceptual capaz de suplir al gestor de herramientas y actividades integrales, para su labor con los públicos, garantizando una experiencia lo más íntegra, integradora e integral, que perdure en los públicos y los vincule de forma estable. Un vínculo desde su propia autonomía. Como objetivos específicos, se propone pensar el rol del arte procurando otros acercamientos que enriquezcan su comprensión y conocimiento, como por ejemplo desde la investigación desde las artes, y dar cuenta de su valor intrínseco en relación a la gestión de públicos, más específicamente en la mediación artística, hacia la formación de vínculos sólidos con los mismos.

De esta forma, se busca, responder a tres coyunturas:

1. A una emergencia de nuevas perspectivas en torno al arte y la mediación, frente a una profesionalización de la gestión cultural donde se realce lo experiencial, lo vivencial, y la presencia, para formar un vínculo real con un público integral;
2. A una globalización cultural que pone en riesgo identidades culturales comunitarias e individuales, lo cual se considera propicia aún más sistemas de control de comportamiento y consumo;

3. A una etapa pos-pandémica, que aún se encuentra presente, que forma parte de la vida diaria y que acentúa el desarrollo vertiginoso de lo tecnológico con las consecuencias que lo acompañan: vínculos digitales -su fugacidad-, en contraposición a un reconocimiento e interacción en los espacios temporales físicos, de durabilidad sensible y perceptible -elementos necesarios para la conciencia-, siempre apuntando a abrir caminos de reflexión con un componente crítico que forje:
 - a. Marcos conceptuales útiles a la mediación para la construcción de una gestión comprometida con el logro de experiencias significativas en los públicos culturales, imprescindible para situarse como gestor en un contexto real y como se expresó anteriormente, dándole valor a la cultura. Un espacio donde el público construya una experiencia propia que permita su expresión, independientemente de comportamientos esperados o pautados a través de proyectos monocordes.
 - b. Una cultura que a su vez se conforme como recurso, -ante la necesidad de formar e incrementar públicos culturales en el delicado contexto actual que atravesamos-, que surta de aplicaciones concretas con estrategias, herramientas y metodologías integradoras de estas capacidades cognitivas, tanto sensibles como lógicas.
 - c. Continuar en la profundización de su estudio para en este caso considerar, entender y delinear qué otros alcances posibles comprende.

Por tanto, se buscará responder a preguntas como:

1. ¿Cómo ayuda el arte en la mediación hoy por hoy?
2. ¿De qué formas se vale la mediación cultural para acercarse a los públicos?
3. ¿Hay acaso otras formas de las que puede valerse para tal fin?
4. ¿Desde dónde mediar?

Y en cuanto al arte, específicamente:

5. ¿Hay otros recursos o aspectos que posee y puede ofrecer?
6. ¿Cómo puede aportar? ¿Puede ser una ayuda a la cultura?

7. ¿De qué forma el involucrarse cobra sentido en las lógicas actuales de mediación?

Con esto, no se propone indagar sobre un arte como fin último, referido a las ideas supremas del espíritu como tampoco a apuntar a convicciones e inquietudes de un colectivo que se depositen en él, como lo define Hegel en sus lecciones de estética, (como se cita en Huesca 2013). Se propone, por lo contrario, un arte como parte inherente al ser y al hacer, un arte cotidiano, destacando su elemento necesario de estar presente, ser transitado y de identificar sus diferentes aspectos en las prácticas estudiadas. En definitiva, acercarse a ese substrato propio y corpóreo, como respuesta a las interrogantes que surgen en los ámbitos culturales estudiados en el presente trabajo.

Se analizará qué otros alcances tiene para propiciar competencias simbólicas (y artísticas) en los públicos culturales y enriquecer su capital creativo¹⁰. Asimismo, buscará fortalecer la importancia de pensar en comunidad, más precisamente en comunidades culturales, en el ser con el otro como forma sustancial de ser en el mismo nivel de valor de un ser individual, para conformar fundamentos metodológicos y epistemológicos que enriquezcan la labor del gestor y de la gestión de la cultura en general con un eje en el desarrollo humano: “el desarrollo se refiere a las personas, y no a los objetos (Max-Neef, 1993, p.40). Se verá que la dimensión sensible del ser humano se conduce y se produce a través de procesos igualmente complejos cognitivos y meta-cognitivos de autoconocimiento y conducción de las facultades sensibles internas y externas.

Finalmente, esta tesis académica básica de investigación cualitativa, está integrada de la siguiente manera:

Capítulo I: Marco Referencial. La Mediación.

¹⁰ Bigthought.org. The concept of creative capital: a new view of talent and opportunity. Recuperado de: <https://www.bigthought.org/wp-content/uploads/2020/03/The-Concept-of-Creative-Capital.pdf>

En este capítulo se desarrollará el concepto de mediación a través de dos líneas de exploración. La primera contendrá su desarrollo etimológico hasta arribar al marco curatorial del museo, donde se conectan los atributos de la obra de arte con la mediación misma. De esta forma, se pensarán sus valores materiales y performativos que harían que salga de su estado post autónomo (referenciando a García Canclini) y articule con la mediación. Consecuentemente, se logrará conformar una visión sistémica y orgánica que reúne mediación-museo-arte-públicos, en el marco de la comunidad y no como elementos desvinculados unos de otros en una relación jerárquica.

La segunda línea analizará la mediación desde la significancia del museo. Siendo este un organismo con una marcada función social, se considera que su trascendencia debe partir también, de un proyecto de acción lo más claro e integral posible con proyección hacia la comunidad, por lo que una definición de museo se hace necesario. Por tanto se verá su definición comprendiendo sus aportaciones y ese vínculo relacional que lo distingue de entre las funciones y actividades comprendidas en los ámbitos museales con los públicos, el arte y la mediación. Se examinarán y despejarán oportunidades para un mayor desarrollo futuro de sus epistemes en relación a su ámbito y se analizará también el impacto de las primeras y nuevas tecnologías, así como también del contexto de pandemia dado que no escapa a su ámbito. Para finalizar el capítulo se desarrollarán conclusiones preliminares sobre los temas tratados.

Capítulo II: Nuevos desarrollos. Hacia el público, hacia el arte.

En este capítulo se analizarán las nociones emergentes del arte en relación a la mediación. Para empezar, se examinará una nueva vertiente denominada mediación artística, que es la denominación empleada en el presente trabajo, de forma que se promueva una familiarización con ella, aunque en el país se use más la denominación de mediación cultural. En ella, se apreciarán como potencia, las vivencias y experiencias que confiere el arte a los procesos de mediación y las estrategias que posibilitan otras formas de participación, co-creación y accesibilidad al evento artístico-cultural de forma más

acabada. En segundo término, se desarrollarán acercamientos teóricos provenientes de campos de conocimiento como el de la psicología, pedagogía, el filosófico y antropológico.

Seguidamente, se desarrollará la presentación y el análisis de los aportes discursivos y de prácticas recientes, sus perspectivas más interesantes y provechosas. La misma se centrará en cursos y seminarios cuya asistencia tomó lugar durante los años 2021 y 2022 a la par del estudio sobre la labor del Programa de Formación de Espectadores (PFE). Sobre estos acercamientos se recobrarán conocimientos fundamentales que se procura sean estimados para problematizar el elemento teórico previo, es decir todos aquellos enfoques multidisciplinarios que discuten su aspecto y alcance inmaterial, así como también para abrir caminos a la reflexión sobre otras formas de vincular al público con el arte que complementen y refuercen a las estrategias ya existentes, procurando concluir en una complementariedad de estas visiones teóricas y prácticas.

Capítulo III: Conclusiones.

En este capítulo se enumerarán los puntos clave constituidos sobre lo examinado y finalmente, las conclusiones a las cuales se ha arribado.

Para concluir, se adjuntarán al trabajo de investigación, los anexos correspondientes al mismo.

CAPÍTULO 1

MARCO REFERENCIAL

La mediación

“Y si las experiencias no se elaboran, si no adquieren un sentido, sea el que sea, con relación a la vida propia, no pueden llamarse, estrictamente, experiencias. Y, desde luego, no pueden transmitirse”.

(Larrosa, Jorge. La experiencia y sus lenguajes. s.f.)

En este capítulo se desarrollará el concepto de mediación a través de dos líneas de exploración. La primera contendrá su desarrollo etimológico hasta arribar al marco curatorial del museo, donde se conectan los atributos de la obra de arte con la mediación misma. En esta conexión, se apreciará que no existe arte sin mediación y que esta mediación debe estar mediada por el arte (Fontdevila, 2018, párr. 6). De esta forma, se pensarán sus valores materiales y performativos como señala el autor, que harían que salga de su estado post autónomo y articule con la mediación. Consecuentemente, se logrará conformar una visión sistémica y orgánica que reúne mediación-museo-arte-públicos, en el marco de la comunidad y no elementos desvinculados entre sí, en relación jerárquica

La segunda línea analizará la mediación desde la significancia del museo. Siendo este un organismo con una marcada función social, y teniendo presente como finalidad un desarrollo referido a las personas (no a los objetos) como manifiesta Max-Neef, se considera que su trascendencia debe partir también, de un proyecto de acción lo más claro e integral posible con proyección hacia la comunidad, por lo que una definición de museo se hace necesario. Desde ella, se apuntará a comprender sus aportaciones, y ese vínculo relacional que lo distingue de entre las funciones y actividades comprendidas en los ámbitos museales con los públicos, el arte y la mediación.

Esto permitirá por un lado, constatar la evolución de la mediación y del arte, los elementos que actúan como representativos de uno y otro, que conforman un entramado cada vez más

fundamental de sus diversos métodos y lenguajes, resultante de su pensar orgánico y continuo en los públicos y la comunidad. Se reflexionará en cómo obra el arte y la experiencia de sí en relación a los públicos, distinguiéndose sus aportes constituidos, así como también aquellos que potencialmente se van constituyendo, a fin de ir sentando bases referenciales para una propuesta de mediación artística actual sobre esta visión sistémica que reúne mediación-museo-arte-públicos.

Se examinarán y despejarán oportunidades para un mayor desarrollo futuro de sus epistemes en relación a su ámbito, que permita comprender el lugar del arte y de los públicos como ejes vertebrales de las prácticas de mediación, en su transcurrir por lo experiencial del hecho artístico y la mediación como espacio de su conducción y despliegue.

Asimismo, se analizará el impacto de las primeras y nuevas tecnologías, así como también del contexto de pandemia dado que no escapa a su ámbito, por lo que esta visión anteriormente mencionada puede representar un principio de necesarias reinenciones para construir y fortalecer vínculos con los públicos y las comunidades. Para finalizar el capítulo se desarrollarán conclusiones preliminares sobre los temas tratados.

1.1 Primera línea de análisis - Mediación. Desde su etimología a la democratización cultural

El término de mediación es anterior al ámbito del museo. Acorde al comisario e investigador español Fontdevila Oriol (1978), en su libro “El arte de la mediación” (2018), se puede atisbar su surgimiento en la filosofía occidental, destacándose los siguientes desarrollos:

1. Aristóteles (384-322AC): empleó el adverbio *Metaxu o metaxy* (en griego: μεταξύ-en el medio) y abordó la medialidad en sus diferentes espacios de relación entre elementos.

Más esta medialidad, sostenía, está llamada a desvanecerse una vez que cumple su operación de unión de dos elementos o como etapa intermedia de un movimiento continuo. Aun así, el corpus aristotélico esconde otra importante modalidad de mediación que se manifiesta en la teoría de lo sensible, ya que como expresa Fontdevila, “se reconoció como un efecto de la percepción, si bien no se le atribuyó ninguna entidad propia” (Fontdevila, 2018, P.61) y remarcó su descubrimiento indirecto pero relevante, para la continuación de su evolución en la historia;

2. Dentro del movimiento escolástico (SXI-XV): Fontdevila hace mención de un discípulo anónimo de Santo Tomas de Aquino, quien hace el vínculo entre esta noción y el término latín médium: “*Omnis actio fit per contactum, quo fit ut nihil agit in distans nisi per aliquid medium*”. Es decir: “Toda acción sucede por contacto, por lo que no hay nada que pueda actuar a distancia si no es por algún medio” (Fontdevila, 2018, P.61);

3. En la corriente idealista filosófica alemana (fines SXVII-SVIII & XIX), con su precursor Emmanuel Kant (1724): las ideas determinaban la realidad y no había forma de conocer más que el fenómeno a través de las experiencias –lo externo- y no el *noúmeno*, la cosa en sí, que es interna e inasible, a diferencia del primero: el conocimiento se limitaba así, a la experiencia (Empirismo). A su vez, comprendió diferentes vertientes que tratan la medialidad o el factor vinculante, más la experiencia, sustentando que:

a. Las ideas existen por sí mismas y solo se accede a ellas por medio de la experiencia. (Platón, Leibniz, Hegel o Dilthey): El idealismo objetivo con exponentes como Dilthey, Hegel, Platón y Leibniz.

b. Las ideas existen en la mente de forma que sin la persona, no existe un universo externo autónomo El idealismo subjetivo, con exponentes como Descartes, Berkeley, Kant y Fichte. Esto es lo inmediado, o lo no-mediado).

c. Para que tenga lugar el conocimiento, son necesarios dos elementos: un objeto y un sujeto. El objeto, externo al sujeto, sería el principio material de conocimiento; y el sujeto, es decir, el sujeto mismo que conoce, sería el principio formal. En este sentido, el

sujeto es quien pone las condiciones para que se produzca el conocimiento, siendo que todo lo intuido en el espacio y el tiempo no son más que fenómenos, que no tienen existencia independiente fuera de nuestro pensamiento como sujetos. Este idealismo trascendental forma parte de la doctrina propuesta por el filósofo alemán Emmanuel Kant.

d. Idealismo alemán, con la escuela filosófica que, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, se desarrolló en Alemania. Como tal, surgió de Emmanuel Kant y sus postulados del idealismo trascendental, y contó con seguidores como Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling y Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

4. Sentando, se puede decir, el término de mediación (en el idioma alemán, *vermittlung*), Wilhelm Traugott Krug (1770-1842), expone su significado como “el arbitraje de dos partes en conflicto”, sobre la aparición del término en el Diccionario general de Ciencias filosóficas (el *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*), en 1829 (Fontdevila, 2018, p.61). Tal significado trascendió a otros campos de conocimiento como el Derecho y las ciencias.

Su evolución prosigue dentro de un sistema de pensamiento que posee como denominador, el que el sujeto se encontraba separado del ámbito del conocimiento de la realidad; el conocimiento era pertinente a los estudios religiosos y filosóficos. Posteriormente, con el desarrollo teórico de pensadores e investigadores sociales como los integrantes de la Escuela de Frankfurt (1923) y su teoría crítica de 1937, -que postula a diferencia de la teoría tradicional y el positivismo lógico-, el conocimiento estará relacionado con el contexto histórico social y con la experiencia. De esta forma, se considera que esta, va cobrando peso propio y va, justamente, mediando el conocimiento, incluyendo el aporte del sujeto a él.

Con la democratización cultural (1959) y la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en Francia, encabezado por el escritor André Malraux, se inicia todo un proceso de descentralización y difusión del arte que paulatinamente evolucionaría hacia nuevos desarrollos de tales tareas. El “Decreto fundacional” de ese año, establecía que:

El Ministerio encargado de los asuntos culturales tiene como misión hacer accesibles las obras capitales de la Humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la audiencia más amplia posible a nuestro patrimonio cultural, y favorecer la creación de obras de arte y del pensamiento que lo enriquezcan.¹¹

Más, aún con este suceso, tomó tiempo para que su enunciado se articule en prácticas plenas y llegue a todos los ciudadanos. Según el investigador español Baltá, Malraux tenía la noción de que el arte tenía un potencial intrínseco “choc esthétique” de emocionar al espectador “sin necesidad de mediación ni interpretación” (Baltá, 2016, p.13), de tal manera que los artistas se acercaban a mostrar sus obras a las escuelas obviando a centros culturales y ciudadanos adultos. Sin embargo, los elementos comprendidos en el decreto, prevalecen y delinear las políticas culturales por decenios subsiguientes en el país y es transmitido a otros países. Tildado de elitista, Malraux deja su cargo en 1969.

A posteriori del Mayo Francés, Jaques Duhamel (Francia 1924-1977) es nombrado ministro de Asuntos Culturales (1971), iniciándose un período de apertura a otras expresiones culturales desde un enfoque antropológico y universal que consideraba otras formas de democratizar la cultura además del choque estético. Este concepto de democratización, siguió entonces sus procesos y transformaciones: en 1981, con Mitterrand, el “decreto fundacional” de Malraux fue revisado y modificado (Baltá, 2016), de forma tal que comprendió las formas de disfrute y expresión cultural de la población con mayor reconocimiento de lo individual y de lo plural.

Estos eventos históricos labran el terreno para la mediación, no sin escollos. Autores como el sociólogo Pierre Bourdieu (1930), trabajaron sobre las desigualdades sociales para el acceso a la cultura, al arte y al museo que lo contiene, conformando una teoría de los campos, que describió cómo operan estas desigualdades de acuerdo a los capitales de sus

¹¹ Decreto n. ° 59-889, de 24 de julio de 1959, artículo 1; citado en Baltá, J. (2016:11) https://malraux.org/wp-content/uploads/2009/01/images_documents_3_jo26juillet59.pdf

agentes, y acorde al campo en el que se moviesen. Consecuentemente, levantó cuestionamientos, afirma el sociólogo Peters, por parte del sistema escolar y museal que instó a que se empezase a trabajar en educar para el acceso a la obra arte en los museos (Peters, 2016).

La mediación cultural como tal, aparece posteriormente, en la década de 1990 en el museo de Ciencias y la Industria en Francia, y ya en 1990 la guía de museos ingresa en un proceso de formalización y profesionalización. Se aprecia, en suma, que se va desarrollando una evolución de la mediación hacia la educación, transcurriendo por un cometido de preservación de la memoria histórica, la cual se mantiene, pero integrando elementos que permiten conjugarla con su fin social de forma abierta. Según la Doctora en artes visuales y mediadora Marion Viollet (2014), la práctica de la mediación –más no el nombre aún- se puede reconocer en Francia, a partir de fines del S XIX, cuando los museos incorporaron guías mujeres, para acompañar a las visitas en su encuentro con la obra de arte.

En resumen, el término de mediación hasta el SXVII, estuvo más relacionado a un efecto de relación, operaciones de percepción y contacto entre elementos de conocimiento, acción y procesos en el campo de la filosofía o de la teología, para luego ir permeando otros ámbitos sociales como el del arbitraje, donde radica ya, en el sujeto, una intervención. Luego, en el SXX, con la investigación social, el sujeto, proporciona conocimiento al entrar en juego el contexto histórico y social, además de la experiencia. Ya en 1959, se instala en el mundo de la cultura con el avance de la democratización cultural, significando otras nuevas relaciones y transformaciones.

1.1.1 El arte en el proceso de la mediación

Otro elemento vital en la evolución del término, es, se considera, el arte. Se puede advertir que el mismo va cobrando, por un lado y de alguna forma, además de un valor, un rol

cada vez más protagónico fuera de su materialidad, y de un método únicamente cuantificable, especialmente a partir de la década del '90 en adelante –como se puede ver en la figura 3.

Emerge progresivamente, con nuevas potencias en sus planteos y estrategias, acompañado de estudios multidisciplinarios hasta como se manifiesta en la actualidad, en una pluralidad de expresiones y con diversos fines. Anteriormente, se puede afirmar, no había contado con mayor participación en prácticamente ningún sistema comunicacional expositivo, al igual que la mediación.

Autores como Peters (2020), Fontdevila (2018) y Saban (2017), dan cuenta de ello y reseñan cómo, por ejemplo, en el Romanticismo y en la Modernidad, no se facilitaba el acercamiento del público a él y anterior a ello, en el siglo XVI, el curador de las colecciones reales, eran usualmente los comisionados a realizar las tareas de “mediador”, en las llamadas galerías y gabinetes, -donde se almacenaban los objetos artísticos luego de enfrentamientos de diversa índole- prevaleciendo el uso del término galerías para los museos de arte y gabinetes para los museos de arqueología, con los denominados “gabinetes de curiosidades”.

En el mismo sentido, con el Romanticismo del siglo XIX más específicamente, el arte recibe un corte de autonomía y se sitúa en un idealismo estético, de universalidad e

Figura 3

SIGLO XX	Comienzo de la educación en los museos
1946	Fundación del ICOM Consejo Internacional de Museos
1950 <i>en adelante</i> →	Desarrollo de diversos enfoques destinados a ofrecer nuevas experiencias al público
1960	Aumento de nuevos museos y visitas masivas
1978	El Museo como Educador. Compendio de estrategias de museos en E.E.U.U. La visita tradicional va siendo reemplazada por un énfasis a la participación directa en actividades musicales, dramáticas, relacionadas con las artes visuales, estimulando la curiosidad natural, cobrando mayor fuerza los talleres artísticos
→ 1980 <i>en adelante</i>	Se habla de experiencias personales con los objetos de arte, más que con la información del objeto de arte. Emerge la capacitación pedagógica de los educadores
1987	Reunión de Denver: J. Paul Getty patrocinó la reunión con 25 educadores representantes de la American Association of Museum Education Committee y la National Art Education Association Museum Education Division. El tema principal y recurrente fue el desarrollo de la carrera de educación museística
1990	Enfoque educativo centrado en el visitante. Surgen las estrategias de pensamiento visual (VTS) creadas por el que fue responsable del Departamento de Educación del MoMA, Philip Yenawine y la Psicóloga cognitiva Abigail Housen de la Universidad de Harvard Graduate School of Education
1992	Surgimiento del paradigma "Constructing meaning" o "Making meaning" centrándose en el significado y el aprendizaje como resultado de la interacción de la visita con los elementos expositivos. Falk y Dierking son los autores que investigan sobre el carácter social de las visitas en su libro <i>"The Museum Experience" (1992)</i> y exponen el modelo de experiencia interactivo compuesto por el contexto personal, social y físico.
→ 1994-98 <i>en adelante</i>	Desarrollos investigativos de Eisner Elliot y Read Herbert a favor de nuevos entornos de aprendizaje similares a los talleres artísticos más que el aprendizaje mecánico de la educación tradicional y del arte como algo más vital que un conocimiento inscrito al ámbito del museo.
→ 2000 <i>en adelante</i>	Mediación y paradigmas de cambio. Diversos autores trabajan sobre la necesidad de transformación y sus desafíos incorporando nuevos elementos: Eilean Hooper Greenhill (2000) Gordon Wells (2001) Elaine Heumann Gorian (2006) Cherry Mazaros (2007) Acaso (2009) Nina Simón (2010) Lanau (2011) Claire Bishop (2018), entre otros.

Nota. La figura muestra una breve trayectoria de la mediación en los museos en el S. XX en adelante. Fuente: Saban (2017) y fuentes bibliográficas.

inmutabilidad; era transportador de sentidos profundos del mundo. En tal espacio no había cabida para proceso alguno o interpretación, o -como manifiesta Fontdevila-: "...o bien porque el poder del arte se debe a las instituciones que le dan forma en tanto que campo social de acuerdo con la teoría institucional" (Fontdevila, 2018, p.30). Es decir, obedecía a un sistema de pensamiento filosófico-estético o a la filosofía institucional museística.

De esta forma, la mediación por un lado, quedaba "subyugada" a un espacio de exposición físico con su filosofía institucional, y por otro, a un pensamiento que transmutaba el arte a cosa en sí, -y el arte a su vez supeditado a este patrón de pensamiento-, creando un desapego que conllevaba más a un desinterés o a una desatención de cualquier espectador o, alternativamente, a una postura de pura contemplación. El espacio de exposición se constreñía, sumado a que, como también era destinado a la nobleza y a la aristocracia, la mediación y el arte terminaban desarticulados, lejos aún de esta visión a la que se procura llegar de museo-arte-audiencia-experiencia.

Incluso, se observa en la actualidad, en el mismo universo del arte contemporáneo lo que se considera otra forma de "constricción", o limitación. El arte se ha desplazado por un derrotero tal que lo ha llevado a un mundo distinto, que muchos no comprenden. La socióloga francesa Nathalie Heinich (1955), lo describe en su obra "El paradigma del Arte". Identifica las normas supuestas del arte contemporáneo, que llega por momentos a tal "especificidad de reglas que lo organizan, que es accesible solo para quienes están contacto con esos discursos o con los artistas eslabones indispensables para la comprensión de las obras" (Heinich, 2015):

De modo que estamos ante una lógica de la iniciación por pertenencia a círculos reservados, por cercanía al centro ocupado por el artista y sus satélites, y por acceso a los lugares donde se puede presenciar, incluso participar de los rituales..." (Heinich, 2015, p.17).

Andrea Giunta habla de él, como un "campo global del arte", que constituido en los parámetros de Bourdieu ("para considerar su autonomía"), comprende tanto reconocidos

personajes como instituciones que dicen qué es arte y qué no, “para un grupo determinado de personas que exhiben, coleccionan o analizan las producciones más contemporáneas y que configuran un mundo que a veces tiene mucho de farándula” (García Canclini et al., 2013, p.70).

Estos constructos de la industrialización cultural, o de la cultura legítima como denomina Bourdieu, no contemplan, se evalúa, mayor acción autónoma, lo que limita su proyección social y comunitaria, sino más bien, una acción funcional a su sistema, hasta el punto de tener como única posibilidad, estar frente a su lógica de determinismo social. En términos de acceso a la cultura, participación cultural y de democratización cultural, tampoco se podría hablar, se considera, de una cultura que fomente tales desarrollos.

Sin embargo, se ha sido consciente como sociedad, de tales escenarios, y ha sido ciertamente plausible, crear otros nuevos donde, en palabras de la antropóloga francesa, Michèle Petite (2016)¹², las artes van teniendo un lugar en la vida de todos los días, van cobrando espacio, y las comunidades habilitan una transmisión cultural donde está en juego construir un mundo habitable y humano conformado por el ser conscientes, por voluntad y criterio propios, por un libre albedrío, así como también por compromisos y valores morales comunitarios.

En el mismo orden de ideas, partiendo de una construcción desde la sociedad de micro actividades, se pueden ir perfilando y concretando los cambios que aseguren y cooperen con estas nuevas búsquedas emergentes sobre mediación, arte y mediación artística. Son las generadoras de conocimiento, con lo cual en suma, la interrogante que se levante es, si en los procesos de mediación se seguirá apuntando a crear contenidos, más emparentados a un nuevo capitalismo cultural y de una comunicación digital mercantilizada (Sennett 2006), o si se va a buscar tomar el riesgo de generar nuevas formas donde no se llegue a

¹² Petite, M. (2016). Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural. Buenos Aires. Fondo de Cultural Económica.

una mercantilización extrema y a un consumo como acción social señalado por Maniates. Por ello, es probablemente necesario hablar de un “desde dónde”, como fuera mencionado anteriormente, porque “Llevamos la estética en todo el cuerpo: en los sentidos, emociones y preferencias a lo largo y ancho de nuestra evolución” (Mandoki, 2013, p.7). Por tanto, se puede trabajar desde un ángulo que circunscriba al público desde lo interno, desde aquello que lo compone, cuerpo, sentidos y corporeidad. Una interioridad integrada y sin escisiones.

1.2 Segunda línea de análisis-La significancia del museo para la mediación

Es manifiesto entonces, que la mediación cultural de hoy evidencia, en sus lógicas, una herencia primordial de antecedentes europeos. Se revela y desenvuelve en sus inicios, en el ámbito de los museos, los cuales actuaron como repositorio de su consolidación, y como reflejo de su génesis y conformación en el campo cultural. Se puede decir que fueron a la par, atravesando procesos históricos político-sociales de gran significación, para arribar a este momento que se valora como coyuntural, tanto por lo que son y representan, así como por su potencia hacia nuevos sentidos, en sus prácticas y en su desarrollo innovador en y desde su campo. Todo esto, con una proyección hacia los públicos y las comunidades.

Con esta premisa como punto inicial para tratar el término de mediación en este ámbito, se cree que, en principio, la definición de museo es crucial. Es su continente y de él se cree, luego de un extenso devenir histórico posee la necesidad de que esta definición, contenga a la de mediación -o a sus caracteres y nociones en todo caso-, como elemento, sino medular, estructural, ya que de ahí se evalúa, parte su praxis.

Lo anteriormente expresado se propone en base a que, por una parte, se considera que las definiciones integran pensamiento y observación; organizan el entorno fundando los principios de valores y acciones. El acto y el proceso de definir, por tanto, son fundadores de bases de trabajo. Y dado que el mismo entorno social y comunitario se vienen

constituyendo como vitales para pensar el trabajo del museo (así como también el ir conociendo a los públicos desde un punto de vista amplio e integrarlo a él), el definir resulta, no solo un tema puramente dialéctico sino, el necesario objetivo de constituirse operacionalmente, como fruto de un pensar desde un sentido crítico, con proyección comunitaria. Por otra parte también, el ejercicio del mediador se basa en procesos complejos, pero indispensables, de definir, identificar, interpretar para presentar a un público una propuesta convocante.

Sobre ello también, se subraya la importancia de observar y entender al museo, desde la visión de sus visitantes -como ya fuera planteado por Eilean Hooper-Greenhill (1945)-.¹³ Es desde esta proposición, desde donde se considera, radicarán sólidas propuestas en dirección a incorporar nuevas lecturas y a redimensionar aquellos conceptos con los que se vienen trabajando. No se trata así, como apunta Fontdevila, de una “mera cuestión de actualización institucional. Lo que en este asunto está en juego, es una teoría artística en toda regla en lo que se refiere a la relación que se establece entre el arte y la mediación” (Fontdevila, 2018, p.13). Es en este, se podría decir, “enclave” de la mediación, desde donde se inquirirá sobre el término y luego desde su vertiente ahincada en lo social, como se verá posteriormente.

Basados entonces en la definición de museo aprobada por el ICOM en su Asamblea General Extraordinaria del 24 de agosto 2022:

Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad que investiga, colecciona, conserva, interpreta y expone el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación

¹³ Eilean Hooper-Greenhill es una académica estadounidense. Obtuvo títulos en Bellas Artes (Universidad de Reading), Educación Artística y Sociología de la Educación (Instituto de Educación de la Universidad de Londres) y ha enseñado en varios museos de arte de Londres, incluidas la Tate Gallery y la National Portrait Gallery. Directora de Investigación del Departamento de Estudios de Museos de la Universidad de Leicester y del Centro de Investigación de Museos y Galerías. Señala la importancia del desarrollo estudios de públicos, para conocerlos, comprenderlos y acercarse de esa forma, en profundidad, al museo.

de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos (ICOM, 2022).¹⁴

Se aprecia por un lado, que aparecen en esta definición, elementos que se cree, son elementos conformantes de la mediación: entre ellos, la aparición del término “experiencia”, cuyo correlato anterior de mayor similitud -en cuanto a las definiciones provistas como referentes para la organización y las prácticas museísticas-, era el término “deleite”¹⁵ (ICOM, 1974; definición ratificada en Asamblea General de 1989), en tanto, el término experiencia,¹⁶ engloba no solo placer o gusto, sino también la capacidad de conocimiento y desarrollo de nuevas facultades. En general, algo puede gustar o no cuando se tiene una primera impresión, más la experiencia demanda una práctica de observación en un nivel consciente y de pensamiento que va más allá de la inmediatez del primero.

Por otro lado, pone en cuestión nuevas consideraciones y connotaciones para la labor museal en general y para el tema del presente trabajo, como se vio inicialmente, dado que a partir de ello se articulan operativamente sus estrategias hacia el fin que enuncia. En otros términos, el sistema comunicacional que significa la elaboración de una exposición, no solamente tiene que desenvolverse dentro de un desarrollo unidireccional de la idea curatorial, sino que se cree, tiene que visualizar el proyecto estructuralmente, desde la visión del público en principio, como observa Hooper-Greenhill, y, de ir dimensionando implicaciones y alcances dentro de tal desarrollo.

¹⁴ ICOM. Consejo Internacional de Museos, recuperado de <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

¹⁵ Deleite, término que proviene del verbo latino *delectare*, seducir, o placer, gusto, lo que genera agrado.

¹⁶ Experiencia, es un término que proviene del latín *experientia* prueba, ensayo, del verbo *experiri* experimentar. Su práctica genera conocimiento y habilidades.

En todo caso, buscar un balance entre ambos, a través de una mediación (justamente), que permita la participación activa del público, que reivindique su subjetividad y sus posibilidades intersubjetivas, es el cambio que se cree, indicado, para no quedar únicamente en una muestra cerrada de monólogo museológico. Los actos de pensar y definir vuelven a ser retomados de esta forma, como punto central, fluido por y con una dimensión contextual, que respeta tanto lo individual, como lo interpersonal y colectivo, y es desde ellos que a su vez, que se van impulsando equilibrios y ajustes en el sistema que concatena la cultura, el mercado y la tecnología, como fuera expresado en la introducción. Esto último propicia un espectro de posibilidades estratégicas para la agencia cultural en general, y en particular, para la mediación.

Reanudando esta ponderación de la definición del museo y de los elementos que la conforman, se afirma que el trabajo llevado adelante por el Consejo, significó un proceso de consulta llevada a cabo, a su vez, por el denominado Comité Permanente para la Definición de Museo renombrado “ICOM Define” (sobre 96 comités nacionales e internacionales, alianzas regionales y organizaciones afiliadas). El informe de reporte - realizado en base a un análisis cualitativo, además de uno cuantitativo de los términos que se consideran deben conformar la definición de museo-, muestra un enfoque holístico por el cual, según un estudio del Observatorio Vasco de la Cultura (2016), las iniciativas que trabajan con este enfoque tienen éxito; “los programas que funcionan implican a toda la organización y requieren planteamientos sistemáticos”¹⁷ (2016, p. 23).

Se puede apreciar por un lado, que los términos mencionados por al menos en un 30%, son veintidós en total. Se remarcan los primeros cuatro:

¹⁷ Observatorio Vasco de la Cultura. Estudios sobre públicos Análisis desde la teoría y la Práctica. (2016). Recuperado de: https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_publicoak_2015/es_def/adjuntos/Estudio_sobre_publicos_cultura_2015.pdf

- I. Investigación:76%
- II. Conservación/preservación: 74%
- III. Patrimonio:72%
- IV. Educación/didáctica:71%.

Estos términos, marcan aún las pautas tradicionales del museo. Sin embargo, por otro lado, el reporte informa otros 254 términos, entre los cuales se puede ver aquellos que se corresponden con un eje centrado en el público y que se encuentran relacionados a lo sensible y a lo colectivo, tales como experiencial/vivencial, participación, igualdad, humanidad, pensamiento/reflexión, empatía, comprensión y entorno/ambiente (Figura 4). Si bien se presentan en un porcentaje menor, reflejan (además de la información concretamente dominante que probablemente obedezca aún a una noción vertical de museo institucionalizado más que a una horizontalidad de museo participativo), un ejercicio reflexivo que de manera sintáctica lo dimensiona de forma valorativa.

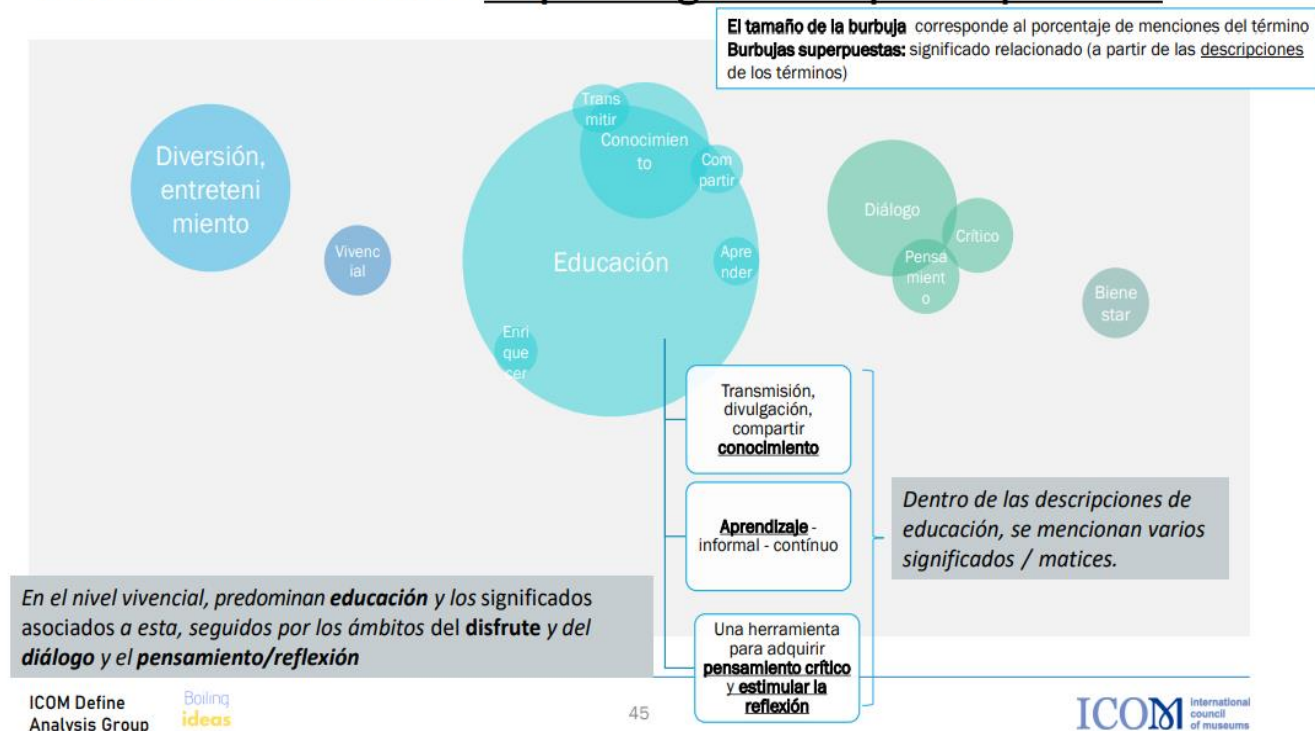
Ahora bien, las “dimensiones”, como el equipo de trabajo denomina (agrupaciones de términos posterior a un análisis de equivalencia semántica), fueron: entidad, acción, objeto, valores, experiencia –vista en la figura mencionada-, y objetivo. Las mismas obedecieron a una formulación de trabajo de profundización de un estudio que amplió el universo de valoración tanto en el ámbito del museo como tal, como en su estrategia de mediación. Se cree que de esta forma, proyectados en tiempo, colaboraría con mayor impacto, en el accionar en el desarrollo de metodologías, con una fuerte directriz centrada en el objeto expositivo y los públicos y por otro, sentará antecedentes para

otros ámbitos de trabajo dentro de lo cultural. A razón de su aproximación abierta y no jerárquica, (base de la emergencia de los elementos de lo experiencial), se va constituyendo como práctica museológica. Incluso, se considera, contiene en sí, la práctica de mediación cultural como afirma la historiadora del arte, Nayeli Zepeda:

La mediación es teoría y es práctica, implica contextualización y conversación, su área de acción no se restringe al espacio físico del museo ni a la temporalidad de una visita al edificio, sino se extiende a relaciones significativas y colaboraciones entre curadores, educadores, comunidad, teóricos o técnicos. (Zepeda, 2015)¹⁸

Figura 4

Resultados Cualitativos : Mapa de significados para Experiencia



Nota. La figura muestra los resultados cualitativos del mapa de significados para el término experiencia. Fuente: página oficial de ICOM

¹⁸ Zepeda, N., 2015. Mediación como vínculo y conflicto en el museo. Recuperado de: <https://nodo.cultura.com/2015/07/21/mediacion-como-vinculo-y-conflicto-en-el-museo/>

Sumado a lo anterior y ahondando sobre el aspecto necesario del pensar -y el pensar de forma crítica, particularmente-, se revisa otro aspecto sobre el reporte relacionado a la definición de museo y se destaca el proceso metodológico conducido, reflejado en los “análisis e informes independientes elaborados”, que incorpora y enlaza el análisis cualitativo con el cuantitativo, de forma tal que muestra una gama diversa y profunda de las visiones y expectativas de los comités integrantes del ICOM. El mismo se valora como práctica de una actitud crítica, reflexiva y consciente, abocada a “cuantificar y a comprender los comentarios de los comités integrantes del ICOM”, conformando a su vez un eficaz material de trabajo. Aúna la visión de los comités integrantes, su posición actual y su evolución en el tiempo con respecto a instancias previas.

Efectivamente, se observa que desde la definición brindada por la UNESCO en 1960: «Un museo en su forma más simple consiste en un edificio como casa de colecciones de objetos para la contemplación y deleite», no solo hay un tiempo transcurrido, sino además, un crecimiento que acompaña y refleja la democratización cultural hacia la cual, institucional y socialmente se apunta con una dirección organizativa, activa, y con el pensamiento de cada uno de sus integrantes de los que se hizo eco.

En suma, se entiende que a través de esta forma de pensamiento y análisis, se motiva un terreno de ocupación sobre el tema, de una apoyatura consecuente y coherente, en principio, a la definición arribada por el ICOM, y también, a la forma como se propone tratar el tema de investigación sobre arte y la mediación artística con eje en los públicos. Igualmente responde, se cree, a estos nuevos atisbos a los que se está haciendo referencia, aperturas y contextos más participativos y horizontales en el campo cultural.

A modo de complemento de esta idea, conviene subrayar la apreciación del filósofo Peter Sloterdijk (Alemania, 1947)¹⁹ quien en la misma línea, manifiesta que para pensar, se

¹⁹ Antón, J. (03 de mayo, 2019) Peter Sloterdijk: “La vida actual no invita a pensar”. *Diario el País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/05/03/ideas/1556893746_612400.html

deben dar las circunstancias “vitales”; circunstancias que permiten tomar distancia, retirarse y ser observador: “Sin una cierta distancia, sin una cierta desimplicación, la actitud teórica es imposible (Sloterdijk, 2019) y que en esta labor de la ICOM, se han dado lugar estas circunstancias vitales.

En otras palabras, tanto desde una fase de definición principal que sustente un marco conceptual, hasta la de estructuración y ejecución de proyectos culturales, mantener un recorrido de pensar consciente, es vital: el hacer y el reflexionar unidos, señalados por Bayardo. Porque: ¿Qué tan importante puede ser definir en este tópico, y para tal caso, el acto de definir en general, en todo aspecto de la vida, para lo cual inequívocamente se abre paso el pensar? La respuesta sería que, siempre que la definición no se quede contenida en sí, -sin las transformaciones que demanda su ejercicio-, todo. Por los elementos y propiedades que contiene y la estructuran, que la hacen operacional y efectiva, porque marca un punto de partida en común, en comunidad, y porque definir, implica un ejercicio crítico.

Cabe agregar lo fundamental del rol del gestor como mediador- investigador, en su versátil perfil (y también como curador, como fuera propuesto por Vich), lo que comprende también, que sea un pensador, en un entorno de constante aprendizaje, al cual se hizo referencia en la introducción:

El gestor cultural es un mediador el cual opera entre los diversos actores sociales que ponen en juego las distintas fases de los procesos culturales. Pero para que esa mediación sea realmente efectiva y productiva, es preciso que el gestor cultural posea una formación amplia asegurando una comprensión y una valoración de las prácticas culturales que promueve, y unas habilidades y conocimientos técnicos que le permitan culminar con éxito su tarea (Martinell s.f., p.7).

Asimismo se agrega que, -y justamente, en vista de esta etapa de construcción epistemológica y formalización disciplinar de la profesión-, el integrar de forma necesaria este ejercicio de pensamiento crítico, tendría un alcance considerable, ya que motiva espacios para la perspectiva, la observación, el análisis y esta “desimplicación” a la que se refiere Sloterdijk. Porta los móviles hacia la transformación con el fin no de oponer sino de conciliar, integrar e impulsar, cambios sociales para los cuales el museo también es espacio de germinación.

Son estos, se advierte, entre otros, los reflejos que se suman al cambio de los museos hoy, con antecedentes que ya se manifiestan en el S.XX, desde el museo tradicional hasta las nuevas museologías de mediados del S.XX con el museólogo Georges-Henri Rivière (Francia 1897-1985); se aprecian, de este forma, sus diferentes momentos:

- I. Nueva museología, 1972; puso el acento en su vocación social y su carácter interdisciplinario, en oposición al museo clásico;
- II. Museología crítica, 1980. Surgida del campo de la Historia del Arte, argumenta que se da una sola guía a todos los públicos en un invariable aprendizaje guiado;
- III. Pos museo, 2000. Definición de Janet Marstine²⁰, historiadora del arte;
- IV. Museo participativo, 2010. Proveniente del concepto de cultura participativa de Henri Jenkins (1958), que llevó a los museos a replantear su rol ante un público cada vez más bajo este concepto;
- V. Museología poscrítica, 2013 que trabaja con planteamientos diversos dejando la crítica extrema de algunos autores.

Al mismo tiempo, en estas instancias, siempre se convive necesariamente con planteamientos y líneas de pensamiento reflexivas sobre el tema, que, se evalúa, sólo

²⁰ Eve museos innovación exposiciones. (10 de octubre de 2018) “Concepto de Post-museo”. Recuperado de: <https://evemuseografia.com/2018/10/09/concepto-de-post-museo/#:~:text=El%20post%2Dmuseo%20articula%20claramente,que%20contribuye%20a%20estas%20agendas.>

pueden ser vistos como visiones cuestionadoras que marcan un cometido para seguir apuntando a una labor integradora en el ámbito museal hacia nuevas significaciones y sentidos:

1. Un museo como espacio “no externo”: surge del caso de los museos comunitarios que se describen como museos “de” la comunidad, “no elaborado externamente”, y “para” la comunidad (Morales y Camarena 2009), y que llevan más de veinte años trabajando en el continente americano (Norte, Central Caribe y Sur) construyendo autoconocimiento colectivo.²¹
2. El museo como espacio de reflexión, que propicia un encuentro interactivo con y para el público, considerando la necesidad de que continúe su transformación a riesgo de caer en la obsolescencia, como sostiene Serge Chaumier,²² Profesor de la Universidad de Artois, Francia, o como el autor Fontdevila (2018), quien se interroga si el museo no es un “atolladero”. Todo lo expresado constituye enunciaciones para ser pensadas como un acompañamiento necesario en el análisis de lo social y lo comunitario sobre cuestiones críticas y actuales, tales como las crisis económicas que impactan en crisis sociales en nuestra región, desigualdades flagrantes y en definitiva, la crisis cultural con los aún vigentes límites de la democratización cultural.

Son en estas cuestiones que conciernen a la sociedad, en las que se demuestra con mayor fundamento que los museos también son actores sociales dentro de una concepción de una relación social horizontal, y que giran en torno a nuevas representaciones y a la consecución de objetivos comunitarios. Por tanto, se juzga que deben continuar levantando

²¹ Museos Comunitarios. Página oficial. Recuperado de: <https://www.museoscomunitarios.org/>

²² MAH Genève. Chaumier, S. (12 de marzo, 2018)- “Proposer des musées au XXI siècle a til encore un sens?” ¿Sigue teniendo sentido proponer museos en el siglo XXI? You Tube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1UWi2PrYxBQ>

consideración, máxime aún en conocimiento de que los mismos se han construido como un lugar de educación, de emancipación y de transformación de consciencias.

Cabe aclarar que la calificación de posible “obsolescencia”, sobre los museos o los posicionamientos que se refieren a un museo “no externo”, como se menciona en los ejemplos previos, no hacen otra cosa más que, por un lado, evidenciar y poner en tema los riesgos que conlleva no pensar críticamente sus ámbitos, o la necesidad de reconsiderar métodos que obedecen a ejes más tradicionales o más inclinados hacia la producción de contenidos funcionales al consumo de un mundo globalizado, sino, y por otro lado, a una clara oportunidad de poder constituirlo como parte de los modelos organizativos de sus instituciones: un museo auténticamente involucrado.

1.2.1 Museo, pandemia y mediación

¿Y qué sucede con el museo pos-pandemia, o peri-pandemia como lo definen también en el campo médico? Una nueva noción la brinda Manuel Borja-Villel (Burriana, 1957), Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid desde 2008. Primeramente, confirma que está aún vigente la problemática de la democratización cultural; habla de la “aleación museo-neoliberalismo”, y afirma que, si bien el museo siguió cumpliendo su función tradicional “...el ciudadano ha sido sustituido por el consumidor de pseudoexperiencias, característico del modo de vida globalizado”²³ y a su vez, narra cómo todo cambió con la pandemia, lo que permitió, justamente ver todo de otro modo.

²³ Expósito, M. (14 de mayo, 2020) “El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico” *Contexto y Acción Número 260*. El museo en su momento fue un hospital para el cuidado de los pacientes de COVID-19. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>

Evidentemente, la pandemia propició –de forma forzada e intempestiva-, un espacio para pensar, pensar-se, como “sitios de cuidado” según Borja-Villel, término que suma quizás, un elemento más para reflexionar esta connotación relacional empática y experiencial, dentro del contexto total que se está atravesando. Se observa, en todo caso, como una posible formulación más atenta e integral que lo que una pseudoexperiencia tiene para ofrecer. Ahora, constituirlo como parte de los modelos organizativos de sus instituciones, como se señaló anteriormente, es resultado también, de la expansión de estos planteamientos, la potencia de cambio que contienen y que posibilitan el surgimiento de terreno nuevo y oportunidades de creación; por ello se opina que, Chaumier habla de nuevos sentidos.

Definir entonces, en suma, y redefinir, de ser necesario, para tal caso, ayuda a integrar en principio la pluralidad de visiones y apreciaciones, otorga sentido en común, base sobre la que se construyen las acciones culturales. Por ende, no es en vano este ejercicio. De hecho evitaría muchos fraccionamientos y abordaría el problema de lo que Chaumier llama relativismo cultural,²⁴ o una problemática social de relativización en general, que deriva de una inflación de puntos de vista ya advertida por Cristina Corea en el 2000: “el imperio de la opinión como dispositivo enunciativo hegemónico” en una etapa globalizada y mediática (Corea, 200, p. 3).²⁵

La mediación cultural o artística, pero en principio la mediación, no queda sorda a estas anunciaciones. Su desarrollo debe ser planificado acorde a ellas, y sus estrategias se articularán de forma característica, en consecuencia, dentro del marco de cada institución, (en el denominado Departamento de Educación), de acuerdo a los valores que preserva y custodia, a sus espacios y a las renovaciones que se consideren viables. Pero en todo caso, los patrones jerárquicos donde el público está posicionado como un elemento pasivo, se

²⁴ Ibid.

²⁵ Corea, Cristina. Medios de Comunicación Dominación o Influencia Recuperado de: [COREA C Medios de Comunicacion Dominacion o Influencia | PDF | Subjetividad | Certeza \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/444444444/COREA-C-Medios-de-Comunicacion-Dominacion-o-Influencia-PDF-Subjetividad-Certeza)

transforman hacia unos activos, por decir lo menos. El foco cambia, especialmente en el S. XX hasta hoy, hacia el museo como sitio de cuidado como advierte Borja-Villel e involucrado, se puede también, concluir.

De cualquier manera, la pandemia ha revelado, "... para bien o para mal, las condiciones estructurales en las que vivimos...esta crisis no es el fin del mundo, sino el fin de un mundo" (Innerarity, 2020). Es un tiempo se advierte, de comprender que no hay certezas absolutas, en el que se debe pensar sistémicamente a las sociedades culturales dentro de los espacios naturales –se recuerda la Fundación Chinati- y a los espacios urbanos, sea el nivel de tecnología que sea que detenten, que debemos aceptar nuestra inserción material y corporal en un entorno natural que no es una mera externalidad o un recurso y que nos introduce en comunidades" (Innerarity, 2020, p.29) de las cuales no se está escindiendo.

La mediación así, se ubica hoy por hoy en el centro del estudio museológico y en todo ámbito de la cultura en general, que esté interesada y comprometida en la relación con los públicos y con las comunidades, para garantizarles verdaderos espacios de intervención, con sus propios procesos de lectura, apropiación y apreciación, lo cual solo termina redundando positivamente en el desarrollo de sus competencias sensibles e intelectuales y por ende y en definitiva, en un desarrollo cultural más equilibrado entre lo cuantificable y lo cualitativo con, la "calibración monetaria" como denomina el escritor Julien Gracq. Y tal como afirma Saban: "Por consiguiente, las futuras visiones rectoras apuestan por una pedagogía no jerárquica, no centrada únicamente en el mediador (poli centrada) y crítica, que ayude a cuestionar los procesos de genealogía cultural, de memoria social y de contexto" (Saban, 2017, p.38).

En cuanto a los agentes de la mediación dentro de este contexto, el rol se encuentra en un terreno de indefinición y falta de reconocimiento aún; incluso no están en muchos casos incluidos en los programas curatoriales, pero se distingue, se cree que acertadamente, por Saban (2017), tres roles que grafican y ponen en contexto la evolución del papel de estos

agentes culturales en el acto de mediar, además de los recursos didácticos referidos a los textos sobre las paredes expositivas, los folletos y las audio-guías que ayudaron -y por momentos- se proveyeron como su reemplazo en las visita auto guiadas (como por ejemplo en el Tate Portrait de Londres o en el Museo MALI en Lima-Perú)²⁶. La autora realiza una distinción entre:

- a. Guías/educadores tradicionales: de quienes bajaba la información de la obra en una relación vertical, jerárquica, hacia un público pasivo; los interpretativos que operan bajo el mismo patrón de bajar información con una interpretación escueta ya formulada previamente:
- b. El educador/mediador: como posibilitador de aprendizaje, con un perfil más atento y empático;
- c. El mediador como facilitador de entornos de interpretación.

En cuanto al público, siempre presente, se va transformando el rol pasivo de ser repositorio o de contemplativo, a uno cada vez más activo. Se toman en cuenta la diversidad de perfiles, no como consumidores, sino como activadores de dinimizaciones de la experiencia museal. Con esto, ya está sentado el marco donde se pueden desarrollar otros elementos para que su intervención sea mayor y más significativa, ya sea a través de mayor desarrollo tecnológico, o como se propone en el presente trabajo, comprendiendo el arte y sus facultades, -el substrato mencionado por Fontdevila-, para que el mediador pueda desarrollar estrategias para una mayor accesibilidad a la obra, fomentando una experiencia que nutra su conocimiento y generación de apreciaciones e interpretaciones autónomas y empoderadas en esa experiencia colectiva.

²⁶ Profesionalmente, se ha tenido la oportunidad de presenciar la puesta en marcha de los dispositivos tecnológicos como reemplazo de las guías, tanto en el Tate Portrait en Londres, Reino Unido, como en el MALI de Lima, Perú. La experiencia misma denotó un público que aún se encontraba a la expectativa de una guía presencial y posteriormente el uso de las audio guías por un grupo reducido de visitas. (años 2001 y 2016 respectivamente).

1.2.2 Mediación tecnológica ¿Nuevos elementos mediadores?

El avance tecnológico ha provisto a los museos de una herramienta que buscó, desde su inicio, mejorar la experiencia de los públicos durante su visita. Si bien se descubrieron en su uso, además de beneficios, obstáculos referidos a la interacción con los otros, con el espacio museal, con la atención y más básicamente, con el uso y manejo mismo de los dispositivos, con el tiempo, gran parte de esos obstáculos fueron superados –hasta cierto punto– a través del uso del lector de códigos QR (*quick response codes*) de los dispositivos celulares, sistema que permite acceder a información de la obra, ver videos relacionados, o mediante la participación en juegos virtuales didácticos afines.

Por una parte, esta tecnología permite que los contenidos estén disponibles fuera del museo y figuren como una articulación de aprendizaje cultural, compartido y accesible. Por otra parte sin embargo, se ha observado que esta tecnología no debe llegar a suplantar la experiencia en el museo: “estamos hablando de tecnologías invisibles y no de exhibición de tecnología como parte de un espectáculo multimedia” (Fossati, 2011).

Narváez Naranjo señala que históricamente, los inicios de apoyo tecnológico para las visitas a los museos datan de la década del '60 con tecnologías como *cassettes*, memoria RAM (*ramdon access-memory*) y sistemas de compresión de almacenamiento *MP2–MP3*. El primero, según su investigación, fue el del museo Stedlijk en 1952 en Ámsterdam, con una guía de mano. Posteriormente, el museo de Historia Natural en Estados Unidos en 1961, y el museo del Louvre en 1970 (Narváez Naranjo, 2016, p. 139). En 1994 se dio un cambio significativo, ya que los dispositivos pasaron a ser de análogos a digitales, lo que permitió el almacenamiento de mayor información, la elección por parte de la visita, del recorrido a realizar y la selección del idioma a escuchar, todo en el mismo dispositivo. Se hicieron en principio pruebas piloto más no llegaron a suplantar a los guías de museo.

1.2.3 Tecnología y mediación ¿Qué sucede con la experiencia?

Sobre este tema, se pueden encontrar estudios que muestran tanto el interés como las expectativas por parte del público para que se continúen desarrollando e incorporando estos asistentes tecnológicos en los espacios museales. Se encuentran dentro de un rango etario comprendido mayormente, entre las edades de 25 a 54 años, el cual busca poder acceder a una guía audiovisual para elegir su propio trayecto. No uno lineal, sino uno basado en una selección personal, acorde a un hábito o costumbre, a un interés, motivación o procesos subjetivos, todos elementos que demuestran la necesidad de integrarlos en la labor de mediación además de una realización unidireccional.

Asimismo, este público espera de poder obtener mayor información de la obra en su contexto histórico, como por ejemplo, acceder a una cantidad mayor fotografías de la época y a otros materiales relacionados, que contengan mayor información del y, en torno al autor. Incluso, estos estudios demuestran que quienes usan estos dispositivos suelen quedarse más tiempo en el museo en comparación con los que no lo usan (Lewis, 2013).²⁷

Sin embargo, al mismo tiempo, la autora manifiesta que se encuentran otros investigadores que ven la experiencia de la visita al museo, afectada por estos sistemas (Crowest, 1999; Fleck, 2002; Laursen, 2011; Novey y Hall, 2005; Woodruff, 2001, 2002), principalmente en torno a la interacción con los otros y que además, se observa que los sentidos involucrados en la percepción de los espacios expositivos y la visibilización del objeto artístico, se ven afectados. En el mismo sentido, la autora Eilean Hooper-Greenhill (1945), expone en un artículo titulado *The Space of the Museum* (s.f.)²⁸, que el espacio museal es un elemento que no puede ser ignorado en lo que respecta a la experiencia del público y se

²⁷ Morsch, C. (2012). Time for Cultural Mediation. Swiss Art Council Prohelvetia

²⁸ Hooper-Greenhill, Eilean *The Space of the museum* Recuperado de:
http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/greenhilltext.html

refiere a sus espacios tanto internos como externos, como elementos que están cambiando a razón de la tecnología.

Un resumen histórico describe el devenir del espacio físico del museo, desde uno medieval, jerárquico y dicotómico (con espacios profanos y celestiales, urbanos y rurales, etc.), a un espacio del S.XIX, donde emergen los museos como lugar de reunión y exhibición de material que muestra al Gobierno Republicano con nuevos valores de libertad, igualdad y fraternidad entre los ciudadanos del Estado (acá surgieron las nuevas prácticas curatoriales de organización y catalogación de los objetos obtenidos de las guerras y enfrentamientos), de forma que el museo representaba nuevas relaciones de gobernabilidad. En la modernidad, Hooper-Greenhill²⁹ se acerca al sentido del espacio museal desde la heterotopía, donde los sitios se resignifican de acuerdo a la idea, es decir que van cambiando de acuerdo a los usos y cambios sociales, así como también, según el tiempo y al lugar de donde provienen, en sus espacios arquitectónicos tanto de acceso como de cierre.

De forma conexas, sus funciones, según afirma la autora, dependen de sus espacios y constituyen la forma en que el material es agrupado y visibilizado; supone deseos del curador y percepciones –una experiencia física tridimensional- donde la visibilidad del objeto y la visión de la visita son núcleo experiencial del conocer el museo: una percepción espacializada de respuestas corpóreas en su interrelación con los objetos y los espacios del museo (Hooper-Greenhill, 2009).

En los últimos años, esta reunión y documentación de objetos ha cambiado primeramente, por la tecnología como se mencionó anteriormente, y se apunta más a la

²⁹ La autora distingue tres formas de espacialización en la historia del espacio museal. El primero toma al museo como mero contenedor material de los objetos y está más referido a la “colección”. En una segunda espacialización, el objeto es enmarcado y articulado de forma que su tridimensionalidad, sus espacios propios se articulan con el espacio de exhibición (S.XVII). En una tercera espacialización, en este último siglo, entran a jugar en conjunción de esa puesta, los factores económicos, políticos, ideológicos y sociales.

“interpretación” ante la necesidad de llegar a un público mayor. El modelo de presentación se fue transfiriendo a la tecnología (televisores, pantallas y otros equipos audiovisuales):

Las identidades de las cosas materiales y de los propios museos son inestables y precarias y están sujetas a cambios y modificaciones constantes (...) los museos se reconstituirán radicalmente a través de las articulaciones en el nivel de la “tercera espacialización” de acuerdo a las rupturas económicas, culturales, ideológicas y sociales externas (Hooper-Greenhill, 2009, párr. 27).

De acuerdo a lo planteado por la autora, se puede observar que el conocer del museo de forma perceptivo-espacial, se ve reducido con la tercera espacialización y en consecuencia, se observa que la atención del público durante la visita, aunado al uso de los dispositivos que sirven como audio-guías, lo desarticulan aún más de su nexo temporo espacial.

Al mismo tiempo, se puede apreciar que la atención se traslada a la producción de una interpretación y a modelos de presentación basados en la tecnología, advirtiéndose claramente, cómo el elemento tangible del espacio habitable y el de la presencia, se ven disminuidos por este desarrollo dentro del paradigma positivista. El, o los espacios que habita el público, desaprovechan se cree, esta relación temporo espacial con el lugar del museo y el cómo contiene a la obra. Por lo contrario, únicamente logra, establecer una conexión a través de procesos lógicos racionales y mediáticos.

Si bien con el simple hecho de estar físicamente en un espacio museal, se puede entender como que la visita se está efectivamente llevando a cabo, este modelo planteado por Hooper-Greenhill evidencia un incidente que interpela a una capacidad de la persona que no representa su capacidad total, al no integrarlo en la dinámica perceptual del espacio arquitectónico, del objeto expositivo y el público. En estos caso, se cree, el cuerpo –tanto los sentidos como las percepciones-, queda al margen y se distrae, cuando se debiera

enriquecer la experiencia de la visita de una forma plena por lo que se ve como menester, por un lado apelar a la persona en su totalidad y devolver entidad al espacio arquitectónico del museo, construyendo por ende un sentido de presencia, permanencia, pertenencia, de estar y habitar más cabal.

Consecuentemente, se evalúa, se debe tener en cuenta de que hay un margen probable de que se desarrolle más una atención mediática por sobre una pedagógica y de que el espacio-temporal se pierda en el vínculo retórico y virtual, así como también de que exista un riesgo de pérdida de la interacción social, generando un posible aislamiento. De todos modos, siempre resulta importante en principio, el plantearse y revisar en todo caso, de qué forma se puede insertar el dispositivo tecnológico para que coopere en la dinámica de la visita y motive una participación simultánea de varios perfiles de público, ya que no es un sistema de por sí perjudicial sino, más bien, su intervención radica en realidad, en cómo está pensado que opere en función de una exhibición.

Tomando esto en cuenta, el desafío sería, se propone, buscar la mayor optimización posible de todos los elementos mencionados desde su dinámica, a fin de que opere siendo funcional a la experiencia, actuando como medio, más que como fin último. En tales modelos museológicos, si bien la disposición del objeto expositivo obedece a un trabajo curatorial, su visibilización se delimita básicamente a la percepción del visitante a través del uso de audio guías, más se cree, se debe seguir buscando un equilibrio entre las percepciones, la atención de los públicos, y los dispositivos como vínculo entre la obra y los espectadores. Por medio de ese equilibrio, cobraría entidad en su funcionalidad como motivador pluriexperiencial.

Se trata también entonces, de poder innovar. Se trae como ejemplo la reciente apertura del museo de Bellas Artes de Amberes, el KMSKA.³⁰ El mismo, reúne obras clásicas y

³⁰ Museo de Amberes. Sitio oficial: <https://www.visitantwerpen.be/es/el-museo-de-bellas-artes>

modernas dispuestas, ya no por un orden cronológico, histórico lineal, sino por temática, como por ejemplo, la luz. Este enfoque permite entretener el arte en su arquitectura (figura N.5), originalmente neoclásica (también renovada por un estudio de arquitectura), remitiendo al espectador a lo sensorial en torno de la misma y motivando otro tipo de procesos internos subjetivos e intersubjetivos. La integración de los espacios expositivos, del arte y la propuesta no cronológica del museo, apela no solo al interés, sino también a la curiosidad y expectativas en principio, de los visitantes.

El público en estas instancia alternativas, tendrá más diversidad de propuestas a seleccionar, y estará motivado a mostrar un interés particular, al observar estos nuevos patrones de exhibición que integran nuevos elementos (por cómo están dispuestos), desde el lugar que habitan y transcurren, además de la de una historia cronológica, o de planteamientos lógico discursivos (más emparentada con modelos educativos tradicionales que comúnmente suelen recibir en los modelos tradicionalmente). Lo que resulta distintivo de este caso, es la atención y el cuidado de los elementos arquitectónicos en el trabajo curatorial.

Particularmente, en el campo de la arquitectura, tanto lo materialmente lleno como su vacío, son fundamentos que se complementan.³¹ El vacío, en principio, “revestido de negatividad en su noción, mantiene un papel crucial e ineludible en la constitución de lo real (...) se experimenta como realidad objetiva” (Prada, 2009) y de hecho, compositivamente hablando, el vacío es también elemental para la creación de una unidad compositiva; más allá de las tendencias artísticas, es un elemento integrado del espacio físico tanto natural (se recuerda el ejemplo de la Fundación Chinati), como urbano y se constituye también como elemento de percepción.

³¹ Fuente: espacio arquitectónico y expositivo del Museo Real de Amberes. Foto National Geographic. Fuente: https://viajes.nationalgeographic.com.es/lifestyle/museos-mas-deseados-2022_17708

Figura 5

Nota. La figura muestra un espacio del Museo Real de Amberes. Foto Estudio Kaan.

Fuente: página National Geographic

Su cuidado dentro de una lógica curatorial, como el caso del museo mencionado no hace más que por un lado, integrar lo espacial a lo curatorial, realzando el conjunto expositivo y su lógica y por tanto, la experiencia del público. A quien no le interese una obra en particular, se verá compelido por cómo esta ha sido integrada en algún juego de fusión compositiva en el espacio arquitectónico (luzes, sombras, color, contrastes, texturas, todos elementos artísticos). A quien no le llame ni uno ni otro, se verá llamado por la luz y la forma en que transforma un pasillo, unas escaleras o un techo, según su disposición.

La forma en que sean dispuestos tales recursos determinará el conocimiento estético y artístico y su puesta en escena para su transitar en la experiencia a través de los sentidos y en su transmisión que es como se entreteteje un patrimonio vivo. No en vano Le Corbusier afirmaba que: “La arquitectura es cosa de arte, un fenómeno de emociones, que queda fuera

y más allá de las cuestiones constructivas. El propósito de la construcción es mantener las cosas juntas y el de la arquitectura es deleitarnos”.

Otro ejemplo local no menos importante, lo brinda del Centro Cultural de la Ciencia C3,³² el cual propone un encuentro participativo de intercambio de experiencias y conocimiento cultural científico desestructurado, y que trabaja en el territorio de la familia, de forma tal que, el acceso a lo cultural se dirige, no de una forma segmentada y cuantificada a través de los consumos culturales, sino que en principio apela a la unidad familiar como núcleo social,³³ con un diseño de la mediación de manera totalmente asociada a, y para todas las edades que comprende la misma.

Ahora bien, se habla de “habitar”, término que comprende en su significado etimológico, “estar de forma reiterada”. Implica entonces, un estar, un estar presente y un tener, así como también, un dar y recibir (del latín *habere*, dar y recibir). De esta forma, habitar el museo es un tópico que se viene revisando a la luz de la pandemia (Educa Thyssen,³⁴ 2020, Medios y Enteros, 2021)³⁵, y denota la relevancia del estar presente y experimentar el espacio museal de la forma en que cada perfil de público lo sienta necesario. Tales enfoques se ofrecen como una contra propuesta a esta tendencia expuesta por la autora Hooper-Greenhill de la tercera espacialización, además de respaldar el enfoque del presente estudio.

³² Centro Cultural de la Ciencia, sitio Oficial: <http://c3.mincyt.gob.ar/>

³³ Se refiere a la familia como esté conformada ya sea a través de vínculos biológicos o no. Es decir familias compuestas, extensas, nucleares o incluso unipersonales.

³⁴ Educa Thyssen <https://www.educathyssen.org/centro-estudios/educacion-museos/habitar-museo>

³⁵ Medios y Enteros. Revista de comunicación social (2021) Reconfigurando los modos de habitar el museo <https://mediosyenteros.unr.edu.ar/reconfigurando-los-modos-de-habitar-el-museo/>

1.3 Mediación-arte-experiencia. Integraciones.

Se ha distinguido la formación del término de mediación, desde su aspecto etimológico hasta su fundación en el entorno museal, en un resumen histórico que ha posibilitado apreciar el cómo resulta válido comprenderlo desde una perspectiva orgánica en relación a la definición misma de museo, del espacio museístico y de los sistemas comunicacionales de las exposiciones, para integrarlo como espacio vivencial, en relación a los públicos en comunidad, y en torno a su experiencia y a sus expectativas, así como también en torno también a las posibilidades de un arte involucrado.

Lo que además se observa y se considera resulta manifiesto, desde estas precedencias desarrolladas, es que toma relevancia y actualidad una interacción arte-mediación-museo y públicos, apreciada necesariamente de forma sistémica. Consecuentemente, se puede tener en cuenta, la potencial envergadura que alcanzan todas sus relaciones, interacciones, y tramas creativas, es decir una red vincular sobre el ser comunitario, en tanto los públicos van haciendo manifiesta su proyección y expectativas, en lo que respecta a sus visitas a las exposiciones en el ámbito del museo.

En este capítulo entonces, se revisó, por un lado, el término de mediación relacionado a su etimología, evolución y desarrollo dentro de la significancia del museo, espacio que lo comprendió desde sus inicios formales. Asimismo, se visibilizó el cómo influyen las artes en la experiencia de la mediación, afirmando su relevancia como experiencia de sus procesos artísticos, en relación a la experiencia de los públicos, su formación y crecimiento.

En el próximo capítulo se ahondará en estas nociones emergentes del arte partiendo del análisis de prácticas y discursos que los contienen, como una nueva vertiente de la mediación denominada mediación artística, acercamientos teóricos provenientes de diversos campos de conocimiento que han abordado el tema del arte y sus significancias, así como también de prácticas y enseñanzas de la mediación en ámbitos de la cultura, que

abordan también este tema. Estas últimas se asientan en el contexto de la mediación en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y pueden sentar nuevas fortalezas para el crecimiento de la mediación en nuestra región.



CAPÍTULO 2

Nuevos desarrollos. Hacia el público, hacia el arte

“...el arte del que hablamos es uno más elemental que no tiene que ver con esos lugares de legitimación sino que tiene que ver con que todo el mundo puede ser artista y generar arte...”

(Antony, 2022, 6 de abril)

En este capítulo se analizarán las nociones emergentes del arte en relación a la mediación, sobre aspectos que se fueron distinguiendo en el capítulo anterior; relevantes, en la medida que han ido configurando prácticas sostenidas y han ido enriqueciendo un terreno de conformación de conocimiento fundamental para la formación y desarrollo de públicos. Si bien se origina en Europa y la investigación sobre públicos y consumo cultural no abunda en la Argentina y la región (Colomer, 2019), hay diversas prácticas cuya riqueza, se cree, requiere un estudio inicial y un registro metódicos respecto a estas nuevas búsquedas en torno a la mediación artística. Se procurará al menos una aproximación inicial hacia un marco conceptual base.

De acuerdo a lo expresado, se empezará con la examinación de una nueva vertiente denominada mediación artística, considerada como un desarrollo de la mediación surgida en el contexto europeo (Abouddrar, B. y Mairesse, F., 2018). En ella se apreciarán como potencia, las vivencias y experiencias que confiere el arte a los procesos de mediación y las estrategias que posibilitan otras formas de participación, co-creación y accesibilidad al evento artístico-cultural, de forma más integral, por parte de los públicos. Esto obedece, acorde a lo observado en el capítulo anterior, a que tanto el arte como la mediación, han transitado un camino de crecimiento y enriquecimiento de sus roles correspondientes en el museo, antes supeditados estrictamente a diversos conceptos y visiones históricas, geopolíticas e institucionales.

Asimismo, al caracterizar las facultades del arte, se podrá evidenciar una expansión de su campo de acción más allá de su status de obra, lo que en consecuencia brindará mayores herramientas para enriquecer el capital cultural y creativo de los públicos y de todo agente cultural. Sus prácticas, representan un tercer eje de la mediación cultural acorde a los autores Aboudrar y Mairesse (2018) y deben ser “enmarcadas, organizadas y sistematizadas” como valor de las prácticas en el terreno de la mediación y como productoras de conocimiento complementario a las prácticas de mediación que en la actualidad apuntan, única o mayormente, a un acceso intelectual al evento cultural, acentuado con el uso de medios tecnológico-virtuales.

Acorde a lo anterior y seguidamente, se realizará una aproximación a estos elementos que inciden en el desarrollo de capacidades afectivas y subjetivas de los públicos, es decir, de aquellas de carácter intangible, individual y colectivo, sobre la experiencia de las prácticas culturales. Se sostiene que estas pequeñas prácticas constituyen también el patrimonio vivo, al entramado social y comunitario, que es desde donde parten en definitiva, los saberes y lineamientos de trabajo en los proyectos de mediación (UNESCO, 2011; Nussbaum, 2011; Aboudrar y Mairesse, 2018; Gómez-Agudelo, 2019).

Seguidamente, se desarrollarán acercamientos teóricos provenientes de campos de conocimiento como el de la psicología, pedagogía, el filosófico y antropológico. Estos campos han abordado el tema del arte y sus significancias para el desarrollo humano y de nuestras sociedades, posicionándolo como fundamental en un espacio redimensionado y expandido, más acorde a su valor intrínseco y autónomo, a la par de las búsquedas de la mediación y la profesionalización de la gestión de la cultura. En palabras del artista Luis Camnitzer: “el arte es esa forma de aprendizaje autónomo que nos lleva a lugares del conocimiento que antes no habíamos explorado o que quizás nadie haya explorado antes. Nuevas conexiones que generan nuevos pensamientos” (De Pascual, A. y Lanau, D., 2018). Finalmente, tales acercamientos teóricos, serán complementados con el estudio de prácticas y enseñanzas de la mediación en ámbitos de la cultura local. Las mismas se

asientan en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y tienen la capacidad de crear, de suscitar nuevas fortalezas para el crecimiento de la mediación en nuestra región. La misma se centrará en cursos y seminarios cuya asistencia tuvo lugar durante los años 2021 y 2022, a la par de la labor del Programa de Formación de Espectadores (PFE).

Sobre estos acercamientos se recabarán conocimientos fundamentales que se procura sean estimados para problematizar el alcance de las teorizaciones disciplinares analizadas previamente. Es decir, todos aquellos enfoques multidisciplinarios que discuten los otros diversos aspectos del arte y su alcance inmaterial como repercusión para la mediación. Otro propósito estrechamente vinculado consiste en abrir caminos a la reflexión sobre otras formas de vincular al público con el arte y la cultura. En suma, se buscará complementar y reforzar las estrategias ya existentes, procurando concluir en una complementariedad de estas visiones teóricas y prácticas

2.1 Redimensionando el arte – Nuevos espacios, nuevas prácticas

A inicios del presente siglo en adelante, se observa que el arte se recupera o se podría decir que inicia, un momento de restitución de su entidad como campo de conocimiento, de forma sobresaliente. Sale de su status de obra circunscripta a su sola materialidad, y de los fines hacia los que fue agenciada, y va delineando otras posibilidades y alcances a través de diversas investigaciones en el campo académico, así como también por parte de organizaciones, centros y agrupaciones culturales. Paulatinamente, se va desarrollando e integrando otra vertiente de mediación que plantea un acercamiento a la comunidad con un neto corte de intervención social, a través del arte. Esta forma de mediación con eje en la relación comunidad- arte, se ha dado en llamar mediación artística. La misma opera en contextos que presentan problemáticas de diversa índole, en sectores de vulnerabilidad y de exclusión y que en consecuencia, evidencian notables necesidades sociales.

De esta forma, al acercamiento hacia el arte, llevado hasta el momento como un elemento de contemplación, admiración, o de extrañamiento, en los salones, gabinetes y museos, delimitado a un espacio expositivo, se le suman nuevas exploraciones con foco en sus potencialidades, dentro de contextos comunitarios. Por consiguiente, se extiende primera y principalmente, como una herramienta de intervención social. Convive con la mediación de los contextos museísticos pero amplía el campo de acción a la comunidad y en segundo término, a los enfoques hacia el arte en sí, a su envergadura como disciplina e involucramiento en tales contextos de vulnerabilidad.

Sus objetivos se encuentran dirigidos a atender necesidades, trabajar en la inclusión y desarrollo humanos. Se observa en este contexto que el aspecto central del arte como recurso, demuestra una dimensión que por un lado, no obedece a un fin económico sino, en todo caso oficia como punto de partida de servicio; lo estético entendido en su concepto más universal de belleza (latín *bonus*=bueno) y una categoría de valor dirigido a contextos de necesidad social. Esta atención y cambio de dirección, por otro lado, obedece a una nueva óptica que busca la transformación no solo en un plano individual, interno, sino también colectivo, externo. No prevalece, ni es posible el uno sin el otro y posibilita el desarrollo de nuevas comprensiones del arte, y una relación de valor, de consciencia colectiva y de valor cultural.

Trabaja con subjetividades discursivas y sensibles al mismo tiempo, integrados a través de proyectos artísticos y en palabras de Ascensión Moreno, “para una cultura de la paz” (Moreno Gonzáles, 2010, p.9). Con estas connotaciones, se advierte, que aún en sus espacios más pequeños, hasta los más extensos, desde aquéllos grandes y ostentosos salones, hasta las comunidades hoy, desde su status de objeto expositivo –antes como botón de guerra- a herramienta de servicio, de expresión de la belleza espiritual a arte comunitario, es decir, más allá de estas dicotomías, el arte evidentemente versátil, se cree, las supera y cumple un rol integrador:

El arte actual se nutre de otras artes, re-significa contenidos, desplaza técnicas, busca nuevas relaciones con el público. Esto atañe no sólo a la producción artística sino a la reflexión y la re-creación. Con frecuencia, las propuestas estéticas convierten al curador, al crítico y al académico en parte de la obra. A su vez, los escenarios de circulación también se modifican: el museo deja de ser un recipiente o un archivo de colecciones para transformarse en eslabón del proceso creativo, modificando su función y su estructura (García Canclini, 2013, párr.3)³⁶

Moreno González analiza la capacidad tan fuertemente evidenciada del arte desde las perspectivas de acceso a la cultura, de una ruptura de la mirada estereotipada, al desarrollo de la resiliencia y los procesos de simbolización. Entre estos se subraya este último aspecto, ya que la palabra, la representación (Piaget, 1959) y el juego (Winnicott, 1994), elementos básicos de los procesos de simbolización, deben estar presentes en los proyectos para que se desencadene este proceso.

Se observa de igual forma, que los mismos procesos están presentes e integrados en el arte en sus fases de creación y de exposición con aspectos relacionales cognitivos y vinculares al ser experimentado por los públicos, es decir, en niveles propios al artista y colectivos de los públicos. Como afirma el Dr. en Bellas Artes, Juan Luis Moraza:

El propósito fundamental del arte pertenece a la naturaleza integradora y conceptual de la mente humana, al hecho de que la persona adquiere conocimiento y guía sus acciones no mediante percepciones aisladas y simples, sino a través de sistemas de abstracción y correspondencia, de traducción e integración (Moraza, 2007).³⁷

³⁶ García Canclini (2013) “La Creatividad Redistribuida”.

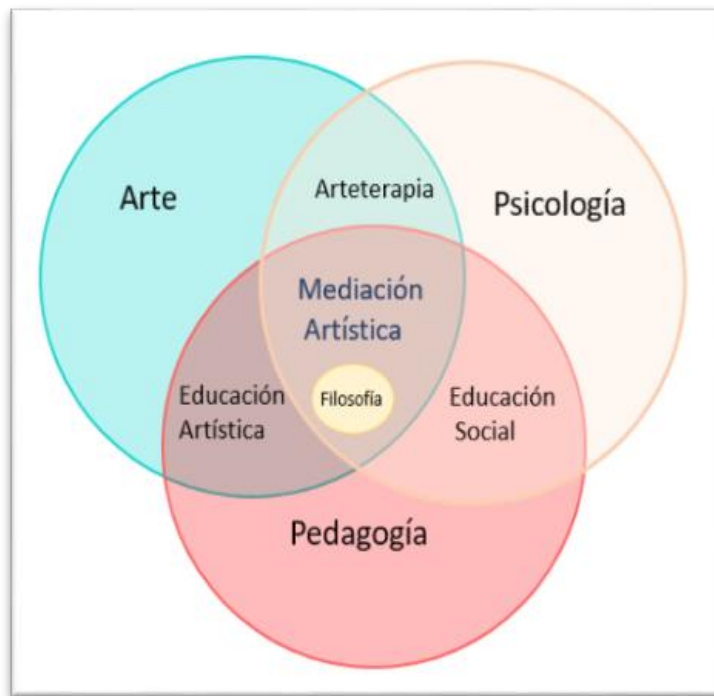
³⁷ Moraza, Juan Luis (2007) Arte y Saber II Ciclo de Conferencias. Modos de conocimiento en la práctica artística contemporánea.

Por otro lado, Moreno Gonzalez resalta un componente socio educativo como su metodología en vista de que la actividad artística actúa como mediadora en los proyectos, ya sea de artes plásticas, musicales, artes escénicas, entre otros lenguajes artísticos. Por tanto, la actividad artística es también una herramienta profesional de intervención.

2.2 Antecedentes

Esta vertiente de mediación es un territorio de prácticas de lenguajes del arte y educativas donde la actividad artística actúa como un mediador (Moreno González, 2010), y surge de una confluencia transdisciplinaria, configurándose en ámbitos artísticos dirigidos a la comunidad en casos de vulnerabilidad, aunque el término, en ese momento, como tal no se utiliza de forma expresa (figura 6).

Cobra fuerza desde el año 2010 en Iberoamérica, a través de artistas que producen obras con gran contenido social. En términos de la mediación, un recorrido histórico de sus antecedentes, la sitúa más relacionada con la mediación transformativa. Los modelos que se pueden apreciar, son los siguientes:

Figura 6

Nota. La figura muestra los aportes multidisciplinares hacia la mediación artística, con agregado de campo de “filosofía” sugerido por Moreno González). Fuente: gráfico del libro “La mediación artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el trabajo comunitario

1. La mediación lineal: es el primer modelo nacido en E.E.U.U. con Roger Fisher y William Ury (1981). Pone centro en el conflicto, busca una salida en base a negociación y esta salida se da con foco en lo futuro, sin aspectos sensibles en la consideración para la resolución del conflicto;
2. La mediación circular: Nace el paradigma sistémico de Sara Cobb (2008). La comunicación es fundamental, las narrativas justamente circulan de modo circular, generando nuevas, gracias al mediador. Se resuelven en un consenso de las partes;

3. La mediación transformadora: con referentes en Bush y Folger (2006). El centro son las relaciones posibles de transformación hacia la transformación del conflicto; dirigida a una consideración empática del otro y a la convivencia de las partes sin que una de ellas sea “ganadora”;
4. La mediación artística: tiene como referente a Ascensión Moreno González (2010). Trabaja sobre las carencias y vulnerabilidades sociales; dirigida a transformar tales realidades a través de prácticas artísticas con una metodología socio educativa.

2.3 Desarrollos de la mediación en Europa

Ascensión Moreno González³⁸ es una de las referentes en España, de esta mediación artística y es quien ha desarrollado esta propuesta de acuerdo a su trayectoria profesional en el ámbito. Igualmente, sus prácticas son múltiples y diversas de acuerdo, por un lado, a la comprensión del concepto, y por otro, de acuerdo a las latitudes donde se llevan a cabo sus prácticas. En definitiva, su conformación disciplinar sigue en desarrollo y se conoce tanto como mediación cultural como por mediación artística.

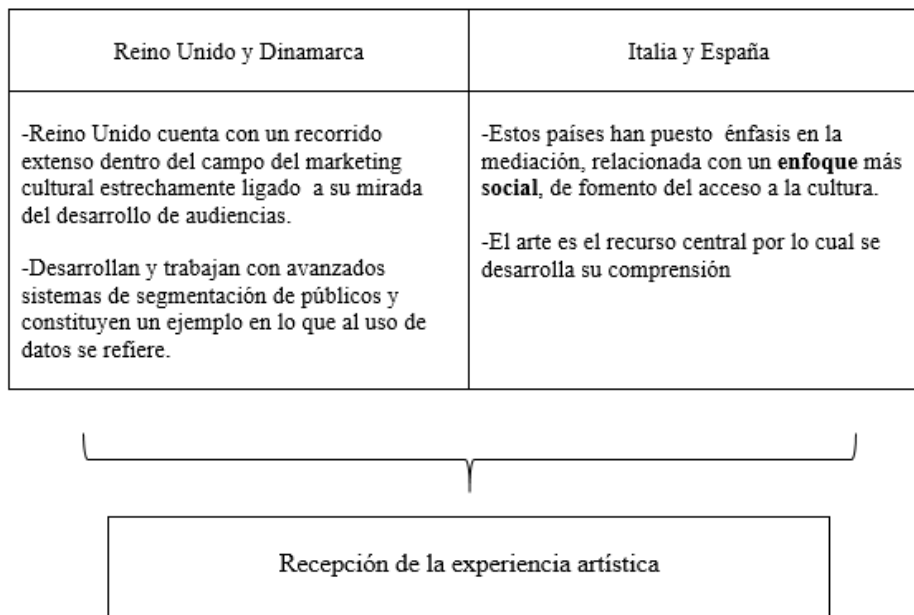
En esta confluencia en la que claramente puede haber tensiones, se procura ver puntos de contacto, elementos que ayuden a una comprensión que construya una entidad propia. Se puede distinguir entonces, acorde a una publicación de informe de impacto de la Universidad de Deusto, España (2018) y en el marco del proyecto ADESTE³⁹ integrado por países europeos (Reino Unido, Dinamarca, Italia y España), que existen dos enfoques marcados de acuerdo a su recorrido. Los siguientes enfoques, énfasis y desarrollos son, principalmente: en Marketing (con todos sus desarrollos propios), sumado a estrategias de

³⁸ Ascensión Moreno González (1970), es Doctora en Bellas Artes, Lic. En Bellas Artes y Pedagogía. Docente e investigadora.

³⁹ Adeste. Página oficial. Recuperado de: <https://www.adesteproject.eu/project-esp>

segmentación de públicos, y, en un enfoque social y apertura a un acceso a la cultura con recurso central en el arte (figura 7).

Figura 7



Nota. La figura muestra los enfoques de la mediación según el país. Confección propia.

Estos enfoques a su vez, determinan la comprensión y la implementación del concepto de desarrollo de audiencias culturales y por ende de la mediación respectivamente; el elemento común a ambos es la recepción de la experiencia artística.

La mediación artística se define como el arte utilizado como herramientas de intervención y de formación de manera socio educativa, en diferentes contextos sociales. Aplica a todos los lenguajes artísticos que operan en la comunidad. Dicho esto, es claro que la relación entre mediación artística y los públicos es indisoluble. Ambos han evolucionado en su conceptualización y en su propia relación, que hoy es estrecha –hasta de alguna forma simbiótica-, en tanto el arte está involucrado de lleno en la comunidad y la comunidad es

elemento esencial, participativo de la creación, de sus elementos sensibles y lógicos que lo componen, y de expresión final hacia la comunidad toda, en un patrón de retroalimentación.

En contraste a sus antecedentes, como se apreció anteriormente, donde se encontraban posicionados, arte y públicos, en un espacio en el que se desenvolvían casi independientemente uno del otro, esta nueva mediación se encuentra hoy respaldada por y a través de estas nuevas miradas. Después de todo, se considera, es uno de los alcances más concretos de democratización cultural que se materializa en redes comunitarias y se da a conocer como tal.

La autora también ha coordinado y desarrollado un “Mapa de la mediación artística”⁴⁰ en el cual se incluyen múltiples proyectos culturales que tienen como eje disciplinas artísticas con acción en la comunidad. Solo por mencionar algunos ejemplos, se enumeran los siguientes proyectos:

- I. Guerrilla Girls con el “Artivismo social” (1980, Nueva York);
- II. Jean René (1983, Francia) Trabajo con la visibilización de la comunidad a través de gigantografías;
- III. Pallapupas/Payasos sin Fronteras (alrededor del 2000, España);
- IV. Orquesta de reciclados de Cateura Director Favio Chávez (2007, Paraguay);
- V. Proyecto Basket beat (2014, España);
- VI. Ronda Cultural (2016, Argentina).

⁴⁰ Mapa de la mediación artística. Recuperado de:
<https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=13ypx9Sx-FtVG-Gy9O2wGnXRVOJd6sUzK&ll=2.4094930373048413%2C0&z=3>

Por su lado, otra autora referente de la mediación en Europa, es Carmen Morsch (1968). Esta autora, realiza una distinción de acuerdo al nombre de mediación cultural de acuerdo a los idiomas y sus áreas geográficas:

- Alemán: Kulturvermittlung (mediación cultural). El término engloba diversas prácticas y se redefine de forma constante. En líneas generales, está referido a un intercambio de información y reacciones orales, o a través de otras formas de expresión sobre la obra (Morsch, 2012, p.16). Asimismo, se encuentra vinculada a la educación en instituciones culturales, museos y escuelas. Más aún, comprende eventos expositivos artísticos o culturales cuya difusión y promoción comunicacional y de marketing también son considerados como mediación cultural.
- Francés: Mediation Culturelle. Similar al significado y uso que el alemán, solo se diferencia por la historia específica de Francia que le da un carácter especial. Emerge en los '80 y está relacionada a una comprensión de ella como una forma de transmisión de conocimiento en las relaciones públicas en principio, luego asociada al ámbito museal y actividades educativas. Desde 1994 surge una mediación relacionada directamente al arte (mediation culturelle de l'art) en la Université Aix-Marseille. Gira en torno a la obra de arte realizada generalmente por un artista y no por lo colectivo y por tanto resulta más difícil su acceso a ella. Por tanto, esta se aboca a trabajar en posibilitar ese acceso a los públicos lo que confluye con la democratización cultural desarrollada previamente. Su objetivo, es sentar perspectivas, diálogos y experiencias estéticas y el análisis colectivo es parte de esta mediación.
- Inglés: Cultural mediation. El nombre como tal no es de uso regular en los contextos de mediación donde se desenvuelven los agentes culturales; su nombre obedece más a una transferencia de Europa y se conoce más en contextos de migración. El nombre de Art mediation se usa también como transferencia de países europeos pero la autora aclara que el término tiene que ver solo con el arte visual y no con ninguna de sus otras disciplinas. El término que si se usa de forma extensa es el de educación para la promoción y

transmisión de conocimiento de las artes en todos sus ámbitos. El término Audience development también se superpone, más referido a la búsqueda de aumentar el número de públicos, relacionado al marketing. Hay una posición laboral de Manager de participación el cual se vincula con la participación de las audiencias en la producción de arte.

- Italiano: Mediazione culturale. En la región suiza de habla italiana, el término tiene relación con el término alemán Kulturvermittlung. Fuera de Suiza, su uso como en el inglés, se remite al tema migratorio. Hay algunas emergencias de mediazione artística para actividades artísticas pero es principalmente encontrada en ámbitos de arte terapia (Morsch, 2012, p.15-22).

2.4 Arte: el sentido de la experiencia en el capital creativo y el patrimonio vivo. Una mediación orgánica

De cualquier forma que se lleve a cabo una aproximación al conocimiento de estos recorridos históricos, hay una cultura viva que busca permanecer. De ello, se observa, se desprende la importancia para la mediación, de seguir con una continua, abierta y flexible construcción de su marco conceptual, que complemente el conocimiento de los públicos realizado a través de estudios de segmentación, marketing y consumo, con el conocimiento de los elementos sensibles, con el arte como catalizador y promotor de los mismos.

Esto último se hace aún más acuciante ante una coyuntura delicada en la cual se encuentran las sociedades todas, "... el arte, la literatura y la cultura en general aparecen como cruciales para fomentar valores y emociones democráticas: empatía, tolerancia, respeto, solidaridad, responsabilidad. Se torna imprescindible construir nuevos horizontes de sentido" (Pratto y Segura, Mondiacult, 2022, p.54).⁴¹ Consecuentemente, el arte colabora

⁴¹ RCG. Revista de Gestión Cultural. La gestión cultural latinoamericana en la Mondiacult 2022. Setiembre, 2022. N.5.

con el enriquecimiento las siguientes facultades y tradiciones:

1. Capital creativo: concepto (Wolf and Denson 2009) referido a la capacidad de imaginar y expresar nuevas posibilidades a través de actividades culturales que comprendan: experimentación, percepción y entendimiento internos a través de las artes. Se hace uso de este concepto dado que engloba tanto las capacidades lógicas como las sensibles del ser humano.² Asimismo, afirma que la habilidad de crear es profundamente humano y también, enseñado y desarrollado.³
2. Patrimonio cultural inmaterial (PCI): el cual se compone por los lenguajes artísticos del arte, su expresión, y transmisión. Acorde a la UNESCO “el patrimonio cultural inmaterial (PCI), es: “tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo (...) no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales (...) el transcurrir y conocer en y sobre ellas se corresponde y vincula con su formas y técnicas, las cuales se transmiten para ser aprendidas y practicadas manteniendo organicidad” (Unesco, 2011).

En resumen, se entiende que resulta preciso ahondar en campos de conocimiento que tratan el tema del arte y sus aportaciones de forma que, se puedan vislumbrar teóricamente, estas nuevas posibilidades para el hacer de la mediación y la gestión cultural en general.

2.5 Estudios teóricos sobre el arte.

2.5.1 Campos de la psicología y pedagogía

Desde estos campos de conocimiento, la experiencia es inherente a la vida de comunidades y sociedades. En el marco de un mundo sensible, es un proceso que involucra experimentar y transitar etapas que van desde una o varias motivaciones internas, ya sea desde la inspiración o de estímulos, para imaginar, conocer, reconocer y manejar

emociones. Sobre esta base “invisible”, opera la percepción, la cual estimula el observar y discernir, así como también atravesar planteamientos reflexivos e intuitivos, hacia la creación y expresión; es decir, la plasmación de ideas y emociones acontecidas en sentimientos.

En estos procesos, ninguno de los sentidos actúa por sí solo, sino que todos accionan de forma simultánea, en una interacción del mundo interior del cuerpo, con el ambiente del mundo exterior (Britto Leite, 2011). Todos se involucran continuamente en un sistema neuronal asociado a funciones y capacidades biológicas y mentales.

Dentro de la tendencia cognitiva del campo de la psicología, el psicólogo y filósofo alemán, Rudolf Arnheim (1904-2007), afirmaba que la percepción aporta en tales procesos, de ahí su conexión con lo cognitivo y con la inteligencia. Desde esta proposición, siendo el arte un ejercicio de percepción comprendido en la experiencia, es un agente primario en el desarrollo de la mente cognitiva. Entendido de esta forma, como fenómeno o proceso artístico, el arte comprende algo más que su sola categoría de producto. Dicho de otra forma, tomado como capital creativo y como patrimonio cultural inmaterial, se encuentra ineludiblemente en toda experiencia individual y social.

Por su parte, el psicólogo estadounidense, perteneciente a la misma tendencia, Howard Gardner (1943), elabora su proposición de las inteligencias múltiples en la que la creatividad artística tiene un rol fundamental como pensamiento artístico. En el mismo sentido, la educadora artística española María Acaso (1970), quien también denomina al arte pensamiento artístico (*art thinking*), lo describe como una acción, un desarrollar y un mostrar en sí mismo, que es propio del arte.

A su vez, hace referencia al artista Luis Camnitzer, quien lo sitúa como “una metodología para expandir los límites de cualquier forma de conocimiento (...) crea conocimiento a través de las artes” (Acaso, 2017). Es así que reposiciona el concepto de arte, al que entiende no ya con la categoría de producto sino como una metodología para la producción

de conocimiento:

El pensamiento artístico es una herramienta privilegiada para aproximarse a la complejidad del conocimiento, para la producción de conocimiento significativo que desborde las barreras disciplinares, para el extrañamiento, la sorpresa y la emoción que inciten al cuestionamiento y transformación de órdenes sociales. Nuestra propuesta es dejar de concebir el arte y la educación en compartimentos estancos y apollados, (...) y hablar de un espacio (...) en el que se dé el arte como un vehículo de aprendizaje” (p.26).

El educador artístico estadounidense, Elliot Eisner (1933-2014), postuló que las artes, entendidas básica y generalmente, como un trabajo manual poco exigente, emotivo más que reflexivo y con muy poca relación con la mente, son en verdad formas de pensamiento más complejas y sutiles de la creatividad. Postuló que crean una forma de experiencia que necesita capacidades de imaginación y que motivan vivencias y emociones: “En el fondo, la percepción es un evento cognitivo. Lo que vemos no es simplemente una función de lo que tomamos del mundo, sino de lo que pensamos de ello” (Eisner, 2016, p.14). Sobre ello enuncia que:

- a. Refinan el sistema sensorial y cultivan la capacidad de imaginación, así como también expanden el potencial sensorial;
- b. Propician el profundizar en experiencias cualitativas y el participar en exploraciones constructivas provenientes de los procesos imaginativos;
- c. Invitan a prestar atención a las cualidades de lo que se percibe, abriendo la posibilidad de lentificar la percepción hacia su apreciación, s que, en condiciones normales se pasarían por alto;
- d. Ayudan a aprender a observar el entorno y tomar su multiplicidad e integrarlo forjando resiliencia, forjando el manejo de las emociones;
- e. Habilitan una apreciación que puede ser silenciosa y seguir un proceso de experiencia interna, (y seguir siendo activa), y también, puede ser expresada, o representada. Activar tal concreción, abre a su vez otros caminos de apreciación

individual y colectiva, como:

- Procesos de revisión: ya sea para afinar el trabajo lo cual también supone el desarrollo las capacidades cognitivas e intelectuales;
- Procesos de comunicación: que llevan a la obra a su forma pública.

Lo que revela este proceso es una dimensión de actividad cognitiva de descubrimiento, autoconocimiento, consciencia y autoafirmación que comprende aspectos propios del cuerpo, la mente y la imaginación. Es de carácter consustancial a la persona y social con pautas de comunicación y oportunidades de ser compartidas en el intersticio social de Bourriaud, con otras más apreciaciones, silenciosas o no, todas experienciales.

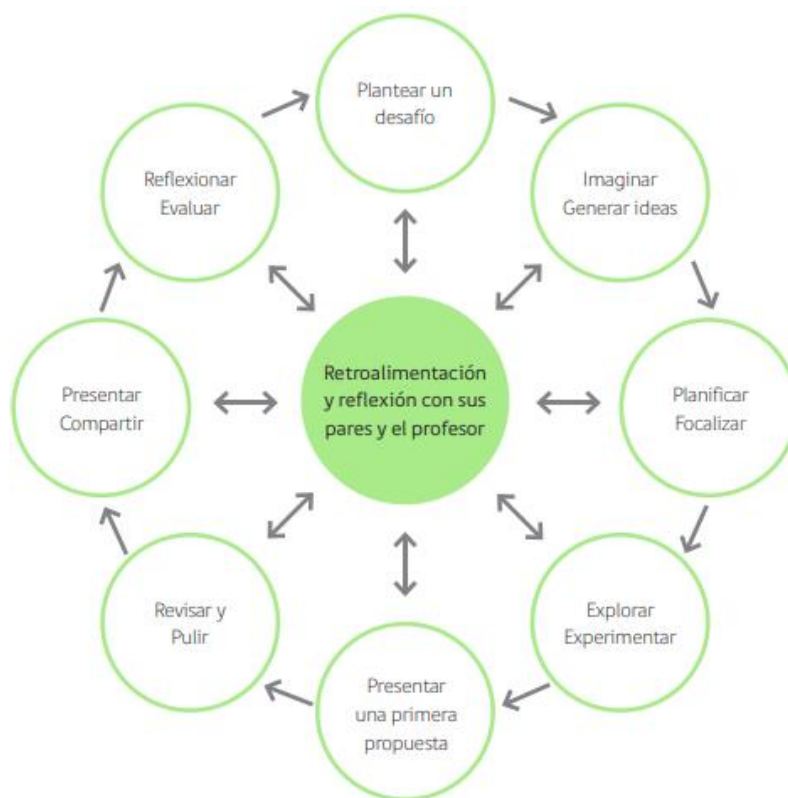
Otros autores, como la psicóloga estadounidense Jaqueline Davis-Manigaulte (2013), denomina al arte como “*Expressive ways of knowing*”, formas expresivas de conocer. En particular lo explica de la siguiente forma:

By ‘expressive ways of knowing’ we mean those forms of expression that engage the learner’s imagination and intuition. Our analysis of imagination and intuition as intrinsic elements of holistic learning is rooted in...an extended epistemology [Por “formas expresivas de conocimiento” nos referimos a aquellas formas de expresión que comprometen la imaginación y la intuición del alumno. Nuestro análisis de la imaginación y la intuición como los elementos intrínsecos del aprendizaje holístico tienen sus raíces en... una epistemología extendida] (como se cita en Barton, G., 2013, p.4).

Tales características se ponen de manifiesto y son trabajadas predominantemente, en la educación formal y otros espacios similares, vinculados a lo pedagógico. Se expone como ejemplo, las llamadas “cajas de herramientas” dirigidas a asistir en la enseñanza escolar. En esa línea, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, desarrolló cuadernos, cajas de herramientas para la educación artística, en los cuales podemos identificar este proceso (figura 8).

Encontramos en estos ejemplos que las varias etapas reflejadas se condicen con las de producción artística: imaginar, que es desarrollar ideas y conceptos, planes y sentimientos; planificar que involucra investigar, experimentar y diseñar formas de articular los aspectos mencionados a través del lenguaje artístico.

Figura 8



Nota. La figura muestra las capacidades para apreciar, crear y expresar frente al arte. Fuente: Programa de estudio de artes visuales. Ministerio de Educación. Gobierno de Chile. Programa de estudio de artes visuales. (2013).

A partir de esas herramientas, se puede pensar en las diferentes formas innovadoras de abordar la mediación artística y la gestión cultural con ayuda de esta perspectiva ampliada y en función de las artes.

Igualmente, en otro ejemplo propuesto por el Dr. Scott Schuler, especialista en Educación Artística en el Departamento de Educación en Connecticut, Estados Unidos, se puede apreciar un cuadro descriptivo del proceso artístico donde se identifican dimensiones que inciden en los procesos creativos (figura 9).

Más no es pertinente a estos ámbitos únicamente. Este pensamiento artístico sucede en todo momento en el que se propicia su práctica, justamente por su carácter de consustancialidad. Hacemos uso de la imaginación, de planeamientos, la evaluación, toma de decisiones y de la acción en nuestra vida diaria, de forma que podemos decir que los aspectos que vemos circunscriptos a lo pedagógico, operan en realidad, independientemente de él, en espacios de educación no formal. Es un proceso de conocimiento y aprendizaje humano que se desarrolla a la par del conocimiento lógico. En resumen, el arte propicia el desarrollo humano y social. Es una actividad intrínseca que en lo que concierne a la mediación artística, es necesario recuperar.

2.5.2 Campo de la antropología

Otro estudio congruente a este acercamiento al arte, proviene de un punto de vista antropológico. En *“The Pleasure and Meaning of Making”*, [El Placer y el significado de hacer], la antropóloga y educadora estadounidense Ellen Dissanayake (1950) denomina a este aspecto como el “comportamiento” del arte y el *-making special-* [el hacer especial]. Lo describe, como un impulso universal en todos los seres humanos y todas las sociedades: *“I begin with the premise that there is a more natural way of art and life than contemporary people have departed from and, to some degree, consciously or not, long for”* [Empiezo con la premisa de que hay una forma más natural de arte y de vida desde la que la gente contemporánea ha partido y que, hasta cierto grado, conscientemente o no, añoran] (Dissanayake, 2018, p.2).

Su acercamiento al tema del arte desde una perspectiva biológica dentro del campo de la etología abre la posibilidad de ver y de entender a las sociedades desde otras perspectivas

más elementales y universales, como seres biopsicosociales, además de considerar que somos seres históricos, políticos o económicos. Esta idea respalda el carácter consustancial de estos procesos hasta el momento mencionado, aquellas capacidades y competencias relacionadas a la creación. Pero por sobre todo, propicia la capacidad de introspección de las sociedades mismas, como tejido vivo que busca saber “quiénes somos” -como manifiesta Dissayanake- y recuperar este aspecto olvidado o de cada uno

Figura 9

The Artistic Process Encourages Critical Thinking Skills

CREATING	PERFORMING/ PRESENTING/PRODUCING	RESPONDING	CONNECTING
IMAGINING Developing idea(s) (concepts, plans, feelings)	SELECTING Choosing an artistic work (repertoire) to perform/present	DESCRIBING/ANALYZING Identifying the elements of an artistic work and mentally examining how the elements of the artwork fit together	OBSERVING/DESCRIBING Identifying attributes of artistic works that communicate information about the context it was created in
PLANNING Experimenting, researching, and designing ways of presenting the idea(s) through artistic material	ANALYZING Analyzing structure and researching background of work in order to present quality artwork	SYNTHESIZING Seeing/hearing and comprehending visual/ aural features of the work or performance and mentally assembling what is seen/ heard into a whole	ANALYZING Explaining specifically how a work of art reflects experiences of the artist, time, place, culture, or subject area and backing up thinking with observations and/or research
MAKING Applying knowledge and skills/ techniques to bring ideas to life through artistic work	INTERPRETING Developing a personal interpretation of work (an idea of its expressive intent) that informs the performance/ presentation/ production	INTERPRETING Developing a personal response to the expressive ideas of creators, performers, or producers	INTERPRETING Constructing meaning through articulating how and why art communicates about an artist and/or the greater world in which it was produced
EVALUATING, REFINING Evaluating quality and refining successive versions of a work	EVALUATING, REFINING Applying knowledge and skills/ techniques to bring personal interpretation to life through performance, production, or exhibition Evaluating quality and refining successive versions of the work	EVALUATING Assessing the quality of an artistic work, based on principles/elements of that art form	MAKING/SYNTHESIZING Expressing personal meaning or a message through a work of art Integrating or making connections with real-world ideas or subjects in the process of creating art

Nota. La figura muestra las habilidades de pensamiento crítico promovidas por el arte. Desarrollado por Scott Schuler para el Departamento de Educación de Connecticut. Adaptado por Meredith Essex para la Comisión de las Artes de Idaho. Fuente: Arts Power Learning

y de nuestras comunidades.

Asimismo, la especialista acuña el término “*artification*” (artificación), redimensionando así, se cree, el acercamiento al arte y su entendimiento, desde su nominación: escoge un verbo, “artify” (*to artify*, “artificar”, en español), por lo que el arte es concebido como una actividad, un comportamiento relacionado a lo performativo. Por ejemplo, la música, la danza y también el arte pictórico -si bien implica una obra (estática)- son consideradas como una performance y la obra pictórica, como el estado final de una performance. Es decir que: “*by viewing art as a behaviour from the ethological approach art is considered as a process rather than as an outcome or product of the process, or a feature (such a beauty) of that product*” [viendo al arte como comportamiento, desde el acercamiento etológico se considera al arte como un proceso más que un resultado o producto del proceso, o un aspecto (como la belleza) del producto] (Dissanayake, 2013. P. 126).

A posteriori, la autora elabora su postura dentro de este campo de la etología y describe cinco operaciones estéticas –o proto-estéticas- para el arte, y, si bien lo trata desde esta otra disciplina, es posible seguir distinguiendo similitudes, con lo que se son las prácticas artísticas. Estas operaciones son: formalización, repetición, exageración, elaboración y manipulación y se encuentran implícitas en el “hacer especial” humano.

En breve, Dissanayake reúne en su perspectiva, todos los posibles acercamientos al arte, -definición y comprensión-, que son los más habitualmente empleados cuando se habla de arte:

1. la visión teológica (relación con lo divino);
2. lo filosófico-estético (en relación a su significado y propósito);
3. lo socio-cultural (relaciones de poder y sociales);
4. la psicológica-cognitiva (procesos de proyección, sublimación y relaciones expresivas);
5. la antropológica (el arte refleja un sistema de sistema cultural y es repositorio de significados simbólicos).

2.5.3 Campo de la filosofía

La Dra. en filosofía Martha Nussbaum (Estados Unidos, 1947), distingue dos tipos de capacidades de los seres vivos en su libro, *The Human Development Approach* (El enfoque del desarrollo humano), desde una perspectiva que denomina “evaluación de calidad de vida”. Estas son las capacidades internas humanas, las cuales son fluidas y dinámicas (rasgos de personalidad, capacidades emocionales e intelectuales, salud), y las capacidades combinadas que son las habilidades de una persona y la libertad sustancial de lograr combinaciones alternativas, funcionales, de acuerdo a un entorno político, económico y social, que permite que tales funcionalidades se den, o no (Nussbaum, 2011, p. 20). La importancia de distinguir tales capacidades de forma cualitativa, es que se pueden evidenciar las deficiencias de una sociedad, independientemente de las capacidades internas de la persona. Estas dos capacidades tiene que ver con que existen sociedades que desarrollan las primeras, más no las segundas y viceversa, debido a razones político económicas, y también sociales: una crisis del tejido social y de la consciencia colectiva y la capacidad de alteridad.

Ahora bien, la autora, basada en los estudios del pediatra y psicólogo inglés, Donald Winnicott (1896-1971), observa la importancia del juego imaginativo en la infancia, proveniente de la capacidad de imaginación narrativa y de asombro, fundamental para el desarrollo de la noción, comprensión y consideración del otro, (alteridad), que es, la capacidad de empatía. Tal capacidad se desarrolla en la infancia y propicia el conocer el entorno y el ser progresivamente independiente. Esta imaginación narrativa está fomentada por el juego imaginativo.

Jugar, entonces, permite construir la alteridad, de forma progresiva, desde la imagen materna hasta los otros en el entorno familiar, social y natural a través de etapas y objetos transicionales en lo que Winnicott denomina “espacio potencial”, que es básicamente, donde interactúan en el juego uno o más infantes. Lo relevante es, que sostiene, que el espacio potencial no termina cuando la persona llega a la adultez, todo lo contrario, y

otorga a las artes un lugar primordial para la continuidad de este espacio “en las culturas humanas, entre las funciones primarias del arte, donde se encuentra la función de preservar y estimular el cultivo del “espacio de juego” (...) el rol del arte en la vida humana es alimentar y extender la capacidad de empatía” (Nussbaum 2011, p.138).

De esta manera, la autora se refiere a las artes y a su función primaria de cultivar la comprensión, remarcando la relevancia de “aprender a captar una dimensión imaginativa en todas las interacciones y a observar las ‘Bellas Artes’ como uno más de los dominios en los que se cultiva la imaginación, “...la que implica una mente abierta, flexible y creativa” (Nussbaum, 2006 p. 140-151), y lo que en la educación fáctica y técnica, suele faltar: el cultivo de las artes. Asimismo, subraya que tal capacidad, es base de una comunidad democrática donde se tiene consideración, empatía y no se ejercen relaciones de control, porque se ha desarrollado la misma y una independencia emocional que acompaña a la intelectual.

El desarrollo más elaborado de la enseñanza de las artes en el ámbito educativo no llegó sino hasta el S.XX con Dewey en Estados Unidos y Tagore en la India. Para desarrollar la imaginación como capacidad no exclusiva de las Bellas Artes, sino de toda interacción, así como también sus facultades de disciplina, comprensión y expresión, Tagore desarrollaba los denominados “puntos ciegos” o aspectos en los cuales el grupo necesitaba un desarrollo ya sea reprimido socialmente, por cuestiones sociales, políticas o económicas, permeadas de prejuicios y vergüenza, “para vincularse con valores democráticos”. De esta forma seleccionan las obras pertinentes y trabajan con el grupo en cuestión.

Según lo expuesto anteriormente, -y ya puestos en el campo de la mediación artística y la gestión cultural-, se puede apreciar cómo estas propuestas teóricas se corresponden y responden, en principio, a las vigentes interrogantes sobre el arte en la mediación, y potencialmente ofrecen un acercamiento para abordar el trabajo de vincular y fortalecer

vínculos con los públicos. Se considera así, necesario indagar en cómo, propiciando y cultivando sus prácticas, será donde se podrán encontrar espacios donde alcanzar a reintegrar el pensamiento lógico y el pensamiento sensible, lo lineal, racional y concreto, con lo creativo, imaginativo, lo visual en conjunción con el pensamiento crítico. Se evalúa que de esta forma, se podrá construir una base integrada que conforme, a la par de un “qué”, “por qué”, “para qué” y “cómo” de la gestión de la cultura, un desde dónde se gestiona y se construyen proyectos para el desarrollo de públicos.

2.6 Mediación artística-nuevos complementos y prácticas recientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

En congruencia a lo investigado hasta el momento, se describirán prácticas de mediación recientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cursos y seminarios que empalman, desde sus perspectivas con aquellas teorías multidisciplinarias desarrolladas anteriormente. De esta forma se procurará brindar solidez a esta dimensión teórica y prácticas europeas, la línea de modelo de gestión local similar a una desarrollada por Colomer y que consiste en un modelo que promueve no sólo el consumo, sino también la dimensión creativa y participativa de los públicos en los proyectos culturales a través del denominado proyecto VARC (Colomer, 2019):

1. Creación de Valor, surgido de experiencias relevantes y significativas;
2. Atracción de interesados, que han transitado por experiencias generadoras de valores e intereses culturales;
3. Gestión de Relaciones; relacionado a relaciones bidireccionales;
4. Formación de Comunidades de interés basado en públicos colocados en el centro mismo del ciclo productivo de la creación, la programación y la exhibición de un proyecto cultural (el autor hace referencia al trabajo de Lucina Jiménez sobre públicos, 2009).

La recolección de visiones y ejercicios provenientes de cursos, seminarios y programas, convienen en que no hay una teoría fija ni fórmula mágica para trabajar con los públicos (Cassini, 2021; Broide y Haime, 2022; Antony, 2022; Durán, 2021). Se dará cuenta de sus observaciones, enfoque y conceptos principales con los cuales trabajan así como también los desafíos que se les presenta como gestores, mediadores y trabajadores de la cultura.

2.6.1 Instituto de Cultura Contemporánea (ICC)

Seminario de desarrollo de públicos y comunidades culturales agosto a setiembre 2021 (4 encuentros)

Colaboradores: Andrea Hanna (escritora) y Ana Wortman (socióloga).

Seminario impartido por - Sabrina Cassini (1980).⁴²

Observaciones

Sobre el campo de trabajo con los públicos, toda organización en los campos culturales, trabajan con bienes tangibles, intangibles, espacios culturales, redes, sindicatos, asociaciones, circuitos y proyectos independientes o autogestivos, comerciales u oficiales. Todos ellos tienen en común implicar a los públicos de manera sostenida con la programación

La Socióloga Cassini sostiene que quienes trabajan en el campo de la gestión tienen un conocimiento propio, interno e intuitivo del cual se sirven para su labor diaria, y que tal conocimiento, independientemente de contrarrestar las varias carencias que se presentan

⁴² Sabrina Cassini es socióloga de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Doctoranda en Artes, Investigadora en Desarrollo de Públicos y docente adjunta en una cátedra en la Universidad Nacional de Córdoba así como también, Subdirectora del elenco Danza Teatro de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba (cargo concursado). Especializada en públicos culturales.

en el campo de la cultural relacionados a recursos económicos, humanos o materiales, es vital que sea desarrollado para ayudar a generar conocimiento colaborativo.

De igual forma, para generar conocimiento, se puede hacer uso del compartir experiencias que luego se extrapolan al ejercicio propio, como por ejemplo, las experiencias de los museos, ya que cuentan con una larga trayectoria de trabajo con los públicos. Asimismo, el campo de la mediación es muy dinámico de por sí, las estrategias van cambiando y transformándose a lo largo del tiempo a través de toda instancia de encuentro, ya que se comparte información de campo, espacios de reflexión, cruce de experiencia que propician el pensar y reflexionar.

Conceptos/Nociones como punto de partida

1. Público. En torno a la noción de público, giran diversas interrogantes:
 - ¿Para qué se es público?
 - ¿Cuándo hablamos de públicos?
 - ¿Para qué hablamos de públicos?
 - ¿De qué hablamos cuando hablamos de públicos?
 - ¿A quien más se puede convocar?
2. Habitus (Bourdieu, P.), referido a lo propio, a una trayectoria de vida. Experiencias acumuladas que complementan a la experiencia estética o a tener un interés determinado.
3. Capital cultural, como conjunto de herramientas y habilidades, conocimiento para decodificar y apropiarse de un evento.

Enfoque de trabajo para la mediación

Dentro del trabajo con los públicos la autora se acerca al tema primeramente desde lo que denomina la “salida cultural”. Ésta, en segundo término, implica relaciones, vínculos

con la actividad, con los otros, así como también economías. En este sentido, se habla de espacios de relación, y un aspecto económico que tiene que ver con lo que los públicos invertirán económicamente en esa salida. En breve, se ve la salida cultural como productora de vínculos, relaciones y economías: “la construcción de público implica muchas relaciones, vínculos y economías; no es solo cortar boletos” (Cassini, 2021).

Propuesta

Dentro de tal enfoque, propone pensar, el concepto de prosumidor de Toffler (1928), que entiende al sujeto de forma simple –que consume y produce- a un sujeto que es parte y pertenece a la cultura. De esta forma, se basa en el concepto de comunidades culturales. Con esto, también, más que tomar a los públicos desde la noción de clases, como agente de consumo por y para una distinción de clase, -a partir de la apropiación del gusto-, se aborda al público más desde el vínculo entre prácticas y hábitos, desde ser aporte a la cultura, centrándose en los lazos, los vínculos y lo que sucede con los /las personas implicadas en un quehacer artístico: “esta cadena de vínculos se va a hacer subjetivo hacia un lazo social” y en palabras del sociólogo Durkheim (1858), una solidaridad social.

Asimismo, propone lo que denomina “erotizar la salida cultural”. Intenta pensar cómo es una salida cultural promedio, las motivaciones, intereses relacionados en ella, e indaga sobre otros espacios de tiempo que forman parte de la salida, como por ejemplo los tiempos intermedios en una obra teatral, una salida post evento, y buscar desde ahí, estrategias que potencien esa salida (en ese sentido se refiere a erotizar la salida) hacia la construcción de públicos.

Entonces, esta generación de redes y el participar en ellas, va más allá de los beneficios o distinciones de clase que se pueden obtener por participar (descuentos, subsidios, otros), sino que se instala desde esos otros tipos de vínculos y cruces, -de una creación de algo juntos-, redes sobre lazos afectivos que implican otro tipo de afectividades y compromisos. De lo contrario, el sujeto, afirma la socióloga, “se consume al consumir”

(Cassini, 2021). Se ve en esta dinámica matices diversos, que instan a otro tipo de herramientas, sugerencias desde donde se puede comunicar una obra o manera de poder armar algo y donde va el sentido de valor cuando se da esta llamada salida cultural.

“La comunidad cultural, entonces, se identifica con relaciones de pertenencia, apego, solidaridad, camaradería y de circular por espacios afines. La salida cultural, en este contexto, será una salida social, que trasciende la relación producción-consumo, para identificarse con la de comunión-rito. Allí, la práctica cultural incorporada es beneficiaria de trascender las relaciones para dar cuenta de un tipo de sociabilidad que refuerza lazos sociales” (Cassini, 2017), una amalgama social que resulta ser una fortaleza sin llegar a ser una “endogamia” cerrada que deja fuera a otros públicos potenciales.

Asimismo, proponer dar relevancia a la mediación artística como medio para brindar a los públicos –y hace uso de palabras de Bourdieu- , herramientas para decodificar la obra, habilitando el acceso a ella, más allá de “seducir a públicos”, así como también el crear material para poner la obra en contexto, para que esos públicos se sientan implicados, lo que comprende también desarrollar capacidades artísticas, es decir, implicados de manera creativa. Ante un contexto donde los públicos escénicos van en disminución, y la mayor cantidad de trabajo en lo que respecta a desarrollo de públicos está más abocado a fidelizarlos (porque es lo que queda más cercano), la mediación artística es vital, y debe ser puesta en tema, para conformar y formar nuevos públicos, aunque sea lo menos fomentado actualmente dado que demanda conocimiento, tiempo y recursos económicos, según afirma la socióloga.

Como ejemplo, brinda un caso concreto de gestión y sobre una investigación realizada en el año 2020, que se basó en *focus groups* , llevados a cabo con públicos de artes escénicas , subdivididos en dos grupos: uno habitué, y otro que no lo era. En el primer grupo, la motivación para salir era reconocerse con el par y compartir lo que estaban haciendo laboralmente y para organizar la próxima salida cultural, a futuro mientras que en el

segundo grupo, esa búsqueda se daba más en la lectura de revistas culturales (Cassini, 2021).

En los dos grupos, se organizaban salidas post evento, aspecto que trasciende, afirma, en tanto se dan vínculos, y la obra “termina de acontecer en ese evento post teatro”. Por eso una salida cultural es una experiencia que propicia pensar y articular alianzas con otros particulares y grupos hacia una construcción de públicos nuevos.

Añadido a esto, reafirma que hasta no hace mucho, no se planteaban estas necesidades, sino que se presentaba de forma unidireccional una propuesta de obra o de programación cultural con la idea de que si era considerada buena, el público venía solo, que puede suceder, pero no está sucediendo y se debe empezar a pensar en estas nuevas propuestas para empezar a ver sus resultados dentro de cinco o diez años.

Otro ejemplo enriquecedor se dio durante la Noche de los Museos en Córdoba en el año 2019 (figura 10). Se programó y exhibió una obra de danza contemporánea, llamada “Puntos rojos” que aludía a la práctica utilizada en las galerías de arte cuando se señala que una obra ha sido vendida. A través de este concepto, esta acción de danza contemporánea proponía reflexionar acerca de la situación del cuerpo en el contexto del arte en un contexto de mercado.

El objetivo inicial que se quería lograr era repartir los *stickers* rojos a los públicos para que participen en el evento, pero no se pudo hacer por falta de recursos. Sin embargo, en algún momento del evento, espontáneamente, un grupo del público infantil empezó a preguntar sobre el evento, “porque no entendían nada”. Cuando se les empieza a explicar, empezaron a expresar una “catarata de interpretaciones, y construcción de sentido colectivo que fue sumando a más chicos” y “empezaron a participar creativamente con los puntos rojos imaginando y charlando sobre lo que les transmitía la obra”. Entre ellos se fueron

explicando y transmitiendo la experiencia sobre el evento. “Es a esto a lo que me refiero, cuando hablo de mediación artística”, afirma la socióloga.

Según lo descrito anteriormente, se pueden apreciar elementos lúdicos en espacios de colectividad y de alteridad en procesos de simbolización, que obedece a desarrollos con enfoque social y con el arte como nexo, como fuera trascendido por Nussbaum y los otros autores examinados en su teoría.

Figura 10



Nota. La figura muestra una imagen de la obra “Puntos Rojos” para el mercado del arte; Noche de los Museos 2019, Córdoba. Fuente: página web Museo Genaro Pérez.

Desafíos

- Vincular e implicar a los públicos de manera sostenida con la programación;
- Convocar a los públicos;

- En lo que respecta a la programación: reflexionar sobre qué condiciones debe revestir para ser buena, convocante. Hoy está cambiando la forma de pensar todos estos conceptos y nociones;
- El contexto pos pandémico se presenta como un desafío ante un público que busca propuestas culturales a la par de un desarrollo digital exacerbado, un sobre estímulo de ofertas constante, circulando en las plataformas la cantidad de contenido es nanosegundos. Está bien, considera, hacer una mirada macro, tomar distancia y pensar qué pasa con los cambios culturales, en un proceso de transformación que es en definitiva, un momento de inflexión y pensar el consumo como participación, como experiencia y práctica cultural.

2.6.2 Alternativa Teatral & Programa de Formación de Espectadores (PFE)

Ana Durán y Pedro Antony

- **Curso. Agosto de 2021 (2 encuentros) “Cómo llego a los públicos. Preguntas y estrategias a la hora de pensar en las audiencias” (2 encuentros)**
- **Entrevista y observaciones no participativas de la labor del PFE**

Curso impartido por Ana Durán⁴³, fundadora del PFE junto con Sonia Jaroslavsky, en el año 2005. Trabaja con Pedro Antony⁴⁴ también desde ese año.

⁴³ Ana Durán es Profesora de Castellano, Literatura y latín, Magister en Ciencias Sociales con orientación en Educación en FLACSO. Periodista y escritora. En el año 2005 crea, junto a Sonia Jaroslavsky, el Programa de Formación de Espectadores, en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

⁴⁴ Pedro Antony, es Licenciado de Actuación en el IUNA y Promotor sociocultural en Teatro de la Escuela Provincial de Santa Fe. Magister en Educación, Lenguajes y Medios en la Universidad de San Martín. Asimismo es Director del Programa de Formación de Espectadores junto con Sonia Jaroslavsky

Observaciones

Una de las primeras observaciones realizadas durante el curso impartido por Ana Durán en relación al tema de los públicos, es que existen campo de investigación abocados al tema de los públicos, de amplia trayectoria, pero que igualmente, “no hay una respuesta ni un manual para los públicos” (Durán, 2018, agosto 14).

Sobre todo, hay experiencias que al ser compartidas en espacios de aprendizaje multidisciplinar, pueden ser tomados para ser aplicados en campos de trabajo propio. Quiere decir, que el conocimiento puede ser trasladado a otros campos particulares y en un determinado grado según las necesidades de los mismos. En el caso de PFE, con Sonia Jaroslavsky, estas experiencias fueron volcadas en ese Programa.

Otro elemento importante que se debe tener en cuenta como complemento de la experiencia, es el apoyo de la teoría. Para la formación de públicos, Ana Durán se centra en una perspectiva sociológica. Pone en relevancia la visión del sociólogo Pierre Bourdieu quien sostenía que para poder generar una durabilidad de una experiencia, esta se debía repetir de forma que pueda ser apropiada (durabilidad y repetición). Igualmente, cabe agregar que, aun con estos dos elementos, experiencia y teoría, no se puede decir de qué forma reaccionarán los públicos ya que no hay uno solo. Acorde a lo expresado, hay múltiples públicos y diversas respuestas hacia el evento cultural.

Todos los públicos presentan una cultura que le es propia y también portan un bagaje propio de creencias, opiniones, y en suma, subjetividades, con las cuales se trabaja; no hay unas más válidas que otras.

“Lo que se debe conservar siempre es la modestia personal de decir, lo mío es algo más, es una puerta que quiero abrir para invitar, sino caemos en una elite de decir lo nuestro es bueno, lo demás no (...) es muy difícil sino, acercarse a otros, sino es desde un lugar de humildad” (Durán, 2021).

Por otra parte, se debe programar pensando en dos variables de “qué”, y “para quién”. Tiene que ver propuestas que dialoguen, que interesen, y mantener un perfil que salga a buscar a los públicos. En el PFE, los docentes son los que van a buscar y llevar a los chicos a la experiencia.

Conceptos/Nociones como punto de partida

Ana Durán se refiere a las barreras de acceso al espacio cultural: a este respecto, afirma que distinguir la accesibilidad a un espacio cultural desde las causas que motivan que el público vaya o no, a un evento directamente relacionado a la accesibilidad tiene que ver con que el público sienta el espacio como propio, independientemente de cómo se presente el lugar a la comunidad y cómo está gestionado. Esta afirmación se encuentra en las siguientes barreras:

- Geográfica;
- Prejuicio/pertenencia;
- Vínculo con el mundo artístico (trabajo o estudio);
- Habiendo pasado o no por la experiencia de ser espectador;
- Horario de funciones;
- Lo convocante del espacio;
- Si el espacio está recomendado (boca a boca)
- Difusión
- Barrera económica

Enfoque

El vínculo que se construya con el mundo artístico y cultural, debe ser muy amable. Debe partir de una comprensión del bagaje cultural de los públicos y de ofrecerles los códigos para acceder a la obra. Con amorosidad, llevándolos, explicándoles respondiendo a sus

inquietudes, sus preguntas, las cuales no se contestan en soledad, se contestan solo con el otro: “en qué medida nos sirven las encuestas: no solo como dato sino como un conocer al otro. Con Sonia hacíamos mucho *hall*, para ver, preguntar, entender, qué necesitan, todas preguntas que se responden con los otros” (Durán, 2021).

Para ejemplificar lo expresado, Durán menciona el proyecto del Ministerio de Educación y Cultura en Uruguay, para promover el acceso a bienes y servicios culturales nacionales que se encuentran centralizados en la capital. “Un nuevo pueblo al Solís”. Este proyecto fue iniciado en el año 2010 y lo central, según sostiene Durán, es la pregunta, las preguntas que surgen de los públicos, que se responden con los otros, transitando por la experiencia misma (Figura 11). En este sentido, la mediación es más un perfil, una personalidad más que una carrera que permite este trabajo. Asimismo, es necesario empezar con el público como eje, no llegar a la mayor cantidad de público.

Propuesta

Realizar una batería de acciones que cubra un espectro de públicos previamente identificados como potenciales para que accedan al espacio cultural, además de armar determinadas programaciones con el objetivo acercarlos y luego fidelizarlos. Según este planteamiento, la programación como única acción, no estaría completa sin las acciones complementarias que la articulen y la proyecten en la comunidad. Es una propuesta que apunta a grupos que probablemente no se acercarían al espacio cultural pero que, encontrando la causa de su no “accesibilidad”, se sientan convocados. Durán pone como ejemplo, el brindar diferentes horarios para visitar el espacio, apuntar a grupos de jubilados o grupos ya conformados de otras entidades como clubes deportivos, vecinales, familiares, etc.

La propuesta es que lo convocante de un evento cultural signifique, primordialmente, que se construya un espacio vivo. Que además de un espacio que brinde un evento el público,

Figura 11



Nota. La figura muestra una imagen del proyecto cultural “Un nuevo pueblo al Solís”.

Fuente: página web del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay

se pueda ofrecer que tal público pueda realizar otras acciones que los vincule por diferentes aspectos e intereses. Esta forma de trabajo, afirma Durán, no requiere tanto dinero, sino un sistema de organización del equipo, que trabaje con otros, multiplicando las acciones.

Asimismo señala que se debe tener en cuenta que una cosa es querer llenar la sala y otra cosa es formar públicos. A veces confluyen estos dos aspectos, pero la mayoría de las veces no. Lo que se busca es procurar que el público salga con algún tipo de conmoción personal que permita algún tipo de detención y de durabilidad. En esta instancia, la figura del mediador tiene dos objetivos:

- Establecer un vínculo;
- Lograr algún tipo de operación emocional y garantizar que pongan en juego algo emocional en relación a la obra/evento/actividad culturales.

siempre tiene que ver con la experiencia de lo personal, con venir a sentir el espacio a partir de ellos, integrando la identidad al espacio. Se piensa en algo accesible para jóvenes, nuevos públicos, no elitismos, haciendo un acercamiento mediado. A este respecto, el sociólogo Marcelo Urresti, ha analizado las salas de Buenos Aires y habla de los espacios angelados y que los mismos tienen que ser convocantes, que inviten a quedarse con el fin de asegurarse un público sostenido.

Relacionado a lo anterior, menciona que cuando trabajaba como Directora de la revista “Funámbulos”, tenía una “especie de máxima que decía que: “teatro más teatro, solo da teatro”. Pero, teatro más sociología, más historia, más música, representan un todo infinitamente más atractivo y más convocante” (Durán, 2021). Entonces se abre el espacio lo cual es muy rico y posibilita que se cuente con una base de datos. Agrega finalmente, otra estrategia muy simple relacionada a nuestro entorno directo, que es el boca a boca. Sigue siendo nuestro entorno, que pertenece a gente del mismo desarrollo cultural que el nuestro.

La propuesta de estrategia para el equipo de trabajo es el buscar en cada disciplina lo que tenga que ver con lo que el equipo busque y quiera, pero además, esto debe dialogar con la identidad del equipo primeramente y se abra a su vez con otros públicos a través de organigramas con calidad y compromiso estético que permita su posterior difusión para llegar a mayor cantidad de públicos posibles con mailing, boletines periódicos entre otros.

De forma congruente, en el equipo de trabajo del PFE (figura 12), las acciones no solo se concentran en la elaboración de una actividad y la presentación o proyección de una obra.

Como sostiene Pedro Antony:

“El devenir espectador implica muchas otras acciones, además de interpretar la obra: salir de la escuela, llegar a las salas, apropiarse del espacio de espera, ubicarse en las butacas, comprometer el cuerpo con lo que sucede en el escenario, dejar que aparezcan las sensaciones, atravesar la experiencia estética, comprender el universo emocional, dar sentido a las palabras y las acciones de la escena, poner en común con otros las interpretaciones personales, construir un conocimiento colectivo” (Antony,2019).

Se invita a los visitantes a apagar el celular para presenciar la función con todo el cuerpo, y a participar libremente en las denominadas “charlas debate”; espacios de interpretación discursiva donde pueden expresarse tanto alumnos como docentes, y miembros del equipo del PFE. La actividad es dinámica, fluída y se enriquece aun más cuando el artista es invitado al espacio a brindar su experiencia sobre el procesos de creación de la obra. Vuelve, en esta instancia, a generarse, esa creatividad colectiva de ideas, pensamientos y observaciones que se complementa con una actividad post evento, que consiste en sugerir actividades a los docentes para realizar en la escuela. Tal actividad se observa como notable e importante de ser continuada porque habilita la expresión de aquéllos visitantes que, como afirmara Eisner sobre sus estudios, son expresiones silenciosas que siguen procesos de experiencia interna, mediatas pero no menos importantes y que abren camino a otros modos de apreciación y representación no discursiva.

Figura 12



Nota. La figura muestra una imagen del Programa de Formación de espectadores. Fuente:
Revista Asimétrica

Desafíos

En líneas generales, los principales desafíos están relacionados a los preconceptos y prejuicios en los agentes culturales que conforman tanto el equipo de gestión, como los públicos que acceden, o no, al evento cultural. Los mismos están relacionados a encuentros y desencuentros entre varias disciplinas y prácticas como menciona Peters (2020) y en lo que respecta a los públicos, a los conocimientos –y comportamientos- aprendidos por razones de diversa índole y cuestiones de acceso al evento cultural mencionados previamente.

2.6.3 FLACSO

Curso. La mediación cultural en la escuela secundaria y el arte como puente para habitarla, desde el patio hasta el aula - mayo a julio 2022 (5 encuentros).

Dictado por Martín Broide⁴⁵ y Yamila Haine⁴⁶ integrantes del núcleo de trabajo Vida Cotidiana y Escuelas. Responsable de área: Nora Niedzwiecki.

Observaciones

Se toma el concepto de mediación cultural como un conjunto de acciones que permiten cruzar visiones y hacer que todos los modos de ver y de pensar propicien un diálogo. No tiene que ser modos de ver intelectuales, sino espontáneos y libres; lo que se denomina equipaje poético.

Conceptos/Nociones como punto de partida

El punto de partida es la mediación cultural como perspectiva para la construcción de vínculos y reproducción social. Esta mediación engarza el equipaje poético, concepto que se conecta con un espacio propio individual y se articula hacia conceptualizaciones en base a la mediación, que se provee metodológicamente de actividades que apelan a capacidades sensibles.

El componente poético es el aspecto sensible, silencioso pero expresivo en el cual se basa este curso y está inspirado en la escritora Laura Devetach (Santa Fe, 1936) quien es sus propias palabras sostiene lo poético como “un reservorio —que no todo el mundo reconoce— de elementos misteriosos que en algún momento van encontrando su palabra.

⁴⁵ Martín Broide es antropólogo (UBA) y docente en educación por el arte formado en el Taller de la ventana.

⁴⁶ Yamila Haine es docente y directora de teatro para niños y adolescentes, y se ha especializado en Gestión Cultural. Tras egresar de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) realizó el Posgrado en Gestión Cultural en FLACSO

Es el propio espacio poético, desconocido, descalificado y temido. Cuando este espacio poético se va enriqueciendo, es muy fácil engancharse con la literatura y el arte (2008). Este elemento no es considerado ajeno, ni como ornamento de grandiosidad, sino como derecho y necesidad en la formación integral de las personas. Poética, política y gestión son una manera de vincularse necesaria. Atraviesa a todos para habilitar procesos de singularización.

Además, considera la experiencia como eje fundamental del aprendizaje. El hacer como condición de posibilidad para movilizar el pensamiento, la creación, la conformación de vínculos. La experiencia como acontecimiento: lo que no está previsto, proyectado, que sucede por fuera de los planes. La experiencia cercana al riesgo y a la pasión. La experiencia y la conceptualización en una dinámica constante y abierta (Broide y Haime, 2022).

Enfoque

Su perspectiva es desde un hacer y un pensar juntos con ayuda de lecturas, la conversación y el intercambio de ideas, conceptualizaciones entre todos, de los temas que atraviesa el curso, armando un pensamiento colectivo. Lo poético y el arte en sus diferentes lenguajes posibilitan el habitar y estar en el mundo. Hay un pensar en el otro, y lo que significa lo afectivo.

Propuesta de trabajo para la mediación

Este espacio propuso una formación donde la práctica de lo cotidiano, lo simple del hacer diario de uno con uno mismo, toma sustento teórico y puede ser pensado a través de azar y del equipaje poético. El juego actúa como consigna para explorar formas creadoras a través de las acotaciones, y el lugar de las limitaciones para abrir nuevas búsquedas. Propone un juego serio y profundo con una invitación a examinar, como desafío, la

construcción de pequeños universos, de un clima a través de materiales, espacios y ritualidad.

Es en definitiva, un encuentro con lo extraño de uno mismo en tanto no familiar, no puesto en juego usualmente, de forma que no resulta común y es hasta indiferente para considerarlo como manera de construir otras formas de lazo social. La hospitalidad, el arte de habitar, la travesía: la forma, la creatividad y el transitar como formas de mediación y expresión. Con respecto a la mediación, el curso invita a pensar qué es la mediación cultural y la figura del mediador; ambos en el ámbito educativo y otros. Sin gestión simplemente son palabras lindas. Y la gestión implica poner en juego los prejuicios ideas ampliar y enriquecer territorio

Desafíos

Estas prácticas se instalan como un quehacer político porque en muchos aspectos es un gesto de desafío a lo instituido, a la inercia cotidiana que va desde las maneras cotidianas de pensarlo porque no se trata solamente de algo lindo sino pensar en forma articulada y en contexto micro y macro con deseo y declaración de intenciones.

San Andrés

Integraciones de la teoría y las prácticas.

Se puede decir, en principio, que las prácticas descritas reflejan en todos sus aspectos la relación mediación-arte-públicos-comunidad y establecen un valor de consciencia colectiva y cultural, mencionado anteriormente, en concordancia con un modelo de gestión más integral que, en palabras de Colomer, desarrolla más a la persona y fomenta su condición de sujetos -en los llamados modelos de gestión VARC, como fuera citado (Colomer, 2019, p.2) y es también, equivalente al intersticio social como denominara Bourriaud.

Por otra parte, estas prácticas demandan siempre un vínculo, no solo con el otro, la comunidad y el entorno, sino también, y en principio, un vínculo con uno mismo. En otras palabras, hay una determinación externa en la propuesta cultural, pero esta no es ni única, ni exclusiva, sino que es parte de un proceso dinámico interactivo con procesos individuales de impulsos, motivos, intereses y necesidades, en conjunción con los colectivos: una cadena de vínculos (Cassini, 2021), un atravesar la experiencia estética (Antony, 2019) y con el aspecto sensible como componente poético (Broide y Haime, 2022), de forma que no deja de brindar material de conocimiento que enriquece el quehacer cultural local. Es este, se evalúa, el desarrollo de un paradigma cualitativo que se considera fortalece un desde dónde se media para lograr públicos más vinculados y de la forma más sostenida posible, complementario un paradigma positivista.

De forma conexas, desarrollar este modelo de gestión en este contexto de post pandemia, es una forma de restituirse como sociedad más orgánica, concepto en el que trabaja Carlos Sosa Araque (2011)⁴⁷, o José Luis Grosso (2019)⁴⁸. Se vive en la creencia de que la comunicación es un espacio de libertad pero es en realidad, un espacio de control (Han,

⁴⁷ Sosa Araque Carlos (Venezuela, 1967) Ingeniero Mecánico, Maestrando en Administración Pública. Se ha desempeñado en áreas tanto públicas como privadas

⁴⁸ Grosso, José Luis (Argentina,) Filósofo y Dr. en Antropología.

2022). La comunicación digital en la web y las redes sociales, manifiesta el autor, son una construcción panóptica donde la persona está visibilizada y coopera a esa visibilización garantizando la efectividad del sistema de vigilancia. Las personas están obligadas a procesar grandes cantidades de información llegando al punto de estar sumergidas la mayor parte del día en actividades de producción. Nadie mira a otro lado o al otro, la alteridad se fractura y se pierde el vínculo, el entendimiento, y el diálogo cuando los espacios de pensamiento necesarios para establecer relaciones saludables.

En definitiva, estar en contacto con lo corpóreo, con el cuerpo y con el entorno, es un elemento que forma parte también de la producción cultural y de conocimiento. Experimentar, percibir y sentir, son formas también de conocer, que se presentan en, -y complementan con-, las nuevas formas de los lenguajes artísticos y sus desarrollos discursivos.

En este capítulo se desarrollaron los acercamientos teóricos y desde las prácticas, sobre el arte, la mediación y los públicos. En el siguiente capítulo se desarrollaran las claves y conclusiones finales del presente trabajo de investigación.

San Andrés

CAPITULO 3

CONCLUSIONES

“...Confiar en la experiencia significa confiar en el arte, en la vida pública, en la libertad y en la diferencia, en todas sus formas...” (Chus Martínez, 2017).

Este trabajo de investigación abrió una línea de pensamiento y estudio preliminares sobre el tema de la mediación y del arte, dentro del marco de la gestión de públicos. Abordó el reto que constituye examinar su sinergia en un campo aún en formación, tanto epistemológica, como disciplinar. Asimismo, analizó el valor de cada uno en sus dinámicas propias, como en sus contribuciones en torno al menester de acercar los públicos a un evento artístico o cultural de la forma más integral posible.

Cabe mencionar, que este acercamiento al arte fue tratado desde su aspecto común a todos los lenguajes artísticos, y es desde esa capacidad de involucrar a todos los sentidos, las percepciones y subjetividades, así como también desde su idoneidad para involucrar el cuerpo, lo corpóreo y lo presencial-vincular, tanto en sus procesos creativos como apreciativos. Esta consideración abre una potente herramienta de inclusión, de generación de lecturas y experiencias en un terreno común a todos como seres biopsicosociales, para construir un tejido social vivo, sólido, autónomo y empoderado de donde parten a su vez como devolución, relaciones sostenibles en el tiempo más allá de tendencias, posturas y sistemas dicotómicos. Un desarrollo a escala humana (Max-Neef, 1993) que bien enriquecería el mundo cultural local actual a mediano y largo plazo.

A lo largo del trabajo se recorrió el camino seguido por ambos hacia un espacio de intervención cada vez más amplio y autónomo, en el museo y en la comunidad. Desde una mediación que se disolvía en el proceso mismo de su hacer y de un arte-objeto alejado del público para ser contemplado, o representativo de poder y clase, hasta ser parte de una

relación de correspondencias e interrelaciones experienciales y en comunidad, hoy se puede sostener que tienen un peso específico en el campo de la gestión.

De igual manera, se examinó qué propone el arte para la gestión de la cultura, y para la mediación artística específicamente, desde la pregunta de cuáles son sus apuestas, así como también a través de la búsqueda, sino de una teoría concreta, de un bosquejo de ese substrato propio (Fontdevila, 2018), que sirva de fundamento para estas nuevas construcciones de un marco conceptual de la gestión, sólido y consistente con las necesidades del contexto actual de un mundo cultural multifacético.

De esta forma, a partir del relevamiento de aportes teóricos, prácticos y entrevistas al PFE, se constituyeron un número de claves relevantes al campo cultural:

- Se formalizó la relación fundamental entre públicos, arte y mediación, tanto en el ámbito museal como en el comunitario;
- En el seno de esta relación se concibió a un arte restaurado en su valor relacional y consustancial (Dissanayake, 2018) a la experiencia, a las percepciones y a las subjetividades de los públicos y como punto de partida y parte de la construcción, de un modelo de gestión integral como propusiera Colomer (2019) con el modelo VARC. Asimismo, se observó que, como bien afirmó Dewey, el arte en su reino separado de la experiencia, levanta murallas: “la filosofía del arte es estéril a menos que nos haga conscientes de la función del arte en relación con otros modos de experiencia” (Dewey, 2008);
- Se estableció que lo vincular de la mediación y del arte, a nivel individual y colectivo, es crucial y es de hecho, uno de sus atributos fundamentales de su sinergia en la mediación, dado que es en esas conexiones donde se generan las alianzas y la

construcción de un vínculo con los públicos hacia su sostenibilidad y la creación de experiencias formativas y transformativas;

- Dentro de la gestión y la mediación artística, se propusieron nuevas curadurías estético pedagógicas, sensibles y relacionales, desde el cuerpo, desde la presencia (lo vincular-presencial), de artistas y públicos en un plano igualitario donde la creación del artista plasmado en la obra se continua en la creatividad apreciativa de los públicos;
- Así como se propuso al museo como un lugar de cuidado frente al contexto post o peri pandémico que se vive (Borja-Villel, 2020) se plantea para la gestión y la mediación, la conformación de una mirada acorde al mencionado contexto, a sus problemáticas actuales y latentes, que impulse y fortalezca el contacto humano, individual (propio, de autoconocimiento) y colectivo, como una de sus claves reales comprometidas a participar en la conformación de una sociedad más orgánica (Sosa Araque, 2011 y Grosso, 2019);
- Las teorías multidisciplinares revisadas sustentaron que el arte comprende experiencias perceptuales que construyen conocimiento a la par de las capacidades intelectuales en una interacción del mundo interior del cuerpo, con el ambiente del mundo exterior (Britto Leite, 2011), de forma que complementan con mayor fuerza e integridad, el acceso a la obra desde lo sensible, a la par de un acceso intelectual.

Acorde a lo expresado, puedo concluir que la experiencia del arte, sus aspectos sensibles y de percepción, son también capacidades cognitivas que se presentan en, -y se complementan con-, las nuevas formas de los lenguajes artísticos y sus desarrollos discursivos. Como declaró Doris Sommer (Estados Unidos, 1947), académica en Literatura: “no es que carezcan de un valor intrínseco, sino que su propia autonomía desencadena percepciones renovadas y da lugar a procedimientos por caminos que hacen de ella un recurso social con el que puede contarse” (2008).

Toda la investigación desarrollada colabora a pensar a la gestión como un “estar en el medio” como un valor intrínseco tal que sin él, la red viva que la mueve y mantiene, se vería perjudicada en su equilibrio. La labor misma de la mediación y del arte, comprende trabajar con y en diferentes dimensiones y procesos simultáneos que precisan de una constante atención y apertura. El perfil mediador es uno que se mantiene siempre en lo vincular, en un constante estado de intermediación debiendo necesaria atención a esos procesos de la “ecología” cultural.

Los nuevos elementos de mediación trabajados en la investigación representan un gran recurso de estrategias de inclusión ya que comprende capacidades comunes a todos. Congruentemente, la investigación artística, -también con un vasto campo a desarrollar aún-, instala al artista como un agente de legitimidad “epistemológica” (Caerols y Rubio, 2013). El artista experimenta de primera mano las propiedades del arte; la obra es solo un aspecto resultante. De ahí que genera multiplicidad de acercamientos individuales y colectivos, otras nuevas redes relacionales y vivenciales. Transforma y es transformado. Asimismo, instala a los propios medios artísticos como dispositivo para la investigación: tanto para la recolección de información, el análisis como para la comunicación de resultados y conclusiones (Méndez Martínez, 2021).

Si bien aprendimos que lo virtual en el ámbito de la cultura, fue en su momento la herramienta ideal para continuar con las actividades culturales, se debe considerar que dado que la comunicación es el medio para encontrar sentidos y significados comunes y para compartir el patrimonio cultural inmaterial que va construyendo, la mercantilización de la comunicación digital va de la mano con la mercantilización de esas múltiples relaciones que conforman la experiencia vivida por los individuos y la comunidad: esto es, la vida cultural (Sennett, 2006) y que se debe prestar atención a que no oculte el contacto humano.

Es necesario remarcar que, relación mediación-arte y sus campos respectivos, tiene un vasto campo logrado y otro muy amplio aun por examinar. Son actualmente elementos centrales en este campo de la cultura por lo que el desafío de esta investigación es doblemente convocante y debe ser continuado. Consecuentemente, mediación y arte representan un potente aporte para trabajar en las dinámicas de formación y fidelización de públicos, tanto en los ámbitos del museo como del entorno comunitario.

Diciembre de 2022



Anexos

La experiencia del arte.

Una investigación sobre los discursos y las prácticas en la mediación artística.

Maestría en Gestión de la Cultura



Buenos Aires, diciembre de 2022



Consentimiento Informado

Yo, PEDRO AGUSTÍN ANTONY, declaro que he sido informado e invitado a participar en una investigación denominada: “Lo experiencial del arte. Una investigación sobre las prácticas en la mediación artística en el campo de desarrollo de públicos”. Esta tesis académica básica de investigación cualitativa tiene como objetivo general, indagar y sistematizar nuevos enfoques y desarrollos discursivos en relación a la sinergia arte-mediación artística, para fortalecer el marco conceptual de la mediación artística.

Tomo conocimiento de que mi participación se llevará a cabo a través de entrevistas vía Zoom los días 09/04/2022 y 27/08/2022 a las 11hs. y consistirá en responder una encuesta que demorará alrededor de 90 minutos. A estas entrevistas se suman observaciones directas no participantes que se llevarán a cabo el día 23/08/2022 a las 10 y a las 14hs dentro de las actividades del Programa de Formación de Espectadores.

Cabe notar que sé que puedo negar la participación o retirarme en cualquier etapa de la investigación, sin expresión de causa ni consecuencias negativas para mí. Sí. Acepto voluntariamente participar en este estudio y he recibido una copia del presente documento.

Buenos Aires, 01/01/2022

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large loop and a horizontal line crossing it.

Firma participante: Antony, Pedro Agustín.

Anexo I

Entrevista 1 – Vía Zoom

Fecha: sábado, 09/04/2022

Hora: 11hs

Entrevistado Sr. Pedro Antony coordinador programa de formación de Espectadores

¿Cuáles son los antecedentes que te llevan a encontrar el proyecto de formación de espectadores?

Soy de Santa Fe, estudié Teatro en la escuela provincial de teatro, tres años, un terciario, después me vine para acá (Buenos Aires) y entré directamente a la UNA, en la carrera de Licenciatura en Actuación. Apenas terminé empecé a ser ahí ayudante de actuación II en la UNA. Soy profesor de actuación de la UNA desde hace 10, 15 años.

Paralelamente entre a trabajar en el Ministerio de Educación de ciudad primero en el proyecto de teatro, que es enseñarles a los niños de 5to Grado talleres de teatro y juegos teatrales y de ahí conozco a las chicas de Formación de Espectadores, a Ana Durán y Sonia Jaroslavsky, -eran ellas dos nada más, en ese momento-.

Me interesó mucho (me venía interesando desde la carrera) esto de analizar las obras, pensar las obras de teatro, -me gustaba mucho la materia de análisis de texto espectacular-, y bueno, pensaba que era eso, Formación de Espectadores: era ir al teatro y analizar bien una obra digamos, ver una obra y analizarla.

Cuando me puse a trabajar con ellas, me di cuenta que la formación de espectadores tenía que ver con cosas mucho más amplias, digamos que simplemente aprender a pensar una obra o que también no hay una manera correcta de analizar una obra sino que justamente, se espectador puede tener una propia hipótesis de lectura e incluso suma cuando es diferente a la del espectador de al lado.

Y bien. Hace más o menos 15 años, fue en el 2005 que encuentro a Sonia y Ana y me incorporaron ya que Ana necesitaba a alguien que la sostenga a razón de una licencia que tomó Sonia así que bueno, por suerte se abrió ese cargo ya que para mí fue un descubrimiento. He estado trabajando en Formación de Espectadores desde ese momento, sigo dando clases en la UNA.

En el 2014 entré a una Maestría en Educación Lenguajes y Medios en la Universidad de San Martín y en el año 2020 en pandemia defendí la tesis de manera virtual sobre formación de espectadores, mi trabajo de campo fue sobre esas funciones y mi metodología fue de la

observación participante, es decir mirar cómo reaccionaban los chicos y las chicas en los teatros desde que llegaban al teatro hasta que se iban. Durante la función, durante el debate, en una relación que tiene que ver con el arte, con poner el cuerpo y con el aprendizaje; digamos como se relaciona todo ese círculo: como la construcción de conocimiento a partir del contacto con el arte.

Después también soy actor y director pero bueno, de forma paralela como algo que me gusta mucho; ya abandoné la idea de primero, de vivir de eso, y segundo de tener un nombre o “ser alguien” en el circuito.

Se aprecia que tienes un eje artístico. ¿Cómo pensaste, experimentaste y viviste el arte en el transcurso de ese tiempo?

Bueno, me acerque al teatro por curiosidad cuando tenía 15 años por jugar y conocer gente nueva. Uno cuando no hace teatro se imagina que en los primeros ensayos o en las primeras clases de teatro te van a hacer pasar ahí y decir un texto digamos, y la verdad que descubrí muchísimos otros juegos y trabajo con el cuerpo y autoconocimiento, vínculo con los demás y diferentes ejercitaciones para llegar a actuar que me parecieron un mundo desconocido y maravilloso.

Sobre todo eso, para los artistas en formación digamos, sobre todo en el ámbito del teatro y de la danza donde uno pone el cuerpo, empecé a entender eso, que hacer teatro tiene que ver con ponerse uno íntegramente, cuerpo, emociones, pensamientos y también posturas políticas, sociales.

Todo eso me maravilló desde chico por eso empecé la carrera al finalizar la escuela. Cuanto más profundo iba entrando, más encontraba esta riqueza no solo en el practicar, en el hacer teatro, sino también en esto que decís, en lo que significa el arte para la sociedad digamos o en una instancia política entendida no desde los partidos políticos sino desde el discurso de poder decir cosas, de poder transformar de alguna manera, aunque sea un cachito la sociedad, el mundo del arte.

Pienso que toda obra está hablándole a algo, a alguien y bueno, como desde ese lugar digamos, de transformación, yo veo al arte siempre como un lugar de ruptura con el status quo y siempre como un planteo; planteos que son políticos, históricos muy importantes.

Después, con el Programa de Formación de Espectadores, bueno, este vínculo con la educación. Al principio uno piensa que llevar a los chicos al teatro es como un plus digamos, como algo más como algo que hace más divertida el paso por la escuela. Luego con la investigación de la tesis y las charlas que hemos tenido en Formación de Espectadores nos damos cuenta que es fundamental; que para el desarrollo humano y el desarrollo de conocimientos acercarse a diferentes lenguajes, son herramientas

elementales en la educación de cualquier ciudadano; sí o sí salen mejores, los chicos y las chicas que van al teatro digamos.

Por eso también las escuelas de elite, las escuelas más caras, las escuelas privadas, tienen teatro, hacen concerts, los llevan a los chicos a los museos, porque hay algo que les abre un mundo y un mundo de conocimiento tan válido como Matemáticas o Lengua. Maneras de leer el mundo: el arte te da maneras de leer el mundo que son fundamentales para poder desarrollarte después y desarrollar la creatividad la imaginación. Como un pilar fundamental de la educación.

En ese cruce del teatro con la educación me parece que encontré algo que me parece maravilloso.

¿Es el arte inherente a la persona, y su sistematización en el transcurso de la historia ha traído como consecuencia que se haya enajenado progresivamente de ella?

En realidad el teatro es particular en ese sentido; siempre es colectivo. No puede existir un unipersonal. Entonces, - por lo menos siempre lo pienso y así lo enseño- por más que haya un unipersonal -de una persona que tal vez se auto dirija se auto escriba, que las hay-, está el espectador después, la espectadora que, sin ese rol, no tiene sentido una obra sin espectador. Es un ensayo, una práctica pero no es obra. Entonces desde ese punto, (no sé cómo será en la plástica o en la música, supongo pueden pensar que un arte más individual o más personal si bien no hay nadie que lo escuche o vea), pero en el proceso mismo de hacer una obra de teatro o de enseñar teatro, está la colectividad.

Yo trabajé mucho y estudié bastante con Emilio Garcia Wehbi que hace obras pero también es artista plástico y él nos decía eso justamente, que la estética de un espectáculo es también la ética de ese espectáculo y es también la política; que las tres cosas son lo mismo en un espectáculo teatral. Y si a mí esa frase me quedo grabada y siempre que hago obras lo pienso desde ahí también. Una elección estética, ahí mismo, en esa misma elección hay atrás un trasfondo ético y político también.

Estoy pensando esto que decís, como la personalidad artística, o algo así. Bueno sí, nosotros en Formación de Espectadores y también cuando trabajaba en teatro en 5to Grado, bueno, eso, trabajábamos con niños y adolescentes y sí, acercándonos al arte, digamos de alguna manera, o esto que vos decís, tal vez es, despertando en ellos un yo artista, un yo espectador que por ahí no sabían que tenían digamos.

Eso sí lo veo aun hoy en las funciones de Formación de Espectadores casi todos los chicos que van, es la primera vez que están en un teatro por ejemplo y entonces vos ahí podés ver en vivo no en todos pero en algunos cómo se despierta una lucecita.

¿En cuanto a metodologías y estrategias, elaboran y sistematizan una? Pensando también en la formación de otros formadores a futuro.

Bueno la verdad que nosotros fue más hacer, errar y modificar en la práctica. Cuando nosotros empezamos no había casi bibliografía ni teoría. Sí algunas teorías no sé, europeas Marco de Marinis que habla del espectador o Anne Ubersfeld, el mismo Ranciere que habla del espectador emancipado, pero bueno la verdad que fue más práctica que teórica nuestras pruebas.

Y a ver, una clave del programa siempre es que después de ver la obra hacemos una charla debate con los artistas y en esa charla debate se le da mucho la voz a los espectadores a los jóvenes cosa que es raro en los debates por funciones, en general por ejemplo en el cine debate: cómo se hace, se ve una película y luego hay preguntas para el Director.

Nosotros no, antes del momento de las preguntas dejamos que los jóvenes hablen, opinen, digan lo que les pasó. De ahí se ve también esto que te decía cómo pueden, cómo a cada uno le resuenan cosas diferentes como en cada función hay cosas que les llama la atención, cómo de una misma obra o de un mismo grupo de la misma escuela, que uno puede decir tienen la misma lectura acerca de la vida hay muchas lecturas diferentes. Estimulamos las lecturas diferentes en los espectadores, les decimos todo el tiempo que no hay lecturas correctas y otras incorrectas. Nosotros también nos ponemos por debajo, en el nivel de análisis, por debajo de ellos.

Eso me parece que bueno, que esa charla debate posterior y siempre, y darle mucho, sobre todo el primer momento de la charla, darle oportunidad a que los espectadores jóvenes puedan desarrollar, hablar y no corregir esas palabras sino al contrario, estimularlo, me parece que es una clave del programa.

Después esto que decías ¿no? De que el espectador esté cómodo, cómoda, que siente que ese lugar le pertenece, ese darles la bienvenida, nada que usen el hall de espera, que se sienten en esos sillones, porque todo parece muy ajeno a ellos, más si no lo conocen, me parece que esto también es una clave del programa; el generar las condiciones para que el espectador sienta que no está en un lugar que no le pertenece, no se sienta sapo de otro pozo, sino que se sienta parte del ritual y que se pueda entregar a lo que le pasa.

Después también, hay una clave antes, a la hora de seleccionar los espectáculos y las películas, también hay muchísimo cuidado y trabajo de ver eso, que sean obras que sean rupturistas –esto que decíamos al principio- que de alguna manera, que no sea lo más clásico que hay, que tengan “estéticas jóvenes” entre comillas que tiene que ver con esto que sea contemporáneo que se hacen ahora en el momento, lo que se hace ahora ¿no? No una obra que se hizo hace diez años.

Los artistas muchas veces, no siempre, son jóvenes, tienen casi la edad de los estudiantes que están en la platea: los chicos tendrán quince y los artistas veintidós, veintitrés, entonces ahí hay también un planteo, bueno esto que decíamos ¿no? Planteos tal vez políticos o éticos que son de la misma generación y en ese sentido también hay un vínculo lindo.

Y después, bueno, si bien todo el tiempo valorizar a la escuela como institución que media, o sea, si no estuviéramos la escuela no podemos realizar esto nosotros, si no estuvieran los docentes comprometidos, los directores; la decisión también de los docentes de sacar a sus alumnos y llevarlos al teatro. Pero a la vez, pensar la educación ¿no?, de nuevo, no como una manera clásica sino también más moderna, contemporánea de un alumno activo, de un espectador activo, de alguien que construye también su propia educación no solamente que reciba información.

¿Han podido retomar las actividades?

Y el miércoles, esta semana (6 de abril) empecé en la UNA presencial las clases de actuación, con el curso completo y también empezamos las funciones de cine en Formación de Espectadores así que estamos muy contentos cansados, pero muy muy contentos; fue muy emocionante esta semana de volver.

¿Tienen algún tipo de indicadores sobre el trabajo que realizan? (cualitativos, cuantitativos)

Siempre se hicieron digamos le llamamos “fichas pedagógicas” de cada función. Hay como una evaluación que completamos tanto los coordinadores que estamos en la función los agentes de Formación de Espectadores, los mediadores, como también se los mandamos a la profesora, los docentes que también completen algún tipo de fichaje, digamos y también a los artistas cuando terminan, no específicamente de cada función pero sí del proceso del paso por el Programa de Formación de Espectadores; también les pedimos que hagan una devolución.

Y ahí, hace ya bastante tiempo, como ocho años, se incorporó al equipo una compañera socióloga entonces bueno, tratamos con ella de armar ciertos indicadores, si bien son más bien imprecisos son más o menos un bagaje, no es un estudio a fondo sino como más bien impresiones de los adultos que estamos ahí en la función.

¿Es cualitativo?

Sí, es cualitativo y cuantitativo también un poquito, no sé: la cantidad de chicos, si trabajaron o no trabajaron las actividades previas, si aplaudieron después de la función, si el aplauso fue ovación, o fue más bien, así por compromiso. Y diferentes cosas que fuimos midiendo también, fueron cambiando, durante los años, algunas preguntas las sacamos porque nos dábamos cuenta que no nos daba un resultado, que no nos interesaba la respuesta.

Y después bueno, están estas investigaciones puntuales que hizo Ana en su tesis que después se hizo libro, ahí sí ella investiga, sigue a un grupo de estudiantes y les hace preguntas antes y después, y después mi investigación también es una investigación más cualitativa, son seis funciones que yo observé y bueno, de ahí saco un montón de conclusiones digamos con esto que te decía del compromiso corporal también, del espectador, y lo que significa el cuerpo en la escuela y su vinculación también con el conocimiento, digamos.

Ahí hay como un poco más de profundidad. Pero sí, todo el tiempo estamos tratando de medir, de ver cómo nos va, y también lo que tratamos de hacer es que el mismo grupo de estudiantes de diferentes años pueda seguir viniendo a Formación de Espectadores, que no sea una, “voy una vez en segundo año al teatro” y después nunca más porque eso no genera un hábito sino que es, nada un, un poco lo que decíamos hoy ¿no? Una vez, un rayo de luz y nada más.

Y nosotros intentamos que y comprobamos que, si uno repite la experiencia por ahí en el mismo año o segundo tercero o cuarto año, nada ellos ya están mucho más duchos y ya saben que ese lugar les pertenece; que no es la primera vez que están ahí, tienen como más herramientas a la hora de hablar se sienten más cómodos, más incluidos en la actividad; entonces eso también tratamos de hacerlo. Es difícil porque las escuelas tienen también sus propias lógicas, hay cambios de estudiantes, de un curso a otro, de escuelas, pero bueno tratamos de que se repita la experiencia.

Todas esas son nuestras armas de medición digamos. Y bueno también encuentros con los docentes, con los directivos, visitamos las escuelas a principio de año y ahí hablamos de las experiencias del año pasado. Como un montón de información por ahí no tan sistematizada, salvo cuando bueno, uno de nosotros hace una tesis, un trabajo de investigación puntual y bueno, ahí se sistematiza toda la información.

¿Cuál fue el objetivo de tu tesis?

Tiene que ver con eso, se llama “Del pupitre a la butaca: percepciones, expresiones y construcción de conocimiento en los espectadores cuando la escuela secundaria visita el

teatro". Lo que yo indagué, fue la construcción de conocimiento en las funciones para demostrar de alguna manera que es necesario el teatro en la escuela, como que eso, que no es digamos una salida más, o un bueno, una hora libre un momento de esparcimiento, sino que tiene que ver con la construcción de conocimientos específicos, por ejemplo, el rol del espectador que hay que conocerlo, construirlo aprenderlo y también con lo que te plantea cada obra, hay también construcción de conocimiento digamos, este, en cuanto a géneros literarios, cuestiones de sociología, ahora también cuestiones de ESI (educación sexual integral), hay a veces debates que van para ese lado, obras que plantean cierta no sé, cuestiones sobre feminismo.

Incluso cuestiones de Física. Había un profesor de Física en una de las funciones de teatro de circo y el profesor pudo explicar cómo el artista quedaba enganchado de un palo digamos, y no se caía por un ángulo físico y entonces como que eso digamos, como defendiendo el lugar del teatro en la escuela, como un lugar de construcción de conocimiento más. Y bueno, como trabajé con la observación, mirando mucho los cuerpos, de los estudiantes y las estudiantes, bueno todo la cuestión que tiene que ver con lo sensible, y con el lugar que la escuela le da al cuerpo y a las emociones que muchas veces es un lugar más bien marginal, en la escuela está muy presente la razón y la emoción y la relación con el cuerpo está muchas veces está ausente y en la adolescencia donde está muy presente, es un momento hermoso para también en la escuela plantear esas cuestiones, trabajar esas cuestiones.

Sobre todo bueno, en los últimos años, con la aprobación de la ESI, acá en la Argentina de la ley de educación sexual integral son temáticas que nos dimos cuenta son fundamentales de trabajar en la escuela primaria y secundaria para que las personas tengamos una relación con nuestro cuerpo.

Y en relación a la plástica, muchas escuelas han reducido sino quitado las actividades plásticas, arte, teatro, etc.

Es el status de estas materias dentro del currículum o sea no es lo mismo desaprobado matemáticas que educación física, por ejemplo en la escuela. Si desaprobás una es un escándalo familiar, sino es bueno, no importa. Yo trabajé con un teórico Pablo Scharagrodsky; él trabaja el cuerpo en la escuela y todo esto que estamos diciendo lo expone muy bien en un artículo. También con Foucault ¿no? Los espacios de las instituciones disciplinarias. Hay un pupitre para cada persona, para cada cuerpo separados entre sí, enfrentados al maestro, hay un espacio para cada curso, todo es nivelado y bueno, esa estructura como súper disciplinaria permite que los cuerpos estén súper controlados. O sea, de todos los movimientos que puede hacer un cuerpo, solo hay algunos permitidos en la escuela, muy poquitos: sentarse, pararse, levantar la mano y punto digamos. Si alguien se para, mismo un docente si llega al aula y hace un roll en el piso y se para, sería visto como un loco digamos y es simplemente una persona que hizo un roll en el piso. Eso es

porque los cuerpos están súper regimentados en la escuela, desde siempre porque la escuela nació para normalizar a la sociedad digamos.

Ahora bueno, SXXI. Estamos entendiendo otras pedagogías y estamos entendiendo que la diversidad tiene que ser parte de la educación, que cuanto más diversos y diversas seamos dentro del aula, más todavía se aprende.

Sobre las charlas debate: ¿llevan registro de ellas?

No, se quedan ahí. Hace un par de años tratamos de incluir en la ficha, un espacio para escribir, como evaluación, algunos temas que se tocaron, por ejemplo el género, o ponemos palabras de algunos chicos. Pero es muy poco porque cuando se coordina, es algo muy en vivo y hay que estar atento a ver qué es lo que dicen los chicos, a ver a qué se puede relacionar, a ver si se puede transformar en una pregunta, a ver cómo responden los artistas, que no hablen en un lenguaje demasiado complejo, demasiado específico para que los adolescentes puedan entenderlo. Entonces como que uno está muy activo con muchas cosas y es difícil después acordarte de qué trabajaste.

Pero bueno, sí, tratamos de escribir bueno, un par de puntas de qué se trabajó en esa charla.

Los profesores responden en Google Forms, Formularios de Google, y son también, los profes están tapados de laburo, entonces lo hacemos bien sencillo para que las hagan porque si la hacemos muy complejas entonces no las responden. Entonces: “¿pudo hacer la actividad posterior? Sí, no, ¿cómo resultó? Y ellos te ponen “bueno, muy bien”, algunos se explayan más, “lo vinculamos con algún contenido de la materia de literatura”, o te dicen que, eso, “que la obra pegó mucho en los estudiantes y que una semana después seguían diciendo o teniendo opiniones o hablando de la obra”, eso a veces pasa digamos, que las obras quedan en los cuerpos, parte de mi tesis ¿no? Quedan en los objetos por un tiempo y si la obra es muy buena, te queda para toda la vida digamos.

Te habrá pasado que tuviste experiencias de estética que no te puedes olvidar y que te modificaron para siempre. Este, no sé, películas, todos tenemos películas, obras, cuadros que nos cambiaron la vida de alguna manera. Entonces a veces algunos de los docentes ponen algo de eso o escriben de qué manera los modificaron.

Nosotros tenemos actividades posteriores para cada obra diseñadas por nosotros, que los docentes pueden cambiar, rediseñarlas y apropiárselas a su propia materia a sus propios grupos y eso también nos cuentan cómo modificaron las actividades. No son datos científicos, no son datos traídos con métodos científicos, salvo estas investigaciones más profundas sino que tiene más que ver con informes, para ver cómo vamos nosotros también porque nosotros respondemos a nuestros jefes, digamos ahí en Educación y bueno de

alguna manera tenemos que ir informando o lo que estamos haciendo. Pero no sé si te va a servir como dato.

¿Y sobre los indicadores de proceso?

Todos los lunes nos juntamos, nos contamos como fueron, porque no vamos todos a todas las funciones obviamente, nos distribuimos y ahí contamos cómo fueron las funciones, las particularidades, pero bueno sí es algo como más oral y es la construcción de saberes que tiene más que ver con eso con experiencias, con cómo fue, también ir conociendo las diferentes escuelas, las poblaciones de cada escuela, si se mantienen más o menos igual porque hay una identificación, cada escuela tiene un perfil de alumno que más o menos se va manteniendo pero a veces pero hay variaciones en los años, digamos las mismas escuelas tienen variaciones en su población. Y sí. Se intenta sistematizar. Hay un informe cuatrimestral que se conforma la socióloga. Luego a fin de año se realiza uno anual.

En el transcurso de tu trayectoria, ¿el público se ha mantenido? ¿Qué resultado ven? ¿Qué tipo de evolución aprecian?

Como somos del Ministerio de Educación, trabajamos solo con las escuelas, los públicos lógicamente, se renuevan. Nuestra llegada sin embargo es acotada. El programa trabaja con quince escuelas de las más de doscientas secundarias de capital; en este momento somos un equipo pequeño de seis docentes y dos compañeros más que trabajan con nosotros pero que no son docentes y las funciones son pagas para los artistas debemos conseguir los fondos para pagar a los artistas, y por otro lado ver que haya disponibilidad en los teatros independientes donde trabajamos

También está esto que vos decís, cuando nosotros formemos a otros formadores de espectadores entonces van a haber otros programas con la misma estrategia entonces se va a hacer un poco más masivo el tema. De hecho, de quince años atrás a ahora, se habla más de la forma de públicos, y de la mediación cultural y de la gestión cultural, digamos son todas carreras bastante nuevas. Cuando nosotros empezamos estábamos en un páramo nadie hablaba de espectador, ni de público ni de las audiencias, digamos. Ahí fue cuando conocimos por ejemplo a Javier Ibacache que era uno de los primeros en Latinoamérica que desde el GAM empezó a pensar en esto junto con nosotros y empezamos a hacer mesas de discusión no sé Ana viajaba para Chile o traíamos a Javier para acá y charlábamos, ni siquiera había la explosión del zoom, así que eran presenciales eran las mesas.

Y bueno, de ese momento a ahora, ha habido por ejemplo, el Cervantes incorporó su área de audiencias, el Centro Cultural San Martín y el Centro Cultural Recoleta también. En

Uruguay el Solís en Montevideo incorporó su área de audiencias, y han aparecido carreras también en la UNSAM donde estudié también está la carrera de Gestión Cultural. Nada, es impresionante. Sí, no podemos ver esto en los estudiantes porque todavía no les llega. Las escuelas siempre tardan mucho más en modificar las cosas que el resto de las instituciones, digamos; es una institución bastante difícil de cambiar. Sí lo vemos, vemos una evolución con los docentes. Nosotros trabajamos con ellos.

Los docentes sí quedan en la escuela, no como los estudios que luego de cinco años ya se van. El docente, vinimos trabajando con algunos durante todos estos años digamos y vemos la diferencia entre aquellos que se incorporan nuevos, y bueno, cómo, la manera de conseguir el programa la salida didáctica y las actividades se va potenciando con el tiempo, van entendiendo cada vez más y a ellos mismo cada vez les sorprende menos los espectáculos porque al principio nada, esperan una obra clásica o lo entendido como teatro escolar: una obra sobre, no sé, Malvinas por ejemplo, esperan una obra sobre no sé, Romeo y Julieta cosas más asociadas a la escuela y nada entran con teatro totalmente contemporáneo, con artistas jóvenes.

Incluso tuvimos una obra de García Wehbi totalmente disruptiva, no realista para nada y bueno, al principio se sorprenden en las primeras experiencias, luego empiezan a entender por dónde vamos y luego ya algunos confían totalmente, ni siquiera nos preguntan de qué viene la obra digamos, les decimos bueno, tal obra, tal día, dale sí, anotan y llevan a los alumnos confiando absolutamente en nuestro criterio de selección

Es un resultado fantástico porque después esos docentes, sabemos van a aprovechar la función al cien por ciento, que van a hacer actividades previas, posteriores, que va a impactar. También vemos la evolución de los espectáculos porque trabajamos tanto con lo contemporáneo digamos nosotros elegimos los espectáculos y las películas por convocatoria, que se hayan estrenado en los últimos dos años entonces vamos a la par de la evolución del teatro digamos de lo que están pensando los artistas del arte escénico y qué más, y bueno nosotros también hemos ido con el tiempo cambiando por ejemplo en un tiempo incorporamos danza, antes no teníamos danza teníamos teatro y cine. No somos especialistas y desde pro danza que es un instituto que se ocupa de la danza independiente ellos vinieron y nos dijeron que querían incorporar la danza en Formación de Espectadores y que tenían fondos para pagar a los artistas de la danza y que nosotros llevemos a los estudiantes. Y bueno fue también un momento para nosotros. Nosotros pensamos que los estudiantes iban a tener mucho más rechazo a la danza porque es menos explícita, es más abstracta, ¿no? Es un lenguaje más abstracto más inasible y todo lo contrario, fue un prejuicio nuestro digamos. Los jóvenes, los adolescentes, necesitan mucho menos una trama que nosotros los adultos se bancan un lenguaje más abstracto, supongo yo por nada, que por internet por ver contenidos fragmentados, por no sé también hablábamos en ese entonces del video clip musical digamos que son imágenes tipo collage

Y qué sucede cuando la palabra no es la herramienta

Es uno de los lenguajes posibles, por lo menos yo lo entiendo así pero no jerarquizado con respecto a los demás. Lo enseñé a mis alumnos; que el texto de la obra es solo una parte, es una partitura digamos después está poner el cuerpo las expresiones, los movimientos, las acciones los sentimientos y el vínculo entre las personas, entre los personajes. Y sí, hay que enseñarlo a eso porque todavía está muy jerarquizada la palabra, como que aparece siempre en primer plano, y todo lo demás está como subsumido a la palabra pero bueno también esto que te decía los espectáculos contemporáneos te ponen todo el tiempo en tensión esas afirmaciones digamos y cada vez más.

Entonces nosotros también elegimos algunos espectáculos más complejos para chicos que ya hayan venido o para chicos de cursos más grandes, algún espectáculo un poco más simple para chicos de primero y segundo que vienen más infantilizados sobre todo con la pandemia. Hay chicos que están en 2do o 3er año y parece que salen de la primaria porque la última experiencia en la escuela fue en la primaria, después estuvieron dos años en sus casas.

¿Han visto un cambio con la pandemia?

Si ahora nos estamos reencontrando con esos chicos con esas chicas de nuevo la presencialidad. Si en general si se ven como. Lo vi más en mi carrera cuando tuve que volver a encontrarme con ellos. El año pasado tuvimos medio año virtual y medio año semipresencial y esos cuerpos estaban, eso, de acá para arriba: no había cadera, les costaba mucho, estaban como oxidados ¿no? Les costaba mucho el movimiento, la desinhibición que se trabaja mucho en primer año incluso antes de entrar a la universidad; o sea en talleres cuando tenés quince años cuando estás en juegos teatrales es uno de los primeros contenidos que trabajas o el no tener vergüenza de estar ahí en el frente. Y bueno, segundo año, fin de segundo año y todavía estábamos trabajando porque bueno se vino eso digamos que dejó a los cuerpos muy en jaque. Este año, bueno recién vamos por la segunda clase, pero están con muchas ganas esos cuerpos, están con muchas ganas de moverse, de mostrarse de volver a retomar el entrenamiento

¿Cómo conceptualizas el arte en el contexto en el cual trabajas?

Es difícil porque hay algo también de lo que no hablamos que es los lugares de legitimación, hay ciertas instituciones que lo legitiman. Uno puede decir una obra de arte visual digamos es, cuando llega al museo, que es el que decide qué es arte y qué no; eso a grandes rasgos; o socialmente se entiende el arte como aquellas expresiones que tienen más éxito en algún punto digamos o que logran más mercado pero nosotros estamos hablando de algo más básico me parece a mí que no tiene tanto que ver con esos lugares de legitimación sino que tiene que ver con eso con que todo el mundo puede ser artista y generar arte.

Para mí tiene que ver con eso, con miradas del mundo nuevas renovadas o genuinas de cada uno acerca del mundo y eso el lugar sobre todo para mí tiene que ver con eso con irrumpir, con ser disruptivo me parece que el arte si no es disruptivo tiene más que ver con el consumo que con lo artístico; lo artístico por definición me parece que tiene que quebrar ciertas estructuras por eso todo el tiempo hay posibilidad de generar nuevas obras digamos.

Porque cuando algo se establece por ejemplo el realismo en el teatro fue súper disruptivo a principios del siglo pasado con Stanilavsky, Chéjov con todo eso aparece el realismo y es algo nuevo y el público no lo recibió bien en un principio y hoy día pareciera lo más clásico, lo más establecido entonces hablamos de que está muerto, de que el realismo es letra muerta no genera ningún impacto ni en la sociedad ni en el espectador, y lo que sí genera impacto son las vanguardias, las performances por ejemplo así que para mí, si hay algo de disruptivo en el arte pero sí más que nada, si yo creo que tiene que ver con eso: con formas de ver el mundo, formas de explicar el mundo también, y esto que decíamos al principio ¿no? Que la estética está ligada a la ética y a la política digamos. Si no, si solo queda en el plano estético, no sé si es arte o artesanía o mercancía.

Y también formas de conocimiento diferentes a la científica; hay una discusión sobre todo en la gente académica ¿no? En quienes están en la universidad y bueno. Cosas del método científico y los saberes científicos. Pero hay lenguajes distintos, formas de conocer el mundo y en ese sentido es tan válido para mí, como la ciencia ¿no? Por más que no se pueda comprobar nos da ciertos conocimientos o eso, cierta manera nueva de mirar la realidad que para mí siempre aporta, siempre es conocimiento por más que sea comprobable o no comprobable

Trabajar desde esa perspectiva es interesante. ¿Vos lo incluís en tu quehacer diario? ¿Lo conversan o lo reflexionan?

Sí, está como no dicho pero está ahí latente esta situación de defender nuestro programa porque siempre desde el Ministerio de Educación somos vistos como un anexo digamos, como un adorno para la trayectoria educativa y nosotros todo el tiempo defendemos que somos imprescindibles para la formación de un estudiante.

Anexo II

Entrevista 2 – Vía Zoom

Fecha: sábado, 03/09/2022

Hora 11hs

Entrevista con Pedro Antony del Equipo de Programa de Formación de Espectadores

Desde la llegada al Centro Cultural hasta se inicia la experiencia y solicitan a los chicos que ingresen de a dos: (en el momento de realizar la observación no llegue a escuchar el motivo)

Si, desde que ingresan a los micros escolares y buscan donde sentarse, luego al bajar y entrar en el hall de espera. Les pedimos que se formen de a dos porque es una forma para que los chicos y las chicas vayan como bajando un cambio, se vayan calmando digamos. Vienen muy entusiasmados con la experiencia y también para que se adentren en el clima de la actividad. Para prevenir que se sienten todos atrás por ejemplo, distribuirlos en todas las hileras. Les decimos de no dejar las primeras hileras para que puedan apreciar mejor, les indicamos dónde ubicarse y un coordinador se sienta con ellos. Pero es toda una experiencia sensible en la que buscan apropiarse del lugar, conocerlo. Hay un grupo que hacen bardo, se sientan atrás y están todo el tiempo con los celulares, No se busca lo disciplinario sino ver oportunidades para luego conversar en las charlas debate. Pasa que muchos de los que hacen lío por ejemplo luego son los que más participan y eso nos da pie para abrir tema de conversación. Observamos todos los perfiles.

En esta experiencia de los grupos espectadores con la obra: ¿qué importancia tiene para ustedes lo sensible? Recuerdo que mencionabas sobre poner el cuerpo y también como eso surgió en el momento en que pedían a todos apagar los celulares.

Tiene importancia porque damos espacio al grupo para experimentar la obra con todo el cuerpo y eso los empodera, les da poder y responsabilidad. Los coloca como adultos, responsables y como espectadores críticos que puedan decir tanto si les gustó como que no, una obra. Empezamos a pedirles que apaguen el celular cuando empezó a hacerse cada vez más constante que suene en el medio de una obra. Antes no era necesario, nadie tenía celular en el 2005. Ahora con los nativos digitales, les pedimos que lo hagan necesariamente. Si sucede que aun así suena un celular luego lo conversamos pero para que tomen conciencia de que por no tener prendido por una hora les va a suceder algo, todo

lo contrario, van a darse cuenta de lo que tienen alrededor. Hay un mundo afuera. Al apagarlo hay un stress menos que significa estar con una atención constante a su estímulo.

Hay que considerar las capacidades y también las incapacidades que crea lo tecnológico. ¿Qué tanto juega a favor o en contra este desarrollo desenfrenado casi de lo tecnológico tan incorporado ya en los cuerpos? Desde tu experiencia en el equipo y como profesor de teatro que es una disciplina que involucra al cuerpo de forma muy crucial.

Bueno sí, ese es un temazo. La verdad, yo no tuve muchas materias relacionadas a esa temática en la universidad, pero es algo que está presente. Durante la pandemia fue de una gran ayuda ya que salvó a los actores por ejemplo, a seguir delante de forma virtual. Nosotros ya teníamos el presupuesto para el año y decidimos continuar. Un grupo adaptó una obra para zoom (todos se logueaban y empezaba la obra) y otro grupo filmó la obra, con el dinero consiguió una cámara y filmaron sobre un tema donde uno de los personajes estaba infectado y cumplieron así la distancia social y todos los protocolos.

Yo tengo una opinión muy tomada sobre el teatro. No es teatro sino es presencial, pero pensemos durante la pandemia no se podía salir, los actores necesitaban trabajar.

Se debe buscar en todo caso un equilibrio. Se trata también de superar barreras culturales. Podríamos hablar también y en principio de mediar para superar barreras como sociedad, como institución y con nuestra propia interioridad sensible y perceptible.

Sí, ver sus beneficios pero que no reemplace la experiencia. Nos ayuda por ejemplo también en la comunicación con los docentes, en el envío de material para las actividades previas y las posteriores en la escuela, y estamos pensando a través de un QR generar contenido al que puedan acceder los alumnos si quieren cuando quieran.

Sobre las charlas debate, se aprecia que la estrategia se basa sobre lo verbal. Preguntan qué les pareció, etc., Se piensa como posible, aunque en la realidad quizás no den los tiempos, el espacio, otra estrategia que propicie respuestas en aquellos que no participan

A partir de los primeros años la cuestión sensible está presente en los primeros debates, se les preguntaba qué les paso, que sensaciones emociones tuvieron pero vimos que expresar las emociones no tienen un espacio en la escuela y les resultaba difícil hacerlo así que

decidimos que sea de un modo verbal. Ya mirar una obra es una experiencia corporal, totalmente.

Fue de esta forma digamos porque al inicio Sonia y Ana vienen del periodismo, iba a funciones de teatro interesándose en el público, y sus apreciaciones se iniciaron y derivaron en lo verbal; luego se suma este aspecto sensible y si bien el espacio y el tiempo no nos permiten otras estrategias que involucren más el cuerpo sí pensamos en eso para las actividades posteriores en las escuelas.

Florencia por ejemplo mencionaba -sobre aquellos chicos que no participan o se duermen (o se hacen los dormidos) que igualmente, y esto es interesante, se continúan los procesos de la experiencia más allá del momento específico de la obra y la posterior charla debate.

Siempre continúan procesando digamos la experiencia. No hablar durante la charla debate no significa que no lo estén pensando. Si no están prestando atención en ese momento, igualmente han visto en este caso el corto de cine, o el teatro o la danza y eso queda en ellos. Luego surge una palabra que les quedó, y sabemos por docentes que luego de días sale el tema en conversaciones ya sea como pregunta, piden volver, cuestionan así que sí, nunca se sabe cuánto exactamente en tiempo sigue, eso es insondable y tampoco es cuantificable.

Antes completábamos las fichas y reflejábamos cuántos chicos participaban levantando la mano, hablando durante la charla debate luego vimos que no era muy beneficioso porque justamente el no participar en ese momento no significaba que no estuvieran participando de otros modos no verbales sino sensibles.

Volviendo a las estrategias y según otras actividades (danza, teatro, etc.) ¿Las estrategias varían? ¿Se conducen a través de lo verbal? Si bien hablamos de charla debate como el método central, vi que hay bastante libertad y horizontalidad en ese momento y me pregunto si hay espacio para otras estrategias que quizás no sean puramente verbales.

Cada docente tiene su modo y todas generan algo en los chicos y las chicas. Hubo coordinadores que daban una master class de cine por ejemplo, que podía parecer muy ajeno a los chicos, pero al mismo tiempo podría despertar reflexiones, cuestionamientos en determinados plazos, otros dan pie a la participación compartiendo sus impresiones primero. Cualquiera observación es válida. Desde las más básicas digamos – fundamentales- hasta la máxima apreciación estética.

¿Piensan en extender sus actividades quizás a otros colegios?

No, aunque quisiéramos por un tema presupuestario y también por recursos humanos, nos resulta no viable, sí, compartimos esta experiencia – antes éramos celosos de nuestro programa- y vemos a futuro que otros grupos puedan trabajar de esta forma.



Anexo III

Observaciones directas no participantes en el marco de actividades del PFE

Fecha: martes, 23/08/2022

Lugar: Centro Cultural San Martín, Sarmiento 1551, Ciudad de Buenos Aires,

Hora: 10hs.

Escuela: Normal 4 – 3era 4ta

PFE - Programa Náufragos-Cortos de Cine

- El sonido de la Campana–Dirección Augusto Sinay
- Carta 1 Buenos Aires-Directora Vera Czemerinski
- Mostros-Director Camilo Rodriguez
- Puercoespín

I. Llegada al Centro Cultural

Los micros escolares van llegando al Centro Cultural San Martín. Los integrantes del PFE esperan dos, aguardan en el ingreso al edificio, pendientes, conversando sobre la cantidad de chicos que vendrá, mirando a un lado y otro de las calles Paraná y Sarmiento. Llega el primer micro y uno de los integrantes del PFE se dirige al él, saluda y les muestra por dónde ingresar. Los alumnos bajan riendo, sonriendo, expectantes, conversan entre ellos, hacen bromas, en voz alta. Para este grupo, es la primera vez que vienen a una actividad del PFE. Al subir las escaleras hacia el patio exterior del Centro, tanto alumnos como docentes son saludados y bienvenidos por los integrantes del equipo y se les pide aguardar en el patio exterior mientras esperan al segundo micro, para luego ingresar al edificio. Al inicio, los chicos se agrupan según afinidades, continúan bromeando y conversando. Luego de unos minutos, empiezan a separarse, individualmente o en pequeños grupos o de a pares: empiezan a recorrer el patio, a mirar alrededor, el entorno, la calle, el edificio. Paulatinamente se dispersan más a los límites del patio, tocando una escultura y bromeando con los amigos, así como también las letras corpóreas del Centro Cultural.

Otros, en menor cantidad, se sientan y conversan. Luego de unos minutos, se calman, se reagrupan, y conversan de forma más tranquila.

Los docentes por su parte, acompañan con la mirada a los grupos y cuando estos se alejan, van detrás de ellos. Se acercan por momentos a los integrantes del equipo y les consultan, conversan, comentan sobre la actividad, sobre actividades previas a la actividad en la escuela, si fueron realizadas o no, o si ya habían venido antes, o no. Llega el siguiente micro que también es recibido por uno de los integrantes del equipo. El procedimiento es similar al mencionado anteriormente, esta vez, el segundo grupo se une al primero en el patio externo. No se desplazan mucho ya, el espacio es más reducido y en corto tiempo, comparado al tiempo que tuvo el primer grupo en arribar, ingresan al edificio.

II. Ingreso al edificio y sala de cine

La expectativa aumenta, las voces, entre conversaciones, risas y bromas, vuelven a levantarse. Los integrantes del equipo y los docentes van acompañando el ingreso. La sala de cine está en un segundo subsuelo y los pisos están comunicados por escaleras eléctricas. Al ir bajando cada piso, se dispersan, vuelven a caminar por el lugar, mirar el entorno, hacia arriba: el ingreso tiene un techo de vidrio de dos aguas, los pisos son amplios y los alumnos ingresan a ver todos los espacios, luego siguen bajando y se les recuerda que pueden ir al baño antes de ingresar.

Ya en el nivel de la sala de cine, se sientan en grupos, van de un lado a otro, juegan en la barra y observan todo. Siguen las risas, las bromas y las voces altas. En un momento uno de los asistentes del equipo de PFE, le pide formen una fila de a dos, y les dicen que van a ingresar como si fueran a una obra como se suele hacer de forma regular, en orden donde tienen asientos asignados y se les indica que vayan ocupando las hileras de adelante hacia atrás. Los docentes se intercalan cada cantidad de asientos. Hay silencio o conversaciones en voz baja. La sala de cine tiene un amplio patio de butacas y una pantalla de proyección grande. La semiluz cambia el clima en general y el del grupo que se va sentando en las butacas manteniendo silencio y voz baja.

Ya ubicados, los integrantes del equipo de PFE que conducirán la actividad se sitúan adelante, entre pantalla y público y piden que se apague el celular durante la proyección y también para luego durante la charla debate. Les preguntan si están cómodos, si tienen calor y los invitan a sacarse la campera, ponerse cómodos, comentando que “estamos solos en la sala” y que pueden ponerse cómodos, para “vivir la experiencia”

Aclaran que el pedido de no hablar no viene de una cuestión disciplinaria sino para que sus compañeros tengan una experiencia en la pantalla y que en los cuarenta minutos la experiencia se base en la pantalla grande y no en la “chiquitita... hoy vamos a tener una experiencia bien grande, entonces, el celu se apaga”. Explican que la idea también es no estar pendiente de él. Asimismo, informan que cuentan con la presencia de una Directora de los cortos y luego podrán conversar con ella.

(Se inicia la proyección seguida de los cuatro cortos de cine que tiene una duración de aproximadamente una hora).

Durante este lapso de tiempo, la mayoría de los alumnos presta atención, otros de forma esporádica. Siguen conversando en voz muy baja, otros siguen usando el celular, aunque sea por unos segundos. Otros, cierran los ojos y dormitan o hacen que dormitan.

III. La Charla Debate

Se abre la charla con preguntas por parte de uno de los asistentes del PFE. Sube el tono de las conversaciones, las risas entre los alumnos.

Bueno, ¿era lo que esperaban ver? ¿Qué esperaban ver, qué se esperaban?

Luego de unos segundos una alumna comenta que esperaba más diálogo

Otro alumno dice que era más visual, “Muy bien” responde el asistente, “es cierto”.

Seguidamente propone presentarse unos a otros, escuela y equipo. Hace preguntas sobre su escuela, el grado, Barrio de proveniencia, cuánto tiempo tienen de viaje a la escuela, etc.

También invitan a los profesores a presentarse. Mientras siguen las risas y comentarios entre ellos. Piden silencio ya que es el momento de conocerse.

A continuación se presenta como parte del equipo de PFE, a cada uno de sus integrantes.

Luego, otro de los asistentes pregunta cuántos cortos eran, de qué trataban y de qué género eran. Recorren uno por uno, los alumnos van describiendo lo que recuerdan de lo visto, hilando una historia a través de las imágenes, o manifiestan que no entendieron nada del último corto por ejemplo. El asistente asiente y empatiza con las expresiones y pregunta si a alguno más el pasó lo mismo. Se detiene en la trama y hay un intercambio de cómo les parece se fue desarrollando la misma por descripción de imágenes, sonidos de tormenta, y nota lo importante del sonido que complete el ambiente y la imagen.

Un alumno menciona que hay una tensión que transmite expectativa, suspenso. Con intervención del asistente, entre varios comentarios se completa lo que sería clima del corto. Una alumna agrega que el lugar está abandonado como la persona que está en él; el asistente asiente. Agrega que aunque no entendamos el corto, de alguna forma se ingresó a la obra, acompañando al personaje, generándose el suspenso.

Luego se concentran en el primer corto (que trataba de un boxeador con hipoacusia a razón de su profesión), enfocándose en el sonido, remarcan la relación de la subjetividad del protagonista con él, y este como aspecto central. A través de preguntas por parte de los asistentes van armando un diálogo y el relato del corto, recuperan los recuerdos, impresiones, pareceres.

Así recorren los cortos, su hechura, técnicas, van introduciendo conceptos como slow motion. En un momento el tono de las conversaciones se levanta, la atención se dispersa y los asistentes piden por favor guardar silencio para escuchar a todos y continuar. Concluyen compartiendo impresiones sobre el último corto.

III.I Conversación con la Directora - Carta 1 Buenos Aires-Directora Vera Czemerinski

La Directora es presentada al grupo, la asistente recalca que es una oportunidad poco usual y pide a los alumnos que se aproveche la ocasión para hacerle preguntas.

La Directora habla de cómo era el cine antes y describe cómo se hizo del material de cuarenta años de antigüedad que depicta los viajes de sus padres, su padre los filmó y habla también de su intención de recuperar este material haciendo este corto que de otra

forma no tendría entidad, no tendría existencia, con una narrativa que tuviera un sentido por fuera del sentido que tuvieron cuando fueron tomadas. Ese pasaje de lo real a una obra es todo el proceso. Agrega que la mención de un personaje en las diferentes imágenes induce al espectador a buscarlo visualmente y esto opera como otra forma del proceso de hacer cine, de construir un relato.



BIBLIOGRAFIA

- Abouddrar, B.N. y Mairesse, F. (s.f.). *La mediación cultural*. Colección Enfoques. Libro Una. <https://es.scribd.com/document/556358363/Abouddrar-y-Mairesse-La-Mediacion-Cultural-Prologo-e-Introduccion>
- Acaso, M. (2017). *Del design thinking al Art Thinking Cómo transformar la educación a través de las artes* I Congreso Internacional Innovación Educación. Gobierno de Aragón https://2017.congresoinnovacion.educa.aragon.es/documents/49/Maria_Acaso.pdf
- Alemán Ramos, P. (2018). La conceptualización de la sociedad actual: aportaciones y limitaciones. Barataria. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 24, *Asociación Castellano Manchega de Sociología. España* <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3221/322158667001/html/index.html>
- Antón, J. (2019). Peter Sloterdijk: “La vida actual no invita a pensar”, *Diario el País*. https://elpais.com/elpais/2019/05/03/ideas/1556893746_612400.html
- Antony, P. (2019). Del Pupitre a la Butaca. *Percepciones, expresiones y construcción de conocimiento en los espectadores, cuando la escuela secundaria visita el teatro*. Universidad Nacional de San Martín.
- ArtsPowered Learning. (2019). An Idaho Arts Education Toolkit. https://issuu.com/artsidaho/docs/19_ica_aps_toolkit_combined
- Asimétrica (s.f.). Programa Formación de Espectadores de Buenos Aires: un recorrido de 12 años. <http://asimetrica.org/wp-content/uploads/2017/11/Conectando-Audiencias-11-Ana-Duran-y-Sonia-Jaroslavsky.pdf>
- Asprilla, L. (2020). La producción de conocimiento desde las artes. *Propuesta para un programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias*. https://www.researchgate.net/publication/339593306_LA_PRODUCCION_DE_CONOCIMIENTO_DESDE_LAS_ARTES_Propuesta_para_un_Programa_Nacional_de_las_Artes_adscrito_a_Colciencias
- Barton, G.M. (2013). The arts and literacy: What does it mean to be arts literate? *International Journal of Education & the Arts*, 14(18). <http://www.ijea.org/v14n18/>.
- Bayardo, R. (s.f.). Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/gestion_de_la_cultura.pdf

Baltá, J. (2016). *El ejemplo francés. Cómo protege Francia la Cultura*. Madrid. Fundación Santillana y Fundación Alternativas.
http://www.fundacionsantillana.com/PDFs/VIII%20FIC_libro12_sm.pdf

Bigthought.org. (s.f.) The concept of creative capital: a new view of talent and opportunity.
<https://www.bigthought.org/wp-content/uploads/2020/03/The-Concept-of-Creative-Capital.pdf>

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora. Argentina.
http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2014/01/33748369-Nicolas-Bourriaud-Estetica-relacional.pdf

Britto Leite, M. (2011). Arte, experiencia espacial y neuroestética. Redalyc. Elementos 83 (2011) 3-7 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
<https://www.redalyc.org/pdf/294/29420070001.pdf>

Carnwath, J. and Brown, A. (2014). Understanding the value and impacts of cultural experiences. *A literature review*. England. Arts Council. United Kingdom. The Hive.
https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding_the_Value_and_Impacts_of_Cultural_Experiences.pdf

Caerols, R. y Rubio, J. (2013). La Praxis del artista como quehacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes. *Cuaderno de Bellas Artes N. 18*. Tenerife. Sociedad Latina de Comunicación Social. DOI: 10.4185/CBA18

Camarena, C. y Morales, T. (2009). Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios. La Paz-Bolivia. Artes Gráficas Sagitario S.R.L.
<https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2014/02/manual-para-la-creacion-y-desarrollo-de-museos-comunitarios.pdf>

Campos, D. (2014). Formación de audiencias. *Herramientas para la gestión cultural local*. Santiago, Chile. Quad Graphics Chile S.A.
<https://es.scribd.com/document/344060415/2-1-Formacio-n-de-Audiencias>

Carrión, J. (2020) Lo Viral. Galaxia Gutenberg, Alemania. ISBN: 978-84-18218-43-9
<https://es.scribd.com/read/465883716/Lo-viral>

Colomer, J. (2019). Desarrollo de públicos y comunidades culturales. Seminario Internacional de Desarrollo de públicos. Teatro Nacional Chileno. Santiago.
<https://www.cultura.gob.cl/programacionypublicos/wp-content/uploads/sites/42/2019/08/ponencia-jaume-colomer.pdf>

- Corea, C. (2000). Medios masivos: ¿dominación, influencia, producción? CTA Charla. Seminario de Globalización y subjetividad. [COREA C Medios de Comunicación Dominación o Influencia | PDF | Subjetividad | Certeza \(scribd.com\)](#)
- Cuenca-Amigo, M y Makua, A. (2018). Cómo situar al público en el centro de tu gestión. Guía para implantar un enfoque de desarrollo de audiencias en las organizaciones culturales. Deusto Social Impact Briefings N°3 Universidad de Deusto, Bilbao, España <https://www.deusto.es/cs/Satellite/aderesearch/en/home/dissemination-and-transfer/briefings-y-story-tellings>
- Dapuez, A. (2017). Diferencias categóricas. *La invención del intercambio social en la obra de Marcel Mauss* Revista Dimensión Antropológica, Año 24, Vol.70. Mayo-Agosto 2017. Recuperado de [DAPUEZ ANDRÉS | Dimensión Antropológica \(inah.gob.mx\)](#)
- De Paula, A. y Lanau, D. (2018). El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace) Reflexiones a partir de conversación de Luis Camnitzer y María Acaso. Madrid. Los Libros de la Catarata.
- De Prada, M. (2009). Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. Buenos Aires, Nobuko. <https://es.scribd.com/read/519462793/Arte-y-vacio-Sobre-la-configuracion-del-vacio-en-el-arte-y-la-arquitectura>
- Delannoy, L. (2015). Neuroartes, un laboratorio de ideas. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile. https://es.scribd.com/read/315259487/Neuroartes-un-laboratorio-de-ideas#a_search-menu_387996
- Dewey, J. (2008). El Arte como Experiencia. Buenos Aires. Editorial Paidós. <https://es.scribd.com/document/423871467/Dewey-John-El-arte-como-experiencia-1-pdf>
- Dirección de Educación Artística. (2016). El arte como conocimiento Evolución histórica: de disciplina accesoria a auténtico campo del saber Buenos Aires Provincia. Subsecretaría de Educación Dirección General de Cultura y Educación. https://abc2.abc.gob.ar/artistica/sites/default/files/elartecomoonocimiento_se.pdf
- Dissanayake, E. (2013). Art as a Human Universal: An Adaptationist View. Origins of Religion, Cognition and Culture, Armin W. Geertz (Ed). Pp. 121-139. Durham UK: Acumen. https://www.academia.edu/10112492/Art_as_a_Human_Universal_An_Adaptationist_View
- Dissanayake, E. (2018). The concept of Artification. https://ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake-The_Concept_of_Artification.pdf

Dissayanake, E. (1995). The pleasure and meaning of making. *American Craft* 55(2):40-45

https://www.academia.edu/8051818/THE_PLEASURE_AND_MEANING_OF_MAKING

Educa Thyssen (2020, abril 15). Habitar el Museo.

<https://www.educathyssen.org/centro-estudios/educacion-museos/habitar-museo>

Eisner, E. (2016) El arte y la creación de la mente. *El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Buenos Aires, Paidós

Estrada, L., De Molina, M., y De Vélez, M. (1985). *Arte actual: Diccionario de términos y tendencias*. Editorial Colina. Universidad de Texas

Expósito, M. (2020, mayo 14) Conversación con Manuel Borja-Villel, director del MNCARS “El museo tendrá que cuidar como un hospital sin dejar de ser crítico”. CTXT Contexto y Acción. Número 260, Mayo 2020.

<https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32247/Marcelo-Exposito-Manuel-Borja-Villel-museo-Reina-Sofia-MNCARS.htm>

Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao, España: Consonni.

<https://es.scribd.com/book/465809717/El-arte-de-la-mediacion>

Fuentes, E. (2020, 11 de junio). Las Estrategias de pensamiento visual (VTS) una metodología educativa necesaria <https://blog.museunacional.cat/es/las-estrategias-de-pensamiento-visual-vts-una-metodologia-educativa-necesaria/>

García Canclini, N. & Villoro, J. (2013). *La creatividad redistribuida*. Embajada de España en México. Centro Cultural Aecid. Argentina. Siglo XXI Editores.

<https://es.scribd.com/read/370353910/La-creatividad-redistribuida>

Gardner, H. (2001). *La teoría de las inteligencias múltiples. Una perspectiva personal*.

Barcelona. Editorial Paidós. <https://es.scribd.com/doc/266863235/Gardner-Inteligencias-Multiples>

Fundación Chinati <https://chinati.org/>

García, S. y Belén, P. (2013) Aportes Epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. *Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Alemania Editorial Académica Española.

[351041223-La-Investigacion-Artistica-Garcia-Belen-2.pdf](https://www.researchgate.net/publication/351041223-La-Investigacion-Artistica-Garcia-Belen-2/pdf)

- Gil, J. (2007). Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística y cultural <https://es.scribd.com/document/437532925/Javier-Gil-Pensamiento-artistico-y-estetica-de-la-experiencia-repercusiones-en-la-educacion-artistica-y-cultural>
- Grupo de Educación de Matadero Madrid (2017). Ni Arte ni Educación. *Una experiencia en la que lo pedagógico vertebró lo artístico*. Madrid. Editorial Catarata. <file:///C:/Users/ereinoso/Downloads/437348900-ni-arte-ni-educacion-1-pdf.pdf>
- Haiven & Khasnabish, (2014) Radical Imagination. Social movement research in the age of austerity. London, Zed Books Ltd. [radical_imagination_zine_2.pdf](#)
- Han, B. (2022). La sociedad del cansancio. Barcelona. Herder Editorial, S.L. <https://es.scribd.com/read/563864738/La-sociedad-del-cansancio>
- Heinich, (2017). N. El Paradigma del Arte Contemporáneo. *Estructuras de una revolución artística*. Madrid. Casimiro Libros.
- Hooper-Greenhill, E. (2009). The Space of the Museum. Recuperado de: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/greenhilltext.html
- Innerarity, D. (2020). Pandemocracia. Una filosofía de la crisis del coronavirus. Galaxy Gutenberg, S.L. Barcelona <https://es.scribd.com/read/460943545/Pandemocracia>
- Jerez, C., Javier Ibacache: “El espectador debería ser el artista final”. Municipal de Santiago. Opera Nacional del Chile. <https://mas.municipal.cl/javier-ibacache-espectador-deberia-ser-artista-final-desde-la-galeria/>
- Kibanski, M. (2008). Laura Devetach: “Hay que alimentar los espacios poéticos con libros y arte”. Educar Portal. <https://www.educ.ar/recursos/113214/laura-devetach-hay-que-alimentar-los-espacios-poeticos-con-l>
- Knell, J. (2020, June 4) Rethink and realign. Arts Council England. <https://www.artscouncil.org.uk/blog/rethink-and-realign>
- Larrosa, J. (s.f.). Conferencia. La experiencia y sus lenguajes. <https://es.scribd.com/document/138403573/Larrosa-La-Experiencia-y-Sus-Lenguajes-Conferencia>

MAH Genève. Chaumier, S. (12 de marzo, 2018)- “Proposer des musées au XXI siècle a t-il encore un sens?” ¿Sigue teniendo sentido proponer museos en el siglo XXI? YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1UWi2PrYxBQ>

Mandoki, K. (2013). El indispensable exceso de la estética. México. Grupo Editorial Siglo XXI. <https://es.scribd.com/read/370354496/El-indispensable-exceso-de-la-estetica>

Mantecón, A. Consumos culturales y ciudadanía en tiempos de globalización. http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/2009/Consumos%20-%20Ana%20Rosas%20Mantecon.pdf

Mapa de la mediación artística. Recuperado de: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=13ypx9Sx-FtVG-Gy9O2wGnXRVOJd6sUzK&ll=2.4094930373048413%2C0&z=3>

Marr, A. (2008). Parallel Mind, the Art of Creativity. U.S.A. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. <https://es.scribd.com/read/193667192/Parallel-Mind-The-Art-of-Creativity#>

Martin, R., Faison, M. and Ybarra, S. (2019) Arts Powered Learning An Idaho Arts Education Toolkit. State of Ohio, Department of Education, Arts Idaho. https://issuu.com/artsidaho/docs/19_ica_aps_toolkit_combined

Max-Neef M. (1993). Desarrollo a Escala Humana. Uruguay. Editorial Nordan-Comunidad. <https://es.scribd.com/doc/26901833/Max-Neef-Desarrollo-a-Escala-Humana>

Masdearte.com (s.f.) De mausoleo a espacio de investigación: la evolución histórica del concepto de museo <https://masdearte.com/especiales/de-mausoleo-espacio-de-investigacion-la-evolucion-historica-del-concepto-de-museo/>

Medios y Enteros. Revista de comunicación social (2021, diciembre 16). Reconfigurando los modos de habitar el museo. <https://mediosyenteros.unr.edu.ar/reconfigurando-los-modos-de-habitar-el-museo/>

Ministerio de Educación y Cultura. Uruguay (s.f.) “Un Nuevo Pueblo al Solís”. <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/nuevo-pueblo-solis>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, (2020). Desarrollo de Públicos. Unidad de Programación y Públicos. Chile. <https://es.scribd.com/document/542438937/DESARROLLO-DE-PUBLICOS-Chile-2021>

- Miremont G. y Besse, (2019) Pensar y hacer museos Museografía práctica Ciudad de Buenos Aires, Miño y Dávila S.R.L. <https://es.scribd.com/book/453600359/Pensar-y-hacer-museos-Museografia-practica>
- Ministerio de Educación Gobierno de Chile (2013). Artes Visuales Programa de Estudio Primer año básico. Chile. <https://issuu.com/jocelyne/docs/programa-de-estudio-1-basico-artes-?epik=dj0yJnU9M0xqa2ZLOG9Nd2U3ZzV4ZHJORVU3R2NTX2doSGZMRVgmcD0wJm49eEE0MGh3Q09KM2FPQXZ0QWVjM0ICdyZ0PUFBQUFBR0tZOG84>
- Moraza, J.L. (s.f.). Arte y Saber Arte y Saber II Ciclo de Conferencias. Modos de conocimiento en la práctica artística Contemporánea. Portugal. <https://es.scribd.com/document/81465121/Arte-y-Saber>
- Moraza, J.L. & Salomé, C. (2010). Arte como excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia. Gobierno de España. Ministerio de Educación. Secretaría General de Universidades. Secretaría General Técnica. https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=14479_19
- Moreno Gonzalez, A. (2016). La mediación artística. *Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona. Ediciones Octaedro, S.L. <https://es.scribd.com/book/341668121/La-mediacion-artistica-Arte-para-la-transformacion-social-la-inclusion-social-y-el-trabajo-comunitario>
- Moreno Gonzalez, A. (2010). Arte e intervención social. Revista Iberoamericana de Educación n.52/2 (ISSN: 1681-5653) <file:///E:/BOOKS/Bibliografia/193510506-Arte-e-Intervencion-social.pdf>
- Morsch, C. (2012). Time for Cultural Mediation. Swiss Art Council Prohelvetia https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tfcm_0_complete_publication.pdf
- Museo de Amberes. Sitio oficial: <https://www.visitantwerpen.be/es/el-museo-de-bellas-artes>
- Museo Genaro López (2019). Noche de los Museos en el MGP. <https://museogenaroperez.wordpress.com/2019/10/09/noche-de-los-museos-2019-en-el-mgp-museos-de-cordoba-espacios-de-dialogo-social-danza-contemporanea-puntos-rojos-por-el-elenco-municipal-de-danza-teatro-visitas-guiadas-coleccion-permanente/>
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2008). La Formación de los Educadores. Los Museos en la Educación I Congreso Internacional. Actas Ponencias y Comunicaciones https://amp.issuu.com/museothyssenmad/docs/actas_icongreso/128

Nussbaum, M. (2010). Sin fines de lucro. *Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz Editores. Buenos Aires.

Nussbaum, M. (2012). Crear Capacidades. *Propuesta para el desarrollo humano*. Madrid. Paidós Editorial.

https://www.academia.edu/39034672/CREAR_CAPACIDADES_MARTHA_NUSSBAUM_Cap

Observatorio Vasco de la Cultura. (2015). Estudio sobre públicos análisis desde la teoría y la práctica.

https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_publicoak_2015/es_def/adjuantos/Estudio_sobre_publicos_cultura_2015.pdf

Orbeta, A. (2011) Educación artística. *Investigación, propuestas y experiencias recientes*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado

<https://es.scribd.com/read/435673756/Educacion-artistica-Investigacion-propuestas-y-experiencias-recientes>

Orozco, J.L. (2012). Profesionalización de Gestores Culturales en Latinoamérica. *Estado, universidades y asociaciones*. México. UDGVirtual.

<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/87>

Pentti, R. (2006) Conferencia en el Primero simposio internacional de estudios visuales "Producción como investigación". Monterrey.

<http://www.uiah.fi/projekti/metodi/233m.htm#now>

Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Revista Córima. Revista de Investigación en Gestión Cultural*, Año 4, número 6, enero–junio

<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/913>

Petite, M. (2016). Leer el mundo. *Experiencias actuales de transmisión cultural*. Buenos Aires. Fondo de Cultural Económica.

<https://fce.com.ar/wp-content/uploads/2020/11/Petit-LEL.pdf>

Potestá, A. (2016). Pensar el Arte. *Un recorrido por las ideas estéticas*. Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile. <https://es.scribd.com/read/423403702/Pensar-el-arte-Un-recorrido-historico-por-las-ideas-esteticas>

Puig, E. (2020). Los cuerpos rotos. *La digitalización de la vida tras la covid-19* ELibro Digital EPUB ISBN 978-84-120992-9-4

RCG. Revista de Gestión Cultural. La gestión cultural latinoamericana en la Mondiacult 2022. Setiembre, 2022. N.5. Recuperado de:
[file:///C:/Users/ereinoso/Downloads/RGC_Mondiacult_sept_2022_ESP%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ereinoso/Downloads/RGC_Mondiacult_sept_2022_ESP%20(1).pdf)

Rojas Durán, P. (2016) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile. Una educación artística en diálogo con otras disciplinas. *Caja de herramientas de educación artística*. Santiago de Chile. Ograma Impresores
https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/02/cuaderno3_web.pdf

Sloterdijk, P. (2014), Esferas I Burbujas. Microesferología. Ediciones Siruela, Madrid.
 Soler, Ll. El arte de emocionarse. *La servidumbre de los sentimientos en la época de lo cool*. (2019), Madrid. Editorial Alfabeto.
<https://es.scribd.com/book/282685151/Esferas-I-Burbujas-Microsferologia>

Sommer, D. (2008), Arte y Responsabilidad. Doris Sommer (Harvard University) Revista Letral, N°1, 2008
https://www.academia.edu/36513579/Doris_Sommer_Arte_y_responsabilidad

Sosa Araque, C. (2011) La Sociedad Orgánica. Palibrio. Estados Unidos de América
<https://es.scribd.com/book/386716193/La-Sociedad-Organica>

UNESCO (2011) ¿Que es el Patrimonio Cultural Inmaterial PCI?
<https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>

UNESCO (2022) Patrimonio cultural inmaterial e inclusión social Aportes para la agenda de desarrollo de la era post-COVID en América Latina y el Caribe. Francia y Uruguay. Unesco.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380920?posInSet=20&queryId=a5fc668d-b588-4fa8-98af-fce7ec38f8f9>

Velázquez, P. (2017), Traducción. ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística. De Henk Borgdorff. Entre Diálogos. Un espacio para la investigación artística al alcance de todos. Research Gate
https://www.researchgate.net/publication/335474253_Traduccion_DONDE_ESTAMOS_HOY_EL_ESTADO_DEL_ARTE_EN_LA_INVESTIGACION_ARTISTICA_de_Henk_Borgdorff

Vich, V. (2014) Desculturizar la Cultura. La gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
<https://es.scribd.com/book/436441027/Desculturalizar-la-cultura-La-gestion-cultural-como-forma-de-accion-politica>

WolfBrown (s.f.) <https://wolfbrown.com/>

Yáñez, C. (2018) Praxis de la Gestión Cultural. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
http://fadmon.unal.edu.co/fileadmin/user_upload/investigacion/centro_editorial/libros/praxis_de_la_gestion_cultural.pdf

Yódica, G. (2002) El Recurso de la Cultura. España. Editorial Genisa.

Zepeda, N. (2018). De regreso a los básicos de la mediación. La experiencia perceptiva
<https://nodocultura.com/2018/05/01/mediacion-experiencia-perceptiva/>

Zepeda, N. (2015). Mediación como vínculo y conflicto en el museo.
<https://nodocultura.com/2015/07/21/mediacion-como-vinculo-y-conflicto-en-el-museo/>

