



REVISTA DE INVESTIGACIÓN
EN GESTIÓN CULTURAL

Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Sistema de Universidad Virtual

México

corima@udgvirtual.udg.mx

Año 4, número 6, enero-junio 2019

¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso

Tomás Peters¹

Universidad Diego Portales, Chile

DOI: 10.32870/cor.a4n6.7134

[Recibido: 04/02/2018; aceptado para su publicación: 28/05/2018]

Resumen

El propósito de este artículo es presentar un estado del arte de la noción de mediación artística. Por medio de una revisión histórica y bibliográfica del concepto de mediación se abordan las principales dimensiones teóricas y metodológicas del término y se elaboran interpretaciones sobre su práctica en contextos específicos como los museos. Además de profundizar en la propuesta específica de la pedagoga alemana Carmen Mörsch, este artículo ofrece algunas consideraciones críticas de la mediación artística y se discuten sus límites y posibilidades. Finalmente, se ahonda en los desafíos político-culturales del término y se

¹ Correo electrónico: tomas.peters@mail.udp.cl

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4(6). doi:10.32870/cor.a4n6.7134

elabora una lectura teórica en miras a su aplicación práctica en centros culturales, museos y espacios artísticos en general.

Palabras clave

Mediación artística, educación artística, museos, gestión cultural.

What is artistic mediation? A state of the art of an ongoing debate

Abstract

The purpose of this article is to present a state of the art of the notion of artistic mediation. Through a historical and bibliographical review of the concept of mediation, it addresses the main theoretical and methodological dimensions of the term and elaborates interpretations about its practice in specific contexts like museums. Along with delving into the specific proposal of the German pedagogue Carmen Mörsch, this article offers some critical considerations of artistic mediation and discuss its limits and possibilities. Finally, it examines the cultural-political challenges of the term and elaborates a theoretical reading in order to achieve its practical implementation in cultural centers, museums, and artistic spaces in general.

Keywords

Artistic mediation, artistic education, museums, cultural management.

Introducción

La noción de mediación artística es heredera de una larga historia de encuentros y desencuentros entre variadas disciplinas y prácticas. Ya desde su nombre es posible advertir tensiones. Por una parte, el término mediación implica la negociación de un conflicto potencial de sentidos, espacios y expectativas (muchas veces defraudadas) que espera ser resuelto.

Por otra, el concepto de arte es considerado por las ciencias sociales y la filosofía como uno de los más complejos y difíciles de abordar metodológica y teóricamente. A pesar de su complejidad conceptual, la mediación artística se ha transformado en las últimas décadas en una herramienta fundamental para las políticas culturales y para la educación artística.

Países como España (Moreno, 2016; Fontdevila, 2018) y Chile (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], 2014), han adoptado esta estrategia de trabajo como un insumo de intervención cultural. En efecto, como heredera de la animación sociocultural, la educación artística y la educación popular, la mediación artística no solo se alimentan de una serie de teorías y conceptos ligada a la teoría cultural contemporánea, sino también posee una dimensión (micro)política que cuestiona las lógicas hegemónicas del campo de producción cultural.

A diferencia del arte-terapia o el uso del arte como una herramienta de rehabilitación –enfocado en la experiencia individual–, la mediación artística se comprende como dispositivo de intervención social. Su propósito no es simplemente ofrecer una “actualización educativa” de lo ya hecho en los espacios culturales, sino más bien establecer nuevas formas de pensar la relación entre arte, sociedad, público e institución museística.

El propósito de este artículo es delimitar los principales elementos que componen la mediación artística contemporánea. Al hacerlo busca advertir las fortalezas y debilidades de una herramienta que no ha emergido con una pretensión de verdad –como una panacea a los problemas de acceso cultural–, sino como una práctica de trabajo que se propone disputar las formas tradicionales de enseñanza, análisis y circulación del arte contemporáneo.

Debido al creciente interés de los espacios culturales (museos, teatros, galerías de arte, salas de concierto, etcétera) por incorporar metodologías novedosas de “acercamiento” y reducción de distancias entre ellos y los públicos –y aquellos denominados no-públicos– resulta necesario clarificar ciertas propuestas emergentes como la mediación artística. De hecho, al igual que conceptos como democratización cultural, capital cultural, educación artística y consumo cultural, entre otros, resulta necesario discutir las cualidades y características de un término cada vez más relevante en las acciones y programas de los espacios culturales contemporáneos.

Bajo ese propósito el artículo se enfoca en las discusiones más recientes de la mediación artística, y se concentra en abordar su multidimensionalidad y problemática actual. Se reconocen sus límites y deficiencias, por tanto este artículo ofrece una sistematización de referencias de análisis que busca comprender un concepto antes que describirlo en su totalidad. Su objetivo es entregar elementos de juicio antes que definiciones concluyentes.

En una primera parte se exponen algunos elementos históricos de la noción de mediación y su vinculación inicial con dimensiones más generales como mediación cultural. Posteriormente, y a partir de la experiencia de la pedagoga

alemana Carmen Mörsch, se describen los principales debates en curso sobre cómo opera –el oficio– de la mediación artística en contextos institucionales como museos, galerías, teatros, salas de concierto, etcétera, y cuáles son sus principales aportes en el actuar de la gestión cultural. En tercer lugar, este artículo discute algunas limitaciones y desafíos del término, así como también ofrece breves lineamientos de análisis sobre su rol en las políticas culturales contemporáneas.

La noción de mediación: herencias y problemas históricos

El uso del término mediación posee una historia de larga data (Miranzo, 2010). Para el historiador cultural inglés Raymond Williams (1988), la noción de mediación derivaría de la raíz latina de *mediare*, utilizada para describir la acción de dividir por mitades, ocupar una posición media o actuar como un intermediario. Esta última noción sería especialmente de interés para Williams. Al profundizar en esta *keyword*, el término no podría ser comprendido como un proceso neutral de interacción de figuras separadas, sino un proceso activo en el cual la forma de la mediación altera o modifica las cosas mediadas. De hecho, todos los objetos –como las obras de arte o problemas estéticos a ser mediados– están en relación con formas sociales específicas, donde co-existen lógicas de fuerza y es posible evidenciar la emergencia de nuevas formas.

Serge Chaumier y François Mairesse (2014) han profundizado en este problema y destacan que el término mediación no ha sido exclusivo del campo cultural, sino que históricamente ha sido el sector comercial y gubernamental donde ha tenido mayor rendimiento analítico. Para ellos, gracias a su condición de neutralidad, el mediador podía resolver conflictos potenciales entre dos partes. Por ejemplo, los primeros mediadores se dedicaron a zanjar litigios de compras y facturas impagadas así como también a administrar los reclamos entre clientes y oferentes.

Y debido a la complejidad de los Estados modernos los mediadores ampliaron su campo de acción y comenzaron a gestionar las disputas entre los ciudadanos y los administradores del gobierno. Utilizada en gran parte de los siglos XIX y XX, la mediación pareció ser una gran herramienta de negociación –y solución de conflictos– entre diferentes grupos o personas con apremios de interés, llegando incluso a ser empleada normalmente en litigios legales de toda índole.

Lo interesante al respecto es que su funcionalidad se justificaba por la racionalidad –y discernimiento aventajado– del mediador. Así como un juez, el agente mediador logró conquistar un espacio de alta importancia en la sociedad y

su figura no solo debió definir los criterios de decisión, sino también debió jugar un papel social intachable. Sin embargo, luego de los conflictos sociales y políticos de la primera mitad del siglo XX, la figura del mediador comenzó a cuestionarse como un agente capaz de resolver la creciente complejidad social.

Debido al surgimiento de una nueva etapa cultural en el siglo XX –Gran Guerra, Segunda Guerra Mundial, crisis económicas, Guerra Fría, medios de comunicación de masas, revolución sexual, etcétera (Hobsbawn, 2014)–, las sociedades debieron enfocarse en nuevas lógicas de coordinación social, y establecieron controles administrativos y legales cada vez más estrictos para solucionar los conflictos entre partes.

A finales de los años 1960, la noción de mediación debió repensarse en un contexto de crisis de la representación social y política, y experimentó una serie de transferencias hacia diversas esferas de la sociedad (matrimoniales, laborales, medio ambientales, etcétera). Una de las esferas donde ha logrado gran atención en los últimos años ha sido el mundo de la cultura y de las artes. Sin embargo, el haber llegado a ocupar una posición de interés posee una historia particular.

Una de las consecuencias directas de su aparición en el mundo del arte fue la disolución –mejor dicho, el cuestionamiento– de las jerarquías culturales. Como ha señalado el filósofo alemán Andreas Huyssen (2006), la tradición del modernismo europeo tradicional ha dado paso, gracias a la cultura de masas de la segunda parte del siglo XX, a un nuevo régimen de sentido que ha disuelto la gran división entre la alta y baja cultura.

Después de la gran división es posible, para Huyssen, pensar en un nuevo modelo de democratización cultural. Efectivamente y como lo ha descrito la historia de las políticas culturales (Harvey, 2014; Cuenca, 2014; Nivón, 2006; Miller y Yúdice, 2004), a finales de la década de 1950 se inició un nuevo capítulo en la relación entre Estado y la cultura en el mundo occidental.² Desde aquel momento, una serie de países –especialmente Francia de la mano de André Malraux– iniciaron un régimen de democracia cultural con el propósito de reducir las históricas desigualdades en el acceso a la (alta) cultura. Bajo un principio “civilizatorio” estas políticas se mantuvieron durante un largo tiempo en las agendas políticas y generaron un esquema de trabajo orientado a facilitar las lógicas de acceso de las poblaciones históricamente desposeídas.

No todo podía ser tan simple, sin embargo. A mediados de la década de 1960 el sociólogo francés Pierre Bourdieu publicó dos investigaciones que cambiaron la

² Aunque es posible señalar procesos históricos similares en, por ejemplo, el trabajo cultural y educativo desarrollado por José Vasconcelos en México en la primera mitad del siglo XX.

forma de pensar las variables del éxito escolar, así como también las determinantes del acceso a las artes. Según sus conclusiones, lograr buenos resultados en la escuela no dependía exclusivamente del esfuerzo individual de los estudiantes y/o de su "talento natural", sino del capital cultural heredado desde la familia.

En *Los herederos: los estudiantes y la cultura* (1964) Bourdieu demuestra empíricamente que los sistemas educativos en Francia funcionaban como reproductores de la desigualdad, antes que como agentes liberadores. Algo similar logró exponer en su estudio *El amor al arte: Los museos europeos y su público* (1966). En sus páginas se afirma que el acceso al arte (a los museos) estaría condicionado por la posesión de "categorías de desciframiento", que solo se adquieren a través de procesos inculcados al interior de la familia o gracias a los capitales culturales heredados desde posiciones de poder.

Estos estudios –pioneros en el desarrollo de la sociología de la educación y de la cultura, y con una alta influencia hasta hoy (Born, 2010; Coulangeon, 2015)– generaron una nueva forma de pensar el sistema educativo, así como también el cultural. Bajo esta constatación las instituciones educativas y culturales tuvieron que generar conciencia de su rol como reproductores de las desigualdades sociales, y esto les exigió diseñar estrategias para facilitar los procesos formativos en el aula así como también para mejorar los niveles de acceso y comprensión del arte en los museos.

Las nuevas lógicas del campo artístico no ayudaron a tales propósitos. Aun cuando las vanguardias europeas y norteamericanas se propusieron romper los esquemas de poder al interior del mundo del arte, sus buenas intenciones agregaron –sin proponérselo– un mayor nivel de complejidad al observador (o público) y, por consiguiente, generaron una nueva forma de exclusión social.

Al cuestionar las fronteras lógicas y/o esquemas del arte moderno, el arte de vanguardia amplió –se podría decir radicalizó al extremo– las lógicas de desciframiento necesarias para comprender el arte conceptual: *ready made*, *pop art*, *performance*, *happenings*, etcétera. Si antes para el observador la imagen era "reconocible" (paisaje, multitud, retrato, mancha, fotografía), hoy con las vanguardias cualquier objeto podía ser obra. Las vanguardias se erigieron, sin quererlo, en "contra del pueblo" (Bauman, 2009).

Como ha señalado Eva Schmitt (2011), esto exigió preguntarse acerca de la comprensión del arte, su valoración, su (in)materialidad, su producción y presentación, acerca del rol y de las intenciones del artista. Y es justamente en ese momento cuando ya no bastaba simplemente abrir las puertas de los museos y/o galerías, sino que se requería re-educar a los públicos: educar en y desde el nuevo

paradigma del arte contemporáneo. Por aquel entonces la educación artística en espacios museísticos comenzó a ganar terreno y se convertiría en uno de los principales referentes de la actual noción de mediación artística.

La educación artística surgió, entonces, como una herramienta de trabajo necesaria para explicar estas nuevas propuestas artísticas, así como también para comprenderlas y vivirlas como una experiencia (o como una forma de conocimiento). A diferencia de la educación artística impartida en las salas de clases de escuelas o colegios –que poseen una larga historia–, la educación artística en las instituciones museísticas y culturales comenzó a emerger hace pocas décadas (Burnham y Kai-Kee, 2014).

Junto con la preocupación por conocer a sus públicos (Eidelman, Goldstein y Roustan, 2014), durante la década de 1980 los museos europeos tuvieron que fundar “Departamentos de Educación” debido, entre otras cosas, a la creciente demanda de profesores y visitantes por contar con mejores servicios de visita de las exposiciones temporales y permanentes. La noción de museo como extensión de la escuela ya era en ese entonces una exigencia. Creados más por una contingencia que por políticas conscientes, estos nuevos departamentos se caracterizaron por ofrecer un modelo educativo basado en la transmisión de conocimientos y en la lógica del educador-educando.

Como han señalado variadas sistematizaciones históricas (Burnham y Kai-Kee, 2014), los departamentos de educación se dedicaron a explicar –pedagógica y jerárquicamente– los análisis e interpretaciones que las obras y los artistas deseaban expresar en los museos. Como antes, los museos siguieron cumpliendo una labor hegemónica de selección, circulación e interpretación de lo globalmente ofrecido por el mundo artístico.

Desde la emergencia de los Ecomuseos y la “nueva museología” en los años 1970 y 1980 (Eidelman *et al.*, 2014), los museos debieron dar un giro en sus políticas. Y es aquí justamente cuando comienza a emerger la pregunta sobre cómo reducir las jerarquías culturales y dar paso a una nueva forma de pensar la relación entre los visitantes (espectadores, públicos, audiencias, observadores) y las colecciones u oferta artística disponible en las sociedades a través de los espacios institucionales.

A finales del siglo XX las lógicas de producción, circulación y recepción de las artes en los museos comenzaron a discutir sobre esta relación problemática. Gracias al surgimiento de nuevas prácticas artísticas que se enfocaron en los públicos y en su labor participativa –arte relacional, arte público, proyectos artísticos comunitarios y participativos, etcétera (Bishop, 2012)–, la labor educativa de los museos debió

reflexionar sobre su propio operar y comenzó a establecer, en sus planes y programas, nuevas lógicas de trabajo con sus públicos y/o visitantes.

Bajo este escenario los museos tuvieron que modificarse y adaptarse con nuevas estrategias didácticas, herramientas interactivas innovadoras y métodos de trabajo como el aprendizaje activo. Esto implicó pensar el museo no solo desde equipos interdisciplinarios conformados por profesionales de diversas ramas de la educación y las ciencias sociales, sino también desde un abordaje crítico, donde la creación e interpretación de las obras se co-construyen entre diversos agentes y desde varias maneras de observación y experimentación.

Desde entonces, y como ha señalado Jennifer Barrett (2012) a partir de estudios en contextos europeos y australianos, los museos se describen a sí mismos como sitios de deliberación pública. Comprendidos como esferas críticas de debate público hoy en día no cumplen simplemente un rol de depósito de reliquias o patrimonios nacionales e internacionales, sino que son –sobre todo– espacios donde se discute lo público y lo común. Por ello, las exigencias que han surgido hacia ellos van más allá de ofrecer modelos de enseñanza centrados en la transmisión de saberes, sino más bien en discutirlos y ponerlos en tensión.

Como instituciones públicas los museos se han convertido en agentes mediadores de conflictos culturales, discursivos y de saberes. Y, como tales, han debido generar nuevos retos a la pedagogía/educación artística así como también al interior de los museos mismos.³ Desde este momento, la noción de mediación artística se inauguraría como una herramienta concreta para enfrentar los nuevos retos de las políticas de acceso cultural.

De la mediación cultural a la mediación artística: transferencias teóricas, desenvolvimientos prácticos

La mediación artística se comprende como un espacio específico dentro de un campo general, el cual es la mediación cultural (CNCA, 2014). Esta última opera como un marco general de referencia que es importante aclarar, aunque a veces los términos se utilizan indistintamente. La noción de mediación cultural posee variadas dimensiones de análisis y está alimentada por disciplinas diversas y políticas culturales disímiles. Como se mencionó anteriormente, “mediar” está relacionado con establecer puentes entre dos partes en conflicto. Al hacerlo así la idea no es simplemente resolver una disputa, sino también establecer alguna salida que

³ Para el caso chileno, véase Silva (2016).

ofrezca una oportunidad –camino nuevo, desconocido pero beneficioso– entre las partes.

En una publicación del Institute for Art Education of the Zurich University of the Arts (ZHdK, 2015), la mediación cultural refiere al proceso de adquirir y negociar conocimientos sobre los fenómenos social-científicos a través de intercambios, reacciones y respuestas creativas entre diversas partes. Según el documento, mediación cultural puede entenderse mejor si se analiza desde su denominación alemana: *kulturvermittlung*.

El vocablo *vermittlung*, según la curadora Maria Lind, "refiere a la transferencia de una parte sobre otra, la transmisión pragmática de un mensaje. También refiere a los intentos de reconciliar partes que están en desacuerdo sobre algo: naciones, por ejemplo, o personas en conflicto" (Lind, 2013, p. 99). Complementa esta acotación Nayeli Zepeda (2015), quien señala que lo interesante del concepto es el prefijo de negación *ver-* (en español, usamos *des-*, *no-*, *in-*): *vermittlung* es mediación y no-mediación al mismo tiempo, es aprender y desaprender. En otros términos, no es eliminar conflictos, sino comprenderlos, facilitarlos e incluso producirlos.

El concepto de *kulturvermittlung* también posee desplazamientos analíticos en otros contextos. En el mundo francés el término se conoce como *médiation culturelle* y posee un carácter histórica y políticamente más complejo. Como han señalado Chaumier y Mairesse (2014), el uso del concepto posee variados capítulos en el contexto francés. En la década de 1980 el término fue asociado con las relaciones públicas y la transferencia de conocimientos entre grupos de interés.

En paralelo, y en específico en el mundo de las artes, fue usado para referirse a la preservación de monumentos históricos y al patrimonio cultural francés en un contexto de creciente multiculturalismo y diversidad cultural. En ese entonces la *médiation culturelle* se proponía como una herramienta de transmisión de conocimientos sobre el pasado. Sin embargo y gracias a la inclusión de diversas disciplinas como la sociología, el término comenzó a adquirir un contenido más próximo al actual: como el acto de crear relaciones de intercambio mutuo entre públicos, obras, artistas e instituciones.

Bajo esta categorización, la noción de mediación cultural tiene el objetivo de recoger y promover las diferentes perspectivas involucradas –donde el desconocimiento y/o la falta de conocimiento es un punto de partida para generar un diálogo y nuevas experiencias– entre los diferentes agentes en cuestión. La idea es que a través de un análisis colectivo de las obras se generen diversas formas de expresión y conocimiento (y no una sola interpretación hegemónica).

Ha señalado el sociólogo francés Bruno Péquignot (2011) que el rol de la mediación cultural intenta no solo resolver las desigualdades existentes históricamente en las instituciones de orden educativo-cultural, sino sobre todo significa darle al público herramientas para interpretar el mundo donde vive, y generar nuevas representaciones de este. La mediación cultural serviría no solo para facilitar el acceso a un trabajo intelectual de creación (una obra) que requiere de categorías de análisis históricamente privativas para gran parte de la población, sino también para re-pensar las instituciones sociales en su conjunto. En sus palabras:

La función de los mediadores culturales se encuentra, entonces, bien enmarcada: ellos actúan al interior de las instituciones para poner en tela de juicio las evidencias ideológicas, aquellas interiorizadas bajo la forma de *habitus* (retomando el término de Pierre Bourdieu) que al imponer un modo de ver, leer y escuchar, nos vuelven ciegos, iletrados y sordos frente a la novedad propuesta por el artista (Péquignot, 2011, p. 92).

Visto así, la función de la mediación en la actualidad no es simplemente solucionar un conflicto, sino también generarlo. O, mejor dicho, mostrar dónde se sitúa y cuál es su función específica en una sociedad concreta. Dado la evolución del término, el espacio intelectual francés ha logrado incluso desarrollar una *charte déontologique de la médiation culturelle* que señala siete principios básicos (Médiation Culturelle Association [MCA], 2010):

- 1) La mediación cultural se funda en una ética basada en los derechos del hombre, la ciudadanía y la diversidad cultural.
- 2) La mediación cultural se inscribe siempre concretamente en un contexto determinado.
- 3) La mediación cultural debe tomar en cuenta la diversidad de temporalidades a las cuales ella reporta y que constituyen su razón de ser.
- 4) El reconocimiento de la competencia cultural de todas las personas en su diversidad constituye el punto de partida de todo acto de mediación.
- 5) El objeto es considerado como un medio para un encuentro con lo que es el otro, con los otros y consigo mismo.
- 6) La mediación cultural es consustancial a todo proyecto cultural.
- 7) El trabajo de mediación y su coordinación son confiados a profesionales específicos, donde el estatus y competencia son reconocidos y valorizados.

A partir de estos principios, la *Médiation Culturelle Association* de Francia ha logrado posicionar el término –así como también sus postulados teóricos y prácticos– en gran parte del circuito internacional dedicado a la museabilidad y el desarrollo de públicos.

Si bien es en Francia donde se ha logrado un posicionamiento estratégico del término en otros contextos también se utiliza, pero en una lógica más difusa. Es el caso, por ejemplo, del mundo anglosajón e italiano. En el primero de ellos, el término mediación cultural es traducido literalmente como *cultural mediation*. Sin embargo, como tal el término no es muy utilizado en los países de habla inglesa y se relaciona principalmente a programas de interpretación y negociación en contextos de migración (ZHdK, 2015, pp. 20-21).

Para el Reino Unido lo más cercano al término mediación cultural está relacionado al desarrollo de audiencias y, sobre todo, para proyectos educativos y/o comunitarios donde las artes juegan un papel fundamental para la renovación de barrios y el fortalecimiento de comunidades migrantes. Por su parte, el término italiano utilizado es *mediazione culturale* y se relaciona, al igual que el contexto inglés, con asuntos de migración. Sin embargo, también está relacionado a proyectos de arte-terapia y lógicas de trabajo más cercanos a la animación cultural y la didáctica de las artes (educación artística tradicional).

Más allá de los usos del término a niveles nacionales, lo cierto es que la mediación cultural posee, como característica fundamental, establecer entre dos partes una comunicación –un intercambio, una interacción– que movilice nuevas formas de conocimiento en beneficio común. Aun cuando es complejo definir con claridad los conceptos de *kulturvermittlung* o *médiation culturelle*, lo cierto es que generalmente se ha utilizado para referirse a asuntos artísticos o relacionados al mundo de las artes.

La noción de mediación artística pareciera, por ello, lograr un mayor rendimiento de especificidad. Efectivamente, el término se evoca a cuestiones de negociación entre los objetos artísticos, las instituciones, los contextos sociales y las personas que se involucran en una relación compleja entre sí, antes que en exclusividad sobre temáticas más generales como la multiculturalidad y/o convivencia social-barrial. Como forma específica, la mediación artística se distancia de la simple transmisión de conocimientos o de lógicas comunitarias, y promueve la apropiación en conjunto del pensamiento-actuar artístico.

Vista así, la mediación artística no es simplemente una herramienta para generar y/o atraer comunidades o nuevas audiencias. Es, sobre todo, un dispositivo crítico que busca proyectar, pensar y transformar los modos de pensar el espacio

común en y con el arte. Y lo hace a través de la generación de variadas experiencias inéditas entre el observador, la obra artística y los otros que participan.

La idea es que el mediador ayude a confrontar opiniones y amplifique las diferencias con el fin último de pensar, a partir de las tensiones internas (contenido siempre inminente⁴) de las obras artísticas, otras posibilidades de lo real. Pero la idea no es hacerlo desde una lectura jerárquica (de transmisión de conocimientos e información), sino siempre dialógica, es decir, con base en una igualdad de las inteligencias. Al promover un encuentro activo, el mediador artístico aporta, tanto a que los visitantes como él mismo construyan nuevos sentidos sociales y otras interpretaciones a la obras.

La noción de mediación artística, en este sentido, puede vincularse a las ideas que Jacques Rancière ha expuesto en su artículo "El espectador emancipado"; basándose en su investigación sobre "El Maestro ignorante" Rancière señala:

El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el "saber de la ignorancia" y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos *su* saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar (Rancière, 2010, p. 18).

Así como el maestro ignorante, el mediador en arte no enseña algo al visitante, sino que ambos aprenden algo que él mismo no sabía. En otros términos, con la ayuda mutua se generan nuevos conocimientos y no por la guía de uno de ellos.

Una de las autoras más connotadas en esta forma crítica de mediación artística es la investigadora y pedagoga alemana Carmen Mörsch. Como fundadora del colectivo Kunstcoop, Mörsch se ha posicionado como una de las precursoras de la mediación artística en cuanto práctica crítica, donde la crítica institucional juega un papel fundamental. En efecto, la mediación artística tiene que generar un cuestionamiento profundo a las instituciones culturales –y, especialmente, museísticas–, pues en su formulación histórica estos espacios han pretendido ser inocentes y "buenos" para la sociedad, pero han surgido gracias a una serie de relaciones de violencia (Kurnitzky, 2013).

⁴ Término utilizado por Néstor García Canclini en su libro *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Katz: Buenos Aires. En él García Canclini señala: "Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con 'lo real' tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente "suspenden" la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan hechos como acontecimientos que están a punto de ser" (García Canclini, 2010, p. 12).

Para Mörsch (2011) los museos surgieron como depósitos de trofeos coloniales, así también como instancias de exclusión social y jerarquización artística. Por ello, son espacios que acumulan poder, así como también violencias simbólicas. Sin embargo, aun cuando son espacios que recuerdan y muchas veces refuerzan las lógicas de dominación, los museos son espacios siempre en conflicto y, por ende, posibles de ser transformados. Y es ahí justamente donde la mediación artística reflexiva puede operar y generar nuevas líneas de fugas críticas.

Tanto para Mörsch como para su colectivo Kunstcoop, la medición artística debe operar en conjunción con el arte contemporáneo. Gracias a su apertura reflexiva y su vocación por salir de las paredes de la institucionalidad artística, el arte contemporáneo ha desdibujado los límites del sistema artístico y se ha mezclado con nuevas prácticas culturales (tecnología, activismo social, prácticas comunitarias, etcétera). Ello ha exigido a la mediación artística ver estas propuestas como impulsos críticos que deben ser tematizados y, sobre todo, productivizados tanto en relación con las obras como al interior de las instituciones culturales. En palabras de Javier Rodrigo:

El trabajo de Kunstcoop se sitúa en los pequeños huecos donde la institución no puede ejercer un control total, donde las relaciones de poder son imposibles de bloquear. Sus prácticas se basan en micropolíticas que desarrollan "huecos" o "intersticios" de resistencia en forma de actividades educativas, y que finalmente movilizan los planteamientos a gran escala de la institución, flexibilizando sus comportamientos oficiales e introduciendo disonancias o perturbaciones temáticas a partir de la relación con otros espacios (Rodrigo, 2015, p. 380).

Para Mörsch, los museos o espacios culturales institucionales son espacios conflictivos así como también de negociación cultural. Por ello, la mediación artística debe conocer bien la institución, la obra, el público y, sobre todo, el contexto social donde todos ellos se insertan. Sin embargo, la mediación artística es impredecible, no tiene un fin claro y sus resultados pueden adquirir formas variables.

En su trabajo la mediación artística no se auto-comprende como un proceso cerrado o lógicamente coordinado. Es, más bien, un detonador de aprendizajes impredecibles y muchas veces contradictorios. Y es justamente en ese operar donde se pueden producir contra-narraciones o reacciones críticas del observador (público, visitante) contra el *establishment* cultural que lo rodea. Abrir zonas de incertidumbre al interior de las instituciones culturales sería, en definitiva, el objetivo más claro de la mediación artística según Kunstcoop.

Para Mörsch es posible establecer, a partir de la pedagogía crítica, cuatro tipologías o discursos sobre la educación en museos –y la mediación artística– que

conviven y desarrollan de forma interrelacionada (Esquema N°1). En su texto "En una encrucijada de cuatro discursos", Mörsch (2015a) expone su experiencia de trabajo en la Documenta 12 de Kassel, y nombra los cuatro discursos que pueden co-existir al interior de los espacios museísticos o culturales: "afirmativo", "reproductivo", "deconstructivo" y "transformativo".

En el primer caso el discurso elaborado por los espacios culturales está orientado a los introducidos en el campo artístico (los expertos). Como tal, el discurso afirmativo le atribuye a la educación y mediación artística la función de comunicar eficientemente la misión del museo a través de conferencias, encuentros, eventos académicos, etcétera; las mediaciones son hechas por "expertos hacia expertos".

Por otra parte, los discursos reproductivos de los museos se describen así mismos como "los educadores del público del mañana". Debido a las fronteras que existen entre el mundo del arte y el gran público, los concedores se proponen "acercar" el conocimiento hacia los desposeídos del conocimiento. A través de programas educativos, visitas guiadas, "museos de medianoche", "día del patrimonio", etcétera, los discursos reproductivos intentan reforzar la relación jerárquica entre el "nosotros" y el "ellos", la cual distingue a las instituciones culturales.

El tercer discurso, el deconstructivo, está ligado estrechamente a la museología crítica. Señala Mörsch que "el propósito de la educación en museos y mediación es examinar de forma crítica, junto con los públicos, el museo y el arte, así como los procesos educativos y canónicos que tienen lugar en este contexto" (Mörsch, 2015a, p. 40). Estos discursos luchan en contra de los mecanismos que producen distinción/exclusión y definen una verdad. Además de reconocer el potencial deconstructivo del arte, este discurso promueve los encuentros que tengan la intención de criticar la naturaleza "autorizada" de las instituciones culturales (museos, espacios culturales, teatros, etcétera) con el fin de revitalizarlas en favor de lecturas disímiles.

El discurso transformativo, finalmente, comprende la mediación artística como herramienta política de cambio social. El objetivo de este discurso no es solo introducir a los museos en relación con su entorno local, sino que sobre todo comprenderlos como organizaciones modificables y, por ende, posibles de ser transformadas. Además de desvelar los mecanismos institucionales de poder, el discurso transformativo se ocupa de fomentar el pensamiento autocrítico sobre la educación y la función misma de los museos en la sociedad. Como señala Mörsch:

“su propósito es el cambio institucional como meta inseparable del fomento de una consciencia crítica y empoderamiento” (2015a, p. 43).

Si los dos primeros discursos son posibles de observar en gran parte de las instituciones culturales, los dos últimos son más bien escasos y emergen en circunstancias o acontecimientos específicos. Si bien los cuatro pueden ser disímiles, lo cierto es que muchas versiones de estos discursos operan de forma simultánea. Aun cuando hay desbalances de presencia a favor de los primeros, cuando los dos últimos emergen se observan mayores niveles de conflicto intra-institucional y social, lo cual generaría un nuevo marco de sentido. Efectivamente, cuando los dos últimos discursos operan al interior de alguna institución museística o cultural, se generan roces y tensiones entre los diversos agentes involucrados en la mediación artística: curadores, directores, conservadores, coordinación de mediadores, mediadores, teóricos, artistas, públicos, medios de comunicación, etcétera:

Figura 1. Cuatro discursos de la educación en museos y mediación educativa de Mörsch



Fuente: Elaboración propia a partir de Carmen Mörsch (2015a).

Lo interesante al respecto es que a partir de esos esquemas críticos se generan tensiones en la forma de pensar la enseñanza y comunicación artística. Entre cada uno de ellos se generarán diferentes expectativas de la mediación artística y, por ende, de la forma cómo serán “comunicados” y “pensados” los objetos culturales y artísticos exhibidos.

Desde la perspectiva de la mediación artística crítica –liderada por Mörsch y compañía, entre otros–, la clave estaría entonces en insistir en el fomento de los

discursos deconstructivo y transformativo que la mediación artística puede proveer. En palabras de Mörsch, su propuesta de mediación artística consistiría en lo siguiente:

En términos teóricos y metodológicos, funciona de forma similar a las líneas de trabajo de la crítica de la dominación. Se propone la tarea de no dejar ningún asunto sin tratar, incluyendo la producción institucional de categorías de género, etnicidad o clase, así como el material estructural y la devaluación simbólica de la educación y mediación en museos. Analiza las funciones del habla (autorizadas y no autorizadas) y el uso de los diferentes registros lingüísticos en el espacio de exposición. En conjunto con los que participan en la educación de museos, esta posición crítica intenta generar contra-narrativas y de este modo afectar las narrativas dominantes de las instituciones que exhiben. Pero, evita que estas contra-narrativas se conviertan en nuevas narrativas dominantes impulsadas por políticas de identidad (Mörsch, 2015a, p. 51).

En términos simples, la propuesta de mediación artística de Mörsch busca transformar las instituciones culturales con los no-expertos del mundo del arte, con el objetivo de producir nuevas articulaciones y representaciones de lo social. Ahora bien, implementar un plan de mediación artística de este tipo no es fácil. A partir de estos postulados es posible observar no solo complejidades en la reflexión teórica de la pedagogía crítica de Mörsch, sino también en la aplicación misma de la mediación artística en espacios culturales como los museos, teatros, salas de conciertos, etcétera.

Límites, desafíos y contradicciones de la mediación artística

En Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica Carmen Mörsch (2015b) explora las principales dificultades que tuvo que enfrentar en su experiencia de mediación artística en Documenta 12. En un comienzo señala que a la hora de mediar existen diferencias de criterios entre las/os mediadoras/es, las expectativas de los visitantes y los objetivos de la institución (curadores, directivos, conservadores, etcétera).

Entre estos tres agentes surgen cruces de expectativas difíciles de solucionar. Por ejemplo, los visitantes de la Documenta 12 buscaban experiencias breves, con explicaciones simples y en el mayor confort posible. Por su parte, el equipo de curadores espera que las/os mediadoras/es puedan traducir de la mejor forma posible las "narrativas curatoriales" definidas para el público visitante. Según ellos, la mediación artística generalmente simplifica en demasía los contenidos creados para tal o cual exposición, reforzando así el discurso afirmativo antes anotado.

De la misma forma, las mediadoras/es debían “implementar” la mediación crítica asignada desde el esquema estratégico de Mörsch y compañía. Para las primeras no fue fácil congeniar con los visitantes las herramientas de mediación definidas por las últimas. En tales casos, las “habilidades blandas” (simpatía, cercanía, confianza, agradable, atractiva, etcétera) juegan un papel que no siempre se da fácilmente entre todos los agentes mediadores.

En este sentido el conflicto entre la “práctica crítica” y el “trabajo de servicio” es una constante difícil de resolver, pues incluso cada profesional de mediación tiene en su formación y en experticia particular un “modelo” propio de mediación, que, incluso, puede entrar en contradicción con los definidos “desde arriba”.⁵ Entonces, Mörsch expone en su texto que la mediación artística habita en un campo de tensión al interior de los espacios institucionales. Sumado a las condiciones de precariedad laboral de muchas/os mediadoras/es, una de las principales contradicciones que emergen en la mediación artística es la pretensión de verdad. En ella se reconoce que, por sí solo, el arte no es bueno para todos ni es la “panacea” a los problemas sociales existentes.

En otros términos, señalar que el arte es “bueno” para la sociedad no es más que una presunción dominadora. Lo mismo puede decirse sobre el “heroísmo” de las pedagogías liberadoras: no todas las prácticas educativas tienen efectos en los sujetos y, muchas veces, la mediación tiene que luchar en contra de la figura sublime del “síndrome de los ojos brillantes”, por el cual algunos señalan buscar en los visitantes al momento de enseñar lo correcto (aspecto defendido por aquellos que señalan que la teoría y el pensamiento crítico no promueven el “factor” sorpresa o emotivo de aprender algo nuevo a partir de un otro-profesor).

Uno de los puntos críticos de la mediación artística es concebirla como un “proyecto misionero de la burguesía culta”. Uno de los problemas frecuentes de la mediación artística en los museos y en los espacios culturales es el paternalismo que se genera hacia los grupos desfavorecidos de la sociedad: ¿por qué se deben generar programas de mediación artística con personas que, por sí mismas, nunca asistirían a instituciones de reconocida lejanía cultural?

⁵ Al respecto Mörsch señala un aspecto interesante: “A causa de los diferentes entendimientos dentro del equipo sobre la educación y mediación en museos, no fue posible, pese a los intentos persistentes, llegar a una base programática común durante el período de formación. No se escribió ningún “manifiesto” ya que de otra manera varios miembros del grupo hubiesen sentido que su práctica estaría demasiado condicionada. Esto se podía haber visto como un síntoma del crecimiento de las tendencias neoliberales de individualización, debilitando de esta manera la capacidad analítica de las educadoras en museos (y dificultando el surgimiento de grupos organizados).” (Mörsch, 2015^a, p. 58).

La mediación artística generalmente “funciona” cuando hay agentes con capitales culturales similares al de las/os mediadoras/es. Y esto es, sin duda, una condición ambigua de trabajo: se realiza un plan para complejizar las lecturas y los estados internos de las instituciones a personas que carecen de interés y/o motivación por cambiar algo que nunca les ha pertenecido ni ha estado en sus imaginarios de deseo de pertenencia. Al mismo tiempo, al momento de diseñar un plan de mediación artística se está ejerciendo, sin desearlo, una condición de poder. Aun cuando el plan de trabajo es dialógico y/u horizontal, “es muy tenue la línea que separa la colaboración activa de la instrumentalización de participantes como material de arte” (Mörsch, 2015b, p. 21).

Al respecto uno de los problemas finales de la mediación artística es exigirles a los visitantes/públicos elaborar una lectura crítica sobre lo globalmente ofrecido por las instituciones culturales, lo cual se está haciendo, en definitiva, un gesto autoritario. La exigencia de la idea otra –novedosa, rupturista, crítica, emancipadora– puede ser percibida por el visitante/público como una prueba dura de cumplir, generando rechazo, desazón y resistencia hacia el ejercicio de mediación artística.

Estas contradicciones son fácilmente observables en el contexto Latinoamericano. Como ha señalado la investigadora chilena Carla Pinochet (2016), los museos en América Latina se enfrentan a variadas presiones, tanto institucionales como políticas, sociales y artísticas. Para Pinochet si bien existen “museos performativos” que buscan definir nuevas lógicas de institucionalidad con base en laboratorios ciudadanos y prácticas críticas –como el Museo del Barro en Asunción, Paraguay, y el Micromuseo en Lima, Perú–, en general existe en la región una carencia generalizada de esquemas participativos (vínculo museo-barrio), lógicas de colección insuficientes, presupuestos cada vez más restringidos y políticas de exhibición alejadas de las pretensiones sociales y comunitarias.

Entre los ápices estratégicos (directores, curadores, conservadores, etcétera) de los museos regionales existe una desconfianza por los públicos y, sobre todo, un desinterés por las lógicas participativas de los visitantes y las comunidades circundantes. Muchas veces los espacios museísticos sirven más como instancias legitimadoras al interior de los campos artísticos que lugares con propósitos o vocación pública.

La mediación artística en estos escenarios se confunde con las prácticas tradicionales de la educación artística y, en variadas ocasiones, son departamentos más bien periféricos en las instituciones culturales. Si bien poco a poco en países

como Chile⁶ se han ido generando espacios que buscan revertir esa situación y han intentado “institucionalizar” las prácticas de la mediación artística, lo cierto es que, a nivel regional, su introducción ha sido más bien paulatina.

Es indudable, sin embargo, reconocer que existen prácticas que, sin ser llamadas como de mediación, se realizan cada día en espacios culturales e instituciones artísticas. Debido a ello, lo importante es comprenderla en sus propósitos y entablar un diálogo que permita su complejización procedimental, así como también discursiva al interior de las políticas culturales en América Latina. He aquí un nuevo desafío para los espacios museísticos de la región.

Conclusiones

La mediación artística es una herramienta de trabajo que cada año va logrando mayor atención y uso en los espacios museísticos y artísticos. Comprendida como una derivación metodológica de la educación artística y de la animación sociocultural, la mediación artística emerge como un ejercicio analítico no jerárquico entre una obra artística, el mediador, una institución y un observador-público activo. A través de la mediación se producen diálogos, experiencias y, sobre todo, nuevas preguntas sobre las obras y sus interpretaciones culturales.

No es simplemente comprender o aprender sobre la obra artística, sino más bien elaborar una reflexión inédita que signifique una nueva forma de pensar y estar en el tiempo-espacio de cada observador. El mediador, en este sentido, no ejerce como un conductor de esas formas de pensar lo cotidiano, sino más bien como un detonador de sentidos otros.

La mediación cultural busca establecer puentes entre personas y comunidades a través de intercambios comunicativos, culturales, emocionales y sensibles –donde las partes ponen a disposición sus recursos biográficos, históricos y relacionales–. La mediación artística busca, por su parte, lograr puentes dialógicos entre una propuesta artística y las preguntas biográficas de un observador-público en relación con su contexto social y cultural. Reflexionar sobre la condición en el mundo del observador es uno de los principios de la mediación artística.

⁶ Es el caso, por ejemplo, la Galería Gabriela Mistral del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile tiene trabajos de mediación que son realizados por los profesionales de la Red Mediación Artística de Chile (<http://www.redmediacionartistica.cl/>). Al mismo tiempo, la Universidad de Chile ofrece por sexto año consecutivo un Diplomado en Mediación Cultural y Desarrollo de Públicos.

Evidentemente el oficio del mediador en arte requiere de ciertas lógicas operativas. Su labor no es solo generar interrupciones y preguntas al observador-público, sino también administrar una serie de conocimientos y prácticas reflexivas sobre los que se desea mediar. Además del manejo de grupos y de conocimientos de la psicología evolutiva de las personas, el mediador en arte debe crear metodologías específicas –también llamados “materiales didácticos”– según los contextos, tanto sociales como institucionales donde se desarrollará la mediación.

Si bien clasificar y organizar los contenidos a mediar es una labor ineludible, no necesariamente genera los resultados esperados y muchas veces el efecto de la mediación no es observable directa e inmediatamente. Por el contrario, aun cuando no existe un “impacto espontáneo” lo que se busca es dejar una resonancia en la estructura reflexiva del observador-público. Y es ahí, justamente, donde la mediación artística se comprende como un ejercicio especulativo de análisis antes que un método de comprensión de la oferta artística globalmente ofrecida por las instituciones culturales.

Como advertimos a lo largo de este artículo, la mediación artística es un dispositivo que ofrece mecanismos concretos de interrupción de las formas de pensar la relación entre obra, público, espacio cultural-institucional y sociedad. Sin embargo, no es una solución definitiva e invariable. Al igual que la técnica homeopática, la mediación artística es un método donde se inyectan pequeñas cantidades de sustancias artísticas capaces de activar sensibilidades reflexivas que todos llevamos dentro.

En otros términos, los repertorios artísticos mediados son diluciones sucesivas que deben ser aplicadas permanentemente y no como experiencias aisladas o sin una exposición constante. He ahí entonces el desafío de la gestión cultural actual: perseverar en los derechos culturales y las políticas de acceso a las manifestaciones artísticas. Los mecanismos de interpretación, reflexión y re-apropiación de las obras artísticas es un proceso histórico y siempre en transformación.

Lo importante es perder las lógicas jerárquicas de comprensión de lo verdadero/falso en el arte, y dar paso a procesos de negociación que fomenten nuevos conflictos culturales antes que soluciones estandarizadas. Lo que aporta la mediación artística es precisamente evitar el viejo truco de la gestión pública en cultura que, en contextos como los latinoamericanos, busca estandarizar los conocimientos y priorizar las lecturas que el campo de producción artística define como legítimas y correctas.

En efecto, en América Latina la mediación artística ha emergido como un área de especialización naciente, pero convive con una serie de precariedades

institucionales, especialmente en el caso de los museos. Sin una institucionalización cultural sustentada en los principios de la democratización cultural, la mediación artística en la región se ve compelida a seguir buscando filtraciones institucionales que, en un futuro próximo, permitan instalarla como una herramienta de trabajo que busque apaciguar las jerarquías definitorias que el arte busca, a veces sin quererlo, imponer entre eruditos e iletrados.

Referencias

- Barrett, J. (2012). *Museums and the public sphere*. Oxford, United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Bauman, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, España: Akal.
- Born, G. (2010). The social and the aesthetic: for a post-Bourdieuian theory of cultural production. *Cultural Sociology*, 4 (2), 171-208. Recuperado de doi.org/10.1177/1749975510368471
- Burnham, R. y Kai-Kee, E. (2014). *Teaching in the art museum: interpretation as experience*. Los Angeles, California, USA: Getty.
- Chaumier, S. y Mairesse, F. (2014). *La médiation culturelle*. Paris, Francia: Armand Colin.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2014). *Herramientas para la mediación artística*. Valparaíso, Chile: CNCA.
- Coulangeon, P. (2015). The Sociology of Cultural Participation in France Thirty Years after Distinction. In L. Hanquinet, y M. Savage (Eds). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* (pp. 26-37). London, United Kingdom: Routledge.
- Cuenca, M. (2014). La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales. *Quaderns d'animació i Educació Social*, 19. Recuperado de http://quadernsanimacio.net/ANTERIORES/diecinueve/index_htm_files/democratizacion.pdf

- Eidelman, J., Goldstein, B., y Roustan, M. (Eds.). (2014). *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Barcelona, España: Ariel.
- Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao, España: Consonni.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Harvey, E. R. (2014). *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias*. Madrid, España: Fundación SGAE.
- Hobsbawm, E. (2014). *Fractured times. Culture and society in the twentieth century*. London, United Kingdom: Abacus.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Institute for Art Education of the Zurich University of the Arts (2015). *Time for Cultural Mediation*. Zurich, Suiza: Pro Helvetia.
- Kurnitzky, H. (2013). *Museos en la sociedad del olvido*. México: CONACULTA.
- Lind, M. (2013). Why mediate art? In Hoffman, J. (Ed.) *Ten fundamental questions of curating* (pp. 90-126). Milán, Italia: Contrappunto.
- Médiation Culturelle Association (2010). *Charte déontologique de la médiation culturelle*. Lyon, Francia: Médiation Culturelle Association.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- Miranzo, S. (2010). Quiénes somos, a dónde vamos... Origen y evolución del concepto mediación. *Revista de Mediación*, 3 (5), 8-15. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4134513>
- Moreno, A. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona, España: Octaedro.
- Mörsch, C. (2015a). En una encrucijada de cuatro discursos. En Ceballos, A. y Macaroff, A. (Eds). *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 38-63). Quito, Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad.

- Mörsch, C. (2015b). Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. En Ceballos, A. y Macaroff, A. (Eds). *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 10-21). Quito, Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad.
- Mörsch, C. (2011). Kunstcoop © y su nacimiento a partir del espíritu de la revolución del 68. *Revista Humboldt*, 156. Recuperado de <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/es8622710.htm>
- Nivón, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA.
- Péquignot, B. (2011). Sociología y mediación cultural. En Silva, M. I. y Negrón, B. (Eds). *Políticas Culturales: contingencias y desafíos* (pp. 87-39). Santiago, Chile: Lom.
- Pinochet, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rodrigo, J. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística en Alemania. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27 (3), 375-393. Recuperado de doi.org/10.5209/rev_ARIS.2015.v27.n3.43723
- Schmitt, E. (2011). ¿La mediación artística como arte? ¿El arte como mediación artística? O por qué el arte y la mediación artística son lo mismo. *Revista Humboldt*, 156. Recuperado de <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/es8622694.htm>
- Silva, M. I. (2016). Ser público de algo: una experiencia de la relación. *Revista MGC*, 8, 8-13. Recuperado de <http://mgcuchile.cl/revista-mgc-no-7-personas-los-publicos-las-audiencias/>
- Williams, R. (1988). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. London, United Kingdom: Fontana Press.

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