

## Introducción

### Isabel Tejada Martín

Profesora de BBAA en la Universidad de Murcia. e mail: [istejada@um.es](mailto:istejada@um.es)

Lejos queda ya la visión del museo como un monumental envoltorio de obras de arte y objetos de lujo para que los *connaisseurs* pudieran epatar con sus discernimientos y juicios estéticos a sus acompañantes. Lejos queda también su perversa ambición acumuladora. Su función como espacio que construye los discursos que sustentan las distintas versiones de la historia del arte se materializó fundamentalmente a finales del siglo XIX. Una fórmula paralela a la de la historiografía histórica que respaldaba sus disertaciones a partir de un relato hecho objeto.

La opción de micro-discursos frente a la idea legitimada del gran relato fue ganando peso paulatinamente desde finales de la centuria pasada en un cambio de paradigma museográfico que todavía se está experimentando. También se fueron diluyendo las presentaciones esencialistas de los objetos que fueron sustituyéndose por una museografía de carácter crítico que contextualizara por medio de elementos de mediación y dispositivos de presentación un puente discursivo con los distintos usuarios, usuarios que ya no se entendían en una tipología unívoca. Ya Alfred Barr, en la etapa de laboratorio que experimentó el MoMA entre finales de los años 20 y los estertores de la década siguiente, se sirvió de recursos innovadores que auxiliaban en la particular traducción de los artefactos que atesoraba esta institución a un visitante tan nuevo en lo que a arte contemporáneo respectaba como ávido de conocimiento.

Desde entonces, los programas de carácter formativo, que tenían una vida paralela a la de la exposición, han ido ganando importancia en la agenda del museo hasta llegar a lo que Irit Rogoff ha llamado “giro educativo”. De localizarse en áreas marginales de los museos y centros de arte, espacios a los que difícilmente se tenía acceso si no se visitaban ex profeso y que reiteraban en su aparente incapacidad de reinversión la estructura del aula escolar, se ha pasado a en un vertiginoso proceso a su actual visibilidad. Durante dicho proceso lo educativo ha ido filtrándose por las grietas de los sacrosantos muros de los tanques expositivos hasta llegar a fusionarse con otros dispositivos utilizados para la presentación de los objetos, al tiempo que está proponiendo nuevas formas de “visitar” el museo que están cambiando sus complacientes y satisfechos rituales. Por ejemplo, el área de educación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía depende, hoy por hoy, del potente Departamento de Programas Públicos, una de las bases sobre las que se sustenta la actividad de la institución. Este departamento, habilitado ya como ámbito de formación e investigación, alberga un Centro de Estudios del que emanan asimismo estudios de tercer ciclo.

Ya no se trata exclusivamente de que el museo tenga programas educativos que “emancipen” al espectador, que produzcan un conocimiento crítico, sino de las aportaciones que los educadores y las educadoras pueden hacer en un museo cuyos muros no pueden ser más de hormigón, sino porosos respecto a la actuación y mediación de los distintos agentes sociales y culturales. Este número de la revista *Arte y Políticas de Identidad* reúne artículos de emergentes investigadores y profesionales que entonan sus discursos desde esas esferas, los museos y los centros educativos, trazando experiencias y reflexiones en la construcción de plataformas que se sitúan en el interesante encaje entre el arte contemporáneo, la producción de conocimiento y el museo.