

**LABORATORIOS DE MEDIACIÓN: ESPACIOS PARTICIPATIVOS EN EL
MOMA 1939-1972***Mediation Laboratories: participatory spaces at MoMA 1939-1972***Sara Torres Vega**

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

storres@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-8847-5622>

pp:131-145

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.5979965>**RESUMEN****Abstract**

Un laboratorio es un espacio para probar, refutar o co-crear ideas. El laboratorio como concepto puede ofrecer al museo un marco para ser experimental, basado en la investigación y comprometido con el cuestionamiento de sí mismo. Cuando este marco se da y está impulsado por la curiosidad sincera, promueve un marco ideal para la educación. En 1939 Alfred H. Barr, el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, definió el museo como un “laboratorio”. En 1937, Victor D’Amico fue nombrado Director del Proyecto Educativo para cumplir la misión educativa del MoMA, que incluía la inauguración de la Galería de los Jóvenes. The Young People’s Gallery sirvió como un espacio participativo para jugar con los límites de la idea del museo como laboratorio. Este artículo es una exploración del concepto del museo como laboratorio a través del pasado educativo del MoMA, en busca de prácticas socialmente relevantes para inspirar al museo del futuro.

Palabras claves: educación, museo, laboratorio, archivo.

A lab is a space for ideas to be tested, challenged or co-created. The lab as a concept can offer the future museum a framework for being experimental, research-based and committed to questioning itself. Powered by honest curiosity, it promotes an ideal frame for education. In 1939 Alfred H. Barr, the first director of The Museum of Modern Art, defined the museum as a ‘laboratory’. In 1937 Victor D’Amico had been appointed Director of the Educational Project to fulfill MoMA’s educational mission which included the opening of the Young People’s Gallery. The Young People’s Gallery served as a safe, participative space for pushing the limits of the idea of the museum as a laboratory. This article is an exploration of the concept of museums as labs through MoMA’s educational past, in search for socially relevant practices to inspire the museum of the future.

Keywords: education, museum, lab, archive.



1. INTRODUCCIÓN

Al pensar en un ‘laboratorio’, la imagen más común que viene a la mente es la de una instalación especial que contiene vasos de precipitados, quemadores y otras herramientas e instrumentos necesarios para realizar experimentos. En los museos, la idea del laboratorio se ha relacionado con dispositivos que requieren la participación del público para su activación o con iniciativas como que las personas ayuden en la recolección de especímenes para colecciones (Wittlin, 1949, p.155). A través de la cultura popular conectamos la idea de laboratorio con experimentos científicos.

Sin embargo, muchas instituciones ajenas a las ciencias adoptan dinámicas similares a las que se desarrollan en los laboratorios. Muchos museos ya no quieren exhibir verdades incontestables, sino que desean proporcionar un entorno para que las ideas se prueben, desafíen y co-creen.

Definir el laboratorio como modelo metodológico en los museos significa tener un enfoque experimental y basado en la investigación. Partiendo de esta definición, esta investigación sigue un método inductivo para delinear una serie de categorías conceptuales específicas que son relevantes para entender la idea del museo como laboratorio. Un análisis cualitativo y cuantitativo de diferentes museos que trabajan con la idea del laboratorio muestra que dos conceptos son clave: experimentación y participación. Estos dos términos son un lugar común en las posiciones contemporáneas en torno al llamado giro edu-

cativo (Allen, 2011). El giro educativo en el contexto de las exposiciones de arte teoriza cómo los comisarios implementan estrategias educativas como parte de su trabajo en el museo. Esto implica un alejamiento de las orientaciones materiales hacia las obras de arte, centrándose en cambio en el proceso, así como en el uso de métodos y situaciones discursivas y pedagógicas dentro y fuera de la exposición. En la práctica, la participación y la experimentación son claves para lograr una mayor conciencia de públicos en su diversidad que permita que el giro educativo entre alcance amplia aceptación.

Si bien el giro educativo prevaleció en el arte contemporáneo desde la segunda mitad de la década de 1990, en el caso de la educación en los museos de arte podríamos considerar intercambiar el concepto de giro educativo por el término retorno educativo. Al buscar las raíces de la presencia de la experimentación y la participación en los museos encontramos un caso paradigmático en la definición que Alfred H. Barr, primer director del Museo de Arte Moderno, dio en 1939: “The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate” (p. 15). En este momento de la historia, la participación, la experimentación y la idea del laboratorio se aplicaban casi exclusivamente a los museos creador en torno a colecciones científicas. Los primeros ejemplos son el Museo Kircheriano (Roma, Italia) o The Ashmolean Museum (Oxford, Inglaterra). Los museos de investigación y los museos de ciencia como el Museo de la



Ciencia en Múnich (Alemania) fueron planeados en muchos casos de tal manera que sirvieran como laboratorio de todos (Wittlin, 1949, p.144) mediante la manipulación de los objetos en exposición y la puesta en práctica de procesos mecánicos.

Para público infantil, Wittlin (1949) observó que los museos podían ser laboratorios para probar nuevos enfoques para la enseñanza además de ser un medio eficaz para promover la educación progresista, ya que brindaba oportunidades para experimentar sin alterar prematuramente el plan de estudios existente (p.212). El Museo de los Niños de Brooklyn fue pionero en esta idea a través del impulso de Anna Billings Gallup desde 1903 (“Historia - Museo de los Niños de Brooklyn”, 2018). La influencia de la Escuela de Laboratorio de la Universidad de Chicago fundada por John Dewey también impregnó el campo de los museos.

En contraste, en el contexto en el que Barr identificó al MoMA con la idea de laboratorio, la oferta educativa de los museos de arte estaba más relacionada con la contemplación y menos con la participación y la experimentación. La definición de Barr era particularmente sugerente ya que la experimentación es parte inherente de los procesos del arte moderno y la invitación del público a participar se producía a través de una pedagogía que surgía del arte mismo.

Este artículo describe cómo el Museo de Arte Moderno llevó a cabo experimentos de exposición y coleccionismo a la vez que involucraba al

público en el proceso. Es gracias al tiempo transcurrido entre la creación de esta definición y el presente que tenemos la oportunidad de ver su aplicación e impacto a largo plazo en el museo y sus visitantes. Comprender el impacto a largo plazo de los museos permite comprender mejor cómo trabajar con las comunidades que los integran (Anderson, Storksdieck & Spock, 2006, p. 197). Pocos estudios han investigado el impacto a largo plazo que surge de la experiencia en museos y entornos similares a museos. La mayoría considera el impacto longitudinal en períodos de tiempo relativamente cortos: semanas y meses después de la experiencia del visitante (ver Adelman, Falk & James, 2000; Anderson, 1999 ; Anderson, Lucas, Ginns y Dierking, 2000; Falk y Storksdieck, 2005; Storksdieck, Ellenbogen y Heimlich, 2005). En el caso del MoMA, estudiar el impacto a largo plazo con un marco de tiempo de décadas permite al museo seleccionar qué elementos de las acciones que transcurren en los museos son relevantes en la biografía del visitante.

Es a través de esta investigación histórica que nos damos cuenta de que la invitación a participar en el concepto de Barr se hizo patente a través del Proyecto Educativo, fundado sólo dos años antes de la formación. En él, se diseñaron estrategias para que todos los públicos pudieran participar activamente en la vida del museo.

De los muchos experimentos educativos que se llevaron a cabo durante este tiempo en el MoMA, hemos elegido un ejemplo que encarna la definición de Barr: The Young People’s



Gallery (1937-1957). Para entender por qué The Young People's Gallery fue la encarnación de la definición de Barr, explicaremos sus propósitos y resultados en detalle.

The Young People's Gallery sirve como un caso de estudio para ayudar a comprender los elementos en juego cuando un museo quiere funcionar como laboratorio apostando por que sus usuarios tengan la oportunidad de seleccionar qué historias se cuentan a través de las exposiciones. Este caso histórico recopila datos de archivo y los revisa en busca de ideas y conceptos relevantes. Estos conceptos son los que presentamos como el Laboratorio de Mediación.

Si bien creemos que la verdadera innovación solo vendrá de la comprensión profunda del pasado, especulamos si el Laboratorio de Mediación extraído de la documentación relacionada con The Young People's Gallery es adecuado para lo que los museos puedan reimaginarse como laboratorios de mediación.

2. EL MUSEO DE ARTE MODERNO COMO LABORATORIO

Alfred H. Barr escribió en el catálogo de la exposición Art in Our Time, el primer director del Museo de Arte Moderno:

“The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate.” (Barr, 1939, p.15)

El MoMA bajo la dirección de Alfred H. Barr fue un laboratorio para la experimentación no solo en los objetos expuestos que incluían pintura,

escultura, arte popular estadounidense, fotografía, cine y pintura hecha por niños, sino también en la forma en que se exhibían. Los procesos creativos modernos y contemporáneos iban guiados por la experimentación y el MoMA corrió riesgos al presentar ejemplos de modernismo a una audiencia de Manhattan para la que esas expresiones eran relativamente novedosas.

El punto de vista de Barr sobre la participación anticipaba un MoMA moldeado por la respuesta del público a la exposición Art in Our Time (1939, p.15). Este deseo de participación se vio reforzado cuando en 1937 Victor D'Amico fue contratado para dirigir el Proyecto Educativo en el Museo de Arte Moderno.

Victor D'Amico fue un pionero de la educación artística que defendió las ideas del arte como experiencia, aprender haciendo y el arte moderno como proceso. Su experiencia incluyó una encuesta nacional para la Fundación Rockefeller titulada “Arte en las escuelas estadounidenses” que había elaborado durante los años 1934 y 1935 mientras viajaba a diferentes escuelas de los Estados Unidos. En este estudio, analizó las formas en que se estaba impartiendo la educación artística en diferentes instituciones, lo que le dio datos clave para crear su propio método de enseñanza. Esta investigación la llevó a cabo a la vez que era Jefe del Departamento de Arte de la Fieldston School. Su profundo conocimiento de la educación artística lo convirtió en el candidato ideal para “building up satisfactory relations with the schools and colleges and for providing popular



instruction”¹ (Packard, 1936, p. 19) en el Museo.

El proyecto educativo tenía como objetivo establecer conexiones entre las escuelas de educación secundaria de la ciudad de Nueva York y el Museo de Arte Moderno. El Proyecto Educativo fue el primer paso hacia la fundación de lo que luego se convertiría en el Departamento de Educación del MoMA.

El Proyecto Educativo tenía dos objetivos principales: primero, estudiar la naturaleza de concepción del arte entre los adolescentes; segundo, buscar y preparar mejores métodos y materiales para la enseñanza de las artes visuales en la educación general (D’Amico, 1939, p.1).

El objeto de estudiar la naturaleza de los adolescentes fue conocer la aproximación estética y creativa del adolescente, en la creencia de que ese conocimiento ayudaría al docente a promover el crecimiento creativo del alumno. Para D’Amico, promover el crecimiento creativo del individuo era la vía para el desarrollo de la personalidad completa del estudiante. Según D’Amico, “creative character should involve, in the broader sense, all the sensibilities of the individual, and should provide key to individuality”² (D’Amico, 1939, p. 2).

El proyecto educativo se concibió como un proyecto de investigación. El procedimiento de obtención de 1 “establecer relaciones satisfactorias con las escuelas y colegios y para proporcionar instrucción popular.” (traducción de la autora)
2 “el carácter creativo debe involucrar, en el sentido más amplio, todas las sensibilidades del individuo, y debe proporcionar la clave para la individualidad.” (traducción de la autora)

evidencias que dé respuesta a los objetivos de investigación antes mencionados se desarrolló en varias líneas. Incluyó el análisis de “reactions to pictures and art objects through oral and written responses, group discussions, and exercises in graphic and plastic media”³ (D’Amico, 1939, p. 3). Las evidencias se recopilaban a través de expresiones verbales y visuales. Los resultados fueron registrados e interpretados por el propio Victor D’Amico. Al principio del proyecto, los resultados mostraron que los estudiantes exigían cada vez más responsabilidad en la selección del contenido. El Proyecto Educativo sufrió cambios para que progresivamente se diera a los estudiantes más poder de decisión y se reorganizaran las exposiciones en respuesta a las “profitable criticism by teachers and students”⁴ (D’Amico, 1938, p. 9).

Los experimentos se llevaron a cabo tanto en las escuelas que cooperaron en el proyecto como en el museo. Un representante del museo visitaba la escuela equipado con los materiales visuales necesarios y presentaba una serie de ejercicios. Este servicio era necesario para aquellas escuelas cuyo currículo o ubicación les impedía ir al museo. También hubo exposiciones itinerantes para ser instaladas en las escuelas de destino, demostraciones de técnicas artísticas, conferencias a profesores, cursos de arte y exposiciones temporales.

3 “reacciones a imágenes y objetos de arte a través de respuestas orales y escritas, discusiones en grupo y ejercicios en medios gráficos y plásticos.” (traducción de la autora)

4 “provechosas críticas de profesores y alumnos” (traducción de la autora)



Por otro lado, en el Museo se construyó un espacio específico para el fin de la participación de los jóvenes en la vida del museo:

“A laboratory or studio will be established at the Museum for conducting experiments. It will be planned expressly for conducting experiments in appreciation and creative work. Such a room has been designed by the Director to serve the function of both studio and gallery. It is therefore a convertible studio-gallery”⁵ (D’Amico, 1939, p. 3).

Este laboratorio se llamó The Young People’s Gallery y es el tema central de la siguiente sección.

3. THE YOUNG PEOPLE’S GALLERY (1937-1949)

La Young People’s Gallery fue un experimento educativo cuyo objetivo era “making the Museum’s collection more accessible to New York schools”⁶ (D’Amico, 1940, p. 2). La actividad central de The Young People’s Gallery fue la exposición de obras seleccionadas e instaladas por colectivos de estudiantes de educación secundaria a partir del material reunido tanto en la colección como en exposiciones temporales, colecciones privadas y galerías de arte. Los estudiantes visitaban las exposiciones individualmente y en grupo para debatir con los

5 “Se establecerá un laboratorio o estudio en el Museo para realizar experimentos. Se planificará expresamente para la realización de experimentos de apreciación y trabajo creativo. El Director ha diseñado una sala de este tipo para que sirva tanto de estudio como de galería. Se trata, por tanto, de un estudio-galería convertible.” (traducción de la autora)

6 “hacer que la colección del Museo sea más accesible para las escuelas de Nueva York.” (traducción de la autora)

profesores y D’Amico (D’Amico, 1940, p. 2). El proyecto buscaba brindar a los estudiantes una experiencia práctica en comisariado y producción de exhibiciones de arte.

The Young People’s Gallery era un laboratorio de dos formas diferentes. Por un lado, era un espacio que animaba a los estudiantes de instituto a experimentar con diferentes formatos de presentación de obras de arte originales en una experiencia verdaderamente práctica mientras comisariaban exposiciones en sala. Por otro lado, las decisiones estéticas que tomadas por los estudiantes ayudaban al museo a estudiar la naturaleza de la percepción y carácter creativo de los adolescentes.

Para que ambos polos de la investigación tuvieran éxito, el diseño de los espacios respondía a la extracción de datos relevantes. Víctor D’Amico diseñó un equipamiento especial en The Young People’s Gallery para que sirviera tanto al propósito de ser galería como de estudio de creación artística. Esto incluía caballetes comunitarios, organizados en una cadena continua de escritorios plegados contra dos de las paredes. Además una gran pantalla cubría toda una pared de la galería y podía abrirse para formar estanterías abatibles. En estas estanterías, las pinturas podrían colocarse y retirarse fácilmente para favorecer la presentación de más pinturas durante las demostraciones y conferencias.

The Young People’s Gallery se inauguró en 1937 en la sede temporal del Museo de Arte Moderno en 14 West 49 Street. Tras la reapertura del



Museo de Arte Moderno en 11 W 53 Street en Nueva York, este se ubicó en el tercer piso del edificio. Se ubicó en un lugar muy visible del museo y los experimentos fueron ampliamente publicitados, al igual que las conclusiones de la investigación (The Museum of Modern Art, 1938).

Las escuelas que participaron en el experimento incluyeron “pupils from varied nationalities and racial backgrounds of a large metropolitan city”⁷. Las escuelas seleccionadas eran tanto públicas como privadas y se categorizaron como: “a fair representation of the wide variety of differences among our pupils, namely racial, national and religious differences, low and high mentality, gifted and average art ability, verbal and manual individuals, students trained and untrained in the arts”⁸ (D’Amico, 1939, p.1).

El objetivo inmediato de este estudio era promover el desarrollo un ciudadano creativo. Los hallazgos del proyecto estaban destinados a arrojar luz sobre la naturaleza de la adolescencia en todas las situaciones y localidades (D’Amico, 1939, p.1). El número de escuelas se decidió para que los datos fueran manejables, pero lo suficientemente grandes como para que los resultados fueran relevantes. En el primer año “twelve schools were invited, two finding it impossible to

continue throughout the year due to lack of facilities”⁹ (D’Amico, 1940, p. 2.). El segundo año, 16 escuelas participaron en el experimento. El número de escuelas siguió creciendo a lo largo de los años.

El estudio se realizó durante el primer trienio del Proyecto Educativo, involucrando diversas etapas y enfoques. Según el plan de investigación, la primera etapa consistió en conocer la preferencia del adolescente a la hora de seleccionar imágenes. Se prepararon y probaron varios grupos de imágenes que cubrían temas desde el retrato hasta la naturaleza muerta con estudiantes de doce a dieciocho años de edad. Las etapas posteriores del estudio añadieron el análisis de las reacciones del adolescente a la calidad dramática y estética de los cuadros, a los estilos y la técnica, al tamaño y montaje de las obras, así como a las diversas escuelas del período moderno. El período final del estudio consistió en probar diversas técnicas y métodos de enseñanza de las artes, tanto en cuanto por su idoneidad como por su eficacia en el desarrollo creativo de los adolescentes. “These methods involved the verbal, visual and activity approach.”¹⁰ (D’Amico, 1940, p. 2.).

En el primer año, las exposiciones organizadas por los colectivos estudiantiles incluyeron Transiciones y Contrastes en Pintura y Escultura, Dibujos Contemporáneos, Arte Popular Americano, Arte de Máquina

7 “alumnos de diversas nacionalidades y orígenes raciales de una gran ciudad metropolitana.” (traducción de la autora)

8 “una representación justa de la amplia variedad de diferencias entre nuestros alumnos, a saber, diferencias raciales, nacionales y religiosas, mentalidad alta y baja, habilidad artística promedio y superdotada, individuos verbales y manuales, estudiantes formados y no formados en las artes” (traducción de la autora)

9 “se invitó a doce escuelas, dos de las cuales no pudieron continuar durante todo el año debido a la falta de instalaciones” (traducción de la autora)

10 “Estos métodos involucraron el enfoque verbal, visual y de actividad” (traducción de la autora)



y Exhibición de Jóvenes. Durante el primer año, más de mil alumnos de entre once y diecisiete años visitaron The Young People's Gallery (Museo de Arte Moderno, 1938). Cada uno de estos visitantes relleno un cuestionario proporcionado por el Museo con comentarios y críticas en torno a la pintura, escultura, dibujos y otras obras expuestas. En esos comentarios la presencia de crítica, irritación y disfrute son parte del análisis. Un estudiante de Erasmus Hall High School escribió:

I realize now how important individual expression, originality and the spirit of exploration are; as a result. I am better fitted to judge, criticize and appreciate the products of the modern trend in art. For example, some things which I had once thought senseless, grotesque and crazy seem to have become quite the opposite types." (D'Amico, 1938, p.2)

La comprensión de la importancia del "espíritu de exploración" al que se refiere este estudiante debía lograrse a través de la naturaleza dual de la galería-estudio en la Young People's Gallery. El objetivo era que el arte moderno se entendiera a través de la experiencia del proceso creativo y del análisis del resultado. La propuesta de una galería que incluya elementos rompedora de la galería como lugar de aprendizaje en la práctica. Si los museos son lugares para aprender y "hacer" y el proceso es clave para comprender el arte moderno, The Young People's Gallery fue pionera

11 "Ahora me doy cuenta de lo importante que son la expresión individual, la originalidad y el espíritu de exploración; como resultado. Estoy mejor capacitado para juzgar, criticar y apreciar los productos de la tendencia moderna en el arte. Por ejemplo, algunas cosas que alguna vez pensé que no tenían sentido, grotescas y locas parecen haberse convertido en todo lo contrario." (traducción de la autora)

en incorporar ambos principios. Para Victor D'Amico solo participando en los procesos de creación del arte moderno una persona podría apreciar y respetar los experimentos de otras personas (Maeda & Iwasaki, 1995, p. 30).

En los años siguientes, la Young People's Gallery incluyó exposiciones como "Crecimiento Creativo, de la infancia a la madurez" en 1939/40 (Figura 1), que presentaba el trabajo de Dahlov Ipcar desde los tres hasta los 21 años. Tenía la intención de ilustrar que "with proper stimulation and encouragement"¹² (The Museum of Modern Art, 1939) cualquiera puede ser creativo. La exposición Dahlov Ipcar fue un hito en la historia del MoMA por ser la primera vez que una mujer tenía una exposición individual en el Museo de Arte Moderno (también fue la persona más joven)



Figura 1. Original poster for Dahlov Ipcar's Creative Growth: Childhood to Maturity exhibit, Museum of Modern Art, Fall, 1939, from Dahlov Ipcar Arts Collection, LLC.

Otras exposiciones se centraron en el gusto de los estudiantes de secundaria (como Doce Favoritos: pinturas seleccionadas por estudiantes

12 "Con el estímulo e incitación adecuados." (traducción de la autora)



de la colección del museo en 1940 o *We Like Modern Art* 1941), técnicas artísticas (como *Cómo hacer un fotograma* 1942), educación artística (como el curso preliminar de la Bauhaus en 1941, *Nuevas técnicas de enseñanza: Cursos básicos de diseño y fundación* en 1947, *Educación artística en tiempos de guerra* en 1943), *Pintura infantil internacional (Arte infantil soviético en 1944 o Pinturas de niños franceses, 1948)* o educación para padres (como *Entender a su hijo a través del arte: un curso para padres en 1949*).

En estas exposiciones, los procesos de mediación se exhibieron en el MoMA con el mismo nivel de importancia que cualquier otra exposición. La creencia detrás de esta actitud era que la misión más importante de los artistas modernos favorecer que la gente pudiera desarrollar su propio yo creativo. D'Amico (1970) consideraba la enseñanza como la forma de arte suprema y, como tal, tenía que mostrarse a través de los mecanismo que el arte se presenta.

Gracias a *The Young People's Gallery* aproximadamente sesenta escuelas recibieron más de 100 paquetes de imágenes para realizar exposiciones, charlas en formato diapositiva, modelos didácticos, portfolios didácticos y películas, que fueron vistas por más de 350.000 escolares cada año.

"The record of this program", dijo Víctor D'Amico, "and the exhibitions are a tribute to the Board of Education teachers whose interest sustained the program and whose cooperation with the Museum over the years has been

an adventure"¹³. Olive Reilly, Directora de Arte de la Junta de Educación, calificó el programa como "an outstanding example of the fine contribution that a museum, through its educational department, can make to public school education."¹⁴ (D'Amico, 1960, p. 46).

Un estudiante resumió su experiencia personal de la siguiente manera:

The Young People's Gallery has taught me things I will always remember. It not only has helped me with my work here at Erasmus (Hall High School), but it has also given me a fine understanding of the arts... The trips, demonstrations and exhibits sent to schools are really fine and of great interest to us all. Being able to work with you, and being able to belong to the Gallery is an experience that I shall never forget¹⁵. (D'Amico, 1938, p.3)

The Young People's Gallery evolucionó a lo largo de los años y el concepto de laboratorio se expandió a otros proyectos del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno. El impacto de *The Young People's Gallery* fue previsto por Víctor D'Amico después del primer año del proyecto:

One word may be said with respect to the future of the Project. I am even more enthusiastic about its possibili-

¹³ "El registro de este programa y las exposiciones son un homenaje a los maestros de la Junta de Educación, cuyo interés sostuvo el programa y cuya cooperación con el Museo a lo largo de los años ha sido una aventura." (traducción de la autora)

¹⁴ "un ejemplo sobresaliente de la excelente contribución que un museo, a través de su departamento educativo, puede hacer a la educación de las escuelas públicas." (traducción de la autora)

¹⁵ "La Galería de los Jóvenes me ha enseñado cosas que siempre recordaré. No solo me ha ayudado con mi trabajo aquí en Erasmus (Hall High School), sino que también me ha dado una buena comprensión de las artes ... Los viajes, demostraciones y exposiciones enviadas a las escuelas son realmente buenos y de gran interés para todos nosotros. Poder trabajar contigo y poder pertenecer a la Galería es una experiencia que nunca olvidaré." (traducción de la autora)



ties now than I was at the outset and I believe that it will become one of the most important of the Museum's functions. If our facilities permitted it, we could even now expand the work to include many more schools. In time we should be able to work with most schools within and about the city. The influence of the rotating exhibitions is unlimited. I feel that the major objective of the project should be to help bring about desirable changes in art and general education and I believe that the Museum of Modern Art is in a strategic position to accomplish this end. The realization of such a plan would require a much larger enterprise that we can at present visualize, but I do not think that such realization is impossible or remote. It is toward this larger end that I am working and I believe our present program is a step in that direction.¹⁶ ("Informe sobre el proyecto educativo del Museo de Arte Moderno 1937-38", 1938, p. 10)

El MoMA, fundado como institución educativa, estaba en una posición estratégica para lograr cambios en la educación artística porque la colección del museo era en muchos casos una respuesta a las carencias de la educación artística tradicional y académica para reflejar los tiempos modernos. La educación artística tradicional no demostró ser de ayuda para los artistas modernos para encontrar su propio camino en el mundo que los

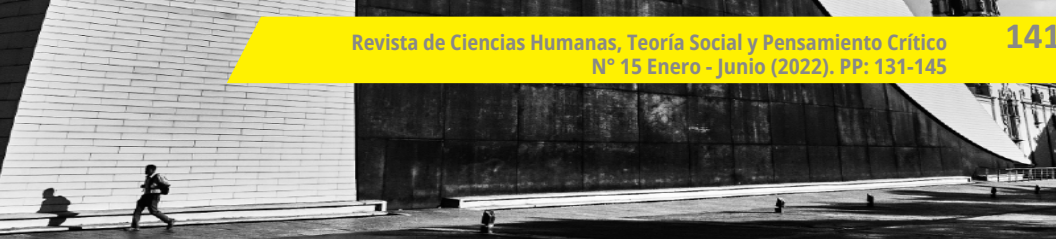
rodeaba. De hecho, para encontrar su propia expresión, la mayoría de los artistas expuestos en el museo rechazaron lo que les habían enseñado en su formación formal en un momento u otro de sus vidas. Muchos artistas tuvieron que encontrar sus propias estrategias de autoaprendizaje y el MoMA recogió esos procesos considerando a artistas autodidactas y formados de igual importancia. Todos eran esenciales para comprender la modernidad del siglo XX.

Tanto educadores como estudiantes de la Galería de Jóvenes del MoMA afrontaron el desafío de crear una nueva educación artística que alimentaría un viaje personal hacia el descubrimiento de una personalidad creativa propia. De hecho, The Young People's Gallery fue un primer paso en esta dirección. El proyecto educativo se expandió hasta alcanzar el nivel de Departamento. Muchos experimentos dieron continuidad a The Young People's Gallery con el objetivo de lograr un cambio en el arte y la educación que está lejos de haber culminado. El laboratorio de mediación es una propuesta para dar los siguientes pasos.

4. EL LABORATORIO DE MEDIACIÓN

Aunque The Young People's Gallery fue un caso singular diseñado para una audiencia específica y basado en teorías que han sido revisadas varias veces, proporciona un estudio de caso práctico del cual extraer los elementos de lo que pudiera ser entender el museo como Laboratorio de Mediación. Los elementos del Labora-

16 "Se puede decir una palabra con respecto al futuro del Proyecto. Estoy aún más entusiasmado con sus posibilidades ahora que al principio y creo que se convertirá en una de las funciones más importantes del Museo. Si nuestras instalaciones lo permitieran, incluso ahora podríamos ampliar el trabajo para incluir muchas más escuelas. Con el tiempo, deberíamos poder trabajar con la mayoría de las escuelas dentro y fuera de la ciudad. La influencia de las exposiciones rotativas es ilimitada. Siento que el objetivo principal del proyecto debería ser ayudar a lograr cambios deseables en el arte y la educación general y creo que el Museo de Arte Moderno se encuentra en una posición estratégica para lograr este fin. La realización de tal plan requeriría una empresa mucho más grande que podamos visualizar en la actualidad, pero no creo que tal realización sea imposible o remota. Es hacia este fin más amplio que estoy trabajando y creo que nuestro programa actual es un paso en esa dirección." (traducción de la autora)



torio de Mediación en museos según el estudio de caso de Young People's Gallery del MoMA son:

Experimentación. Este punto de vista plantea que las ideas deben llevarse a la práctica (Tanner, 2017). La idea de un museo dedicado enteramente a probar la teoría educativa nunca se ha afianzado. Una de las grandes paradojas de los museos es que, si bien son instituciones educativas, casi nunca (aunque hay importantes excepciones) producen teoría educativa. The Young People's Gallery y el Proyecto Educativo partieron del deseo de conocer la naturaleza de la experiencia artística del adolescente. Ese deseo produjo datos que sentaron las bases para preparar mejores métodos y materiales para la enseñanza en el museo. Si bien los resultados obtenidos en The Young People's Gallery no son relevantes para su uso hoy en día, ya que los adolescentes interactúan de formas completamente diferentes con las artes visuales, la actitud de investigación y experimentación por parte de la institución dispuesta a cuestionarse a sí misma. Las actividades educativas deben ser diseñadas por la necesidad de saber más sobre los públicos para brindar una mejor experiencia en el museo. El reconocimiento del educador del museo como investigador es clave para una práctica más reflexiva, y el museo debe facilitar el aprendizaje creando oportunidades que lleven al visitante en un viaje de autodescubrimiento.

- Comunidad. Dewey escribió en "Principios éticos subyacentes a la educación" (1903) que la escuela debe ser "an embryonic yet typical community life"¹⁷ (p. 14). En la administración, selección de materias, métodos de aprendizaje, enseñanza y disciplina debe haber una motivación y un deseo de descubrir para generar un ambiente de aprendizaje que recuerde la noción de una "coo-

perative community while developing in individuals their own capacities and satisfying their own needs."¹⁸ (Mayhew & Edwards, 1936, p.xvi). En la Young People's Gallery había una fuerte emoción compartida de ser parte de una comunidad en la que todos los miembros desempeñaban un papel. Poder pertenecer a la Galería fue una experiencia inolvidable para muchos (D'Amico, 1938, p. 3). Parte del Laboratorio de Mediación es darse cuenta de que los usuarios son, de hecho, parte de la institución. Los usuarios del museo pueden desarrollar una conciencia de que ellos y su experimentación cambian y mejoran la institución. El sentimiento de pertenencia es el primer paso para hacer una institución socialmente relevante.

- Participación. Nina Simon define "a participatory cultural institution as a place where visitors can create, share, and connect with each other around content"¹⁹ (2010). En The Young People's Gallery estuvieron presentes todas las categorías de participación que define el Informe de Participación Pública en la Investigación Científica (2009): contribución, colaboración y co-creación. Fue gracias a las aportaciones de más de mil alumnos que visitaron The Young People's Gallery (Museo de Arte

¹⁸ "una comunidad cooperativa mientras se desarrolla en los individuos sus propias capacidades y satisfacciones. sus propias necesidades." (traducción de la autora)

¹⁹ "una institución cultural participativa como un lugar donde los visitantes pueden crear, compartir y conectarse entre sí en torno al contenido." (traducción de la autora)

¹⁷ "una vida comunitaria embrionaria pero típica." (traducción de la autora)



Moderno, 1938) durante el primer año que el equipo educativo pudo diseñar y mejorar sus recursos para los años posteriores. Registraron sus comentarios y críticas sobre la pintura, la escultura, los dibujos y otras obras de arte originales de las exposiciones en un cuestionario facilitado por el Museo. A partir de esos datos y de la estrecha colaboración con las escuelas, The Young People's Gallery podría albergar experiencias más significativas. Las exposiciones que se exhiben en The Young People's Gallery fueron una creación conjunta entre el personal del museo y los jurados de estudiantes.

- **Confianza.** Ningún usuario del museo experimentará libremente en un museo sin sentir confianza en la institución. El usuario del museo que participa en el Laboratorio de Mediación potencialmente creará o conectará conceptos que se espera sean valorados e integrados en el discurso del museo. La confianza es a veces consecuencia de una buena comunicación y una participación generosa por parte del museo y sus usuarios, pero incorpora un nivel emocional. Establecer un nivel de confianza es básico para que se produzca una experimentación sincera que aproveche al máximo el hecho de que los museos son lugares seguros para ideas inseguras (Pelletier, 2016). No solo los usuarios del museo deben confiar en la institución, sino que el
- **propio museo también debe confiar en sus usuarios.** Son pocos los casos en los que una institución ha confiado en sus usuarios hasta el punto de darles espacio y poder de acción para seleccionar y colgar la obra original de la colección. The Young People's Gallery basó su funcionamiento en la confianza que el museo depositó en los adolescentes que seleccionaban y organizaban las exposiciones. Existe un temor comprensible al depender de los usuarios del museo para tomar decisiones importantes en el museo. Este miedo se alimenta en muchos casos de no saber quiénes son los usuarios del museo. Para combatir ese miedo, la comunicación es fundamental.
- **Comunicación.** Nada de lo anterior es posible sin una comunicación fluida entre el museo y sus distritos. La presencia de los usuarios del museo es extremadamente valiosa no solo para el propio aprendizaje, sino también para el aprendizaje de la institución. La presencia de un usuario en el museo tiene el potencial de desafiar y mejorar a la institución. La escucha activa por parte del museo y el estímulo para participar en lo que está sucediendo son determinantes. Según Victor D'Amico, uno de los aspectos más importantes de The Young People's Gallery fue que "the informality of the Museum's galleries was liked by both students and teachers."²⁰ (D'Amico, 1939,

²⁰ "tanto los estudiantes como los profesores agradaron la informalidad de las galerías del Museo." (traducción



p. 3). Las grandes instituciones a menudo se perciben como estructuras burocráticas sin rostro, pero al final todas las instituciones están formadas por personas. Destacar el lado humano de las instituciones y facilitar las conversaciones personales es necesario para establecer relaciones entre el museo y sus usuarios.

Estos cinco conceptos fueron claves en la ejecución de The Young People's Gallery. Incluso si el proyecto comenzó hace más de 80 años, al observar los datos es difícil no preguntarse si estos conceptos también podrían ser útiles para liderar iniciativas presentes o incluso futuras en los museos. La pregunta de si el Laboratorio de Mediación es un modelo adecuado para el futuro museo quedará inevitablemente sin respuesta, pero en la siguiente sección nos permitimos algunas especulaciones.

5. CONCLUSIONES: EL MUSEO COMO LABORATORIOS DE MEDIACIÓN.

Lo único que sabemos con certeza sobre el futuro es que se desconoce. Prepararse para un futuro desconocido cuando se preparan presupuestos y estructuras para un presente muy exigente es una tarea imposible para un museo. Sin embargo, si tuviéramos que hacer una apuesta segura sobre lo que depara el futuro, sería que, en una sociedad cambiante, los museos tendrían que cambiar para seguir siendo socialmente relevantes (Janes, 2009, p.24). La dirección, las

influencias y la naturaleza de ese cambio son la clave para la supervivencia de los museos.

El Laboratorio de Mediación ofrece un marco de acción abierto que parte del reconocimiento de que la herramienta existente más importante para comprender un mundo cambiante es la investigación. Además, a través de la experimentación, los museos deben cultivar una conciencia de sí mismos y de su propia naturaleza para entender lo que pueden ofrecer a un mundo cambiante. Las nociones preconcebidas de lo que vale la pena exponer, las críticas, las peticiones particulares o las reacciones del público no tienen cabida en un museo que funciona como laboratorio. El Museo como Laboratorio de Mediación se abre a la participación del público para experimentar y apropiarse de lo que sucede dentro de la institución. El Museo como laboratorio no expone verdades incontestables, sino que alberga la co-creación de historias.

Muchos pueden argumentar que lo que necesita el museo del futuro es innovación. Sin embargo, la verdadera innovación solo puede provenir de un profundo conocimiento del pasado. Comprender The Young People's Gallery y extraer los elementos definitorios que convirtieron el Museo de Arte Moderno en un laboratorio es una oportunidad para especular si el Laboratorio de Mediación podría ser de utilidad en el museo del futuro. Las características del Laboratorio de Mediación (experimentación, comunidad, participación, confianza y comunicación) pueden ofrecer al museo del futuro un marco para ser



experimental, basado en la investigación y comprometido con el cuestionamiento a sí mismo. Y de esa manera ser un laboratorio cuyo crecimiento dependerá de la comprensión de sus éxitos y fracasos, experimentos que (esperamos) allanarán el camino hacia un museo socialmente relevante.

REFERENCIAS

- ADELMAN, Leslie, FALK, John H. y JAMES, Sylvia (2000). Impact of National Aquarium in Baltimore on Visitors' Conservation Attitudes, Behavior, and Knowledge. **Curator: The Museum Journal**, 43(1), 33-61. doi: 10.1111/j.2151-6952.2000.tb01158.x
- ALLEN, Felicity (2011) *Education Documents of contemporary art*, Cambridge/Mass.: MIT Press.
- ANDERSON, David, STORKSDIECK, Martin y SPOCK, Michael (2006). Long-term impacts of museum experiences. En J. H. FALK, L. DIERKING y S. FOUTZ (Eds.). **In principle, in practice: Museums as Learning Institutions** (pp. 197-215). Lanham: AltaMira Press
- ANDERSON, David (1999). The development of science concepts emergent from science museum and post-visit activity experiences: Students' construction of knowledge. Unpublished doctoral dissertation, Queensland University of Technology, Brisbane, Australia
- ANDERSON, David, LUCAS, Keith B., GINNS, Ian S. y DIERKING, Lynn D. (2000). Development of knowledge about electricity and magnetism during a visit to a science museum and related post-visit activities. **Science Education**, Vol. 84 N° 5, pp. 658-679. doi: 10.1002/1098-237x(200009)84:5<658::aid-sce6>3.0.co;2-a
- BARR, Alfred (1939). Art in our time; an exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its new building, held at the time of the New York World's Fair. New York: The Museum of Modern Art.
- BONNEY, Rick, BALLARD, Heidi, JORDAN, Rebecca, MCCALLIE, Ellen, PHILLIPS, Tina, SHIRK, Jennifer y WILDERMAN, Candie C. (2009). *Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing its Potential for Informal Science Education*. A CAISE Inquiry Group Report. Washington DC: Center for Advancement of Informal Science Education (CAISE)
- CRESWELL, John W. y POTH, Cheryl N. (2007). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions* (2nd Ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- D'AMICO, Victor. (1937). 'The Museum of Modern Art's Educational Project for Secondary Schools' New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1938). 'Report on the Educational Project of The Museum of Modern Art 1937-38' New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1939) 'Report on the Educational Project' New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1939). 'Minutes of the first meeting of the advisory committee of the educational project, held at teachers' college, Columbia university on the evening of February 16, 1939' New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1939). 'Tentative plans for the Three-Year Experiment of the Educational Project with Secondary Schools'. New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1940). 'Report on the Educational Project of The Museum of Modern Art 1937-40' New York. The Victor D'Amico Papers I.2. The Museum of Modern Art Archives
- D'AMICO, Victor (1960). *Experiments in creative art teaching*. New York: Museum of Modern Art.
- D'AMICO, Victor (1970). 'The progress of an Art Teacher'. Manuscript, The Victor D'Amico Papers X.A.25. New York: The Museum of Modern Art Archives.
- DEWEY, John (1903). *Ethical principles underlying education*. Chicago: The University of Chicago



FALK, John y STORKSDIECK, Martin (2005). Using the contextual model of learning to understand visitor learning from a science center exhibition. **Science Education**, 89(5), 744-778. doi: 10.1002/sce.20078

History - Brooklyn Children's Museum. (2018). Recuperado el 12 de enero, 2018, desde <https://www.brooklynkids.org/about/history/>

JANES, Robert (2009). Museums in a troubled world: renewal, irrelevance or collapse? Oxon: Routledge Maeda, C., & Iwasaki, K. (1995). Victor D'Amico, art as a human necessity. Tokyo, Japan: Child Welfare

Foundation of Japan
MAYHEW, Katherine. C. y EDWARDS, Anna C. (1936). The Dewey School The Laboratory School Of The University Of Chicago 1896-1903. D. Appleton-Century Company, Inc. School Of Museum Studies University Of Leicester

PACKARD, Arthemias. (1936) 'Report on the Museum of Modern Art, Part two. The Function of the Museum in General Education. Packard Report 1935-1936'. New York. The Museum of Modern Art Archives

PELLETIER, Mary (2016). The Palestinian Museum: A safe place for unsafe ideas. Middle East Eye. Recuperado de <http://www.middleeasteye.net/in-depth/features/palestinian-museum-safe-place-unsafe-ideas-474077213>

ROSS, Max (2004). Interpreting the new museology, **Museum & Society** Vol. 2 N° 2 pp. 84-103.

SCHUBERT, Karsten (2009). The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day (1st Ed.). London: Christies.

SIMON, Nina (2010). The participatory museum. Santa Cruz, Calif.: Museum 2.0. STORKSDIECK, Martin, ELLENBOGEN, Kirsten y HEIMLICH, Joe M. (2005). Changing minds? Reassessing outcomes in free-choice environmental education. **Environmental Education Research**, Vol. 11, N° 3, pp. 353-369. doi: 10.1080/13504620500081228

TANNER, Laurel N. (2017). Dewey's Laboratory School. Teachers College Press.

The Museum of Modern Art. (1938). Young People's Gallery Fifth Exhibition. Press release. The Museum of Modern Art Archives

The Museum of Modern Art. (1939). The

Young People's Gallery at the Museum of Modern Art opens with unusual exhibition. Press release. The Museum of Modern Art Archives

WITTLIN, Alma S. (1949). The museum its history and its tasks in education. London:Routledge & Kegan Paul

Sara Torres Vega

Personal docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y Formación Artística. Coordinadora de artes y humanidades y directora del programa cultural de los cursos de verano de El Escorial y profesora de la New York University.