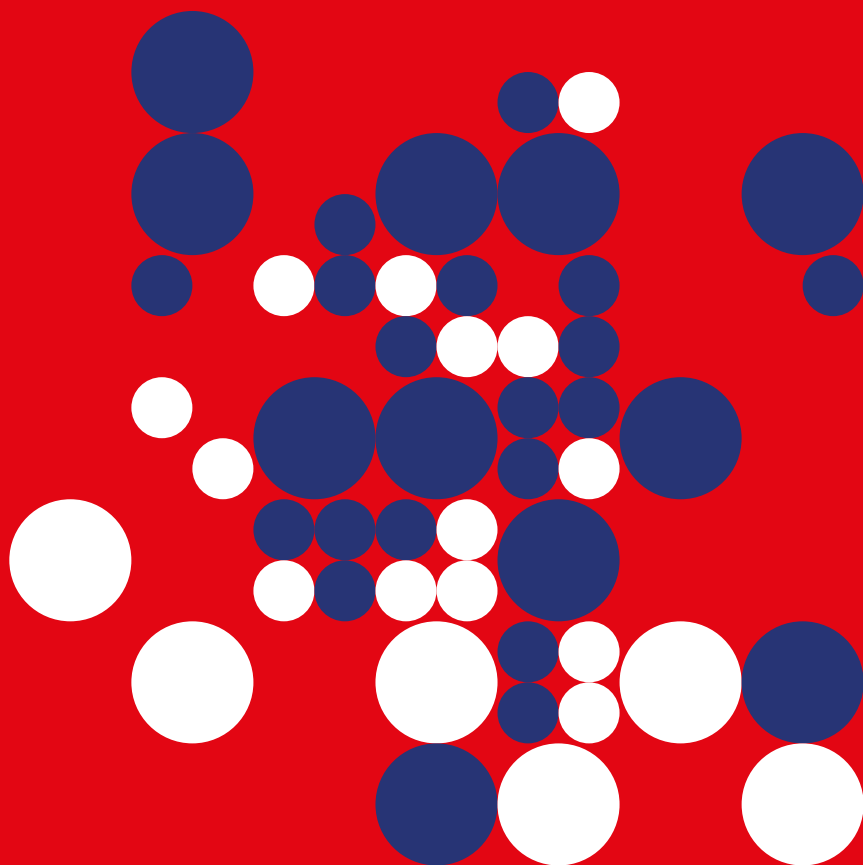




Historia de la mediación museística

Francia

Sylvie Savare

Historia de la mediación museal - Francia

Coordinación científica: Nicole Gesché-Koning y Marie-Clarté O'Neill

Autora: Sylvie Savare

Publicación financiada por el CECA, SAREC e ICOM Francia

Texto original francés

Traducción: DeepLPro revisado por Margarita Laraignée (Prefacio hasta incluso I), Alicia Martin (II), Denise Pozzi-Escot (III) y Silvana Lovay (IV)

Portada, diseño y maquetación: Studio Olbinski - Lieja - www.olbinski.be
con el apoyo de ICOM Bélgica/Valonia-Bruselas

© 2025 CECA / ICOM France

ISBN : 978-2-492113-29-1

Prefacio

Danièle Giraudy

Conservadora honoraria del Patrimonio

Mediación, museos, cambio

He aquí una idea que habría entusiasmado a Georges Henri Rivière, creador del *Musée des Arts et Traditions Populaires* y uno de los fundadores del ICOM en 1946, quien introdujo la palabra «deleite» en la definición de museo: encargar a cada país un estudio sobre el arte y la manera de ayudar al público a visitar dicha institución. Por supuesto, son Nicole Gesché-Koning y Marie-Clarté O'Neill quienes se encargan de ello con entusiasmo en Francia, igual que se ocupan de nuestros estudiantes en la Universidad y en la *École du Louvre*, y ahora, una de ellas, en segundo año del máster, acaba de elaborar una brillante historia sobre el tema, que en breve será publicado y difundido en línea en el marco del CECA, el Comité para la Educación y la Acción Cultural del Consejo Internacional de Museos.

El panorama bosquejado por Sylvie Savare resulta claro, didáctico, ilustrativo y, en ocasiones, sorprendente, cuando describe las prácticas que acompañan las mutaciones de los museos, llevándonos a reflexionar sobre sus colecciones, nuestros hábitos y los cambios que atraviesan nuestras sociedades. Cambios que se reflejan.

Porque desde el conferenciante a veces pomposo que tomaba la palabra ante las obras maestras, transmitiendo su saber a unos visitantes maravillados y mudos, pasando por el guía incansable del castillo que describía «los zapatos del Príncipe

Negro del siglo XVIII y su capilla solo del XVII» imaginado por el comediante Jacques Dufilho, hasta llegar al actual «mediador táctil» que se desliza por la exposición inmersiva entre *ChatGPT* y *Chatbot*, han habido muchas etapas que Sylvie Savare analiza a lo largo de tres siglos y numerosos lugares, cómo el Palacio del Rey que se convirtió en el de sus visitantes, cómo en el templo, convertido en foro; intervinieron los facilitadores y luego los mediadores, que dialogando con sus grupos, demostradores en los museos de ciencias, creadores en los talleres de los museos de arte, delante de músicos, bailarines, fisioterapeutas e incluso cuidadoras para bebés-visitantes (?), mientras el museo se integra en el centro social o la guardería, ofreciendo remedios para necesidades olvidadas en otros lugares. La cultura, siendo una necesidad vital, es la primera en eliminarse cuando hay quiebra o pandemia. (Reflexión aparte: reabrimos antes las peluquerías en Francia durante el Covid)

El museo se adapta a sus públicos -que evolucionan- y sus valiosos mediadores también cambian cuando a los estudiantes les siguen los escolares, luego los niños pequeños (el guía baja las obras y sus explicaciones a su altura), luego las personas con discapacidad (el mediador comenta en lengua de señas y proporciona etiquetas en Braille). Convertido en psicólogo, ayuda a los «visitantes primerizos» a elegir las obras expuestas e incluso a escribir las etiquetas: ¿Píxide o caja? ¿Luis XIV o Luis 14? ¿O sueña libremente en una visita zen y meditativa, donde los objetos hablan por sí solos? ¿O se siente tranquilo, acompañado por un perro? ¿O se queda dónde está y el museo viene a usted en un *kit*, en un museobús o incluso en un barco? ¿O aporta usted sus propios tesoros, alineados junto a los inalienables?

Porque lo que también cambia en el interior del museo es la relación y el rol que la conservación atribuye, otorga o deja a la mediación. A menudo esta última interviene aún en las salas ya colgadas, en la exposición lista para abrir, integrada tardíamente al equipo museal y raramente desde la concepción de la futura instalación. Desconociendo la opinión de este especialista del público con

su formación diferente –como su salario y su estatus– el conservador titular, que no tiene el tiempo ni el gusto de encontrarse regularmente con sus visitantes, no piensa siempre en ellos con las colecciones de las que está a cargo y a las que dará vida. Dos oficios, dos formaciones, dos trayectorias, una jerarquía indiscutida.

Es este trabajo en equipo, que por fin se organiza aquí y allá, el que Sylvie Savare estudia también, con el atento distanciamiento de una historiadora, a medida que se estructuran el aprendizaje y las buenas prácticas de la mediación. Hoy en día, a los museos, cada vez más costosos, les gusta ampliarse, trasladar sus oficinas, su personal y sus abundantes reservas fuera del edificio para «airear» sus colecciones expuestas, y buscan desesperadamente el mecenazgo que les falta para ser rentables y, por tanto, atractivos. ¡Cuidado con la ética! Todavía, se ha aferrado a su séptima definición, el deleite, colocada al final de la frase antes de desaparecer, mientras sus visitantes recorren sus colecciones en un tour compartido con *TikTok*, códigos QR y audioguías. Sin embargo, el museógrafo que presenta la obra puede hacerla elocuente si se convierte en objeto de una triple reflexión con el especialista de la colección que articula sus elementos con el del público, en un programa de formación museológica que integra las disciplinas, o no.

Y así tenemos la *slow visit* (visita contemplativa), que detiene la mirada ante el *fast food* (comida rápida) del *café-restaurant* del museo y la *fast fashion* (moda rápida) de los *T-shirts* (remeras) de su tienda; *slow visit* que nos hace cerrar el círculo, recordando el paseo proustiano de Bergotte, ante el pequeño muro amarillo pintado por Vermeer, mucho antes del nacimiento del guía-conferencista, el cual se mostraría incrédulo ante las multitudes que esperan a la entrada de las exposiciones, registradas con mucha antelación gracias a la nube (*cloud*), «flujo regulado», que pueden abrirse para varios centenares de millones de personas, ya que sólo vienen a ver *fast-look* (un vistazo), una sola obra para fotografiarse frente a ella dándole la espalda.

Lean rápidamente las aventuras de la mediación, constatando de paso las invenciones valientes, raramente costosas cuando son regionales, a menudo debidas a individuos más que a estructuras, a veces desapareciendo con ellas antes de renacer en otra parte, cada vez calificadas de innovadoras porque no había historia que consultar antes. Comparen los presupuestos asignados a estas actividades y sus ubicaciones, o sus publicaciones -pequeños folletos y prospectos gratuitos- junto a los pesados catálogos, tomen impulso e inventen su propio recorrido... Decididamente. ¡Y disfruten!

Editorial

Nicole Gesché-Koning

Coordinadora científica

Marie-Clarté O' Neill

Presidenta, ICOM-CECA

Desde hace varios años, el CECA persigue el ambicioso proyecto de publicar una serie de libros que describan la historia de la mediación museal país por país. Después de Bélgica y Brasil, y antes de China, que también está en preparación, pero aún no se ha presentado, el proyecto 2025 es la publicación de esta obra sobre Francia, basado en una brillante tesis de máster en la *École du Louvre*. Este nuevo volumen, que se presentará en la Conferencia General del ICOM en Dubái, ha sido redactado por Sylvie Savare, miembro de la junta directiva del CECA y responsable, en este contexto, de la fuerte presencia del CECA en las redes sociales.

El principio de la publicación consiste, según los casos, en apoyarse en dos fuentes de información posibles. O bien se solicita al medio profesional, y en particular a la red del ICOM y más particularmente del CECA, que trabaje en una dinámica nacional —como fue el caso de Brasil, por ejemplo— o bien la obra se basa en trabajos académicos de excelencia supervisados por expertos del CECA, como es el caso del estudio sobre Francia, presentado aquí en el SAREC.

Pueden adoptarse, a elección, tres tipos de tratamiento del tema: una presentación de cierto número de personalidades que han marcado la disciplina, situándolas además en una perspectiva cronológica e histórica (opción adoptada por Bélgica); el análisis de conceptos o temáticas particularmente importantes para el ámbito considerado (opción elegida por Brasil); o bien la presentación de un desarrollo histórico situado en el contexto social y político del país tratado. Esta última opción fue la elegida para Francia y, posteriormente, para China.

Rusia y Alemania, que forman parte de posibles desarrollos futuros, tendrán entonces una elección de orientación basada en ejemplos existentes.

La participación financiera del SAREC ha sido indispensable para la realización de este proyecto de publicación, ya que el presupuesto del CECA debe cubrir sistemáticamente el coste de otras publicaciones plurianuales tradicionales como *ICOM Education* y la publicación anual de los mejores proyectos del concurso *Best Practice*. La contribución variable de los comités nacionales se ven alentadas mediante un reconocimiento financiero del ICOM. Además del aporte del SAREC, nuestros agradecimientos van dirigidos al ICOM, a ICOM Francia y a todas las personas que han revisado con mucha atención las traducciones para las versiones en inglés en español*.

* Los nombres aparecen en regla general en francés seguidos de su traducción en español.

Prólogo

Trazar una historia del acompañamiento de los visitantes en el museo en Francia, desde el siglo XVIII hasta nuestros días es una tarea ambiciosa e inmensa¹.

Hemos optado por reflexionar sobre esta historia del acompañamiento al visitante analizando la evolución de cada uno de los elementos que componen la relación tripartita en la que se fundamenta: museo/público/objeto. El prisma de la relación con el objeto se ha visto favorecido.

En efecto, en un momento en que la existencia física de las instituciones museales parece ser cuestionada por algunos (museos cerrados durante los confinamientos de la pandemia de Covid-19 al ser considerados ‘no esenciales’, importancia creciente del mundo virtual, limitaciones relacionadas con la conservación, etc.), analizar el lugar del objeto musealizado dentro de esta relación tripartita parece fundamental.

El tema es vasto e invita a explorar numerosos campos disciplinarios que, en el marco de esta obra, solo serán mencionados brevemente: pedagogía, sociología, ciencias políticas y sociales, filosofía, principalmente.

Numerosos ejemplos provienen de las prácticas de los grandes museos parisinos. Sin embargo, somos plenamente conscientes de que los museos de provincia y los distintos lugares culturales también han sido a menudo una fuerza propositiva y pioneros en materia de acompañamiento; citaremos ejemplos de ello.

¹ Este estudio se basa en las investigaciones realizadas por la autora, Sylvie Savare, en el marco de su tesis de Máster 2 en Investigación en museología, en la Escuela del Louvre: *De l'instruction à l'éducation muséale : une histoire de l'accompagnement des publics au musée, en France, du XVIII^e siècle à nos jours* (De la instrucción a la educación museal: una historia del acompañamiento de los públicos en el museo, en Francia, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, agosto de 2024).

Por último, las entrevistas realizadas, entre 2022 y 2024, a once profesionales de museos han enriquecido útilmente nuestro propósito.

La totalidad de estas entrevistas se encuentra (en francés) en el sitio web del ICOM-CECA, sección Publicaciones, *Historias de la mediación museal*.

ÍNDICE

PREFACIO	I
----------------	---

Danièle Giraudy

EDITORIAL	5
-----------------	---

Nicole Gesché-Koning & Marie-Clarté O'Neill

PRÓLOGO	7
---------------	---

INTRODUCCIÓN	15
--------------------	----

I. Desde la creación de los museos hasta el Frente popular: la implementación progresiva de herramientas y mecanismos de acompañamiento museal al servicio de la instrucción y de la educación para todos	17
---	----

A – Creación y evolución de las instituciones museales: una voluntad política.....	18
--	----

1. La invención del museo: el término y su encarnación
2. Los fundamentos revolucionarios de los museos franceses
3. El siglo XIX y el advenimiento de la educación popular: museos en las escuelas y escuelas en los museos, instrucción y edificación moral
4. El periodo de entre guerras y el Frente popular, un momento crucial
5. La evolución de la tutela de los museos, testimonio de su misión principal: la transmisión de los saberes

B – Hacia una organización del acompañamiento	29
---	----

1. De la élite a los comienzos de la democratización: el surgimiento de la noción de público
2. Herramientas y dispositivos implementados: la escuela en el museo

II. Desde la Segunda Guerra Mundial a los años 1980: entre animación sociocultural y acción cultural	41
A – Cambio de paradigma	43
1. Contexto legal e internacional: definición y misiones del museo	
2. Los años 1960: redefinición del rol de las instituciones museales; la animación sociocultural como nueva misión	
3. El ICOM frente a la crisis de los museos	
B – Ampliación de la noción de público y nacimiento de servicios educativos específicos	48
1. Del público hacia los públicos y la noción del no público	
2. La infancia: consagración del vínculo escuela/museo e implementación de la educación artística y cultural	
3. Tímida consideración de las personas en situación de discapacidad: inicios de la inclusión social	
4. La aparición de servicios dedicados al acompañamiento de los públicos y de un personal con formación variada	

C – Formas innovadoras de acompañamientos novedosos: instituciones emblemáticas y personalidades de envergadura	56
1. Museos atractivos: una nueva ambición	
2. El <i>Musée des Arts et Traditions Populaires</i> (Museo de Artes y Tradiciones Populares): herramientas innovadoras de acompañamiento al público	
3. Ecomuseos: los fundamentos de un enfoque participativo	
4. Talleres y museos destinados al público joven: de los primeros talleres en la <i>Union Centrale des Arts Décoratifs</i> hasta el <i>Musée en Herbe</i> , un lugar atípico	
5. El <i>Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou</i> (Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou): una incubadora de ideas al servicio de a todos los públicos	
6. Auditorios y exposiciones: otras herramientas innovadoras de acompañamiento	

III. Desde los años 1980 a nuestros días: el advenimiento de la mediación - De la segmentación de las propuestas de acompañamiento a la accesibilidad universal	75
---	----

A – La mediación: surgimiento del término y del marco legal	77
1. Algunas definiciones y conceptos	
2. Los museos pioneros y la obligación legal de la mediación	
3. Un contexto internacional favorable: el ICOM y el ICOM CECA	

B – Ampliación de la noción de público: mediaciones adaptadas y surgimiento de la accesibilidad universal	84
1. El público escolar: tema constante de todas las atenciones y resurgimiento de la educación artística y cultural	
2. La visita individual de los niños a los museos: un deslizamiento hacia el concepto de familia	
3. Los bebés: personas que poseen derechos culturales y fortalecimiento del vínculo filial	
4. Los adolescentes y los adultos jóvenes: ¿un público desatendido por ser difícil de conquistar?	
5. El museo para todos: inclusión social y accesibilidad universal	

IV. En la actualidad: el mediador, una profesión amenazada frente a las nuevas orientaciones de acompañamiento de los públicos	117
--	-----

A – Profesionalización y organización de los servicios de mediación	119
1. La implantación de formaciones específicas: el mediador, una profesión	
2. Formación informal: crecimiento de los recursos en línea y de los intercambios entre profesionales	
3. El lento reconocimiento de la profesión de mediador	
4. La organización de los servicios de mediación	

B – Mediación polimórfica: las cuatro vías de la mediación, ¿está amenazado el papel del mediador?	129
1. La mediación-educación centrada en el objeto a la luz de las nuevas tecnologías	
2. La mediación comprometida y la multidisciplinariedad: en busca de experiencias innovadoras	
3. La mediación-contemplación centrada en el bienestar del visitante	
4. La mediación-consumición centrada en el visitante-cliente	
 C – Todos mediadores: el mediador, ¿una profesión en peligro?	163

CONCLUSIÓN	165
-------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	171
---------------------------	------------

LISTA DE PERSONAS ENTREVISTADAS	177
--	------------

CRONOLOGÍA.....	179
------------------------	------------

Introducción

Correr, bailar, meditar, crear, tocar, saborear, oler... todo eso es ahora posible en el museo, que se ha convertido, en unas pocas décadas, en un lugar de vida, una invitación a compartir de otro modo las riquezas de sus colecciones y a hacerlas accesibles para todos, in situ, fuera de sus muros o virtualmente.

Se privilegiará el término acompañamiento, ya que parece erróneo y anacrónico utilizar el término mediación, que solo aparece en Francia en los años 1980 y cuya definición aún permanece difusa. Non obstante «mediación» es la palabra utilizada hoy en día en francés; en inglés y español se prefiere el termino educación.

Este acompañamiento, basado en herramientas y dispositivos variados, pone en juego una relación tripartita entre el museo, el visitante y un objeto. La naturaleza de esta relación ha evolucionado considerablemente a lo largo de los siglos, como causa o consecuencia de la evolución misma de la percepción de los tres elementos que la componen. El fundamento de esta evolución descansa, por una parte, en los cambios de los objetivos asignados al acompañamiento, y, por otra parte, en la evolución de la noción de público con la toma de conciencia de la diversidad de los públicos, que requiere acompañamientos específicos. Los cambios en los objetivos asignados al acompañamiento museal están sustentados por una voluntad política predominante en Francia, y por la evolución de la definición del museo y de su papel, en un contexto internacional muy influyente. La evolución de estos objetivos permite definir tres grandes períodos siguiendo un desarrollo cronológico con límites, sin embargo, permeables.

En Francia, desde la creación de los museos, en el siglo XVIII, hasta la Segunda Guerra Mundial, la ambición prioritaria del acompañamiento en el museo fue transmitir saberes dentro de una lógica de instrucción y juego de educación po-

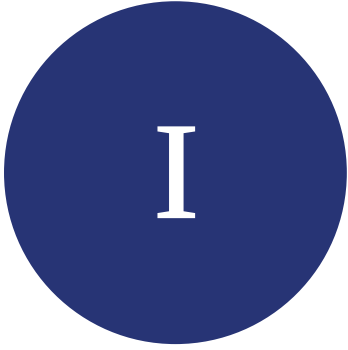
pular. El acompañante, el conocedor, disponía de herramientas informativas escritas y orales para transmitir conocimientos sobre un objeto preciso a un público cada vez más amplio, con una voluntad, ya presente, de democratización. De hecho, si el visitante adulto aficionado fue durante mucho tiempo privilegiado, en el siglo XIX se emprendió un esfuerzo considerable para promover la escuela en el museo y el museo en la escuela, con el fin de alcanzar al público joven y al público de las clases trabajadoras y de los artesanos. El objeto musealizado estaba en el centro del proyecto de acompañamiento.

El segundo período se extiende desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años 1980. Se vio surgir la animación sociocultural y la acción cultural. Fue un período de reconocimiento de la pluralidad de los públicos y de la consideración del no-público, lo cual iba a constituir una evolución fundamental en la finalidad del acompañamiento. El objetivo del acompañante fue entonces favorecer la integración y la cohesión social, situando ahora al individuo en el centro de su acción, siendo el objeto solamente un medio, una herramienta al servicio de ese objetivo. El público joven ocupó un lugar preponderante en las políticas culturales con la instauración de la educación artística y cultural, consagrando el fuerte vínculo entre la escuela y el museo. Se inició la consideración del público en situación de discapacidad y apareció la noción de inclusión social. Durante este período, algunas personalidades destacadas contribuyeron en gran medida a la evolución de la noción de acompañamiento y a la elaboración de nuevos dispositivos.

A partir de los años de 1980, apareció la noción de mediación museal. Si bien el público escolar continúa, aún hoy, siendo objeto de atención particular, las instituciones museales se han comprometido en la conquista de nuevos públicos y en la implementación de dispositivos y herramientas de accesibilidad universal.

En la actualidad, parecen surgir cuatro vías en este nuevo panorama del acompañamiento. Tienden hacia un concepto de «mediación total», centrado en el individuo en su totalidad e individualidad, sin descuidar el objeto musealizado, que conoce un vivo resurgimiento de interés bajo otras formas. Estas tendencias no están exentas de peligro para los profesionales de la mediación, siempre en búsqueda de legitimidad.

La historia del acompañamiento de los públicos en Francia se inscribe, de esta manera, desde los comienzos, en una historia mundial del acompañamiento en la cual los museos franceses han sido más a menudo seguidores que precursores.



I

*Desde la creación
de los museos hasta
el Frente popular:
la implementación
progresiva de herramientas
y dispositivos
de acompañamiento museal
al servicio
de la instrucción
y de la educación
para todos*

La creación de museos en Francia es un fenómeno reciente, resultado de un lento proceso de apertura al público de las colecciones reales o principescas, laicas o eclesiásticas.

Francia no fue pionera en este ámbito, el museo fue primero una institución italiana, nacida en el siglo XV, que se difundió por toda Europa.

La Revolución Francesa aportó un nuevo impulso a esta joven institución, inscrita en una dimensión social y sobre todo, pedagógica destinada a los adultos de todas las edades y, progresivamente, también a los niños.

A – CREACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LAS INSTITUCIONES MUSEALES: UNA VOLUNTAD POLÍTICA

1. La invención del museo: el término y su encarnación

Aunque la palabra «museo» se conocía en Francia desde el siglo XIII no encontró su uso en el sentido moderno sino hasta 1559 en algunos textos excepcionales. Hasta la década de 1760, se prefería la palabra «gabinete» para referirse a una colección pública o privada. Bajo influencia inglesa e italiana, el término «museo» se reemplazó progresivamente.

La creación, en 1729, del Gabinete del Rey por el conde de Buffon dentro del Jardín Real de Plantas, (*Jardin royal des plantes*) creado en 1635, se inscribió en un vasto fenómeno europeo. En 1745, Louis Daubenton fue nombrado guardián y demostrador. Él emprendió un arduo trabajo de organización metódica de las colecciones. El Gabinete del Rey, Gabinete de Historia Natural del Jardín de Plantas, se convirtió, bajo su impulso, en el primer museo de París, un lugar muy frecuentado.

Los museos de arte, por su parte, conocieron una evolución más caótica y surgieron en Francia relativamente tarde en comparación con el resto de Europa, tanto en París como en provincia.

En efecto, desde los sucesores de Francisco I hasta Luis XIV, los monarcas franceses mostraron escaso interés por las colecciones de pinturas, antigüedades u objetos de curiosidades. Un estremecimiento, revelador del renovado interés hacia las colecciones, fue la evolución del estatus de los artistas al inicio del reinado de Luis XIV, bajo la regencia de Ana de Austria. Por iniciativa de Charles Le Brun, quien reunió a pintores y escultores, fue creada en 1648 la Real Academia de

Pintura y Escultura, otorgando así todas sus credenciales de nobleza a las bellas artes. Su ambición era formar a los artistas, extraerlos del estatus de artesano, sometido al impuesto, y promover así la pintura y la escultura al rango de artes liberales. Si bien después de Francisco I los reyes no fueron grandes aficionados al arte, en cambio, el cardenal Richelieu (1585-1642) y, sobre todo, su sucesor el cardenal Mazarino (1602-1661) fueron grandes coleccionistas. A la muerte del cardenal Mazarino, parte de su colección fue legada al rey Luis XIV. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), convertido en intendente de Finanzas y superintendente de Edificaciones (1664), se dedicó a ampliar la colección real comprando, en nombre del rey Luis XIV, y por tanto del Estado, tapices, pinturas y objetos de arte. Esta política de adquisiciones frenéticas cesó hacia 1695, pocos años después de la muerte de Colbert.

En 1720, la colección privada de la casa de Orleans fue abierta al público. De 1750 a 1779, el Palacio de Luxemburgo, que contenía noventa y nueve cuadros y veinte dibujos, una parte ínfima de la colección real, así como la galería de María de Médicis, obra de Rubens, fueron abiertos al público, curiosamente, sin llevar el nombre de museo. En cambio, los numerosos objetos antiguos de la colección real, un ámbito que, por entonces, interesaba poco a la Corte y a los aficionados, eran conservados en una sala del Louvre, no abierta al público.

En 1720, la colección privada de la Casa de Orleans se abre al público. De 1750 a 1779, el Palacio de Luxemburgo, que comprendía noventa y nueve cuadros y veinte dibujos, una ínfima parte de la colección real, así como la galería de María de Médicis, obra de Rubens, se abrieron al público, sin que, curiosamente, se les llamara museo. En cambio, las numerosas antigüedades de la colección real, que en aquella época interesaban poco a la corte y a los amantes del arte, se conservaron en una sala del Louvre que no estaba abierta al público.

Bajo el reinado de Luis XVI, el conde de Angivillers (1730-1810), su amigo, nombrado director general de los Edificios, Artes, Jardines y Manufacturas de Francia, retomó la idea² de instalar un museo de arte en el Louvre, en la Gran Galería, mientras que el Palacio de Luxemburgo debía quedar, como residencia, para el hermano menor del rey, el conde de Provenza. Los trabajos comenzaron, las adquisiciones avanzaron rápidamente, llegaron encargos de esculturas y cuadros que relataban grandes acontecimientos históricos y representaban a grandes hombres, pero estalló la Revolución.

² La idea no es nueva: ya había sido formulada por Bernini (1598-1680) durante su estancia en París en 1665, y más tarde por Etienne LA FONT DE SAINT-YENNE (1688-1771) en *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août 1746* (Reflexiones sobre algunas causas del estado presente de la pintura en Francia, con un examen de las principales obras expuestas en el Louvre en agosto de 1746), obra publicada en 1747 en la que solicitaba un museo accesible a todos.

En las provincias, los museos de arte, herederos en especial de colecciones particulares, florecieron en algunas ciudades.³ Así, en Besanzón, el actual Museo de Bellas Artes y de Arqueología tiene su origen en la donación, en 1694, de Jean-Baptiste Boisot, erudito, abad de Saint-Vincent, de sus colecciones a los Benedictinos de la ciudad, con la condición de que se pusieran a disposición del público, bajo el control de la ciudad y de los religiosos.

En vísperas de la Revolución Francesa, los primeros museos se repartían, pues, en dos categorías: museos de historia natural y museos de Bellas Artes.

2. Los fundamentos revolucionarios de los museos franceses

Durante la Revolución Francesa, acontecimientos transformaron radicalmente la historia de las colecciones.

El primero fue la nacionalización de los bienes de la Iglesia por votación de la Asamblea Constituyente el 2 de noviembre de 1789, seguida por la de los bienes de los emigrados y las propiedades de la Corona el 11 de agosto de 1792. Tras numerosas vicisitudes, el Museo Central de las Artes —actual museo del Louvre, museo de vocación universal— abrió sus puertas el 10 de agosto de 1793. Durante este período, surgieron otros cuatro museos en París, ampliando las categorías de museo a la historia nacional, incluida la arqueología, y las artes mecánicas: el Museo de Monumentos Franceses, iniciativa de Alexandre Lenoir para preservar los bienes nacionalizados de la Iglesia; el Museo Nacional de Historia Natural, sucesor del Jardín Real de Plantas; el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios; y finalmente el Gabinete de Anatomía de la Escuela de Salud de París.

Con el fin de conservar los bienes de la Corona y de la Iglesia nacionalizados en su territorio, las ciudades de provincia crearon sus museos, como Nancy (1793), Toulouse (1793), Tours (1794), Orleans (1797). El decreto Chaptal del 14 fructidor, año IX (31 de agosto de 1801), fue el origen de la creación o confirmación de quince museos provinciales⁴.

Se estima que, durante los diez años del periodo revolucionario, el número de museos se cuadruplicó hasta alcanzar los ochenta, excluyendo París y Versalles.

Tras el Congreso de Viena (1815), Francia tuvo que devolver las obras de arte saqueadas por las tropas napoleónicas en toda Europa. Para enriquecer nuevamente los museos, en 1818, Luis XVIII aprobó la creación, en el Palacio de Luxemburgo, de un museo dedicado a los artistas vivos, estimulando así la producción artística francesa. Fue el primer museo de arte contemporáneo.

³ Besanzón 1694, Toulouse 1751, Nîmes 1778, Arles 1784, Dijon 1787.

⁴ Lyon, Marsella, Bordeaux, Ginebra, Nantes, Lille, Bruselas, Estrasburgo, Nancy, Dijon, Toulouse, Caen, Ruán, Rennes, Maguncia.

3. El siglo XIX y el advenimiento de la educación popular: museos en las escuelas y escuelas en los museos, instrucción y edificación moral.

Este frenesí de creación de museos según el modelo revolucionario francés, con una ambición enciclopédica, continuó a lo largo del siglo XIX, en Francia y en toda Europa. En 1900, se contaban seiscientos museos en Francia. El museo desempeñaba un papel esencial en la instrucción pública y en la edificación moral. La circular ministerial del 26 de abril de 1881 especificaba que «si es en la escuela donde el niño y el obrero reciben la enseñanza, es sobre todo en el museo donde encuentran el ejemplo. La reorganización del museo es, por tanto, el corolario de la de la escuela»⁵.

La creación de nuevos museos derivaba, en particular, de la noción de educación popular, una educación abierta a todos, a lo largo de toda la vida, un fenómeno fundamental para comprender la evolución de las funciones atribuidas al museo y el lugar otorgado al objeto musealizado.

La educación popular

La educación popular, una especificidad francesa, se define como el «proyecto de democratización de la enseñanza promovido por asociaciones con el objetivo de complementar la enseñanza escolar y formar ciudadanos»⁶.

Esta encuentra sus orígenes conceptuales en el siglo de la Ilustración, entre los enciclopedistas en torno a Denis Diderot, en un contexto de lucha contra el oscurantismo y la influencia de la Iglesia católica. Para estos pensadores, la instrucción era la principal herramienta de emancipación social y política. Así, Nicolas de Condorcet (1743-1794) deseaba hacer de la instrucción para todos, una herramienta de emancipación e igualdad para que la democracia perdurara, y convertir a cada ciudadano en un ciudadano ilustrado. Propugnaba la necesidad de una instrucción en dos etapas: en la escuela primaria y a lo largo toda de la vida.

Esta idea de una educación popular, de la instrucción para todos, floreció plenamente en el siglo XIX, con la escolarización de los niños de las clases populares y la formación de los adultos. En la década de 1820, numerosos proyectos de formación para los obreros fueron implementados en un centenar de ciudades

⁵ POULOT Dominique, *Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ?* in DONNAT Olivier (ed.), *Le(s) public(s) de la culture*. Vol. 1 et 2. Paris, Presses de Sciences Po, Académique, 2003, p.103-121.

⁶ VERRIER Christian, Éducation populaire, en DELROY-MOMBERGER Christine éd., *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse, Érès, « Questions de société », 2019, p. 209-211. y Poujol J., 1994. Éducation populaire, ETEVE C. y CHAMPY P. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan.

francesas⁷ por asociaciones de élites filantrópicas liberales. El objetivo era proporcionar a los obreros, además de la instrucción elemental (lectura, escritura, cálculo), conocimientos científicos y técnicos con el fin de mejorar sus competencias frente a la dura competencia industrial de Inglaterra. Estas formaciones, instauradas por filántropos, también buscaban consolidar los valores morales, garantes de la cohesión y la estabilidad social

El museo en la escuela: los museos escolares

La ley de educación primaria del 28 de junio de 1833, conocida como ley Guizot, obligaba a todos los municipios de más de 500 habitantes a crear una escuela pública. Esto marcó el inicio de la organización del sistema escolar público y de la libertad de enseñanza. Esta ley ya contenía los primeros pasos hacia el establecimiento de una colección de objetos en la escuela. Se recomendaba encarecidamente reunir colecciones de minerales, madera, plantas y animales como material didáctico, que fueron los primeros pasos hacia la creación de museos escolares.

Esta idea de animar a los niños a estudiar a partir de las cosas y no de las palabras encuentra su origen, en Francia, a partir del siglo XVI, en los escritos de François Rabelais (1483-1553), más tarde en los de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)⁸, quienes promovían la observación de la naturaleza. En cuanto a Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827)⁹, uno de los fundadores de la pedagogía moderna, insistió en las virtudes educativas de los juegos de construcción¹⁰. Los museos escolares se fueron así, a lo largo del siglo XIX, instalando lentamente en el seno de la escuela primaria.

Bajo la Tercera República (1870-1940), las leyes Jules Ferry (1881-1882), que hicieron que la escuela primaria¹¹ fuera pública, gratuita, laica y obligatoria, llevaron más lejos esta voluntad de introducir colecciones de objetos en la escuela instaurando las lecciones prácticas. El decreto sobre la organización pedagógica y el plan de estudios de las escuelas primarias del 27 de julio de 1882, en su artículo 16, preveía en efecto, clases prácticas para la enseñanza de las ciencias físicas y naturales. En los programas anexos al reglamento de organización peda-

⁷ CHRISTEN Carole, *L'éducation populaire sous la Restauration et la monarchie de Juillet*, La Révolution française, 4 | 2013.

⁸ [Página web del Instituto Francés de Educación, edición electrónica, entrada museos escolares.](#)

⁹ *Ibid.*, entrada: Pestalozzi.

¹⁰ Apéndice A: Entrevista con Véronique Andersen, 13 de marzo de 2024, se dice que Pestalozzi, junto con los grandes pedagogos alemanes, es el inventor de la ludología. Maria Montessori también demostró la importancia de los juegos de construcción.

¹¹ La escuela primaria se organiza de la siguiente manera: curso elemental de 7 a 9 años, curso intermedio de 9 a 11 años, curso superior de 11 a 13 años y un curso complementario de un año de duración, [artículo 3 decreto de 27 de julio de 1882.](#)

gógica de las escuelas primarias públicas, se mencionaba: «*En toda enseñanza, el maestro, para comenzar, se sirve de objetos sensibles, hace ver y tocar, pone a los niños en presencia de realidades concretas, luego, poco a poco, los ejercita para extraer la idea abstracta, comparar, generalizar, razonar sin la ayuda de ejemplos materiales*». Estos museos eran considerados como auxiliares de la enseñanza. Las colecciones debían reflejar el entorno de los alumnos y estaban constituidas por objetos traídos por los alumnos o el maestro, o recolectados durante los paseos escolares. Comprendían idealmente productos alimentarios, productos provenientes de la industria, materiales de construcción, objetos relacionados con la calefacción y la iluminación, la geología, la mineralogía, la botánica, la zoología, la agricultura, la química y la física¹². Así, los niños de la escuela primaria no se desplazaban al museo, sino que el museo venía a ellos, dentro de la escuela.

En cambio, para los adolescentes, se alentaba a los profesores de los liceos de la región parisina a organizar «visitas pedagógicas» en los museos para sus alumnos¹³. Durante los años de 1930, la gratuidad de las visitas escolares y la asignación de horas libres para la enseñanza facilitaron estas visitas a los museos nacionales¹⁴.

Museo pedagógico

Paralelamente a la creación de los museos escolares, la idea de crear un museo pedagógico fue tomando forma a lo largo del siglo XIX y se materializó con la fundación de esta institución por decreto de 13 de mayo de 1879, por iniciativa de Jules Ferry. El objetivo principal del museo era participar en la formación del profesorado y en la difusión de los métodos pedagógicos mediante el préstamo de libros y la organización de exposiciones tanto en Francia como en el extranjero, así como en las Exposiciones universales. De este modo contribuía a la reforma educativa que se estaba llevando a cabo en la década de 1880.

La escuela en el museo, para todos

El origen de la escuela en el museo se remonta al siglo XVIII. En efecto, desde el siglo XVIII, por iniciativa del pintor François Boucher (1703-1770), se multiplicaron las escuelas de dibujo en los museos. Estas escuelas, destinadas a formar a los futuros artistas, acogían a los niños varones desde el final de la primera infancia. Estaban situadas, la mayoría de las veces, cerca o dentro del propio museo, con el

¹² *Ibid.*

¹³ TROCHET Arnaud. *La médiation orale avant l'heure (1919-1944): visites accompagnées et conférences éducatives au Louvre et dans les musées nationaux: enjeux, modalités, acteurs*. Histoire, p.12.

¹⁴ BORDEAUX Marie-Christine, *Du service éducatif au service culturel dans les musées: éducation et médiation*. Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2013, n° 3, p.18-22.

fin de facilitar el acceso a las obras que servían de modelo. A su vez, estas escuelas, al conservar y exponer las obras de los alumnos, hacían las veces de museos.¹⁵

Si el concepto de educación popular fue, en gran parte, el origen de las leyes escolares de Jules Ferry también contribuyó ampliamente a la creación de museos esencialmente dedicados a la formación profesional de los adultos.

Así, numerosos museos en torno a los oficios, por ejemplo, fueron inaugurados para favorecer la artesanía y la industria. Participaron en la formación y en la educación de los adultos.

Tres instituciones notables ilustraron esta tendencia: el Conservatorio de artes y oficios, la Unión central de las Bellas Artes Aplicadas a la industria y el museo de Etnografía del Trocadero.

- El *Conservatoire des Arts et Métiers* (Conservatorio de artes y oficios)

En el espíritu de la Ilustración y de los principios de la Revolución Francesa, que hacían de la educación de los ciudadanos una necesidad, nació la idea de un museo-escuela para artesanos. Fue promovida por el abate Grégoire (1750-1831) ante la Convención Nacional en 1794 y encontró su aplicación en la creación, ese mismo año, del Conservatorio de artes y oficios (en francés Cnam). El Cnam se proponía reunir todas las herramientas y máquinas recién inventadas. Abrió sus puertas al público desde 1802. Así convertía el saber en un incentivo de emancipación social por medio del trabajo.

- La *Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*
(Unión central de Bellas Artes aplicadas a la industria)

En 1796, Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839), historiador del arte y hombre político, sugirió la creación de un museo de las artes industriales¹⁶, que permitiría vincular las bellas artes y las artes industriales. En 1798, se organizó entonces, durante tres días, la primera Exposición de los productos de la industria francesa por iniciativa de Nicolas François de Neufchâteau (1750-1828), ministro del Interior bajo el Directorio. El objetivo era «*ofrecer un panorama de las producciones de las diversas ramas de la industria con un fin de emulación*»¹⁷. Ciento diez expositores, artistas y manufactureros, presentaban allí sus obras maestras o productos manufacturados, registrados en un catálogo.

¹⁵ POULOT Dominique : *Quelle place pour la question du public dans le domaine du musée ? dans Les publics de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, DONNAT y TOLILA, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

¹⁶ Artes industriales denominadas luego artes aplicadas y después artes decorativas.

¹⁷ DION-TENENBAUM Anne, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, Paris RMN 1991, p 116.

The *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, que tuvo lugar en Londres en 1851 en el *Crystal Palace*, palacio de vidrio y metal construido para la ocasión, marcó un cambio en la evolución de las atribuciones conferidas a los museos. En efecto, visitada por más de seis millones de personas, puso en valor la industria, las ciencias aplicadas y la técnica; su éxito mostró los inicios de una cultura de masas. En su impronta se creó el *Museum of Manufactures* en Marlborough House, conocido bajo el nombre de *South Kensington Museum* (1852), el actual *Victoria and Albert Museum*. Verdadero museo-escuela, su vocación era educativa y didáctica para artistas, decoradores y artesanos ingleses.

Con el fin de rivalizar con la fuerte competencia del Imperio británico y la reciente apertura del *South Kensington Museum*, fue creada en Francia, en 1864, la Unión central de las bellas artes aplicadas a la industria, mostrando claramente su función educativa dirigida a los obreros y artesanos. Además, el museo debía contribuir a la difusión del ‘buen gusto’ entre todas las clases sociales.

- El *Musée d’Ethnographie du Trocadéro* (Museo de Etnografía del Trocadero)

A raíz del vivo éxito alcanzado por la Exposición especial de misiones científicas de 1878, y por iniciativa del ministerio de Instrucción pública, se decidió crear un museo de etnografía, en París, en el palacio del Trocadero¹⁸ construido para la Exposición Universal de ese mismo año.

Esta creación procedía nuevamente de una voluntad de instrucción, de transmisión de conocimientos y de investigaciones científicas, pero también de difusión de las ideas promovidas por la Tercera República para reforzar su política colonial¹⁹.

A lo largo del siglo XIX, el museo se convirtió entonces en una herramienta esencial en la transmisión del saber, una herramienta de instrucción, mediante la divulgación de los datos científicos, una herramienta de formación para todos, a todas las edades, un verdadero museo-escuela. El museo era también un lugar de investigación, favorecía la difusión de ideas políticas y aspiraba a ser una herramienta de edificación moral.

Así, en el siglo XIX, se estableció el vínculo indeleble entre museo y escuela, un vínculo que prosperará hasta nuestros días. No obstante, los principales esfuerzos realizados en materia de educación e instrucción dentro de las instituciones

¹⁸ STÜSSI GARCIA Susana, *Les « précieux adjuvants des études ethnographiques: La galerie américaine du musée du Trocadéro, entre érudition et pittoresque (1878-1900) »*. POULOT Dominique, *L’effet musée : Objets, pratiques et cultures* (El efecto museo: objetos, prácticas y cultura). Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022. (pp. 151-173).

¹⁹ LOYAU, Anne, *Le Musée d’Ethnographie du Trocadéro et ses transformations, 1878-1935: configurations, espaces muséaux et réseaux en La France savante*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017.

museales estaban dirigidos a la atención del público adulto. En efecto, los niños no figuraban entre los públicos de los museos. Como lo señala Marie-Thérèse Gazeau-Caille, en Francia, la visita al museo debía permanecer, para algunos, en particular el personal del museo, exclusivamente destinada a los adultos y a un público entendido²⁰, mientras que, en Estados Unidos, desde 1899, fue creado el *Brooklyn Children's Museum*, el primer museo destinado a los niños, que marcó el comienzo de una notable evolución en la atención brindada a este nuevo público.

4. El periodo de entre guerras y el Frente popular, un momento crucial

En el plano internacional, la creación en 1926, en París, de la Oficina Internacional de Museos se inscribió en una reflexión en torno al papel educativo y social de los museos²¹. Los informes de las numerosas conferencias de expertos que se celebraron entre 1927 y 1938 insistieron en el papel esencial de los museos en la transmisión de saberes, para todos²².

La relación entre escuela y museo, iniciada por las leyes Ferry que instauraron las lecciones prácticas, un aprendizaje basado en la observación del objeto continuó especialmente en el ámbito de las ciencias físicas y naturales. La instrucción del 30 de septiembre de 1920 relativa a las escuelas preparatorias abogaba por la experiencia como medio de aprendizaje: el maestro debe «*empeñarse en multiplicar las experiencias y realizarlas con objetos de uso común*»²³, que el maestro se había encargado de reunir. Los paseos con los alumnos también debían favorecer la observación y la experimentación. Además de la permanencia de los museos escolares, esta pedagogía, basada en el objeto y la observación, abriría el camino hacia una relación más profunda entre la institución museal y la escuela, e incluso prefiguraría el surgimiento de los talleres propuestos por los museos a partir de la segunda mitad del siglo XX. En la década de 1920, algunos museos, a pesar de la reticencia de numerosos conservadores y del público erudito, comenzaron a organizar «*departamentos especiales para la juventud*»²⁴.

La llegada del Frente popular, en mayo de 1936, supuso un giro decisivo para el mundo de la cultura al instaurar las vacaciones pagas y la semana de cuarenta horas, otorgando así más tiempo libre para los pasatiempos, especialmente cultura-

²⁰ GAZEAU Marie-Thérèse, *L'action éducative et culturelle des musées nationaux et des musées de province en rapport avec le public scolaire*, tesis en la École du Louvre bajo la dirección de Jean Châtelain, 1972, citada en TROCHET Arnaud *op.cit.* Tesis reimpressa y publicada en 1974 con el título: *L'enfant et le musée*, París Éditions ouvrières, colección Enfance heureuse, 1974.

²¹ TROCHET Arnaud *op.cit.*, p.99.

²² Archivos de la UNESCO y TROCHET Arnaud *op.cit.*

²³ COHEN Cora, *Quand l'enfant devient visiteur : une nouvelle approche du partenariat École/Musée*, París, L'Harmattan, 2016, p.47 et s.

²⁴ *Ibid.* p.49.

les, y elaborando los comienzos de una política cultural. Así, desde junio de 1936, un periódico de izquierda abogó por la creación de un ministerio de Cultura. Bajo el impulso del Frente popular, la educación popular fue relanzada.

Jean Zay (1904-1944), joven ministro de Educación nacional entre 1936 y 1939, estableció una política cultural integrando la cultura popular y la cultura de masas. La acción cultural fue entonces impulsada por el gobierno y las asociaciones culturales como la Asociación popular de amigos de los museos, la Asociación para el desarrollo de la cultura pública, *Jeune Science*, la asociación comunista *Maison de la culture* o incluso los Albergues de la juventud, antecesores de las Casas de jóvenes y de la cultura. La ambición era también abrir más ampliamente las instituciones museísticas a las ciencias y técnicas y a las artes y tradiciones populares. A él se le debe así el impulso decisivo en la creación del museo del Hombre, inaugurado en 1938, con la voluntad de luchar en ese momento contra el racismo y el auge de los nacionalismos. El propio nombre subrayaba los comienzos de un cambio de paradigma donde el hombre empezaba a ocupar un lugar central en las colecciones²⁶. La influencia de Jean Zay fue igualmente determinante en la creación del museo nacional de Artes y Tradiciones populares, fundado por Georges Henri Rivière en 1937. Este museo tenía una vocación científica; la ambición de su fundador era asociar a conservadores e investigadores en misiones de campo para recolectar artefactos de la vida cotidiana. Ese mismo año se inauguró el museo de Arte moderno de la ciudad de París, en el marco de la Exposición internacional de artes y técnicas. Jean Zay introdujo, también en la escuela, los «tiempos libres dirigidos», como las visitas organizadas y los talleres de arte.

La popularización del museo se refleja entonces en las cifras de asistencia: si en 1935, el Louvre recibía 280 000 visitantes, en 1937 fueron 507 000, de los cuales 84 000 asistieron a las «visites aux lumières»²⁷ (visitas iluminadas).

El Frente Popular sentó así las bases de la acción cultural llevada a cabo después de la Segunda Guerra Mundial.

La organización administrativa de las instituciones museales tuvo que adaptarse a estas profundas transformaciones.

²⁵ ORY Pascal, *La culture pour tous ? L'Histoire* n°197, mars 1996, p.84.

²⁶ «Al crear este título, quise indicar que todo lo que concierne al ser humano, en sus múltiples aspectos, debía y podía encontrar su lugar en las colecciones»—Paul Rivet ([sitio del Museo del Hombre](#)).

²⁷ Visitas nocturnas, tres veces por semana, iniciadas por primera vez en el Louvre en 1936 y posibles gracias a la iluminación eléctrica. PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, la Documentation française, 2010, p.23.

5. La evolución de la tutela de los museos, testimonio de su misión principal: la transmisión de los saberes.

Esta voluntad de instruir, de educar a todos los ciudadanos sin restricción de edad ni de clase social, a lo largo de toda la vida, también se refleja en el cambio de tutela de los museos.

En 1802, se creó el cargo de director general del Museo central de las artes, quien tenía bajo su dirección inmediata el Museo del Louvre, el museo de los Monumentos Franceses, el museo especial de la Escuela francesa en Versalles, las galerías de los palacios del Gobierno, la Casa de La Moneda y Condecoraciones, los talleres de calcografía, de grabado sobre piedras finas y de mosaico, y finalmente, la adquisición y el transporte de objetos de arte. El ministerio de tutela era entonces el Ministerio del Interior.²⁸

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se instauró un vínculo estrecho entre la instrucción y la institución museal.

Así, la administración de Bellas Artes fue adscrita²⁹, en 1870, al Ministerio de Instrucción pública, creado en 1828³⁰. Este ministerio pasó entonces a llamarse ministerio de Instrucción pública y de Bellas Artes. En prolongación de los ideales revolucionarios, el Estado pretendía hacerse cargo de la instrucción, para todas las clases de la sociedad, como lo atestiguan las leyes Guizot (1833), Falloux (1850), Duruy (1867) y, sobre todo, las leyes Ferry (1881, 1882), que promovían una instrucción de calidad, para todos, con docentes especialmente formados para ello. Al crear nuevas escuelas, reorganizar varios grandes establecimientos y fundar universidades, instauró una estructura fuerte y centralizada.

Esta adscripción de la administración de Bellas Artes al ministerio de Instrucción es significativa: ya que por instrucción debe entenderse la transmisión de conocimientos y saberes, el museo, bajo la tutela del ministerio de Instrucción pública, debía por tanto inscribirse en la misma dinámica, la de una enseñanza de los saberes, en una misión educativa que reforzara la de la escuela.

En 1932, el gobierno de Édouard Herriot decidió rebautizar el ministerio de Instrucción pública como ministerio de Educación nacional³¹. Este cambio de termi-

²⁸ Decreto del 19 de noviembre de 1802 por el que se crea la Dirección general de los museos de las Artes

²⁹ Anteriormente, la administración de Bellas Artes estuvo adscrita al ministerio del Interior de 1792 a 1852, luego repartida entre el ministerio de Estado y la nueva Casa del Emperador, convertida en Casa del Emperador y de las Bellas Artes ([Sitio France Archives, entrada: Administration des Beaux-Arts](#)).

³⁰ [Página Web del Ministerio de Educación Nacional, Juventud y Deportes \(Site du ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports\)](#).

³¹ Bajo el gobierno de Vichy, volvió el término 'instrucción pública'

nología también tiene un significado. En efecto, la palabra educación proviene del latín *educatio* y del verbo *ducere*, que significa conducir, guiar. Los términos ‘vida cultural’, ‘acción cultural’, ‘política cultural’ hicieron entonces su aparición. Esto marcó los comienzos de un cambio que fue llevado, algunos años más tarde, por el Frente popular.

Después de haber trazado este rápido panorama de la creación y evolución de la institución museal cuya vocación era entonces la instrucción, en el sentido de la educación popular y la edificación moral, desde sus orígenes hasta la Segunda Guerra Mundial, conviene evocar a los actores de este acompañamiento al museo, visitantes y acompañantes, así como las primeras herramientas puestas en marcha para favorecer este encuentro.

B – HACIA UNA ORGANIZACIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO

1. De la élite a los comienzos de la democratización: el surgimiento de la noción de público

El acceso a los gabinetes de curiosidades y a las galerías de las colecciones principales estuvo primero reservado a una pequeña élite, un microcosmos cosmopolita que reunía artistas de renombre, aficionados y comerciantes.

Estos gabinetes y galerías estaban a veces abiertos al público, pero estaban sobre todo al servicio de los científicos, de los eruditos que encontraban allí valiosos materiales de estudio.

Fue a finales del siglo XVIII cuando emergió la noción de «público»³², tal como se entiende hoy, corolario de la idea de un museo accesible para todos, para hacer de cada individuo un ciudadano cultivado e ilustrado, gran idea del Siglo de las Luces retomada durante la Revolución francesa. Una de las funciones del museo era en realidad «*redistribuir conocimientos y los valores culturales de la élite*», percibida hoy como una función educativa³³, pero que podría asemejarse, de hecho, a una forma de propaganda.

³² Una de las primeras apariciones en 1718 en *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., del abate Dubos, citado en POMIAN Krystof, t. I, p.480.

³³ BORDEAUX Marie-Christine, *Du service éducatif au service culturel dans les musées : éducation et médiation*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2013, n° 3, p. 18-22. Ella plantea este aspecto anacrónico de la calificación «educativa» de la función de los museos antes de la segunda mitad del siglo XX.

El Gabinete del Rey del Jardín real de las Plantas recibía así a un público de conocedores, naturalistas profesionales y aficionados curiosos. El artículo «*gabinete de historia natural*» de la Enciclopedia, publicado en 1752³⁴, haciendo referencia a los visitantes, subrayaba: «*viennent personnes de tous les états, de toutes les nations (...). Se reçoit entre mil deux cents et mil cinq cents personnes chaque semaine; l'accès est facile; chacun peut, à son goût, entrer, se divertir ou s'instruire*». Este artículo pone de relieve la doble vocación del museo: enseñanza y entretenimiento.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el atractivo por la historia natural alcanzó todos los estratos de la sociedad, hasta el bajo clero; los nuevos museos de historia natural atraían así a un público bastante amplio que venía a instruirse, informarse sobre los recursos naturales, la diversidad de las especies... al mismo tiempo que se divertía, se sorprendía y se maravillaba de esta diversidad, considerada entonces como obra del creador supremo. También podían asistir a experimentos y demostraciones.

Respecto a las colecciones de obras de arte, las colecciones principescas que fueron progresivamente abiertas al público suscitaron el interés de los cortesanos, allegados a los soberanos, luego del resto de la nobleza e incluso, desde fines del siglo XVII, el interés de la burguesía. Los museos de arte estaban dirigidos a un público escogido, instruido y educado, garante del buen gusto y capaz de discernir la belleza de las obras de arte, percibidas como manifestaciones del genio humano; estas eran admiradas por placer y deleite.

La apertura del Museo nacional de las artes, museo de vocación universal, en 1793 consagró una voluntad de ampliación del público a todas las franjas de la sociedad, para instruir, formar un espíritu de hombre libre y emocionar. Esta democratización, concebida como una apertura a un público más numeroso y poco instruido, estaba entonces íntimamente ligada al concepto de instrucción promovido por Condorcet³⁵. Se llevó a cabo con pasos medidos.

A comienzos del siglo XIX, el museo de arte, templo de la belleza, seguía estando esencialmente destinado a personas instruidas y a artistas que venían a aprender copiando las obras maestras. El museo era un centro de enseñanza; la situación evolucionó.

En efecto, los relatos de viaje de los extranjeros permitieron confirmar la creciente democratización del acceso al museo a lo largo del siglo XIX. Un viajero ruso,

³⁴ Citado en POMIAN Krystof, *Le musée, une histoire mondiale, I Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020, p.453. La *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, primera enciclopedia francesa publicada en París entre 1751 y 1772 bajo la dirección de Denis DIDEROT y Jean LE ROND D'ALEMBERT, fue a la postre la primera obra popularizada. Aquí artículo: «Cabinet d'Histoire naturelle» t. III, p. 490.

³⁵ *Rapport sur l'organisation générale de l'instruction publique* Condorcet 1792 citado en Sociétés contemporaines n°81, 2011, p. 27.

en 1825, dio testimonio de esta diversidad social: «*hoy domingo, encontramos las salas llenas de público de todas las clases del pueblo, pues el Louvre está abierto a todos. He visto campesinos, pobres jornaleros harapientos frente a un cuadro de Corrèges*»³⁶. Sin embargo, el museo del Louvre no estaba entonces abierto entre semana más que para los artistas copistas y los extranjeros. El resto del público, el gran público, solo era admitido tres días, por décadas hasta 1806, luego dos días por semana y finalmente únicamente los domingos y los días festivos a partir de 1824. En 1855, un nuevo reglamento del museo del Louvre estipuló que el museo estaba desde entonces abierto al conjunto del público toda la semana, excepto los lunes³⁷. El domingo seguía siendo el día de gran afluencia, o supuestamente lo era, no disponiéndose de cifras precisas sobre las entradas antes del establecimiento del pago de entrada en 1922.

La asistencia y la consideración del público infantil y adolescente sigue siendo más difícil de establecer. De hecho, los relatos de los visitantes, los artículos de prensa y los grabados del interior del museo del Louvre no dan cuenta de la presencia de público joven en el museo, a pesar de una voluntad inicial formulada así, en un informe de Jacques-Louis David, en enero de 1794: «*debe (el Museo, museo del Louvre) convertirse en una escuela importante. Los maestros llevarán allí a sus jóvenes alumnos; el padre llevará allí a su hijo*»³⁸. Esta voluntad no se concretó, ya que, en 1818, había una nota en la entrada del museo que indicaba la disposición de un catálogo y mencionaba: «*dejar los bastones y los niños no entran*». La función principal del museo era instruir, formar a los artistas y el museo debía fomentar la edificación moral de los ciudadanos adultos.

La democratización se aceleró en la primera mitad del siglo XX. De hecho, el papel educativo de los museos con respecto al público joven fue objeto de reflexión dentro de la Organización Internacional de Museos que, desde 1927, proclamó que «*los museos deben estar no solo abiertos a la juventud, sino también frecuentados por ella con método y bajo una dirección competente*». También promovía la instauración, como en los Estados Unidos, dentro de la enseñanza, de una *Hora del Museo*, «*incluida en lo posible dentro del orden de las clases*» y «*dedicada a visitas seriadas y graduadas, complementadas por discusiones entre los niños y ejercicios escritos*». Para ello, recomendaba la creación de verdaderos servicios educativos dentro de los museos.

En 1931, se instituyó en el museo del Louvre la visita escolar, que sin embargo permaneció ocasional⁴⁰.

³⁶ Citado en POMIAN Krystof, t. II., p.24.

³⁷ Bajo la dirección científica de BRESCH-BAULTIER Geneviève, *Histoire du Louvre*, París, Louvre Éditions, Fayard vol. III, p. 247.

³⁸ *Ibid.* p.250.

³⁹ *Resoluciones*, Mousseion, n°3, 1927, p. 263. Citado por LAOT Emmanuel *Une histoire des services éducatifs en France. Facettes de l'histoire de l'Éducation artistique et culturelle*.

⁴⁰ *Histoire du Louvre*, op. cit., p. 250.

Para facilitar el acceso de los sectores populares y obreros que tenían horarios de trabajo muy extensos, se llevó a cabo la primera apertura nocturna en el Museo del Louvre, en marzo de 1936, por iniciativa de Henri Verne. En el marco de la reorganización del museo, hizo instalar iluminación eléctrica en las salas de escultura griega y egipcia. Esta iniciativa tuvo un gran éxito, reuniendo a cien mil visitantes entre marzo y diciembre de 1936⁴¹. En 1937, se instauraron los «martes populares» con tarifa reducida para los trabajadores sindicalizados⁴².

De un público de cortesanos y eruditos, que frecuentaba los gabinetes de curiosidades y las colecciones principescas, se pasó, con la creación de los museos, alimentada por el espíritu de la Ilustración y sostenida por los ideales revolucionarios de edificación del ciudadano, a un público esencialmente adulto, proveniente de todas las capas de la sociedad, en una preocupación por la democratización.

2. Herramientas y dispositivos implementados: la escuela en el museo

El encuentro entre el objeto de colección y el visitante se estableció muy temprano gracias al discurso (acompañamiento oral), a lo escrito (etiquetas, carteles, catálogos y obras), y a las experiencias y demostraciones ofrecidas en los gabinetes de curiosidades y los primeros museos de historia natural.

Este encuentro estaba centrado únicamente en el objeto y en la transmisión de conocimientos en torno a ese objeto. Los dispositivos implementados variaban según la tipología de los museos, para adaptarse lo mejor posible al público al que se dirigían.

Museos de historia natural y museos etnográficos

En el Jardín real de las Plantas se impartían cursos de botánica, química y anatomía por profesores adscritos a la Academia de ciencias, creada en 1666. Daubenton emprendió un amplio trabajo de clasificación metódica del Gabinete del rey, considerado como el primer museo de historia natural en Francia, con el fin de hacerlo accesible tanto a los conocedores como a los curiosos aficionados. Así, en 1752, el artículo...

El artículo «Gabinete de historia natural», ya citado, en la Enciclopedia, aporta una perspectiva interesante sobre la presentación de las colecciones, con, entre los primeros elementos de acompañamiento, la etiqueta: «todas estas colecciones están ordenadas según un orden metódico, y distribuidas de la manera más favorable al estudio de la Historia natural. Cada individuo lleva su denominación, y el

⁴¹ *Histoire du Louvre*, op. cit., p. 251. Interrumpidas durante la Segunda Guerra Mundial, las «nocturnas» no se reanudaron hasta 1989.

⁴² Citado en POMIAN Krystof, t. II, p. 90.

conjunto está colocado bajo vidrios con etiquetas, o dispuesto de la manera más adecuada (...) se responde con complacencia a las preguntas relacionadas con la historia natural»⁴³. Este artículo permite poner de relieve que, a mediados del siglo XVIII, los recursos de acompañamiento orales y escritos ya estaban presentes: etiquetas y personas que respondían a las preguntas⁴⁴.

Por otra parte, obras destinadas a los aficionados completaban ese primer arsenal de herramientas de acompañamiento.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los aficionados a la historia natural podían venir a escuchar, como un siglo antes, cursos de historia natural, públicos y gratuitos, impartidos por naturalistas empleados por los poderes públicos, y asistir a experimentos y demostraciones.

Los museos de historia natural, los museos etnográficos y los museos de historia recién creados fueron el lugar de las primeras experiencias inmersivas, desde la segunda mitad del siglo XIX, gracias al progreso técnico (la fotografía y la taxidermia, en particular) y debido a la expansión colonial, que suscitó un vivo interés por los artefactos extra occidentales.

Así, una primera etapa fue la invención del principio del diorama en 1822 por Louis Daguerre y Charles Marie Bouton⁴⁵. Se trataba de un decorado pintado de gran dimensión animado por un juego de luces, un perfeccionamiento del principio del panorama que ya gozaba de gran éxito. Este dispositivo evolucionó y se enriqueció, con fines didácticos, para escenificar un objeto de exposición en su elemento natural, para contextualizarlo con el fin de mejorar su comprensión al tiempo que seducía al público. Este dispositivo, que todavía existe en ciertas instituciones, consiste en una vitrina cuyo fondo es un decorado pintado. La escena está animada con vegetales secos, reconstrucción de viviendas, animales disecados, maniqués, objetos arqueológicos...

En los años 1880-1890, con una finalidad pedagógica, el museo nacional de Historia natural de París⁴⁶ presentó, por primera vez, dioramas naturalistas⁴⁷ con motivo de la apertura de la galería de Zoología para la Exposición Universal de 1889. Estos primeros dioramas eran, sin embargo, bastante rudimentarios: mostraban a los felinos cazando o habiendo capturado una presa, en un decorado muy sencillo. Contrastaban fuertemente con los dioramas desarrollados en la misma época en museos europeos y estadounidenses, que se esforzaban por representar, con gran minuciosidad, en vitrinas, los biotopos de los animales disecados.

⁴³ Citado en POMIAN Krystof, t. I, p. 453.

⁴⁴ El origen de la mediación estática.

⁴⁵ BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et de dioramas*, p. 19.

⁴⁶ Fundada en 1783.

⁴⁷ CUISIN Jacques, *De la nature à la culture : Quelques exemples de dioramas naturalistes au Muséum d'histoire naturelle de Paris*, Culture & Musées 32 | 2018.

Los museos de historia natural y los museos científicos establecieron, sin duda los primeros, vínculos con la escuela, principalmente primaria, por la propia naturaleza de los objetos presentados, en la continuidad de la lección de cosas de las leyes Ferry.

En 1936, se elaboró, por ejemplo, un plan de visita destinado a los docentes que acudían en visitas escolares a ciertos museos de París. Otro ejemplo de esta consideración hacia el público joven fue la creación, en 1935, de una sección «junior» para los menores de quince años, dentro de la Sociedad de Amigos del museo nacional de Historia natural, que organizaba visitas en el museo, animadas por «profesores, subdirectores de laboratorio o incluso asistentes»⁴⁹.

Museos de Bellas Artes

En lo que respecta a las colecciones de arte que se transformaron en museos de Bellas Artes, el acompañamiento oral y escrito fue ampliamente desplegado, en una larga tradición de ekphrasis (écfrasis) que se remonta a la Antigüedad griega y que fue ampliamente reactivada desde el Renacimiento.

A partir de 1666, Colbert solicitó que en la Academia real de pintura y escultura⁵⁰, «todos los meses... se realizara la explicación de los mejores cuadros del Gabinete del Rey (fue hecha) por el profesor en ejercicio, en presencia de la asamblea»⁵¹.

Uno de los primeros catálogos fue el primer volumen de grabados de cuadros, estatuas y bustos antiguos de Luis XIV, con los comentarios de André Félibien (1619–1695), publicado en 1677⁵². A partir de entonces, las publicaciones y descripciones, incluso pictóricas, de las colecciones se multiplicaron

En 1793, año de la inauguración del Museo Nacional de las Artes, se publicó el *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum français* (Catálogo de los objetos contenidos en la galería del Museo francés). Fue el primer catálogo del museo del Louvre, con quinientos treinta y siete cuadros y ciento veinticuatro objetos diversos.

La disposición elegida en la *Grande Galerie* era cronológica y didáctica. Los conservadores redactaban *Reseñas*, de pago, relativamente sucintas, sobre las colecciones permanentes o para las exposiciones. Denon alentó la redacción de publi-

⁴⁸ Existen pocos textos sobre el tema, como lo señala COHEN Cora, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹ COHEN Cora, *op.cit.* p. 51 y [sitio web de la Société des Amis](#).

⁵⁰ Creada en 1648.

⁵¹ LICHTENSTEIN J., *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherche » 1989, citado, en CAILLET Elisabeth con la colaboración de LEHALLE Evelyne, *À l'approche de la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.

⁵² Publicación inacabada. Pomian Krystof, t.I., p.479.



AU SALON

- Je ne distingue rien sur la toile...
- Regarde sur le cadre : il y a de quoi lire !!!

Cappiello



Cappiello

caciones ilustradas con grabados, como los Monumentos Antiguos del museo Napoleón de Petit-Radel en cuatro volúmenes entre 1804 y 1806.

En cuanto al cartel⁵³, apareció tardíamente. De hecho, hasta el siglo XX, los cuadros se exponían, en los museos, como también en las residencias particulares, a lo largo de toda la altura de las paredes, de modo que la instalación de una etiqueta al lado de las obras no era pertinente.

Sin embargo, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, se colocaron «pequeñas placas incrustadas en los marcos, o fijadas sobre ellos, que mencionaban el nombre del artista, a menudo el título de la obra, e incluso a veces una leyenda»⁵⁴.

En 1933, los directores de museos y conservadores de todo el mundo, reunidos durante el coloquio *Muséographie - Architecture and Layout of Art Museums* (Museografía – Arquitectura y Acondicionamiento de los Museos de Arte), recomendaron «indicar el nombre del artista en el marco (o al lado), y solamente en ciertos casos, el tema de la obra»⁵⁵.

La mayoría de las veces, estas etiquetas, cuando existían, mencionaban un número de inventario que permitía encontrar la obra en el catálogo. El cartel, tal como lo conocemos hoy en día, nació en la segunda mitad del siglo XX; se trataba de un rectángulo de cartulina colocado en la parte inferior izquierda del cuadro. El museo del Louvre lo adoptó en la década de 1950.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el acompañamiento oral en los museos experimentó un notable auge. Bajo el Segundo Imperio (1851-1870), guías-intérpretes independientes comenzaron a ejercer en el Louvre⁵⁶, que ya recibía numerosos visitantes extranjeros.

Bajo la Tercera República, el *Traité de l'Administration des Beaux-Arts* (Tratado de la Administración de las Bellas Artes) de 1885⁵⁷ precisaba que el acompañamiento dentro del museo debía efectuarse así: «por un lado, los objetos expuestos llevan por sí mismos las indicaciones elementales que conciernen a cada uno; por otro lado, el gran público, el de los visitantes, puede obtener, en condiciones muy

⁵³ Se trata de una etiqueta que lleva diversas informaciones sobre la obra y su autor; las menciones más comúnmente aceptadas hoy en día son: el nombre del artista, los años y lugares de nacimiento y fallecimiento del artista, el título de la obra, su fecha de realización, la técnica, el número de inventario y, a veces, la interpretación, la procedencia.

⁵⁴ COMAR Philippe, *De la tyrannie du cartel*, Tusson, Envois – L'Échoppe, 2023, p.24.

⁵⁵ *Muséographie - architecture et aménagements des musées d'art*, conferencia internacional de estudios, Madrid, editorial de la Sociedad de Naciones. Office international des musées, Institut international de la coopération intellectuelle, 1934, t. II, pp. 353-356

⁵⁶ TROCHET Arnaud, *op. cit.*

⁵⁷ POULOT Dominique, 5. *Quelle place pour la « question du public » dans le domaine des musées ?*, en: DONNAT Olivier (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*. Vol. 1 et 2. Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2003, p.103-121.

moderadas, un folleto que reúne y coordina estas indicaciones, junto con los desarrollos restringidos indispensables para la comprensión de la obra fuera de la vista de la propia obra; finalmente, el público de élite, compuesto por artistas, sabios y conocedores, puede encontrar en un catálogo razonado y constituido como una verdadera obra de erudición los elementos de comparación y estudio que los museos están destinados a proporcionarle ». Estas modalidades de acompañamiento subrayaban la consideración de dos tipos de público: el público profano y el público entendido, y destacaban los soportes escritos.

Para respaldar la función educativa del museo, fue creada en 1882 la Escuela del Louvre, con el fin de formar personas para el buen funcionamiento de los museos y garantizar, en primer lugar, dicha función. Desde su fundación, la escuela abrió sus puertas a los oyentes, personas eruditas y curiosas, y aficionados entendidos⁵⁸.

En 1910, fue creada la Asociación de Guías e Intérpretes del Louvre y de los museos nacionales.

En 1919, Jean d'Estournelles de Constant (1859-1949), nuevo director de la Escuela del Louvre y director de los museos nacionales (1919-1926), creyendo firmemente en la enseñanza a través de los museos en beneficio del mayor número, emprendió audaces proyectos.

En el año de su toma de posesión, creó una Sociedad de Amigos de la enseñanza para los museos, que se convirtió en la Oficina nacional de enseñanza en los Museos, y luego en la Oficina de enseñanza en los museos, cuya actividad principal era la organización de conferencias⁵⁹.

En mayo de 1920, inspirado por el modelo del *Metropolitan Museum* de Nueva York y de la *National Gallery* de Londres, así como por la práctica empírica de los *ciceroni*⁶⁰, instauró un programa de conferencias-paseos de pago, primera forma institucional de acompañamiento en los museos nacionales⁶¹, asociadas a conferencias educativas (cursos de historia general del arte). El decreto del 2 de abril de 1920 preveía que la Escuela del Louvre se encargaría de las inscripciones a estas visitas y que las conferencias serían impartidas por antiguos alumnos de la escuela y por los adjuntos libres de los museos nacionales. El título de «*adjunto libre de los museos nacionales*» se otorgaba a «*los alumnos diplomados de la Escuela del Louvre que hubieran presentado con éxito una tesis. Estos se comprometían a estar*

⁵⁸ DUREY Philippe, *École du Louvre, Jalons pour une histoire 1882-1998*, École du Louvre, Paris, 2021, p.126.

⁵⁹ *Ibid.* DUREY Philippe, p.229.

⁶⁰ Citado por TROCHET Arnaud, *op.cit.* como «un acompañante asalariado que, por un módico precio, le mostrará todo lo esencial o le llevará directamente a las vitrinas que busca», p.44.

⁶¹ PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, la Documentation française, 2010, p.22.

disponibles para los museos nacionales durante diez años en caso de empleo, y ejercían a menudo como voluntarios». Los conservadores eran los encargados de elaborar el programa de estas conferencias⁶³.

Un nuevo proyecto permitió ampliar aún más la enseñanza a través de los museos al gran público. En 1921, Jean d'Estournelles de Constant, ante la complejidad de la organización de las conferencias-paseos en las salas del museo, combinadas con los cursos de historia general del arte, lanzó cursos gratuitos de historia del arte para el gran público en el Louvre, pero fuera del marco de la Escuela del Louvre, y ello gracias al mecenazgo de Rachel Boyer⁶⁴, quien remuneraba a los docentes.

La intención de Jean d'Estournelles de Constant era dirigirse a los trabajadores del arte y al gran público, mientras que la Escuela del Louvre se dirigía a los eruditos. Entre los conferencistas se contaban artistas como Antoine Bourdelle, críticos de arte, el presidente del Salón de Otoño, eminentes especialistas, adjuntos de los museos. Estos cursos tuvieron tal éxito que fue necesario proponer dos series adicionales, es decir, en total, mil inscripciones, y muchas fueron rechazadas por falta de espacio. En 1933-1934, estos cursos fueron integrados a la Escuela del Louvre.

El primer servicio de visitas guiadas de los museos nacionales fue creado por el decreto del 9 de marzo de 1928 con el fin de ofrecer «*explicaciones controladas*», «*mediante una tarifa uniforme y relativamente baja*»⁶⁵. Los conferenciantes y los guías de los museos nacionales, procedentes principalmente de la Escuela del Louvre y reclutados mediante un examen oral, animaban estas visitas. Se trataba de un personal esencialmente femenino y, por tanto, formado en historia del arte.

Así, en los albores de la Segunda Guerra Mundial, los tres principales actores del acompañamiento oral en el museo del Louvre eran los guías-intérpretes independientes, cuya rigurosidad científica a veces se consideraba insuficiente; los conferenciantes de los museos nacionales para las visitas-conferencias (1928); y, por último, un personal oficial dedicado a las visitas guiadas (1928).⁶⁶

En los otros museos, se menciona algunas visitas ofrecidas en el museo de Cluny, en el museo de Luxemburgo, en Versalles, en el museo de la *Orangerie*, pero en proporciones mucho menores.

⁶² PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin. Travail, genre et sociétés*, 2008, 19, p.65-85.

⁶³ DUREY Philippe, *op. cit.*, p.233.

⁶⁴ DUREY Philippe, *op. cit.*, p.236.

⁶⁵ DUREY Philippe, *op. cit. Note du directeur des musées nationaux au ministère de l'Instruction publique*, p.130.

⁶⁶ TROCHET Arnaud, p.19. Las «*visites-conférences*» et les «*visites guidées*» fueron instituidas por el decreto del 9 de marzo de 1928. Y las primeras tenían lugar principalmente los días de cierre, las segundas, únicamente los días de apertura, ofrecidas en varios idiomas.

A finales de los años de 1920, los museos nacionales ofrecían, pues, una «enseñanza científica (y) una enseñanza popular en el sentido amplio de la palabra»⁶⁷.

El Frente popular aceleró la implementación de visitas-conferencias con un objetivo educativo y mejoró el acceso al museo para un público más amplio.

Para Henri Verne, director de los museos nacionales (1925-1940), la misión de los conferenciantes era entonces «enseñar a los visitantes a ver las obras, como si alguien leyera la obra por ellos en su cerebro»⁶⁸. Las visitas-conferencias conocieron un gran éxito. En el museo del Louvre, en 1936, 52.700 visitantes siguieron estas visitas impartidas por una cincuentena de conferenciantes⁶⁹; 61.400 en 1937.

Museos de las técnicas y las artes industriales

En los museos de las técnicas y de las artes industriales, se trataba de acompañar a un público compuesto esencialmente por artesanos y obreros, y por algunos curiosos.

Desde su creación en 1794, el Conservatorio de artes y oficios (en francés Cnam) ofrecía demostraciones y explicaciones sobre las herramientas y máquinas expuestas. Además, queriendo ser un lugar de enseñanza y de transmisión de saberes desde su fundación, como lo subraya su lema *Omnes docet ubique*⁷⁰, el Cnam propuso, a partir de 1819, tres enseñanzas académicas⁷¹: la mecánica aplicada a las artes, la química aplicada a las artes y la economía industrial. Estas enseñanzas tuvieron un gran éxito.

La Unión central de las artes decorativas, por su parte, desarrolló actividades pedagógicas con escuelas y talleres de arte decorativo a partir de 1898.

Hasta los albores de la Segunda Guerra Mundial, íntimamente ligada a la noción de instrucción y de educación popular, la interacción entre los objetos y los visitantes se realizaba, así, según un esquema descendente, del que sabe hacia el que no sabe; adoptaba un enfoque esencialmente cognitivo. Lo esencial era entonces enseñar, educar, instruir. El objeto permanecía en el centro del encuentro.

Al término de esta primera parte, aparece entonces que las herramientas de acompañamiento, orales y escritas, aún utilizadas hoy en día, fueron instauradas muy temprano, algunas incluso antes de la creación de la institución museal.

⁶⁷ Informe de la reunión de expertos, París, 28 et 29 octobre 1927, Mousseion, vol.I, n°3.

⁶⁸ 1937, citado en PEYRIN Aurélie (2018), *op.cit.* p.24.

⁶⁹ Reclutadas en la Escuela del Louvre y tras un examen de ingreso, en PEYRIN Aurélie, (2018), *op.cit.* p.24.

⁷⁰ *Omnes docet ubique: Enseña a todos y en todas partes.* Hoy en día, el Cnam continúa su misión educativa y alberga una escuela de ingenieros, institutos, laboratorios y el museo de Artes y Oficios, que conserva la mayor colección industrial y tecnológica del mundo.

⁷¹ [Página web del Cnam.](#)

Los discursos (visitas, experiencias y demostraciones) y los escritos (etiquetas, catálogos, folletos) eran fruto del trabajo del experto, de los especialistas, de los poseedores del saber: el conservador, el erudito. El discurso centrado en torno al objeto se realizaba así del que sabe hacia el neófito, con la voluntad de participar en su instrucción y su edificación moral, para hacer de él un hombre libre en el espíritu del Siglo de las Luces y según los ideales revolucionarios cuyas repercusiones se hicieron sentir a lo largo del siglo XIX. Según estos principios, impulsados por la voluntad política de los dirigentes y de las instituciones, el público se amplió en un vasto movimiento de democratización iniciado bajo la Revolución Francesa y amplificado, en particular, bajo la Tercera República, con la instrucción obligatoria y el auge de la noción de educación popular.

Bajo el Frente popular, la democratización cultural y la educación popular conocieron un nuevo impulso decisivo que la Segunda Guerra Mundial frenó.



II

*Desde
la Segunda
Guerra Mundial
a los años 1980:
entre animación
sociocultural
y acción cultural*

La Segunda Guerra Mundial dejó a Europa en ruinas. Gracias sobre todo al Plan Marshall, Francia conoció un periodo de gran prosperidad, las *Trente Glorieuses*, entre 1945 y 1975. Este periodo trajo consigo profundos cambios económicos con la llegada de la sociedad de consumo, siguiendo el ejemplo de Estados Unidos. Este periodo también se caracterizó por grandes convulsiones sociales. Los acontecimientos de mayo de 1968 conmocionaron a la sociedad francesa, y el mundo de la cultura desempeñó un papel fundamental. Siguió una toma de conciencia del individuo, de su lugar en la comunidad y de la necesidad de reforzar la cohesión social. Surgió una nueva perspectiva de la infancia con la aplicación de nuevos métodos de aprendizaje⁷² desarrollados por el matrimonio Freinet, Célestin (1896-1966) y Élise (1898-1983), y por María Montessori (1870-1952). Estos métodos, conocidos como pedagogía activa, convertían a los niños en actores de su propio aprendizaje. El juego, la manipulación, la observación y la libertad de acción estaban en el centro de estas nuevas técnicas, que cambiaron profundamente la relación con la adquisición de conocimientos, y siguen haciéndolo hoy en día.

El mundo de los museos no fue inmune a estos profundos cambios y ahora situaba a los visitantes y al público en el centro de sus preocupaciones. El objetivo de las políticas culturales era llegar a nuevos públicos y ya no se limitaba a coleccionar, conservar y exponer obras de arte.

Durante este periodo, los museos siguieron inspirándose en los museos extranjeros, sobre todo anglosajones, en una relación de cooperación, pero también de competencia, como señala Anne Krebs⁷³.

⁷² Estos métodos de aprendizaje son una continuación de la obra de grandes pedagogos como Pestalozzi, que daba gran importancia a los juegos en sus métodos de enseñanza.

⁷³ Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

A - CAMBIO DE PARADIGMA

1. Contexto legal e internacional: definición y misiones del museo

El Louvre cerró sus puertas el 25 de agosto de 1939 y reabrió al público bajo la ocupación alemana en 1940, ofreciendo de nuevo visitas guiadas en febrero de 1941. Sin embargo, se trata de una reapertura parcial y puramente simbólica. El régimen de Vichy, inspirándose también en las instituciones fundadas por los regímenes totalitarios del periodo de entreguerras, fomentó la creación de museos regionales de arte y tradiciones populares siguiendo el modelo del Museon Arlaten, museo de cultura provenzal abierto por Frédéric Mistral en Arlés en 1899⁷⁴.

Tras la Liberación, se adoptaron textos fundamentales sobre la reorganización de los museos, las artes escénicas y el cine, haciendo hincapié en la democratización y la descentralización.

La ordenanza del 13 de julio de 1945 aportó la primera definición legal de museo: «una colección permanente de obras de interés artístico, histórico o arqueológico abierta al público». La Constitución de 1946 garantizó a todos «la igualdad de acceso a la cultura»⁷⁵, afirmando la preeminencia de la función social de los museos y acelerando la descentralización. La Dirección General de Museos Franceses⁷⁶ se convirtió en la Dirección de Museos de Francia, con Georges Salles (1889-1966) como director.

Paralelamente, en la escena internacional, la creación en 1946 del ICOM, Consejo Internacional de Museos⁷⁷ desempeñó un papel importante en la difusión de ideas y el establecimiento de normas profesionales y éticas. Durante siete conferencias celebradas entre 1948 y 1965, bajo la dirección del francés George Henri Rivière, se abordaron temas que preocupaban entonces al mundo de los museos: la educación a través de los museos, las exposiciones, la circulación de bienes culturales y la conservación y restauración de bienes culturales. En 1947, el ICOM propuso una primera definición de museo, situando la colección en el centro mismo de la definición⁷⁸ y asignando un papel esencial a la educación

⁷⁴ POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVIII^e - XX^e siècle*, París, La Découverte / Poche (2005), 2008, p.148.

⁷⁵ Apartado 13 del preámbulo de la Constitución de 27 de octubre de 1946, derogada el 4 de octubre de 1958, salvo el preámbulo, que sigue en vigor en el marco del bloque de constitucionalidad.

⁷⁶ Creado en 1802.

⁷⁷ Sustituyó a la Oficina Internacional de Museos, organismo de la Sociedad de Naciones, creado en 1926 a propuesta del historiador del arte francés Henri Focillon.

⁷⁸ ICOM, estatutos, 1947, artículo 3: «la palabra ‘museo’ comprende ‘todas las colecciones abiertas al público de objetos artísticos, técnicos, científicos, históricos o arqueológicos, incluidos los parques zoológicos y los jardines botánicos, pero con exclusión de las bibliotecas, a menos que mantengan salas de exposición permanentes’».

museística. En su segundo número, *ICOM News* ya proponía una amplia gama de actividades educativas que podían ofrecerse en un museo: «clases y cursos para adultos, conferencias y demostraciones, visitas guiadas y comentadas, trabajos prácticos para adultos, copia de objetos o documentos por el público en las galerías, grupos de discusión, clubes de estudio para adultos, proyecciones de películas y diapositivas, programas musicales, representaciones teatrales, trabajo con niños (ya sea en museos infantiles o en secciones dedicadas a los niños en los museos en general), servicios escolares y actividades externas como el préstamo de objetos y la organización de exposiciones educativas itinerantes».⁷⁹

Esta gran preocupación por la educación en los museos llevó a la creación, en 1948, de dos comités en el seno del ICOM dedicados a la educación: el Comité n° 6, dedicado a los museos infantiles y a las actividades para niños en los museos, y el Comité n° 7, dedicado a la labor educativa en los museos, que se centraba en las relaciones entre los museos y las escuelas⁸⁰. Estos dos comités se fusionaron en 1953 para formar el Comité de Educación, que se disolvió en 1962. Bajo el impulso de Hugues de Varine, que organizó en París en 1964 un coloquio internacional sobre el papel educativo y cultural de los museos, se creó un año más tarde el actual Comité Internacional para la Educación y la Acción Cultural (CECA). Este coloquio permitió definir las misiones educativas y culturales de los museos y los medios humanos y técnicos necesarios para llevarlas a cabo.

Bajo la Cuarta República (1946-1958) se reactivaron los movimientos juveniles y de educación popular.

La Quinta República marcó un punto de inflexión en el mundo cultural. A partir de entonces, la Constitución francesa de 4 de octubre de 1958 consagra la responsabilidad del Estado de hacer todo lo posible para que todos puedan participar en la vida cultural.

La creación de un Ministerio de Asuntos Culturales en 1959, bajo el impulso de André Malraux, marcó la renovación de la política cultural francesa, basada entonces en dos pilares: la democratización de la cultura y la estructuración de la administración cultural. La acción cultural se separó así de la educación popular, aunque ambas conservaran en última instancia los mismos objetivos: «construir la nación, crear ciudadanía, extender la cultura de las élites al mayor número posible de personas, conciliar la alta cultura y la cultura popular y abrir la experiencia estética a todos. Pero mientras la acción cultural propugna la democratización, es decir, la ampliación del público de la cultura legítima, la educación

⁷⁹ ICOM News, Vol. I, n°2, diciembre de 1948, p.5, Nicole Gesché-Koning, *La place de l'éducation au sein de l'ICOM avant la création du comité CECA (1946-1965)* en *ICOM Education* 30, p.11.

¡Uno no puede sino sorprenderse de la exhaustividad de esta lista, que sigue siendo tan pertinente hoy en día!

⁸⁰ *Ibid.*, p.10 y 15.

popular pretende ser democrática, mediadora entre el arte y la vida, la alta cultura y la cultura obrera o rural, y propugna la educación para el pueblo. Su acción pretende ser sociocultural»⁸¹.

El decreto fundacional del Ministerio de Asuntos Culturales del 24 de julio de 1959 declaraba que su objetivo era «*hacer accesibles las grandes obras de la humanidad, y en primer lugar las de Francia, al mayor número posible de franceses, asegurar el mayor público posible a nuestro patrimonio cultural y fomentar la creación de obras de arte y el espíritu que lo enriquecen*».

La crisis de mayo de 1968 contribuyó a revelar una nueva sensibilidad de la sociedad ante las desigualdades sociales y el agravamiento de la pobreza. El museo tuvo que adaptarse a este cambio⁸². Surgió la noción de desarrollo cultural, y ahora se esperaba que la cultura sirviera al desarrollo de la sociedad en todos sus aspectos, tanto económicos como sociales, ofreciendo una variedad de actividades.⁸³

En los años siguientes, el museo pasó gradualmente de ser un lugar de aprendizaje y conocimiento a un lugar de encuentro y ocio, como resultado de un periodo de gran crisis que sacudió el mundo de los museos. Los museos se enfrentaron a críticas feroces y el número de visitantes siguió siendo muy decepcionante.

2. Los años 1960: redefinición del rol de las instituciones museales, la animación sociocultural como nueva misión

Ante la agitación social de finales de los años 1960, la crisis de los museos estaba destinada a estallar. Los museos, percibidos entonces como lugares creados para y reservados a las élites y a la burguesía, tuvieron que reinventarse para responder a las nuevas expectativas de la población. El famoso análisis⁸⁴ de Pierre Bourdieu y Alain Darbel, basado en encuestas realizadas entre 1964 y 1965 en museos de arte europeos, puso de manifiesto esta ilusión de un museo accesible a todos.

Durante la década de 1960, en un esfuerzo por apoyar la reconstrucción y la urbanización y por crear lazos sociales en las zonas recién reurbanizadas, surgió el concepto de actividades socioculturales, que sacudió el mundo de los museos.

Las actividades socioculturales debían entenderse como «cualquier acción en o sobre un grupo -o una comunidad, o un entorno- destinada a desarrollar la comuni-

⁸¹ CHMC I (2015). MOULINIER Pierre, *Action culturelle et éducation populaire. Politiques de la culture*.

⁸² Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

⁸³ CHMCi *op.cit.*

⁸⁴ BOURDIEU Pierre y DARBEL Jean, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Sens commun, París, Éditions de Minuit, 1969.

cación y estructurar la vida social, utilizando métodos semi dirigidos»⁸⁵. La función social de las actividades socioculturales era, en particular, el desarrollo cultural de cada individuo. Pretendía distinguirse de la educación popular: «*El educador popular mantenía una relación dual similar a la existente entre maestro y alumno*»⁸⁶. El animador, en cambio, tenía una relación privilegiada con el grupo o la comunidad. La animación cultural o sociocultural⁸⁷ rechazaba el modelo escolar. Esta orientación continuó en las décadas siguientes. Por ejemplo, Jacques Rigaud, jefe de gabinete de Jacques Duhamel (Ministro de Asuntos Culturales de 1971 a 1973), abogaba por «*actividades de mediación*» que no fueran meramente «*pedagógicas*», sino capaces de «*estimular el surgimiento o el desarrollo de un determinado modo de vida sin imponer su sentido ni su ritmo*». Según Jacques Rigaud, «*las instituciones culturales deben ser lugares de animación*». Creía que la democratización (tal y como la deseaba André Malraux) era un fracaso y una idea anacrónica, porque «*tiende a modelar el desarrollo cultural a partir del ejemplo de la educación pública, tal y como la organizaron y generalizaron Jules Ferry y su posteridad*». Por último, en su opinión, «*el desarrollo cultural no puede ser la extrapolación, en beneficio de muchos, de las prácticas de la élite, ni la simple renovación de esta élite mediante el ascenso social y el progreso del mantenimiento de la opulencia; sólo puede concebirse como el florecimiento de una aspiración general a la dignidad de la vida, actualmente no reconocida, distorsionada o disfrazada por los hábitos sociales, las inhibiciones y los prejuicios*»⁸⁸.

Jacques Duhamel llevó a cabo así una política muy activa en favor de la integración de la cultura en la vida cotidiana. Sus objetivos incluían desarrollar la sensibilidad de los niños hacia las obras de arte, tener en cuenta la capacidad de aprendizaje de los adultos y utilizar nuevas técnicas audiovisuales. En 1971 creó el Fondo de Intervención Cultural (FIC)⁸⁹ para apoyar iniciativas originales. Así forjó un nuevo concepto, el de desarrollo cultural.

Esta crisis de las instituciones museísticas no fue exclusiva de Francia. A partir de entonces, el papel de los museos se inscribe en un planteamiento más amplio que va más allá de la mera transmisión de conocimientos y de la conservación de los objetos. Los museos debían servir al público y serle útiles. El interés por el público, conocedor o no, concepto introducido en 1937 por Georges Henri Rivière, encontró así su plena expresión, y la gente empezó a interesarse por lo no público.

⁸⁵ Jean-Paul Imhof en el informe de la comisión «equipamiento-animación» del Haut Comité de la Jeunesse, 1966 (página web del Ministerio de Cultura y Comunicación, artículo de MOULNIER Pierre *Histoire des politiques de «démocratisation culturelle*, 2011 revisado en julio de 2012.

⁸⁶ POUJOL Geneviève, *Profession : animateur*, Privat 1989, citado en el artículo de la página web del Ministerio de Cultura y Comunicación, artículo *Histoire des politiques de démocratisation culturelle* 2011 revisado en julio de 2012.

⁸⁷ Escisión que existía en los años setenta, pero que se desvaneció en los noventa, *Ibid.*, p. 11.

⁸⁸ POUJOL Geneviève, *Ibid.* Cita in extenso, p. 8

⁸⁹ Abolida en 1985

3. El ICOM frente a la crisis de los museos

En Norteamérica, a finales de los años sesenta, el museólogo canadiense Duncan F. Cameron teorizó este cambio de paradigma a raíz de un estudio realizado en museos en 1967, que ahora consideraba el museo como un sistema de comunicación⁹⁰. Hizo hincapié en la necesidad de implicar a los visitantes en la experiencia museística. En 1971, en su artículo *The Museum, a Temple or the Forum* (El museo, un templo o el foro)⁹¹, afirmó que los museos se encontraban en plena crisis de identidad.

En Francia, Pierre Gaudibert también lanzó el debate: «*El museo, templo o foro, es el proyecto de todas las orientaciones que se han tomado en relación con los museos y la acción cultural*»⁹².

También en 1971, la 10ª Asamblea General del ICOM confirmó esta crisis del mundo museístico y la necesidad de afirmar el papel social de los museos como medio de remediarla. La Resolución n° 1 afirma que «*todo museo debe aceptar como su deber el esforzarse por servir lo mejor posible al medio social en el que opera*» e «*exhorta a todos los museos (...) a reexaminar en todo momento y en todos los aspectos las necesidades del público que sirven (...) lo que permitirá a los museos cumplir más eficazmente su función educativa y cultural al servicio de la humanidad.*»

La *Declaración de Santiago de Chile* de 1972 marcó un hito en la evolución de la definición de museo. Fruto de una reunión de la UNESCO iniciada por Hugues de Varine (director del ICOM entre 1966 y 1974)⁹³, esta declaración preconizaba el advenimiento de un museo global, abierto al mundo, que desempeñara un papel social, con un verdadero acceso a las colecciones y que tuviera como objetivo desarrollar la conciencia de las cuestiones relacionadas con la ecología, el desarrollo social, la urbanización y la educación permanente.

Así, en 1974, el ICOM logró formular una nueva definición de museo que reflejaba este cambio de paradigma: «*Un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que investiga, adquiere, conserva, comunica y, en particular, expone testimonios materiales del hombre y de su entorno con fines de estudio, educación y disfrute.*»

⁹⁰ DUNCAN Cameron, *A viewpoint: The Museum as a communications system and Implications for Museum Education*, Curator, the Museum Journal, Vol II, issue I March 1968, p. 33-40

⁹¹ DUNCAN Cameron. *Ibid.*, p.11-24.

⁹² GAUDIBERT Pierre, *Du culturel au sacré*, París, Casterman, 1981.

⁹³ Sucedió a George Henri Rivière, director de 1948 a 1966.

⁹⁴ Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs. Señala que cuanto más instruidos cultural e intelectualmente están los visitantes, más prefieren visitar el museo por su cuenta.

B – AMPLIACIÓN DE LA NOCIÓN DE PÚBLICO Y NACIMIENTO DE SERVICIOS EDUCATIVOS ESPECÍFICOS

1. Del público hacia los públicos y la noción del no público

Los estudios realizados por sociólogos han contribuido a hacer evolucionar el concepto de público. En efecto, los visitantes de los museos no constituyen una entidad homogénea. Pierre Bourdieu demostró la gran desigualdad social en el acceso a las obras de arte, destacando que la familia, incluso antes que la escuela, era el verdadero vector del gusto por las obras de arte, frustrando así los intentos de democratización cultural. Abogó por la creación de herramientas de interpretación y apropiación en los museos. Este estudio tuvo una gran repercusión y, en los años siguientes, puso de relieve el concepto de no público, es decir, de personas que nunca visitan los museos, y la necesidad de desarrollar herramientas de acompañamiento adecuadas. Anne Krebs⁹⁴ subraya la utilidad de estos dispositivos para los visitantes primerizos, que a menudo simplemente no se atreven a entrar en el museo.

La *Declaración de Villeurbanne* (mayo-junio de 1968), promovida por los directores de centros culturales y centros dramáticos, inventó la noción del no público, que guiaría la futura acción cultural. La idea subyacente a la política de acción cultural politizada era promover una cultura de todos, por todos y para todos, rechazando la llamada política de Bellas Artes⁹⁵, que se consideraba al servicio de una cultura legítima para un público de élite.

Los museos debían intentar superar esas disparidades introduciendo nuevas medidas de acompañamiento. Para conocer mejor al público, el Ministerio de Asuntos Culturales lanzó en 1973 la primera encuesta sobre las prácticas culturales de los franceses. Desde entonces, estas encuestas⁹⁶, como principal instrumento de seguimiento del comportamiento de los franceses en el ámbito de la cultura y los medios de comunicación, se han multiplicado. La sexta edición ocurrió en 2018.

Aunque el acompañamiento a museos y exposiciones aumentó considerablemente entre 1960 y 1978 en Francia, pasando de 5,1 millones a 10,4 millones de visitantes en los museos nacionales, estas cifras ocultaban, sin embargo, importantes disparidades. A pesar del aumento de la oferta cultural, seguían existiendo importantes diferencias entre las categorías sociales. En 1981, sólo el 17,3% de

⁹⁵ Según Dominique TADDEI, Secrétariat national à l'action culturelle du Parti socialiste; citado en el artículo *Histoires des politiques de « démocratisation culturelle »* site ministère de la Culture et de la Communication, 2011 revisado en 2012.

⁹⁶ Sitio web del Ministerio de Cultura, fechas de las encuestas: 1973, 1981, 1988, 1997, 2008 y 2018.

los agricultores habían visitado un museo al menos una vez en los doce meses anteriores a la encuesta, frente al 61% de los altos ejecutivos y profesionales. El impacto del nivel de estudios también era claro: solo 14% de los que no tenían ninguna cualificación habían visitado un museo, frente al 55,6% de los que tenían un diploma de enseñanza secundaria o superior⁹⁷.

2. La infancia: consagración del vínculo escuela/museo, e implementación de la educación artística y cultural

La relación de los niños con los museos puede establecerse de dos maneras: durante una visita escolar o durante una visita individual con un adulto. Puede ocurrir en un museo dedicado a los niños⁹⁸ o en un museo tradicional destinado a todos los públicos. Las expectativas difieren en función de la naturaleza de la visita: en el contexto de una visita escolar, el objetivo principal es adquirir conocimientos⁹⁹ y el profesor intenta utilizar la visita al museo como ilustración o acompañamiento para su enseñanza. Durante una visita individual, prevalece el aspecto lúdico.¹⁰⁰

Hasta la segunda mitad del siglo XX, las visitas escolares a los museos eran poco frecuentes, debido sobre todo a la reticencia de los conservadores y del público adulto culto, que deseaba disfrutar de la tranquilidad de las galerías para contemplar las obras. La naturaleza de los objetos también podía ser un obstáculo para acoger a los niños en los museos: se consideraba inapropiado mostrar cuerpos desnudos a un público joven y a mujeres jóvenes, como ocurría a menudo en los museos de bellas artes.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la relación entre las escuelas y los museos se convirtió en una preocupación central, y los museos empezaron a forjar fuertes vínculos con la profesión docente.

Los avances en la investigación educativa de principios del siglo XX, que destacaban el proceso de aprendizaje específico de los niños, y la difusión de los principios de la enseñanza activa, que hacían de los alumnos participantes activos de

⁹⁷ Service des études et recherches du ministère de la culture, *Pratiques culturelles des Français*, París, Dalloz, 1983, 1990.

⁹⁸ El Dr. VAN DER STICHEL (Países Bajos) propuso el término «museo educativo» para designar los museos especialmente creados para los niños, durante la sesión plenaria dedicada al papel educativo de los museos en la primera conferencia bienal del ICOM (París, 28 de junio - 3 de julio de 1948), *op. cit. ICOM Education* 30, p.11. Sin embargo, este término puede dar lugar a confusión ya que, en Francia, se refiere a instituciones al servicio de los profesores.

⁹⁹ Se pueden citar otros objetivos: desacralización del lugar, sentimiento de pertenencia a una cultura, saber estar en el museo, aprender a ser un futuro visitante, ayudar a la creatividad durante los talleres, etc.

¹⁰⁰ *Museum*, vol XXXA, n° 3, 1979, *Le Musée et l'enfant*, introducción de Ger van Wengen p. 8.

su propio aprendizaje, influyeron gradualmente en la relación entre las escuelas y los museos. El personal de los museos también se inspiró de iniciativas de otros países, en particular de Estados Unidos, Bélgica y Escandinavia¹⁰¹.

De hecho, la consideración del público joven fue tardía en Francia en comparación con su desarrollo en los Estados Unidos en el siglo XIX y en Suecia y Bélgica en los años veinte del siglo XX¹⁰².

Esta evolución tuvo lugar en un contexto internacional favorable al desarrollo de los vínculos entre escuelas y museos; estos vínculos fueron considerados esenciales por la Organización Internacional de Museos, en 1927, y por el ICOM, con la creación en 1948, como ya se ha mencionado, de los comités n° 6 y n° 7 dedicados a los museos para niños y a las actividades para niños en los museos y a las relaciones entre museos y escuelas. Paralelamente a la importante labor llevada a cabo por el ICOM, en 1952, bajo el patrocinio de la UNESCO, se celebró un curso de estudios en el *Brooklyn Children's Museum*, que sentó las bases de la cooperación entre ambas instituciones y lanzó la idea de la formación para la educación en museos¹⁰³.

En Francia, reforzado por estas diversas influencias y siempre con un deseo de democratización, el vínculo entre los niños y los museos creció después de la guerra, gracias a algunas figuras pioneras.

El decreto del 2 de marzo de 1931 estableció visitas escolares de dos horas para los alumnos de secundaria acompañados por sus profesores y dirigidos por un guía o conferenciante. El objetivo de estas visitas era «*ilustrar sus lecciones de historia y educar su gusto*»¹⁰⁴.

A partir de 1948, la *École du Louvre*, bajo el impulso de Germaine Cart (1902-1989), ofreció formación a «*conferenciantes cuya tarea era dirigirse a los jóvenes*»¹⁰⁵.

También se elaboraron folletos para profesores de forma más sistemática. Geneviève Dreyfus-Sée (1904-1997), autora de numerosas obras sobre métodos de enseñanza activa, escribió en 1952 una guía sobre «*el uso de los museos en las escuelas activas*». En ella proporcionaba información sobre cómo preparar visitas a diferentes tipos de museos: «*museos históricos y arqueológicos, museos etnográficos, museos de historia natural, museos científicos y museos de artes*»¹⁰⁶. Los profesores seguían siendo el principal punto de contacto de los museos en aquella época.

¹⁰¹ Anexo A: Entrevista con Véronique Andersen.

¹⁰² GAZEAU Marie-Thérèse (1974).

¹⁰³ COHEN Cora, *op. cit.*, p.52.

¹⁰⁴ Citado por LAOT Emmanuel, AN 20150044/153, hacia 1931: *Note sur les visites guidées collectives et privées*. Citado por TROCHET Arnaud, *op. cit.*, p.130.

¹⁰⁵ ICOM Education 30, *op. cit.* p.12.

¹⁰⁶ COHEN Cora, *op. cit.* p. 51.

El Quinto Plan (1966-1970)¹⁰⁷ subrayó por primera vez que el desarrollo cultural era un componente del desarrollo social. La prioridad era, por tanto, reducir las desigualdades en el acceso a la cultura, y la escuela se consideraba el lugar ideal para la democratización cultural.

En marzo de 1968, la conferencia de Amiens¹⁰⁸, organizada por la Asociación para el Estudio de la Expansión de la Investigación Científica, titulada *Pour une école nouvelle : formation des maîtres et recherche en éducation* (Por una nueva escuela: formación del profesorado e investigación en educación), reunió a más de 600 educadores, intelectuales y activistas. En ella se propuso un vasto programa de reformas educativas con vistas a adaptarse a un mundo en rápida evolución y para tomar en cuenta la personalidad general del niño.

Tras esta conferencia y en consonancia con los objetivos del Quinto Plan, en 1969 se amplió el tercio del tiempo lectivo a las escuelas del secundario¹⁰⁹ lo que significaba que un tercio del tiempo lectivo sea dedicado al aprendizaje de base y a la educación física. Esta medida fomentó las visitas escolares a museos.

La creación del *Fonds d'intervention culturelle* (Fondo de Intervención Cultural) (FIC) en 1971 tuvo un gran impacto en el desarrollo cultural al formalizar la colaboración entre el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura, el Estado y las autoridades locales¹¹⁰. En la década de 1970, el 25% de las acciones financiadas por el FIC se referían a actividades culturales en las escuelas. Por ejemplo, el FIC apoyó el programa *Les jeunes Français à la découverte des musées* (Los jóvenes franceses descubren los museos) en 1978.

La intervención masiva del Estado continuó en 1973 con la introducción del programa educativo del 10%: «El 10% de las horas lectivas se dedican a actividades educativas elegidas por profesores y alumnos, reduciéndose en consecuencia el plan de estudios de las demás asignaturas»¹¹¹.

Los esfuerzos para promover la importancia de la educación artística y la creatividad en las escuelas se vieron reforzados por la Ley n° 75-620 del 11 de julio de 1975, sobre educación, conocida como la Ley Haby. Esta ley lanzó verdaderamente la introducción de la educación artística y cultural en las escuelas.

En 1977, la creación de la *Mission d'action culturelle en milieu scolaire* (Misión de acción cultural en el ámbito escolar) en el Ministerio de Educación reforzó el vínculo entre las escuelas y los museos.

¹⁰⁷ La planificación francesa a cargo del Commissariat au Plan fija los grandes objetivos cualitativos o cuantitativos, económicos y sociales que deben alcanzarse.

¹⁰⁸ ROBERT André Désiré, *Autour de mai 1968, la pédagogie en question. Le colloque d'Amiens*, Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle, 2008/3 (Vol. 41), p.27-45.

¹⁰⁹ Este término se refiere a los alumnos de collège y lycée, es decir, los niños de 11 a 17 años.

¹¹⁰ Este término engloba municipios, departamentos, regiones, colectividades de ultramar y colectividades con estatuto especial.

¹¹¹ [Página web del Ministerio de Cultura.](#)

En 1979, esta misma *Mission* lanzó el programa *Pactes* o proyectos de actividades educativas y culturales), «*construidos en torno a un tema, limitados en el tiempo y abiertos a contribuciones externas*».

En 1981 fueron sustituidos por los *Projets d'action éducative* (PAE, proyectos de acción educativa).

El vínculo entre los museos y los niños, fuertemente fomentado por el Estado¹¹² en la relación escuela/museo, se materializó también en talleres de arte para jóvenes y en la creación de espacios dedicados a la juventud.

Este nuevo interés por los niños se manifestó en otros ámbitos. Por ejemplo, las películas de François Truffaut *Les Quatre Cents Coups* -Los 400 golpes- (1959) y *L'Enfant sauvage* -El pequeño salvaje- (1969), las entrevistas de Marguerite Duras con el joven François en 1965 en el programa de televisión *DimDamDom*¹¹³ y la obra de Françoise Dolto, popularizada por el programa diario de radio *Quand l'enfant paraît* -Cuando aparecen los niños- de 1976 a 1978, contribuyeron a dar forma a esta nueva perspectiva y a configurar esta nueva visión de la infancia.

Sin embargo, este repaso histórico de las iniciativas de acompañamiento a los jóvenes visitantes de los museos suscita dos comentarios.

El primero es que, a través de la introducción de la educación artística y cultural, el Estado ha dado prioridad a las bellas artes y, por extensión, a los museos de bellas artes.

El segundo es que las iniciativas concretas destinadas a que los jóvenes visitaran los museos por su cuenta seguían siendo escasas en los años setenta, a excepción de las iniciativas llevadas a cabo por algunas instituciones como el *Centre d'Arts Plastiques Contemporains* (CAPC) de Burdeos, la creación de talleres en la *Union centrale des Arts décoratifs*, el *Musée des Monuments français* y el *Musée des Beaux-Arts* de Marsella, la apertura del *Atelier des enfants* en el *Centre Georges Pompidou* (en 1973, como precursor) y la creación del *Musée en Herbe* (1975).

¹¹² [Página web del Ministerio de Cultura.](#)

¹¹³ *L'Atelier des enfants : Une traversée pédagogique de l'histoire du Centre Pompidou*, Velada organizada por Romain Lacroix con Camille Jochym y Lilou Parente, el 7 de febrero de 2024 con proyección del documental de Fabienne Servan-Schreiber, *L'Atelier* (1980, 52 min).

3. Tímida consideración de las personas en situación de discapacidad: inicios de la inclusión social

Este periodo fundacional de toma de conciencia de las dificultades de integración social y de la necesidad de una democratización cultural efectiva para todos fue también, lógicamente, el momento en que se empezó a tener en cuenta a las personas con discapacidad¹¹⁴.

Sin embargo, durante este periodo, la acción gubernamental en favor de las personas con discapacidad pareció muy limitada en comparación con la intensa acción emprendida en favor del público joven. Como señala Bertrand Verine, no era fácil llevar a cabo una política cultural cuando se disponía de pocas cifras sobre la discapacidad¹¹⁵.

A escala internacional, la inclusión de las personas con discapacidad también fue lenta.

En las publicaciones del ICOM, el primer artículo relativo a los niños con discapacidad apareció en 1953¹¹⁷. No fue hasta 1981, proclamado Año Internacional de las Personas con Discapacidad, cuando *Museum*, la revista del ICOM, dedicó un número a la discapacidad¹¹⁹. En la introducción de este número se enumeraban los distintos tipos de discapacidad: «deficiencias de movilidad», «deficiencias de comunicación», «deficiencias mentales y de comportamiento», «personas mayores», «personas con discapacidad visual» y «personas con discapacidad social». La atención que debía prestarse a las personas «socialmente discapacitadas» se explicaba de la siguiente manera: «los programas diseñados para facilitar el acceso al museo a aquellas personas cuya condición en la comunidad constituye una discapacidad social llegarían mejor a todos los grupos sociales y harían del museo un espacio más acogedor que animaría a todo tipo de visitantes a sentirse como en casa en el museo». Esto prefiguraba el concepto de inclusión social que florecería una década más tarde. Además, el artículo presentaba ejemplos muy concretos de medidas y soluciones prácticas para cada tipo de discapacidad y hacía hincapié en la urgente necesidad de una formación específica del personal.

En Francia, la Ley n° 75-534 de 30 de junio de 1975, presentada por Simone Veil, entonces Ministra de Salud, sigue siendo el texto de referencia sobre este tema, ya

¹¹⁴ Se convirtió en museo en 1984.

¹¹⁵ Término utilizado en la época. Hoy se prefiere al término «personas con discapacidad».

¹¹⁶ Anexo K: Entrevista con Bertrand Verine.

¹¹⁷ THOMPSON Samuel, *The Museum and the handicapped*, Museum VI, 4, 1953, p. 257-265.

¹¹⁸ El Día Internacional de los Discapacitados se celebra el 3 de diciembre, desde 1992.

¹¹⁹ GEE Maureen *Introducción*, Museum vol XXXIII, n°3, 1981, Museums and disabled people.

¹²⁰ Bertrand Verine recuerda que en las escuelas no se hacía nada sobre el tacto para los discapacitados visuales.

que marcó el inicio de la política pública en materia de discapacidad para adultos y niños. Esta ley definía tres derechos fundamentales: el derecho al trabajo, el derecho a unos ingresos mínimos mediante prestaciones y el derecho a la integración educativa¹²⁰ y social. Esta integración debía lograrse, en particular, mediante el acceso de las personas con discapacidad a las instituciones abiertas a toda la población, lo que implicaba que los propios edificios debían ser accesibles para las personas con discapacidad y que las visitas a estos lugares debían adaptarse en consecuencia.

Aunque esta ley fue el punto de partida legislativo de la obligación de facilitar el acceso a la cultura, tanto física como intelectual, de las personas con discapacidad, algunas instituciones culturales empezaron muy pronto, mucho antes de que se promulgara la ley, a prestar un acompañamiento adecuado a determinadas discapacidades, principalmente visuales, e inicialmente a los niños, como señala Bertrand Verine.

Danièle Giraudy¹²¹ fue pionera con la exposición *Les Mains regardent* (Las manos miran) en el Taller Infantil del Centro Georges Pompidou. En 1967, el lanzamiento del Muséobus para niños de barrios desfavorecidos de Marsella¹²² fue el primer paso concreto hacia la inclusión social y la divulgación.

4. La aparición de servicios dedicados al acompañamiento de los públicos y de un personal con formación variada

Ya en 1927, la Organización Internacional de Museos abogaba por la creación de servicios dedicados a la educación dentro de los museos.

El decreto del 9 de marzo de 1928 estableció las visitas guiadas junto a las visitas-conferencia. En julio de 1930 se crearon servicios de visitas guiadas en algunos museos nacionales, en particular en el Louvre. Estos servicios fueron precursores de la creación de servicios específicos dentro de los museos.

Después de la guerra, el Decreto n° 49-534 de 13 de abril de 1949 creó el primer servicio pedagógico de los museos nacionales¹²³, un servicio centralizado para todos los museos, situado en el Louvre, bajo la dirección de Germaine Cart. Permitía a los profesores organizar visitas a los museos. Los guías-profesores, profesión que seguía siendo predominantemente femenina, se formaban entonces en la *École du Louvre* o en el *Institut d'Art et d'Archéologie*.

¹²¹ Anexo B: Entrevista con Danièle Giraudy.

¹²² Este proyecto fue financiado por la FIC y se inspiró en las bibliotecas móviles.

¹²³ Un precursor en Europa: Jean CAPART (1877-1947), egiptólogo belga, historiador del arte y conservador jefe de los museos belgas, inició el primer servicio de educación museística en 1922.

La misión del servicio educativo amplió la del servicio de visitas guiadas al establecer vínculos más estrechos con los profesores de la ciudad de París y el Ministerio de Educación Nacional. Este departamento también diseñó exposiciones itinerantes y se encargó de la comunicación de diversos eventos.

El decreto n° 52-18 del 3 de enero de 1952 fija las condiciones de las visitas guiadas: frecuencia, distribución de los ingresos, pero éstas siguen estando peor remuneradas que las visitas guiadas para escolares, que se consideran prioritarias.

A partir de 1950, en los museos de bellas artes se utiliza sistemáticamente el término «conferenciante» para designar a los guías profesionales, siendo ahora el requisito de acceso una titulación superior en historia del arte¹²⁴.

En los años sesenta, la llegada de las actividades socioculturales provocó cambios en la naturaleza del personal de acompañamiento. La contratación de animadores culturales, que se beneficiaban de subvenciones, se multiplicó, sobre todo en los museos provinciales, junto a los profesores proporcionados por el Sistema Nacional de Educación durante algunas horas a la semana.

Este cambio fue significativo: estos nuevos animadores no tenían conocimientos científicos específicos; el encuentro entre el visitante y el museo se centraba ahora en el individuo, integrado en una comunidad, más que en el objeto museístico como vehículo de conocimiento científico.

En 1966, se crea la *Association technique pour l'action culturelle* -Asociación Técnica de Acción Cultural- (ATAC) para apoyar la formación de animadores de actividades culturales.

En 1968, el Servicio Educativo de los Museos Nacionales pasó a denominarse *Bureau de l'action culturelle* (Oficina de Acción Cultural), reflejando este cambio en la misión del museo.

En 1969, la Oficina organizó 20.000 conferencias, un tercio de ellas para escolares¹²⁵.

A finales de los años 1970, volvió a cambiar de nombre para convertirse en el *Bureau de l'action culturelle et éducative* (Oficina de Acción Cultural y Educativa), reforzando una vez más la dimensión educativa del museo. En el seno de los museos, el departamento específico podía tomar el nombre de departamento educativo, departamento cultural o departamento pedagógico, por ejemplo, como en el *Musée en Herbe*¹²⁷.

¹²⁴ COHEN Cora, *op. cit.* p. 52.

¹²⁵ PEYRIN Aurélie (2010), *op. cit.* p.25.

¹²⁶ PEYRIN Aurélie (2010) *op. cit.* p.26.

¹²⁷ Apéndice D: Entrevista con Corinne Héreau.

La presencia de profesores en los servicios educativos¹²⁸ permitió extender las grandes aportaciones de las ciencias de la educación al ámbito museístico. Sin embargo, junto a los animadores y profesores, estaban los propios conferenciantes y conservadores¹²⁹.

Cuando abrió sus puertas en 1977, el Centro Pompidou amplió aún más su base de reclutamiento recurriendo a estudiantes, artistas y críticos de arte para dirigir las visitas.

C – FORMAS INNOVADORAS DE ACOMPAÑAMIENTOS NOVEDOSOS: INSTITUCIONES EMBLEMÁTICAS Y PERSONALIDADES DE ENVERGADURA

1. Museos atractivos: una nueva ambición

Durante la década de 1970 se crearon nuevos museos de arte e historia y se pusieron en marcha importantes proyectos. Este periodo se describió como un «renacimiento de los museos»; y en veinte años se crearon o renovaron unos 120 museos en Francia¹³⁰. Al mismo tiempo, los profesionales de los museos empezaron a reflexionar sobre «la restitución del saber» y «el papel del saber en los museos», produciéndose así, como señala Marie-Clarté O'Neill, un verdadero cambio¹³¹.

El nacimiento del proyecto del *musée d'Orsay* (museo de Orsay) en 1977 marcó un renovado interés del Estado por el desarrollo de las instituciones museísticas.

La ley-programa sobre los museos del 11 de julio de 1978 asignó 1.407 millones de francos al equipamiento y la arquitectura de los museos nacionales, que fueron clasificados y controlados¹³².

La idea de un museo Picasso se adoptó en 1975. El museo del Louvre, de Saint-Germain-en-Laye, el *musée Guimet* y el *Musée des Arts africains et d'Océanie* (museo de Artes Africanas y Oceánicas) inician obras de renovación.

¹²⁸ Como señala Marie-Christine BORDEAUX en el artículo mencionado, es interesante observar el cambio de denominación de estos servicios, que pasaron de ser servicios educativos en el momento de su creación a servicios culturales, lo que refleja el cambio en las funciones que se les asignan.

¹²⁹ PEYRIN Aurélie (2010) citando el informe de Marie-Françoise Poirer para la Inspection générale des musées classés et contrôlés en 1975, *op. cit.* p.25.

¹³⁰ Histoire du Louvre, *op. cit.*, vol. III, p. 251.

¹³¹ Apéndice F: Entrevista con Marie-Clarté O'Neill.

¹³² 64% del presupuesto total del Ministerio de Asuntos Culturales. *Les musées, État et Culture*, París, La Documentation française, 1991, p.47.

La frecuentación de los museos aumentó considerablemente: el 20% de la población había visitado un museo en el transcurso de un año a finales de los años sesenta, y pasó al 30% en 1988. Sin embargo, las provincias seguían rezagadas y las grandes exposiciones sólo tenían lugar en París¹³³.

Siguiendo el ejemplo del *Muséobus* de Marsella, en 1971 se pusieron en marcha nuevos autobuses museo e incluso trenes museo. Se trataba de museos, o más bien de exposiciones itinerantes, «alojadas en trenes o autobuses especialmente equipados (...) destinados principalmente a los pueblos y ciudades que no disponían de museos propios»¹³⁴.

En los años 1970, además de reforzar los lazos sociales, uno de los objetivos de estas herramientas de acompañamiento era proporcionar a los visitantes claves de comprensión e interpretación apelando a sus cualidades perceptivas. Se trataba de hacer a los visitantes más activos¹³⁵ en la adquisición de conocimientos, un concepto contrario a la simple visita guiada, comparable al método del «dedo que señala» descrito por Georges Henri Rivière¹³⁶ en el que los visitantes recibían pasivamente la información. Esta nueva ambición, que comprometía a los visitantes, contribuía a la integración de la comunidad al crear lazos sociales entre los individuos. El desarrollo social y perceptivo primaba sobre el cognitivo.

Los encargados de guiar a los visitantes se inspiraron en los ejemplos de museos extranjeros¹³⁷ y en los nuevos métodos pedagógicos¹³⁸, en particular las técnicas de enseñanza desarrolladas por Élise (1898-1983) y Célestin (1896-1966) Freinet, en las que se tiene en cuenta al alumno en un proceso de adquisición de conocimientos. El uso de juegos, por ejemplo, y de actividades prácticas en talleres¹³⁸ era una forma de conseguirlo. Los avances en psicología y sociología contribuyeron a esta evolución de los mecanismos de acompañamiento.

El acompañamiento a los visitantes en los museos durante el periodo que va desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta principios de los años ochenta estuvo profunda y durablemente influido por unos pocos individuos notables con una intuición excepcional, llegando incluso a demostrar «destellos de genialidad» como lo señalan Marie-Clarté O'Neill y Danièle Giraudy, que los describen como «inventores-despertadores».

¹³³ *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p.634.

¹³⁴ CAILLET Élisabeth con la colaboración de LEHALLE Evelyne, *À l'approche de médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995, p.115.

¹³⁵ Apéndice I: Entrevista con Cécilia de Varine, y Apéndice J: Entrevista con Hugues de Varine.

¹³⁶ Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs y Apéndice F: Entrevista con Marie-Clarté.

¹³⁷ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, París, Armand Colin, 2^{da} edición, 2017, p.105.

¹³⁸ Apéndice J: Entrevista con Hugues de Varine, En las *Maisons des jeunes et de la culture* ya se realizaban talleres a cargo de trabajadores sociales.

La reapertura del *Musée des Arts et Traditions Populaires*, la apertura del *Écomusée du Creusot*, del *Musée en Herbe* y del *Centre Georges Pompidou*, cuatro espacios innovadores que sirvieron de modelo o al menos de inspiración para muchas instituciones museísticas, fueron logros propiciados por dichas personalidades. Estas cuatro instituciones pueden considerarse emblemáticas de una nueva relación entre los visitantes y el ámbito museístico. Sin embargo, Cécilia de Varine subraya la capacidad innovadora de los museos provinciales, cuyas nuevas iniciativas de acompañamiento a veces precedieron a las de las instituciones parisinas¹³⁹.

Los visitantes, en toda su diversidad, incluidos los jóvenes y las personas discapacitadas, se situaron en el centro de la relación, en detrimento del objeto, que pasó a ser un mero medio de aprendizaje sobre uno mismo y los demás, en un deseo de integración, cohesión social e inclusión.

La evolución de los sistemas y herramientas de acompañamiento hacia la simplificación de los contenidos y la participación de los visitantes fueron las principales áreas de desarrollo en el acompañamiento a los visitantes.

2. El Musée des Arts et Traditions Populaires (Museo de Artes y Tradiciones Populares): herramientas innovadoras de acompañamiento al público

El Museo de Artes y Tradiciones Populares, fundado en 1937 por Georges Henri Rivière, se trasladó a un nuevo edificio en el Bois de Boulogne en 1972. Esto brindó a su fundador la oportunidad de replantearse por completo la museografía establecida en el *Palais du Trocadéro*, que ya era muy innovadora en aquella época¹⁴⁰. Con la introducción de las «cadenas operativas», la presentación de los objetos sustituyó al comentario del guía o a las explicaciones escritas. Los objetos hablan por sí solos¹⁴¹. Los visitantes sólo tenían que mirar para comprender el proceso creativo expuesto, como ocurría, por ejemplo, con la cadena de fabricación de pan. Otra innovación importante fue la introducción, por primera vez en Francia, de la tecnología audiovisual en un museo. Se colocaron grabaciones audiovisuales y musicales por toda la exposición. Se trataba de un esfuerzo por recontextualizar los objetos mediante un enfoque multidisciplinar que fomentaba la descompartimentación, pero también de popularizar el museo para un

¹³⁹ Apéndice I: Entrevista con Cécilia de Varine.

¹⁴⁰ Desde la apertura del museo en el *Palais du Trocadéro*, la escenografía, tomada en parte de los países del norte de Europa, fue innovadora para Francia: efecto de caja negra, iluminación direccional, ataduras invisibles de hilo de nailon, desaparición de los maniqués, etc.

¹⁴¹ En la misma línea, Jean-Pierre Laurent, director del *Musée dauphinois de Grenoble* en los años setenta, subraya que «el papel de los objetos es comparable al de las palabras en el lenguaje; sólo tienen sentido como medio de transmitir, en un discurso coherente, tal o cual idea, tal o cual emoción», citado en el *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p. 148.

público más amplio¹⁴². Georges-Henri Rivière trabajó con musicólogos, etnólogos e historiadores del arte, entre otros. Este enfoque global fue muy innovador y sigue siendo relevante hoy en día. Proporcionaba a los visitantes claves para comprender los objetos expuestos. Se introdujo un primer medio audiovisual: una audioguía para los visitantes de las galerías, mediante dispositivos alquilados a la entrada del museo¹⁴³. Las diapositivas, los comentarios sonoros integrados en las vitrinas y los vídeos que representaban danzas, por ejemplo, complementaban el sistema de audioguía. Con un objetivo educativo y didáctico y para llegar a un público amplio, se simplificó el lenguaje, con textos más sencillos y gráficos que puntuaban la visita.

Estos dispositivos audiovisuales se adoptaron rápidamente, sobre todo en museos parisinos como la *Cité des Sciences et de l'Industrie* (inaugurada en 1986), el Museo de Orsay (1986) y el Gran Louvre (pirámide inaugurada en 1989).

3. Ecomuseos: los fundamentos de un enfoque participativo

Los ecomuseos siguen siendo la gran innovación museológica de finales de los años sesenta. Vástago práctico de la Nueva Museología, experimentaron su mayor desarrollo entre 1972 y 1985¹⁴⁴.

El término fue acuñado en 1971 por Hugues de Varine¹⁴⁵. Un ecomuseo es una «institución cultural que, de forma permanente y con la participación de la población, desempeña las funciones de investigación, conservación, presentación y promoción de un conjunto de bienes naturales y culturales representativos de un entorno y de los modos de vida que se han sucedido»¹⁴⁶. Los ecomuseos fueron los instrumentos preferidos del desarrollo comunitario, una verdadera herramienta de emancipación en un contexto a menudo contestatario.

Impulsado por la política de desarrollo regional lanzada en 1963 y, sobre todo, por la ideología imperante a finales de los años sesenta, que preconizaba el retorno a la tierra, la promoción del territorio y la voluntad de autogestión, el primer ecomuseo, el *Ecomusée de Niou* abrió sus puertas en 1967 en la isla de Ouessant, en el Parque Natural Regional de Armorique. En 1968 se creó el *Écomusée de la Grande Lande en Marquèze* (Ecomuseo de la Gran Lande) en el Parque Natural Regional de las *Landes* de Gascoña¹⁴⁷.

¹⁴² CAILLET (1995), p. 114.

¹⁴³ DESVALLÉES André, *La muséologie selon George Henri Rivière*, París, Dunod, 1989, citado en CAILLET (1995), p. 115.

¹⁴⁴ *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p. 367.

¹⁴⁵ Para este apartado, véase la entrevista a Hugues de Varine, Apéndice J, sobre la elección del término debido a una simple combinación de circunstancias.

¹⁴⁶ **Artículo 1 de la Charte des écomusées**, instrucción de 4 de marzo de 1981 del Ministère de la Culture et de la Communication.

¹⁴⁷ *Les Musées, État et Culture*, La Documentation Française, 1991, p. 42.

Con la apertura en 1971 del ecomuseo, nombre elegido «por conveniencia»¹⁴⁸ por la comunidad urbana de Le Creusot-Montceau-Les-Mines, creció la preocupación por el entorno social e industrial. Era un «museo sin colección (que) se ocupaba del patrimonio de un territorio», que para Hugues de Varine era «sobre todo patrimonio vivo». El enfoque consistía en promover lo que Hugues de Varine denominaba inculturación, entendida como la invención «de nuevas formas próximas a la cultura local viva e inspiradas en ella, para que la gente pueda potenciar sus propias prácticas». «Dos objetivos guiaron la creación de este ecomuseo: la reappropriación moral de las herramientas de los trabajadores, devolviendo el orgullo y también dando un sentido cultural a la comunidad urbana de Le Creusot, con el patrimonio utilizado como medio de mediación dentro de la comunidad urbana.

La gran innovación, aparte de la ausencia de colecciones, fue contar únicamente con la participación de los habitantes en la redacción de las etiquetas (con la ayuda de Georges Henri Rivière) y otros materiales escritos. Los objetos fueron traídos por los residentes, que también actuaron como guías por los distintos edificios industriales del sitio, compartiendo sus historias y experiencias. Estos trabajadores no recibieron ninguna formación sobre cómo realizar las visitas. Eran voluntarios, y el contenido de las visitas seguía siendo abierto, pero con una innegable aportación científica práctica. También se ofrecieron talleres.

Los ecomuseos se multiplicaron en Francia y se agruparon, muy a pesar de Hugues de Varine, bajo el nombre de «museos de sociedad», «museos que comparten un mismo objetivo: estudiar la evolución de la humanidad en sus componentes sociales e históricos, y pasar el testigo y ofrecer puntos de referencia para comprender la diversidad de las culturas y las sociedades»¹⁴⁹.

4. Talleres y museos destinados al público joven: de los primeros talleres en la *Union Centrale des Arts Décoratifs* al *Musée en Herbe*, un lugar atípico

La *Union Centrale des Arts Décoratifs* y el *Musée des Monuments Français*

El primer taller de creación para niños tuvo lugar en 1953 en la *Union Centrale des Arts Décoratifs* (actual Museo de Artes Decorativas de París) con la creación del *Atelier des moins de 13 ans* (Taller para niños menores de 13 años) por iniciativa de François Mathey, director del museo, Yolande Amic, conservadora del museo, y Pierre Belvès, ilustrador¹⁵⁰. Este taller tuvo un gran éxito y se amplió a los adolescentes en 1955.

¹⁴⁸ Anexo J: Entrevista con Hugues de Varine.

¹⁴⁹ BARROSO Éliane y VAILLANT Emilia, *Musées et Sociétés*, Ministère de la Culture, Direction des musées de France, 1993 y la posición más clara de Hugues de Varine al respecto: una consecuencia de la normalización impuesta por la ley de museos de 2002.

¹⁵⁰ Página web del MAD de París.



musée des arts décoratifs paris



JEUX ET JOUETS

du 9 décembre 1965 au 31 janvier 1966
tous les jours sauf mardi 13 h - 19 h jeudi et dimanche 11 h - 18 h
vacances de Noël 11 h - 18 h, spectacles et jeux

pavillon de marsan 109 rue de rivoli

El taller no se abrió al público adulto hasta 1977. En 1979, el museo dio la bienvenida a un nuevo público con el *Atelier des Tout-Petits* (Taller para niños pequeños) para niños menores de seis años. En 1987, se ofreció un taller de verano para estudiantes, futuros arquitectos o interioristas, diseñadores y diseñadores gráficos, en colaboración con la *École Camondo* y la *École Spéciale d'Architecture*.

A finales de los años 1970, Marie-Clarté O'Neill, basándose en su experiencia en el *Junior Museum* del *Metropolitan Museum* (Nueva York), y Marie-Thérèse Gazeau-Caille propusieron el primer taller de iniciación a la arquitectura en el *Musée des Monuments Français*.

Los museos provinciales en acción

Tras un viaje de estudios a Estados Unidos, que la llevó a visitar museos infantiles, museos, colecciones privadas y estudios de artistas, Danièle Giraudy (1940-) creó el primer museo infantil para niños muy pequeños (niños de primero y segundo de maternal o preescolar, niños de tres a cuatro años), dentro del *Musée des Beaux-Arts de Longchamp*¹⁵¹. El museo estaba dirigido por artistas-educadores. Decía haberse inspirado en Michael Spock, director del *Children's Museum* (Museo de los niños) de Boston, y sobre todo en el museo de Houston, creado por la familia Ménil-Schlumberger, que había cedido obras para una exposición destinada a los niños, a su altura, titulada *For Children* (Para los niños), que permitía a este público poco habitual apreciar y jugar en y con las obras»¹⁵². También estuvo atenta al jardín para niños de Brooklyn y a «sus etiquetas en Braille sobre sus plantas perfumadas». Más tarde retomó esta idea de un jardín perfumado abierto a los ciegos en el Museo Picasso de Antibes».

Al darse cuenta de que los niños de los barrios desfavorecidos de Marsella no visitaban el museo, Danièle Giraudy lanzó en 1967 el *muséobus*¹⁵³ para llegar a este público distribuyendo *kits* educativos, con el objetivo de animarlos a descubrir el museo para niños.

A partir de esta exitosa experiencia, Danièle Giraudy se incorporó al equipo del Centro Pompidou, donde creó el *Atelier des enfants* (Taller para los Niños).

Siempre en provincias, el *Centre d'arts plastiques contemporains* (CAPC) de Burdeos, fundado en 1973, fue muy activo en el acompañamiento al público joven. En 1981, lanzó las *boîtes/expositions* (cajas/exposiciones): un dispositivo similar al

¹⁵¹ Apéndice B: Entrevista con Danièle Giraudy realizada el 31 de mayo de 2023 por Brigitte GilarDET, historiadora del arte, investigadora asociada en el CHSP

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Apéndice B: Entrevista con Danièle Giraudy: ¡este autobús-museo también aparcaba cerca de mercados, patios de hospitales y barrios desfavorecidos, y se utilizaba como «gancho» para atraer con éxito a los visitantes al museo!

material educativo, pero adaptado a las convenciones escenográficas de los museos, con colgaduras y textos similares a las etiquetas. El CAPC también tuvo la idea de reacondicionar un autobús escolar para convertirlo en un espacio de exposición itinerante para niños, el *Artbus*, que estuvo en servicio de 1975 a 1980. Se organizaron talleres en escuelas, centros de arte e incluso al aire libre. El programa se dividía en tres partes: una introducción teórica a la exposición para estudiantes de secundaria, seguida de una presentación del proceso creativo del artista, a menudo acompañada de los materiales del artista expuestos en la exposición, y por último un taller práctico relacionado con la práctica del artista.

El CAPC también ofrecía un enfoque sensorial con «cajas de color», como la Caja Verde, que animaba a los visitantes a descubrir el color a través de los cinco sentidos.

El *Musée en Herbe*

Aparte de estos primeros talleres y espacios dedicados a los niños, la gran innovación de este periodo, «una utopía hecha realidad»¹⁵⁵ fue la creación, en 1975, del *Musée en Herbe* en París, en el *Jardin d'Acclimatation*¹⁵⁶, al borde del *Bois de Boulogne*, por Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty y Anne Tardy, licenciadas en historia del arte cuyo profesor de museología era Georges Henri Rivière. Observando que los museos estaban reservados a una élite intelectual, donde los niños no eran bienvenidos, quisieron compartir su asombro por el arte con el mayor número de personas posible, dar a los niños el gusto por el arte, desmitificar las visitas a los museos y familiarizar a los niños con el espacio museístico para que quisieran volver. El Museo quería ser un trampolín para que estos visitantes en ciernes visitaran los museos tradicionales. En aquella época, el museo acogía principalmente a escolares (80%)¹⁵⁷.

Hasta su traslado en 2008, el *Musée en Herbe* presentaba sus exposiciones en forma de «cajas de colores» fácilmente transportables: paneles plegables con la reproducción de una obra en una cara y un juego para niños relacionado con esa obra en la otra¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Brosse Carine, artículo mencionado anteriormente.

¹⁵⁵ Sylvie Girardet, directora y cofundadora de *Musée en Herbe, l'art pour tous*, entrevista de Art Team Media en Youtube 15 de diciembre de 2023.

¹⁵⁶ Parque de ocio y atracciones para niños.

¹⁵⁷ Apéndice D: Entrevista a Corinne Héreau: tras el traslado al centro de París, fue al revés, ya que había menos espacio para talleres. En la actualidad, el museo acoge sobre todo a visitantes individuales. Recibe unos 100.000 visitantes al año, con el objetivo de mantener un cierto número para que los visitantes se sientan a gusto. El museo recibe seis o siete clases escolares al día.

¹⁵⁸ Veyres Camille, *Médiation culturelle au Musée en Herbe: renouveler les relations entre public et musée, un moyen de favoriser la démocratisation culturelle?* Sciences de l'Homme et Société, 2017, p. 16.

Tras su traslado al centro de París, el *Musée en Herbe* adoptó exposiciones y escenografías diseñadas para sus nuevos espacios.

Véronique Andersen señala que el *Musée en Herbe* fue pionero en combinar una visita con un taller creativo en una sola actividad.

El museo también introdujo visitas animadas para grupos escolares y, a partir de 2008, para visitantes individuales: una presentación general de 15 a 20 minutos seguida de una exploración libre con los profesores y/o los padres acompañantes. Desde 2008, los mediadores también comentan una obra por sala según un guión de visita definido. En los últimos años, el tiempo de palabra se ha reducido para que los niños «puedan seguir descubriendo cosas por sí mismos mientras se divierten»¹⁵⁹ explica Corinne Héreau. El museo favorece ahora la mediación libre (mediación estacionaria): los mediadores, que también hacen las veces de guardias de seguridad, reciben a los visitantes, les guían, les orientan y les ofrecen hojas de información sobre las salas.

El Musée en Herbe, París (2023)

(Fuente: fotografías de Sylvie Savare, noviembre de 2023)



¹⁵⁹ Apéndice D: Entrevista con Corinne Héreau.

El enfoque elegido para implicar a los niños y a sus acompañantes, tanto en las visitas individuales como en las excursiones escolares, era, y sigue siendo hoy, el humor y el juego, manteniendo al mismo tiempo un contenido informativo de calidad: «descubrir divirtiéndose»¹⁶⁰. Corinne Héreau subraya que «la transmisión de conocimientos y el aprendizaje» siguen siendo el objetivo final. Los libros de Sylvie Girardet y Claire Merleau-Ponty¹⁶¹ sirven de referencia a los mediadores, aunque Corinne Héreau admite que ahora hay que adaptarlos a los niños más pequeños.

Véronique Andersen recuerda la extrema libertad que se dio a los mediadores, la audacia y el rico trabajo de colaboración que prevaleció, en el mismo espíritu de lo que había experimentado en los países escandinavos. Sylvie Girardet, actual directora artística del museo explica el proceso de creación de contenidos: sorprendentemente¹⁶² el contenido está escrito primero para un público adulto y luego se reduce gradualmente a lo esencial. Juegos de observación, imaginación e identificación a lo largo de la exposición permiten a los niños descubrir los objetos expuestos, despertar su curiosidad y desarrollar su capacidad de observación. Para las visitas independientes, se ofrecen cuadernos de actividades con accesorios y un pequeño obsequio al final de la visita. Para prolongar la visita, el *Musée en Herbe* comenzó en 1979 a producir pequeños libros y libros de exposición¹⁶³ destinados a los jóvenes visitantes y estrechamente relacionados con la exposición del museo, familiarizando aún más a los niños con el espacio del museo.

Desde el principio, el *Musée en Herbe* ha pretendido ser intergeneracional y sigue esforzándose por dar a conocer el arte al mayor número de personas posible, ¡con un amplio público que va de los 3 a los 103 años! Desde la exposición de Keith Haring, el museo ofrece visitas para adultos y eventos como *Art'péros* los jueves por la noche y *Art-teas* los lunes por la tarde. Ahora ofrece un folleto que cumple los criterios del método FALC *Facile à lire et à comprendre* (Fácil para leer y comprender)¹⁶⁴.

En línea con su compromiso constante de que la cultura sea accesible a todos, el *Musée en Herbe* puso en marcha en la década de 1990 una serie de iniciativas tanto dentro como fuera del museo, incluyendo visitas y talleres para grupos socialmente desfavorecidos. Estas iniciativas se llevan a cabo en colaboración con asociaciones como *Réussir Paris* (Lograr París) que lucha contra el analfabetismo, *La Halte Humanitaire* (halta humanitaria) y la Cruz Roja.

¹⁶⁰ Apéndice D: Entrevista con Corinne Héreau.

¹⁶¹ En particular: GIRARDET Sylvie y MERLEAU-PONTY Claire, *Une exposition de A à Z-Concevoir et réaliser une exposition*, 1994, París, Édition OCIM, 1994.

¹⁶² Entrevista de Sylvie Girardet con Art Team Media en Youtube: sorprendente, ya que cabría imaginar que los textos estarían pensados directamente para los niños.

¹⁶³ BROSE Carine, artículo antes citado.

¹⁶⁴ Este método pretende simplificar los documentos y hacerlos accesibles.

A partir de *kits* educativos diseñados y producidos por los mediadores, el museo visita las escuelas para realizar actividades dentro del programa escolar (presentación y facilitación del taller por parte del mediador) y para impartir talleres extraescolares financiados por el Ayuntamiento de París.

En la actualidad, el museo amplía sus actividades a los niños más pequeños, a partir de los dos años, con proyectos en guarderías.

El *Musée en Herbe*, museo atípico, sigue siendo hoy un modelo.

5. El *Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou* (Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou): una incubadora de ideas al servicio de todos los públicos

La apertura en 1977 del *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* (Centro Pompidou) fue decisiva en la evolución de la atención al público en los museos, sobre todo al introducir, y ahí radica su originalidad, la multidisciplinariedad en un mismo espacio, poniendo en práctica la idea de museo como centro de intercambio y encuentro: espacios pedagógicos, restaurantes, foro de entrada, auténtico lugar de intercambios, encuentros y exposiciones en los primeros años, y centro de documentación. Desde sus inicios, también albergó el *Centre de Création Industrielle* (Centro de Creación Industrial), la *Bibliothèque Publique d'Information* (BPI, Biblioteca Pública de Información) y el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM, Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Musical)... Además, el Centro Pompidou se benefició de una arquitectura notable, aunque muy criticada al principio, y de una nueva museografía que daba protagonismo a las grandes plataformas modulares.

Este proyecto se inscribía en una voluntad de democracia cultural y pretendía inaugurar una nueva práctica cultural.

En el primer *Bulletin* (Boletín), publicado en enero de 1977, Claude Mollard, secretario general del Centro Pompidou, describía Beaubourg como «un experimento de integración cultural» que podría servir de ejemplo para los centros culturales de provincias. Pontus Hulten (1924-2006, director de 1977 a 1981), en el mismo Boletín, fue más allá al declarar que «el museo del futuro se considerará, por tanto, una base que permitirá el contacto directo entre los artistas, el público y la sociedad. Será el lugar por excelencia de comunicación, encuentro y difusión; será un instrumento de reflexión y un centro de investigación paracientífico sobre las prácticas socioculturales actuales y futuras».

También se crearon exposiciones itinerantes, auténticas herramientas de descentralización dirigidas a todos los públicos. Estaban destinadas a organizaciones culturales y educativas e iban acompañadas de documentación (bibliografías, catálogos y otras publicaciones)¹⁶⁵. Al contrario, el Centro Pompidou acogía exposiciones de museos provinciales¹⁶⁶.

Con motivo de la inauguración del Centro Pompidou, se puso en marcha un primer evento de co-creación con un concurso nacional seguido de una exposición fotográfica¹⁶⁷. Los visitantes se convertían así en artistas, cocreadores de una exposición.

El *Centre Pompidou* proponía diferentes actividades para los corresponsales, encargados de formar grupos, auténticos embajadores del *Centre Pompidou*, y para todos los demás públicos, individualmente o en grupo.

Se ofrecieron diversas visitas de una hora y media de duración a los corresponsales: Visitas para descubrir el Centro, visitas animadas al museo, visitas «guía del usuario», encuentros con artistas y visitas animadas de las exposiciones¹⁶⁸.

Cuando se inauguró el Centro Pompidou, durante la exposición de Marcel Duchamp¹⁶⁹, los visitantes independientes podían apuntarse a visitas en grupo (veinte personas), de pago, cinco días a la semana, dirigidas por un estudiante, un artista o un crítico de arte. Estas visitas pretendían ser «una oportunidad para el intercambio y el debate»¹⁷⁰. Para los visitantes individuales, se ofrecían actividades gratuitas dos veces al día, todos los días. Se trataba de animadas reuniones de debate, de nuevo dirigidas por un estudiante, un crítico de arte o un artista. Su objetivo era «responder a las preguntas del público y animar a todos a expresar sus puntos de vista»¹⁷¹. Los visitantes disponían de otras medidas de acompañamiento: documentos escritos de libre consulta, «montajes visuales y de vídeo, películas sobre artistas o movimientos en la sala de proyecciones, en los espacios pedagógicos, y presentaciones por temas, que reunían obras y documentos visuales, con el fin de renovar y enriquecer la percepción»¹⁷². Sin embargo, «las actividades para grupos escolares y grupos de formación continua corrían a cargo de investigadores, especialistas y artistas»¹⁷³.

¹⁶⁵ Boletín 2, abril mayo de 1977, p.V.

¹⁶⁶ Boletín 3, junio septiembre 1977, p.6.

¹⁶⁷ Boletín 1, enero 1977, p.31.

¹⁶⁸ Boletín 2, p.III

¹⁶⁹ Del 1 de febrero al 2 de mayo de 1977.

¹⁷⁰ Boletín 2, p. 52.

¹⁷¹ Boletín 2, p.52.

¹⁷² Boletín 2, p.53.

¹⁷³ Boletín 2, p.53.

En el mismo año inaugural, se crearon actividades pedagógicas de pago para grupos, de tres a cinco veces al año, de una hora y media de duración, «en torno a un tema elegido (de un programa de tres programas a elegir), durante el cual un animador (un investigador o un artista) (*proponía*) al grupo un debate basado en su aproximación personal a la obra de arte». Otra novedad era una actividad de pago (excepto para los pases permanentes) llamada *Un Tableau/ un conservateur/ une semaine* (Un cuadro/ un conservador/ una semana); todos los días a las 16.00 horas, un miembro del equipo científico comentaba un cuadro de las colecciones permanentes. Sin embargo, el *Centre Pompidou* no ofrecía talleres para adultos en aquella época.

Otra innovación, en línea con la política de apertura del museo, fue el libre acceso a tres salas de depósito¹⁷⁶ con obras en paneles deslizantes elegidas por los visitantes, de nuevo con un espíritu de co-creación.

El Centro Pompidou también ofreció eventos originales sobre exposiciones en curso en otros museos, como el Louvre¹⁷⁷. También organizó cursos de formación para corresponsales y profesores, con especial atención a la pedagogía.

Desde su primer año, el Centro Pompidou hizo de la innovación en la atención al visitante una prioridad, desarrollando numerosas formas de acompañamiento orientadas a la autorrealización, el contacto, el intercambio, el debate, la autonomía del visitante y la creación de vínculos sociales.

El Servicio de Promoción/Público, que en realidad no era un servicio dedicado a la «mediación», se preocupaba mucho de las relaciones con el público. Destinado a servir de enlace entre el Centro Pompidou y los visitantes¹⁷⁸ estaba ávido de sugerencias¹⁷⁹ y consultaba regularmente a sus miembros mediante cuestionarios insertados en el *Bulletin* (Boletín)¹⁸⁰ lo que permitía ajustar los programas.

En 1989, la Unidad de Animación-Educación, un departamento dedicado a la programación, hizo hincapié en el uso de la mayéutica socrática en las visitas animadas en lugar de las «anticuadas» visitas guiadas. Este departamento también elaboró documentos que proporcionaban «puntos de referencia esenciales»¹⁸¹.

¹⁷⁴ Boletín 4 octubre-noviembre 1977, p.34.

¹⁷⁵ Boletín 5 diciembre 1977 - enero 1978, p.47. Con el mismo espíritu, a principios de los años ochenta, Marie-Thérèse Gazeau-Caille y Marie-Clarté O'Neill crearon en el Louvre un programa de mediodía llamado *Une heure/Une œuvre*. Esta fórmula se extendió a muchos museos. Anexo F: Entrevista con Marie-Clarté O'Neill.

¹⁷⁶ Boletín 5, diciembre de 1977 - enero de 1978, p.15.

¹⁷⁷ Boletín 5, p. IV.

¹⁷⁸ Boletín 7, abril - mayo 1978, p.5.

¹⁷⁹ Boletín 10, diciembre 1978 - enero 1979, p. III.

¹⁸⁰ Informe sobre la encuesta realizada en abril-mayo de 1979, Boletín 15, diciembre de 1979-enero de 1980, p.4 y 5.

¹⁸¹ CNAC (sustituyó al Boletín en 1980) n°50, 15 de marzo, 15 de mayo de 1989, p.32 y 33.

Pontus Hulten resumió el primer año de la siguiente manera: «Las actividades organizadas en torno a las colecciones permanentes, más que visitas guiadas, son un intento de dar a conocer las artes visuales: enseñan a los visitantes a mirar el arte y les proporcionan la información que necesitan para explorar después las obras del museo por su cuenta»¹⁸². En su primer año, el Centro Pompidou recibió seis millones de visitantes, un éxito considerable; 30.000 visitantes se beneficiaron de las actividades¹⁸³.

Esta integración cultural se extendió también a públicos que los museos seguían ignorando en gran medida: los niños y los niños discapacitados. El Centro Pompidou se distinguió por la apertura, en 1975, de una versión preliminar del Taller Infantil,¹⁸⁴ que revolucionó la relación entre los museos y los niños. Abrió el camino a nuevas formas de acompañamiento, tanto en términos de diseño, con un enfoque que hacía hincapié en los cinco sentidos, los inicios de la mediación sensorial para todos, y un nuevo enfoque sobre la discapacidad y la co-construcción, como en la implementación, con la creación de kits educativos, el lanzamiento del tren de los museos, y una variedad de talleres. El taller estaba abierto a escolares (para una serie de cuatro sesiones, a ser posible, incluida una en el colegio) y a niños que lo visitaran individualmente. El taller no estaba oficialmente asociado a una visita al museo y duraba una hora y media. Danièle Giraudy subraya la importancia de iniciar a los niños en el arte antes de que los tópicos transmitidos por los adultos, los padres o los profesores influyan en sus opiniones y sentimientos. Hay que «enseñarles a mirar»¹⁸⁵.

Este espacio, diseñado para niños de cuatro a doce años, era «un espacio especialmente diseñado y equipado para ellos (los niños)».¹⁸⁶ Era una zona de juegos gigante creada por artistas a partir de las peticiones de los niños y un espacio de talleres.

Las actividades estaban dirigidas por jóvenes artistas, especialistas en diversos campos y artistas de renombre como Don Cherry, Boris Tissot, Lucien Clergue y Max-Henri de Larminat.

¹⁸² Boletín 5, diciembre 1977 - enero 1978, p.15.

¹⁸³ Rapport d'activité 1977, *Centre Pompidou*.

¹⁸⁴ *L'Atelier des enfants : Une traversée pédagogique de l'histoire du Centre Pompidou*, Velada organizada por Romain Lacroix con Camille Jochyms y Lilou Parente, 7 de febrero de 2024 con proyección del documental de Fabienne Servan-Schreiber, *L'Atelier* (1980, 52 min).

¹⁸⁵ Apéndice B: Entrevista con Danièle Giraudy, quien confiesa que esto le ocurría ocasionalmente.

¹⁸⁶ GIRAUDY Danièle, *L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges Pompidou*, París, en op. cit. *Le musée et l'enfant*, Museum vol. XXXI, n° 3, 1979.

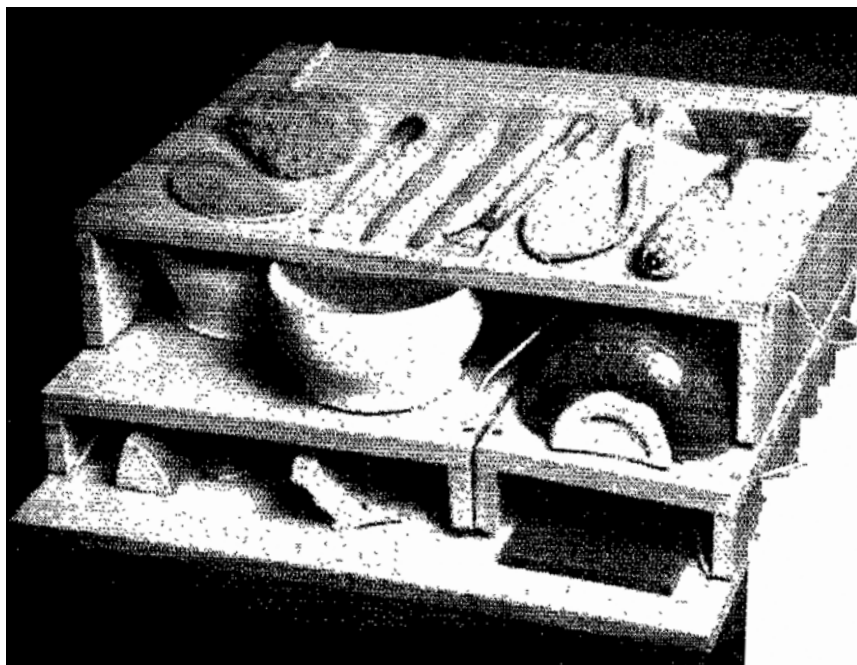


Entre 1976 y 1979, el Taller acogió a 80.000 visitantes en seis sesiones. Las visitas escolares al museo se vieron favorecidas por el *tiers temps pédagogique* (tercer periodo de enseñanza)¹⁸⁷ y las instrucciones del Ministerio de Educación. Danièle Giraudy explicó: «El objetivo de este taller es enseñar a los niños a mirar, escuchar y sentir, educar sus sentidos, que se desarrollan principalmente a través del razonamiento y la memoria en la escuela, ponerles en contacto con jóvenes artistas, pintores, escultores y músicos, y establecer un diálogo que despierte su interés por la creación contemporánea y les familiarice con los artistas y su obra. ... Seis talleres que permitían a los niños descubrir el dibujo, el color, el volumen, lo audiovisual, el juego físico y la música tuvieron lugar al mismo tiempo, con 300 niños al día deambulando descalzos por los espacios. Treinta animadores, artistas visuales, titiriteros, bailarines y actores esperan a los niños cada día en los distintos espacios habilitados para los escolares durante la semana, divididos en pequeños grupos para un ciclo de seis sesiones introductorias. El ojo y la mano, el gusto, el oído y el olfato se combinan para ayudar a los niños a florecer enseñándoles a amar y a inventar. Con el mismo espíritu, se dedican sesiones a los niños

¹⁸⁷ Ya en 1964 se iniciaron experiencias de tiempo pedagógico para terceros, fomentando las salidas escolares. Se formalizaron mediante el decreto de 7 de agosto de 1969. El tercer periodo educativo tenía dos objetivos principales: colmar la brecha cultural entre los alumnos y desarrollar al máximo las aptitudes de todos los niños, en particular equilibrando sus facultades intelectuales, artísticas y físicas.

con discapacidad¹⁸⁸ que, junto con otros niños, aprenden a mirar, moverse, bailar, hacer mímica y escuchar juntos, con marionetas, disfraces, máscaras, maquillaje, sonidos y olores»¹⁸⁹. Los niños con discapacidad también recibían una atención especial en pequeños grupos de diez a doce niños, frente a los veinticinco jóvenes de los grupos escolares y los quince a veinte de los grupos de visitantes individuales.

Fuera del museo, este nuevo método de enseñanza se difundió en las escuelas, donde los animadores del Centro organizaban actividades artísticas. Los profesores también podían recibir prestados *kits* pedagógicos que contenían obras de arte para montar sus propias exposiciones en el aula durante ocho a diez días.



Kit pedagógico

(Fuente: Le musée et l'enfant, Museum vol. XXXI, n° 3, 1979, p. 178)

¹⁸⁸ Apéndice B: Entrevista con Danièle Giraudy. No obstante, señala que los niños estaban todos mezclados durante los talleres.

¹⁸⁹ Danièle Giraudy, *op. cit.*

Como complemento a esta oferta, se planificó un programa para las instituciones culturales regionales en forma de exposiciones itinerantes, *kits*, talleres y encuentros pedagógicos. En tres años, las exposiciones *Vive la couleur* (Viva el color), *Du point à la ligne* (Del punto a la línea) y *Les mains regardent* (Las manos miran)¹⁹¹ se presentaron en una red de cincuenta ciudades que sirvieron de sucursales del taller. «Con motivo del Año Internacional del Niño, el Taller de los Niños lanzo un programa de intercambios internacionales (exposiciones, personal) con museos infantiles de Europa, América, Israel y Japón»¹⁹².

Otra innovación fue la creación del tren-museo infantil, impulsada por Hugues de Varine, para la exposición de arte popular *Fer-blanc et fil de fer* (Hojalata y alambre) en 1978. Instalado inicialmente frente al Centro, el tren museo acogió a cerca de 30.000 visitantes entre el 25 de octubre y el 5 de diciembre de 1978. Después viajó a otras ciudades de Francia e incluso a Bélgica, Suiza y los Países Bajos.

Por último, el Taller de los Niños ofrecía cursos de formación para maestros de escuela (introducción a la pedagogía de los talleres y a los métodos de trabajo), animadores culturales y estudiantes de arte.

Cabe señalar que, aunque la enseñanza y la difusión de los principios fundamentales de este innovador modelo de taller infantil también formaban parte de su misión, Danièle Giraudy y su equipo siempre se negaron a «escribir un manual de talleres infantiles o modelos de actividades, para que cada uno pudiera inventar su propia manera de hacer las cosas»¹⁹³.

El Centro Pompidou fue, por tanto, un crisol de innovaciones en materia de atención al público, a los adultos, a los jóvenes y a las personas con discapacidad. Esta innovación residía más en el contenido y la técnica que en la forma. En efecto, todavía se trataba de ofrecer visitas guiadas, un formato clásico, pero el espíritu era radicalmente distinto: la ambición era garantizar el bienestar de los visitantes dándoles las claves para comprender las obras, que se convertían así en un simple vehículo, una herramienta de intercambio y una base para el debate.

¹⁹⁰ Danièle Giraudy nos confió que se había inspirado en lo que había observado en Copenhague: un servicio de maletines móviles, el Rikstutstälningar. *Ibid.*

¹⁹¹ «*Les mains regardent*» es nuestra tercera exposición didáctica itinerante. Tras *Vive la couleur* (1975) y *Du point à la ligne* (1976), en 1977 propusimos una introducción al volumen y al tacto. En 1978, se puso a disposición de museos, centros culturales e instituciones especializadas de toda Francia, y salió de nuestras fronteras en 1979. La educación sensorial y las actividades educativas para discapacitados eran los dos objetivos de esta exposición, que invita a los visitantes a tocar una escultura para conocer mejor su piel. A los niños les encanta tocar y descubrir el mundo primero con las manos. Así que tiene sentido imaginar un museo que se pueda tocar, y los 21 escultores les siguen el juego, porque a los artistas y a los niños les gusta encontrarse. *Ibid.* GIRAUDY Danièle: Esta exposición recorrió el mundo durante diez años y ganó el Premio Internacional de Museos en 1975.

¹⁹² GIRAUDY Danièle. *Ibid.*

¹⁹³ Entrevista a Danièle Giraudy por Brigitte Gilardet 2023.

El *Musée des Arts et Traditions Populaires*, los ecomuseos, el *Centre Pompidou* y el *Musée en Herbe* fueron incubadoras de ideas durante la década de 1970. Su influencia fue considerable en cuanto al enfoque de la atención al visitante. Lejos de la «visita museística» consagrada al culto de los objetos, el museo se convirtió en un lugar de intercambio y encuentro para la autorrealización en el seno de una comunidad, en el que el objeto de colección se convirtió en un simple vehículo de comunicación, un pretexto para el intercambio y la consolidación de los lazos sociales.

6. Auditorios y exposiciones: otras herramientas innovadoras de acompañamiento

Durante el mismo periodo, aparecieron en los espacios museísticos auditorios y salas polivalentes, concebidos para favorecer los intercambios y transformar los museos en centros de vida y foros.

Cuando abrió sus puertas en 1977, el Centro Pompidou disponía de una gran sala polivalente, conocida como sala «experimental», que podía acoger a 600 personas para representaciones teatrales, espectáculos de danza, proyecciones de películas, lecturas y conferencias.

Otros museos siguieron su ejemplo: el Museo Matisse de Niza y, en París, el Museo Guimet, el Museo de Artes Decorativas, el Museo de Monumentos Franceses y el Museo de Orsay. El Museo del Louvre adquirió un auditorio en el marco del gran proyecto del *Grand Louvre* (1981-1998).

El auditorio puede considerarse como una instalación de acompañamiento, un lugar donde los visitantes pueden encontrarse con el entorno del museo. También atrae a un público que no acude necesariamente al museo para visitar las colecciones, sino más bien para relajarse o disfrutar de un concierto o un espectáculo. Aquí, el museo encuentra su plena expresión como museo-foro, un lugar de vida y encuentro, más allá del simple encuentro con los artefactos, aunque el objetivo final siga siendo atraer a este público a las colecciones.

A menudo, estos nuevos espacios pueden privatizarse, convirtiéndose en una importante fuente de ingresos adicionales para el museo.

Por último, en este periodo se inicia una oleada de exposiciones, que son también un medio de promover y enriquecer el encuentro entre los visitantes y el museo. También en este caso, el Centro Pompidou se sitúa a la vanguardia de esta tendencia. En el año de su fundación, ofreció una quincena de exposiciones, dos o

tres simultáneamente durante un periodo de seis a diez semanas¹⁹⁴. En los años ochenta y noventa, Jean Davallon analizó este fenómeno expositivo, considerando la exposición como un medio, entendido como «el establecimiento de una mediación entre dos mundos: el del visitante y el de la ciencia...»¹⁹⁵. Las exposiciones desde finales de los años setenta, en particular en el Centro Pompidou, son cada vez más elaboradas, complejas y significativas, con una narrativa modelada por el comisario para implicar al visitante. Por tanto, pueden considerarse auténticos dispositivos de mediación.

Este segundo periodo, de la Segunda Guerra Mundial a los años 1980, se caracterizó por la inclusión de nuevos públicos, especialmente jóvenes y, tímidamente, personas con discapacidad. Fue también una época de cambio radical de paradigma, reflejo de esta nueva atención a todos: a partir de entonces, la atención al visitante en los museos se centró no en el objeto, sino en el individuo y su integración en la comunidad. El objeto museístico se convirtió en un pretexto para el intercambio y la realización personal. Fue la gran época de la animación cultural, que sustituyó al discurso descendente de simple transferencia de conocimientos que había prevalecido hasta entonces.

Aunque persistieron las formas tradicionales de acompañamiento, tanto orales como escritas, el objetivo, el contenido y la técnica difirieron para reflejar este cambio fundamental. La idea predominante era la de la participación activa de los visitantes a través de la mayéutica socrática¹⁹⁶ y de talleres, con el fin de darles las claves de la comprensión, conducirles hacia la autonomía y promover su desarrollo. En los enfoques participativos más exitosos, los visitantes se convertían incluso en co-constructores de la narrativa.

El museo, que hasta entonces había sido capaz de impresionar o incluso repeler a los visitantes potenciales, se transformó en un espacio vivo, pasando de templo a foro en un deseo de integrar en la comunidad a todos los individuos, en toda su diversidad. Esta nueva visión arraigó y persiste hoy en día.

En el plano técnico, lo más destacado de este periodo fue la introducción de herramientas audiovisuales, que permitieron contextualizar los objetos y ampliar su comprensión. También fue la época en que se dieron los primeros pasos hacia las experiencias multisensoriales, que se desarrollaron en los talleres ofrecidos por los museos.

¹⁹⁴ Boletín I, enero de 1977, p. 20.

¹⁹⁵ DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, París, L'Harmattan, 1999, p. 84.

¹⁹⁶ Además de los conocimientos científicos, esto presupone un conocimiento de las técnicas de comunicación, retórica y pedagogía, para escuchar al visitante y construir juntos un discurso.



*Desde los años 80
a nuestros días:
el advenimiento
de la mediación*

—

*De la segmentación
de las propuestas
de acompañamiento
a la accesibilidad
universal*

La ola museística y un nuevo impulso político

A partir de los años 80, se produjo una verdadera ola museística, una «fiebre de los museos»¹⁹⁷.

Jack Lang, Ministro de Cultura del Presidente François Mitterrand, elegido en 1981, hizo de la creación de una red de museos franceses de calidad internacional, una prioridad. Entre 1982 y 1983, tres leyes conocidas como leyes Defferre¹⁹⁸ leyes de descentralización, con el corolario de la descentralización¹⁹⁹ de los servicios del Estado, hicieron posible este desarrollo espectacular.

Entre 1981 y 1991 se crearon o renovaron profundamente 108 museos. En 1991, 186 museos estaban en construcción²⁰⁰. Entre los grandes proyectos de construcción en París se destacan el Gran Louvre, con la inauguración de la pirámide en 1989, y las inauguraciones en 1986 del Museo de Orsay y de la *Cité des Sciences et de l'Industrie* (Ciudad de las Ciencias y de la Industria) en La Villette. Para acompañar esta gran transformación, la *Direction des musées de France* (Dirección de Museos de Francia) recomendó en 1992 la elaboración de un proyecto científico y cultural (PSC) para evitar la construcción de nuevos museos sin una misión claramente definida y promover actividades dirigidas al público²⁰¹. Obligatoria para la concesión de ayudas al investimento²⁰² y para la solicitud del label o etiqueta *Musée de France*, esta herramienta²⁰³ se extendió progresivamente hasta convertirse en un documento estratégico indispensable, fijando objetivos e integrando planes de acción que cubren todas las misiones del museo, incluida su misión de acompañamiento al público.

La llegada de Jack Lang marcó también un cambio en la concepción de la atención al visitante en los museos, con un retorno al objeto y, por la misma razón, una afirmación de la voluntad de transmitir conocimientos. «El deseo de ayudar y apoyar a las personas a encontrar su lugar en la vida y en su entorno (...) está siendo sustituido por una lógica de acceso al contenido. En lugar de la confrontación, que se dirigía a las personas y tenía su origen en ellas, la mediación prefiere ahora poner de relieve las obras y los conocimientos que deben dirigirse a los

¹⁹⁷ Anexo E: Entrevista con Anne Krebs. Ella deplora el uso de este término, argumentando que anula todo lo anterior.

¹⁹⁸ Llamada así por Gaston Defferre, Ministro del Interior y de la Descentralización, la Ley de 2 de marzo de 1982 sobre los derechos y libertades de los municipios, departamentos y regiones, la Ley de 7 de enero de 1983 sobre el reparto de competencias entre los municipios, los departamentos, las regiones y el Estado y la Ley de 22 de julio de 1983 que la completa.

¹⁹⁹ Proceso de planificación del Estado que consiste en la creación de autoridades administrativas que representan al Estado en las circunscripciones administrativas locales.

²⁰⁰ *Les Musées, État et Culture*, París, La Documentation française, 1991, p.52.

²⁰¹ JOLY Marie-Hélène, *Le Projet Scientifique et Culturel a-t-il de l'avenir?* La Lettre de l'OCIM, 124 | 2009.

²⁰² Decreto n° 2002-852 de 2 de mayo de 2002 (artículo 10).

²⁰³ Decreto n° 2002-628 de 25 de abril de 2002 (artículo 6).

públicos»²⁰⁴. Esto supuso una ruptura con el concepto de desarrollo comunitario, que situaba al individuo y su desarrollo dentro de la sociedad en el centro de las preocupaciones.

En la década de 1990, surgió un nuevo concepto, el de diversidad cultural, que ya estaba en ciernes en las demandas de reconocimiento de las culturas regionales que dieron lugar a las leyes de descentralización. En 1999, la Ministra de Cultura y Comunicación, Catherine Trautmann (1997-2000), intentó acelerar la democratización cultural promoviendo una educación artística y cultural que conciliara la educación popular y la acción cultural. Ese mismo año se firmó una Carta de Objetivos para la Cultura y la Educación Popular, que permitió a la acción cultural beneficiarse de las redes de educación popular y llegar así a un público más amplio.

A – LA MEDIACIÓN: SURGIMIENTO DEL TÉRMINO Y DEL MARCO LEGAL

Durante la década de 1980, el concepto de mediación fue surgiendo gradualmente.

El primer uso de los términos «mediador» y «mediación» fue obra de Marie-Clarté O'Neill, entonces encargada de la formación de profesores en la Dirección de Museos de Francia en los años 1980/1985: «El término mediación se inscribe en un sistema que correspondía a mi visión de la educación en aquella época y, en cualquier caso, a todo lo que era la mediación oral, que era la obligación de participación de los visitantes, en el sentido de interacción significativa con los visitantes». Los términos mediadores y mediación se utilizaron en la *Cité des Sciences et de l'Industrie* en 1986²⁰⁵. Su uso puede vincularse a su etimología²⁰⁶ y al papel del guía, que debía tender un puente o un vínculo entre los visitantes y conceptos científicos a veces complejos. El guía debía actuar como intermediario en una dinámica constructiva con los visitantes.

Al mismo tiempo, la museología se convirtió en un campo de investigación, una disciplina, una ciencia para algunos, un «conjunto de intentos de teorización o reflexión crítica relacionados con el ámbito museístico»²⁰⁷. La mediación, considerada un concepto clave de la museología, no escapó a este fuerte deseo de teorización y poco a poco se institucionalizó.

²⁰⁴CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, 2^{ff}i edición, París, Armand Colin, (2013) 2017, p.120.

²⁰⁵BORDEAUX Marie-Christine y CAILLET Élisabeth, *La médiation culturelle: pratiques et enjeux théoriques*, Culture&Musées, Hors-série, 2013, p.139-163.

²⁰⁶Siglo XV, del latín *mediatio*: mediación, intermediación; etimología: la raíz «med» que significa medio.

²⁰⁷DESVALLEES André y MAIRESSE François (eds.), *Concepts Clés de Muséologie*, p.46.

Sin embargo, Marie-Clarté O'Neill señala que, incluso hoy en día, a pesar de las numerosas publicaciones, la investigación científica fundamental y aplicada sobre la museología sigue siendo en gran medida insuficiente, lo que conduce, en particular, a una falta de reconocimiento de la profesión en el mundo de los museos, que es un campo científico y exigente, en particular con las disciplinas de la historia del arte y la conservación-restauración, que han adquirido el estatus de disciplinas científicas.²⁰⁸

1. Algunas definiciones y conceptos

En los años ochenta y noventa, la palabra «mediación» sustituyó progresivamente al término «animación». Élisabeth Caillet, filósofa de formación, fue quien popularizó este término para describir el acompañamiento de los visitantes en las instituciones museísticas. En su libro escrito en colaboración con Evelyne Lehalle, *À l'approche du musée, la médiation culturelle* (Al acercarse al museo, la mediación cultural), publicado en 1995²⁰⁹ subrayaba que «el concepto de mediación se basa en esta distinción esencial: Yo te informo, dice el mediador; yo te enseño, dice el profesor. Debemos dejar a un lado las limitaciones de la enseñanza y trabajar para que afloren el placer y el deseo». El mediador es un conducto, un intercesor. Debe «trabajar en torno a las colecciones para ofrecer a los visitantes la posibilidad de una interpretación y una apreciación optimizadas»²¹⁰.

Sin embargo, como señala Marie-Christine Bordeaux²¹¹, «de los trabajos teóricos realizados desde los años noventa no ha surgido ninguna definición verdaderamente compartida». Como señala Anne Krebs, el término es polisémico.

Serge Chaumier y François Mairesse reconocen que el concepto sigue siendo «vago», el término «impreciso», y que la mediación engloba actividades muy diversas que, en última instancia, permiten definirla. Según ellos, «la mediación cultural es, o debería ser, mucho más que la transmisión de información; es ante todo una forma de conectar con uno mismo, con los demás y con el mundo».

En *el Dictionnaire encyclopédique de muséologie*²¹², se afirma que «en museología, el término mediación se utiliza con frecuencia en Francia y en los países francófonos desde hace más de una década» (...). Se refiere esencialmente a toda una serie

²⁰⁸ Apéndice F: Entrevista con Marie-Clarté O'Neill y Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

²⁰⁹ LEHALLE Evelyne, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, PUL, 1995.

²¹⁰ MERLEAU-PONTY Claire en CAILLET Élisabeth, CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (dir.), *La Médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?* Patrimoines et Sociétés, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 165.

²¹¹ BORDEAUX Marie-Christine, *La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension*, L'Observatoire, n°51 hiver 2018, p.5-8.

²¹² CHAUMIER, MAIRESSE (2017), p.10.

²¹³ DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), Paris, Armand Colin, 2011, p.215.

de intervenciones llevadas a cabo en un contexto museístico con el fin de tender puentes entre lo que se expone (ver) y los significados que estos objetos y lugares pueden tener (conocer). En ocasiones, la mediación también pretende fomentar el intercambio de experiencias entre los visitantes en la sociabilidad de la visita y la aparición de referencias comunes. Se trata, por tanto, de una estrategia de comunicación educativa que utiliza diversas tecnologías en torno a las colecciones expuestas para proporcionar a los visitantes los medios de comprender mejor determinados aspectos de las colecciones y compartir sus interpretaciones.

El término mediación tiene, por tanto, dos acepciones. En su sentido más estricto, la mediación no puede incluir, por ejemplo, las visitas guiadas o las herramientas de mediación escritas (etiquetas, catálogos, etc.), que no son más que instrumentos de información, como señala Hugues de Varine. Para él²¹⁴ la mediación no puede reducirse a un simple aprendizaje. Establece un sistema de intercambios destinado a transformar a los visitantes «a partir de lo que son». Cécilia de Varine señala que los esfuerzos del mediador deben centrarse en buscar la participación del visitante. Para ella, la mediación «comienza cuando nos apoyamos en las personas que están presentes», un enfoque opuesto a la tradicional visita guiada. Los museos científicos y los de arte contemporáneo habían allanado el camino. Los museos de ciencias llevaban mucho tiempo practicando la «educación práctica» con talleres prácticos. En cuanto a los museos de arte contemporáneo, la naturaleza de las obras expuestas suscita naturalmente preguntas entre los visitantes. La mediación comienza así cuando el mediador recurre a los visitantes para construir y co-construir su discurso.

Marie-Clarté O'Neill también aboga por un uso estricto del término mediación. Ella recomienda utilizar el término educación museística o museal para referirse al acompañamiento que se presta a los visitantes en los museos. Este término es también el preferido en las publicaciones del ICOM y del ICOM CECA. Marie-Clarté O'Neill subraya la diferencia entre los términos mediación y educación museística: la educación museística se refiere a la misión educativa de los museos, «un objetivo a alcanzar», mientras que la mediación se entiende como un medio para alcanzar esta misión, una herramienta. La educación museística, en la encrucijada de la educación informal y la cultura considerada demasiado elitista, tiene como objetivo proporcionar a los visitantes, a través de la mediación, conocimientos estructurados para que puedan ramificarse, permitiéndoles crecer y desarrollarse. Como señala Cécilia de Varine, se basa en la participación activa de los visitantes, que dejan de ser meros receptores pasivos de conocimientos.

Sin embargo, entre el público y los servicios de mediación prevalece ahora un significado más amplio del término mediación. Incluye todos los medios de acompañamiento, incluidos los más tradicionales.

²¹⁴ Posición defendida por Hugues de Varine, los carteles y las visitas guiadas son instrumentos de información, no de mediación, y Cécilia de Varine, Apéndice I.

Más allá de la teorización del concepto, el legislador, a través de la ley de 4 de enero de 2002, dio un impulso decisivo a la institucionalización de la mediación, avalando las prácticas de mediación desarrolladas por los museos pioneros.

2. Los museos pioneros y la obligación legal de la mediación

Museos pioneros

Las iniciativas existían mucho antes de la promulgación de la ley de 2002, ya en los años 1970 en museos innovadores. Las innovaciones continuaron. En los años 1980, Marie-Clarté O'Neill y Marie-Thérèse Gazeau-Caille iniciaron visitas exploratorias para el público joven en los museos nacionales. Se trataba de búsquedas del tesoro en una hoja impresa, para hacer en familia. También estuvieron detrás del programa *Une heure/Une œuvre* (Una hora/Una obra) en el museo del Louvre durante las pausas del almuerzo para las personas que trabajaban.

Como señalan Cécilia de Varine y Anne Krebs, los museos provinciales también fueron muy innovadores en términos de desarrollo de públicos: tienen una gran capacidad de adaptación y cambio, sobre todo debido a su menor tamaño y a sus vínculos más personales con sus comunidades locales, lo que Anne Krebs considera un factor clave para el éxito. Ya en 1992, el Museo de Bellas Artes de Lyon ofreció nuevos programas de divulgación, sobre todo en el ámbito social, en colaboración con la asociación *ATD Quart Monde*. Cécilia de Varine señala que a menudo son los propios visitantes quienes inician las iniciativas haciendo peticiones. Animando a romper con la mentalidad parisina, Cécilia de Varine subraya la gran capacidad de innovación de los museos provinciales de mediación, como el Museo de Bellas Artes de Nancy, el de Estrasburgo o el CAPC de Burdeos, muy activos en este campo desde los años ochenta.

Cécilia de Varine señala que la *Cité des Sciences et de l'Industrie*, inaugurada en París en 1986, fue pionera en el campo de la mediación. «Inventaron muchas cosas; no creo que se haya inventado nada desde entonces. Inventaron los recorridos de discusión, los recorridos de debate, el foro del museo, las exposiciones co-construídas con los visitantes, tuvieron en su equipo a una persona ciega que desarrolló recorridos táctiles, hicieron muchas cosas»²¹⁵. Bertrand Verine reconoce que la *Cité des Sciences et de l'Industrie* estuvo a la vanguardia en cuanto a la recepción de personas con discapacidad. Danièle Giraudy también señala que su servicio de mediación incluía a personas con discapacidades físicas (movilidad, vista, oído) que ofrecían acompañamiento específico y eran consultadas sistemáticamente para evaluar la accesibilidad de cada exposición.

²¹⁵ Sin embargo, algunos de estos sistemas de acompañamiento se introdujeron en el Centro Pompidou ya en 1977.

El Ministerio de Cultura también fomentó mucho los intercambios entre profesionales entre 1995 y 2005 organizando conferencias en las que los profesionales podían compartir sus experiencias, como señala Cécilia de Varine. Por último, la ley de 2002 confirmó, o al menos reconoció e intentó difundir, las prácticas que ya existían en estos museos innovadores.

Marco legal

Una vez más, el legislador desempeñó un papel decisivo en la definición del papel de los museos y en el establecimiento de su organización.

La Ley n° 2002-5 de 4 de enero de 2002, relativa a los museos en Francia, asigna a éstos las siguientes misiones:

- conservar, restaurar, estudiar y enriquecer las colecciones;
- hacer accesibles sus colecciones al público más amplio posible;
- diseñar y llevar a cabo actividades educativas y de divulgación destinadas a garantizar la igualdad de acceso a la cultura;
- contribuir al progreso del conocimiento y de la investigación y a su difusión.

Esta ley se aplica únicamente a los museos de Francia, que a finales de 2022 contaban con 1.216 instituciones. Armoniza el estatuto de los museos reconocidos por el Estado, ya sean de derecho público o privado. Para ser autorizado, un museo debe cumplir cuatro criterios:

- estar gestionado por personal científico del sector cultural regional o nacional (conservador o responsable de conservación),
- disponer de un servicio educativo propio o formar parte de una red con otros museos,
- mantener un inventario actualizado de sus colecciones y, por último,
- elaborar un proyecto científico y cultural que establezca sus principales orientaciones.

El legislador sitúa así la relación con el público, la accesibilidad y la educación en el centro del sistema, al mismo nivel que las colecciones.

Más allá de esta red de museos franceses, se estima que existen entre 3.000 y 10.000 museos o lugares de exposición en Francia²¹⁶.

Así pues, a los museos se les asignan nuevas funciones. Junto a su papel educativo fundamental, consolidan su función social, reflejando de cerca las preocupaciones de la sociedad a través del prisma de sus colecciones.

²¹⁶ LABOURDETTE Marie-Christine, *Les musées de France*, París, PUF, Que sais-je, 2015, p.3.

También son actores inclusivos y comprometidos, que contribuyen a la cohesión social promoviendo la accesibilidad para todos.

Estas nuevas funciones asignadas a los museos se inscriben en un debate internacional cada vez más importante, en particular a través del ICOM.

3. Un contexto internacional favorable: el ICOM y el ICOM CECA

Entre 1946 y 2007, el ICOM propuso siete versiones de la definición de museo. Estas definiciones reflejan la investigación de los profesionales de los museos y la percepción del papel cambiante de los museos en la sociedad. La educación desempeñó un papel esencial en este sentido.

En 2007, el ICOM propuso una nueva definición de museo: «una institución permanente, sin ánimo de lucro, en beneficio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y comunica el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno con fines de estudio, educación y disfrute»²¹⁷.

En 2019, en Kioto, se propuso una nueva definición que fue rechazada porque suponía una ruptura importante con la definición anterior, especialmente al eliminar el concepto de educación.

En agosto de 2022, la Asamblea General Extraordinaria del ICOM aprobó una nueva definición de museo basada en un consenso en torno a conceptos clave: la educación, la institución, la inclusión, el papel social del museo y la importancia de la materialidad de las colecciones: «Un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad, dedicada a la investigación, recopilación, conservación, interpretación y exposición del patrimonio material e inmaterial. Abierto al público, accesible e integrador, promueve la diversidad y la sostenibilidad. Los museos funcionan y se comunican de forma ética y profesional, con la participación de diversas comunidades. Ofrecen a su público experiencias variadas de educación, entretenimiento, reflexión e intercambio de conocimientos»²¹⁸.

El Comité para la Educación y la Acción Cultural (CECA), uno de los comités más antiguos y grandes del ICOM, que actualmente cuenta con unos 4.500 miembros de unos 85 países, desempeña un papel esencial en la investigación y la práctica en el ámbito de la educación museística, la atención al público y la participación. Para ello, Marie-Clarté O'Neill y Colette Dufresne-Tassé desarrollaron en 2013 una herramienta de análisis de proyectos educativos o de acción cultural: *Best Practice* (herramienta de buenas prácticas). Concebida como una ayuda práctica

²¹⁷ [Página web del ICOM.](#)

²¹⁸ [Sitio web del ICOM.](#)

BEST PRACTICE 12

*A tool to improve
museum education internationally*

Edited by Margarita Laraignée

M international council of museums
conseil international des musées
consejo internacional de museos

M CECA ICOM
international committee
for education
and cultural action



2024

para los profesionales de la acción cultural, esta herramienta representa un verdadero avance en la implementación de programas de mediación al proporcionar elementos concretos para el análisis desde el diseño del programa hasta su evaluación, una evaluación que con demasiada frecuencia descuidan los mediadores, como lamenta Marie-Clarté O'Neill.

Frente a la fiebre de los museos y su corolario, la proliferación de propuestas de mediación y de programas educativos y culturales, todos ellos considerados²¹⁹ innovadores es necesario reflexionar, organizar y proporcionar orientaciones prácticas sobre los medios de mediación para que los programas sean más eficaces, ya que la innovación en este ámbito no siempre es garantía de calidad. Este conjunto de herramientas de buenas prácticas, accesible y gratuito en el sitio web del ICOM CECA, sigue siendo una referencia esencial y un gran paso adelante en la estructuración de la reflexión sobre la práctica de la mediación.

Paralelamente a la institucionalización y a la teorización de la mediación, la profesionalización del papel del mediador resultó esencial y se impuso por ley en un contexto internacional favorable. Este movimiento fue paralelo a la ampliación del concepto de público y al paso progresivo de los servicios de acompañamiento segmentados según la tendencia actual de accesibilidad universal.

B – AMPLIACIÓN DE LA NOCION DE PÚBLICO: MEDIACIONES ADAPTADAS Y SURGIMIENTO DE LA ACCESIBILIDAD UNIVERSAL

A pesar de los considerables esfuerzos realizados desde la Segunda Guerra Mundial, los hábitos de los franceses a la hora de visitar museos y exposiciones han cambiado poco. La encuesta de 2018 sobre las prácticas culturales de los franceses reveló que el 29% de los franceses había visitado un museo o una exposición en los doce meses anteriores, frente al 28% en 1973, con un máximo del 33% registrado en 1997²²⁰.

Aunque el público escolar siguió siendo el centro de la política museística durante este periodo, también se exploraron otras áreas, siempre con vistas a la democratización y la accesibilidad, ampliando aún más el espectro del concepto de público con grandes disparidades en la diversidad y cantidad de servicios de mediación ofrecidos. Esto llevó a un desplazamiento hacia el concepto de familia

²¹⁹ Apéndice F: Entrevista con Marie-Clarté O'Neill y Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

²²⁰ Evolución de las prácticas culturales, 1973-2008. Extracto de *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*, LOMBARDO Philippe y WOLFF Loup, Culture Études, Ministère de la Culture, 2020-2. Évolution des pratiques culturelles, 1973-2018, p.6, muestra de 9.200 personas mayores de 15 años en Francia metropolitana.

y las ofertas dirigidas a niños muy pequeños. Sin embargo, el acompañamiento a determinadas categorías de visitantes, como los adolescentes, las personas con discapacidad y las personas de entornos desfavorecidos, sigue siendo un ámbito en desarrollo. Para abarcar esta diversidad de públicos e incluirlos a todos, surgió el concepto de accesibilidad universal.

1. El público escolar: tema constante de todas las atenciones y resurgimiento de la educación artística y cultural

Siguiendo una larga tradición, el público escolar, en particular el de los primeros años de la escuela primaria²²¹, continuó atrayendo el interés de los responsables de las políticas culturales durante este periodo, en el que se produjo un gran renacimiento de la educación artística y cultural. La cultura se consideraba entonces una poderosa palanca social, una herramienta de integración y de construcción de la identidad individual y nacional. Esta posición sigue siendo válida hoy en día.

Aunque los principios de la educación artística y cultural se establecieron en 1968, hay tres razones principales que han llevado a seguir centrándose en el público escolar.

La primera razón fue el continuo deseo de democratización porque, a pesar de las políticas aplicadas durante más de cincuenta años, según Pierre Bourdieu y Alain Darbel (1966), el acceso a la cultura seguía siendo el dominio exclusivo de las clases sociales altas y de aquellos con educación superior. La encuesta de 2018 sobre las prácticas culturales de los franceses reveló incluso que la brecha se ampliaba: eran cada vez más los directivos y las personas con educación superior quienes visitaban los sitios patrimoniales (museos y monumentos históricos). Sin embargo, la investigación en psicología cultural ha demostrado que visitar museos contribuye a la «formación de categorías mentales, gustos y actitudes»²²².

Una segunda razón fue la constatación de que los niños que visitaban museos en viajes escolares podían influir en sus familias para que visitaran museos. Al regresar de una visita al museo, un acontecimiento memorable por ser inusual en el contexto escolar, los niños compartirían los aspectos más destacados de su visita con sus familias, lo que podría fomentar una visita familiar en la que el niño, orgulloso, asumiría el papel de mediador.

²²¹ Sylvie OCTOBRE, *Les 6-14 ans et les équipements culturels : des pratiques encadrées à la construction des goûts*, Revue de l'OFCE, n° 86, juillet 2003. Los datos proceden de una encuesta a 3.000 familias realizada por el DEP durante el invierno de 2001-2002, en colaboración con el Ministerio de Educación. p.4.

²²² ANTICHAN Sylvain, GENSBURGER Sarah, TEBoul Jeanne, TORTERAT Gwendoline, *Visites scolaires, histoire et citoyenneté, les expositions du centenaire de la Première Guerre mondiale*, París, Musées-Mondes, la Documentation française, 2016, p.10, citando «Où trouver les moyens de penser? Une lecture sociologique de la psychologie culturelle», en AMBROISE B. y CHAUVIRÉ C. (eds.).

La tercera razón era que los escolares, niños o adolescentes, eran considerados futuros visitantes potenciales del museo. Las visitas escolares les permitirían familiarizarse con los museos y crear un vínculo que perduraría hasta la edad adulta. Una vez más, esta suposición pareció ser refutada por el estudio de 2018, pero sigue firmemente arraigada en las instituciones museísticas y en el Ministerio de Cultura. Según la encuesta, a pesar de las políticas culturales activas y concretas destinadas a familiarizar a los estudiantes con los museos, el comportamiento de los visitantes según la edad se ha mantenido prácticamente sin cambios desde 1970; no ha habido un aumento notable de la asistencia entre las personas que se familiarizaron con las visitas a museos durante sus años escolares, a pesar de que en 2003 el 75% de los niños habían visitado un museo como parte de su plan de estudios.

Un compromiso gubernamental persistente: la educación artística y cultural

En 1980, basándose en el modelo de los viajes de esquí, se pusieron en marcha las primeras clases de patrimonio con carácter experimental. En 1982, estas clases se introdujeron en varias escuelas primarias y secundarias y siguen funcionando hoy en día. Durante varios días, permiten a los alumnos descubrir las riquezas de un lugar, su entorno y su patrimonio artístico e histórico. En este contexto, los alumnos visitan naturalmente los museos.

Los museos adoptaron plenamente esta iniciativa gubernamental en favor de los estudiantes. A principios de la década de 1980, el Museo del Louvre comenzó a ofrecer visitas para grupos escolares. Estas visitas, principalmente para alumnos de sexto año (10-12 años), estaban estrechamente vinculadas al programa escolar. En 1982-1983, bajo la égida de Françoise Broyelle, se creó en el Departamento de Antigüedades Egipcias, un espacio dedicado a los primeros talleres pedagógicos para alumnos de sexto curso²²³.

1983 marcó un nuevo paso decisivo en el despertar de los escolares al arte, con la firma de un acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación Nacional.

La Ley n° 88-20 de 6 de enero de 1988, relativa a la educación artística, reactivó la educación artística y cultural.

Ese mismo año, Daniel Soulié y Jean-Marc Irollo fueron encargados de desarrollar un programa de talleres para el Louvre, ampliando el público objetivo para incluir a todos, desde los niños de cuatro años hasta los adultos, y cubriendo todos los departamentos. Cuando se inauguró la Pirámide del Louvre en 1989, el programa de actividades ofrecía unos 40 temas de talleres para todas las edades²²⁴.

²²³ Anexo H: Entrevista con Daniel Soulié.

²²⁴ Daniel Soulié confiesa que, para los niños de cuatro años, los talleres eran difíciles de montar por falta de personal competente.

En 1989, el Ministerio de Cultura amplió sus colaboraciones mediante la firma de protocolos de acuerdo con nuevos ministerios: el Ministerio de Juventud y Deportes, para el desarrollo de proyectos educativos y culturales, y la Secretaría de Estado para la Familia, para la puesta en marcha de una política de sensibilización cultural y artística de los más pequeños.

La promoción de la educación artística y cultural continuó con el fortalecimiento de numerosas innovaciones, como en 1992 los *Plans locaux d'éducation artistique* (PLEA) (Planes Locales de Educación Artística)²²⁵, el hermanamiento entre escuelas e instituciones culturales y el refuerzo de las asociaciones entre ministerios.

La circular del 22 de julio de 1998, firmada conjuntamente por los *Ministères de l'Éducation nationale et de la Culture* (Ministerios de Educación Nacional y Cultura) y el *Ministère délégué à l'enseignement scolaire* (Ministerio delegado para la Educación Escolar) titulada *L'éducation artistique de la maternelle à l'université* (La educación artística desde el jardín de infantes hasta la universidad), identificaba la educación artística continua y coherente a lo largo de toda la escolaridad como un reto importante. Marcaba el compromiso de trabajar por la democratización cultural, misión fundamental del servicio público educativo.

La circular del 23 de marzo de 2001 fijó las condiciones de aplicación del Plan Quinquenal de Arte y Cultura, destinado a generalizar las prácticas artísticas y ampliar el acceso a la cultura, tal como deseaban en diciembre de 2000 los Ministerios de Cultura y Comunicación y de Educación. Esta circular hacía hincapié en la movilización de las instituciones artísticas y culturales en torno a dos objetivos prioritarios: la generalización y el refuerzo de su misión educativa y cultural y la formación de profesionales, mediadores y docentes artísticos y culturales. Ese mismo año se introdujeron las clases con un enfoque artístico y cultural. Al año siguiente, un memorando de entendimiento para la enseñanza superior pretendía reforzar el desarrollo de las artes y la cultura en la enseñanza superior. También en este caso se hizo hincapié en la necesaria formación artística y cultural de los profesores.

Sin embargo, a pesar de estos considerables esfuerzos, los resultados del Plan Quinquenal de Arte y Cultura siguieron siendo insatisfactorios: no se alcanzó el objetivo de proporcionar a todos los jóvenes franceses un acceso igualitario al arte y la cultura²²⁶, a pesar de que la voluntad seguía firmemente arraigada entre todas las partes interesadas, incluidos el Estado, las autoridades locales, las DRAC²²⁷, las escuelas y las instituciones culturales.

²²⁵ Un PLEA es un contrato entre una autoridad local, el Estado y los profesionales de la cultura, y es uno de los elementos que permiten armonizar las iniciativas de las autoridades locales, los establecimientos culturales y las asociaciones, y utilizar mejor todos los recursos de la educación artística.

²²⁶ Informe de JUPPÉ-LEBLOND Christine y CHIFFERT Anne sobre la educación artística y cultural, enero de 2003. Este informe hace un primer balance del plan quinquenal y presenta recomendaciones.

²²⁷ DRAC: *Direction régionale des Affaires Culturelles* (Dirección regional de asuntos culturales).

En 2005, los Ministerios de Cultura y Comunicación, Educación Nacional, Enseñanza Superior e Investigación relanzaron una política conjunta sobre educación artística y cultural.

A partir de 2006 comenzaron las consultas internacionales sobre educación artística y cultural, y la UNESCO celebró su primera conferencia mundial sobre el tema. La conferencia de 2024, celebrada en febrero en los Emiratos Árabes Unidos, dio lugar a la adopción de un nuevo marco internacional para la educación artística y cultural. Este nuevo marco prevé, entre otras cosas, un mayor lugar para la educación artística y cultural en la formación del profesorado, una mayor valoración del patrimonio y las culturas locales y autóctonas, y un mayor reconocimiento de las competencias artísticas y culturales en el mundo laboral.

El primer simposio europeo e internacional de investigación sobre la evaluación de los efectos de la educación artística y cultural, celebrado en 2007, ya había establecido los beneficios de tales políticas²²⁸.

En 2016, por iniciativa del *Haut Conseil de l'Éducation artistique et Culturelle* (Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y Culturales)²²⁹, se estableció una carta de las enseñanzas artísticas y culturales, que complementaba el marco establecido en 2015 sobre el itinerario de las enseñanzas artísticas y culturales. Esta carta reunió a partes interesadas e instituciones en torno a diez principios clave y reforzó las acciones llevadas a cabo en las escuelas y las redes comunitarias. Cuando fue elegido en 2017, el presidente Emmanuel Macron hizo del itinerario de educación artística y cultural una prioridad.

Este repaso histórico pone de relieve el firme compromiso del gobierno para mejorar el acceso a la cultura, en particular a las artes, para todos los niños, aunque los resultados siguen siendo decepcionantes.

Las visitas escolares en la actualidad

A lo largo de los años, el contenido de las visitas escolares a los museos ha permanecido bastante inalterado, siempre estrechamente vinculado a los programas escolares, aunque en la actualidad existe un deseo creciente entre los museos de ofrecer visitas que vayan más allá de este objetivo puramente educativo.

Los departamentos de educación de los museos ponen a disposición de los profesores numerosos recursos documentales, como fichas didácticas que permiten preparar la visita, con consejos adaptados a cada nivel escolar, sugerencias de actividades para realizar en la escuela y temas de debate, con el fin de enriquecer la expe-

²²⁸ LAURET Jean-Marc, *Les effets de l'éducation artistique et culturelle peuvent-ils être évalués*, L'Observatoire, 2007/2 (n° 32), pp. 8-II.

²²⁹ Creado por el decreto n° 2013-783 de 28 de agosto de 2013.

riencia del visitante, que ya no debe considerarse una salida puramente recreativa. El objetivo es enriquecer la experiencia del visitante, que ya no debe considerarse una salida puramente recreativa. Estos paquetes también sugieren actividades de seguimiento para aprovechar los descubrimientos realizados durante la visita al museo. El desarrollo de los sitios web de los museos ha contribuido en gran medida a la amplia difusión de esta información, que puede beneficiar a todos los públicos.

Los museos también ofrecen actividades fuera de sus muros, como el préstamo de kits educativos que los profesores presentan a la clase, o talleres dirigidos por un mediador del museo que visita la escuela. Por ejemplo, el *Musée des Confluences* (Lyon) ha puesto en marcha una serie de programas para alumnos de primaria, secundaria y bachillerato. Para los alumnos de primaria, por ejemplo, «el mediador del museo cuenta una historia tradicional y la ilustra con un objeto de la colección»²³⁰. El Museo Departamental Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt) pone gratuitamente a disposición de todos los centros escolares, durante unas semanas o todo un año, kits pedagógicos elaborados por su equipo de divulgación que permiten descubrir las colecciones del museo.

Las visitas escolares siguen siendo esenciales para las actividades de divulgación, y muchos museos pequeños sólo reciben a escolares de corta edad como visitantes en un día determinado. El Louvre, por su parte, recibe unos 500.000 escolares al año, y la demanda supera la capacidad del museo, como señala Anne Krebs.

Los escolares siguen estando más que nunca en el centro de la política cultural, con una atención constante a las bellas artes, como demuestra la reactivación de la educación artística y cultural, alimentada por la esperanza de que este público se convierta en el público del mañana.

2. La visita individual de los niños a los museos: un deslizamiento hacia el concepto de familia

Mientras que durante mucho tiempo los niños no eran bienvenidos en los museos, excepto en el contexto de las visitas escolares, en los últimos 20 años los museos han desplegado un número considerable de actividades para atraerlos²³¹ con una marcada aceleración desde 2019.

En 2003, el 91% de los niños había estado en un museo a lo largo de su vida²³², ya fuera en el marco de una excursión escolar o de una salida familiar²³³. En este

²³⁰ Sitio web del Museo de las Confluencias.

²³¹ BAUWENS Malika, *Les enfants seraient-ils enfin les bienvenus dans les musées et les lieux culturels*, revista Beaux-Arts n° 478, mars 2024.

²³² Sylvie OCTOBRE, artículo antes citado, p.2 y 6.

²³³ OCTOBRE Sylvie, artículo citado anteriormente, p.7: El 68% de los niños van con su madre, el 60% con su padre y el 55,5% con sus hermanos o hermanas.

último caso, los niños pueden visitar el museo simplemente acompañados por un adulto o aprovechar las numerosas visitas guiadas de todo tipo que ofrece el museo y los talleres creativos.

Las actividades lúdicas siguen siendo la norma para los niños: visitas con cuenta cuentos, visitas teatralizadas, visitas temáticas como las del Louvre, búsquedas del tesoro, juegos de escape y actividades de rol como el espacio *Planète Pilote* de 1.000 m² del *Musée de l'Air et de l'Espace* (Museo del Aire y del Espacio) de Dugny (al norte de París) para niños de 6 a 12 años, donde toda la familia puede disfrutar de una experiencia inmersiva y meterse en la piel de un piloto, astronauta, auxiliar de vuelo, etc., con unas cuarenta actividades interactivas.

La oferta en línea en los sitios web de los museos también se ha disparado con juegos, vídeos e incluso podcasts diseñados específicamente para este público joven.

Estas actividades pueden ser gratuitas o de pago.

Folletos de acompañamiento y actividades tradicionales

Las visitas autoguiadas suelen ir acompañadas de folletos de alta calidad diseñados para diferentes grupos de edad, que a menudo pueden descargarse del sitio web del museo y/o recogerse in situ. Como ya se ha mencionado, esta importante tendencia dio sus primeros pasos a principios de la década de 1980 con el lanzamiento por Marie-Thérèse Gazeau-Caille y Marie-Clarté O'Neill de la «visita-exploración», una búsqueda del tesoro en papel que podía realizarse en familia y que fue la primera visita familiar gratuita.

Recientemente, algunos museos han empezado a ofrecer estos cuadernillos de juegos en inglés, como el Centro Pompidou, desde 2024.

Estos cuadernillos reciben diversos nombres: cuadernillo de juegos, libro de aventuras, álbum de juegos, guía del explorador, etc.²³⁴ Estos cuadernillos atractivos de acompañamiento y otras herramientas pedagógicas lúdicas permiten a los niños profundizar en el conocimiento de las colecciones del museo a través del juego, poniendo en juego su capacidad de observación, imaginación y reflexión, y agudizando la vista. También son una forma de crear un vínculo con el adulto acompañante. El objetivo es utilizar un enfoque lúdico para mejorar el disfrute de la visita, la experiencia, la alegría de compartir este momento con el adulto acompañante, la sociabilidad y la apropiación del museo, de modo que la visita se convierta en una actividad de ocio verdaderamente educativa.

Estos materiales escritos también pueden complementar los conocimientos de los padres y evitar ponerles en la posición, a veces incómoda, de ser presumidos

²³⁴ VAN DORPE Audrey y SCAMPS Lucie, *Des livrets pour accompagner les enfants dans les musées*, La Lettre de l'OCIM, 2008.

LE LIVRET-JEU

Activité 1

Le salon bleu est rempli de jeux. Golopin ne doit pas s'ennuyer ! Ouvre l'œil et trouve : le jeu de dame, les fauteuils à petits pieds et la table à jeux dépliant.

Activité 2

Vois-tu la harpe au milieu du salon bleu ? Imite un joueur de harpe et chante une chanson pour motiver Golopin dans ses aventures.

9




Dirigez vous vers le Salon Demarteau, juste après le salon bleu, la petite salle à droite.

Activité 3

Nomme les animaux que tu aperçois dans ce grand jardin, choisis ton préféré. N'oublie pas d'expliquer pourquoi !

Activité 4

Repère le noir du fond, en sortant du Salon Gilet Demarteau !

Activité 5

Sors du jardin, et suis Golopin sur sa Montgolfière... En fait il y a plusieurs montgolfières dans les œuvres de cette salle ! Laquelle choisiras-tu pour voyager avec Golopin et ses copains ?

10




TROISIÈME ESCALIER 3 LA MER EXPLORÉE Mer documentée et mer rêvée

Trouve cette maquette

Le premier grand film en couleurs sur les fonds sous-marins est réalisé par des Français, en 1956 : il s'intitule *Le Monde du silence*. C'est à bord de la Calypso que l'explorateur Jacques-Yves Cousteau et le cinéaste Louis Malle organisent leur tournage. Munis de **scooters** sous-marins, de **caméras** perfectionnées et de **projecteurs** électriques, les plongeurs filment un monde fascinant...





JEU

COMPARE LES PAVILLONS

Observe bien la maquette de la Calypso et trouve le bon pavillon (dessiné de ce navire d'exploration).

Tu PEUX JOUER AVEC LES PERSONNES QUI T'ACCOMPAGNENT : L'ON OBSERVE LE NATUREL, L'AUTRE DÉCIDE LES PAVILLONS.

 1

 2

 3

Calypso est le nom d'une merveille de la mythologie grecque. Et aussi celui de ce navire...

Sur la Calypso, Cousteau partait avec les scaphandriers du début de 1951 à 1994.

Avec ses films sur la faune et la flore sous-marines, il voulait partager à tous son amour de la mer !

► Poursuis ta route maintenant et jette l'ancre dans **LES PAYS PERSONNELS**

Ejemplos de folletos de acompañamiento: Museo Marítimo Nacional, París (primavera 2024), Musée de l'Histoire de Paris-Carnavalet, París (invierno 2023)
(Fuente: fotografías de Sylvie Savare)

conocedores cuando sus conocimientos pueden ser insuficientes en un área concreta.

Aunque la idea de estos folletos de acompañamiento sigue siendo muy atractiva en teoría, choca con una realidad práctica: pocos museos proporcionan lápices, y cada vez son menos los guías que los llevan uno en su bolsa, por no hablar de varios, ¡que serían necesarios si el guía acompañara a varios niños! Además, como señala Marie-Clarté O'Neill, la calidad del contenido puede ser mediocre, perdiendo de vista el objetivo principal, que es la educación en el sentido de adquisición de conocimientos fundamentales.

Algunos museos, como el Museo del Aire y del Espacio, también han diseñado bolsas educativas disponibles gratuitamente, basadas en cinco temas, que proponen tres actividades diferentes centradas en juegos y talleres creativos.

Corinne Héreau señala que en el *Musée en Herbe*, los juegos tradicionales como la búsqueda del tesoro, los rompecabezas, los juegos de encontrar las diferencias y los juegos de detalles, todos ellos diseñados y producidos por el museo, son siempre muy populares.

Visitas familiares

Aunque las visitas exploratorias aparecieron por primera vez en la década de 1980, no fue hasta la década de 2000 cuando surgió el concepto de visitas o talleres con un adulto acompañante que participa en la actividad con un nuevo nombre: visitas familiares, como se denominan en los programas de los museos.

Ante la desestructuración de la unidad familiar, las apretadas agendas de los padres, el desarrollo de la vida profesional de las mujeres²³⁵ la prolongación de la jornada laboral que hacía que los abuelos estuvieran menos disponibles o cada vez más activos y por tanto menos dispuestos a cuidar de sus nietos²³⁶.

Los museos empezaron a ofrecer actividades que permitieran a adultos y niños disfrutar de un momento especial de intercambio y puesta en común, al menos durante la duración de una visita o taller.

A partir de 2016, el *Musée en Herbe* amplió su programa de talleres para padres e hijos, en los que ahora se invita a los padres a participar en actividades creativas.

²³⁵ En 2016, en Francia, excluida Mayotte, el 67,6 % de las mujeres de entre 15 y 64 años participaban en el mercado laboral (el 30 % a tiempo parcial), frente al 75,4 % de los hombres (el 7 % a tiempo parcial). La diferencia en las tasas de actividad entre mujeres y hombres se ha reducido considerablemente, pasando de 31 puntos en 1975 a 8 puntos en 2016. Fuente: [página web del INSEE](#)

²³⁶ Sobre el «declive de la transmisión cultural»: *Asociación Enfance et Musique, informe de evaluación*, febrero de 2011 de PÉBRIER Sylvie, Enfance et musique website.

Desde aproximadamente 2015, algunos museos elaboran folletos familiares dirigidos a los niños, pero también a sus acompañantes. El Centro Pompidou pone a disposición de las familias un cuaderno familiar disponible en la recepción para niños a partir de 6 años. En este caso, el adulto acompañante se encuentra, de facto, en la posición de mediador, de experto, ya que el cuaderno le sugiere a menudo que explique y muestre las cosas, lo que en última instancia va en contra del objetivo inicial del cuaderno, que es ofrecer una oportunidad de educación informal y de compartir. Del mismo modo, Daniel Soulié confiesa que el Louvre no ofrece «mediación estrictamente centrada en el niño», sino sólo mediación familiar: «no hablamos estrictamente con los niños, sino con los adultos que los acompañan».

Las actividades familiares de fin de semana florecen en muchas instituciones, como los museos de la red *Paris Musées*²³⁷, el museo del Quai Branly-Jacques Chirac, el Louvre-Lens, la *Bourse du Commerce* (París) y el Centro Pompidou. Durante las vacaciones escolares, se proponen festivales y talleres para las familias.

Algunos museos también ofrecen espectáculos, conciertos e incluso proyecciones de películas para toda la familia, como el Museo de Historia Natural de Toulouse.

Espacios dedicados

Mientras que los museos anglosajones, todavía pioneros en este campo, siguen siendo ejemplares en cuanto a la creación de espacios dedicados a los jóvenes, los museos franceses siguen creando espacios permanentes para los niños, dentro de los límites del espacio disponible. En Francia, muchos museos se han instalado en edificios antiguos cuya arquitectura no se adapta a las exigencias de acogida de visitantes y de exposición de obras de arte. Además, algunos edificios están sujetos a leyes relativas a la protección de monumentos históricos. Por otra parte, la distribución del espacio dentro del museo también puede ser fuente de tensiones entre los equipos de divulgación y los conservadores que buscan espacio en las paredes para exponer las obras. Cécilia de Varine recuerda que los espacios dedicados a talleres pedagógicos en el Museo de Bellas Artes de Lyon en los años 90 se transformaron en gran parte en oficinas en 2001-2002.

A finales de 2021, el Museo del Louvre abrió un espacio llamado Studio Louvre, inspirado en los talleres de los museos de Montreal y Toronto. Este lugar ha tenido un gran éxito, acogiendo a 420.000 visitantes en 2023. Sin embargo, el Studio no está reservado únicamente a los niños, lo que lo hace muy innovador. Es un espacio inclusivo que acoge a familias y escolares, estudiantes, jóvenes profesionales, visitantes del sector social y personas con discapacidad.

²³⁷ Desde 2013, *Paris Musées* agrupa los museos y servicios centrales de la ciudad.

Algunos museos optan por espacios dedicados temporalmente, normalmente en primavera y verano, como el Atelier Rodin, un espacio de 400 m² dentro del museo del mismo nombre en París. Este espacio lúdico, cultural y multisensorial está abierto a los niños acompañados de un adulto, de forma gratuita y sin reserva. Este espacio fue un gran éxito en 2022, atrayendo a 30.355 visitantes en 68 días.

El Museo de Bellas Artes de Lyon también ha abierto un espacio temporal dedicado a los niños del 21 de marzo de 2024 al 23 de junio de 2024, abierto a todos con la entrada.

Al leer las presentaciones de estos espacios, queda claro que sus misiones han evolucionado considerablemente con el tiempo: ya no son simples salas que acogen talleres para niños, sino lugares para que los niños y sus acompañantes socialicen, compartan y jueguen. El Museo del Louvre ha hecho de él un espacio inclusivo para acoger, compartir y aprender para todos.

3. Los bebés: personas que poseen derechos culturales y fortalecimiento del vínculo filial

En esta vasta iniciativa de sensibilización cultural, un nuevo público es objeto de estudio y atención desde 1989 con la firma del Protocolo Cultura-Infancia: los niños muy pequeños son considerados como personas de pleno derecho con derechos culturales reconocidos²³⁸.

Una vez más, el Ministerio de Cultura ha retomado el tema, basándose en el plan de primera infancia presentado en noviembre de 2016. En 2017 se firmó un protocolo interministerial²³⁹ que amplía el protocolo de 1989 para promover la conciencia artística y cultural entre los niños pequeños, centrándose en particular en el compromiso de las DRAC (direcciones regionales de asuntos culturales) y las autoridades locales.

Las recomendaciones del informe de Sophie Marinopoulos²⁴⁰, psicóloga y psicoanalista especializada en la infancia y la familia, titulado *Une stratégie nationale pour la santé culturelle, promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à 3 ans dans le lien à son paren* (Una estrategia nacional para la salud cultural: promover y sostener el desarrollo cultural y artístico de los niños desde el naci-

²³⁸ El fuerte impacto del documental en tres partes *Le bébé est une personne*, emitido en 1984, que revolucionó la relación entre las madres y sus hijos. Se basa en los trabajos de Donald Winnicott, Bernard Martin y Françoise Dolto.

²³⁹ Entre el Ministerio de Cultura y Comunicación y el Ministerio de la Familia, la Infancia y los Derechos de la Mujer.

²⁴⁰ [Página web del Ministerio de Cultura.](#)

miento hasta los 3 años en conexión con sus padres,) publicado en enero de 2019, propiciaron una aceleración significativa de la conciencia artística y cultural (EAC) de los niños pequeños y del vínculo con sus padres (LEP). Se basa en una amplia investigación científica sobre el desarrollo infantil, las necesidades de los niños y la estructura familiar. En este informe, Sophie Marinopoulos acuña el término «malnutrición cultural» y «salud cultural», definida como «la salud de nuestras relaciones», estando en riesgo la salud relacional. La dimensión social, la democratización y el acceso a la cultura para todos, con el vínculo niño-padre como base, estaban en el centro de sus reflexiones. La educación artística y cultural seguiría naturalmente a este despertar artístico y cultural en los primeros años.

La necesidad de una sensibilización artística y cultural desde el nacimiento está hoy ampliamente aceptada en la comunidad científica, pero algunos profesionales de los museos, como Danièle Giraudy, cuestionan la pertinencia de las actividades dirigidas a los niños muy pequeños.

Por lo tanto, hay que tener en cuenta que el valor de las visitas a museos o talleres para niños muy pequeños reside en construir o reforzar el vínculo con el padre acompañante, proporcionando una contribución emocional y relacional, sirviendo el objeto del museo como interfaz y pretexto para establecer este vínculo fundamental entre padres e hijos. El Ministerio de Cultura propone en su página web iniciativas inspiradoras en toda Francia.

Muchos museos ofrecen ahora actividades para bebés y sus padres, como las visitas guiadas para bebés a los museos de París.

El proyecto *Mille Formes* es un ejemplo interesante de este nuevo enfoque en la primera infancia. Inaugurado en 2019 en Clermont-Ferrand, en colaboración y asociación con el Centro Pompidou, *Mille Formes* es «el primer centro permanente para introducir a los niños de 0 a 6 años en el arte, con un programa artístico diseñado y producido específicamente para este público (muy) joven»²⁴¹. Se trata de un espacio de 700m², completamente abierto en el cual los padres participan activamente en las actividades de acuerdo con una carta de «reglas de conducta». Las exposiciones, creadas conjuntamente con artistas, cambian cada tres o cuatro meses y brindan la oportunidad de experimentar con la manipulación y la conciencia sensorial, en el espíritu del Centro Pompidou: hacer cosas juntos y entender el arte haciendo. Un espacio expositivo explica que no todo se puede tocar en un museo. En sus cinco años de existencia, este espacio ha recibido a más de 120.000 visitantes.

En 2025 se abrirá otro espacio *Mille formes* en Montpellier, de nuevo en colaboración con el Centro Pompidou.

²⁴¹ [Sitio web del Ministerio de Cultura.](#)

les 10 DROITS du PETIT VISITEUR



1. Le droit de visiter à son rythme...



2. Le droit d'avoir une œuvre préférée...



3. Le droit de fermer les yeux...



4. Le droit de s'asseoir...



5. Le droit de copier...



6. Le droit de poser des questions...



7. Le droit de partager ses impressions...



8. Le droit de ne regarder que les détails...

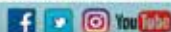


9. Le droit de ne pas tout regarder...



10. Le droit de rêver au musée...

Rejoignez l'association MÔM'ART www.mom-art.org



Por su parte, tras la apertura de un espacio para niños de 2 a 5 años y de 6 a 10 años en la Galería de los Niños, el *Centre Pompidou* inauguró en 2022 la Estación 0,2, un nuevo espacio para los más pequeños y sus padres. Este espacio acoge exposiciones y ofrece un terreno de experimentación sensorial para un «momento creativo de compartir y descubrir»²⁴².

Por último, entre las medidas emblemáticas del informe sobre la misión de Jacqueline Eidelman, *Musées du XXI^e siècle* (Museos del siglo XXI)²⁴³ publicado en 2017, figura que los museos deben abrirse a las generaciones más jóvenes y que se anima a los museos de Francia a firmar la Carta Môm Art para los niños y las familias. La asociación *Môm Art* tiene como objetivo «ayudar a los museos, sitios culturales y otras instituciones culturales a mejorar su acogida y sus servicios para las familias».

La política cultural que promueve la educación y la sensibilización artística y cultural ha recibido un fuerte acompañamiento y sigue siendo un motor clave de los proyectos llevados a cabo en los museos, aunque algunos museos han ido más allá de los requisitos establecidos por la legislación y la normativa.

En la actualidad, los niños de 0 a 10 años pueden beneficiarse de una amplia gama de actividades diseñadas para visitas escolares o individuales. Este público infantil es intrínsecamente cautivo y dependiente. Los niños pequeños sólo pueden visitar los museos acompañados por un profesor o un adulto. La situación es muy diferente para los adolescentes.

4. Los adolescentes y los adultos jóvenes: ¿un público desatendido por ser difícil de conquistar?

Los adolescentes, que desde finales del siglo XIX son uno de los públicos favoritos de los museos para las visitas escolares, siguen siendo un grupo de visitantes que hay que conquistar para las visitas individuales, aunque su apetito por los lugares culturales siga siendo fuerte²⁴⁵.

A partir de la enseñanza media, las visitas tuteladas a museos se hacen más esporádicas: los centros de enseñanza media ofrecen menos salidas culturales de este tipo y, al mismo tiempo, los adolescentes se vuelven más independientes dentro de la familia, buscando afirmar su identidad mediante la búsqueda de sus propios intereses culturales, como el cine, los videojuegos, los conciertos, etc. El

²⁴² Sitio web del Centro Pompidou.

²⁴³ Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación.

²⁴⁴ Página web de la asociación Môm Art.

²⁴⁵ Évolution des pratiques culturelles 1973-2008, LOMBARDO Philippe, WOLFF Loup, *op. cit.* p.6 Y el 45% de los jóvenes de 15 a 19 años visitaron un museo o una exposición en los últimos doce meses en 1973 y el 49% en 2008.

interés por los museos está disminuyendo, incluso entre aquellos que afirmaban disfrutar mucho de los museos²⁴⁶.

Sin embargo, ha aumentado el número de actividades dirigidas a los adolescentes. Una vez más, el *Centre Pompidou* es pionero en el desarrollo de iniciativas para ellos. En septiembre de se inauguró el *Studio 13/16*, un espacio de 200m². Ofrece «talleres, obras interactivas, vídeos y descubrimientos insólitos», así como encuentros con artistas y actuaciones en directo ante adolescentes²⁴⁷. Muy centrado en la actualidad, *Studio 13/16* utiliza ampliamente las herramientas digitales y las redes sociales, donde anuncia regularmente sus actividades. En diez años, este lugar ha recibido cerca de 80.000 visitantes.

Más allá de las actividades ofrecidas en estos espacios dedicados, los museos están creando actividades que tienen en cuenta los gustos específicos de este público adolescente, la Generación Z (jóvenes nacidos entre 1995 y 2012), con especial atención a la tecnología digital y los videojuegos. Esta generación nació con la tecnología y domina todas las herramientas digitales: el 94% de los jóvenes entre 15 y 29 años posee un smartphone²⁴⁸. Por ello, los museos están desplegando actividades digitales con dispositivos interactivos y juegos de escape, muy populares entre los adolescentes. El Museo del Louvre ha ofrecido visitas guiadas por otros adolescentes y mini visitas nocturnas para niños a partir de 12 años.

Sin embargo, se observa que hay muy pocas ofertas diferenciadas para adolescentes que probablemente acudan solos, como visitantes individuales, dominando las visitas familiares la programación de los museos. Probablemente la oferta se beneficiaría de una mayor orientación, afinando la programación en función de grupos de edad más reducidos.

El Ministerio de Cultura parece haber tenido en cuenta las características específicas de este público adolescente/joven adulto mediante la creación de un esquema innovador inspirado en el ejemplo italiano: ofrecer a los jóvenes un incentivo financiero para fomentar el acceso a la cultura e intensificar y diversificar sus prácticas culturales y artísticas: el *Pass Culture*. Lanzado en 2019 en algunos departamentos, el *Pass Culture* para jóvenes de 18 años se extendió a todo el país en 2021. En 2022, esta herramienta se extendió a las escuelas, convirtiéndose así en parte de la política de educación artística y cultural. Ahora los jóvenes pueden beneficiarse de él a partir de los 15 años. Este dispositivo, a través de una apli-

²⁴⁶ Artículo de OCTOBRE Sylvie citado anteriormente p. 5.

²⁴⁷ [Página web del Centro Pompidou.](#)

²⁴⁸ [Página web del INSEE](#), cifra para 2021, el 95% de la población mayor de 15 años posee un teléfono móvil y, más concretamente, el 77% posee un smartphone, el 36% de los mayores de 75 años.

²⁴⁹ 20€ para los de 15 años, 30€ para los de 16 y 17 años, 300 para los de 18 años, válido durante dos años, y una oferta dúo para compartir el descubrimiento cultural con otra persona. Comunicado de prensa de la organización Culture Pass, 3 de mayo de 2022.

cación móvil o de un sitio web, da derecho a un crédito en función de la edad, para gastos culturales clasificados en 13 categorías de lugares y bienes culturales: películas y vídeos, cine, conferencias y encuentros, juegos, videojuegos, libros, música, prácticas artísticas, espectáculos en vivo, materiales de creación artística, instrumentos musicales, así como museos, patrimonio y arquitectura. A finales de 2021 había 800.000 usuarios.

Un análisis demostró que los 2.000 lugares culturales que figuran en la aplicación (museos, sitios patrimoniales, galerías de arte, etc.) ofrecían más de 30.000 ofertas, y unos 35.000 beneficiarios hicieron 46.000 reservas en 2021²⁵⁰. Es interesante observar que el *Pass Culture* ha contribuido a perpetuar la práctica de visitar museos.

Otro dato llamativo es que las redes sociales, en particular *Instagram* y *TikTok*, son verdaderos factores de influencia en la elección de las visitas realizadas: el 55% de los jóvenes afirma haber realizado una visita después de haber oído hablar de ella en las redes sociales.

Los adolescentes y los jóvenes adultos muestran, por tanto, un interés real por las instituciones culturales, pero las ofertas específicas a su disposición siguen siendo demasiado escasas o inadecuadas.

5. El museo para todos: inclusión social y accesibilidad universal

El término «no público», acuñado en 1968 en la *Declaración de Villeurbanne*, ha evolucionado porque podía percibirse como contrario a lo que se pretendía combatir, a saber, la falta de acceso a la cultura de toda una parte de la población. Ahora es habitual utilizar los términos: público discapacitado para referirse a las personas que no pueden desplazarse a los lugares culturales (enfermos, personas con movilidad muy limitada, personas muy mayores, presos, etc.), público alejado para referirse a las personas que viven en zonas rurales, público aislado para referirse al aislamiento social en particular, y personas con discapacidad.

Como señala Marie-Clarté O'Neill, los museos, en su calidad física de espacios de exposición, deben ser fácilmente accesibles para todos. Cualquiera que sea la discapacidad, hay una manera de facilitar el acceso a este patrimonio material.

La organización administrativa de los servicios de mediación refleja el interés mostrado por públicos específicos. Algunos museos han creado sub-servicios dedicados a estos públicos, como el Museo de Orsay. El Centro Pompidou, por su parte, ha optado por un «responsable de la discapacidad» que depende directamente del presidente. En cambio, el Musée de Cluny-Musée National du Moyen

Áge, por ejemplo, no divide su departamento de «acción cultural» en diferentes tipos de público, y lo mismo ocurre en el *Musée de Bretagne*, que menciona a un mediador que habla bretón, pero no tiene puestos definidos según el tipo de público.

Ámbito social, públicos desfavorecidos y públicos alejados

Aunque las iniciativas comenzaron a llevarse a cabo en los años 60 para los llamados grupos específicos, gracias a la institucionalización del proyecto de democratización cultural y al deseo del gobierno de mantener la cohesión social, se multiplicaron rápidamente a partir de los años 2000. Es evidente que los efectos beneficiosos son evidentes, sobre todo en términos de «revalorización estatutaria» y de «restauración de la autoestima» de los públicos afectados²⁵¹.

Ámbito social

Como señala Cécilia de Varine, ya en 1992, el Museo de Bellas Artes de Lyon, pionero en este ámbito, ofrecía talleres y visitas para adultos procedentes de medios desfavorecidos a petición de la asociación *ATD Quart Monde*. El Museo del Louvre lleva a cabo iniciativas para jóvenes en integración desde 2010, según Daniel Soulié. En la actualidad, el museo ofrece visitas guiadas, visitas con cuentacuentos y visitas taller para grupos del sector social. También se ofrecen visitas gratuitas.

Por ejemplo, los programas específicos para jóvenes en integración se dividen en dos partes: tres horas en la organización de acogida, que comienzan con el visionado del vídeo de Beyoncé y Jay-Z, seguidas de una jornada en el Louvre con un encuentro con un empleado del Louvre, una visita guiada, un almuerzo y un debate delante de las obras.

Al igual que el Louvre, la gran mayoría de los museos franceses ofrecen ahora visitas guiadas adaptadas a personas de entornos desfavorecidos, visitas gratuitas con oportunidades de formación para los trabajadores sociales que acuden con sus grupos y visitas-taller.

Sin embargo, una visita guiada puede ser una tarea difícil debido a la heterogeneidad del grupo, ya que el ámbito social abarca una amplia gama de situaciones individuales (personas en situación muy precaria, madres solteras, desempleados que han agotado sus prestaciones, jóvenes adultos que reciben ayudas a

²⁵¹ MONTOYA Nathalie, SONNETTE Marie y FUGIER Pascal, *L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels*, Culture & Musées 26 | 2015.

²⁵² Los visitantes de los museos están sometidos a numerosos mandatos destinados a preservar las obras de arte y la tranquilidad de los demás visitantes: no tocar, no gritar, no correr, etc.

los ingresos, inmigrantes, personas sin hogar, etc.) y al comportamiento a veces inadecuado²⁵² de los participantes que no están familiarizados con este tipo de lugares. Por lo tanto, requiere una formación específica para los mediadores y el personal de recepción de los museos, que a veces se muestran reacios a acoger a este público²⁵³.

Aunque en la actualidad muchos museos cuentan con ofertas específicas para públicos socialmente desfavorecidos, en realidad, el número de personas que se benefician de ellas sigue siendo bajo en comparación con el público escolar, por ejemplo.

Dos acuerdos han proporcionado un marco para organizar acciones que promuevan la igualdad de acceso a la cultura de los grupos desfavorecidos: la *convention Culture – Justice* (Acuerdo Cultura - Justicia firmado en 1986, renovado y ampliado en 1990 y 2007, y la *convention Culture – Santé* (Acuerdo Cultura-Salud) firmado en 1999, renovado y ampliado en 2010.

La Ley Marco n° 98-657, de 29 de julio de 1998, de lucha contra la exclusión, completó este dispositivo. Decía que «el acceso igual de todos, a lo largo de toda la vida, a la cultura (...) garantiza el ejercicio efectivo de la ciudadanía». Esta ley se amplió en 2009 en la *Charte d'accueil des publics du champ social* (Carta de Acogida de los Grupos Sociales), destinada a las instituciones culturales, en el marco de la misión *Vivre ensemble* (Vivir juntos). Esta Carta proponía herramientas de mediación adaptadas a «las personas que no se permiten frecuentar las instituciones culturales por encontrarse en situación de exclusión o vulnerabilidad social o económica», definiendo así quiénes eran los llamados públicos del sector social. Sin embargo, el arsenal reglamentario se reveló insuficiente y tardío, habida cuenta de las numerosas acciones llevadas a cabo por las asociaciones en favor del ámbito social desde hacía décadas.

Así, en 1998 se creó la asociación *Culture du Cœur* (Cultura del corazón) para compensar la desigualdad de acceso a las prácticas culturales que persiste a falta de un decreto de aplicación de la ley de 1998. Treinta y cuatro estructuras están repartidas por todo el país y prestan un valioso acompañamiento a los profesionales del ámbito social, ya que el acceso a las actividades culturales se considera una palanca de integración y reinserción de las personas marginadas y excluidas.

La asociación *ATD Quart Monde*, fundada en 1957, también es muy activa en la lucha por los derechos culturales de todos y promueve asociaciones con museos.

Desde 2015, el Museo Fabre (Montpellier) diseña, en colaboración con CIMADE, Groupe SOS Solidarité y CADA Elisa, proyectos de mediación dedicados específicamente a los refugiados y migrantes. De diciembre de 2016 a mayo de 2017, se

²⁵³ En enero de 2013, una familia desfavorecida fue expulsada del Museo de Orsay por discriminación social, según ATD Cuarto Mundo. Artículo publicado en Le Monde.

ofreció un programa en colaboración con el Museo del Louvre, consistente en la apertura de una galería de esculturas que se podían tocar, así como espacios de interpretación multisensorial, con un enfoque sensorial en el centro del discurso de mediación. Este programa constaba de cinco sesiones, una visita seguida de un taller dirigido por un artista visual.

Espace Public Espace Privé

Proposition plastique des ateliers du Musée Fabre

Ainsi, il s'agit de rendre compte du rôle de l'art dans la ville et, plus spécifiquement, de la sculpture publique dans le paysage urbain avec. Nous avons pris trois points d'appuis thématiques, et transversaux. Tout d'abord, la "politique" et le rôle des commanditaires dans la naissance des projets d'installation dans l'espace public;

Ensuite, le "lieu", comme réceptacle d'un travail artistique et, en retour, comme porteur de sens pour les citadins;

Enfin, "la réception", avec le rapport des individus aux espaces modifiés par les sculptures contemporaines ou non.

Ce sont donc ces trois thèmes que l'on retrouvera lors de notre visite et notre expérimentation plastique hors ateliers.

Nous avons choisi de travailler autour de l'œuvre sculptée de J. Préault : Jacques Cœur, présent dans les salles du musée Fabre de Montpellier.

Pour ce premier rendez-vous deux temps sont proposés : une visite dans les salles, puis un travail d'approche plastique, numérique à partir de photos de l'œuvre de A. Préault.

En ateliers, ont été produit des pochoirs (procédé plastique destiné au Street Art, art de rue). Ce travail poursuivra notre questionnement sur espace public/espace privé, en utilisant comme moyen la technique du graffiti.

Tenant compte des difficultés d'accès à la langue des participants, a été construit et communiqué en amont à la CIMADE, un lexique des termes spécifiques ainsi que des questions liées à cette thématique :

- Espace Public Espace Privé
- La commande publique
- La sculpture commémorative
- L'art public
- Le 1% artistique
- Le Mécénat
- Qu'est ce qu'une sculpture ?
- Qu'est ce que commémorer ?
- Quel est l'enjeu d'une sculpture commémorative dans l'espace public ?



PREAULT Antoine Augustin (Paris, 1810 - Paris, 1879)



Talleres en el Museo Fabre de Montpellier, en colaboración con el CIMADE
(Fuente: extracto de la revista CIMADE 2016 Musée citoyen, página web del Museo Fabre)

OBJECTIFS DE DÉVELOPPEMENT DURABLE



Por lo tanto, las asociaciones desempeñan un papel esencial a la hora de reunir a las personas del sector social y las instituciones museísticas. A nivel internacional, en 2005, como parte de su Agenda 2030, las Naciones Unidas adoptaron diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) para erradicar la pobreza, proteger el planeta y garantizar la prosperidad para todos. Los museos tienen un importante papel que desempeñar, tanto en el desarrollo ecológicamente responsable de las exposiciones, por ejemplo, como en el acceso a la educación, la participación de todos los públicos y su bienestar.

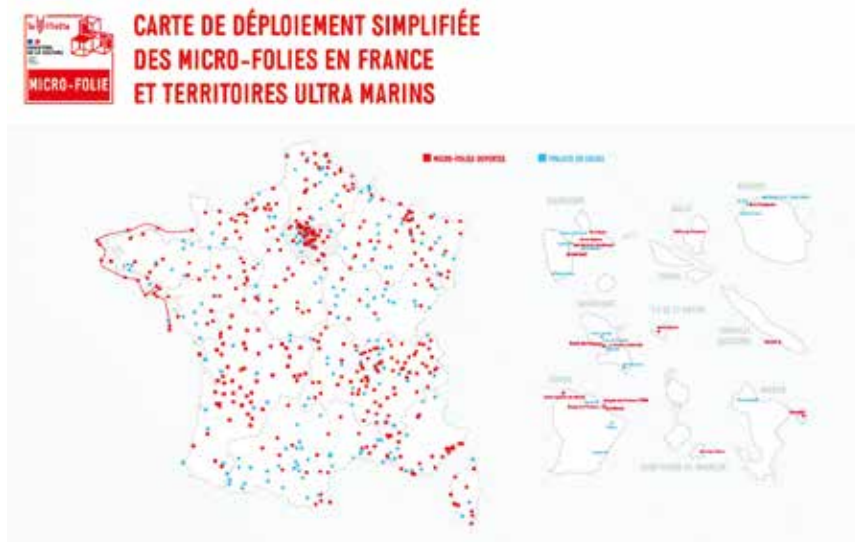
Los museos se han comprometido a desarrollar una política de responsabilidad medioambiental y social. En 2011, el Louvre fue el primer museo en crear un puesto de responsable de desarrollo sostenible y uno de los primeros en firmar la Carta de Desarrollo Sostenible para Instituciones y Empresas Públicas.

Algunos museos no ocultan que estas iniciativas sociales tienen un efecto positivo en el patrocinio, ya que los patrocinadores son sensibles a la necesidad de tomar medidas eficaces en favor de esta categoría de visitantes. De forma más prosaica, a veces también contribuyen a llenar salas de exposición y visitas programadas poco concurridas²⁵⁴.

Públicos alejados o desfavorecidos

Para los públicos alejados o desfavorecidos, las instituciones prosiguen sus actividades de divulgación, similares a las llevadas a cabo en las escuelas: los museos

²⁵⁴ MONTROYA Nathalie, SONNETTE Marie y FUGIER Pascal, *op. cit.*



se acercan al público de hospitales, residencias de ancianos, prisiones y zonas remotas con pocas o ninguna institución cultural, en particular zonas rurales. Desde 2010, el Louvre lleva a cabo programas en residencias de ancianos, como destaca Daniel Soulié.

El lanzamiento de *Micro-Folies* en 2017, como parte del plan de acción *Culture près de chez vous* (Cultura cerca de casa), apoyado por el Ministerio de Cultura y coordinado por La Villette junto con doce instituciones nacionales²⁵⁵, sigue siendo ejemplar. Verdaderos «terceros lugares»²⁵⁶ y equipamientos culturales de proximidad, las *Micro-Folies* son «espacios modulares (estructuras rojas diseñadas por el arquitecto Bernard Tschumi) que ofrecen un acceso lúdico a obras de los más grandes museos nacionales gracias al Museo Digital, corazón de la iniciativa, que presenta más de 3.200 obras digitalizadas procedentes de una red de 205 instituciones culturales asociadas, ya sean nacionales, regionales o internacionales. Las *Micro-Folies* también ofrecen actividades complementarias al Museo Digital, como un FabLab, un espacio de Realidad Virtual, un escenario y un Café Folie (cafetería, biblioteca, ludoteca, etc.)»²⁵⁷. Estos espacios permiten a los visitantes descubrir obras maestras digitalizadas en muy alta definición, proyectadas en

²⁵⁵ *Centre Pompidou*, Château de Versailles, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Festival d'Avignon, Institut du monde arabe, musée du Louvre, Musée national Picasso-Paris, Musée d'Orsay, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Opéra national de Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais y Universcience.

²⁵⁶ Conceptualizado en los años ochenta por el sociólogo Ray Oldenburg, un tercer lugar es un espacio de interacción social, creado por un grupo de personas para dar servicio a una zona.

²⁵⁷ Solar de La Villette.

grandes pantallas y tabletas. Un mediador se encarga de gestionar el Museo Digital. Para finales de 2022 se habían previsto un millar de *Micro-Folies* y, en julio de 2023, había unas 400 en Francia metropolitana y en el extranjero²⁵⁸.

En 2011, Ingrid Brochard, una empresaria profundamente comprometida con la vida cultural fundó *MuMo* (museo móvil) con el objetivo de hacer accesible el arte moderno y contemporáneo y revivir los museos móviles. En 2021, la Fundación *Art Explora*, creada por Frédéric Jousset, un empresario filantrópico que trabaja para promover la democratización cultural unió sus fuerzas al proyecto *MuMo x Centre Pompidou*. Este camión-museo recorre las carreteras de Francia para ir al encuentro de los habitantes. La singularidad de este museo móvil es que presenta obras de arte originales. Además de exponer obras abiertas a todos, «escuelas, estructuras sociales y médico-sociales, familias y todos los habitantes de las ciudades y pueblos», *MuMo x Centre Pompidou*, que recorre Francia, África y otros siete países europeos, también propone talleres de descubrimiento²⁵⁹. El *MuMo x Centre Pompidou* presenta dos exposiciones al año, con un 50% de las paradas en pueblos de menos de 2.000 habitantes y en barrios designados *Quartiers Politiques de la Ville* (Barrios políticos de la ciudad). El *MuMo x Centre Pompidou* es un verdadero éxito, con 20.000 visitantes al año (el 55% de los cuales son estudiantes, 7.000 de primaria y 4.000 de secundaria y bachillerato)²⁶⁰.

En cuanto a las cárceles, Daniel Soulié recuerda que el Louvre empezó a trabajar con ellas en 2008/2009. En 2022, el museo expuso diez reproducciones de obras maestras en el patio de la prisión de Poissy²⁶¹. En 2013, el artista plástico francés Philippe Mayaux expuso una obra original, una primicia, en el gimnasio de la

MuMo x Centre Pompidou

(Fuente: [página web de la Fundación Art Explora](#))



²⁵⁸ ROUFFAUD Camille, ALMA (2023, 4 de julio). *Micro-Folies: ¿un potencial para los archivos?*

²⁵⁹ [Página web de Art Explora](#).

²⁶⁰ [Página web del Centro Pompidou](#).

²⁶¹ GUILLOT Antoine, *Publics empêchés*, podcast de France Culture emitido el 15 de febrero de 2013.

prisión de Osny, en Val-d'Oise. El artista, acompañado por un conservador del Centro Pompidou, presentó su obra y conversó con los presos. También se ofrecieron talleres. Desde 2011, el Centro Pompidou presenta obras en el marco del programa *Un jour, une œuvre* (Un día, una obra) en diversos lugares como centros comerciales, centros comunitarios, ayuntamientos, etc. Las obras son presentadas por el artista o por un comisario.

Discapacidad y accesibilidad universal

En materia de discapacidad, no era fácil obtener cifras exactas porque había que tener en cuenta muchos criterios, lo que dificultaba la aplicación de una política cultural coherente y adecuada, como señala Bertrand Verine. Un reciente estudio de la Dirección de Investigación, Estudios, Evaluación y Estadísticas (DRESS) ha puesto remedio a esta situación.

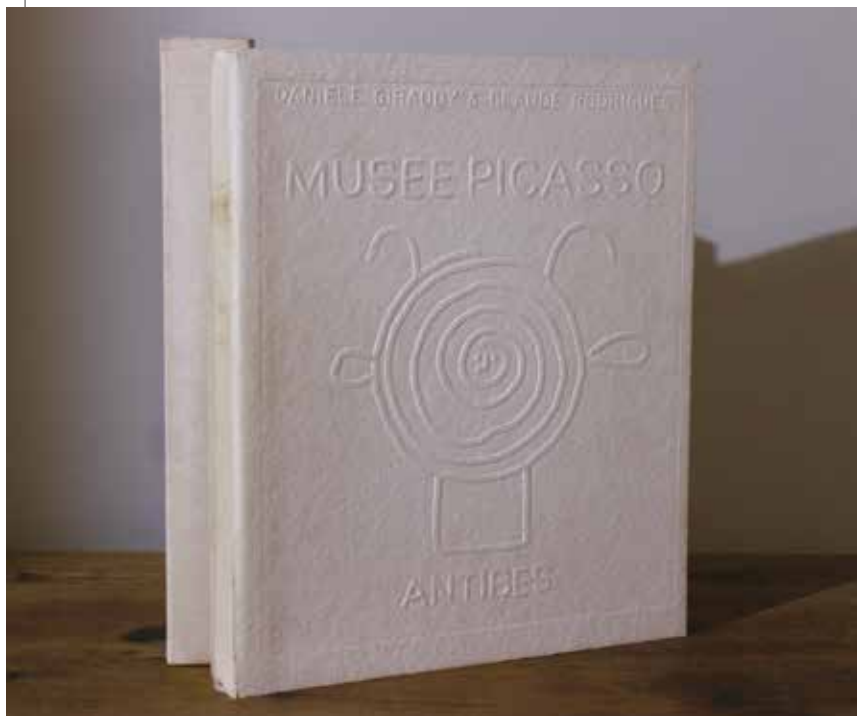
Según el estudio de la DRESS, publicado en 2023, *Le Handicap en chiffres* (La discapacidad en cifras), «6,8 millones de personas de 15 años o más, es decir, el 13% de esta población, declaran tener al menos una limitación grave en una función física, sensorial o cognitiva, y 3,4 millones (el 6%) declaran estar gravemente limitados en sus actividades habituales debido a un problema de salud. En total, dependiendo de los criterios o la combinación de criterios utilizados, el número de personas con discapacidad o dependientes de otras personas puede variar entre 2,6 millones y 7,6 millones de personas de 15 años o más que viven en su domicilio en 2021. Solo en el caso de las personas de entre 15 y 60 años, esta cifra varía de 0,9 a 3,3 millones²⁶². Además, hay más de 140.000 personas de 16 años o más que viven en instituciones especializadas para el cuidado de personas con discapacidad. En 2021, el 4,8% de los niños de entre 5 y 14 años que viven en casa en Francia (aproximadamente 400.000 niños) tienen una discapacidad, ya sea debido a una deficiencia sensorial, física o cognitiva grave, o a una restricción significativa en sus actividades diarias²⁶³.

Estas cifras hablan por sí solas: las personas con discapacidad no son una población marginal, pero durante mucho tiempo han estado marginadas y excluidas del tejido social, sobre todo del acceso a la cultura y a las instituciones culturales.

Desde el punto de vista legislativo, la consideración de la discapacidad es bastante reciente en las instituciones culturales francesas. Al principio se centraba en la discapacidad física, y los museos debían hacer accesibles sus edificios. Desde la ley de 1975, han proliferado las leyes, decretos y órdenes sobre esta cuestión esencial de la accesibilidad física a los edificios. Aunque las discapacidades motrices fueron las primeras en tenerse en cuenta, aún queda mucho por hacer.

²⁶² Estas cifras incluyen a las personas mayores, que a veces presentan varios tipos de discapacidad.

²⁶³ Página web de DRESS.



Después se tuvieron en cuenta otras discapacidades, como las visuales y auditivas. No fue hasta la década de 2000 cuando los museos empezaron a ocuparse de las discapacidades mentales.

Como suele ocurrir, algunos museos fueron pioneros y se adelantaron a los requisitos legales aplicando medidas adecuadas, como la *Cité des Sciences et de l'Industrie* y el Museo del Louvre.

Bajo la dirección de Jean Galard²⁶⁴ en 1987 se creó el departamento cultural del Museo del Louvre. A partir de esa fecha, introdujo la formación de los guías del Louvre para que pudieran comentar las obras en lenguaje de signos²⁶⁵. Se dedicó un equipo específico de mediación a las personas con discapacidad.

En 1991, Danièle Giraudy propuso la primera visita táctil de una colección permanente en un museo francés, en el Museo Picasso de Antibes. En el libro *Caresser Picasso*, el primer libro de arte en relieve para invidentes, las imágenes táctiles se reprodujeron en papel Canson, que a Picasso le encantaba utilizar²⁶⁶.

²⁶⁴ Jean Galard nació en 1937 y fue director del departamento cultural del Louvre de 1987 a 2002.

²⁶⁵ *Histoire du Louvre*, op. cit., vol. II, p. 564.

²⁶⁶ Entrevista de Brigitte Gilardet a Danièle Giraudy, citada anteriormente.

Aunque la ley de 1975 incluía la palabra «discapacidad» en su título, la legislación posterior optó por términos más amplios destinados a englobar a todas las personas que pudieran quedar excluidas de los lugares culturales. Posteriormente, el término exclusión fue sustituido por la expresión inclusión social, que se adaptaba mejor a un nuevo paradigma museístico, el museo como lugar acogedor, benévolo y abierto a todos.

La expresión inclusión social, que apareció en la década de 1970, se generalizó en Francia a partir de la década de 1990. Apoyados y financiados por el Estado y sometidos a un fuerte arsenal legislativo, los museos, percibidos durante mucho tiempo como lugares de exclusión social que sólo acogían a una élite culta, se convirtieron paradójicamente en agentes de inclusión social, garantes de la cohesión social, justificando así su pervivencia²⁶⁷.

En 2001, se creó la *Commission Culture – Handicap* (Comisión de Cultura y Discapacidad) como «un foro de diálogo y consulta entre los ministerios responsables de la cultura y las personas con discapacidad, las principales asociaciones de personas con discapacidad, las propias personas con discapacidad y la comunidad cultural y artística»²⁶⁸.

Además, con el fin de promover la inclusión, la Ley n° 2005-102, de 11 de febrero de 2005, sobre la igualdad de derechos y oportunidades, la participación y la ciudadanía de las personas con discapacidad, amplió el ámbito de aplicación de la ley de 1975 y estableció como requisito la accesibilidad universal. Los equipos de los museos se comprometen a ello no sólo «adecuando los edificios, sino también diseñando herramientas de mediación para la comodidad óptima de los visitantes con discapacidades (motrices, mentales, visuales o auditivas) durante su visita». La implantación de una cadena de accesibilidad debe comenzar en la entrada del edificio y su entorno y extenderse al contenido de las exposiciones permanentes y temporales y a las distintas herramientas de mediación ofrecidas a los visitantes»²⁶⁹.

A escala internacional, la Convención de las Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de 2006 reconoce el derecho de las personas con discapacidad a participar en la vida cultural en igualdad de condiciones con las demás.

A los textos normativos se han sumado acuerdos voluntarios.

El 1 de junio de 2006 se firmaron dos acuerdos: la *convention Culture - Handicap* (Acuerdo Cultura-Discapacidad), cuyo objetivo era desarrollar asociaciones

²⁶⁷ BARRÈRE Anne, MAIRESSE François (dir.), *L'inclusion sociale, les enjeux de la culture et de l'éducation*, París, Les Cahiers de la médiation culturelle, L'Harmattan, 2015.

²⁶⁸ Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación.

²⁶⁹ Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación artículo: *L'accessibilité universelle d'un musée de France*.

entre instituciones médico-sociales e instalaciones culturales, y la *convention Culture-Tourisme* (Acuerdo Cultura-Turismo), cuyo objetivo era promover la certificación de sitios culturales y una política de acceso a las artes y la cultura para las personas con discapacidad. En 2009 se firmó un nuevo Acuerdo Cultura-Turismo, centrado en la necesidad de aumentar la información y la comunicación sobre los espacios culturales, promover y dar a conocer el sello Turismo y Discapacidad, adaptar la tabla de evaluación para la obtención de este sello y fomentar la investigación y las publicaciones en este campo. La orden de 26 de septiembre de 2014 hace obligatoria la formación en acogida de personas con discapacidad para los establecimientos abiertos al público que reciban a más de 200 personas.

La definición interministerial de accesibilidad es la siguiente: «la reducción del desajuste entre, por un lado, las posibilidades, habilidades y capacidades de una persona y, por otro, los recursos de su entorno que le permiten participar de forma autónoma en *la vie de la cité* (la vida de la ciudad)²⁷⁰. Para el Ministerio de Cultura y Comunicación, la accesibilidad para todos, ya se trate de dificultades físicas, intelectuales, cognitivas, visuales o auditivas, significa:

- . el acceso a los lugares: una cuestión de arquitectura y recepción;
- . el acceso a los productos, obras y conocimientos de la industria cultural de forma activa: una cuestión de escenografía, adaptación de la oferta cultural, dispositivos técnicos y mediación humana;
- . el acceso al patrimonio y al conocimiento como miembro del público: una cuestión de adaptación de la oferta cultural, mediación humana y, en su caso, medidas compensatorias. Se trata de hacer al público partícipe activo de sus prácticas culturales, permitiéndole conocer y apreciar este patrimonio, y apropiárselo para que pueda a su vez transmitirlo a quienes le rodean;
- . el acceso a la información, a las herramientas de pensamiento, al discurso crítico, al intercambio cultural y a la expresión cívica: se trata de adaptar los medios de información y comunicación, el aprendizaje y el dominio de las lenguas;
- . el acceso a las prácticas artísticas como participante; prácticas profesionales: una cuestión de adaptación de los planes de estudios y de las técnicas de aprendizaje, combinada con la puesta a disposición de medios técnicos; prácticas amateurs: una cuestión de mediación humana, combinada con la puesta a disposición de medios técnicos»²⁷¹.

Consciente de la dificultad de aplicar esta obligación legal de accesibilidad, el ministerio, en colaboración con las asociaciones asociadas que representan a las personas con discapacidad, ha puesto a disposición en su sitio web un cuestiona-

²⁷⁰ [Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación.](#)

²⁷¹ *Ibid.*

rio de ayuda al diagnóstico y la evaluación, cuyo objetivo es poner de relieve las expectativas del ministerio en este ámbito.

Además, desde octubre de 2017, los establecimientos abiertos al público deben poner a disposición del público un registro público de accesibilidad, cuya finalidad es informar al público sobre el grado de accesibilidad del establecimiento y sus servicios. La Delegación Ministerial de Accesibilidad ofrece una guía de ayuda para la elaboración de este registro.

He aquí algunos ejemplos de las medidas desarrolladas para personas con discapacidad visual, auditiva o mental.

Discapacidad visual

En Francia, se estima que el 3,1% de las personas mayores de 15 años, es decir, aproximadamente 2,2 millones de personas, padecen una discapacidad visual después de la corrección²⁷², con una prevalencia elevada entre los mayores de 60 años (el 5,3% de los mayores de 60 años declaran padecer una discapacidad visual después de la corrección).

Para las personas con discapacidad visual, el audio sigue siendo el medio preferido. El braille es fundamental entre las personas con ceguera total, pero se calcula que sólo lo utiliza el 10% de las personas con discapacidad visual. Aparte de los casos de ceguera total, la letra grande también puede ser eficaz. Las personas con discapacidad visual también utilizan «ayudas ópticas como monoculares, ayudas tecnológicas como lupas para smartphones o la aplicación *Seeing AI*, o la lectura por parte de un tercero que puede ser un acompañante, un miembro del personal o un visitante»²⁷³. Así pues, las herramientas de mediación más utilizadas son las audioguías proporcionadas por el museo (el 60% de los encuestados las utilizan), las visitas en grupo adaptadas y organizadas en horarios específicos (49%), los mapas táctiles (46%) y la asistencia de un mediador del museo (40%). Los museos están desarrollando paneles táctiles que reproducen los relieves de las obras expuestas y a veces incluso los materiales utilizados. Las audioguías también se enriquecen cada vez más con la audiodescripción, como en el Museo de Orsay, lo que supone una mejora significativa en la adaptación a este tipo de discapacidad. Como señalan Bertrand Verine y Danièle Giraudy, el contenido tradicional de las audioguías no es en absoluto adecuado para los visitantes con discapacidad visual, y la audiodescripción es esencial.

El tacto también es muy popular entre los visitantes ciegos, pero el tacto en los museos sigue siendo un tema delicado debido a las limitaciones justificadas de la conservación de las obras de arte. Bertrand Verine, ciego total desde los cinco

²⁷² Informe DRESS citado anteriormente, p.39.

²⁷³ [Página web de la empresa Evelity.](#)

años, señala que el desarrollo de este sentido en las escuelas y museos sigue estando poco explotado en Francia, a diferencia de lo que ocurre en España, Canadá e Italia, donde, por ejemplo, en 1993 se creó el *musée tactile d'État d'Homère d'Ancône* (Museo Estatal Táctil Homer d'Ancône), que alberga reproducciones táctiles de esculturas como *el David* de Miguel Ángel.²⁷⁴ En Francia, ¡las reservas de los museos están llenas de reproducciones que podrían utilizarse! Bertrand Verine lamenta también que algunos museos, deseosos únicamente de «marcar la casilla» de la obligación legal, hayan desarrollado dispositivos táctiles que carecen de interés o hayan instaurado una política totalmente arbitraria de autorización para tocar las obras. Sin embargo, se han hecho grandes esfuerzos.

En 1995, el Museo del Louvre inauguró la Galería Táctil, sustituida en otoño de 2023 por el Espacio de Descubrimiento de Esculturas. El museo ofrece visitas multisensoriales: los visitantes pueden deambular utilizando una línea de guía táctil, tocar calcos de obras, leer etiquetas en Braille y escuchar descripciones sonoras a lo largo del recorrido²⁷⁵. Este espacio de 80m² también está adaptado a los visitantes sordos, con movilidad reducida y jóvenes.

El museo del Quai Branly también ofrece visitas guiadas táctiles e instalaciones de libre acceso, como cinco mesas con reproducciones en relieve de objetos acompañadas de textos en braille, letra grande y dispositivos de audio. También está disponible una guía de exploración táctil: un folleto con reproducciones en relieve de objetos con textos explicativos en Braille y letra grande, y un recorrido audiodescrito. Los modelos en 3D y los mapas táctiles del museo facilitan la orientación.

Los dispositivos originales que utilizan las nuevas tecnologías se multiplican, como en Perpiñán, en el Museo Hyacinthe Rigaud, que propone una visita audioguiada gracias a una aplicación gratuita para smartphone que localiza y guía a los visitantes mediante balizas Bluetooth repartidas por todo el museo, orientándoles hacia los distintos servicios del museo y hacia las obras descritas en audiodescripción, trece de las cuales han sido reproducidas en relieve²⁷⁶. Bertrand Verine alaba los esfuerzos realizados por algunos pequeños museos provinciales, más receptivos y atentos a las necesidades de los visitantes.

Las asociaciones siguen desempeñando un papel vital en la investigación y el acompañamiento al acceso a los museos de las personas con deficiencias visuales. La *Fondation du Toucher*, cuyo director científico es Bertrand Verine, tiene como objetivo fomentar la percepción táctil. En la práctica, por ejemplo, el Museo

²⁷⁴ El pionero fue el museo táctil de Atenas, inaugurado en 1984 y reservado a los invidentes hasta 2004. Bertrand Verine propuso la idea de abrir un museo táctil en Francia a través de la *Fondation du toucher*.

²⁷⁵ VAZZOLER Marine, *7 visitas a museos accesibles para invidentes y discapacitados visuales*. Revista Beaux-Arts 28 de septiembre de 2023.

²⁷⁶ *Ibid.*

de Orsay ha recurrido a los servicios de *Souffleurs d'Images* (Sopladores de imágenes). Creado en 2008 por el *Centre Recherche Théâtre Handicap* (CRTH), el servicio *Souffleurs d'Images* desarrolla una mediación humana y personalizada para las personas con discapacidad visual. Un *souffleur* (soplador), estudiante de arte dramático, artes circenses, artes aplicadas o historia del arte, describe y susurra al oído de los espectadores ciegos o con discapacidad visual los elementos que les resultan invisibles en las exposiciones o durante un espectáculo²⁷⁷.

Bertrand Verine insiste en la formación de las personas encargadas de la mediación para públicos con discapacidad y en la necesidad de co-creación o al menos validación de las medidas propuestas, como hace con el *Pavillon Populaire*²⁷⁸ de Montpellier.

Discapacidad auditiva

En Francia, se estima que el 2,6% de las personas mayores de 15 años, es decir, aproximadamente 1,8 millones de personas, padecen pérdida de audición tras una corrección²⁷⁹, con una prevalencia también elevada entre los mayores de 60 años (6,2%).

La tecnología ha permitido enormes avances en la adaptación de este grupo. La *boucle d'induction magnétique* (MIL), inventada en 1947, aísla a los usuarios del ruido ambiente, facilitando así la comunicación. El MIL transmite señales sonoras desde un sistema de sonido o un micrófono directamente a los audífonos, independientemente de la distancia, el ruido ambiente o la reverberación, lo que lo convierte en el dispositivo de accesibilidad universal preferido por las asociaciones de personas con discapacidad auditiva. El decreto del 8 de diciembre de 2014 obliga a todos los establecimientos abiertos al público y que presten un servicio público a estar equipados con sistemas BIM que cumplan las especificaciones de la norma NF EN 60118-4. El sistema se indica mediante el pictograma de una oreja tachada + T. Gracias a esta tecnología, los visitantes con discapacidad auditiva pueden disfrutar de la programación de auditorios, visitas guiadas y audioguías.

Los museos también ofrecen videoguías (audioguías en lengua de signos francesa) y visitas guiadas en lengua de signos francesa²⁸⁰ para los visitantes que utilizan la lengua de signos.

²⁷⁷ DESPERAMONT Joan, *Les Souffleurs d'images*, Les Cahiers de l'École du Louvre 7| 2015.

²⁷⁸ Espacio expositivo dedicado al arte fotográfico desde finales de la década de 1990.

²⁷⁹ Informe DRESS sobre la discapacidad, citado anteriormente, p. 39.

²⁸⁰ LSF: la lengua de signos francesa es una lengua de signos utilizada por las personas sordas o con dificultades auditivas. Fue reconocida oficialmente en 2005.

Discapacidad intelectual²⁸¹

Con el fin de favorecer la inclusión y la accesibilidad, los museos empiezan a tener en cuenta a los visitantes con deficiencias psicocognitivas como los trastornos del espectro autista o la hipersensibilidad que provoca una mayor sensibilidad a los estímulos sensoriales. La acogida de estos visitantes en los museos sigue siendo compleja e incluso contradictoria, ya que las personas con autismo suelen estar marginadas, aisladas y retraídas, mientras que los museos son, por su propia naturaleza, lugares sociales y abiertos. Además, acoger a estos visitantes requiere una formación específica para los mediadores.

En 2018, el Museo del Louvre organizó visitas para comprender las dificultades que encuentran estas personas y estudió soluciones para abordarlas, con la ayuda de un educador especializado. En 2019, el museo puso a disposición en su sitio web fichas informativas sobre determinados espacios del museo (el Patio de Khorsabad, el Louvre medieval y las obras maestras del museo). En estas fichas se describen los objetivos de la visita, se explican las obras, se enumeran los materiales necesarios para la visita y se incluyen ayudas visuales que pueden imprimirse para facilitar la visita. Además de las visitas guiadas tradicionales, el museo ofrece ahora visitas narradas, visitas taller y un programa de autismo para organizaciones que trabajan con personas del espectro autista, que incluye una serie de dos sesiones en la organización y una en el Louvre o en el Museo Delacroix.

Algunos museos, como el Louvre, ofrecen mapas sensoriales que identifican las señales sensoriales según su tipo, como la luz, los olores y los sonidos, en distintas zonas. Por ejemplo, el *musée maritime national* (Museo Marítimo Nacional en París) que reabrió sus puertas en noviembre de 2023, ha prestado especial atención a la accesibilidad para estos visitantes, ofreciendo un mapa sensorial y franjas horarias de visita con una escenografía más suave. *La Bulle*, la primera zona de relajación creada en un museo es un espacio inspirado en *Snoezelen*, codiseñado con personas con discapacidad, pero abierto a todos. ICOM CECA concedió el *Best Practice Award* (Premio de las Mejores Prácticas) 2024 a Lucie Aerts, jefa del Departamento de Mediación, y a su equipo por la excelencia del enfoque de accesibilidad universal adoptado por este museo.

En esta búsqueda de calma y consuelo, la terapia asistida con animales hizo su primera aparición en la primavera de 2025 en el Museo Anne de Beaujeu (Moulins). Cosmos, un joven pastor australiano, acompaña ahora a los visitantes «sensibles», niños y adolescentes de clases de Ulis o de institutos médico-pedagógicos (IME), adultos de hospitales de día, etc., durante talleres pedagógicos especialmente adaptados.

²⁸¹ Este apartado se completa con la sección sobre museoterapia y arteterapia.



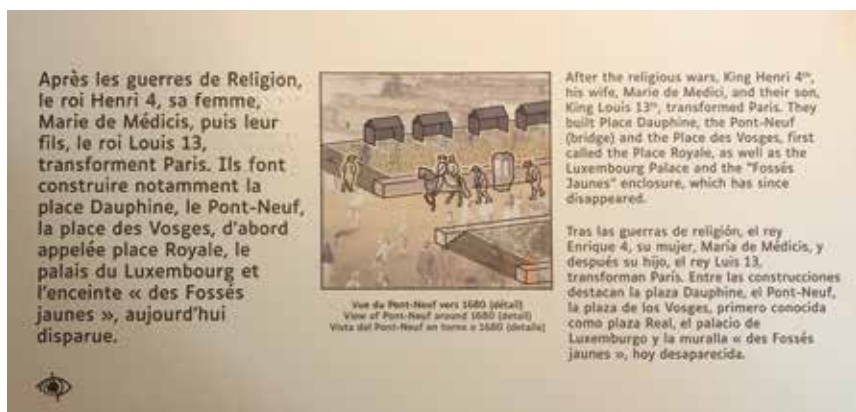
Para las personas con discapacidad intelectual, dislexia, personas mayores o con escaso dominio del francés, el método FALC (Fácil de Leer y Entender) se utiliza cada vez más en las instituciones culturales. Este método fue desarrollado en 2009 por ocho países europeos en colaboración con la asociación *Inclusion Europe*. Su objetivo es simplificar y hacer accesibles los documentos en formato escrito, electrónico o audiovisual. «Este método se basa en dos dimensiones, cada una de las cuales corresponde a un conjunto de reglas:

- fácil de leer: recomendaciones sobre la disposición de la información (espaciado, tamaño de letra, ilustraciones asociadas al texto, etc.);
- fácil de comprender: recomendaciones sobre el contenido de la información (elección de palabras, estructura de las frases, organización de la información)»²⁸².

Los museos utilizan este método para redactar guías de visita que están disponibles in situ, normalmente previa solicitud en la recepción del museo o descargables desde el sitio web del museo. También aparecen etiquetas y paneles de sala redactados según el método FALC, aunque no se facilitan sistemáticamente para cada objeto o sala. El *Musée de l'Histoire de Paris - Carnavalet*, que reabrió sus puertas en mayo de 2021, siguió las directrices de accesibilidad para algunas de sus etiquetas, suscitando un acalorado debate sobre el abandono del uso de números romanos «que pueden ser un obstáculo para la comprensión»²⁸³ en favor de los números arábigos.

²⁸² [Página web de Mon parcours Handicap.](#)

²⁸³ Noémie Giard, directora del museo Carnavalet, [artículo publicado en Le Figaro](#) el 17 de marzo de 2021.



Es interesante observar, como señala Marie-Clarté O'Neill, que los materiales escritos producidos con el método FALC son, de hecho, leídos por todos los públicos, proporcionando una información concisa y fácilmente accesible.

Por ello, los museos han ido desarrollando gradualmente una serie de medidas en el marco de un enfoque para incluir a las personas con discapacidad. Las soluciones son variadas: kits sensoriales, libros texturizados, dispositivos de audio, etc. Las nuevas tecnologías han facilitado en gran medida el desarrollo de nuevas herramientas: bucles magnéticos, máquinas de lectura, lupas de vídeo, tabletas multimedia como iPads, audiodescripción, visitas con teléfonos inteligentes a través de la red Wi-Fi del museo, etc.

En las páginas web de los museos también hay disponibles numerosos recursos para ayudar a los visitantes a planificar su visita de forma independiente: folletos,

visitas virtuales interactivas, películas animadas en lengua de signos francesa, podcasts con subtítulos, etc. Se presta gran atención a garantizar una cálida bienvenida, con sillas de ruedas disponibles en ocasiones y, con mayor frecuencia, bastones, andadores, lupas, linternas, puntos de bajada, rampas de acceso, etc.

Por último, algunos museos se han embarcado en amplios programas para rediseñar su disposición museística y hacerla compatible con los criterios de accesibilidad universal. En 2012, el *Musée d'Aquitaine* (Museo de Aquitania) inauguró un ambicioso recorrido sensorial, calificado de excepcional por Bertrand Verine, para hacer accesible a todos el conjunto de su colección, con 29 estaciones repartidas en 5.000 metros cuadrados de exposición permanente que abarcan 400.000 años de historia²⁸⁴. Estas estaciones, destinadas a todos y no sólo a los visitantes discapacitados, alternan «imágenes en relieve, facsímiles de esculturas, maquetas de edificios, cajas de aromas, etc.». En las estaciones se integran etiquetas en braille, así como comentarios grabados en una audioguía

El ICOM CECA se ha naturalmente ocupado de las cuestiones de accesibilidad universal e inclusión creando un grupo de interés especial, coordinado por Raffaella Russo-Ricci y Viviana Gobbato, para animar a los profesionales de los museos a reflexionar sobre las medidas concretas que deben adoptarse para promover la acogida y el acompañamiento de todos los públicos en las instituciones museísticas.

Aunque los escolares siguen siendo el principal público destinatario de las actividades de mediación, la atención prestada a todas las categorías de visitantes ha mejorado considerablemente desde los años noventa. Como señala Anne Krebs, la oferta, variada y mucho mejor estructurada, teniendo en cuenta una fina segmentación de los públicos, intenta cumplir los objetivos de inclusión y accesibilidad, y se apoya en tecnologías cada vez más innovadoras. Es interesante observar que las innovaciones destinadas a públicos específicos han beneficiado muy a menudo a todos los públicos, lo que ahora se engloba bajo el término de accesibilidad universal.

Sin embargo, las iniciativas a favor de cuestiones sociales o de la discapacidad, que son un requisito legal para la accesibilidad universal y la inclusión desde la ley de 2005, podrían mejorarse y, sobre todo, ampliarse. Las personas con discapacidad se quejan de la falta de visitas o de instalaciones diseñadas para ellas, como señala Bertrand Verine, debido sobre todo a la falta de formación específica de mediadores especializados.

Por último, parece que se ha descuidado a un público: los adultos amantes del arte. Daniel Soulié señala que, desde la década de 2010, la política del Louvre ha consistido en dar prioridad a los visitantes primerizos y, sobre todo, a los extranjeros. La oferta para los visitantes aficionados conocedores se ha reducido considerablemente: a principios de los años 2000, el Louvre ofrecía 37 actividades al día, frente a cuatro a cinco actuales.

²⁸⁴ [Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación.](#)

IV

*En la actualidad:
el mediador,
una profesión
amenazada frente
a las nuevas
orientaciones
de acompañamiento
de los públicos*

Desde mediados de los años 90, la profesión de mediador ha empezado a organizarse. El reconocimiento de una profesión específica que requiere una formación adecuada y sólida es, por tanto, todavía reciente. Marie-Clarté O'Neill señala que, para que los mediadores puedan proporcionar a su público conocimientos estructurados, deben dominar tanto el contenido de su discurso como las herramientas para pronunciarlo eficazmente.

Paradójicamente, mientras sigue buscando legitimidad, sobre todo en relación con el ámbito científico de la conservación y la restauración, la profesión de mediador ya se enfrenta a una competencia feroz vinculada a los cambios en las formas que adopta ahora el compromiso público, donde, en última instancia, cualquiera puede improvisarse como mediador.

Hemos identificado cuatro vías en la evolución de la mediación²⁸⁵, entre la contemplación y el consumo, en las que el mediador profesional ya no ocupa necesariamente un lugar privilegiado: la mediación-educación centrada en el objeto, la mediación socialmente comprometida centrada en los problemas de la sociedad, la mediación centrada en la contemplación centrada en el bienestar del visitante y, por último, la mediación centrada en el consumidor centrada en el visitante-consumidor.

²⁸⁵ En su sentido más amplio.

A – PROFESIONALIZACIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LOS SERVICIOS DE MEDIACIÓN

I. La implantación de formaciones específicas: el mediador, una profesión

Cuando el Museo de Orsay abrió sus puertas en 1986, Roland Schaer creó un departamento cultural independiente. Marie-Thérèse Caille²⁸⁶ fue nombrada responsable del Espacio Joven en 1987. El rasgo distintivo de este departamento cultural era que todos sus miembros procedían del Ministerio de Educación, incluidos maestros, profesores y maestros de escuela²⁸⁷. Hasta principios de los años noventa, los profesores seguían colaborando estrechamente con los conservadores en la atención a los visitantes de los museos regionales. Los voluntarios, que no tenían una formación específica y a menudo procedían de las sociedades de Amigos, también desempeñaban un papel importante en las actividades educativas.

No fue hasta el proyecto de profesionalización de principios de los años 90, dirigido por el departamento público de la Dirección Nacional de Museos y apoyado por Élisabeth Cailliet y Evelyne Lehalle, cuando se reconoció la necesidad de una formación específica en mediación.

Cécilia de Varine señala que cuando fue contratada en el Museo de Bellas Artes de Lyon en 1995, las visitas estaban dirigidas por «una quincena de señoras de la burguesía lionesa que habían estudiado historia del arte», y admite que había «un poco de improvisación por todas partes». Por tanto, era necesaria una formación adecuada.

El artículo 7 de la ley de 2002 establece: «Cada museo de Francia dispondrá de un servicio encargado de la acogida del público, la difusión, las actividades y la mediación cultural. Estas actividades serán realizadas por personal cualificado». Este artículo es fundamental porque impone una obligación de formación. Los primeros cursos de formación específica en mediación se remontan a los años ochenta. Los profesores, que hasta entonces eran numerosos en los servicios dedicados a las actividades, fueron dando paso a mediadores profesionales que habían recibido una formación específica, la mayoría de las veces en el marco de cursos de ciencias de la información y la comunicación. La Asociación Nacional de Formación e Información Artística y Cultural (ANFIAC)²⁸⁸, creada en 1986 a partir de la fusión de la ATAC y el Centro Nacional de Formación de Aviñón, ofrecía formación sobre diversos temas con el fin de preparar a las personas para trabajar como gestores de proyectos culturales. Este organismo profesional ha contribuido a la profesionalización del sector de la mediación cultural.

²⁸⁶ Había pasado unos veinte años en el departamento educativo del Louvre creado tras la Segunda Guerra Mundial por Germaine Cart.

²⁸⁷ PEYRIN Aurélie (2010), p. 35.

²⁸⁸ Disuelto en 1993.

La *École du Louvre*, bajo el impulso de Marie-Clarté O'Neill²⁸⁹, ofreció un curso de introducción a la mediación en 1985, y la educación museística ocupó un lugar destacado en la revisión de los estudios museísticos que desarrolló en 1990. Su enseñanza rompe con el modelo tradicional de mediación descendente, o de «llenar un jarrón». Se basa en la noción de construcción de conocimiento estructurado: una vez definido el objetivo, paso clave en cualquier programa de mediación, el mediador desarrolla herramientas de mediación para alcanzarlo y las evalúa.

Las universidades introdujeron cursos de formación en mediación a principios de los años noventa. En 2000, veinticuatro universidades ofrecían titulaciones en mediación y comunicación cultural. Sin embargo, en 2008, la mayoría de los mediadores de museos en ejercicio (el 63% de los cuales eran mujeres) eran licenciados únicamente en historia del arte, lo que resulta sorprendente si se tiene en cuenta que existen programas de formación específicos para mediadores.

Marie-Clarté O'Neill subraya la necesidad de una formación dual que combine el conocimiento profundo de la materia, por ejemplo, en historia del arte para los mediadores en museos de arte, con la formación en mediación como herramienta para la educación museística²⁹⁰.

Hoy en día, la formación en mediación cultural se imparte durante cinco años después del bachillerato, en la universidad o en la *École du Louvre*. Sin embargo, esta última ofrece una licenciatura de cuatro años en museología, con una selección de seminarios sobre mediación, y permanece atenta a las innovaciones: en 2023, Gaëlle Piton, creadora de *Slow Visites* (visitas lentas) en Francia, vino a presentar su método²⁹¹. Las escuelas privadas ofrecen cursos de tres o cinco años. Las grandes escuelas de comercio también ofrecen formación en este campo y, en el caso del ESSEC y *Sciences Po Paris*, incluso dobles titulaciones con la *École du Louvre*. La oferta es, pues, abundante y la inserción profesional muy difícil. El estatuto sigue siendo precario, con contratos de duración determinada, a menudo como trabajadores temporales o contratistas autónomos, y la remuneración es baja²⁹². La contratación de becarios sucesivos sigue siendo habitual, y las prácticas a menudo siguen siendo un requisito para obtener un título. Corinne Héreau afirma que el *Musée en Herbe* cuenta con cuatro empleados y veinte becarios.

²⁸⁹ En aquella época era Jefa del Departamento de Visitas y Conferencias de la Dirección de Museos de Francia, en colaboración con Roland Schaer, Jefe del Departamento Cultural del Museo de Orsay. La opción Mediación fue introducida por Marie-Clarté O'Neill en el programa de postgrado de la *École du Louvre* en 1990. Marie-Clarté O'Neill sigue impartiendo clases en la *École du Louvre*.

²⁹⁰ PEYRIN, Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. en *Sociologie de l'Art*, vol. opus 11 & 12, n°1, 2008, p.139-169.

²⁹¹ Anexo G: Entrevista con Gaëlle Piton. Por otra parte, cabe señalar que la *École du Louvre* siempre ha estado atenta a la evolución: ya en 1948 proponía una formación para profesores cuya misión era dirigirse a los jóvenes.

²⁹² PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. en *Sociologie de l'Art*, vol. opus 11 & 12, n°1, 2008, p.139-169.

Además de esta formación básica en mediación, es necesaria la especialización. La obligación legal de accesibilidad universal subraya que «la tecnología y las herramientas técnicas no pueden sustituir al acompañamiento humano, y se especifica que los equipos de mediación y recepción deben estar formados para acoger y comunicarse con públicos específicos: discapacidad mental, audiodescripción, Alzheimer, lengua de signos francesa, lectura labial, etc.». Por ello, la formación también corre a cargo de organizaciones y asociaciones médicas y sociales, algunas de ellas especializadas en el ámbito museístico»²⁹³. La página web del Ministerio de Cultura y Comunicación ofrece guías prácticas útiles y ejemplos de itinerarios de visita adaptados a las personas con discapacidad. Anne Krebs hace hincapié en la necesidad de adaptarse a través de la formación relacionada con los retos a los que se enfrentan los mediadores hoy en día, porque «debemos aceptar que los museos cambian con la sociedad y su público.»

Danièle Giraudy destaca la importante evolución del término utilizado para describir el papel de guía a lo largo de los siglos: «El vocabulario habla por sí mismo, evolucionando gradualmente durante medio siglo a medida que las prácticas han cambiado: hemos pasado de guías turísticos a facilitadores, de mediadores a facilitadores táctiles para ciegos, y de facilitadores digitales en la era de las redes sociales a acompañantes turísticos basados en teléfonos inteligentes con códigos QR»²⁹⁴.

2. La formación informal: crecimiento de los recursos en línea y de los intercambios entre profesionales

Además de estos cursos de formación supervisados y certificados, los mediadores disponen de muchos otros recursos para enriquecer sus conocimientos e intercambiar ideas con otros profesionales. El desarrollo de la tecnología digital facilita el acceso a una amplia gama de recursos, aunque de calidad variable.

Una multitud de sitios web de libre acceso ofrecen ideas sobre herramientas y dispositivos de mediación, que son una fuente de inspiración para los mediadores de museos y también les permiten aprender de experiencias en el extranjero.

Eventos como *Museomix*, un maratón creativo internacional de tres días y un auténtico «laboratorio de innovación para desarrollar nuevas formas de mediación y reflexionar sobre sus usos en los espacios culturales»²⁹⁵, van aún más lejos al invitar al público a participar en equipos multidisciplinares en el diseño de un programa de mediación.

²⁹³ Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación, artículo citado anteriormente: *L'accessibilité universelle d'un musée de France*.

²⁹⁴ Entrevista arriba citada a Danièle Giraudy por Brigitte Gilardet.

²⁹⁵ [Página web de Museomix](#), evento creado en 2011 y que se celebra cada año.

El ICOM CECA desempeña un papel importante en la reflexión sobre el lugar de la mediación en los museos y sus objetivos, gracias a los intercambios y a la puesta en común de información entre los profesionales de los museos. Numerosos recursos están disponibles, de forma gratuita, en el sitio web de la organización. El *Best Practice Award* (Premio para las Mejores Prácticas), que se concede cada año a los programas de mediación que se ajustan al documento de *Best Practice* Mejores Prácticas, fomenta el intercambio de experiencias.

Otras iniciativas son el Premio de la Academia Europea de Bellas Artes Explora «para renovar el diálogo entre las artes y el público», que «apoya prácticas innovadoras en materia de acceso, participación y compromiso del público»²⁹⁶.

La asociación *Métis*, creada en septiembre de 2017 por iniciativa de tres jóvenes investigadores de museos, es una plataforma de encuentros e intercambios entre profesionales de museos, que ofrece numerosos artículos y conferencias de gran calidad²⁹⁷.

El Ministerio de Cultura y Comunicación también proporciona información útil sobre la mediación a través de numerosas publicaciones, la organización de conferencias y la presentación de iniciativas innovadoras en la plataforma de mediación museística.

Los museos también pueden inspirarse en la experiencia de otras instituciones, que han desarrollado sitios web ricos y completos que facilitan el acceso a la información.

Por último, el despliegue de las TIC²⁹⁸ está acelerando la difusión de las ideas. El enorme potencial de utilización de estas herramientas para ayudar a los visitantes de los museos ofrece nuevas perspectivas. La tecnología digital permite transponer los métodos tradicionales de mediación, pero también crear otros nuevos.

Los mediadores disponen así de numerosas fuentes de información y recursos técnicos para perfeccionar sus herramientas, explorar nuevas vías, confirmar sus intuiciones y contrastar ideas para mejorar su práctica.

Sin embargo, esta facilidad de acceso a los recursos en Internet y en los sitios web de los museos, con la proliferación de contenidos como fichas pedagógicas, podcasts, entrevistas, películas, etc., supone una amenaza real para el futuro de la profesión de mediador. Cualquiera puede ahora acceder a una cantidad considerable de datos científicos y crear contenidos de alta calidad sin tener necesariamente formación en historia del arte, por ejemplo. Las páginas web y los tutoriales también ofrecen ideas para talleres, por lo que la creatividad ya no es

²⁹⁶ [Página web de Art Explora.](#)

²⁹⁷ [Página web de Métis.](#)

²⁹⁸ NTIC: nuevas tecnologías de la información y la comunicación, todas las tecnologías que permiten procesar y transmitir información digital.

una cualidad determinante para los mediadores. En este contexto, ¿cómo pueden los mediadores mantener su posición y diferenciarse de los aficionados que improvisan como mediadores? La comprensión de la relación con los visitantes y la pedagogía en la transmisión de conocimientos podrían ser un factor distintivo, pero estas materias no se incluyen actualmente en los programas de formación de mediadores. Las herramientas de evaluación de la calidad de la mediación, como la herramienta de Buenas Prácticas ofrecida por ICOM CECA, siguen siendo una garantía de la calidad de los servicios ofrecidos.

3. El lento reconocimiento de la profesión de mediador

A pesar de la introducción de programas de formación de alta calidad, la mediación sigue siendo el «pariente pobre»²⁹⁹ en los museos. Los mediadores luchan por encontrar su lugar «en términos de jerarquía de valores profesionales dentro de los museos», señala Anne Krebs. Existe una rivalidad entre la conservación y la mediación para «determinar quién tiene la autoridad para hablar sobre el museo, sus producciones y el diálogo con los visitantes»³⁰⁰.

Marie-Clarté O'Neill aduce dos razones para esta situación: la falta de investigación fundamental en mediación y la falta de investigación aplicada y de evaluación de los programas ofrecidos, lo que permitiría validar la investigación.

Anne Krebs está de acuerdo con esta observación sobre la investigación. Los museos son instituciones científicas, y la mediación debe establecerse como ciencia del mismo modo que la historia del arte, por ejemplo, o la conservación-restauración, que, aunque recientes, han adquirido el estatus de disciplinas científicas.

En cuanto a la evaluación de las actividades de mediación, son necesarias para la investigación fundamental, pero también, en la práctica, como señala Anne-Sophie Grassin, permiten adaptar la mediación a las necesidades de los visitantes, garantizar su impacto en los visitantes y defender los proyectos de mediación ante la dirección del museo³⁰¹. Cécilia de Varine subraya que llevar a cabo este tipo de evaluaciones es muy complicado en Francia, precisamente por «la postura autoritaria de la voz del experto»³⁰².

En el Louvre, Anne Krebs prefiere el término «investigación-acción» porque el término «evaluación» puede asustar a los mediadores que temen ser vigilados. Además, este término no se corresponde con el trabajo realmente realizado. De

²⁹⁹ Anexo B: Entrevista con Danièle Giraudy.

³⁰⁰ Anexo E: Entrevista con Anne Krebs y Anexo I: Entrevista con Cécilia de Varine.

³⁰¹ Apéndice C: Entrevista con Anne-Sophie Grassin.

³⁰² Cécilia de Varine señala que en el Reino Unido las evaluaciones con el público son sistemáticas y los ajustes se realizan inmediatamente.

hecho, este trabajo de evaluación se realiza con los equipos que han llevado a cabo los proyectos, en un espíritu de co-construcción que permite realizar ajustes rápidos si es necesario. Todos los estudios se archivan y están disponibles para su consulta, incluso por otros museos, previa solicitud. Las pequeñas estructuras, como el *Musée en Herbe*, no realizan evaluaciones formales porque los ajustes pueden hacerse inmediatamente, como señala Corinne Héreau.

Para justificar la ausencia de evaluación, algunos citan el coste financiero, la carga de trabajo adicional y la falta de competencias específicas entre el personal. Este trabajo de evaluación requiere competencias que los mediadores no poseen necesariamente; es un trabajo para especialistas, como señalan Anne-Sophie Grassin y Anne Krebs. Una solución eficaz y gratuita es recurrir a las universidades cercanas a la institución o a la *École du Louvre*, como sugieren Marie-Clarté O'Neill y Anne Krebs.

Más allá de la falta de evaluación, escasean los archivos sobre las herramientas concebidas y producidas en los propios museos, así como a escala nacional e internacional. Por ello, algunos mediadores piensan que están inventando herramientas que ya existen en otros lugares. Los profesionales entrevistados están de acuerdo en que los archivos son esenciales, ya que ahorran un tiempo valioso en la concepción y evaluación de los proyectos. Sin embargo, Daniel Giraudy, que también reconoce la necesidad de crear archivos, confiesa que cuando creó el Taller de Niños en el Centro Pompidou, optó deliberadamente por no describir las actividades para que los mediadores pudieran conservar su espontaneidad. Cécilia de Varine señala que, aunque los mediadores siguen siendo libres de actuar como mejor les parezca, se les exige que redacten informes de mediación en los que expliquen el contenido que deben transmitir y los métodos utilizados para lograrlo. En cuanto a Anne-Sophie Grassin, ella (y su equipo) elaboran una ficha de proyecto para cada actividad, en la que se define el objetivo perseguido, se describe el proceso, se identifican los actores internos y externos y se fija el presupuesto. Se trata de una práctica que, si el museo la archivara adecuadamente, merecería la pena difundir.

Además de estas dos razones fundamentales, a nivel práctico, la profesión lucha por organizarse en una red profesional, hablar con una sola voz y defender los intereses de la profesión. En 1999, los profesionales de la mediación, entonces una profesión incipiente en proceso de invención, se organizaron en una asociación. La asociación *Médiation culturelle*, por iniciativa de Cécilia de Varine, se creó en respuesta a la amenaza de la llegada de empleos juveniles³⁰³ fuertemente subvencionados por el Estado y, por tanto, menos costosos para las autoridades locales. Esta asociación reunía a «una treintena de profesionales de las siete u ocho principales instituciones de la región Rhône-Alpes». La asociación se di-

³⁰³ Ley n° 97-940 de 16 de octubre de 1997 relativa al desarrollo de actividades de empleo juvenil.

solvió veinte años después y ninguna asociación o sindicato que representara a todos los mediadores culturales tomó el relevo, ya que la profesión era demasiado heterogénea y faltaba el consenso necesario para una agrupación de este tipo³⁰⁴. Sin embargo, en 2008 se celebró en París una conferencia fundacional que finalizó el trabajo realizado entre 2004 y 2007 para definir una *Charte déontologique de médiation culturelle* (Código Deontológico de la Mediación Cultural)³⁰⁵ en el que se establecían las directrices deseadas por la asociación.

4. La organización de los servicios de mediación

En los años ochenta, en nombre de la descentralización, la Oficina de Acción Cultural y Educativa retiró progresivamente su financiación para incitar a los museos de las colectividades locales a crear servicios educativos independientes. En 1985, el Servicio Central vuelve a cambiar de nombre para convertirse en el Servicio de Museos y Acción Cultural.

En 1986, se crea el primer servicio público independiente en el Museo de Orsay y, un año más tarde, en el Museo del Louvre. Sin embargo, el Servicio Central conservó la responsabilidad de «la gestión de los conferenciantes (contratación, programación), las publicaciones y los programas audiovisuales»³⁰⁶, estas dos últimas actividades compartidas con la Reunión de los Museos Nacionales (RMN). La creación de un servicio público autónomo en cada museo, dotado de personal competente, fue así fomentada por el Servicio Central, pero tropezó con el problema del coste financiero de tal servicio.

El reconocimiento de la importancia de la implicación del público y la profesionalización progresiva del papel de mediador se reflejaron en la contratación masiva de personal de acompañamiento, que se cuadruplicó entre 1975 y 2001, pasando de 475 a 1.918 personas en los museos regionales³⁰⁷.

Servicio interno de mediación

Dentro de las instituciones museísticas, el servicio de mediación puede tener diferentes nombres y formar parte o no del departamento de servicios a los visitantes, lo que refleja la historia del museo y la estrategia de su dirección.

³⁰⁴ PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs*. en *Sociologie de l'Art*, vol. opus 11& 12, n°1, 2008, p.139-169. Destaca el fracaso de la profesionalización.

³⁰⁵ Disponible en la [página web de ENSSIB](#).

³⁰⁶ PEYRIN Aurélie (2010), p.27.

³⁰⁷ PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin*, Travail, genre et sociétés 2008, n°19 p.65 à 85.

La evolución de los nombres de los departamentos encargados de la mediación y su posición en el organigrama del museo reflejan así la importancia concedida a estos servicios.

Por ejemplo, en el Museo del Louvre, en 2019, este departamento se llamaba *Médiation et programmation culturelle* (Mediación y Programación Cultural.) En 2022, pasó a llamarse *Direction de la médiation et du développement des publics* (Dirección de mediación y desarrollo de públicos)³⁰⁸ y sigue siendo un departamento operativo de pleno derecho³⁰⁹. Este cambio demuestra el vínculo deseado entre la mediación y el desarrollo de audiencias, ya que la mediación permite llegar a nuevas audiencias y/o a audiencias que requieren ajustes en las medidas de mediación. En Universcience, el Departamento de Mediación Científica y Educación³¹⁰ es un departamento autónomo, independiente del Departamento de Desarrollo de Audiencias y Comunicación. Por tanto, podría considerarse que la mediación tiene un mayor peso en estas estructuras. En el Museo de Orsay, en 2024, el Departamento de Educación y Mediación Artística y Cultural es uno de los cuatro departamentos de la *Direction des publics* (Dirección de los públicos)³¹¹. Su nombre demuestra su fuerte implicación con el público escolar. En el Palacio de Bellas Artes de Lille, los dos departamentos, el de guías y el de mediadores y coordinadores de talleres pedagógicos, están adscritos a la *Direction de l'accueil et de l'implication du public* (Dirección de acogida y participación de los visitantes)³¹². Este último ejemplo pone de manifiesto la importancia del valor atribuido a las personas implicadas en la mediación y la importancia de la participación del público.

El departamento de mediación también puede encargarse de mediar entre varios museos para optimizar la asignación de recursos, especialmente en el marco de una cooperación intermunicipal³¹³ como la establecida, por ejemplo, en la comunidad urbana del Gran Rodez, que gestiona el Museo Fenaille, el Museo Soulages y el Museo Denys Puech.

El departamento de mediación³¹⁴ está estructurado en torno al jefe de mediación y su composición ideal es la siguiente.

El jefe de mediación diseña proyectos y programas de mediación para las colecciones permanentes y las exposiciones temporales, organiza eventos como

³⁰⁸ [Sitio web del Museo del Louvre](#), Rapport d'activités 2019.

³⁰⁹ [Sitio web del Museo del Louvre](#), Rapport d'activités 2022.

³¹⁰ [Página web de Universcience](#), incluyendo el *Palais de la découverte* y la *Cité des sciences et de l'industrie*, París.

³¹¹ [Página web del Museo de Orsay](#).

³¹² [Página web de la PBA de Lille](#).

³¹³ TOBELEM Jean-Michel, *La gestion des institutions culturelles, Musées, patrimoine, centres d'art*, París, Armand Colin, 3^{ra} edición, 2017 p.265.

³¹⁴ [Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación](#), artículo *Les métiers du musée*.

actividades y talleres, y supervisa, en colaboración con los departamentos de conservación, la producción de herramientas de mediación como contenidos de audioguías, folletos educativos, etiquetas, prospectos, hojas de información sobre las salas y señalización. El gestor coordina el equipo de mediadores y guías turísticos y trabaja en colaboración con el departamento de comunicación.

El mediador, que actúa como intermediario entre las colecciones y el público, desarrolla estrategias para fomentar el encuentro entre el objeto y el visitante mediante la organización de exposiciones, talleres, conferencias y publicaciones. Para ello, debe dominar las herramientas digitales y de información y comunicación, ser capaz de elaborar un presupuesto y realizar encuestas de satisfacción para garantizar la pertinencia de la mediación.

Un mediador con competencias específicas se encarga de diseñar, ejecutar y evaluar proyectos y ofertas adaptados a un público social específico o a personas con discapacidad. Para los niños y los grupos escolares, un educador artístico y cultural con formación específica es responsable de las actividades de mediación.

La profesión de guía turístico está regulada desde principios del siglo XX. Actualmente se rige por el artículo L22-1 del Código de Turismo y el artículo 109 de la Ley N° 2016-925 de 7 de julio de 2016 sobre la libertad de creación, arquitectura y patrimonio. Solo los titulares de una tarjeta de guía turístico profesional están cualificados para realizar visitas en los museos franceses.

También se recurre a artistas y creadores visuales, como ocurre desde los años 70 en el Centro Pompidou, para que realicen visitas guiadas. Se encargan de talleres creativos para todos los públicos, jóvenes y mayores.

Externalización de las actividades de mediación

Por razones de coste, de flexibilidad, en particular durante las grandes exposiciones temporales, y por cuestiones relacionadas con competencias específicas, algunos museos optan por externalizar la totalidad o parte de sus actividades de mediación. Cécilia de Varine se opone a la externalización, tendencia iniciada por el museo del quai Branly-Jacques Chirac. Argumenta que hace imposible mantener una relación estrecha con los visitantes.

La *Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais* (RMN-GP) ofrece su experiencia a los museos tanto para la organización de exposiciones como para la programación de eventos relacionados. Cada año, un centenar de conferenciantes e historiadores del arte equipados con tabletas digitales imparten 56.000 horas de conferencias en el *Grand Palais*, el Museo del Luxemburgo y 16 museos aso-

ciados de toda Francia (entre ellos, el Louvre, Versailles, el Museo de Orsay, el Museo Nacional Marc Chagall de Niza y el Museo Nacional de la Prehistoria de Les Eyzies-de-Tayac). La RMN-GP también organiza talleres para niños, así como conferencias y proyecciones. Ofrece herramientas de ayuda a los visitantes, como audioguías y aplicaciones digitales³¹⁵.

También se puede recurrir a empresas privadas. La empresa *Pont des Arts*³¹⁶, por ejemplo, trabaja en el Museo quai Branly-Jacques Chirac, el Museo del Louvre, la Fundación Louis Vuitton, el Museo Rodin y el *Mucem* en proyectos de mediación. Desde 2009, la compañía *La Boîte du souffleur* ofrece visitas teatralizadas en las que actores guían a los visitantes a través de las colecciones, combinando diversión y educación. El Museo Maurice Denis (Saint-Germain-en-Laye), el Museo Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt), el Museo del Juguete (Poissy) y el Museo de la Escuela de Barbizon han recurrido a sus servicios³¹⁷. Por último, la gestión de un museo, incluidas las actividades de mediación, puede delegarse íntegramente en una empresa privada. Por ejemplo, Culturespaces gestiona desde 1996 el Museo Jacquemart-André de París.

Derivada de una obligación legal, la profesión de mediador se beneficia ahora de una formación adecuada y ha encontrado su lugar dentro de la organización del museo. Sin embargo, la profesión ganaría legitimidad con una investigación más fundamental y aplicada en el campo de la educación museística, la evaluación sistemática de las herramientas utilizadas por los mediadores, el establecimiento de un sistema de archivo sistemático y la creación de una entidad capaz de proteger sus intereses.

Todo ello es tanto más necesario cuanto que la profesión puede parecer amenazada por el creciente número de personas de varios orígenes llamadas a dirigir nuevas formas de mediación en las instituciones museísticas.

³¹⁵ [Página web de la RMN-GP.](#)

³¹⁶ [Página web de la sociedad Pont des Arts.](#)

³¹⁷ [Página web de la empresa la boîte du souffleur.](#)

B – MEDIACIÓN POLIMÓRFICA: LAS CUATRO VÍAS DE LA MEDIACIÓN, ¿ESTÁ AMENAZADO EL PAPEL DEL MEDIADOR?

Para esta sección, el término mediación se utilizará en su sentido más amplio, ya que ahora es comúnmente utilizado por los profesionales.

Como señala Marie-Clarté O'Neill, la educación museística debe conducir al desarrollo del conocimiento: saber, saber hacer y habilidades interpersonales. Para construir una mediación eficaz, los mediadores deben cuestionarse la naturaleza del conocimiento que desean desarrollar y fijarse un objetivo.

La mediación establece un vínculo entre los visitantes y las colecciones del museo. Este vínculo lo proporciona normalmente un mediador que está presente, como en las visitas guiadas, o a través del trabajo que han realizado previamente en la redacción de los materiales escritos o digitales distribuidos en el museo o en el sitio web del museo.

La crisis sanitaria de COVID-19 en 2020 tuvo un gran impacto en la aceleración de la tecnología digital en el mundo de los museos. Aunque los seis largos meses de cierre de los museos durante las clausuras pueden haber puesto en entredicho la propia supervivencia de algunos recintos, para muchos fue también una oportunidad para dar el salto a la era digital desarrollando sus sitios web añadiendo contenidos, creando visitas virtuales, juegos y concursos para mantenerse en contacto con el público; desarrollando su presencia en las redes sociales; emitiendo podcasts; y otras innovaciones, como reveló la encuesta del ICOM sobre «Estrategias digitales de los museos durante la pandemia y el futuro de la participación del público»³¹⁸.

Dada la multitud de dispositivos y herramientas a disposición de los museos, algunos de los cuales se han presentado aquí, una lista exhaustiva sería inútil, pero pueden agruparse en cuatro grandes tendencias que están emergiendo hoy en día en la relación a tres bandas entre objeto, visitante y museo: mediación-educación centrada en el objeto, mediación comprometida centrada en cuestiones sociales, mediación-contemplación centrada en el bienestar del visitante y, por último, mediación-consumo centrada en el visitante-consumidor³¹⁹.

³¹⁸ [Página web del ICOM.](#)

³¹⁹ Los términos mediación-educación, mediación comprometida, mediación-contemplación y mediación-consumo han sido acuñados por el autor de este libro.

1. La mediación-educación centrada en el objeto a la luz de las nuevas tecnologías

La persistencia de herramientas y dispositivos de acompañamiento tradicionales

Es interesante observar la persistencia de los métodos tradicionales de acompañamiento que sitúan el objeto en el centro de su discurso, como las visitas guiadas, las visitas-conferencia y los ciclos de conferencias, gratuitos o de pago según la institución. Éstas siguen siendo las principales actividades de mediación dirigidas a los adultos. Muchos museos sólo ofrecen este tipo de mediación a los adultos que no son socialmente desfavorecidos o discapacitados.

Para mayor libertad y flexibilidad, siguiendo una antigua tradición que se remonta al siglo XVIII en los gabinetes de curiosidades³²⁰, los mediadores están presentes en las salas de algunas instituciones, a la escucha de los visitantes que pueden hacerles preguntas en cualquier momento. El *Louvre-Lens* y, en París, el *Palais de Tokyo*, la Fundación Louis Vuitton, la Fundación Cartier, la *Bourse du Commerce* y el *Musée en Herbe* promueven este tipo de mediación libre o anunciada.

La técnica socrática de la mayéutica³²¹ y el «método de la mirada» se utilizan para favorecer la interacción con los visitantes, pero la función pedagógica sigue siendo esencial; la transmisión de conocimientos permanece en el centro del sistema.

Para Cécilia de Varine, el trabajo del mediador consiste en implicar a los visitantes haciéndoles preguntas, estableciendo contacto visual y animándolos a mirar el objeto para que puedan construir juntos una narración. El mediador parte del objeto y proporciona información contextual. El objeto y la forma en que se mira son el centro de la mediación. El éxito de esta visita depende de la capacidad de escucha y adaptación del mediador. Los dispositivos escritos tradicionales directamente relacionados con el objeto, como las etiquetas, los paneles de sala, las pancartas, los folletos y toda la actividad editorial, en particular los catálogos, siguen ocupando un lugar de honor en los museos. Sin embargo, el contenido del material escrito en las salas de exposición está evolucionando y el soporte de edición tiende a convertirse en digital. Las exigencias legales de accesibilidad, unidas a la afluencia de turistas extranjeros y a los distintos niveles de conocimiento general, obligan a modificar las herramientas escritas tradicionales, haciéndolas más legibles, fáciles de entender y traducidas a lenguas extranjeras³²².

Para Daniel Soulié, la mediación museística, en forma escrita, es esencial, ya que

³²⁰ Anne Krebs habla de «mediación en las salas, al servicio de los visitantes», un método muy importante para ella.

³²¹ CHAUMIER, MAIRESSE (2017) p.139, el mediador como «comadrona cultural».

³²² ROUXEL Benjamin, *Traduire pour le visiteur*, Traduire/239/ 2018, p. 24-33.

es la única forma directamente accesible, independiente, abierta y gratuita. Lo ideal sería incluir un rótulo sencillo de no más de 250 líneas, un panel de sala de quince líneas y un mapa³²³.

A pesar del alejamiento del texto mencionado por Anne-Sophie Grassin³²⁴, vinculado a la disminución de la capacidad de atención, el texto en los museos sigue siendo «altamente cultural», vinculado a la historia de los museos en Francia, y es «absolutamente necesario para apoyar la tesis que forma una exposición o para iluminar a los visitantes, ya que las etiquetas son el primer elemento, la primera pista que transmite el sentido». En cuanto al diseño, hay que señalar que existen dos grandes tendencias opuestas: la tendencia a suprimir las etiquetas y la tendencia a alargarlas.

En los museos de arte contemporáneo y en las exposiciones en particular, existe una tendencia creciente a eliminar las etiquetas, alegando que crean una barrera entre el objeto y el visitante, impidiéndole ver la obra. En la exposición del Museo Maillol de París, *Le Monde de Steve McCurry* (el mundo de Steve McCurry)³²⁵, las fotografías estaban completamente desprovistas de etiquetas. Anteriormente se habían hecho otros dos intentos, en 1973 y 2009³²⁶. Por otra parte, las etiquetas más largas se hacen necesarias para introducir la interdisciplinariedad³²⁷, junto a la historia del arte, por ejemplo, y tender puentes con otras disciplinas como la historia o la sociología y, sobre todo, desde hace unos diez años, para tener en cuenta los trabajos realizados en el marco de los estudios poscoloniales³²⁸, necesarios para contextualizar la creación y la procedencia de la obra.

De este modo, las etiquetas proporcionan información variada según la naturaleza del objeto: información sobre la iconografía, la procedencia, el destinatario de la obra, la función del objeto, su funcionamiento, la técnica, los materiales, los elementos contextuales de su creación, las referencias a fuentes literarias y musicales, etc. El contenido, el vocabulario y la sintaxis deben ser sencillos y claros, como subraya Daniel Soulié. Desde 2015, el Museo del Louvre ha emprendido un gran proyecto para reescribir y traducir al inglés sus 38.000 etiquetas. Esto

³²³ Daniel Soulié señala que la cartografía se está generalizando, y señala que en el *Musée national des arts asiatiques-Guimet*, el mapa sirve de introducción a las secciones.

³²⁴ Anexo C: Entrevista con Anne-Sophie Grassin. Habla de los trabajos de Marzia Varutti sobre el descentramiento en relación con los textos.

³²⁵ Del 9 de diciembre de 2021 al 29 de mayo de 2022.

³²⁶ Exposición *Équivoques* en 1973 en el *musée des Arts décoratifs*, París; *Les désordres du plaisir* en 2009 en los Abattoirs de Toulouse en Gilardet Brigitte, *Revue de cartels* : « il n'y a rien comprendre, il a tout à voir », publicado el 17 de julio de 2017.

³²⁷ Como señala Georges Henri Rivière, el término es ambiguo: «la elección que hemos hecho, lo reconocemos de antemano, es ambigua, en las fronteras de la transdisciplinariedad y la pluridisciplinariedad», *Musées et interdisciplinarité*, Museum, Vol. XXXII, n°1/2, 1980. Hoy en día, quizá sea más habitual hablar de «descompartmentación» de los contenidos y textos de las etiquetas simples y desarrolladas para tener en cuenta un «enfoque interdisciplinar» de las colecciones.

³²⁸ MAIRESSE François, *Muséologie, colonisations et domination*, Serie de estudios ICOFOM 49-2 | 2021.

⑤ Decryptage d'un cartel

Une fois l'objet présenté dans les vitrines, il vous reste à découvrir d'où il vient et comprendre sa fonction au sein de la société qui l'a créé. Pour vous aider, vous pouvez lire les cartels (les étiquettes qui présentent l'œuvre). Ouvrez l'œil car ils sont parfois accrochés sur le côté des vitrines. Des multimédias les complètent et décrivent le contexte d'usage, la signification, la technique de fabrication des objets, l'identité de celles et ceux qui les ont créés.

Savez-vous lire un cartel?

C'est le nom de l'objet ou le titre que l'artiste lui a donné. Le nom vernaculaire, c'est-à-dire le nom qu'on lui donne dans la langue du pays d'où il vient, est en italique.

On connaît rarement le nom de la personne qui a fabriqué l'objet, mais quand on le connaît (notamment pour les artistes contemporains), il est indiqué ici

Ici, c'est le nom de la population ou de la culture d'origine de l'objet

La date ou la période à laquelle l'objet a été fabriqué.

La liste des matériaux utilisés pour créer l'objet

Le numéro d'inventaire de l'objet (voir page 6)

L'origine géographique de l'objet : son pays, puis la région, la ville ou le village quand on les connaît

Ici, on indique le statut juridique (par exemple s'il s'agit d'un don, d'un legs...) ou des éléments sur l'histoire de l'arrivée de l'objet dans les collections (s'il a été acquis lors d'une mission par exemple).

Masque cimier *ci wara*
Attribué au forgeron
Baouré
Population Bamana
Acquis au Mali, région de Kayes,
Bandiougoula
Début du 20^e siècle
*bois, verre, alliage cuivreux, métal,
fibre végétale*
Mission Dakar-Djibouti
71.99315.26.268

incluye también ponerlas a una altura adecuada para niños y usuarios de sillas de ruedas.

El contenido de las etiquetas es siempre objeto de investigación y reflexión: en el Palacio de Bellas Artes de Lille, las etiquetas se han rediseñado desde 2019 según una tipología muy innovadora: etiqueta estándar, etiqueta anotada (máximo 600 caracteres), etiqueta ilustrada, etiqueta familiar, etiqueta con extracto literario y etiqueta invitada (abierta a otras disciplinas científicas)³²⁹.

Cabe señalar que existe una delgada línea entre la divulgación y la simplificación: el deseo de simplificación no puede ir en detrimento del contenido científico y del papel fundamental e histórico del museo, que sigue siendo la transmisión de conocimientos y el enriquecimiento intelectual de los visitantes.

Con el fin de aclarar y descifrar la riqueza de la información proporcionada en sus etiquetas, el museo del quai Branly-Jacques Chirac, inspirándose en el trabajo realizado en el *Brooklyn Museum* de Nueva York, ha añadido a su guía del visitante una página explicativa sobre las etiquetas.

La revolución de la inteligencia artificial en la creación de contenidos

La aparición de la inteligencia artificial al alcance de todos, en particular con *Chat-GPT*, representa una auténtica revolución en el tratamiento de la información y la producción de contenidos.

En 2017, *Ask Mona*, creado por Marion Carré y Valentin Schmite, lanzó el primer *chatbot*, un agente conversacional que utiliza IA para ayudar a los visitantes a preparar su visita al museo respondiendo a sus preguntas y ayudándoles a reservar entradas y actividades. El *chatbot* demostró rápidamente ser una herramienta eficaz para ayudar a los visitantes en el museo. La asistencia a los visitantes mediante *chatbots* basados en teléfonos inteligentes se utiliza ahora en muchos museos para las visitas a sus colecciones permanentes (Centro Pompidou-Metz, Museo Departamental Albert-Kahn) o exposiciones (*Rouge* (Rojo), del 20 de marzo al 1 de julio de 2019, en el *Grand Palais*, y *Rothko*, del 18 de octubre de 2023 al 2 de abril de 2024, en la Fundación Louis Vuitton).

ChatGPT, lanzada en su primera versión en noviembre de 2022, podría ser un gran aliado para mediadores y comisarios en la creación de textos (etiquetas, paneles de sala, contenido de páginas web, etc.), visuales y preparación de visitas in situ, ya que esta herramienta cuenta con potentes capacidades generativas que le permiten producir textos personalizados.

³²⁹ Como lo demuestra la conferencia del 5 de julio de 2024 organizada por el Ministerio de Cultura y la FEMS (*Fédération des écomusées et des musées de société*) sobre el tema «*Déconnecter et décroisser: pour des approches transversales des collections*», webinar disponible en replay.

³³⁰ [Página web de ICOM Francia.](#)

Sin embargo, la inteligencia artificial (IA) debe seguir utilizándose con precaución, ya que aún no es completamente fiable en la búsqueda de información e incluso puede dar respuestas aparentemente exactas pero incorrectas, lo que se conoce como alucinaciones. Su calidad, por tanto, sigue siendo inestable, y sólo las versiones de pago tienen acceso a Internet y, por tanto, a una enorme cantidad de datos de contenido abierto, incluidos los de los museos. Por último, también hay que tener en cuenta los sesgos relacionados con los datos de entrenamiento que utiliza esta herramienta. Por otro lado, la inteligencia artificial está demostrando ser muy eficaz a la hora de producir sonidos, escribir textos, reescribirlos para simplificarlos mediante el método *FALC* (*Facile à lire et à comprendre*), adaptarlos para un público joven y traducirlos a cualquier idioma. De este modo, la IA ahorra una enorme cantidad de tiempo y dinero al evitar la necesidad de recurrir a proveedores de servicios externos, como traductores.

Sin embargo, el increíble potencial de la IA puede percibirse como una amenaza para los profesionales de los museos, en particular para los mediadores. ¿Sustituirá la IA a las personas en los museos y generará por sí sola todo el contenido que se ofrece a los visitantes? Los profesionales de los museos coinciden en que la IA seguirá siendo una simple herramienta de ayuda a la creación de contenidos y no podrá sustituir al mediador como persona física.

ChatGPT, un verdadero asistente virtual, es objeto de un intenso debate en la comunidad museística. ICOM Francia organizó en noviembre de 2023 una velada de debate sobre el tema: «¿Y mañana? Inteligencia artificial y museos»³³⁰.

Así pues, la aparición de la IA plantea interrogantes sobre la transformación de la profesión de mediador y requiere el acompañamiento de los equipos. El uso de la IA puede cambiar la relación entre los objetos y los visitantes, que podrán utilizarla para generar contenidos que les interesen y disfrutar así de una visita totalmente personalizada y autónoma³³¹.

La cuestión ética y el tema de la formación de los equipos en el uso de la IA³³² siguen abiertos.

Audiovisuales y multimedia: herramientas para empoderar al visitante gracias a la revolución digital.

El Museo de Artes y Tradiciones Populares introdujo la tecnología audiovisual (vídeo y audioguías) en los museos en 1972. Estos primeros dispositivos también

³³¹ *Ibid.* Ejemplo de Canadá, con los recorridos de ambiente del Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec. El agente conversacional recibe a los visitantes nada más llegar y les propone una visita totalmente personalizada y adaptada a sus necesidades, con varias interpretaciones posibles para cada obra expuesta.

³³² Para mejorar la ejecución de las indicaciones, utilice la indicación de cadena de pensamiento para desglosar los pasos de la tarea a realizar.

permitieron presentar de forma más pertinente lo que más tarde se conocería como patrimonio cultural inmaterial (como la danza y el canto). Este último es cada vez más importante en los museos actuales³³³ y los medios audiovisuales y multimedia se perfilan como los más adecuados para su difusión.

Algunos profesionales se apresuraron a advertir contra el uso de herramientas como las audioguías. Danièle Giraudy, por ejemplo, sigue siendo hostil a ellas porque no están adaptadas a su público y centran la atención del público únicamente en las obras expuestas, pero los grandes avances tecnológicos han permitido mejoras significativas.

En 1989, el Museo del Louvre introdujo los *Acoustiguides*³³⁴ que entonces sólo utilizaban el 1% de los visitantes, un modesto comienzo. Esta herramienta de mediación ofrece, en diferentes idiomas, un comentario informativo sobre objetos seleccionados a lo largo de un recorrido predefinido. Esta herramienta, que ha experimentado una importante evolución tecnológica³³⁵, sigue estando disponible en numerosos museos.

Cuando se inauguró en 1986, el Museo de Orsay ofreció el primer terminal interactivo. Desde entonces, se han multiplicado las mesas táctiles interactiva³³⁶ y las mesas *multitouch*³³⁷ (multitáctiles), como el *Museotouch explorer*³³⁸. Algunos museos presumen de la abundancia de herramientas multimedia disponibles en sus espacios, como el *Musée de la Romanité* de Nîmes, que afirma en su página de inicio que dispone de 65 dispositivos, describiéndose a sí mismo como un museo «interactivo».

Estas herramientas permiten a los visitantes explorar el objeto expuesto, aportando información complementaria: el objeto puede animarse, someterse a reflectografía, magnificación u otros procesos de exploración física y química. El objetivo es claramente educativo, aunque la forma sea lúdica. El objeto se desnuda, se disecciona y se analiza hasta convertirse en un nuevo objeto. Geneviève Vidal³³⁹ señala que «parece que la imagen no es sólo una representación del objeto, sino un objeto autónomo con todas

³³³ Como demuestra la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial adoptada por la UNESCO el 17 de octubre de 2003, el término PCI apareció por primera vez a principios de los años 90, y el Museo ATP se situó a la vanguardia de la presentación de este tipo de patrimonio en soportes audiovisuales.

³³⁴ *Rapport d'activité du musée du Louvre 1990*, p.III-II2.

³³⁵ Audioguía sobre New Nintendo 3DS en el Museo del Louvre, por ejemplo.

³³⁶ A veces diseñadas por artistas, como la mesa interactiva *Pariétale* de Thierry Fournier en la cueva de Gargas en Aventignan en 2010.

³³⁷ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p.73, mesa táctil multipunto probada en 2011 en el *musée des Confluences* de Lyon, la encuesta cualitativa mostró el interés del público por este dispositivo.

³³⁸ Bertrand Verine señala que la mayoría de las mesas táctiles no están, de hecho, todas adaptadas para las personas con discapacidad visual.

³³⁹ VIDAL Geneviève, *op. cit.*, p. 74.

sus cualidades estéticas propias, hasta tal punto que (los visitantes) han fotografiado la pantalla *Museotouch*». En definitiva, el objeto real está casi alejado del visitante.

En noviembre de 2009, el Museo del Louvre ofreció por primera vez una aplicación para *iPhone*³⁴⁰. Ahora, los códigos QR³⁴¹ pueden sustituir a las etiquetas de cartón, los folletos de las salas e incluso las audioguías. La tecnología digital facilita el acceso a los objetos; todo lo que se necesita es un teléfono móvil, y el 94% de los franceses poseían un teléfono móvil en 2020. Los visitantes pueden acceder a una página web, continuar su investigación en Internet a través de hipervínculos o incluso acceder a un archivo de audio para escuchar un comentario. En este contexto, la tecnología digital mejora una vez más los métodos tradicionales, pero también se interpone entre el objeto real y el visitante, creando una distancia, ya que el visitante permanece concentrado en su teléfono.

La tecnología digital también puede ser fuente de innovación con el uso del 3D o, más recientemente, de la Realidad Aumentada³⁴³, por ejemplo, con la tableta interactiva *HistoPad*, inventada por la empresa *Histoverly*.

La Realidad Virtual³⁴⁴, tras un lento comienzo en los años 90, ha tenido un enorme éxito desde 2014. Con unos auriculares, los visitantes son transportados a un nuevo mundo, un mundo virtual, gracias a una pantalla 3D y a sensores de movimiento. Por ejemplo, la *Cité de l'Architecture* ofrece un recorrido por el interior de la Pirámide de Keops. A principios de 2019, el Museo de la Orangerie implementó este proceso para *Les Nymphéas* de Claude Monet, y en 2020, el Museo del Louvre hizo lo mismo con *La Joconde* con el proyecto *Mona Lisa Beyond the Glass* (Detrás del vidrio de Mona Lisa)³⁴⁵ que también puede descargarse en smartphones.

Por último, la tecnología digital permite que los objetos viajen virtualmente a casa de los visitantes o a otras regiones, en línea con la democratización de la cultura.

La mediación museística en línea en los sitios web de los museos³⁴⁶ (podcasts,

³⁴⁰ Informe de actividades del Museo del Louvre 2009, p. 149.

³⁴¹ Código de respuesta rápida, hecho público bajo licencia abierta en 1999 y desarrollado espectacularmente a raíz de la pandemia de Covid-19 en 2020.

³⁴² Página web de Statista.

³⁴³ Realidad aumentada: enriquecimiento de un entorno real percibido a través de nuestros cinco sentidos, mediante la adición de información y contenidos digitales.

³⁴⁴ Realidad Virtual: creación de un entorno completamente artificial al que se accede a través de dispositivos técnicos.

³⁴⁵ BINDÉ Joséphine, *Fièvre de l'art immersif* (Fiebre del arte inmersivo), Revista BeauxArts, octubre de 2019.

³⁴⁶ Julio de 1995, inauguración de la primera página web de un museo en el Museo del Louvre. Los ordenadores se utilizan en los museos como bases de datos desde principios de los años ochenta. En 1989, el *musée dauphinois* de Grenoble ofreció acceso gratuito a la base de datos iconográfica con motivo de la exposición *Quelle mémoire pour demain; en Les musées à la pointe des NTIC*, PESQUER Omer et MAGRO Sébastien, *Revue Nichons-nous dans l'internet*, otoño de 2015.

descripciones de obras, visitas virtuales, conferencias en línea, etc.) ha crecido considerablemente con la pandemia de Covid-19 en 2020-2021. Acerca el objeto al visitante-usuario de Internet, que ya no necesita desplazarse. Al ser la institución la fuente del contenido, se garantiza su calidad científica. Además, mantiene un vínculo permanente entre el visitante en línea y la institución durante las tres etapas del encuentro: antes, durante y después de la visita. Sin embargo, la lectura de una pantalla requiere un mensaje breve³⁴⁷ y, por tanto, una redacción adecuada, «compuesta de textos breves (y que) pretende divulgar el conocimiento científico»³⁴⁸.

Las redes sociales, en particular *YouTube*, *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, *Pinterest*, *LinkedIn* y, más recientemente, *TikTok*, forman parte de este mismo fenómeno y permiten a los museos ampliar su audiencia a un público nuevo y más joven³⁴⁹, facilitar información sobre el museo antes de la visita, pero también divulgar conocimientos. El formato limitado de estas redes exige brevedad y simplificación de los contenidos y una elección rigurosa de las imágenes. El Museo de Orsay está presente en Instagram desde marzo de 2012 y cuenta con 1,5 millones de seguidores en 2025. Ofrece presentaciones de obras, una o varias fotografías, acompañadas de un comentario escrito y un pie de foto detallado en francés y en inglés. Desde 2019, publica regularmente en *YouTube* el programa *Une œuvre/un regard* (Una obra/una mirada). Se trata de vídeos cortos (menos de diez minutos) en los que un artista, una personalidad o un comisario presentan una obra de arte. Por último, difunde información sobre nuevas exposiciones con fines promocionales y de comunicación. Esto requiere la llegada a los museos de nuevas profesiones relacionadas con lo digital (community manager, social media manager, traffic manager, moderador, etc.), integradas o no en la estructura, que se convierten en nuevos puntos de contacto para los mediadores. Algunos mediadores se están formando en estos ámbitos.

La tecnología digital también permite responder a la demanda de acceso a la cultura para todos. En la primavera de 2024, la Fundación *Art Explora* lanzó el *Festival Art Explora* con el primer barco museo del mundo, que ofrece experiencias culturales y artísticas gratuitas, exposiciones, experiencias de realidad virtual, actuaciones, conferencias, conciertos y proyecciones de películas³⁵⁰. Combinado con pabellones de exposiciones en tierra y colaboraciones con salas de las ciu-

³⁴⁷ TELLIER MAX, *À l'ère du numérique l'attention se perd*, podcast France Culture, escuchado el 22 de abril de 2022: Google ha medido la capacidad de atención media de los millennials: nueve segundos, ocho segundos para los peces de colores... Y pasan 5 horas y 48 minutos al día delante de sus pantallas.

³⁴⁸ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p.25.

³⁴⁹ El departamento de investigación del Louvre realiza estudios sobre las distintas redes sociales, como señala Anne Krebs.

³⁵⁰ [Página web de Art Explora.](#)



EXPOSITION IMMERSIVE “PRÉSENTES”

Cette fois la collaboration exceptionnelle du musée du Louvre, cette exposition était au rendez-vous. Réalisée dans la collection médiévale grâce à la nomination et la multiplication d'une partie des collections du musée du Louvre. Une expérience en deux temps : un film d'introduction qui permet de découvrir les collections, suivi d'une expérience immersive dans un tunnel de 30 mètres de long, couvert de 100 m² d'œuvres d'art.

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Barco museo Art Explora
(Fuente: página web de Art Explora)

dades, el barco recorrerá 15 países mediterráneos entre la primavera de 2024 y diciembre de 2026. El barco museo, que hizo escala en Marsella del 6 al 18 de junio de 2024, durante el relevo de la antorcha olímpica para los Juegos Olímpicos de París 2024, puede acoger a 2.000 personas al día a bordo, donde ofrece «una exposición inmersiva diseñada en colaboración con el Louvre, una experiencia sonora desarrollada con el Ircam y residencias de artistas»³⁵¹, con el claro objetivo de promover la democratización cultural.

Todas estas herramientas de soporte digital vuelven a situar al objeto en el centro de la mediación, pero de las formas más innovadoras, ofreciendo un objeto que puede modificarse, verse desde distintos ángulos, ampliarse, «aumentarse», y que, en última instancia, se convierte en un objeto distinto del que se presenta en el espacio del museo, un sustituto, rico en nuevos contenidos científicos sobre el objeto de origen.

Sin embargo, por innovadores que sean, estos dispositivos digitales³⁵², producidos en la mayoría de los casos por proveedores de servicios externos, son propensos a una rápida obsolescencia, problemas técnicos recurrentes y elevados costes de mantenimiento y gestión. Anne Krebs señala que algunos de estos dispositivos fueron retirados del Louvre inmediatamente después de la pandemia de Covid-19, pues los visitantes ya no querían tocar las pantallas. También señala que el uso de este tipo de dispositivos está ligado a diferentes hábitos culturales: Los japoneses, por ejemplo, son reacios a compartir una mesa con pantalla táctil. Por último, los estudios demuestran que los visitantes que utilizan estas herramientas suelen disponer tanto de «capital educativo como de capital tecnológico». Existe una auténtica brecha digital, sobre todo entre las personas mayores. Marie-Clarté O'Neill menciona también la excesiva densidad y complejidad de la información proporcionada por estos dispositivos digitales, que llevó a retirar algunos de ellos del Louvre en los años ochenta.

Si bien dan poder a los visitantes en su búsqueda de información, también aíslan a los individuos, que se encuentran solos con el dispositivo, ya sea una mesa táctil, unos auriculares conectados, un smartphone, una pantalla de ordenador u otra cosa. Conscientes de este aislamiento digital, están surgiendo innovaciones.

Por ejemplo, en el *Musée de l'Homme* (París), una mesa táctil ofrece un juego que requiere varios jugadores alrededor de la mesa, fomentando así la interacción social.

Cabe preguntarse por los límites de estas herramientas basadas en el uso de la tecnología digital, que impone una distancia, dado que la proximidad física a un objeto parece esencial para su comprensión y apreciación. Para Anne-Sophie Grassin, «la verdadera imagen en un museo es la propia obra». Sin embargo, permiten ver el objeto de otra manera y, a menudo, comprenderlo mejor. Permiten a los visitantes volver a centrar su atención en el objeto. La tecnología debe estar, como dice Da-

³⁵¹ *Ibid.*



Mesa táctil multiusuario en el Musée de l'Homme, París
(Fuente: fotografía de Sylvie Savare, noviembre de 2022)

niële Giraudy a propósito de la Cueva de Cosquer, «al servicio de la maravilla que se está descubriendo. No es el objetivo, es el medio, no lo traiciona, lo hace visible».

Estas herramientas, que utilizan la inteligencia artificial y la tecnología digital para mejorar los sistemas existentes o crear otros nuevos, siguen siendo una baza real en términos de democratización cultural y de facilitación del acceso a la cultura. Sin embargo, en última instancia podrían cuestionar la existencia de la profesión de mediador, aunque los profesionales no parecen percibir ninguna amenaza real en la actualidad, insistiendo en la necesidad del contacto humano con un mediador.

2. La mediación comprometida y multidisciplinariedad: en busca de experiencias innovadoras

Paralelamente a esta reorientación hacia el objeto, los museos abren cada vez más sus puertas a las grandes problemáticas sociales con un fuerte compromiso, por ejemplo, con las cuestiones medioambientales, la decolonialidad, la cuestión de la restitución, las causas de las mujeres, las cuestiones de identidad y de género y el reconocimiento de las minorías.

La multidisciplinariedad también está a la orden del día: la danza, la música, la performance, el teatro, el cine, etc. tienen ahora su lugar en el museo, ofreciendo una interpretación diferente de las obras.

El museo comprometido

Anne Krebs señala que el museo sigue siendo muy sensible a los movimientos sociales y se adapta a ellos en lugar de anticiparse. Intenta cada vez más acelerar el cambio social y societal. En los últimos diez años, a la zaga de los países anglosajones, los museos se han enfrentado a cuestiones sociales relacionadas con el poscolonialismo y, más ampliamente, con la *wokeness*. Adaptarse a estos cambios es complejo y requiere un consenso en el seno del museo, como institución científica, sobre la comprensión de estos fenómenos: la mirada sobre los objetos cambia con el tiempo, lo que permite descubrirlos en todas sus facetas³⁵³. Sin embargo, Daniel Soulié advierte con un ejemplo: si bien el compromiso social del museo es legítimo, y si bien es necesario abordar la cuestión de la procedencia y la espinosa cuestión de la restitución, hay que tener cuidado de no ir demasiado lejos, como en el caso del Museo Etnográfico de Berlín, que acabó dejando de exponer objetos³⁵⁴.

³⁵² Anne Krebs los denomina dispositivos técnicos sociales.

³⁵³ Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

³⁵⁴ Sobre la cuestión de las restituciones: los museos se autocensuran no ilustrando ciertas obras para evitar polémicas e incidentes diplomáticos. Así ocurrió durante mucho tiempo con el MNR - *Musées Nationaux Récupération* (Museos Nacionales Recuperados) se refiere al conjunto de unas 2200 obras recuperadas en Alemania al final de la Segunda Guerra Mundial. Desde el punto de vista jurídico, el Estado francés es solo su depositario provisional, como señala Daniel Soulié.

El compromiso de los museos con las cuestiones sociales a través de exposiciones o el rediseño de los rótulos, por ejemplo, si así lo deciden la dirección y los conservadores del museo, influye directamente en la labor de los mediadores. Estos últimos tendrán que adaptar su discurso, sus enfoques y responder a las preguntas cada vez más numerosas de los visitantes sobre los temas más sensible³⁵⁵. Esta adaptación del discurso del mediador suele ser el resultado de un proceso de co-construcción con las personas directamente afectadas por el tema en cuestión, según el principio «Nada sobre nosotros sin nosotros», y el discurso ya no puede ser únicamente institucional. El museo, como caja de resonancia, abre así su espacio a las comunidades minoritarias³⁵⁶ a través de asociaciones. El Museo de Aquitania colabora con la asociación *Queer Code* y *Girofard* para diseñar actividades de mediación, el Centro Pompidou con el colectivo *Big Tata*, y el Museo de Historia de Lyon con BRRRazero sobre cuestiones de archivos LGBTQIA+»³⁵⁷. Aunque las exposiciones sobre el patrimonio LGBTQIA+ se han multiplicado en los últimos cinco años, ya sea adoptando un ángulo histórico, tocando el tema de la exposición o presentando a figuras emblemáticas de la comunidad queer, el Centro Pompidou parece haber sido el primero en abordar las cuestiones de género en 2009 con la exposición *elles@centrepompidou*.

Así pues, las exposiciones se hacen eco de los temas de actualidad, temas esenciales que plantean profundas cuestiones sociales como la decolonialidad, la restitución, la condición de la mujer, el reconocimiento de los grupos minoritarios, el cambio climático y el desarrollo sostenible, y la cuestión de la identidad y el género.

Los temas también pueden ser consecuencia de noticias más ligeras, como los Juegos Olímpicos de París en 2024. Una vez más, las instalaciones de mediación se han adaptado a este tema proponiendo, además de una multitud de exposiciones sobre el deporte y sus representaciones, actividades muy originales e incluso sorprendentes, que constituyen excelentes herramientas de comunicación. De este modo, el Museo del Louvre «ha puesto sus miras en los Juegos de París 2024»³⁵⁸. Del 24 de abril al 31 de mayo de 2024, el Louvre ofreció una experiencia deportiva, *Run at the Louvre*, concebida por el coreógrafo y bailarín Mehdi Kerkouche: durante una hora, a las 8 de la mañana, antes de la apertura del museo, entrenadores deportivos guiaron a los participantes por el museo durante cuatro sesiones de diez minutos de actividad física: yoga, dancehall, cardio y disco. Estas sesiones, aunque caras (38 euros el precio completo), fueron un gran éxito. La entrada también permitía visitar la exposición *L'Olympisme. Une invention moderne, un héritage antique* (Olimpismo: Una invención moderna, un legado antiguo» de forma gratuita y visitar todas las colecciones a lo largo del día).

³⁵⁵ Anne Krebs señala que los conservadores también son interpellados directamente por los visitantes. Dar respuestas adecuadas es objeto de reflexión y formación en el Louvre.

³⁵⁶ Este término se prefiere ahora a «minorías».

³⁵⁷ MAGRO Sébastien, *Comment les musées s'emparent des identités LGBT*, Le Quotidien de l'Art, número 2860, 27 de junio de 2024.

³⁵⁸ [Página web del Museo del Louvre.](#)



*La Forêt, Anne Teresa De Keersmaeker, Museo del Louvre, París
(Fuente: fotografía de Sylvie Savare, 23 de noviembre de 2022)*

Este tipo de iniciativa permite a los visitantes descubrir las colecciones de una manera diferente, pero el mediador está completamente ausente de la actividad. Se trata, por tanto, de una experiencia en la que la transmisión de conocimientos ya no tiene cabida.

Multidisciplinariedad: hacia nuevas interpretaciones de los objetos

Los museos también abren cada vez más sus puertas a otras disciplinas artísticas y científicas para atraer a nuevos públicos y despertar la curiosidad y el interés de los visitantes fieles. Así, cada vez son más frecuentes los espectáculos de danza: Boris Charmatz en el Louvre en 2016, y Anne Teresa De Keersmaeker, también en el Louvre, en otoño de 2022, que presentó el espectáculo *Forêt*, un «proyecto de museo para once bailarines». Fuera del horario de apertura del museo, este espectáculo ofrecía a los visitantes la posibilidad de deambular por el corazón del Louvre, en particular por la *Grande Galerie* y la *Salle des États*, siguiendo a los bailarines que se detenían ante determinadas obras para interpretarlas a través del movimiento

y la música. En estas condiciones de visita excepcionales, lejos de las multitudes cotidianas, el espectador se convertía en visitante, y el bailarín aportaba una perspectiva, una clave de interpretación, jugando con la expresión de la emoción³⁵⁹.

Anne-Sophie Grassin señala que el MAC VAL también recurre a bailarines contemporáneos, «pero con objetivos de mediación» establecidos de antemano con el equipo de mediación, por lo que se trata de una co-creación.

Durante estos eventos, no se ofrece al público un acompañamiento tradicional, pero no se les puede considerar meros espectadores de una actuación en directo. El bailarín actúa como mediador, utilizando su cuerpo como herramienta de mediación e interpretación del objeto. Los visitantes son libres de detenerse en las obras del museo durante este paseo danzado.

El público joven también puede beneficiarse del carácter multidisciplinar de los museos. Por ejemplo, en 2021, el Museo de Bellas Artes de Nantes diseñó un programa de una semana de duración para alumnos de CM² (quinto curso) sobre el tema *Vivre la danse* (Experimentar la danza en el museo)³⁶⁰. Se organizaron talleres de iniciación a la danza contemporánea en el auditorio con bailarines profesionales, pero también con mediadores que participaron en los ejercicios con los niños, y después en las galerías del museo. Al mismo tiempo, los alumnos participaron en visitas guiadas temáticas a las colecciones, con especial atención a las obras que representan bailarines y una mayor atención a los sentimientos y la recepción emocional. Se garantizó así la transmisión de conocimientos, incluso a través de un nuevo prisma. Verdadero esfuerzo de colaboración entre bailarines y mediadores, esta iniciativa permitió a los niños ver las colecciones bajo una nueva luz y desarrollar su sensibilidad artística.

La apertura de los museos a diferentes medios de expresión artística, destinada a favorecer un diálogo fructífero entre las obras y otra disciplina artística o científica, demuestra que los museos están en sintonía con los tiempos. El museo ya no es un templo, ajeno al tiempo y al mundo; vive al compás de los tiempos y es un actor comprometido. Hay un renovado interés de los visitantes por buscar nuevas experiencias. Esta tendencia está creciendo considerablemente, pero deja poco espacio a los mediadores profesionales.

³⁵⁹ [Sitio web del Museo del Louvre.](#)

³⁶⁰ [Página web del Museo de Artes de Nantes.](#)

3. La mediación-contemplación centrada en el bienestar del visitante

Una tercera vía de desarrollo de la mediación, predominante en la actualidad, se organiza en torno al individuo, en reconocimiento de su individualidad³⁶¹, invirtiendo en nuevas áreas: desarrollo personal, participación, mediación sensible, mediación sensorial y musicoterapia. Marie-Clarté O'Neill señala que este cambio, que se produjo en los años setenta y situó al visitante en el centro de las preocupaciones del museo, se está acelerando en la actualidad. Sin embargo, este giro, que favorece al público en detrimento de las colecciones, «no está necesariamente justificado»: «hay personas que, en determinados momentos de su vida, necesitan abrirse a las maravillas del mundo». Ciertas formas de mediación centradas en el bienestar, al favorecer la contemplación, parecen poder conciliar los dos enfoques (prioridad al visitante/prioridad a las colecciones): contemplar una obra en profundidad, si proporciona placer sensorial y sensación de bienestar, también enriquece de otro modo su conocimiento del objeto. Por ello, Anne-Sophie Grassin fomenta la diversificación de los formatos de visita basados en la contemplación en el MAC VAL (*Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne*) dando voz a diversos especialistas junto a los historiadores del arte.

Varias iniciativas fomentan el bienestar de los visitantes: talleres creativos, enfoques participativos, mediación sensible, mediación sensorial (una de las categorías de la mediación sensible) y, por último, musicoterapia y arteterapia.

Talleres creativos y desarrollo personal

Durante los años 70, las actividades socioculturales se centraban en el individuo con el fin de integrarlo en la comunidad y promover la cohesión social fomentando su participación activa.

Desde la década de 1990, se ha producido un cambio hacia una marcada orientación hacia el desarrollo personal, el bienestar individual, la salud y la exploración de las sensaciones y sentimientos de los visitantes. Estos enfoques se basan en las aportaciones fundamentales de la ciencia cognitiva, la neurociencia y las innovaciones educativas³⁶².

³⁶¹ BOUTAUD Anne-Sophie, *La France de 2019 : plus critique et plus altruiste*, resultados de la encuesta *La France des valeurs*, en el marco del Estudio Europeo de Valores, 2019, revista del CNRS, destacando, entre otras cosas, el deseo de realización personal y el auge de los valores ligados a la individualización, y en paralelo y casi paradójicamente, un auge del altruismo.

³⁶² El enfoque constructivista de George Hein, retomado por Eileen Hooper Greenhill, pedagogía invertida, pedagogía inclusiva, empowerment, mapas mentales y heurísticos y según 7 principios educativos fundamentales: importancia del periodo 0/5 años, relaciones sociales, benevolencia, atención, compromiso, consolidación, feedback inmediato.

Este enfoque holístico de los visitantes implica la aplicación de diversas medidas de mediación, en particular talleres para adultos, un tiempo para uno mismo. Los talleres para niños, como los que desarrolló en el *Musée en Herbe* en 1975, los talleres ofrecidos en centros juveniles y culturales y los talleres celebrados en museos de ciencias han servido de fuente de inspiración.

Los primeros talleres para adultos se crearon en 1977 en la *Union centrale des Arts décoratifs* (Unión central de artes decorativas). Con la inauguración de la pirámide en 1989, el Museo del Louvre puso en marcha talleres creativos para adultos. Hoy en día, la oferta de talleres es amplia, aunque sigue siendo mucho menor que la destinada a los jóvenes y mucho más reducida que hace unos años, como señala Daniel Soulié.

Desde hace unos quince años, han aparecido los talleres *Do It Yourself* (Hazlo tu mismo). Desde 2009 se desarrollan los FabLabs, contracción de *fabrication laboratory* o *makerspaces* (fabrica de laboratorios o creadores de espacio). Se trata de talleres creativos que utilizan las nuevas tecnologías (impresoras 3D, láser, escáneres, fresadoras, bordadoras digitales, etc.). El mediador pasa a un segundo plano e incluso puede estar ausente; el conocimiento se construye entonces a través de la interacción entre los usuarios. El mediador también puede proponer la utilización de estas herramientas digitales en el marco de un taller vinculado a una exposición, como la exposición *Mondes flottants, du Japonisme à l'art contemporain*³⁶³ (Mundos flotantes, del japonismo al arte contemporáneo) en *Les Franciscaines* de Deauville, donde se propone un taller de pintura digital sobre el tema del japonismo. En diciembre de 2014, el Museo del Louvre inauguró un FabLab temporal para el lanzamiento de *#tous à l'œuvre* (*#todos a la obra*)³⁶⁴.

Desde 2018, los talleres han encontrado una extensión inesperada y sorprendente en Norteamérica, con la entrada en el museo de disciplinas como el yoga, el shiatsu, el do-in-shiatsu, el qi gong y el pilates. El taller se desarrolla en dos etapas: una presentación de algunas obras seguida de una sesión de inmersión entre las obras. La presentación de las obras no está necesariamente dirigida por un mediador; el colaborador externo, profesor de alguna de estas disciplinas que vinculan cuerpo y mente, suele encargarse de este breve trabajo de mediación frente a las obras. Anne-Sophie Grassin y Gaëlle Piton lamentan que, en este tipo de actividades, el objeto pase a un segundo plano, aunque la experiencia pueda resultar interesante. En el Museo de Bellas Artes de Rennes y en el Museo Nacional de Artes Asiáticas-Guimet, Daniel Soulié observa que durante estas sesiones no se establece ningún vínculo con las colecciones. Aunque no se opone a ellas, cuestiona su pertinencia³⁶⁵. Por último, desde el punto de vista de la conservación de las obras, estas actividades pueden suscitar algunas inquietudes: riesgo de deterioro de los objetos, caídas, humos nocivos, etc.

³⁶³ Del 22 de junio al 22 de septiembre de 2024.

³⁶⁴ [Página web del Ministerio de Cultura y Comunicación](#), Lanzamiento de los Talleres Digitales: *Tous à l'œuvre !* (¡Todos a trabajar!), Fleur Pellerin quiere fomentar la creación colectiva y participativa.

³⁶⁵ Daniel Soulié señala que en el *musée national des arts asiatiques-Guimet*, la sesión tiene lugar incluso en una sala contigua, lejos de las colecciones.

Si bien esta tendencia contribuye al bienestar individual, también y sobre todo ayuda a atraer nuevos públicos y a fidelizarlos. El Museo Nacional Guimet de Artes Asiáticas de París, el *Louvre-Lens*, *Les Abattoirs* de Toulouse, el Museo Fabre de Montpellier, el Museo de Arte Moderno de París, el Museo Bonnard de Le Cannet y muchos otros han seguido esta tendencia hacia el bienestar de todos. En la primavera de 2018, el Centro Pompidou dio un paso más al ofrecer mañanas *Art Detox* un domingo al mes para revitalizar la mediación tradicional, con conferencias *Un dimanche, une œuvre* (Un domingo, una obra) con un enfoque multisensorial. La mañana comenzó con una sesión de do-in-shiatsu, que permitió a los participantes descubrir las obras maestras a través del movimiento, seguida de un aperitivo preparado y presentado por el triplemente estrellado Alain Passard de *L'Arpège*. La sesión finalizó con una conferencia a cargo de un historiador del arte, un crítico o un artista. En 2019/2020, las mañanas *Art Detox* consistieron en una práctica meditativa y relajante (reiki) seguida de una reinterpretación olfativa de las obras y, por último, una conferencia con un historiador del arte. Esto responde a la filosofía que inspiró la creación del Centro: el museo como lugar de vida, de intercambio y de innovación.

Los inicios de esta reorientación hacia el individuo se iniciaron con enfoques participativos, cada vez más populares hoy en día, que implican a los visitantes en la vida del museo.

Enfoques participativos

Más allá de los talleres creativos y basándose en los principios que guiaron la creación de los ecomuseos, los enfoques participativos³⁶⁶ se han multiplicado en los últimos veinte años, fuertemente influidos por las iniciativas de Quebec, Inglaterra y Suiza. Sitúan al individuo en el centro de la relación con el museo y el objeto. «La participación es un medio de responder (en particular) a la igualdad de acceso a la cultura y al reconocimiento de los derechos culturales»³⁶⁷. Para algunos, los enfoques participativos contienen un elemento de imprevisibilidad, mientras que la mediación cultural implica contenidos y resultados definidos de antemano³⁶⁸. Sin embargo, parece claro que estos enfoques forman parte de la experiencia del visitante en el mundo de los museos, complementando la mediación más tradicional para que los visitantes se sientan más implicados, en línea con el principio de «hacer con y no para». Por ejemplo, la exposición *Les Flammes* (Llamas), celebrada en el Museo de Arte Moderno de París, incluía una colección, descrita como un «proyecto participativo y evolutivo»³⁶⁹: los objetos depositados por los visitantes durante la exposición se exhibían en una vitrina.

³⁶⁶ DUBOIS Marie-Dominique, *Démarches participatives, fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales*, In situ, 41/2019.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ [Página web del Museo de Arte Moderno de París.](#)



Además de la recopilación de objetos, testimonios y conocimientos, existen otros enfoques participativos, como el co-diseño de exposiciones y muestras, la co-creación de proyectos culturales y la participación en la mediación cultural.

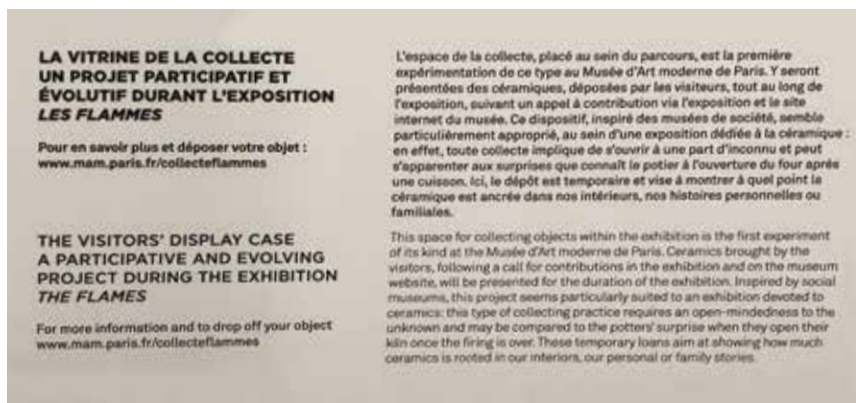
La tecnología digital también desempeña un papel importante en esta relación con el individuo. Al principio, los sitios web ofrecían foros de debate. Hoy en día, la web participativa y contributiva³⁷⁰ se está desarrollando, sobre todo en el Centro Pompidou, el Museo del quai Branly-Jacques Chirac y el Museo del Louvre. El Museo del Quai Branly, presente en My Space, Dailymotion, Flickr y YouTube, presentó en 2007 el catálogo digital *Diaspora-l'expo* a los internautas, invitándoles a «compartir sus experiencias de la diáspora africana»³⁷¹.

Estos diversos ejemplos de herramientas y dispositivos de mediación muestran el lugar esencial que la búsqueda del bienestar para todos, considerado en su totalidad, ha ocupado en las instituciones museísticas, que se están convirtiendo progresivamente en centros de bienestar, ciudades museo y foros museísticos, situando al individuo en el centro de sus preocupaciones.

Además, en los últimos años han surgido nuevos términos para describir los servicios públicos/mediación, una prueba más de esta evolución: gestión de la experiencia del visitante, gestión de la hospitalidad, centro educativo y experiencia del visitante, todos los cuales favorecen un enfoque holístico del visitante, cuya relación con el objeto y las colecciones es sólo un elemento. Sitúa el bienestar del visitante en el centro de la acción y de esta relación a tres bandas entre visitante, museo y objeto.

³⁷⁰ VIDAL Geneviève, *La médiation numérique muséale, une renouvellement de la diffusion culturelle*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018 p.28. *Crowdsourcing*.

³⁷¹ *Ibid*, p. 38.



Mediación sensible

No es fácil definir la mediación sensible. Anne-Sophie Grassin, responsable de atención al visitante, mediación y acción cultural del MAC VAL (Museo de Arte Contemporáneo de Val-de-Marne), es también coordinadora del Grupo de Interés Especial sobre Mediación Sensible del ICOM-CECA, donde trabaja con otros profesionales de la mediación para definir el concepto. Anne-Sophie Grassin subraya que «la mediación sensible... implica un acercamiento a través de los sentidos externos e internos y/o las emociones y/o el cuerpo y/o la imaginación. Para nosotros, lo sensible es todo esto. Por consiguiente, lo sensorial es parte integrante de la dimensión sensible. Pero cuidado, no todo lo que es sensorial entra en el campo de la mediación sensible, porque defendemos la idea de que la mediación sensible sirve para un retorno a la obra (de lo contrario no es mediación)»³⁷². «El reto es poder apelar a todo lo que constituye al visitante individual, y entrar así en una dimensión holística y no estrictamente intelectual»³⁷³. El uso del término «mediación sensorial» es reciente: Anne-Sophie Grassin señala que, gracias a la legislación sobre discapacidad, ya se habían puesto en marcha muchos proyectos que apelaban a los cinco sentidos.

Este nuevo enfoque de la mediación, destinado principalmente³⁷⁴ a los museos de bellas artes, arte e historia, se basa en la constatación de una crisis de atención³⁷⁵, más concretamente en el mundo de los museos³⁷⁶, una crisis de sensibilidad ante las obras de arte. Se calcula que los visitantes pasan 28 segundos ante una obra de arte³⁷⁷. Algunos empezaron

³⁷² Apéndice C: Entrevista con Anne-Sophie Grassin y entrevista sobre mediación sensible con Anne-Sophie Grassin 27 de enero de 2023 en [el sitio web de Mêtis](#).

³⁷³ Apéndice C: Entrevista con Anne-Sophie Grassin. Anne-Sophie Grassin basa su investigación en la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner.

³⁷⁴ Gaëlle Piton sostiene que las visitas lentas pueden adaptarse a cualquier tipo de objeto.

³⁷⁵ Teorizado por Yves Citton, como señala Anne-Sophie Grassin.

³⁷⁶ Apéndice A: Entrevista con Véronique Andersen.

³⁷⁷ Estudio realizado por la American Psychological Association, en 2017, en el *Art Institute* de Chicago; la misma duración se constató en el MET de Nueva York en 2001.

a alarmarse por este frenesí de los visitantes, esta falta de atención³⁷⁸ y concentración, y ahora abogan por un ritmo de visita más lento para que la gente pueda saborear y tomarse su tiempo. La novela de éxito internacional *Les yeux de Mona* (Los ojos de Mona), de Thomas Schlessler, publicada en Francia en 2024³⁷⁹, elogia la contemplación y el tomarse tiempo: entrar en un museo para ver una sola obra y tomarse el tiempo necesario para contemplarla. La tipología de visitas que fomentan la conciencia sensorial se amplía.

La visita lenta³⁸⁰

En 2009, Phil Terry, director de la consultora *Creative Good*, lanzó el programa *Slow Art Day*: se pedía a los visitantes que permanecieran al menos diez minutos en frente de una obra, se concentraran, analizaran los detalles y luego los comentaran en grupo. En diez años se han realizado 1.500 experiencias de este tipo en todo el mundo. El objetivo es centrar la atención en el momento presente, vivir el momento, de cara al trabajo, en plena conciencia sensorial.

En Francia, este movimiento fue iniciado en 2017 por Gaëlle Piton, sofróloga y practicante de meditación certificada, con el objetivo de vincular la mediación y la meditación para promover la democratización del arte. Llevó a cabo estos experimentos de mediación/meditación, «un paso al lado»³⁸², que ella llamó *Slow visite*³⁸³, en el Museo Paul Éluard de Seine-Saint-Denis con estudiantes de secundaria durante siete años, y luego con todos los públicos, en estrecha colaboración con la mediadora del museo, Lucile Chastre, cada uno según sus habilidades. La fuerza y la originalidad de esta innovación residen en esta co-construcción, que alimenta la práctica de cada participante. La mediación museística ofrecida por la mediadora se desarrolla a partir de los sentimientos de los visitantes que emergen a través de la meditación guiada por la sofróloga. Gaëlle Piton ofrece ahora «visitas lentas» para todos los públicos, incluidas las familias, en otros museos.

Este tipo de visita hace que el arte sea accesible a todo el mundo porque implica al cuerpo y permite que incluso el público más entendido vea el objeto bajo una nueva luz. Para Gaëlle Piton, el objetivo de las *visitas lentas* es dar al observador la libertad de hablar de arte, de darle las claves necesarias para hacerle ver que ya tiene la capacidad de analizar una obra y «tranquilizarle sobre su relación con las obras».

³⁷⁸ Los días 23 y 24 de marzo de 2024, el MAC VAL propone el Festival de la Atención, una reflexión sobre una relación sin límites con el tiempo, sobre la atención al mundo, a uno mismo y a los demás a través de obras de arte.

³⁷⁹ Thomas Schlessler, *Les yeux de Mona*, París, Éditions Albin Michel, 2024.

³⁸⁰ Apéndice G: Entrevista con Gaëlle Piton.

³⁸¹ Página web del Día del Arte Lento.

³⁸² PITON Gaëlle, *Et si l'on faisait un pas de côté?* París, Éditions Leduc, 2022.

³⁸³ Gaëlle Piton ha optado por no utilizar el término *slow visite*, que ha llegado a ser mal empleado por personas sin escrúpulos. Nos recuerda que no se trata en absoluto de hipnosis, sino de una co-construcción con un mediador.

Hipnosis en el museo

Desde 2022, el Museo de Cluny ofrece, por primera vez en Francia, visitas guiadas bajo hipnosis para adultos, dirigidas por Juliette Verga Laliberté, maestra en hipnosis. Estas visitas de 45 minutos, denominadas *Cluny tranquille* (Cluny tranquilo) se basan en un enfoque sensitivo «en el que la atención se centra por completo en las obras. Estos momentos intemporales ofrecen la oportunidad de forjar una relación con las obras, pero también de escucharse a uno mismo. El estado hipnótico permite un acceso más directo a la imaginación y una conexión sutil con los sentidos externos (los cinco sentidos) e internos (equilibrio, percepción de la temperatura, percepción de la posición del cuerpo en el espacio, percepción de todas las sensaciones)»³⁸⁴. Anne-Sophie Grassin señala que en el Museo de Cluny-Museo Nacional de la Edad Media se han realizado encuestas entre los visitantes sobre la mediación sensorial. Revelaron que este enfoque holístico de los visitantes ayudaba a desarrollar varias capacidades: «desarrollar la concentración, aumentar el disfrute de la obra de arte, permitir una mayor autonomía y, en definitiva, ver el museo de otra manera»³⁸⁵.

La Cérémonie du regard (La ceremonia de la mirada)³⁸⁶

Otras formas de mediación centradas en la atención, la visita consciente y el uso del cuerpo se ofrecen en museos como el MAC VAL, de nuevo bajo el impulso de Anne-Sophie Grassin. Véronique Andersen ofrece regularmente en el MAC VAL una visita basada en un protocolo que ha desarrollado tras muchos años de experiencia en mediación museística, denominado *Cérémonie du regard* (Ceremonia de la mirada). Tras un periodo de relajación y meditación, el grupo (de unas quince personas) es conducido a una obra de arte. Véronique Andersen se sitúa detrás de los visitantes. Sin conocer el nombre ni el título de la obra, se invita a los visitantes a mirar el cuadro en silencio, acercándose, retrocediendo, colocándose a un lado, dirigiendo la mirada de abajo arriba y luego de izquierda a derecha. Todo el cuerpo se involucra y se convierte en «un elemento activo de contemplación». Luego llega el momento de que los participantes compartan sus sentimientos. Por último, Véronique Andersen proporciona información científica sobre la obra, de modo que los elementos cognitivos pasan a un último plano, dejando espacio a la emoción y el sentimiento. También en este caso, el largo tiempo que se pasa delante de una sola obra (treinta minutos) favorece el descubrimiento de detalles, una reflexión más profunda y un intento de interpretar la obra que una mirada distraída o demasiado rápida nunca habría permitido.

³⁸⁴ Página web del Museo de Cluny.

³⁸⁵ Entrevista en *Métis*, op. cit.

³⁸⁶ Apéndice A: Entrevista con Véronique Andersen.

Iluminación sensorial

En el Museo de Arte Moderno de París, Isabelle Martinez ofrece a los visitantes una introducción al wutao y a la iluminación sensorial para un acercamiento más sensible a las obras. Isabelle Martinez se define como diseñadora de bienestar para museos. Durante la visita, se ofrece un periodo de relajación, tras el cual Isabelle Martinez guía activamente a los participantes para que centren su atención en las obras sin dar explicaciones científicas, sino puntuando sus comentarios con ejercicios de relajación, estiramientos y respiración.

El riesgo de estas propuestas de mediación tan sensibles, que siguen siendo muy marginales en la programación, es que atraen a los museos a personas sin formación científica ni en mediación museística, que sustituirían al mediador. En las ferias dedicadas al mundo de los museos, cada vez hay más empresas que ofrecen este tipo de mediación para guiar al público hacia una contemplación más profunda, lo que plantea interrogantes sobre la calidad de la información científica proporcionada, cuando existe. ¿No nos estaremos alejando de uno de los objetivos esenciales de la educación museística, que es la transmisión de conocimientos, en favor del bienestar? Anne-Sophie Grassin señala que «la mediación sensible es realizada por humanos, para humanos, y, cuando se activa de forma altamente subjetiva y específica, potencia la información científica, y por tanto el conocimiento, con una forma de mediación que parte de la obra, conduce a una experiencia y vuelve a la obra. Lo sensorial es el medio, pero la meta o finalidad es la obra, el descubrimiento de la obra».

Por último, estas visitas, en las que participan colaboradores externos, son costosas y a veces poco rentables, como señala Corinne Héreau, del *Musée en Herbe*.

Mediación sensorial

La mediación tiene cada vez más en cuenta al individuo en su totalidad, apelando a todos los sentidos. La mediación sensorial, que forma parte de la mediación sensorial, ha experimentado un rápido crecimiento desde finales de la década de 2000. En este deseo de autoconocimiento y búsqueda del bienestar, en una concepción del museo como «centro de bienestar», la mediación sensorial ocupa un lugar preferente. Parte de la constatación de que la vista no es el único sentido que puede activarse durante una visita. El tacto, el oído, el olfato e incluso el gusto también pueden utilizarse para proporcionar una comprensión global de la obra mediante la estimulación holística del visitante, con el fin de darle significado y evocar emociones. Estimular múltiples sentidos despierta la curiosidad, estimula el deseo de aprender y comprender, y favorece la memorización. El *Musée du Saut*

du Tarn³⁸⁷ de Saint-Juéry (Tarn) parece haber sido pionero en la mediación sensorial³⁸⁸. En 2008, este museo propuso una museografía basada enteramente en los sentidos para la exposición *Traverse sensorielle* (Recorrido sensorial).

La vista siempre ha sido el principal foco de atención en los museos, pero ahora se están instalando en colecciones y exposiciones herramientas de mediación diseñadas para todo el mundo, no solo para visitantes con discapacidades, con el fin de involucrar los sentidos del olfato, el oído, el tacto e incluso el gusto.

El tacto es un sentido que se estimula en los talleres, pero también en las actividades prácticas, sobre todo en los museos de ciencia y arquitectura, que a menudo ofrecen juegos de construcción de acceso libre además de talleres para ayudar a los visitantes a entender cómo se construyen determinados elementos arquitectónicos. *La Cité de l'Architecture et du Patrimoine* ha proporcionado un juego con piezas de madera con las que se puede construir una bóveda para comprender la función de la clave.

La dimensión sonora³⁸⁹ sigue siendo la más utilizada. Lógicamente, los museos que exponen instrumentos musicales, como los museos de música³⁹⁰ y los museos etnográficos, fueron los primeros en ofrecer dispositivos para escuchar música. Estos dispositivos, elementos complementarios imprescindibles, suelen ser auriculares individuales. La utilidad, la finalidad y la forma misma del instrumento pueden comprenderse a través de los sonidos que emite; la dimensión sonora es parte integrante del objeto. Actualmente, en muchos museos, incluidos los de bellas artes, se ofrecen dispositivos sonoros como acompañamiento a la mediación, que ayudan a contextualizar el objeto y facilitan su interpretación. En la exposición Brancusi (del 27 de marzo al 1 de julio de 2024) del Centro Pompidou, por ejemplo, se ha instalado una ducha sonora, un altavoz direccional, delante de las fundas de discos del artista, lo que permite a los visitantes comprender mejor sus gustos y su universo artístico y proporciona un contexto transdisciplinar a sus creaciones. El *musée des Confluences* (Lyon) va aún más lejos en el uso de dispositivos sonoros al decidir prescindir de las imágenes en sus *Cabanes à histoires* (Cabana de cuentos), dispositivos sonoros al aire libre que ofrecen una manera diferente de vivir las colecciones del museo. Estas cabañas cuentan una breve historia de seis a ocho minutos sobre objetos emblemáticos del museo.

Este tipo de enfoque replantea radicalmente la relación con la exposición y espera despertar la curiosidad de los visitantes oyentes. Los dispositivos olfativos también están apareciendo en los museos y fomentan el compromiso del visitante creando una «especie de efecto de realidad»³⁹¹.

³⁸⁷ Emplazamiento del museo. El museo está situado en el corazón de un antiguo emplazamiento metalúrgico y recorre dos siglos de aventura industrial y social.

³⁸⁸ Le Quotidien de l'art, edición SITEM, abril de 2024, p.13.

³⁸⁹ El sonido también puede ser una exposición en sí mismo.

³⁹⁰ SCELLES Julie, *Les dispositifs d'écoute dans les lieux d'exposition*. 16 de marzo de 2015.

³⁹¹ LEHALLE Evelyne, *Sentir les parfums des tableaux* (Sentir los perfumes de los cuadros), Nouveau Tourisme Culturel, 2023.

El Instituto del Mundo Árabe lo ofreció en su exposición de 2016, *Osiris, mystère engloutis d'Égypte* (Osiris, misterio del Egipto hundido). La experiencia continuó con la exposición *Parfums d'Orient* (Perfumes del Oriente) (26 de septiembre de 2023 - 17 de marzo de 2024), salpicada de innovadores dispositivos olfativos. Ya fuera a través de la ambientación olfativa, las obras de arte perfumadas o los dispositivos educativos y sensoriales, el sentido del olfato estaba constantemente activado, apoyando y complementando los materiales escritos y los comentarios del guía durante las visitas guiadas. Gracias a los avances tecnológicos, en particular la inteligencia artificial³⁹², cada vez será más fácil recrear los olores.

El gusto, por su parte, se explota, por ejemplo, durante las visitas de degustación ofrecidas en los museos del vino, en particular en la *Cité du Vin* de Burdeos, que ofrece una visita de degustación sensorial y talleres de cata³⁹³. El Museo de Montmartre (París) ofrece un recorrido por los viñedos seguido de una degustación y la entrada gratuita al museo³⁹⁴. Más originalmente, los museos de arte están adoptando la idea: el Museo Lambinet (Versalles) ofrece visitas de degustación de Arte y Vino³⁹⁵, que permiten a los visitantes descubrir, por la noche, en un ambiente tranquilo, «cinco vinos locales y cinco obras clave durante una visita sensorial del Museo Lambinet en compañía del enólogo Olivier Delorme y de un miembro del equipo del museo...». En cuanto al Museo Fabre de Montpellier, organiza una visita enológica mensual «que combina vino y arte», «una visita a dos voces con un enólogo de la AOC *Languedoc Grés de Montpellier* que desvela todos los secretos de las obras y las costumbres de la época en materia de vino»³⁹⁶.

Por último, pero no por ello menos importante, el *Palais de Tokyo* puso en marcha una serie de experimentos totalmente inesperados que pusieron el cuerpo en el punto de mira en 2018: los recorridos nudistas³⁹⁷ en colaboración con la *Association des naturistes* de París. El Museo Maillol (París) ofreció recorridos naturistas con motivo de la exposición *Hyperréalisme. Ceci n'est pas un corps* (Hyperrealismo. Esto no es un cuerpo) (del 8 de septiembre de 2022 al 5 de marzo de 2023) y tiene previsto repetir la experiencia para la *retrospectiva de Elliott Erwitt* (del 23 de marzo al 15 de agosto de 2023). Otra forma de poner en juego el cuerpo».

³⁹² Proyecto *Odeuropa* lanzado y financiado por la Unión Europea sobre la salvaguardia del patrimonio olfativo. La idea de patrimonio olfativo nació en Japón en 2001. Artículo de LEHALLE Evelynne citado anteriormente.

³⁹³ [Página web de la Cité du vin](#) (Ciudad del Vino), Burdeos, Recorrido de degustación sensorial vía sensoria, del 26 de marzo al 3 de noviembre de 2024.

³⁹⁴ [Página web del Museo de Montmartre](#), París. Incluso se ofrece una copa grabada.

³⁹⁵ [Página web del Museo Lambinet](#), Versalles.

³⁹⁶ [Página Web del Museo Fabre](#), Montpellier.

³⁹⁷ VIENNE Martin, *Tous nus au Palais de Tokyo*, BeauxArts, 11 de mayo de 2018, 7000 solicitudes recibidas para 160 plazas.

Museoterapia o las virtudes terapéuticas del arte

Leslie Labbé³⁹⁸ explica la diferencia entre museoterapia y arteterapia. La museoterapia consiste en «un acompañamiento terapéutico utilizando el entorno del museo. La diferencia con la arteterapia, porque a menudo es así como la enfocamos, es que no vamos a tener necesariamente una práctica artística, sino que vamos a utilizar el museo con todos sus recursos, sus espacios, sus características, para tener un enfoque terapéutico y apoyar la atención»³⁹⁹.

Los primeros proyectos de arteterapia se llevaron a cabo en el Reino Unido ya en 1944⁴⁰⁰, seguidos de los Estados Unidos y Canadá. Los primeros experimentos de musicoterapia tuvieron lugar en las décadas de 1980 y 1990, de nuevo en países de habla inglesa. La musicoterapia no hizo su entrada en los museos franceses hasta mucho más tarde.

En 2016, el Museo de Bellas Artes de Montreal, dirigido entonces por Nathalie Bondil⁴⁰¹ que forjó el concepto de musicoterapia, abrió un espacio dedicado a la arteterapia y la educación, el *Atelier International d'éducation et d'art-thérapie* (Taller internacional de educación y arteterapia).

Impulsada por la pandemia de Covid-19, que hizo tomar conciencia a los museos del papel que podían desempeñar en la promoción de la salud y el bienestar, la musicoterapia está hoy en auge. Los museos son ya uno de los tratamientos no médicos reconocidos para ciertas patologías.

Ante una obra de arte que apreciamos, nuestro cerebro segrega múltiples neurotransmisores beneficiosos: dopamina, implicada en el movimiento y la vitalidad, serotonina, a menudo llamada la «hormona de la felicidad», y morfina endógena, que calma el dolor y reduce la ansiedad», explica el neurólogo Pierre Lemarquis, presidente de la asociación *L'Invitation à la beauté* (Invitación a la belleza). Es probable que este tipo de cuidado contemplativo haga que la gente quiera mejorar. En un informe publicado en 2019, la OMS confirma que visitar lugares culturales es una fuente de bienestar (en inglés *care*)⁴⁰⁴ e incluso de curación (*cure*).

³⁹⁸ LABBÉ Leslie, *La muséothérapie, Analyse des potentiels thérapeutiques du musée*, Les Cahiers d'études de l'Observatoire de l'OCIM, 2021.

³⁹⁹ France Culture, DELPIERRE Margot, enero de 2023.

⁴⁰⁰ NAULEAU Mélissa, *Pratiques muséales à vocation thérapeutiques. Musée + Art-thérapie = Muséothérapie*, Lettre de l'OCIM, n°175, 2018, . Proyectos realizados «con la ayuda del pintor Adrian Hill (1895-1977), reconocido como uno de los fundadores de la arteterapia».

⁴⁰¹ Historiador del arte, actualmente director del museo del *Institut du Monde Arabe*.

⁴⁰² LEMARQUIS Pierre, *L'Art qui guérit*, París, Hazan, 2020.

⁴⁰³ [Sitio web de la OMS](#) y [sitio web de la ONU](#).

⁴⁰⁴ El concepto de *cuidado* se desarrolló por primera vez en las ciencias sociales hace unos veinte años.

En 2018, hubo un centenar de proyectos de prácticas supervisadas dirigidos a públicos específicos que padecen enfermedades. Estos proyectos se llevan a cabo en colaboración con los servicios médicos y sociales, se basan en una tipología de actividades tradicionales y se inspiran fuertemente en el modelo anglosajón: «visitas y talleres adaptados, packs para acompañar las actividades realizadas fuera del centro, mediación conversacional, etc.»⁴⁰⁵. En 2008, el *Palais des Beaux-Arts (PBA)* de Lille fue pionero en acoger a grupos de autistas en talleres de práctica artística y para descubrir obras de arte, «proporcionando contenidos de actividades, espacios y acogida adaptados»⁴⁰⁶.

En 2014, la *PBA*, el Museo de Arte de Dallas y el Museo de Bellas Artes de Montreal, con el acompañamiento de la red *FRAME (French American Museum Exchange)* o Intercambio franco americano)⁴⁰⁷, decidieron poner en común sus experiencias, lo que dio lugar a la redacción de una guía museística descargable para acoger a personas con autismo⁴⁰⁸.

En 2014, inspirándose en el programa *Meet me* (Acogeme) del MoMA (Nueva York), el *musée de la Musique* (París) puso en marcha el proyecto *Au rythme du souvenir* (Al ritmo del recuerdo) para personas con Alzheimer, con dos ciclos de visitas experimentales. Basándose en esta experiencia y deseando compartirla, el museo ha desarrollado una metodología de trabajo que puede modelarse y descargarse⁴⁰⁹. El proyecto *CALMAN* de Niza, diseñado en 2015 para personas con la enfermedad de Alzheimer, siguió su ejemplo⁴¹⁰.

Muchos museos ofrecen ahora visitas guiadas para personas con Alzheimer y sus cuidadores. Los mediadores no siempre reciben la formación adecuada para tratar con visitantes que padecen enfermedades neurodegenerativas u otras enfermedades mentales como el autismo. Algunos de ellos afirman que a veces se encuentran perdidos a la hora de tratar con este tipo de público y sus reacciones, y que es difícil mediar para dos tipos de público al mismo tiempo: los acompañantes y los que padecen la enfermedad.

Los museos se comprometen a apoyar otras patologías, como las adicciones y la anorexia nerviosa.

En 2015, el Museo de Aquitania⁴¹¹ (Burdeos) puso en marcha un proyecto de talleres hospitalarios para personas que padecen anorexia nerviosa.

⁴⁰⁵ NAULEAU Mélissa, *op. cit.*

⁴⁰⁶ [Página web de PBA Lille.](#)

⁴⁰⁷ FRAME trabaja por la igualdad de acceso al arte para todos los públicos.

⁴⁰⁸ [Página web de PBA.](#)

⁴⁰⁹ [Página web de la Filarmónica de París.](#)

⁴¹⁰ [Página web de Alzheimer's innovation.](#)

⁴¹¹ En 2006, este museo produjo una exposición titulada *Ados à corps perdu* sobre el tema de la anorexia nerviosa como parte del proyecto *Mémoires du corps*, convirtiendo al museo en un mediador cultural en el corazón de cuestiones clave de salud. La exposición se presentó en el Museo Internacional de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja (Ginebra) del 22 de junio de 2016 al 8 de enero de 2017.

El *Louvre-Lens* ha puesto en marcha un programa *Louvre-Lens-Thérapie* en el que, en cada sesión (dos al mes), dirigida por un arte terapeuta y un mediador cultural, las obras de arte del museo o del parque «ofrecen un pretexto para la contemplación y la introspección»⁴¹².

La *Cité des sciences et de l'industrie* ofrece incluso encuentros individuales con un profesional de la salud⁴¹³.

Por último, para apoyar al museo en su nueva función de atención a los visitantes-pacientes, desde 2022 Francia ofrece⁴¹⁴ recetas museográficas: el médico prescribe una visita al museo. Algunos museos acogen gratuitamente a estos pacientes-visitantes, y a veces las visitas son financiadas por asociaciones de pacientes. Como en el caso de una visita sensitiva, la visita se basará en la expresión de sentimientos y emociones. *MO.CO*, el espacio contemporáneo de Montpellier fue precursor al lanzar en 2022 el proyecto piloto *L'Art sur ordonnance* (Arte por prescripción médica), por iniciativa del profesor Philippe Courtet, jefe de urgencias psiquiátricas del Hospital Universitario de Montpellier, para personas que habían sufrido crisis depresivas, sin ser hospitalizadas. Se trata de una atención complementaria al tratamiento de la depresión. Los pacientes pueden visitar la exposición y participar en talleres prácticos, como el de dibujo, dirigidos por un artista. Como han demostrado estudios de neuroimagen, la contemplación de obras de arte estimula regiones cerebrales y activa el sistema de recompensa asociado al placer. También permite a los pacientes combatir la soledad uniéndose a un grupo de pacientes-visitantes, redescubrir el sentido de la existencia y desarrollar una sensibilidad artística, o incluso nuevas habilidades.

El Palacio de Bellas Artes de Lille emplea a un arteterapeuta a tiempo completo que ofrece ciento cuarenta sesiones al año, por prescripción del museo, a pacientes remitidos por los distintos servicios hospitalarios de Lille⁴¹⁵, iniciativas que se harán permanentes con la firma de un convenio en septiembre de 2023. Las sesiones duran dos horas y comienzan con una visita a las colecciones, donde se seleccionan cuidadosamente las obras. A continuación, el arteterapeuta invita a los visitantes-pacientes a expresar sus sentimientos y a observar. El taller de arte prolonga la visita.

La atención al bienestar y al desarrollo personal es una extensión natural de las actividades de divulgación del museo, que también se llevan a cabo fuera de sus muros, con los llamados visitantes desfavorecidos, en hospitales, prisiones, etc.

⁴¹² [Página web del museo Louvre-Lens.](#)

⁴¹³ [Sitio web de la Cité des sciences.](#)

⁴¹⁴ « Una tontería » según Cécilia de Varine

⁴¹⁵ En particular, la reproducción médicamente asistida, los enfermos de Alzheimer, los enfermos de cáncer, los pacientes de toxicología y los pacientes de psiquiatría infantil.

De este modo, el mediador ve llegar al museo a profesionales de la salud, psicoterapeutas, arteterapeutas o profesionales de sectores vinculados al bienestar como la sofrología, la meditación o la relajación. La mayoría de las veces se hace hincapié en el trabajo conjunto, pero algunas personas no requieren la presencia de un mediador cultural.

Muy pocos cursos de mediación cultural se interesan por la museoterapia. Sin embargo, desde 2021, la *École du Louvre* (Máster 1) y el *Institut National du Patrimoine* ofrecen un seminario de musicoterapia dirigido por Nathalie Bondil.

Por otra parte, los cursos de arteterapia, basados en cursos de psicología y abiertos a todos, a veces incluso sin requisitos previos, van en aumento. Desde el inicio del curso 2023, la Universidad Claude-Bernard-Lyon-1 ofrece un diploma universitario *Prescription culturelles : arts et santé* (Prescripción Cultural: Arte y Salud), dirigido exclusivamente a profesionales de la salud.

La mayoría de⁴¹⁶ estas prácticas museísticas, cuyo objetivo es mejorar el bienestar del visitante, su bienestar e incluso su salud, se basan en la contemplación del objeto, lo que permite una comprensión más profunda y una visión diferente del objeto, mediante el uso de todos los sentidos y del cuerpo. Todas estas prácticas, incluso las que dejan de lado la interpretación y la transmisión de conocimientos, fomentan la familiaridad con la institución museística y permiten llegar a nuevos públicos.

Este enfoque holístico del visitante está experimentando un desarrollo considerable, pero la oferta es aún muy escasa. Anne-Sophie Grassin, Gaëlle Piton y Anne Krebs señalan que estas visitas son complementarias de otros tipos de visitas, no las sustituyen.

Además de considerar el bienestar del visitante, la lógica económica sigue siendo una cuestión crucial para los museos, que también ven al visitante como un cliente al que hay que seducir.

⁴¹⁶ Con las reservas formuladas en este capítulo en relación con determinadas prácticas.

4. La mediación-consumición centrada en el visitante-cliente

En el marco de una lógica económica y financiera que tiene en cuenta, en particular, la disminución de las subvenciones concedidas a los museos nacionales desde 2012 (excluyendo las ayudas excepcionales vinculadas a la pandemia del Covid-19⁴¹⁷), las instituciones museísticas desarrollan estrategias para aumentar sus recursos propios. Además del mecenazgo, las donaciones y legados, y la financiación participativa para la adquisición de obras de arte, el desarrollo de las instalaciones del museo y la venta de entradas son dos vías importantes para aumentar los recursos.

En 2017, el desarrollo de las instalaciones, que incluye el alquiler o la concesión de espacios (tiendas, restaurantes, recepciones, seminarios, etc.), aportó 40 millones de euros a los museos nacionales⁴¹⁸. La mayoría de los museos disponen ahora de una tienda, un restaurante y un espacio para espectáculos, como un auditorio.

El museo se está convirtiendo en un verdadero lugar para vivir, una ciudad-museo cuyo atractivo puede verse reforzado por una librería-biblioteca, un jardín, etc. Los visitantes se convierten en clientes, consumidores de los espacios y actividades a su disposición, sin tener que visitar necesariamente las colecciones o exposiciones permanentes.

Incluso antes de la crisis de Covid-19⁴¹⁹, los museos intentaban atraer a los visitantes franceses, que a veces se sentían demasiado impresionados por los museos y se mostraban reacios a cruzar sus puertas. Para recuperar a los visitantes extranjeros y convencer a los internautas de que vayan realmente al museo, los museos intentan también ser divertidos, espectaculares e innovadores.

Juegos y entretenimiento

La vena lúdica, que ahora también se explota para los adultos, se materializa en actividades como los *escape games* (juegos de escape). Estos juegos de escape aparecieron por primera vez en los museos de historia franceses en 2016, luego en los museos de ciencia en 2017 y en los museos de arte en 2018, con el fin de «hacer de la visita una experiencia más interactiva (los visitantes están equipados con iPads) y atraer a los jóvenes ... una nueva actividad de ocio arty⁴²⁰. Este fue el

⁴¹⁷ Acompañamiento excepcional de 234 millones de euros para ayudar a los establecimientos públicos en el marco de la relance France, un presupuesto total de 4.083 millones de euros (excluida la radiodifusión pública), es decir, un aumento del +7,5% con respecto a la ley de finanzas inicial para 2021, fuente: sitio web del Ministerio de Cultura y Comunicación.

⁴¹⁸ Sitio web Vie publique, Musées nationaux : quelle stratégie de financement ? (Museos nacionales: ¿qué estrategia de financiación?) publicado el 20 de noviembre de 2018.

⁴¹⁹ *Chute de 61% de visiteurs en 2021 par rapport à l'année de référence 2019* (Caída del 61 % de visitantes en 2021 con respecto al año de referencia 2019). *Fréquentation des musées et monuments* : 2021 (presque) aussi déprimante que 2020, Journal des Arts, publicado el 21 de enero de 2022.

⁴²⁰ BINDE Joséphine, *Les escape games à l'assaut des musées*, Revista BeauxArts, diciembre de 2018.

caso del Louvre con el proyecto *Exodus-Les couloirs du temps* (Éxodo – los pasillos del tiempo) en 2018. También son muy populares las búsquedas del tesoro, las investigaciones y las cazas del tesoro, como fue el caso de la inauguración de la exposición *La Fabrique du luxe* (La creación del lujo) en el Museo Cognacq-Jay (París) «a la luz de las velas con músicos vestidos con trajes barrocos»⁴²¹. Estos juegos ofrecen una forma diferente de descubrir las colecciones, llamando la atención de los visitantes sobre detalles concretos de las obras: «se trata de ver y observar».

Los juegos son una forma de llegar a un público menos familiarizado con los museos. Sin embargo, mientras que algunos juegos suponen una auténtica aportación de conocimientos científicos sobre las colecciones y las obras, otros se quedan en simples entretenimientos.

Las visitas con espectáculos en vivo también son divertidas y entretenidas. Desde hace unos diez años, estas visitas teatralizadas, cantadas y bailadas son cada vez más populares. Estas visitas, dirigidas por actores, cantantes y bailarines, permiten a los visitantes descubrir las colecciones de una manera desenfadada y divertida, al tiempo que transmiten conocimientos científicos, históricos y estéticos sobre las obras y tocan la sensibilidad de los visitantes.

Lo espectacular y lo inmersivo

Por último, siguiendo el ejemplo de la arquitectura museística espectacular, una de las vías de mediación tiende a la espectacularidad⁴²² en la exposición, donde toda la exposición actúa como mediadora. Las exposiciones inmersivas, herederas de los panoramas y dioramas, constituyen un ejemplo elocuente de esta nueva tendencia. Asistimos a una auténtica «fiebre del arte inmersivo»⁴²³. Este concepto de inmersión total tiene su origen en 1976, cuando «Albert Plécy fundó un centro de arte digital, la *Cathédrale d'images* (Catedral de imágenes) rebautizada *Carrières de Lumières* (Cantera de luces) en 2012, cuando pasó a manos de *Culturespaces*»⁴²⁴. En 2018 se inauguró en París el *Atelier des Lumières* (Taller de luces). El *video mapping* permite a los visitantes sumergirse totalmente y descubrir en detalle las obras proyectadas. Para los profesionales de los museos, estos centros de arte digital no forman parte del ámbito museístico, pero son innegablemente populares entre el público⁴²⁵ y han inspirado a los museos.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² CAILLET Élisabeth y MAIRESSE François utilizan el término espectacularización.

⁴²³ BINDÉ Joséphine, *La fièvre de l'art immersif* (La fiebre del arte inmersivo), BeauxArts Magazine, octubre de 2019.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*: la exposición Gustave Klimt atrajo a 1,2 millones de visitantes del 13 de abril al 6 de enero de 2019.

Las instituciones museísticas han abierto sus puertas a este nuevo proceso de inmersión total, sonido e imagen, que sigue siendo inaccesible para las personas con discapacidad visual, como señala Bertrand Verine. El primer evento museístico fue la exposición del colectivo de artistas japoneses *TeamLab*, especialistas en arte digital inmersivo, en la *Grande Halle de la Villette* de París *Au-delà des limites* (Mas allá de los límites) (del 15 de mayo al 9 de septiembre de 2018). Se trataba de una «serie de instalaciones interactivas e inmersivas en las que el visitante estaba rodeado de imágenes de 360° que cambiaban con sus movimientos»⁴²⁶.

Los profesionales de los museos han añadido significado a esta tecnología, y el proceso inmersivo se ha convertido también en una herramienta de mediación, como ilustra la *Expo Pompéi* en el *Grand Palais*⁴²⁷: «un recorrido inmersivo lleva a los visitantes al corazón de Pompeya, desde la época de su esplendor hasta la tragedia de su destrucción, a través de proyecciones de 360° en muy alta definición, creaciones sonoras y reconstrucciones en 3D de calles y viviendas. Combinando tecnología y arqueología, la exposición cuenta la fascinante historia de esta ciudad y los (re)descubrimientos que han hecho posibles las excavaciones realizadas a lo largo de los tiempos, hasta nuestros días»⁴²⁸. Debido a la crisis sanitaria, la exposición tuvo que cerrar sus puertas, pero el *Grand Palais* permitió a los visitantes de disfrutar de una visita virtual gracias a la exposición *Pompéi chez vous* (Pompeya en casa), con vídeos, realidad virtual y realidad aumentada. Aunque se anunciaba claramente como divertida y espectacular, la exposición tenía un verdadero propósito educativo, basado en contenidos científicos de alta calidad y reconstrucciones en 3D extremadamente precisas.

Las exposiciones inmersivas también aparecen junto a una exposición principal para añadir otra dimensión más lúdica o sensorial a la exposición. Por ejemplo, durante la exposición de *Van Gogh en Auvers-sur-Oise*, el Museo de Orsay recurrió a la *start-up LucidRealities* para crear una exposición inmersiva, una experiencia de realidad virtual accesible con la compra de una entrada adicional. Esta experiencia introdujo una dimensión emocional y sensitiva: la voz de Marguerite, la hija del Dr. Gachet, guiaba al visitante y, gracias al «seguimiento de las manos, el visitante puede sentir la materialidad del cuadro, jugar con los colores y las pinceladas»⁴²⁹.

Los conservadores utilizan ahora la tecnología para mostrar las obras de una forma diferente y llevar a los visitantes de viaje en el marco de una exposición espectacular. Esto permite impartir conocimientos al tiempo que se utiliza la tecnología para atraer a un público amplio no necesariamente familiarizado con las instituciones museísticas. Vincent Delieuvin, conservador jefe de pintura italiana del siglo XVI en el Louvre apoyó el proyecto *La Joconde Exposition immersive* (expo-

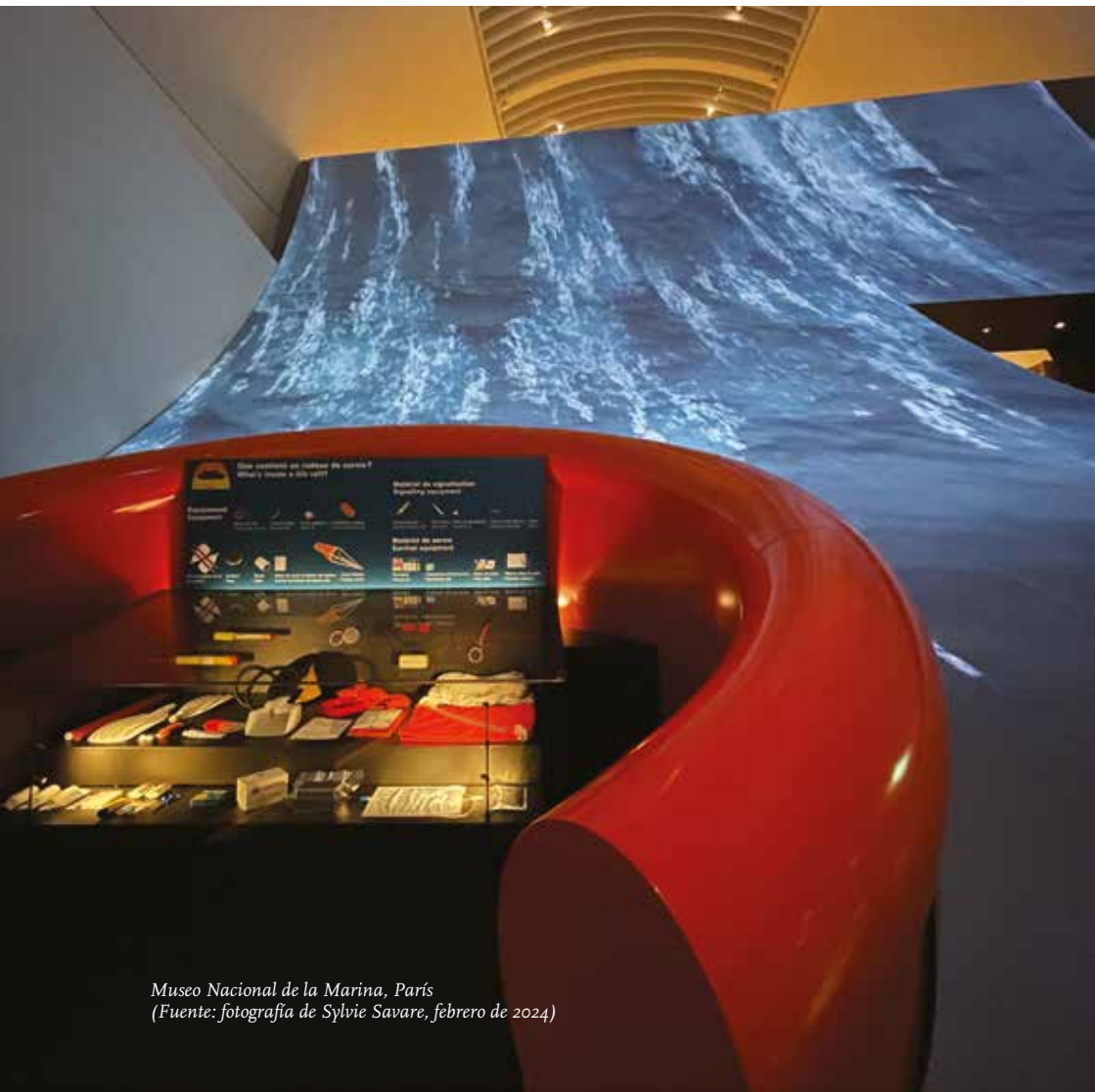
⁴²⁶ [Página web del Club innovation culture.](#)

⁴²⁷ Del 1 de julio al 29 de octubre de 2020.

⁴²⁸ [Página web del Grand Palais.](#)



Thierry Mugler, exposición Couturissime, del 30 de septiembre de 2021 al 24 de abril de 2022 en el Museo de Artes Decorativas de París.
(Fuente: [página web de Paris Secret](#))



Museo Nacional de la Marina, París
(Fuente: fotografía de Sylvie Savare, febrero de 2024)

sición inmersiva de la Giocondadel⁴³⁰ que fue asesor científico, por considerar que «la condición de obra maestra de la Gioconda la ha alejado de nosotros»⁴³¹. La aportación científica del conservador añadía significado a lo sensorial. Aquí, la lógica de la accesibilidad para todos se añadía a la lógica de la exposición espectacular. Danièle Giraudy señaló que esta exposición inmersiva resultaba muy costosa para los visitantes, y que era imposible satisfacer sus expectativas y responder a sus preguntas.

Las tecnologías utilizadas en estas nuevas formas de exposición son verdaderas herramientas de mediación. Ponen en contacto un objeto, o incluso todo el espacio del museo, y un visitante, pero en otra realidad, también significativa.

Además de la innegable y esencial aportación de las nuevas tecnologías al espectáculo museístico, la escenografía⁴³², desde los años 80, tiende a ocupar un lugar creciente en la frontera entre la creación artística, el marketing, la comunicación y la mediación⁴³³. Si la exposición tiene sentido como dispositivo de mediación, entonces los recursos de la exposición desempeñan un papel activo en ella: efectos de iluminación y dramatización, elección de colores, pedestales, elección del recorrido, señalización y expositores, todo ello está al servicio de la narrativa pretendida por el comisario de la exposición. En este sentido, la escenografía puede considerarse parte del proceso de mediación. Los bastidores de la exposición *L'âge d'or de la peinture anglaise, de Reynolds à Turner* (La edad de oro de la pintura inglesa, de Reynolds a Turner)⁴³⁴ se pintaron con colores vivos que recuerdan los interiores ingleses o las paredes de la *Tate Britain*, reforzando la narrativa de la exposición y creando una atmósfera única. Las exposiciones del *musée des Arts décoratifs* también recurren a una escenografía espectacular para atraer a los visitantes y atraer a un público poco familiarizado con los museos. La exposición *Thierry Mugler, Couturissime*⁴³⁵ es un ejemplo notable de ello, ya que combina dispositivos multimedia, olfativos, duchas sonoras, dramatización mediante efectos luminosos... una profusión de herramientas al servicio de una exposición sobre un diseñador visionario y prolífico. La combinación de estas espectaculares herramientas de mediación fue tal que contribuyó a la total autonomía del visitante inmerso en el universo creativo del artista; la mediación humana se hizo superflua, si no imposible, debido a la envolvente atmósfera sonora.

⁴²⁹ Comentarios de Alessandra Bogi, jefa de producción de la *start-up* *Lucid Realities*, en *Le Quotidien de l'art*, *op. cit.*

⁴³⁰ Del 10 de marzo de 2022 al 21 de agosto de 2022, *Palais de la Bourse*, Marsella.

⁴³¹ GUILLAUME Florence, ULLMANN Charlotte, *La Joconde au doigt et à l'œil*, Beaux-Arts Magazine, mayo de 2022, p. 38.

⁴³² O expographie o muséographie en *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, p. 660.

⁴³³ CAILLET Élisabeth, CHAZOTTE Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (dir.), *La médiation culturelle: cinquième roue du carrosse*, p. 16-17, la question de l'appartenance de la scénographie à la médiation fait débat, p. 19 (la cuestión de saber si la escenografía pertenece a la mediación es objeto de debate).

⁴³⁴ Del 11 de septiembre de 2019 al 16 de febrero de 2020 en el Museo del Luxemburgo, París.

⁴³⁵ Del 30 de septiembre de 2021 al 24 de abril de 2022 en el musée des Arts Décoratifs, París.

Las colecciones permanentes también empiezan a dotarse de exposiciones espectaculares. El Museo de la Marina, cuya reapertura está prevista para noviembre de 2023, ha centrado parte de su comunicación en la escenografía inmersiva: los visitantes pueden entrar en el mundo del puerto con contenedores apilados que sirven de vitrinas, o en la proa de un barco gigante que alberga una pantalla de 360°, o encontrarse sumergidos en una inmensa ola digital que evoca la situación de los marineros náufragos.

Esta cuarta vía de desarrollo de la mediación tiende a la integración de todos los elementos del ámbito museístico en un vasto territorio, un «todo de mediación», que reuniría mediación, marketing, comunicación, política de visitantes, escenografía y la propia arquitectura del museo, todos los cuales crean vínculos entre la institución y el visitante, siendo la frontera entre estos diferentes ámbitos cada vez más tenue.

Desde los años 80, un amplio abanico de servicios de acompañamiento a los museos contribuye a favorecer el desarrollo de cada individuo, ya sea perceptivo, cognitivo, afectivo o social. Por un lado, el visitante, reconocido como individuo, es percibido y comprendido como un todo, y se estimulan todos sus sentidos. Por otro lado, el espacio museístico, tanto físico como virtual, actúa como mediador, creando puentes entre el visitante y las instituciones museísticas, y entre los propios visitantes.

C – TODOS MEDIADORES: EL MEDIADOR, ¿UNA PROFESIÓN EN PELIGRO?

En estas diversas iniciativas para atraer a nuevos públicos y cumplir los requisitos de accesibilidad universal, las instituciones museísticas se encuentran en competencia con otros profesionales que pueden o no trabajar con mediadores, o con asociaciones.

La Fundación Art Explora cuenta con una red de más de dos mil voluntarios en Francia y el Reino Unido. Ofrece cinco tipos de misión: la misión *Allo Miró* para residentes en residencias de ancianos, un debate cara a cara o por videoconferencia sobre una obra de arte elegida por el voluntario, el plan *Un pied au musée* (Un pie en el museo) para apoyar a asociaciones durante todo el año y crear un vínculo con la institución, charlas en hospitales sobre arte, actividades en centros de ocio (lectura, talleres creativos, etc.) y la participación en el jurado de preselección del Premio Europeo Art Explora⁴³⁶. No se requiere formación en mediación cultural para ser voluntario. Durante los seminarios introductorios, se deja claro que los voluntarios no pretenden sustituir a los mediadores de los museos, pero el trabajo que realizan los voluntarios es muy similar al de los mediadores culturales profesionales.

⁴³⁶ Página web de Art Explora.

Sin prejuzgar las competencias de los voluntarios, no podemos sino sorprendernos de la expansión de este movimiento general en el que cualquiera puede convertirse en mediador: niños que pasan de ser prescriptores a convertirse en mediadores durante una sesión, adolescentes, voluntarios de asociaciones, voluntarios de sociedades de Amigos. Daniel Soulié señala que en muchos museos provinciales son las sociedades de Amigos las que organizan las actividades, sin la participación de la dirección del museo ni de los conservadores. Desde hace mucho tiempo, el museo promueve las condiciones para compartir su vocación y sus conocimientos científicos con los profesores de primaria y secundaria, proponiendo cursos de formación y paquetes pedagógicos. Hoy en día, dada la cantidad y diversidad de la información disponible, parece fácil improvisar como mediador del museo.

Por tanto, podemos preguntarnos legítimamente sobre la calidad de los servicios ofrecidos: ¿cumplen las misiones de una buena mediación? ¿Podemos dar criterios para el éxito de la mediación?

No todos los profesionales de museos entrevistados dieron la misma respuesta a esta pregunta: «aprender cosas mientras se pasa un buen rato»⁴³⁷, «la palabra adecuada para la persona adecuada»⁴³⁸, «decir las cosas simplemente, pero siendo exigente con el contenido»⁴³⁹, «hacer que la gente quiera volver»⁴⁴⁰.

Por lo tanto, podría afirmarse que, si los criterios para el éxito de la mediación no gozan de consenso entre los profesionales, resulta complicado establecer la legitimidad de la profesión y proteger su ejercicio.

⁴³⁷ Apéndice D: Entrevista con Corinne Héreau.

⁴³⁸ Apéndice H: Entrevista con Daniel Soulié.

⁴³⁹ Apéndice E: Entrevista con Anne Krebs.

⁴⁴⁰ Apéndice B: Entrevista con Danièle Giraudy.

Conclusión

La historia de la orientación museística en Francia desde el siglo XVIII está estrechamente vinculada a la evolución de la relación tripartita entre el museo, el visitante y el objeto museográfico, una evolución ligada a la finalidad asignada a la orientación a lo largo de los siglos.

Esta ayuda, o educación museística, se basa en la transmisión de conocimientos: saber, saber hacer y competencias interpersonales, todos los cuales se han priorizado a su vez y se promueven actualmente como un todo, sin jerarquía y a menudo sin distinción.

Este estudio ha puesto de relieve el hecho de que, en Francia, los poderes públicos desempeñan un papel primordial en el desarrollo de los objetivos de acompañamiento. El Estado ha sido y sigue siendo muy activo en la política cultural y educativa, y hoy en día esta política está muy descentralizada. Al definir el papel y las funciones del museo, en consonancia con el contexto internacional y socioeconómico del país, el Estado ha orientado los objetivos y las modalidades de acompañamiento al público, respaldando a veces también las prácticas iniciadas por algunas personalidades notables.

Hasta el siglo XIX, el objeto museístico se ofrecía a la contemplación estética e intelectual, al disfrute de los aficionados ilustrados y como objeto de estudio para los jóvenes artistas. Aparecieron los primeros instrumentos de acompañamiento escritos y orales.

El siglo XIX fue testigo del inicio de la democratización: el objetivo era educar a los ciudadanos para que se convirtieran en ciudadanos ilustrados en el espíritu de la Ilustración, con la instrucción y la edificación moral como objetivos del proyecto museístico. La educación popular, con su énfasis en la democratización, insistía en la educación permanente para todos, complementando o sustituyendo

a la escuela. El objeto museístico seguía estando en el centro del soporte. El guía, el conocedor, a menudo un conservador o un erudito, dispensaba sus conocimientos sobre el objeto a un público cada vez más amplio y pasivo, durante conferencias o demostraciones. El museo se consideraba una escuela museo. Al mismo tiempo, se crearon museos escolares en las escuelas, precursores del vínculo inextricable entre escuela y museo que sigue existiendo hoy en día. En aquella época, la educación museística se centraba en el conocimiento intelectual y el saber hacer.

Después de la Segunda Guerra Mundial, y continuando un movimiento iniciado bajo el Frente Popular, la acción cultural y las actividades socioculturales, en manos de profesores y trabajadores juveniles, se centraron en las habilidades interpersonales. En un contexto social particular, las actividades socioculturales daban prioridad a la integración social del individuo dentro de la comunidad. La noción de que la cultura debe ser accesible a todos sustentaba este enfoque. Empezamos a interesarnos por el público no especializado y por la diversidad de públicos, en particular los niños, hasta entonces excluidos de los museos, y, en mucha menor medida, las personas discapacitadas. Por iniciativa de algunas personalidades extraordinarias, a menudo inspiradas en modelos anglosajones, se inventaron nuevas instituciones y formas de soporte innovadoras para llegar a todo tipo de público. El objeto se convirtió en un simple medio, un vector de comunicación para fomentar la cohesión social. Los enfoques participativos, que culminaron con la invención de los ecomuseos y la creación del *Musée en Herbe*, fueron su expresión más lograda. El museo se convirtió en un foro-museo, abierto a todos.

A partir de los años 80, se abre un nuevo periodo, el de la mediación museística, entendida como un medio de educación museística, cuyo fin último sigue siendo la transmisión de todos los conocimientos. La mediación sitúa el intercambio en el centro de la relación tripartita entre museo/visitante/objeto, siendo su objetivo la transmisión de conocimientos estructurantes. El individuo, el visitante, está siempre en el centro de la experiencia, pero la labor del mediador, que ahora recibe una formación específica, es proporcionarle claves de comprensión, hacer de él un visitante activo, participar en su desarrollo personal en su conjunto, educarle en el sentido etimológico del término, guiarle. La segmentación de nuestros servicios de acompañamiento ha respondido a la tipología cada vez más amplia del público. Desde hace algunos años, los museos adoptan servicios de acompañamiento que favorecen la accesibilidad universal.

Como consecuencia, en particular, de la voluntad de los museos de abrirse a todos y al mundo, y de la aceleración de la transición digital vinculada, en parte, a los confines de la pandemia Covid-19, la mediación museística ofrece hoy cuatro maneras de explorar las colecciones. El primer enfoque, tradicional, sitúa el objeto en el centro del proceso de mediación y se apoya cada vez más en las herramientas

digitales para permitir un descubrimiento en profundidad del objeto, a riesgo de preferir su sustituto virtual. Un segundo enfoque propone nuevas interpretaciones del objeto: el museo se compromete con las cuestiones sociales y está abierto a la multidisciplinariedad. Un tercer enfoque sitúa el bienestar del visitante en el centro de sus actividades, basándose en la contemplación emocional y sensible del objeto. Así pues, estos tres primeros enfoques conceden un lugar esencial al objeto, de distintas maneras y con distintos fines. Desde una perspectiva económica y comercial, un cuarto enfoque considera al visitante como un cliente, tratando de seducirle, con el entretenimiento y la espectacularidad como elementos clave.

En la actualidad, esta forma polimorfa de mediación concreta la transformación del museo. El museo se está convirtiendo en un museo-ciudad, en un actor inclusivo y comprometido; el museo en su totalidad, en una herramienta de mediación. Tendemos hacia un enfoque de «mediación integral». Como resultado, el museo se está abriendo a una amplia gama de actores y herramientas digitales que compiten con los mediadores. Sin embargo, a falta de una investigación fundamental y aplicada a la educación museística, esta joven profesión ya está luchando por encontrar legitimidad dentro de la institución, un mundo altamente científico. Mientras los profesionales insisten en la necesidad del contacto humano y la confrontación física con las obras de arte, los recientes avances en inteligencia artificial plantean una amenaza real para la supervivencia de la profesión y, para algunos, para la propia existencia de los museos en las próximas décadas.

La transmisión de conocimientos sigue siendo el objetivo último de la educación museística. Requiere competencias específicas. Sigue siendo una misión esencial para los museos, como subraya la elección del tema propuesto por el ICOM para el Día Internacional de los Museos en 2024, *Educación e investigación*⁴⁴¹. Citemos a Emma Nardi, presidenta del ICOM, en su introducción al Día:

«Para mí, educación es cultura

educación es lectura

educación es ilustración

educación es transformación

educación es dignidad

educación es igualdad

educación es inclusión

educación es solidaridad,

¡educación es vida!

⁴⁴¹ [Página web del ICOM.](#)

Bibliografía

MUSEOS

- BRESCH-BAUTIER Geneviève y FONKENELL Guillaume (eds.), *Histoire du Louvre*, Vol I, II, III París, Fayard, 2016.
- EIDELMAN Jacqueline (ed.), *Inventer des musées pour demain* (Inventar museos para mañana), Informe oficial de la Misión Museos del siglo XXI, París, La Documentation française, 2017.
- GIRAUDY Danièle, BOUILHET Henri, *Le musée et la vie* (El museo y la vida), La Documentation française, 1977.
- GIRAULT Yves, RASSE Paul y VEAUTE Monique, *Les musées au prisme de la communication* (Los museos bajo el prisma de la comunicación), Hermès 61, la Revue, 2011.
- LABOURDETTE Marie-Christine, *Les Musées de France* (Los museos de Francia), París, PUF, coll. Que sais-je, 2015.
- POMIAN Krysztuf, *Le musée, une histoire mondiale, I., Du trésor au musée*, París, Gallimard 2020.
- POMIAN Krysztuf, *Le musée, une histoire mondiale, II. L'ancrage européen, 1789-1850*, París, Gallimard, 2021.
- POMIAN Krysztuf, *Le musée, une histoire mondiale, III. À la conquête du monde, 1850-2020*, París, Gallimard, 2022.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVIIIe-XXe siècle*, París, La Découverte /Poche (2005), 2008.
- SCHAER Roland, *L'invention des musées* (La invención de los museos), París, Découvertes Gallimard, RMN-Grand Palais Histoire, 1993, 2011.

MUSEOLOGÍA (obras generales)

- DELOCHE Bernard, *Le musée virtual*. Questions actuelles (El museo virtual. Cuestiones actuales), París, PUF, 2001.
- DESVALLÉES André y MAIRESSE François, (eds.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París, Armand Colin, 2011.
- GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, 5ª edición, París, Armand Colin, 2021.
- MAIRESSE François (ed.), *Dictionnaire de muséologie*, París, Armand Colin, 2022.
- MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, París, L'Harmattan, 2005.
- POULOT Dominique, *Musées et muséologie* (Museos y museología), Collection Repères, París, La Découverte, 2009.
- RASSE Paul, *Le musée réinventé – Culture, patrimoine, médiation* (El museo reinventado - Cultura, patrimonio, mediación), CNRS Éditions, 2017.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, stratégies de communication et médiation symbolique* (La exposición en el trabajo, estrategias de comunicación y mediación simbólica). París, L'Harmattan Communication, 1999.

PÚBLICO

POLÍTICAS CULTURALES, EDUCACIÓN, ANIMACIÓN, INCLUSIÓN

- BARRÈRE Anne, MONTOYA Nathalie (eds.) *L'éducation artistique et culturelle, Mythes et malentendus*, París, L'Harmattan, 2019.
- BARRÈRE Anne, MAIRESSE François, *L'inclusion sociale, les enjeux de la culture et de l'éducation* (Inclusión social, los retos de la cultura y la educación), París, L'Harmattan, 2015.
- CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle* (La democratización cultural, una forma de mediación que se agota), Grenoble, PUG, 2006.
- CAUNE Jean, *Formes artistiques et pratiques culturelles, enjeux théoriques et politiques* (Formas artísticas y prácticas culturales: Cuestiones teóricas y políticas), Logiques Sociales, París, L'Harmattan, 2018.
- GAZEAU Marie-Thérèse, *L'enfant et le musée* (Los niños y los museos), Les éditions ouvrières, 1974.

- JONCHERY Anne, BIRAUD Sophie (eds.) *Visiter en famille, socialisation et médiation des patrimoines* (Visitar en familia, socialización y mediación del patrimonio), París, La Documentation française, 2016.
- KREBS Anne, ROBATEL Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat*, (La democratización cultural: la intervención pública a debate), París, La Documentation française, n° 947, abril de 2008.
- MERLEAU-PONTY Claire, *Le jeune public au musée* (El público joven en el museo), París, L'Harmattan, 2019.
- MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, París, PUF, coll. Que sais-je ? 8ffi edición, 2021.
- URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, París, Pluriel, 2011.

MEDIACIÓN Y MEDIADORES

- ABOUDRAT Bruno Nassim y MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, París, PUF, coll. Que sais-je ? 2ffi edición, 2021.
- ANTOINE-ANDERSEN Véronique, *Regarder une œuvre d'art et aimer ça*, París, Éditions Eyrolles, 2019.
- BORDEAUX Marie-Christine, *La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension* (Mediación cultural: Mecanismos y modelos aún en tensión), L'Observatoire, no. 51, invierno 2018,
- BOTTON Alain de, ARMSTRONG John, *Art et Thérapie* (Arte y terapia), París, Phaidon, 2017.
- CAILLET Élisabeth, CHAZOTTES Patrice, SERAIN Fanny, VAYSSE François (eds.) *La Médiation culturelle : cinquième roue du carrosse ?* (Mediación cultural: ¿La quinta rueda del carro?) Patrimonio y sociedades, París, L'Harmattan, 2016.
- CAILLET Élisabeth con la colaboración de Evelyne Lehalle, *À l'approche de la médiation culturelle* (Acercamiento a la mediación cultural), Lyon, PUL, 1995.
- BORDEAUX Marie-Christine y CAILLET Élisabeth, *La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques* (La mediación cultural: prácticas y cuestiones teóricas), Culture & Musées, Número especial | 2013.
- CAMART Cécile, MAIRESSE François, PRÉVOST-Thomas Cécile y Vessely Pauline (eds.), *Les mondes de la médiation culturelle* Vol 1: *Approches de la médiation*, Vol 2: *Médiations et cultures*, París, L'Harmattan, 2015.

- CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, París, Armand Colin, 2^{ff} edición, 2017.
- DUBOIS Marie-Dominique, *Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales* (Enfoques participativos: Fundamentos y prácticas actuales en las instituciones museísticas), In Situ, Revista del Patrimonio, n° 41, 2019.
- DUREY Philippe, *École du Louvre, Jalons pour une histoire 1882-1998* (École du Louvre, Hitos para una historia 1882-1998), Lyon, Fage, 2021.
- FRAYSSE Patrick (ed.), *Médiations culturelles innovantes : observations croisées dans deux musées toulousains* (Mediación cultural innovadora: Observaciones cruzadas en dos museos de Toulouse), Les Dossiers de l'OCIM, 2021.
- GAUDIBERT Pierre, *Du culturel au sacré* (De la cultura a lo sagrado), París, Casterman, 1981.
- LABBÉ Leslie, *La muséothérapie, Analyse des potentiels thérapeutiques du musée* (Museotherapia: Análisis del potencial terapéutico de los museos, Le)s Cahiers d'études de l'Observatoire de l'OCIM, 2021.
- JONCHERY Anne, OCTOBRE Sylvie (eds.), *L'éducation artistique et culturelle, une utopie des sciences sociales* (Educación artística y cultural: Una utopía de las ciencias sociales), París, Sciences PO Les Presses, 2022.
- LUHERNE Cécile, *La médiation culturelle numérique destinée aux enfants* (Mediación cultural digital para niños), Saarbruck, European University Press, 2016.
- MAIRESSE François, VAN GEERT Fabien (eds.), *Médiation muséale, nouveaux enjeux, nouvelles formes* (Mediación museística, nuevos retos, nuevas formas), París, L'Harmattan, 2022.
- MONTOYA Nathalie, *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle : contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture* (Mediadores y mecanismos de mediación cultural: contribución al establecimiento de una gramática de la acción para la democratización de la cultura), Sociología. Universidad Sorbona Nueva - París III, 2009.
- PEYRIN Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil* (Ser mediador de museo. Sociología de una profesión engañosa), París, La Documentation française, 2010. (PEYRIN Aurélie 2010).
- PEYRIN Aurélie, *Démocratiser les musées : une profession intellectuelle au féminin* (Democratizar los museos: Una profesión intelectual para las mujeres), *Travail, genre et sociétés* (Trabajo, género y sociedades) n° 19, 2008.

- PEYRIN Aurélie, *Les modes de professionnalisation de l'accompagnement muséal. Profils et trajectoires des médiateurs* (Las modalidades de profesionalización del acompañamiento museístico. Perfiles y trayectorias de los mediadores), *Sociologie de l'Art*, vol. opus 11& 12, n° 1, 2008, pp. 139-169 (PEYRIN Aurélie 2008).
- PITON Gaëlle, *Et si l'on faisait un pas de côté ?* (¿Y si diéramos un paso al lado?), París, Éditions Leduc, 2022.
- POLI Marie-Sylvie, *Le texte au musée : une approche sémiotique* (El texto en el museo: un enfoque semiótico), París, L'Harmattan, 2016.
- RAYNA Sylvie (ed.), *Les bébés au musée. Pourquoi ? Comment ?* (Los bebés en el museo. ¿Por qué? ¿Cómo?), Toulouse, Érès, 2022.
- VIDAL Geneviève, *La médiation numérique museale, une renouvellement de la diffusion culturelle* (La mediación digital en los museos: una renovación de la difusión cultural), Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.
- *Textes et public dans les* (Textos y públicos en los museos), *Publics et musées*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, n° 1, mayo de 1992.

SITOGRAFÍA

Las páginas web que figuran a continuación fueron una fuente esencial de información y reflexión y se consultaron en numerosas ocasiones entre octubre de 2021 y mayo de 2025:

Sitios web del Ministerio de Cultura y Comunicación, del Ministerio de Educación Nacional, del ICOM, del ICOM CECA, de Légifrance y de los museos.

Lista de personas entrevistadas

Las entrevistas tuvieron lugar entre 2022 y 2024 y aportaron valiosas contribuciones a mi reflexión.

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a las personas que tuvieron la amabilidad de dedicarme parte de su valioso tiempo.

(Por orden alfabético)

- Véronique Andersen es mediadora cultural y autora, creadora del protocolo *la cérémonie du regard* (la ceremonia de la mirada). (Apéndice A)
- Danièle Giraudy es académica (elegida en 2006 para el puesto 37), historiadora del arte y conservadora general del patrimonio. Fue conservadora del Museo de Bellas Artes de Marsella (1966-1971) y fundadora del primer museo infantil (1968), fundadora del Taller Infantil del Centro Pompidou (1972-1981), directora y conservadora del Museo Picasso de Antibes (1981-1991), directora del Museo de Artes Decorativas de París (1991-1994), directora de los museos de Marsella (1999-2005) y conservadora de las colecciones de la Fondation des Treilles de Aix-en-Provence. Es autora de publicaciones sobre museología y arte moderno, y miembro del ICOM y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. (Apéndice B)
- Anne-Sophie Grassin es responsable de divulgación y acción cultural del MAC VAL, museo de arte contemporáneo de Val-de-Marne. (Apéndice C)
- Corinne Héreau es directora de asociaciones y mecenas del Musée en Herbe. (Apéndice D)
- Anne Krebs es jefa de la Unidad de Investigación Socioeconómica del Museo del Louvre. (Apéndice E)

- Marie-Clarté O'Neill es museóloga, presidenta del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA) del ICOM, investigadora asociada en la Universidad de Montreal y profesora de museología y educación museística en la École du Louvre. (Apéndice F)
- Gaëlle Piton es sofróloga, coach, autora de seis libros, creadora de las visitas lentas (mediación museística), conferenciante (TEDx), formadora, periodista de prensa, presentadora de televisión y radio, y creadora de «Danser sa vie» (Baila tu vida). (Apendice G)
- Daniel Soulié es jefe de mediación, consejero especial del director adjunto del Museo del Louvre y escritor. (Apendice H)
- Cécilia de Varine es gestora de proyectos y formadora en mediación cultural. (Apéndice I)
- Hugues de Varine fue director del ICOM de 1965 a 1974 y después consultor en desarrollo comunitario en Francia y en el extranjero. (Apéndice J)
- Bertrand Verine es analista del discurso sensorial en la Universidad Paul Valéry - Montpellier 3 y director científico de la Fondation du Toucher (AFONT). (Apendice K)

Las transcripciones de las entrevistas están disponibles en la página web del ICOM CECA.

Cronología*

CREACIÓN DE INSTITUCIONES, ARSENAL JURÍDICO, POLÍTICAS CULTURALES, PÚBLICO, TÉCNICAS DE ACOMPAÑAMIENTO, INTERNACIONAL

SIGLOS XVI Y XVII

- 1559: Primera utilización, en el sentido moderno, de la palabra museo. Sin embargo, hasta la década de 1760, la palabra gabinete se utilizaba para referirse a una colección pública o privada.
- 1648: Creación de la Academia de Pintura y Escultura. 1666: Creación de la Academia de Ciencias.
- 1666: Colbert instituye una conferencia mensual sobre los mejores cuadros del Gabinete del Rey, impartida por un profesor de la Academia para los miembros de ésta.
- 1673: Primer Salón (que duró hasta finales del siglo XIX): las obras se numeran y se enumeran en un catálogo, sin comentarios.
- 1677: Publicación de uno de los primeros catálogos de grabados de pinturas, estatuas y bustos antiguos de Luis XIV.
- 1694: Apertura del *musée des Beaux-Arts et d'Archéologie* (nombre actual) en Besançon, primer museo creado en Francia.

* N.d.l.r.: Los nombres en francés aparecen en itálico a veces traducidos a veces no y otras veces solo en español. La versión original francesa sirve de referencia.

SIGLO XVIII

Creación de los primeros museos en Francia y apertura de escuelas de dibujo dentro de los museos.

1720: Apertura al público de la *Galerie d'Orléans*, la colección de la Casa de Orleans.

1745: Nombramiento de Louis Daubenton para el puesto de vigilante y demostrador del *Cabinet du Roi*: amplio trabajo de organización metódica de las colecciones. El *Cabinet du Roi*, gabinete de historia natural en el *Jardin des Plantes*, se convierte en el primer museo de París.

1750: Publicación del catálogo de los cuadros del Gabinete del Rey.

1752: Artículo de la Enciclopedia *Cabinet d'histoire naturelle* (Gabinete de historia natural): destaca la doble finalidad del museo: enseñanza y entretenimiento; menciona la presencia de etiquetas junto a los objetos y la mediación libre o por correo: una persona responde a las preguntas de los visitantes.

En la segunda mitad del siglo XVIII: cursos públicos gratuitos, demostraciones y experimentos en los nuevos museos de historia natural, y publicación de obras destinadas a los aficionados.

1750-1779: apertura al público del Palacio de Luxemburgo y de la *Galería de Marie de Médicis*.

1789: Nacionalización de los bienes de la Iglesia el 2 de noviembre.

1792 : • Nacionalización de los bienes de los emigrados y de los bienes de la Corona el 2 de agosto de la Corona.

- *Projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique* (proyecto de decreto sobre la organización de la enseñanza pública) presentado a la Asamblea Legislativa los días 20 y 21 de abril de 1792, por Nicolas de Condorcet, puede considerarse como el texto fundador de la educación popular.

1793: • Inauguración, el 10 de agosto, del *Musée central des arts* (actual *musée du Louvre*), al que seguirán el *Musée des Monuments français*, el *Muséum national d'Histoire naturelle*, el *Conservatoire national des Arts et Métiers* y el *Cabinet d'anatomie de l'École de la santé* de París.

- Publicación del primer catálogo de objetos de la galería del *Muséum central des arts* (hoy Louvre).
- Apertura de los museos de Bellas Artes de Nancy y Toulouse.

1794: • Apertura del Museo de Bellas Artes de Tours. Creación del *Conservatoire des arts et métiers*, abierto al público en 1802.

- Discurso de Louis-François Portiez sobre la educación, primer paso hacia actividades socioeducativas y manifestaciones culturales.

1797: Apertura del Museo de Bellas Artes de Orleans.

Finales del siglo XVIII: prefiguración de las exposiciones contemporáneas con panoramas. Aparición de la noción de público tal y como la conocemos hoy.

SIGLO XIX

1801: 31 de agosto, Decreto Chaptal (creación de quince museos provinciales).

1802: • Creación de la *Direction générale des musées français* (Dirección general de los museos franceses) que se convertirá en la *Direction des musées de France* (Dirección de los museo de Francia) en 1946).

- Creación del cargo de Director General del Museo Central de las Artes, bajo la autoridad del Ministerio del Interior.
- Lanzamiento de las *Notices* (breves folletos sobre las obras), previo pago.

1815: Congreso de Viena, restitución de las obras de arte saqueadas por las tropas napoleónicas.

1818: Creación de un museo dedicado a los artistas vivos en el Palacio de Luxemburgo (primer museo de arte contemporáneo).

1819: Enseñanza académica en el CNAM, museo-escuela y laboratorio de investigación a partir de 1852.

1822: Invención del diorama, prefiguración de las exposiciones contemporáneas.

1828: Creación del Ministerio de Instrucción Pública.

A partir de los años 1820:

- Creacion de las primeras sociedades educativas para los intelectuales y los reformadores sociales. Objetivo: proporcionar educación a los adultos de las clases trabajadoras.
- Los movimientos obreros, en particular socialistas y sindicales, activos en la promoción de la educación popular mediante la organización de reuniones, talleres y debates sobre cuestiones sociales y políticas.

1833: La ley Guizot sobre la enseñanza primaria hace obligatoria en Francia la educación primaria para los niños de 6 a 12 años. Aunque criticada por su carácter restrictivo, la ley abrió el camino a un mayor acceso a la educación para las clases populares y dio origen a los museos escolares con la idea de reunir una colección de objetos como herramientas pedagógicas.

Segunda mitad del siglo XIX:

- Aparición de etiquetas en los marcos con el nombre del artista, el título de la obra y, a veces, un pie de foto.
- En el Louvre comienzan a trabajar intérpretes-guías independientes.
- Las herramientas ofrecidas en el Louvre, por ejemplo (noticias simples o catálogo razonado), tienen en cuenta tanto al público profano como al informado.

1851: *The Great exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Gran Exposición de las obras de la industria de todas las naciones (Londres).

1852: Creación del Museo de South Kensington (Londres).

1855: El Museo del Louvre está abierto al público toda la semana, excepto los lunes (antes de esta fecha, los horarios de apertura dependían de la categoría del público, se privilegiaba a los artistas copistas y a los extranjeros).

1864: Creación de la *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie* (Unión Central de Bellas Artes Aplicadas a la Industria), que anuncia su función pedagógica.

1866: Jean Macé funda la *Ligue de l'enseignement*, que desempeñó un papel clave en la promoción de la educación popular, organizando conferencias y cursos abiertos al público en general.

1870: • Creación del primer círculo de la *Ligue de l'enseignement*.

- Primeros indicios de un movimiento para explorar los vínculos entre los museos y las comunidades en Francia, con la construcción de museos locales a nivel cantonal en contacto directo con la población local.
- El departamento de Bellas Artes pasa a depender del Ministerio de Instrucción Pública, que se convierte en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

1871: Petición a favor de una enseñanza primaria obligatoria y laica, bajo el impulso del círculo parisino de la *Ligue de l'enseignement*.

1878: Creación del Museo Etnográfico del Trocadero.

1879: Creación, por iniciativa de Jules Ferry, del Museo Pedagógico (decreto del 13 de mayo).

1881-1882: Las leyes de Jules Ferry hacen que la escuela primaria sea pública, gratuita, laica y obligatoria, e introducen la lección objetiva: nacimiento de los museos escolares.

En los años 1880: visitas pedagógicas al museo para los alumnos de secundaria de la región parisina, dirigidas por sus profesores.

1880-1890: El Museo Nacional de Historia Natural de París presenta por primera vez dioramas naturalistas.

1882: Creación de la *École du Louvre*.

1885: *Traité de l'Administration des Beaux-Arts* (Tratado sobre la administración de los bellas artes) re la consideración de dos tipos de público: público general y público de élite.

1898: La *Union centrale des Arts décoratifs* desarrolla actividades educativas con escuelas y talleres de artes decorativas.

1899: Inauguración del *Brooklyn Children's Museum* (Museo Infantil de Brooklyn).

SIGLO XX

1900: 600 museos en Francia

1901: La ley de 1901 permite la creación de asociaciones sin ánimo de lucro en Francia, lo que favorece el desarrollo de numerosas organizaciones de educación popular.

1910: Creación de la Asociación de Guías e Intérpretes del Louvre y de los museos nacionales.

Década de 1920: Algunos museos crean departamentos especiales para los jóvenes.

1920: Introducción de las *conférences-promenades* (conferencias-paseadas) y de las conferencias pedagógicas (cursos de historia del arte) en el museo del Louvre.

1921: Introducción de cursos gratuitos de historia del arte para el público en general en el Museo del Louvre, los cursos Rachel Boyer.

1926: Creación de la Oficina Internacional de Museos.

1928: Creación del primer servicio de visitas guiadas en el Louvre.

1931: Orden del 2 de marzo: introducción de visitas escolares de 2 horas para los alumnos de secundaria, acompañados por su profesor y dirigidos por un guía o conferenciante, pero siguen siendo ocasionales.

1932: El Ministerio de Instrucción Pública se convierte en Ministerio de Educación Nacional.

1933: Los directores y conservadores de museos recomiendan que se indique el nombre del artista en el marco y, sólo en algunos casos, el tema de la obra.

Década de 1930: Introducción de las visitas escolares gratuitas y concesión de tiempo libre para la enseñanza.

1935: Creación de una sección «junior» para menores de cinco años, en el seno de la *Société des Amis du musée national d'Histoire naturelle* (Sociedad de amigos del Museo nacional de historia natural), que organiza visitas dirigidas por profesores, subdirectores de laboratorio y ayudantes.

1936: • *Front Populaire* (Frente Popular): inicio de una política cultural (cultura popular y cultura de masas, acción cultural) y control pedagógico de los museos como prioridad.

- Relanzamiento de la educación popular. Actividades escolares de ocio: visitas organizadas y talleres de arte.

- Primera visita nocturna al Louvre.

- Elaboración de un plan de visitas para profesores en visitas escolares a determinados museos de París.

- 52.700 visitantes del Louvre asisten a una visita-conferencia (6.400 en 1937).

1937: • Creación del *musée national des Arts et Traditions populaires*.

- Inauguración del Museo de Arte Moderno de París.

- Creación de los «martes populares» en el Louvre, tarifas reducidas para los trabajadores sindicados.

1938: Creación del *musée de l'Homme* (museo del Hombre).

1939: Cierre del Louvre.

1940-1941: Reapertura parcial del Louvre al público y oferta de visitas guiadas.

Años 40: Creación de las *Maisons des Jeunes et de la Culture* para promover la cultura, la formación y las actividades artísticas a escala local.

1945: La ordenanza del 13 de julio da la primera definición legal de museo.

1946 : • Creación del ICOM.

- La Constitución de 1946 garantiza «la igualdad de acceso a la cultura» para todos y relanza los movimientos juveniles y de educación popular.

1947: El ICOM propone una primera definición del museo, que sitúa la colección en el centro de la definición del museo.

1948: • Creación de dos comités internacionales en el seno del ICOM: Museos infantiles (Comité n°6) y Labor educativa en los museos (Comité n°7).

- Declaración Universal de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas: la cultura para todos, un derecho fundamental.
- La *École du Louvre* ofrece formación para profesores cuya labor consiste en dirigirse a los jóvenes.

1949: Decreto de 13 de abril por el que se crea el primer servicio educativo de los museos nacionales.

Años 50: Aparecen carteles (rectángulos de cartón) en las paredes del Louvre.

1952: • Decreto de 3 de enero por el que se fijan las condiciones de las visitas guiadas.

- Geneviève Dreyfus-Sée redacta una guía sobre «el uso de los museos en la *École active*».

1953: • Fusión de los dos comités internacionales n°6 y n°7 del ICOM para convertirse en el Comité de Educación (disuelto en 1962).

- Primer taller infantil, *l'atelier des moins de 13 ans* (taller para los niños de menos de 13 años), en la *Union centrale des Arts décoratifs*, ampliado a los adolescentes en 1955.

1958: Constitución francesa de 4 de octubre de 1958: corresponde al Estado hacer todo lo posible para que todos puedan participar en la vida cultural.

1959: • Creación del Ministerio de Asuntos Culturales y renovación de la política cultural: democratización de la cultura y estructuración de la administración cultural.

- Reforma Berthoin: enseñanza obligatoria hasta los 16 años.

Años 60: Inicio de actividades dirigidas a grupos socioculturales (que hoy podrían calificarse de específicos) por parte de los departamentos de relaciones públicas como parte de la institucionalización del proyecto de democratización de la cultura.

- 1963: Creación del DEPS (*Département des Études de la Prospective et des Statistiques*) para conocer mejor a los públicos.
- 1964: Coloquio internacional sobre el papel educativo y cultural de los museos.
- 1965: Creación del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA).
- 1966: Creación de la *Association Technique pour l'Action Culturelle* (ATAC) (Asociación Técnica para la Acción Cultural), que apoya la formación de trabajadores culturales.
- 1967: • Puesta en marcha del *Museobus* en Marsella (Danièle Giraudy), inclusión social y actividades fuera del recinto.
- Apertura del primer museo infantil para los más pequeños dentro del Museo de Bellas Artes de Longchamp (Danièle Giraudy).
 - Apertura del primer museo de la isla de Ouessant, el Ecomuseo de Niou.
- 1968: • *Declaración de Villeurbanne*, 40 directores en escenario de equipamientos culturales en torno a Roger Planchon: aparece la noción de no-público.
- Coloquio de Amiens organizado por la *Association d'Étude pour l'Expansion de la Recherche Scientifique* sobre la entrada del arte en la política educativa (nueva pedagogía inspirada en la pedagogía de Freinet, reedición en 1969 de obras de 1946-1954).
 - El Departamento de Educación de los Museos Nacionales se convierte en la Oficina de Acción Cultural. A finales de los años 70, vuelve a cambiar su nombre por el de Oficina de Acción Cultural y Educativa.
- 1970: • Trabajos del ICOM sobre el papel social del museo, en términos de responsabilidad en la protección del medio ambiente.
- Época de animación cultural. Noción de desarrollo cultural (Jacques Duhamel).
 - Aparición del movimiento ecomuseológico (Hugues de Varine).
 - Primeras iniciativas en favor de las personas con discapacidad
 - El visitante en el centro de la relación visitante-museo-objeto
- 1971: • Creación del Fondo de Intervención Cultural (FIC)
- La palabra ecomuseo es adoptada oficialmente por el ICOM.
 - La Asamblea General de las Naciones Unidas adopta la Declaración de los Derechos del Retrasado Mental.
 - Inauguración del Ecomuseo de Creusot-Montceau-les-Mines.

- 1972: • *Declaración de Santiago de Chile* sobre el advenimiento de un museo integral, abierto al mundo y con una función social.
- El *musée des Arts et Traditions Populaires* se traslada al *Bois de Boulogne*: nueva museografía, introducción por primera vez de audiovisuales en un recorrido museístico, primer dispositivo de audioguía, simplificación de los textos y aparición de gráficos explicativos.
- 1973: • Primera exposición de carteles, *Equivoques* en el Museo de Artes Decorativas de París.
- Primera encuesta sobre las prácticas culturales francesas lanzada por el Ministerio de Asuntos Culturales.
 - Introducción del 10 % para la enseñanza libre: se refiere al tiempo asignado a los profesores de secundaria y primaria para organizar libremente los planes de estudio de sus materias.
- 1974: • El ICOM formula una nueva definición de museo.
- Inauguración del *CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains)* en Burdeos.
- 1975: • La Ley Haby de 11 de julio sobre la educación pone en marcha la introducción de la educación artística y cultural en las escuelas.
- La Asamblea General de las Naciones Unidas adopta la Declaración de los Derechos de los Impedidos.
 - *Loi d'orientation en faveur des personnes handicapées* (Ley de orientación para las personas con discapacidad), primera política pública sobre discapacidad para adultos y niños.
 - Inauguración del *Musée en Herbe* en el Jardín de Aclimatación (Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty y Anne Tardy), exposiciones en forma de «cajas de colores». Se combina por primera vez una visita con un taller creativo. Idea: descubrir divirtiéndose.
 - Lanzamiento del *Atelier des enfants* (Taller Infantil) del Centro Pompidou (prefiguración de Danièle Giraudy): aprender a mirar, fomentar los cinco sentidos, atención a la discapacidad, kits educativos, co-construcción, talleres, exposiciones itinerantes, formación.
- 1976: Creación del centro de artes digitales, *La cathédrale d'images* (La catedral de imágenes), por Albert Plecy.

- 1977: • Inauguración del Centro Pompidou con la creación de un servicio público (ídem en 1986 con Museo Orsay y la *Cité des Sciences et de l'Industrie*). Lanzamiento de exposiciones itinerantes, co-creación de exposiciones con el visitante, visitas de descubrimiento, visitas guiadas, visitas «cómo se hace», encuentros con artistas, acceso a las reservas, formación, sala polivalente, aumento del número de exposiciones temporales. Base: contacto, intercambio, debate.
- Lanzamiento de talleres para adultos en la *Union centrale des Arts décoratifs*, probablemente los primeros de este tipo.
 - Exposición *Les mains regardent* (Las manos miran) en el Centro Pompidou, destinada a niños menores de 12 años con discapacidad visual (Danièle Giraudy).
 - Creación de la *Mission d'action culturelle en milieu scolaire* (Misión de acción cultural en medio escolar) que refuerza el vínculo escuela/museo.
- 1978: • Creación del comité de acción cultural escolar.
- Exposición *Fer-blanc et fil de fer* (Hilo de hierro y lanza de hierro), creación del tren-museo infantil.
- 1979: • Creación del *Atelier des Tout-Petits*, para niños menores de seis años, en la *Union centrale des Arts décoratifs*.
- El *Musée en Herbe* edita libros de exposición para jóvenes con el fin de prolongar la visita.
 - Finales de los años 1970: primer taller de iniciación a la arquitectura, en el *musée des Monuments français* (Marie-Clarté O'Neill, Thérèse Gazeau-Caille).
- 1980: • «Fiebre de los museos».
- La escenografía adquiere un papel cada vez más importante
 - Marie-Clarté O'Neill y Marie-Thérèse Gazeau-Caille introducen las visitas exploratorias (búsqueda de tesoro para toda la familia) para los jóvenes visitantes de los museos nacionales. Primera visita familiar gratuita.
 - Fomento de la creación de servicios educativos autónomos (deinculción progresiva de la Oficina de Acción Cultural y Educativa).
 - El Louvre propone visitas escolares, principalmente para clases de 6°.
 - Lanzamiento de las primeras clases de patrimonio.

1980/1985: Marie-Clarté O'Neill utiliza por primera vez el término «mediación». Museos provinciales como el *musée des Beaux-Arts* de Nancy, el *musée des Beaux-Arts* de Estrasburgo y el CAPC de Burdeos se embarcan en la mediación, y en 1986 el término se utiliza en la *Cité des Sciences et de l'Industrie*. La mediación se basa en la participación de los visitantes y es una de las herramientas de la educación museística.

1981: Año Internacional de las personas con discapacidad.

1982-1983: En el Museo del Louvre, bajo la égida de Françoise Broyelle, se crea en el Departamento de Antigüedades Egipcias un espacio dedicado a los primeros talleres pedagógicos para niños de 6 años.

1983: *Protocole d'accord national Culture - Education* entre los ministerios de la cultura y de la educación para asegurar coherencia entre el proyecto educativo y el proyecto cultural con programas educativos comunes.

1985: • La *École du Louvre* ofrece un curso de iniciación a la mediación (Marie-Clarté O'Neill).

- El Servicio Central se convierte en Servicio de Museología y Acción Cultural.

1986: • Inauguración del Museo de Orsay y de la Ciudad de las Ciencias y de la Industria.

- Creación del primer servicio público autónomo en el Museo de Orsay.
- Primera biblioteca interactiva del museo de Orsay.
- Primera utilización del término «mediador» en la *Cité des Sciences et de l'Industrie*.
- Firma del acuerdo Cultura-Justicia.
- Creación de la *Association Nationale de Formation et d'Information Artistique (ANFIAC)* (Asociación Nacional de Formación e Información Artística): cursos de formación sobre diversos temas para preparar puestos como gestores de proyectos culturales.

1987: • Creación del servicio cultural del Louvre: formación de profesores para que puedan comentar obras de arte en lenguaje de signos, equipo específico de mediación dedicado a personas con discapacidad.

- El informe Brundtland populariza el concepto de desarrollo sostenible.

- 1988: Ley de 6 de enero sobre las enseñanzas artísticas, que relanza las enseñanzas artísticas y culturales.
- 1989: • Inauguración de la pirámide del Louvre que inicia talleres para adultos y niños muy pequeños (a partir de 4 años).
- *Protocole Culture-Enfance*: los niños muy pequeños son considerados personas de pleno derecho y se les reconocen derechos culturales (ampliado en 2017, para el despertar cultural de los niños muy pequeños).
 - Protocolos firmados entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Juventud y Deporte, así como con la Secretaría de Estado para la Familia.
 - Introducción de guías acústicas en el Museo del Louvre.
 - Finales de los años 80: Aparece la noción de desarrollo sostenible, que se sustituye a la de ecología.
- 1990: • Aparición de la noción de diversidad cultural.
- Inicio de la realidad virtual, que se desarrolla en los museos desde 2014.
 - Consideración del desarrollo personal y del bienestar de los visitantes.
 - Aparición del término inclusión social entre el gran público (utilizado por primera vez a mediados de los años 70, en sustitución de la palabra inserción).
 - Aparición del concepto de Cuidado (en inglés *care*).
 - Aparición del término y concepto de museo virtual.
 - Aumento del número de iniciativas dirigidas a las personas con discapacidad, pero principalmente con enfoques visuales y táctiles.
- 1990: *École du Louvre*: revisión de la enseñanza de la museología, papel importante de la educación museística (Marie-Clarté O'Neill).
- 1991: Primera visita táctil al Museo Picasso de Antibes (Danièle Giraudy).
- 1992: • La Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro democratiza el concepto de desarrollo sostenible.
- El Museo de Bellas Artes de Lyon ofrece talleres y visitas para adultos en el ámbito social a petición del Movimiento ATD Cuarto Mundo. Organización que reúne a personas que desean comprometerse a acabar con la pobreza extrema y construir una sociedad más justa que respete los derechos fundamentales y la dignidad igualitaria de todas las personas.

- 1993: Acuerdo de protocolo sobre la EAC en el que participan 4 ministerios (pero sin las autoridades locales). Centros experimentales de educación artística.
- 1994: Creación de doce sitios experimentales de educación artística.
- 1995: • creación de la Galería Táctil del Museo del Louvre, sustituida en otoño de 2023 por el Espacio de Descubrimiento de Esculturas.
- Mediados de los años 90: la profesión de mediador comienza a organizarse.
- 1997: *Emplois-jeunes*, nuevos empleos para los jóvenes, sobre todo en los ámbitos de la mediación social y cultural (creado por Martine Aubry, bajo el Gobierno de Lionel Jospin).
- 1998: • 29 de julio: ley de lucha contra la exclusión: igualdad de acceso de todos a la vida cultural.
- Creación de la asociación *Cultures du Cœur* para compensar la desigualdad de acceso a las actividades culturales.
- Circular del 22 de julio sobre «EAC de la escuela infantil a la universidad» que recomienda pedir «a cada escuela y centro de enseñanza escolar o superior que organice, con y para los jóvenes, al menos una vez al año, un momento especial de encuentro con la creación artística y el patrimonio». No tendrá efectos cuantitativos notables, debido a su coste. Por primera vez se menciona claramente la necesidad de democratización.
- 1999: Carta de objetivos para la cultura y la educación popular firmada por la Ministra, Catherine Trautmann, y 8 federaciones de educación popular.
- 1999: Creación de la asociación *Médiation culturelle* (Cécilia de Varine), disuelta 20 años después.
- 1999: Firma del acuerdo Cultura-Salud.

SIGLO XXI

Años 2000:

- Fuerte desarrollo de las acciones en favor de la infancia y el ámbito social.
- La lucha contra la exclusión se convierte en un tema clave en el debate público (defecto de integración y aún de democratización).
- Aparición de actividades/visitas familiares claramente nombradas en la programación, con la participación del acompañante: visitas familiares.

- 2001: • Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural.
- Creación de la Comisión Cultura y Discapacidad.
 - Creación del sello Turismo y Discapacidad.
 - Circular del 23 de marzo sobre la aplicación del Plan Quinquenal de Arte y Cultura.
 - Introducción de clases de arte y cultura.
 - 7 de febrero: decreto de creación de la Comisión Nacional de Cultura y Discapacidad.
- 2002: Ley n°2002-5 de 4 de enero de 2002 relativa a los museos en Francia: definición del papel de los museos y establecimiento de su organización.
- 2003: Creación de la comisión *RECA (Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité)* (Reunión de establecimientos culturales para la accesibilidad), dirigida por *Universcience*.
- 2004: Conferencia en los Emiratos Árabes Unidos sobre la educación artística y cultural.
- 2005 : • 3 de enero: la circular política conjunta ofrece una de las definiciones más claras de la EAC de la educación artística y cultural: «[La educación artística y cultural] combina una relación directa con las obras de arte, su análisis y su relación con otros campos del conocimiento, así como una introducción a la práctica real de un arte»). Relanzamiento de la educación artística y cultural.
- Ley de 11 de febrero de 2005 sobre igualdad de derechos y oportunidades, participación y ciudadanía de las personas con discapacidad (Ley de Discapacidad): obligatoriedad de la accesibilidad universal.
 - Las Naciones Unidas adoptan los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible como parte de la Agenda 2030.
 - Creación de la comisión *Vivre ensemble* (Vivir juntos) bajo los auspicios del Ministerio de Cultura (reflexión sobre cómo acoger a los llamados públicos especiales).
- 2006: • Inauguración del Museo quai Branly-Jacques Chirac y reflexión sobre la acogida de visitantes discapacitados (accesibilidad del edificio y de las colecciones), aplicación del concepto de diseño universal en el espacio conocido como *La Rivière*.

- Naciones Unidas: Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad.
 - Primera conferencia mundial de la UNESCO sobre educación artística y cultural.
 - Convenio nacional Cultura - Minusvalía entre el Ministerio de Cultura y Comunicación y el Ministerio de Minusválidos (actual Ministerio de Solidaridad y Sanidad) y el convenio Cultura - Turismo.
- 2007: *Declaración de Friburgo* sobre la protección de la diversidad y los derechos culturales .
- 2008: • *Charte déontologique de médiation culturelle* (Carta ética de la mediación cultural).
- *Musée du Saut du Tarn*, pionero de la mediación sensorial en un amplio territorio.
 - Palacio de Bellas Artes de Lille: pionero en la acogida de grupos de autistas en talleres de práctica artística y descubrimiento de obras de arte.
- 2009: • Creación del *Pass Éducation* generalizado en 2017, que permite a las personas que trabajan en la escuela acceder gratuitamente a más de ciento sesenta museos y monumentos nacionales.
- *Charte d'accueil des publics du champ social*, (Carta de acogida del público en el ámbito social).
 - Creación del método *FALC Facile à lire et à comprendre* (fácil a leer y entender).
 - 18 de febrero: la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, ratificada por Francia el 18 de febrero de 2009, tiene por objeto «promover, proteger y garantizar» sus derechos: dignidad, igualdad ante la ley y disfrute de los derechos humanos fundamentales, incluida la participación activa en la vida política, económica, social y cultural.
 - Creación de las primeras aplicaciones móviles para acompañar la visita y estreno en las redes sociales. El Louvre lanza su primera aplicación para iPhone.
 - Carta para los establecimientos culturales que acogen a visitantes del ámbito social, en el marco de la misión *Vivre ensemble* (Vivir juntos).
 - Nuevo acuerdo Cultura-Turismo.

- La empresa *La Boîte du souffleur* propone visitas teatralizadas.
 - Aparición del *do it yourself*, con *fablab* y otros *makerspaces*.
 - Lanzamiento del programa *Slow Art Day* (empresa *CreativeGood*).
 - El Centro Pompidou parece haber sido el primero en implicarse en cuestiones de género, con la exposición *elles@centrepompidou* en 2009.
- 2010: • Comienzan las colaboraciones entre *influencers* (recomendadores) y museos.
- Los museos abandonan al público de aficionados entendidos.
 - Proliferación de recursos en línea: ideas para sistemas y herramientas de mediación, fuentes de inspiración para mediadores de museos.
 - Interdisciplinariedad (tender puentes con otras disciplinas) en el museo, con especial énfasis en los estudios postcoloniales.
 - Pluridisciplinariedad en el museo: otra interpretación con danza, canto...
 - La *Piscine* de Roubaix: primer museo en Francia que ofrece un programa y talleres para personas con Alzheimer y sus cuidadores.
 - Apertura del *Studio 13/16* en el Centro Pompidou para adolescentes.
 - El Louvre es el primer museo que crea un puesto de responsable de desarrollo sostenible.
 - Creación de *MuMo*, el camión-museo con obras de arte originales, exposiciones y talleres.
- 2012: • El Louvre lanza una audioguía lúdica e interactiva en Nintendo 3DS.
- Inauguración en el Museo de Aquitania de un ambicioso curso sensorial.
 - El Museo de Orsay abre una cuenta en Instagram.
 - Disminución de las subvenciones a los museos nacionales.
- 2013: • Desarrollo de la herramienta de buenas prácticas, por Marie-Clarté O'Neill y Colette Dufresne-Tassé.
- *Centre Pompidou hors les murs* (Centro Pompidou fuera de los muros): primera exposición de una obra original en la cárcel de Osny y talleres.
- 2014: • Elaboración de una guía de museos para personas con autismo (*Palais des Beaux-Arts* de Lille, Museo de Arte de Dallas y Museo de Bellas Artes de Montreal, con el acompañamiento de la red *FRAME*).

- Orden de 26 de septiembre por la que se obliga a los establecimientos que reciban público y alojen a más de 200 personas a impartir formación sobre cómo recibir a personas discapacitadas.
 - Orden de 8 de diciembre por la que se establece la obligatoriedad de equipar determinados establecimientos con BIM (bucles de inducción magnética) para las personas con discapacidad auditiva.
 - El Louvre inicia un *fablab* efímero para el lanzamiento de *#tousà l'œuvre* (todos hacia la obra).
 - Mediados de los años 2010: Primeras visitas teatralizadas, cantadas y bailadas.
- 2015:
- Algunos museos elaboran folletos familiares destinados a los niños y a los adultos acompañantes.
 - Creación de la aplicación *Audiovisit* por el Museo de Bellas Artes de Lille: vídeos de presentación del museo, 21 obras de arte e información práctica.
 - El *musée du Louvre* avanza en la redacción y traducción al inglés de sus 38 000 etiquetas.
 - El *musée d'Aquitaine* pone en marcha un proyecto de taller hospitalario para personas que sufren anorexia nerviosa.
- 2016:
- La ley de 7 de julio de 2016 sobre la libertad de creación, arquitectura y patrimonio obliga a todos los museos de Francia a diseñar un proyecto científico y cultural, y regula la profesión de guía turístico.
 - Carta de la educación artística y cultural
 - Por primera vez, el *Musée en Herbe* ofrece talleres para padres e hijos en los que se invita a los padres a participar en la creación de obras de arte.
 - Plan del Ministerio de Cultura para la primera infancia.
 - Aparecen dispositivos olfativos en las exposiciones del Instituto del Mundo Árabe.
 - Llegada de los *escape games* (juegos de escape) a los museos franceses.
 - El Museo de Bellas Artes de Montreal, dirigido entonces por Nathalie Bondil, forjadora del concepto de musicoterapia, abre un espacio dedicado a la arteterapia y la educación, el *Atelier International d'éducation et d'art-thérapie*.
- 2016-2020:
- Creación por el Louvre de la *Carte blanche aux youtubeurs*, ahora *Le Louvre invite les youtubeurs* (el Louvre invita los youtubores).

- 2017: • Publicación del informe sobre la misión de los museos del siglo XXI, *Inventar los museos del futuro*.
- Carta del arte del *Môm* para niños y familias
 - Los establecimientos abiertos al público deben facilitar un registro público de accesibilidad
 - Lanzamiento de las *Micro-Folies*, la primera *Micro-Folie* en Sevrin
 - Creación de la asociación *MÉTIS*, una plataforma de encuentros e intercambios entre profesionales de museos
 - Lanzamiento del primer *chatbot*, un agente conversacional que utiliza la IA para preparar a los visitantes para su visita al museo (*Ask Mona*)
 - Creación de en Francia de las *Slow visites* (Visitas lentas) por Gaëlle Piton: experiencias de mediación y meditación
- 2018: • El Centro Pompidou propone mañanas *Art Detox* y conferencias dominicales.
- Primeras visitas al Palacio de Tokio
 - Inauguración del *Atelier des Lumières* (Taller de luces).
 - Primera experiencia de exposición inmersiva: *TeamLab*, especializada en arte digital inmersivo, en la *Grande Halle de la Villette* de París.
- 2019: • Retorno de las visitas nocturnas al Museo del Louvre los sábados para jóvenes, familias y escolares.
- Apertura del centro *Mille Formes* en Clermont Ferrand en colaboración con el Centro Pompidou, el primer centro permanente de iniciación al arte para niños de 0 a 6 años.
 - El Museo del Louvre pone en línea fichas informativas para facilitar la visita al museo a las personas con discapacidad psico-cognitiva.
 - Lanzamiento del Pass Cultura.
 - El *musée de l'Orangerie* propone la realidad virtual de *Les Nymphéas* de Claude Monet.
 - El Museo de Orsay lanza el programa *Une oeuvre, un regard* (Una obra, una mirada) en *YouTube*.
- 2020: • Puesta a disposición de paneles sensoriales
- Lanzamiento de la Plataforma de Mediación Museográfica (PMM) (proyecto dirigido por estudiantes de un máster en Museografía de la Universidad de Artois).

- El Louvre utiliza la realidad virtual para el proyecto *Mona Lisa beyond the glass* (Mona Lisa mas allá del vidrio).
- 2021: • Apertura del Estudio del Louvre en el Museo del Louvre, un lugar exclusivo abierto a todos.
- Desde 2021, la *École du Louvre* (Master 1) y el *Institut national du patrimoine* ofrecen un seminario de museoterapia dirigido por Nathalie Bondil.
- 2022: • Conferencia General del ICOM en Praga: adopción de una nueva definición de museo.
- Lanzamiento de *ChatGPT*
- El Museo de Orsay ofrece talleres gratuitos de modelado y descubrimiento para menores de 12 años y sus cuidadores.
- Inauguración de la Estación 0.2 en el Centro Pompidou.
- Primeras visitas bajo hipnosis para ad.ltos en el Museo de Cluny (París).
- *MO.CO.* (Montpellier): pionero en la recepción de visitantes con recetas museográficas, prescritas por médicos,
- 2023: • Museo de Orsay: *Bonjour Vincent* (Hola Vicente), primer proyecto de inteligencia artificial generativa que reproduce el comportamiento e incluso el lenguaje de los seres humanos, en este caso Vincent van Gogh.
- La galería interactiva ha sido sustituida por un espacio para descubrir la escultura.
- El Museo Nacional de la Marina (París): un enfoque de accesibilidad universal (Premio ICOM CECA de las mejores prácticas 2024) y *La Bulle*, el primer espacio relajante creado en un museo. Escenografía inmersiva en las colecciones permanentes.
- Inauguración del *Hangar Y* en Meudon, que ofrece una inmersión interactiva en realidad mixta.
- Firma de un acuerdo entre el Palacio de Bellas Artes de Lille y un arte terapeuta para la realización de talleres destinados a personas enviadas por los hospitales de Lille.
- Lanzamiento de un diploma universitario en «prescripciones culturales para las artes y la salud».
- 2024: • Conferencia Mundial de la UNESCO en los Emiratos Árabes Unidos: adopción de un nuevo marco internacional para la educación artística y cultural.
- Lanzamiento del barco museo para el festival Art Explora.
- Primer libro y juego en inglés para niños en el Centro Pompidou.

OBRAS YA PUBLICADAS

en la misma colección

- **Brasil** - mayo 2024

Mauricio André da Silva y Andréa Fernandes Costa (Eds)



ISBN : (BR) 978-85-60984-73-2 • (ES) 978-85-60984-74-9
(EN) 978-85-60984-75-6 • (FR) 978-85-60984-76-3

- **Bélgica** - octubre 2021

Nicole Gesché-Koning (Ed.)



ISBN : (FR) 978-2-9602355-2-4 • (NL) 978-2-9602355-3-1
(EN) 978-2-9602355-4-8 • (ES) 978-85-60984-76-3



Esta tercera obra de la serie lanzada por el comité ICOM CECA sobre la historia de la mediación museística en todo el mundo presenta un enfoque cronológico de la historia de esta disciplina en Francia, alimentado por el análisis de entrevistas realizadas a once profesionales del mundo de los museos.

En Francia, la historia del acompañamiento del público en los museos desde el siglo XVIII hasta nuestros días se confunde con la evolución de la relación tripartita museo/visitante/objeto.

Los tres grandes periodos analizados corresponden, cada uno, a un cambio en el objetivo a alcanzar, que depende en gran medida del impulso del Estado y que modifica la relación con el objeto. Las herramientas y los dispositivos de acompañamiento no dejan de adaptarse a la tipología cada vez más amplia de los visitantes.

Desde la creación de los museos hasta la Segunda Guerra Mundial, el acompañamiento tenía una doble misión: participar en la instrucción de todos a lo largo de la vida y consolidar la formación moral del ciudadano. El «objeto musealizado» estaba en el centro del proceso de instrucción.

Al final de la Segunda Guerra Mundial, y en línea con los cambios iniciados bajo el Frente Popular, la animación sociocultural tomó el relevo y centró su discurso en la integración del individuo en la comunidad con un deseo de cohesión social y desarrollo cultural, siendo el objeto un mero vector de comunicación. Con la aparición de la educación artística y cultural, el público joven encontró por fin su lugar en los museos y las personas con discapacidad comenzaron a recibir atención.

Desde la década de 1980, la educación museística, entendida como la transmisión de conocimientos, saberes, saber hacer y saber estar, favorece el desarrollo personal y holístico del visitante. El «objeto» se convierte en el «centro de numerosas mediaciones innovadoras», algunas de las cuales podrían poner en peligro el futuro del mediador.

“ Los educadores de museos son genios de la intuición educativa, desarrollada por su sensibilidad hacia el público y por su experiencia en la puesta en práctica de la educación museística

(Marie-Clarté O'Neill)

”

