

Proyectos comisariales pedagógicos en museos de arte contemporáneo Pedagogical curatorial projects in contemporary art museums

José Sixto Olivar Parra (Universidad de Valladolid) jsolivar@psi.uva.es

Pablo Coca Jiménez (Museo Patio Herreriano) educacion@museoph.org

Resumen

En la actualidad, las prácticas comisariales educativas se presentan como una nueva forma de concebir la educación artística en museos de arte contemporáneo, propuestas que tratan de romper con las sinergias habituales que en materia expositiva se producen en estas instituciones y que han favorecido el desencuentro entre el hecho artístico y el público. En este sentido, las políticas educativas de los museos no deben centrarse en la reproducción de los discursos oficiales, sino en dotar al espectador de las herramientas necesarias para que éste sea capaz de generar otras narrativas que contribuyan a su propia construcción personal. Por tanto, el presente texto trata de examinar todas estas cuestiones, analizando algunas de las experiencias que se han desarrollado dentro del proyecto expositivo Sala Cero del Museo de Arte Contemporáneo Español. Patio Herreriano de Valladolid.

Palabras Clave: PRÁCTICAS COMISARIALES EDUCATIVAS, EDUCACIÓN ARTÍSTICA, ARTE CONTEMPORÁNEO, MUSEOS

Abstract

Currently, educational curatorial practices are presented as a new way of thinking about art education in contemporary art museums. These kinds of proposals try to break the usual exhibition synergies that happen in these institutions and have favored the disagreement between the contemporary art and the public. In this sense, the museum's educational policies should not focus on the reproduction of the official discourse, but offer the necessary tools for the viewer to be able to generate other narratives that contribute to their own personal construction. Therefore, this paper intends to examine these issues, analyzing some of the experiences that have been developed within the "Sala Cero" exhibition project in the "Museum of Spanish Contemporary Art. Patio Herreriano" of Valladolid.

Key words: EDUCATIONAL CURATORIAL PRACTICES, ART EDUCATION, CONTEMPORARY ART, MUSEUMS

1. Introducción

Desde su nacimiento a finales del siglo XVIII, el museo se ha constatado como una de las instituciones culturales de mayor repercusión en la contemporaneidad. La modernidad artística consagró al museo como el espacio privilegiado del saber disciplinario por excelencia, donde los

ciudadanos pudieran adquirir los conocimientos consagrados por la Academia. En este sentido, el museo se ha presentado tradicionalmente como un poderoso aparato discursivo capaz de establecer un conjunto de valores y creencias que ha afectado a la manera de concebirse la creación artística, su exhibición y recepción.

El discurso del museo artístico se ha presentado como si de un relato se tratara, donde se inscriben los diferentes estilos y autores de manera historiográfica. Es decir, el museo cimentó la disciplina de la “Historia del arte” como referente para el discurso museístico que asignaba a cada obra su lugar en el devenir del arte a lo largo de la historia (Bolaños, 2000).

El afán por perpetuar este tipo de valores y creencias, constata la vocación pedagógica que el museo ha asumido desde sus orígenes, aunque en la práctica la educación ha ocupado históricamente un papel subsidiario frente a las políticas de adquisición, exhibición y difusión de la institución. Este modelo de aprendizaje fue asimilado por el museo como garante del buen gusto y de la reproducción de un modelo cultural y social que privilegiaba a un segmento social minoritario.

En los museos de arte contemporáneo, la especificidad y complejidad del hecho artístico ha planteado numerosas dudas y problemas a la hora de ser formulado, lo que repercute directamente en su musealización. De hecho, el arte contemporáneo no puede desligar su devenir de la institución museo y de la exposición como evento privilegiado de su visibilidad.

En la actualidad nadie parece dudar de la importancia que tiene la educación en museos, especialmente en aquellos dedicados a la creación artística contemporánea, que por su complejidad necesita de programas educativos

específicos que ayuden a gran parte de sus visitantes a asimilar los contenidos estéticos elaborados por comisarios y artistas. Pese a la importancia que adquiere en estas instituciones, la pedagogía sigue aún instalándose sobre los discursos expositivos diseñados por estos profesionales ajenos a la pedagogía museística.

En los últimos años, la educación en museos de arte contemporáneo ha cobrado una mayor importancia, concebida como la principal vía de intermediación entre el público y la creación artística exhibida, procesos que algunos autores (Meszaros, 2007; Agirre & Arriaga, 2013) han estudiado en profundidad. No obstante, debemos reflexionar si la educación se ha convertido en una prioridad para la institución o si en realidad es utilizada como una estrategia para aumentar las cifras de visitantes.

Sea como fuere, hablar de educación en un contexto artístico debería significar la implementación de un proceso de mediación entre las propuestas artísticas, su exhibición y el público visitante, que posibilite la capacitación de éstos para generar sus propias lecturas e interpretaciones sobre lo expuesto, más allá del discurso oficial de la institución.

Por otro lado, los equipos educativos deben proporcionar las herramientas necesarias para que los visitantes sean capaces de desentrañar los contenidos políticos, sociales e ideológicos que subyacen del contexto y de la propia práctica artística, haciendo consciente al visitante del aparato ideológico del museo, de la

exposición como formato privilegiado de la mirada, de la intencionalidad subyacente de los discursos generados por la institución, etc. Desvelar el aparato discursivo de las políticas museísticas, favorecerá, por tanto, la formación de públicos reflexivos y críticos.

No obstante, la educación en museos ha servido habitualmente de correa de transmisión de los discursos implementados por comisarios y artistas, quienes han desatendido tradicionalmente los intereses de los espectadores, perpetuando, la segregación entre personas con una formación específica y aquellas que carecen de ella.

Desde nuestro punto de vista, la educación debe instalarse en la esencia de las políticas institucionales, superando el papel subsidiario y reproductor de éstas. Es decir, el museo debe concebir la educación desde una perspectiva global, y no como un área o departamento más de la institución, donde los equipos educativos formen parte de la toma de decisiones en materia discursiva.

Como hemos sugerido con anterioridad, desde la segunda mitad del siglo XX la exposición se ha convertido en el medio de difusión del arte por excelencia (Greenberg, Ferguson y Nairne, 1996), el lugar donde el arte contemporáneo es presentado, visualizado o cuestionado, evidenciándose como una poderosa herramienta de producción del conocimiento artístico y cultural.

A lo largo de los años, el arte contemporáneo y su exhibición han mantenido una relación tormentosa, en la que muchos artistas se han revelado en contra de las formas de visualización del arte dentro de las instituciones. Ya en el siglo XIX algunos artistas alzaron su voz contra las formas académicas de selección y exhibición de las obras, hecho que se radicalizó con las primeras vanguardias históricas que venían denunciando las obsoletas políticas museográficas, la hegemonía de la tradición artística y la nula incorporación de las nuevas tendencias del arte al espacio expositivo. Esta actitud “combativa y subversiva” hacia la institución llevó a estos artistas a diseñar propuestas expositivas más innovadoras y arriesgadas que las tradicionales, desarrollando así lenguajes propios donde plasmar sus idearios estéticos, e inaugurando de esta forma nuevas fórmulas de producción y percepción del hecho artístico (Layuno, 1997).

Desde la aparición de las primeras propuestas críticas desarrolladas contra la institución y contra sus políticas expositivas, han sido muchos los artistas que han participado de esta cuestión, principalmente desde la crítica institucional, que supuso una nueva etapa de relación entre la práctica artística y el espectador, lo que le otorga un nuevo papel más activo en las prácticas expositivas.

Junto con la crítica institucional, una corriente que ha tenido una gran presencia en las artes visuales contemporáneas ha sido la “estética relacional”, cuyo precursor, Nicolas Bourriaud

(2008) define esta tendencia como “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13). Es decir, la estética relacional ayuda a transformar la relación que la audiencia establece con el hecho artístico, valorando principalmente los contextos donde los significados son creados.

En resumen, la complejidad del arte contemporáneo, sus formas de exhibición en museos y centros de arte, las propuestas expositivas de carácter crítico y el papel subsidiario de la educación, concebida como parte del aparato discursivo de las políticas oficiales de la institución, entre otros factores, ha favorecido un profundo desencuentro de este sistema con el público del museo. Estas cuestiones han favorecido que algunos profesionales de la educación en museos se hayan replanteado este tipo de prácticas, demandando una mayor presencia de los equipos educativos en las tomas de decisiones de la institución en materia discursiva.

A este proceso han contribuido los nuevos valores otorgados por la contemporaneidad a la obra de arte y a su autor. La postmodernidad ha centrado su crítica en el concepto de autoría, tal como se había concebido a lo largo de la modernidad artística. En 1962 Umberto Eco publicó “Obra abierta”, un texto donde el autor italiano planteaba el concepto de obra inacabada como una de las características fundamentales de la creación artística a lo largo del pasado

siglo. Según el autor, una obra contiene “una pluralidad de significados que conviven con un solo significante” (Eco, 1992, p. 34). Es decir, a diferencia de la obra cerrada característica de la modernidad, que parecía desvelar el conocimiento cierto de la realidad, la obra abierta refleja más bien una interpretación de ésta, una de las muchas posibles. En este sentido el filósofo invita al lector a reescribir el texto o la obra, lo cual convierte a éste en su co-autor.

Por otro lado, la apertura de la obra de arte, como reflejo de la subjetividad del individuo y de la pérdida de la conciencia del yo, deambulaba por el territorio de las manifestaciones artísticas. Esta cuestión llevó inexorablemente a la metafórica muerte del autor (Barthes, 2002), dando cabida a la incorporación del espectador como un actor más de la escena artística. Por tanto, concebir un modelo educativo basado en esta idea supone establecer una nueva forma de relación entre el público y las obras de arte exhibidas.

Apenas existen estudios pormenorizados sobre prácticas expositivas elaboradas desde una perspectiva educativa, salvo algunos estudios (Roberts, 1997; Biggs, 2000; Knutson, 2002; Reeve, 2006; Hooper-Greenhill, 2000; Alderoqui, 2012) centrados principalmente en analizar la ausencia de los equipos educativos en la toma de decisiones en materia discursiva. Pese a la carencia casi total de antecedentes, podemos observar que en los últimos años se han producido ciertos cambios respecto a esta cuestión, principalmente en algunas instituciones

del Reino Unido (Biggs, 2000, citado por Reeve, 2006), Irlanda (O'Donoghue, 2003) o Francia (Alderoqui & Pedersoli, 2012), e incluso de algunos de los grandes eventos expositivos, como la Bienal de Mercosur (Helguera, 2011) o la Documenta 12 de Kassel (Morsch, 2011; Pierce, 2012), donde se ha planteado, con mayor o menor éxito, la inclusión de la educación como parte principal del discurso oficial.

La propia ambigüedad de las tareas propias del comisariado pedagógico se han hecho eco en la indefinición del término, empleándose conceptos como el de “curaduría educativa” (Alderoqui, 2012), principalmente en Latinoamérica, o “exhibit teams” (Roberts, 1994) en el contexto anglosajón

2. Proyecto expositivo Sala Cero

Es en este contexto donde podemos inscribir el proyecto expositivo Sala Cero, surgido en el año 2007 como un nuevo recurso para los programas educativos del Museo Patio Herreriano. Desde entonces, este proyecto se ha constatado como un nuevo modelo educativo en museos de arte contemporáneo, alejado de las propuestas que han caracterizado a la pedagogía en este tipo de instituciones. Este tipo de prácticas tienen como finalidad implementar en el diseño expositivo un discurso más pedagógico que cuestione los discursos expositivos tradicionales, favoreciendo la construcción de otro modelo de narrativa fundamentada en la mirada del público.

En el contexto artístico actual, parece obvio afirmar que las obras de arte ya no poseen unas características artísticas inherentes a ellas, en todo caso, éstas responden a un proceso de construcción social y cultural que las permite albergar múltiples historias. Este proceso de construcción de sentido recae entonces en el espectador que, a través de un mecanismo de reinterpretación puede generar sus propios contenidos que pueden ser significativos en su proceso de construcción personal. Por tanto, la voz autoritaria del comisario se diluye y pasa al espectador, es decir, el comisario ya no es el único capaz de construir discurso, sino que éste está inmerso en una suerte de hipertextualidad donde el visitante puede construir sus propios contenidos.

Desde el área de educación del museo creemos que “la finalidad de la práctica educativa no está destinada a la transmisión de los contenidos del museo, sino que debe reorientar su labor hacia una concepción crítica de la propia actividad educativa, vinculada con la naturaleza de las prácticas artísticas con las que debe trabajar” (Coca, 2009, p.181). El objetivo último de este tipo de prácticas es que el espectador se convierta en intérprete de los contenidos desde su subjetividad, construyendo nuevos significados en función de su propia biografía (Hooper-Geenhill, 1999).

Hasta el momento, el departamento de Investigación y Educación han desarrollado siete proyectos expositivos desde una perspectiva pedagógica. El primer “Montaje educativo”

constó de un diseño sustentado en las obras de la colección del museo, cuyo objetivo era servir de herramienta de trabajo al área de educación. La finalidad del relato expositivo era evidenciar el conflicto formal y conceptual entre la modernidad y la contemporaneidad artística, para lo cual se diseñó una metodología dialógica entre obras procedentes de ambos paradigmas. (Fig.1)



Figura 1. *Montaje educativo I. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano).*

El proyecto fue un trabajo de producción en equipo que articuló las políticas de conservación y exhibición de las obras de la colección con las prioridades en el ámbito de la educación. La exposición se dividió en diferentes espacios temáticos, cada uno de los cuales servía de marco a las relaciones entre las diferentes obras, invitando a un discurso multidireccional, que permitía incorporar las diversas miradas y lecturas del público. El montaje expositivo obligaba al visitante a ser consciente de su propia subjetividad en el proceso de construcción de los contenidos.

La reflexión crítica en torno a este primer montaje permitió al equipo de educación del museo diseñar en el año 2008 un segundo montaje expositivo. El proyecto titulado “Algo tendrás que decir”, invitaba al visitante a establecer un diálogo con el discurso de la exposición, proponiendo un recorrido a través de un conjunto de obras cuyo nexo común era la subjetividad de los criterios de selección.

Son muchos los argumentos sobre los que puede basarse el criterio personal: el gusto, la experiencia, la memoria, los prejuicios, etc. Los motivos por los que una persona selecciona una obra y no otra son tan diversos como las formas de aproximarse a ella. Es decir, el vínculo definido entre unas obras y otras, se estableció en función del gusto personal de los miembros del equipo educativo. Con el objetivo de incorporar al público a los contenidos de la exposición, se le invitó a que seleccionara a su vez alguna obra de la muestra y que dejara por escrito los motivos de esta decisión. En una segunda fase del proyecto, estos argumentos y comentarios fueron incorporados a la exposición, exhibiéndose en los muros de la sala como si de un catálogo razonado se tratara. Es decir, se rompió con los textos institucionales concebidos tradicionalmente como “verdaderos” para dar paso a otros que respondían a las experiencias del público. (Fig.2)



Figura 2. *Algo tendrás que decir. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

En el año 2009, el proyecto Sala Cero se hallaba consolidado en la programación expositiva del museo. La nueva propuesta que el equipo de educación del Patio Herreriano se concibió como un laboratorio donde poder repensar la práctica comisarial desde una perspectiva pedagógica. En esta ocasión, el discurso expositivo requería la total implicación del espectador, invitándole a cuestionar tanto a la institución-museo como a las prácticas asociadas a él. Para ello, se recrearon de manera simbólica algunos espacios del museo, poniendo en cuestión ciertos aspectos de la museología actual, tratando de despertar en el visitante una actitud crítica respecto a los dispositivos de construcción de significados. La exposición ofrecía al público la posibilidad de intervenir simbólicamente sobre los métodos museológicos de estas instituciones, aunque tomando como modelo el Patio Herreriano. (Fig.3)



Figura 3. *Montaje educativo III. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

El cuarto montaje expositivo se presentó en el año 2010 como una nueva propuesta que ofrecía al visitante la posibilidad de profundizar en las posibles relaciones mediáticas que se podían establecer entre las obras seleccionadas, planteadas como dispositivos que posibilitaban múltiples lecturas, además de las propiamente artísticas. Es decir, el discurso expositivo consistía en la capacidad de las obras de ser reinterpretadas y conectadas entre sí desde múltiples puntos de vista, más allá del tradicional criterio estético. (Fig.4)



Figura 4. *Montaje educativo IV. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

Con el objetivo de incorporar a otros profesionales de la educación que pudieran aportar otra visión de la educación artística, se invitó al colectivo docente “El Punto Rojo” a participar en el nuevo montaje expositivo. Se trataba de un grupo de profesores de educación secundaria que en ese momento se encontraban repensando sus propias prácticas educativas. El desarrollo del proyecto expositivo, en su fase conceptual, mostró las diferentes formas de concebir la educación artística y el hecho artístico contemporáneo entre los integrantes del proyecto -educadores y docentes-, lo que constata la carencia actual de un enfoque homogéneo de las prácticas educativas en el arte.

De este debate surgió la exposición “La mirada observada”, un proyecto centrado en la reivindicación los procesos de visualización en el que la sociedad contemporánea está inmersa, así como la carga ideológica que las imágenes del universo visual transmiten a los ciudadanos. La omnipresencia de la imagen en nuestra sociedad ha llegado a convertirse en un instrumento de tal importancia, cuya capacidad de seducción llega a condicionar nuestras actitudes, valores, gustos e inquietudes, conformando nuestra identidad, (Coca, 2007). No cabe duda de que esta cuestión despertaba un amplio abanico de posibilidades desde un punto de vista político, social, cultural, económico, etcétera, por lo que las obras seleccionadas de la colección del museo se convirtieron, por tanto, en vehículos de significación en torno a la temática elegida, destacando su capacidad de concitar las historias

y lecturas en el público visitante. La exposición estuvo acompañada de un conjunto de dispositivos textuales y visuales con el fin de que el público pudiera cuestionar las imágenes artísticas, para ser consciente de cómo la visualidad es capaz de construir una realidad ficticia que las personas reciben acríticamente. (Fig.5)



Figura 5. *La mirada observada. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

Para los dos siguientes proyectos se contó también con la colaboración del mismo colectivo docente. En el año 2012 se puso en marcha la exposición “Para raro / Para normal”, un proyecto que pretendía ofrecer al visitante una reflexión crítica sobre lo que la sociedad actual entiende como raro o normal, así como las consecuencias de tomar un posicionamiento u otro. En este sentido, las obras expuestas pretendían ofrecer al visitante una suerte de opciones en función de lo que cada persona opina sobre esta cuestión. (Fig.6)



Figura 6. *Para raro / Para normal. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

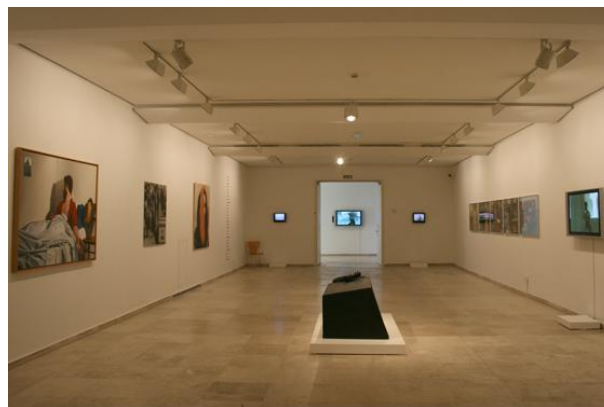


Figura 7. *El cuerpo significativo. Proyecto expositivo Sala Cero (Archivo Museo Patio Herreriano)*

Un año después, se puso en marcha la exposición “El cuerpo significativo”, una reflexión sobre la capacidad del cuerpo para ser significativo y significado al mismo tiempo. Es decir, el cuerpo se presenta como un elemento central de nuestra relación con el mundo, como argumento fundamental de nuestra existencia. No sólo es el medio de apropiación sensible del hecho artístico por excelencia, sino que también ha sido objeto de múltiples construcciones simbólicas, sociales y culturales por parte de los artistas. El cuerpo ha sido tradicionalmente sometido al escrutinio de la mirada, desde la antigüedad hasta las últimas décadas en que ha experimentado un cambio que atañe al tipo de sujeto que estas imágenes reflejan y al significado de las representaciones: el cuerpo femenino, lo bello, el cuerpo como objeto de deleite estético, etc. (Fig.7)

En este sentido, las obras se convertían en dispositivos abiertos a múltiples interpretaciones donde el visitante podía establecer vínculos personales en función del tema seleccionado.

3. Conclusiones

Este texto ha pretendido ofrecer al lector una síntesis de un nuevo modelo educativo establecido en el Museo Patio Herreriano, basado en un tipo de prácticas comisariales elaboradas desde una perspectiva educativa.

Este tipo de proyectos tratan de solventar el desencuentro entre el arte contemporáneo, su exhibición en museos y centros de arte, y un público cada vez más exigente y crítico, incorporando al espectador como elemento central del evento expositivo. Se trata, en definitiva, de plantear una nueva mirada al arte contemporáneo, basada en la búsqueda de otra relación con la obra de arte más allá de los tradicionales criterios estéticos, posibilitando la construcción de contenidos significativos en el público visitante.

La educación en museos debe entenderse como un aspecto central de la institución, superando el tradicional papel subsidiario dependiente del evento expositivo. Este escenario difícilmente se podrá dar si los profesionales de la educación en

museos siguen ajenos a las políticas discursivas de la institución. Por tanto, es necesario que los equipos de educación se integren en la toma de decisiones institucionales, en materia discursiva.

Este texto es una síntesis de una investigación más amplia en torno a las prácticas comisariales educativas que estamos desarrollando desde hace algunos años en el Museo Patio Herreriano y que pronto verá la luz en una tesis doctoral adscrita a la Universidad de Valladolid.

4. Referencias bibliográficas

- Aguirre, I. y Arriaga, A. (2013). The role of the learner in the construction of meaning at Tate Britain. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(2), 203-218.
- Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2012). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Biggs, L. (2000). Opening Up the Curatorial Space. En N. Horlock (Ed.), *Testing the Water: Young People and Galleries* (pp. 108-116). Liverpool: Liverpool University Press / Tate Gallery Liverpool.
- Bourdieu, P. (2004). *La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Los sentidos / Artes visuales.
- Coca, P. (2007). Iconosfera. Un viaje por la imagen. En O. Fernández y V. Del Río (Eds.), *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Valladolid: Museo Patio Herreriano.
- Coca, P. (2009). Proyectos educativos en contextos expositivos. *Pulso*, 32. 177-199.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Los sentidos / Artes visuales.
- Greenberg, R., Ferguson, B. W. y Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999b). Museums and interpretive communities. Seminario Musing on Learning, Australian Museum. Recuperado el 08 de mayo de 2012, de <http://australianmuseum.net.au/uploads/documents/2004/paper2.pdf>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1), 9-11. Recuperado el 15 de mayo de 2012, de <http://users.auth.gr/~kganias/MARIA/MARIA-1.pdf>
- Helguera, P. (2011). *Pedagogía en el campo expandido*. 8ª Bienal de Mercosur. Recuperado el 18 de agosto de 2012, de latinamericanartathunter.org/uploads/Pedagogia_no_campo_expandido_-_8Bienal%20Spanish.pdf
- Knutson, K. (2002). Creating a space for learning: Curators, educators, and the implied audience. En G. Leinhardt, K. Crowley y K. Knutson (Eds.), *Learning Conversations in Museums* (pp. 5-44). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Layuno, M^a Á. (1997). Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas). *Espacio, tiempo y forma*, 10, 331-354.
- Meszaros, Ch. (2007). Interpretation and the hermeneutic Turn. *Engage*, 20, 17-22.
- Morsch, C. (2011). Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del “giro educativo” en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y alianzas.

Recuperado el 28 de agosto de 2012, de http://mde11.org/?page_id=1962

O'Donoghue, H. (2003). Come to the edge. Artists, Art and Learning at The Irish Museum of Modern Art (IMMA). En M. Xanthoudaki, L. Tickle y V. Sekules (Eds.), *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries. A Philosophy of Access and Engagement* (pp. 77-89). Boston: Kluwer Academic Publishers.

Pierce, S. (2012). We spoke about hippies. *Institute of Contemporary Art. ICA*. Recuperado el 04 de abril de 2013, de <http://www.ica.org.uk/blog/we-spoke-about-hippies-sarah-pierce>

Reeve, J. (2006). Audience advocates in museums. En C. Lang, V. Voollard y J. Reeve (Eds.), *The responsive museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century* (pp. 183-194). Aldershot: Ashgate.

Roberts, L. C. (1994). Educators on Exhibit Teams: A New Role, a New Era. En J. S. Hirsch y L. H. Silverman (2000). *Transforming Practice: Selections from the Journal of Museum Education 1992-1999* (pp. 89-97). Washington, D.C.: Museum Education Roundtable.

Roberts, L. C. (1997). *From knowledge to narrative. Educator and the changing Museum*. Whashington. Smithsonian Museum.