



Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate

Construyendo conocimiento sobre el arte

Resumen:

En los últimas décadas los museos han estado inmersos en constantes debates en los que se han replanteando muchos de los problemas que afectan a la relación museo-obra de arte-espectador. ¿Cómo se están materializando las nuevas concepciones sobre el conocimiento, el museo, el objeto, el espectador, la interpretación, etc. en los recursos de mediación de los museos?. En este artículo , basado en una tesis doctoral presentada en el área de Educación Artística de la Universidad Pública de Navarra, se analizan algunos de los principios educativos y estéticos que guían el diseño de los recursos de interpretación en las diferentes galerías Tate de Inglaterra y las prácticas concretas en las que estos principios se plasman. El objetivo es señalar buenas prácticas que encarnen nuevas formas de entender el arte, la interpretación y el papel del espectador, y que entiendan a los museos como centros culturales vivos, alejándolos de la idea de institución elitista y autoritaria.

Abstract:

In the past few decades, museums have been embroiled in an ongoing debate that has reconsider many of the problems affecting the museum-work of art-spectator relationship. How are the new conceptions of knowledge, museum, object, viewer, interpretation, etc. being materialized in the interpretation resources museums' offer? This article, based on a PhD presented at the Department of Art Education of Universidad Pública de Navarra, analyzes some of the educational and aesthetic principles that guide the design of interpretation resources in the various Tate galleries in England and the specific practises where these principles are reflected. The aim is to identify good practises that embody new ways of understanding art, interpretation and the role of the spectator and that conceive the museums as live cultural centres, away from the idea of an elitist and authoritarian institution.

Palabras clave castellano: Museo / Interpretación / Arte / Recursos de interpretación

Palabras clave inglés: Museum / Art / Interpretation / Interpretation resources



A partir de los años sesenta hemos vivido un giro hacia la relevancia de la audiencia en los museos, un giro que está relacionado con un cambio epistemológico que se da en un ámbito más general. La concepción de que el conocimiento es algo objetivo y verificable ha sido ampliamente desafiada por la noción de que el conocimiento es construido socialmente y modelado por los intereses y valores particulares de los individuos. Es por ello que los museos han entrado en un interesante proceso de transformación que ha generado importantes debates y que ha traído consecuencias tanto para la estructura de esta institución como para sus actividades tradicionales; se han creado nuevos departamentos dirigidos a trabajar directamente con el público, y la actividad conservadora y expositora ha sufrido una transformación en la que se tiene más en cuenta al espectador.

En el caso de la museografía, en los últimos años los museos han ensayado nuevos enfoques curatoriales que parten de una concepción del visitante como espectador activo, que construye su propias interpretaciones de los objetos. De forma análoga, en los museos

el concepto de función educativa también ha evolucionado de unas premisas historicistas, basadas principalmente en la transmisión de conocimiento, hacia una mayor consideración del receptor (o usuario). De esta forma se han replanteando muchos de los problemas que afectan a la relación museo- obra de arte-espectador.

¿Cómo se están materializando estas nuevas concepciones sobre el conocimiento, el museo, el objeto, el espectador, la interpretación, etc. en los recursos de interpretación[1] de los museos?. En este artículo presentaré y analizaré algunos de los principios educativos y estéticos que guían el diseño de los recursos de interpretación en las diferentes galerías Tate de Inglaterra y los materiales en los que estos se materializan, con la intención de señalar buenas prácticas que encarnan nuevas formas de entender el arte, la interpretación y el papel del espectador.

Las galerías Tate

Actualmente existen cuatro galerías Tate (Britain, Modern, Liverpool y St Ives) que surgen de la primera colección que se albergaba en la galería conocida como Tate Gallery, abierta al público, por primera vez, en 1897.

En lo referente a su filosofía, la institución es conocida por brindar especial importancia a su función comunicativa (en la que englobaríamos tanto los recursos de interpretación como las actividades educativas), tal y como se señala en documentos públicos como el folleto "Tate Strategy 2005-08" en el que se afirma que la educación es su principal misión: "*Tate's mission is to increase public knowledge, understanding and appreciation of British, modern and contemporary art*". Por ello las diferentes galerías Tate desarrollan múltiples programas de comunicación y otorgan gran importancia a la investigación de estas actividades desarrollando colaboraciones con distintas universidades inglesas[2].

Por otra parte, las galerías Tate son famosas porque sus propuestas curatoriales exploran cómo responder a las nuevas maneras de crear y comprender el arte (Serota, 2000). Si tradicionalmente las exposiciones se presentaban en un contexto histórico / cronológico y consideraban el conocimiento del objeto como objetivo, neutro e inherente, la galería Tate Modern, fue uno de los primeros grandes museos que desafió la mirada autoritaria que muestra una progresión lineal de la historia del arte con su énfasis en el desarrollo estilístico. En el año 2000 inauguró la exposición de su colección permanente ordenándola en torno a temas que reflejaban, con flexibilidad, los tradicionales géneros artísticos –paisaje, naturaleza muerta, representaciones del cuerpo, y pintura histórica– en vez de una cronología[3].

El objetivo era simple, pero creó un acalorado debate entre los críticos[4]. Muchos parecían estar de acuerdo en que era importante contar una historia que fuese lo más clara posible. Pero, para unos, sin una narrativa cronológica algo intrínseco se perdía, llevando al espectador a la confusión. Otros, por el contrario, consideraron que éstas líneas temáticas con yuxtaposiciones a través del tiempo y la geografía, enfatizaban el acto de la interpretación de la obra de arte y propiciaban nuevas y sugerentes perspectivas desde las que "leer" las obras de arte. Perspectivas que facilitan la posibilidad de vincular el arte a la vida cotidiana, objetivo que nos acerca a las posturas defendidas por filósofos como John Dewey (Marsch, 2004)

Coincidimos con Ángela Marsh (2004) en que esta forma de organizar las exposiciones compromete a los espectadores en formas alternativas de interpretar las creaciones de artistas, formas que permiten acercar el arte a la experiencia personal y que son más excitantes e interesantes y de alguna manera, más verdaderas hacia la creación artística. Es interesante ver cómo una institución que ha sido pionera en este tipo de práctica curatorial ha trasladado esta nueva mirada al diseño de recursos de interpretación como cartelas, folletos, paneles informativos, audio-guías o recursos interactivos.

Principios estéticos y educativos que guían el diseño de los recursos comunicativos en las galerías Tate

El departamento dedicado a la función comunicativa[5], antes llamado *Department of Interpretation and Education*, y desde hace unos meses, *Department of Learning*, está subdividido en diferentes áreas. Entre éstas normalmente se encuentra el área de interpretación, dedicada al diseño e implementación de los recursos interpretativos de las diferentes exposiciones en cada una de las diferentes galerías Tate.

También existen documentos que se encargan de unificar, en cierta medida, la forma de abordar la función comunicativa del museo en las diferentes galerías, esto es, documentos que fijan los principios educativos y estéticos que deben guiar estas prácticas. Entre ellos está el documento interno titulado *Interpretation Policy*[6] que vamos a analizar para tratar de entender cómo estas galerías tratan de poner en relación sus colecciones y el público a través de recursos de interpretación.

En este análisis nos apoyaremos también en otro documento redactado por los departamentos de educación de las galerías Tate, el manual para profesores *The Art Gallery Handbook*[7], ya que es, probablemente, el documento educativo que mejor muestra la filosofía educativa y estética de éstas galerías.

La idea de arte, de museo y de interpretación en las galerías Tate

En las galerías Tate tiene gran peso una concepción del arte que caracteriza la producción artística como un hecho cultural y un producto de la reflexión intelectual de los artistas. Prueba de ello es esta categórica definición de arte que aparece en el manual para profesores *The Art Gallery Handbook*[8]:

These strategies are in line with the National Curriculum, which demands that art be an intellectual, cultural and historical activity as well as a visual practice (AGH, p. 68)

Esta es una idea de arte en la que se enfatiza la vinculación que el hecho artístico tiene con el sistema cultural en el que nace o se consume. Desde esta perspectiva el arte es un hecho que toma los significados de la cultura y que comunica significados sobre la cultura; dicho de otro modo, el arte se concibe como relato cultural y como sistema simbólico, como una red que permite la transacción de significaciones(Geertz, 1983).

Desde esta concepción lo importante de la obra de arte que se usa en prácticas de mediación no reside sólo en las cualidades de la obra misma, sino en las ideas o significados que pueden relacionarse con ella. Por esta razón en los documentos de las galerías Tate encontramos constantemente referencias a la idea de “pensar” el arte, superando la mera observación y las galerías ya no se conciben como lugares a los que se debe venir a contemplar en silencio obras bellas. La galería es un lugar al que se puede venir a pensar, a reflexionar, un lugar abierto a la discusión y el debate.

Así, las galerías Tate se alejan del concepto de museo estético que tanta fuerza sigue teniendo en nuestro entorno donde la mayoría de museos mantiene una narrativa estética en la que las obras siguen siendo las únicas protagonistas de las exposiciones. En éstas se evita ofrecer recursos de interpretación como textos de pared o cartelas explicativas con el objetivo de que el espectador tenga un encuentro contemplativo, puro e inmaculado con el arte. Incluso cuando las obras expuestas están muy lejos de haber sido creadas para ser sólo contempladas y clamen por ser contextualizadas nuestros museos siguen fieles a la idea de que las obras hablan por sí solas que tiene su origen en el concepto Kantiano de que el valor estético es válido en sí mismo y no necesita de justificaciones externas.

Por el contrario, y afortunadamente, las galerías Tate adoptan una posición mucho más globalizadora del hecho artístico y ponen un gran esfuerzo en intentar contextualizar las obras de arte para los espectadores a través de la oferta de diversos y ricos recursos interpretativos y de actividades educativas. Porque, como se defiende en este principio recogido en el documento *Interpretation Policy*[9], desde el punto de vista de la significación, las obras no ofrecen todos los elementos para ser comprendidas en sí misma, no tienen significados auto-evidentes. Las obras implican más que lo que enseñan y para interpretarlas o entenderlas es enriquecedor utilizar información:

Why interpret: "It reflects Tate's belief that works of art do not have self-evident meanings and that Tate has an obligation to provide accurate, accessible and stimulating information about its collections and displays". (I.P, 4)

Este enfoque tiene sentido desde una perspectiva como la del antropólogo Clifford Geertz (1983), que entiende el arte como un sistema cultural que interactúa con otros sistemas culturales y por ello considera necesario "situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana" (religión, moralidad, ciencia, comercio, tecnología, política diversiones, etc.) entendiendo que no se puede permitir que la interpretación de las obras de arte ignore el resto de la vida social, ya que las formas artísticas, "se originan en una sensibilidad característica en cuya formación participa el conjunto de la vida" (Geertz, 1983: 122).

Lógicamente, partir de una idea del arte y el museo como esta que estamos retratando implica revisar la concepción de interpretación que se maneja en las galerías, superando las concepciones de interpretación como identificación o como desvelamiento de los significados construidos por otros. Así, el manual *The Art Gallery Handbook*, define la interpretación como una respuesta informada que se debe desarrollar a través de una reflexión en la que el juicio (crítico) tiene que tomar parte.

*An interpretation of an artwork is an **informed response in which judgement-making skills** are learned and refined **through reflection and questioning**, drawing on pupils' life experiences. (AGH, p. 53)*

Por esta razón, las asunciones sobre diferentes problemas o cuestiones relacionadas con la exégesis de la obras de arte, como los referidos a donde residen los significados, los límites de la interpretación o la y autoridad en la exégesis también son reconceptualizados.

Los significados se construyen, no residen en la propia obra

Esta definición que entiende el acto de la interpretación como una respuesta informada y reflexiva del espectador, responde a un tipo de exégesis que tiene su origen en la idea de que los significados de las obras de arte no son inmanentes al objeto artístico, sino que toman sentido de las propias conexiones de los signos artísticos con el sistema en el que interactúan, conexiones que deben ser realizadas por el intérprete. Así, a lo largo de las páginas del manual *The Art Gallery Handbook* y del documento *Interpretation Policy* se transmite la idea de que los significados son construidos, generados por los usuarios de las obras y no son intrínsecos a ellas, como se aprecia en la siguiente cita del manual para profesores:

*New approaches to art history have opened the way for **various readings** of an artwork to sit alongside each other. This notion that works of art can have **multiple interpretations, created by the viewer**, is an alternative to the traditional belief that an artwork has one 'fixed' meaning (AGH, p. 54)*

La polisemia de la obra y la apertura en la interpretación

En la cita que acabamos de presentar, también aparece otra idea y es que como consecuencia de que se considere que los significados se construyen, se entiende que la obra esté abierta a la interpretación y no tenga una única interpretación correcta. De hecho, los dos documentos que hemos analizado para escribir este artículo se muestran de acuerdo con la idea de que la obra de arte tiene una pluralidad de significados que conviven en un solo significante y que la interpretación es un proceso abierto que necesita de la cooperación del destinatario o espectador, ideas que tienen su origen en la semiótica posestructuralista de Umberto Eco (1962) o Roland Barthes (1967, 1970). Así se puede apreciar en la siguiente principio que guía la creación de recursos de interpretación en las galerías Tate:

*TGMA acknowledges that there is not a single chronology of 20th-century art but many histories, and that **every work is capable of multiple readings**. (IP, p. 2)*

Lo relativo de la autoridad en la interpretación

Partir de una idea de interpretación que entiende que no existen significados intrínsecos a las obras, fuera de los generados por los usuarios, implica aceptar que no puede haber criterios a priori que determinen qué es una correcta exégesis y cuál no lo es. Por ello, desde esta forma de entender la interpretación se admite que nadie tiene, en exclusiva, la autoridad o legitimidad para la construcción de significados.

Desde este punto de vista, la posición institucional de la Tate ante la interpretación entroncaría con el tipo de planteamientos que vienen haciéndose en los últimos años desde la llamada museología crítica, que cuestiona el papel de los museos y otras instituciones del arte como forjadores de significados (Padró, 2005) y que considera que los significados son “plurales, en vez de singulares, abiertos a la negociación, diversos en vez de unificados, y legítimamente subjetivos” (Hooper-Greenhill, 1999: 70).

La legitimidad de los significados construidos por los visitantes

Partir de una idea de interpretación como la que estamos caracterizando, también conlleva que la aportación del espectador en la construcción de significados adquiera una complejidad especial y mayor importancia. Así se defiende desde el discurso institucional de las galerías Tate, tanto el manual *The Art Gallery Handbook* como en el documento *Interpretation Policy*, que muestran un fuerte interés por legitimar las interpretaciones y los sentimientos de los espectadores hacia las obras de arte, tal y como lo sugieren los siguientes principios que aparecen en el documento *Interpretation Policy*:

*Who do we interpret for? Tate recognises the **validity of diverse audience responses to works of art.** (I.P, 4)*

TGMA must enable people to be confident about their own feelings towards modern and contemporary art (I.P, 2)

Prácticas y estrategias en las que se ven reflejados estos principios estéticos y educativos

Si bien dentro de los documentos que estamos analizando encontramos fragmentos que contradicen algunos de los principios a los que nos hemos estado refiriendo, en general, podemos decir que las galerías Tate presentan una filosofía educativa y estética bastante definida, clarificada y conceptualizada, sobre todo en comparación con otros museos y galerías, tanto ingleses, como españoles. El desafío se podría encontrar, por lo tanto, en trasladar esta filosofía a la práctica. Y es sobre cómo se traducen estos principios en estrategias comunicativas concretas sobre lo que hablaremos a continuación.

Señalar la autoría de los textos interpretativos

Una de las estrategias que llama la atención cuando se visitan las galerías Tate es que la mayor parte de los textos informativos (recursos de interpretación como cartelas, folletos, textos de pared...) indican la persona que los ha escrito. Como hemos comentado anteriormente, las galerías Tate admiten que los significados son construidos y no inherentes a las obras y que nadie tiene, en exclusiva, la autoridad o legitimidad para la construcción de tales significados. Así se entiende que una de las preocupaciones del área que se ocupa de diseñar los recursos de interpretación de las galerías Tate Britain sea mostrar siempre que todos los textos interpretativos que ellos proporcionan no son reflejo de ninguna propiedad intrínseca o esencial de las obras y que todas las interpretaciones son subjetivas y parciales:

*Why interpret? Tate believes that works of art have a capacity for multiple readings and that **interpretation should make visitors aware of subjectivity of any interpretive text** (IP, 4)*

Firmar los textos interpretativos, tal y como se explica en las siguientes citas extraídas del documento *Interpretation Policy*, ayuda a dar la sensación de que se presentan ideas, no respuestas y evita transmitir la idea de que existe una sola voz en la institución, una voz con autoridad por encima de las demás. Además se consigue hacer conscientes a los espectadores de la multiplicidad de interpretaciones de la obra y les ayuda a relacionarse

con las obras de una forma más personal:

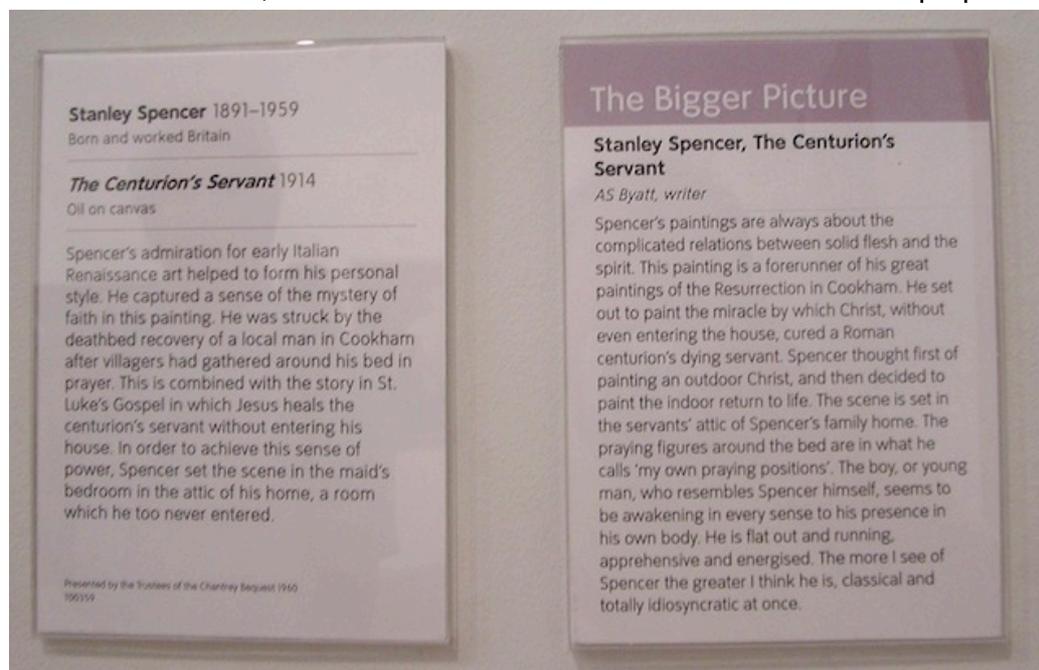
Wall texts give an explanatory overview of the contents of the room. They will be written by the curator of the display, appearing with their **byline**. **Including the curator's name is a way of avoiding the idea of a single 'authorial' voice for the Tate**. It allows scope for a more informal approach and different points of view. It is also more honest about the fact that we are **presenting ideas rather than answers**. (IP, p. 9)

Authorship helps to make apparent an art work's multiple readings by highlighting just one, and it helps visitors to **engage with art in a more personalised way**." (IP, p. 2)

La inclusión de diversas y variadas voces

En esta misma dirección, otra de las prácticas en las que se materializan los fundamentos estéticos y educativos a los que nos hemos referido al inicio de este artículo es la diversidad de voces que las galerías Tate incluyen en sus recursos interpretativos.

Por ejemplo, en la exposición dedicada al premio Turner que la Tate convoca anualmente, las audio-guías permiten escuchar diferentes opiniones sobre la obra del artista y el porqué de su selección como candidato al premio. Se puede elegir escuchar la opinión del comisario que ha seleccionado la pieza, la explicación de la obra aportada por un historiador del arte, la reflexión de un crítico de arte o incluso la del propio artista.



El documento *Interpretation Policy* afirma con claridad que incluir diferentes voces constituye uno de los principios para diseñar los recursos

interpretativos. Pero lo que es más interesante, en el documento se especifica que estas voces o lecturas de las obras no deben ser sólo las que tradicionalmente se han escuchado en los museos, esto es, las que provienen del mundo del arte y la historia.

Who produces our interpretation?: Tate interpretation should incorporate a wide spectrum of voices and opinions from inside and outside the institution. (IP, p. 5)

TGMA (Tate Gallery of Modern Art) must accommodate a wide spectrum of voices from inside and outside the institution, both artists and non-artists. (IP, p. 3)

Extended Captions: A number of additional captions, perhaps one per room, will be commissioned from artists and cultural commentators outside the Tate. The idea is to bring other voices into the gallery. These texts should present a mix of the personal, opinionated, thought - provoking and insightful. They may be slightly longer than an ordinary caption. (IP, p. 19.)

Por esta razón en las salas de las galerías Tate es posible encontrar textos interpretativos escritos por personas ajenas al mundo del arte, como músicos, antropólogos, etc., textos que ayudan a situar al arte en relación al resto de vida social, fuera del lugar aislado y reducido que la ideología dominante en filosofía y economía cultural le han asignado y que ayudan a concebir el arte de manera más amplia y democrática.

Por ejemplo, en el momento de su apertura, la galería Tate Modern mostró, junto a las cartelas curatoriales tradicionales, cartelas “Bigger Picture” escritas por famosos como Terence Conran, Brian Eno o Bella Freud, que ofrecían una mirada diferente y en primera persona hacia el arte. De la misma manera, en la apertura de la galería Tate Britain, en 2001, se incluyeron cartelas escritas por personas conocidas, como el actor y ex miembro de Monty Python Michael Palin, en las que hacían comentarios sobre sus obras favoritas.

De nuevo, con este tipo de propuestas, además de explicitar la subjetividad de cada interpretación y confirmar la polisemia de la obra, se le ofrece al espectador un abanico de interpretaciones que hacen su experiencia con la obra más rica y multidimensional^[10]. Esta forma de abordar el diseño de los recursos de interpretación de un museo es acorde con las posturas críticas de educación museística que defienden el desarrollo de prácticas que den pie a la construcción de múltiples conocimientos e interpretaciones y que alienten la interacción y negociación de narrativas diversas (Barret, 2000; Garoian, 2001; Hooper Greenhill, 1992, 2000; McLean, 1999; Padró, 2005; Reese, 2003; Roberts, 1997, Wallach, 1998).

La inclusión de la voz del visitante

Por último, otra de las características interesantes que podemos encontrar en los recursos de interpretación de las galerías Tate es que además de incluir las voces de personas ajenas al mundo del arte, incluyen, como otra voz con legitimidad para la interpretación, la de los propios visitantes.

Por ejemplo, en la exposición del premio Turner a la que nos hemos referido anteriormente, hace años ya que se dedica un espacio, –la sala “*Comments room*”–, para que los visitantes puedan dejar escritas en las paredes del museo sus impresiones, opiniones o emociones sobre los artistas y la exposición.



En los últimos años, otra iniciativa para involucrar al público y para acercar la galería y el “mundo real”, ha sido el programa *Write you own label*, por el que los visitantes de la página web de la galería Tate Britain son invitados a escribir sus propias cartelas^[11]. Algunas de estas



interpretaciones personales son seleccionadas y acompañan las obras de la colección permanente. Estas iniciativas que estamos comentando, según Luckett (2007: 8) “dan pasos para revertir el flujo unidireccional de información del curador al visitante, mientras que, tácitamente, respaldan el hecho de que las áreas de conocimiento y la experiencia de los visitantes puedan ser de valor”.

De esta manera en las galerías Tate se adopta un nuevo concepto de visitante, considerándolo como constructor de conocimiento y se pretende que el conocimiento –las opiniones, versiones, perspectivas– que crea el museo y sus profesionales se integre con el que pueden aportar los visitantes. Así se alinean con una tendencia en educación museística que empieza en los años 70 y que ha reescrito el papel del espectador en el proceso de interpretación, poniéndole en el centro de la construcción de significados (Mayer, 2005).

Todas estas estrategias hemos ido enumerando y que presentan las interpretaciones como subjetivas y contingentes retratan una institución que pretende alejarse de la idea de museo como un lugar que presenta su visión sobre la historia del arte como objetiva, autónoma y universal y de la concepción de museo como una institución aislada y elitista.

Las galerías Tate se acercan a través de estas iniciativas a posturas cercanas a la museología crítica al rebelarse contra la tradicional división que se ha hecho entre productores y consumidores de conocimiento y celebrar la diversidad, la democracia y la apertura. Con propuestas que entienden las obras de arte de manera abierta, como inspiradoras múltiples significados, visiones, versiones e interpretaciones, el museo se empieza a concebir como un espacio para la interpretación y la negociación de conocimientos y significados en vez de la imposición de los mismos.

[1] Utilizamos la expresión “recursos de interpretación” para señalar los materiales y herramientas que los museos ofrecen a los visitantes para facilitar su acercamiento a las obras de arte, entre los que se suelen encontrar las cartelas, folletos, paneles informativos, audio-guías o recursos interactivos.

[2] Por ejemplo, el Departamento de Interpretación y Educación de la galería Tate Britain desarrolla colaboraciones con las siguientes universidades: London South Bank University, University of London o University of East Anglia.

[3] También la galería Tate Britain combina la presentación de su colección en exposiciones de tipo cronológico con otras temáticas con el objetivo de lanzar una mirada fresca a su colección y realizar conexiones entre obras a través del tiempo y de las diferentes técnicas. Así mismo, en las galerías de Liverpool y St Ives, la colección de arte Tate es temporalmente expuesta y reinterpretada en relación a diferentes temáticas.

[4] La investigadora Angela Marsh (2004) cita dos ejemplos de las diferentes posturas que los críticos tomaron ante la propuesta curatorial de la galería Tate Modern. Entre los críticos que se mostraron escépticos con las "bondades" de este tipo de organización museográfica la investigadora referencia un artículo de Hilton Kramer (2001). Para mostrar una postura a favor del diseño temático de la galería Tate Modern cita un artículo de Jens Liebchen (2001).

[5] No incluimos dentro de la función comunicativa la función expositiva del museo, aunque entendemos la exposición como medio de comunicación.

[6] El documento *Interpretation Policy* es un documento de trabajo interno (no publicado) que fue discutido y consensuado por varios profesionales que trabajan en las diferentes galerías Tate durante el otoño del año 2000. En él se acuerdan los principios y estrategias que deben guiar la creación de los recursos de interpretación en las diferentes galerías Tate.

[7] El manual para profesores *The Art Gallery Handbook* fue editado en el año 2006 por Helen Charman, Catherine Rose y William Wilson y es la más reciente publicación de las galerías Tate dirigida a que los profesores aprendan a utilizar los museos de arte y sus obras como recurso u oportunidad educativa..

[8] En adelante utilizaremos la abreviatura AGH para hacer referencia al manual *The Art Gallery Handbook*, cuando citemos alguno de sus fragmentos.

[9] [9] En adelante utilizaremos la abreviatura I.P para hacer referencia al documento *Interpretation Policy*, cuando citemos alguno de sus fragmentos.

[10] La diversidad de voces que ofrecen los materiales de interpretación de las galerías Tate es valorada por los visitantes de la galería en un estudio realizado en el año 2008 (Miejer y Scout, 2009)

[11] En la página web dedicada a explicar esta propuesta se puede leer lo siguiente: *Would you like to see your ideas about art on the walls of Tate Britain? We're asking visitors to write about any work of art on display at Tate Britain which especially interests them. We'd particularly like to hear from visitors who have a special interest in the subject matter of some of Tate's paintings. Are you interested in music, fashion, botany, theology or engineering? Have you visited, or do you live near, a place shown in one of the landscapes? Have you experienced an event shown in one of the paintings?* (<http://www.tate.org.uk/britain/writeyourown/>. Consultada el 11 de mayo del 2010)

BARRETT, T. (2000) About Art Interpretation for Art Education. *Studies in Art Education*, 42(1), pp. 5-19

BARTHES, R. (1967) La muerte del autor. En *Image, Music, Text* (pp. 142-148). London: Fontana Press (1993)

BARTHES, R. (1970) *S/Z*. Madrid: Siglo Veintiuno de España (1980)

CHARMAN, H., ROSE, K. y G. WILSON (eds.) (2006) *The art gallery handbook: a resource for teachers*. London: Tate

ECO, U. (1962) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini (1985)

GAROIAN, C. R. (2001) Performing the Museum. *Studies in Art Education*, 42(3), 234-48.

GEERTZ, C. (1983) *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós (1994)

HOOPER-GREENHILL, E. (1992) *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge

HOPPER-GREENHILL, E. (1999) *The educational role of the museum*. London: Routledge

- HOPPER-GREENHILL, E. (2000) Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and learning. En CARBONELL, B. M. (ed.) (2004) *Museum Studies – An Anthology of Contexts*. (pp. 556-576) London: Wiley-Blackwell
- LUCKETT, H. (2007) Seven wonders of interpretation. *Engage*. 20, 6-11
- MARSH, A. (2004) Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art Museum: The Tate Modern and the Baltic Center for Contemporary Art. *Journal of Aesthetic Education*. 38(3), 91-106
- MAYER, M. (2005) A Posmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education. *Studies in Art Education*. 46 (4), 356-368
- MCLEAN (1999) Museum exhibitions and the dynamics of dialogue. *DAEdulus: America's Museums*, 128(3), 83-108
- MEIJER, R. y SCOUT, M. Tools to Understand: An Evaluation of the Interpretation Material used in Tate Modern's *Rothko* Exhibition, *Tate Papers*, 11 (Spring 2009)
- PADRÓ, C. (2005) Educación artística en museos y centros de arte. En HUERTA, R. y De La CALLE, R. (eds.) (2005a) *La mirada inquieta. Educación artística y museos* (pp.137-152). Valencia: PUV.
- Reese, 2003
- ROBERTS, L. (1997) *From knowledge to narrative. Educators and the changing museum*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press
- SEROTA, N. (2000) *Experience or interpretation. The dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson.
- WALLACH, A. (1998) *Exhibiting contradiction*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press

Amaia ARRIAGA

Miembro del equipo de investigación Edarte de la Universidad Pública de Navarra

Fecha de Entrega: 15/04/2010
Fecha de Admisión: 20/05/2010