

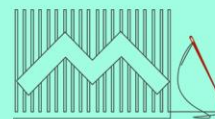


Urdimbre y Trama

Propuesta Educativa
Año 2017



Fundación
Universidad de América
Vigilada Ministerio de Educación Código: 1715



Museo de Trajes



Por: Ana María López Navarro

Maestra en Artes Visuales – Magíster en Estudios Culturales - P.U.J

Índice

Introducción _____	1
LAS MUSAS SE HAN IDO: Del <i>museion</i> al museo tradicional _____	2
CREANDO UN MUSEO NUEVO: Del museo tradicional al museo contemporáneo _____	5
DE LO VISIBLE A LO INVISIBLE: Una mirada al sentido del tejido y el traje _____	8
¡VAMOS AL MUSEO A APRENDER! Los discursos pedagógicos que atraviesan los museos _____	11
TEJIENDO LA EXPERIENCIA EDUCATIVA: Proyecciones educativas en el Museo de Trajes _____	17
LAS PUNTADAS FINALES _____	25
Bibliografía _____	27

Introducción

*"Tejer es construir, multiplicar, reproducir;
significa multiplicación de seres y pensamientos pasados, presentes y futuros"*

Alirio Torres Torres-Sewkukuy

El museo hoy en día se ha constituido como un amplio dispositivo cultural, social y educativo que agencia un mundo prácticas en permanente transformación. El edificio y los espacios de exposición, la apuesta museográfica y museológica, y todos los sujetos que habitan el museo, hacen de este un espacio de encuentro donde acontecen múltiples experiencias de apreciación, creación, enseñanza y aprendizaje. El museo entonces, va más allá del museo, trasciende el tradicional espacio museal y la colección, para constituirse como un mundo de afectos y relaciones que ocurren a través, dentro y fuera del mismo.

Sabemos que desde sus inicios en el museo ocurrían experiencias de enseñanza y aprendizaje, pero hoy en día la educación en los museos ha tomado fuerza, gracias a los estudios y aportes de la museología nueva y crítica, los discursos pedagógicos que ven el museo como un espacio de construcción de experiencias educativas relevantes; y a la curaduría educativa que ve la educación en el museo como una actividad transversal y fundamental en la institución.

Es por esto, que el presente texto, tiene como fin trazar una propuesta educativa partiendo de lo que el Museo de trajes ya ha venido desarrollando, que sea interesante, sensible y aplicable donde se reflexione y localice la importancia del desarrollo de experiencias educativas a través del tejido, el traje y su mundo estético, cultural y social. Para lograr este propósito tendremos que en primer lugar rastrear la noción de museo desde su emergencia hasta la actualidad, con el fin de articular la propuesta educativa a una propuesta general de museo; en segundo lugar estudiaremos cómo el tejido y el traje pueden ser lenguajes, prácticas y mundos por indagar, apreciar, enseñar y aprender; posteriormente revisaremos en qué términos en el museo se hacen visibles diferentes discursos pedagógicos y qué de estos discursos pueden ser útiles para los procesos de enseñanza y aprendizaje que el Museo de trajes quiere desplegar; y finalmente concluiremos trazando los lineamientos teóricos y prácticos que el área de educación ha implementado y espera ampliar y profundizar, cruzando las nociones sobre tejido y traje con los discursos pedagógicos estudiados. Así se construye este tejido: urdimbre y trama de la experiencia educativa.

LAS MUSAS SE HAN IDO: Del *museion* al museo tradicional

Al reflexionar la noción contemporánea de museo es importante revisar brevemente su emergencia, procedencia y desarrollo en occidente, así como algunas posturas y tendencias museológicas. Para esto me basaré en los estudios de Francisca Hernández Hernández en su texto “Planteamientos teóricos de la museología” y otros autores que se detienen en delimitar la función social y cultural del museo hoy.

Desde la museología o la ciencia del museo¹ se han determinado varios momentos del museo que contribuyen a la conformación del mismo desde lo espacial y arquitectónico hasta lo conceptual y simbólico. A partir de los estudios museológicos de Soichiro Tsuruta, Waldisia Russio y Francisca Hernández sintetizo cuatro momentos que describiré brevemente.

El primer momento corresponde con la emergencia y conformación del museo. La palabra *museum*, proveniente del latín *museion* que significa ‘lugar donde habitan las Musas’. Recordemos que las musas eran las nueve hijas de Zeus y Menemosyne diosa de la memoria, que protegían las ciencias, las artes y la poesía. Las musas eran intermediarias entre los dioses y los hombres, permitían la expresión poética y habitaban en determinados lugares de la naturaleza como en cuevas o grutas. Los griegos antiguos indicaban el lugar donde habitaban las musas haciendo un santuario o un espacio bellamente decorado. El *museoin* empezó a relacionarse durante el periodo helenístico con la biblioteca de Alejandría en el siglo III a. de C., espacio donde se reunían los sabios e interesados por las artes, las ciencias y la poesía a discutir y estudiar (Fernández, 2006:18). La raíz y el uso de la palabra *museo*, nos remite entonces a ver dos aspectos importantes: uno al carácter sagrado de lugar donde aparecen o pueden ser convocadas las musas y dos, al archivo y compilación del conocimiento de la biblioteca. En este primer momento se empieza a esbozar la relación entre lugar sagrado de la memoria y centro de compilación del saber.

El segundo momento que contribuye a la noción de museo, se enmarca desde el Renacimiento europeo, hasta el movimiento ilustrado del siglo XVIII. Durante el Renacimiento las riquezas del mundo antiguo griego y romano se resaltan, la palabra *museum* adquiere un alto y amplio valor social y cultural, pues además de relacionarse con el lugar donde habitan las musas como las grutas abiertas en las villas griegas y la biblioteca de Alejandría, se relaciona espacial y conceptualmente con otras palabras como: *biblioteca*, *studio*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* y *teatro* (2006:24). La idea de museo se profundiza y amplía, los jardines y grutas son asimilados como museos sin muros, así como las colecciones y gabinetes de curiosidades en los *studios* privados empezaron a ser vistos como pequeños museos domésticos.

¹ En 1970 el Consejo Internacional de Museos (ICOM) emite el siguiente concepto de museología: “Museología es la ciencia del museo; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos” (ICOM News, vol.23, n°1, 1970:28)

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

Además, “la utilización del término museo no queda reducida solamente a lo tangible sino que es también una categoría mental que almacenaba una actividad cognitiva capaz de responder a unos determinados fines sociales y culturales” (2006:25). Como es el caso de proyectos enciclopédicos del siglo XVII como el de Thomas Browne quien escribe el texto *Museum Clausum* o *Bibliotheca Abscondita* publicado en 1684, donde el autor recopila pequeñas descripciones de supuestos libros, pinturas y objetos perdidos.

Adicionalmente, la categoría museo y colección se relaciona con la palabra teatro, pues la palabra *theatron*² designa un ‘lugar para ver’. Por lo tanto la ubicación y distribución espacial de una colección deviene un teatro, un lugar para ver y apreciar objetos bellos, raros o interesantes y la escritura del teatro o de un libro puede ser asimilada como la construcción de un museo de las ideas y la memoria.

Los museos buscaban conjugar arte y naturaleza, dice Francisca Hernández: “tanto los museos textuales como conceptuales utilizan su propia estructura museal como una forma de compaginar armónicamente lo natural y lo artificial, lo real e imaginario, lo ordinario y extraordinario con el propósito de resaltar las inmensas capacidades del ser humano para comprender y explicar el *theatrum mundi*”. (2006:27). La idea de museo sin muros de la gruta, la colección privada dispuesta en el estudio o el gabinete privado y la asimilación conceptual del museo como compendio de ideas, imágenes y memoria, fueron entonces las características centrales de la noción de museo durante estos siglos.

En el siglo XVII empieza a darse la transición del museo como espacio privado, doméstico e individual, al museo público y accesible a todos los ciudadanos. Algunos museos ya se habían abierto pero con restricciones de clase. Solo hasta 1683 se abrieron las puertas del Ashmolean Museum de Oxford para el público en general. A finales del siglo XVII el museo se va constituyendo como una institución de carácter social y cultural que a través de la muestra y exhibición de diferentes colecciones promueve el conocimiento.

En el siglo XVIII aparece el término museografía cuando Caspar Friedrich Neickel publica su tratado *Museografía o instrucciones para el correcto entendimiento e interpretación de los museos o gabinetes del mundo* en 1727 en Leipzig y Breslau, donde ofrece instrucciones sobre cómo disponer, clasificar y organizar objetos de colecciones según el edificio o lugar que las contiene. En este momento se empieza a prestar atención a los efectos de la distribución de la colección, a la preservación de las piezas y al recorrido del que aprecia la exhibición.

El museo público que esboza el siglo XVIII es una institución que busca promover la apreciación, educación y preservación del arte, las ciencias y la cultura, desde el discurso ilustrado europeo. Constituyéndose como toda una estructura intelectual propia de las tendencias enciclopédicas y humanísticas de la época que busca unificar, homogeneizar y sintetizar lo privado y público del conocimiento.

² La raíz etimológica de *theatron* es *thea*: visión, de aquí mismo viene la palabra “teoría”.

Posteriormente viene un momento que algunos museólogos han denominado la etapa museográfica o descriptiva de los museos durante el siglo XIX y principios del XX. En este momento surgen la museología y museografía con el ánimo de estudiar cómo ordenar, clasificar e interpretar los objetos de las colecciones. Surge asimismo la intención de construir edificios generalmente con referencias clásicas o renacentistas destinados a ser museos, se trata en términos generales de una modernización del museo.

Durante el Renacimiento y los siglos XVII y XVIII coleccionar implicaba acumular piezas y objetos de determinado valor social, cultural o simbólico sin detenerse en la procedencia o sentido de las piezas, en el XIX se intenta pensar el valor histórico de la colección, el lugar del cual hace parte cada objeto y el espacio expositivo, en tanto *escenografía* de la colección.

Cabe mencionar que el discurso moderno-colonial³ opera más que nunca en los museos y sus prácticas museográficas, pues se intenta recrear la periferia europea a través de exposiciones de colecciones, produciendo una imagen de lo egipcio, lo americano y lo oriental, desde la mirada enciclopédica y positivista o romántica europea. Por el intento de localizar histórica y culturalmente una colección, se termina desplegando un discurso superficial, en algunos casos *orientalista* como diría Edward Said y exótico, de lo 'no europeo'. Como es el caso del Patio Egipcio diseñado en 1862 por Friedrich Stüler en el Nuevo Museo de Berlín, donde se imita un templo egipcio.

En un cuarto momento, entre los años 20 y 40 del siglo XX emerge la investigación museológica. A principios del siglo pasado surgen diversas críticas al museo como institución social y cultural, por ejemplo la de Paul Valéry, quien en su texto "El problema de los museos" de 1923 indica que el museo acumula esculturas, pinturas y diversas piezas de manera fría y mecánica, ofreciendo al visitante un mundo de restricciones más que una genuina experiencia estética. Los objetos y piezas exhibidas al ser arrancadas de su contexto y mundo original pierden su valor técnico y simbólico. Podríamos decir que el museo para Valéry pierde la relación con el *museion* y las musas ya no habitan en él, pues precisamente desacraliza y banaliza la obra o la pieza que fue hecha con un sentido cultural, social o religioso profundo.

En las artes plásticas desde el Impresionismo hasta las Vanguardias artísticas europeas como el Futurismo italiano y el Dadá, los artistas denunciaron cómo los museos agredían la vida de la obra artística, al ser expuesta en un ambiente racional, homogéneo y con pretensión de neutralidad, sin ser consciente del mundo de la obra o del sentido de la misma. La obra de Marcel Duchamp "La fuente" de 1917, es famosa por la sátira al museo y a los valores de originalidad, unidad y centralidad que enseña la institución museal sobre la obra de arte.

Es por esto que nuevos estudios sobre el museo y su espacio expositivo aparecen, especialmente entre los años 20 y 40, donde se piensa detenidamente el programa o tipo de museo y a partir de esto, la forma de las salas, la circulación, los diferentes emplazamientos y la posibilidad de extensión, la construcción, los materiales y el montaje, es decir toda la apuesta museográfica de

³ Sobre el discurso moderno-colonial y sus implicaciones políticas y culturales se puede revisar los estudios de Edward Said, Enrique Dussel, Walter Mignolo y Santiago Castro-Gómez.

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

cada muestra. Revistas como *Museion* y *Revue* en Francia, fueron clave para la difusión de diferentes estudios museológicos de la época. En 1946 surge el Consejo Internacional de Museos, el cual marca el inicio de una nueva museografía donde el contenedor, el objeto y la colección perderán su protagonismo, para dar paso a museos más funcionales y cómodos para los visitantes.

En este punto el museo es ya una institución con amplio reconocimiento social y cultural, podríamos decir que a mediados del siglo XX está consolidado especialmente en Europa. Este museo fue estructurado por una museología tradicional que instaura determinado tipo de museo que será revaluado desde los años sesenta hasta nuestros días.

CREANDO UN MUSEO NUEVO: Del museo tradicional al museo contemporáneo

El último momento de desarrollo del museo, iría desde la década del sesenta y setenta hasta nuestros días. Cabe anotar que estos momentos que he venido trazando se acoplan en términos generales a unas décadas en la historia del museo europeo, no necesariamente coinciden con el desarrollo del museo en otras partes del mundo. Indico aquí las características de un canon museal, que pueden variar dependiendo el lugar o el contexto donde emerja determinado tipo de museo. Por lo tanto los momentos del desarrollo del museo pueden darse en otras décadas y de manera mixta según el movimiento y las tensiones culturales, económicas y políticas de determinada sociedad. Pienso que anotar estos momentos puede ser útil para trazar una historia del museo occidental, pero que dependiendo de las particularidades de la cultura hay que verlos con lupa y sentido crítico.

Para pensar el museo contemporáneo me he basado en los estudios de dos museologías: la nueva museología y la museología crítica apoyándome en los aportes de Francisca Hernández y Carla Padró, corrientes que intentan construir un nuevo museo en contraste al museo tradicional, ampliando su concepto y reconstruyendo sus funciones y aportes sociales y culturales.

Desde la nueva museología, tendencia que aparece en Francia a principios de la década de los ochenta, mientras que el museo tradicional tiene como objetivo el conocimiento, la educación y el entretenimiento, sostiene un enfoque monodisciplinar y su estructura es centralizada; el *museo nuevo*, tendría como objetivo la capacidad de iniciativa creativa, su enfoque sería pluridisciplinar y su estructura descentralizada. El museo tradicional consideraba como elementos que lo integran: el edificio, la colección de objetos y el público anónimo, mientras que el museo nuevo, considera como los elementos que lo integran: el territorio, el patrimonio material e inmaterial y la comunidad de visitantes locales.

La nueva museología defiende un enfoque *ecológico* del museo, esto es un museo orgánicamente insertado en un medio sociocultural determinado, abierto a la comunidad que lo circunda y hace posible. El museo deja de ser simplemente el edificio que contiene una colección, para convertirse en un territorio donde convergen diversas prácticas y saberes. Podríamos decir que el museo nuevo, le apuesta a un museo situado, donde es fundamental reconocer la cultura local, la comunidad cotidiana que lo habita y las prácticas socioculturales que hacen posible su existencia.

Los objetos o piezas en el museo tradicional eran centrales y se trataba de estudiarlos, exhibirlos y coleccionarlos; en el museo nuevo se trata de ver los objetos como un medio para estudiar e indagar

en los modos de vida de una comunidad, son un medio para descubrir las relaciones cambiantes entre pasado, presente y futuro de determinada cultura. (Hernández, 2006:177). Esta tendencia museológica es fundamental en la constitución de museos etnográficos, comunitarios, participativos y *ecomuseos*.

Otra corriente museológica que nos permite ampliar la noción de museo es la museología crítica tendencia que emerge en los setentas y llega hasta nuestros días. Esta museología se nutre del enfoque de la teoría crítica propuesta por la Escuela de Frankfurt la cual trata de hacer evidente la lógica interna y externa de determinado objeto, sujeto, institución o práctica. Estudia por ejemplo, los modos de producción políticos culturales y simbólicos del arte, la música y el cine, visibilizando los discursos ideológicos que operan en estos lenguajes. Asimismo produce un cambio de perspectiva a la hora de estudiar las disciplinas o los campos del saber pues saca sus teorías de los límites conceptuales en las que se han mantenido y las lleva a ver e indagar otros mundos disciplinares.

Teóricos como Max Horkheimer, Theodor Adorno y Walter Benjamin hicieron parte de la denominada Escuela de Frankfurt. Los estudios de Benjamin por ejemplo sobre la producción del *aura* en la obra de arte, hacen ver de otro modo la labor del museo y los efectos del dispositivo museal a la hora de apreciar e interpretar una obra artística.

La Escuela de Frankfurt nutre el pensamiento de varios pensadores del siglo XX como Michel Foucault, quien aporta una mirada lúcida sobre las prácticas anatomopolíticas y biopolíticas en el siglo XVII y XVIII europeo y sobre la manera como el dispositivo disciplinar produce espacios, cuerpos y prácticas. Una mirada foucaultiana del museo, por ejemplo, rastrearía la emergencia y procedencia de esta forma, visibilizaría la racionalidad del dispositivo museográfico y los discursos de poder y saber que operan en él.

La museología crítica entonces se nutre de este enfoque, para proponer estudios museológicos y propuestas contemporáneas de museo, que desestabilizan categorías que parecían naturales y obvias a la hora de pensar el museo.

María Acaso siguiendo a Carla Padró describe dos tipos de museos que critica y sugiere replantear: el museo tradicional o formalista y el museo *comunicativo*. El museo tradicional o formalista se caracteriza por: "1. La institución se considera un sistema para reproducir la división entre la alta y la baja cultura donde nadie se plantea la razón de las selecciones expositivas. 2. La contemplación es la única actividad a desarrollar por el visitante. 3. La figura máxima de la estructura interna es la del conservador de tal manera que se desarrolla una permanente dicotomía entre conservadores y educadores, lo que refleja la idea de que el conocimiento lo genera el objeto y no el visitante. 4. Se enaltecen los procesos de adquirir, conservar e investigar. 5. No tiene importancia real la función educativa de la institución" (Acaso, 2010:132).

El museo tradicional entonces establece un lugar de saber disciplinario, donde se hace cada vez más fuerte la división entre alta y baja cultura, expertos y aficionados, arte y artesanía⁴. Se

⁴ Recordemos que la artesanía fue subvalorada por las artes en occidente durante varios siglos

constituye además como un espacio donde se va a apreciar obras u objetos de una manera pasiva, la experiencia es limitada, por lo tanto el proceso de enseñanza y aprendizaje es predecible, reducido y poco importante. Se supone que los visitantes son todos iguales y llegan al museo vacíos para ser llenados de contenidos. El relato museográfico y museológico por su parte es historicista, positivista y enciclopédico, sin revisar críticamente estos discursos o el modo de producción y establecimiento de los mismos.

Como vemos la museología crítica describe de manera similar a la nueva museología, el museo tradicional. La diferencia radica en que la museología crítica hace hincapié en las relaciones de poder, en los mecanismos de inclusión y exclusión y en la relación del museo con la cultura hegemónica o dominante del momento.

En segundo lugar tenemos el modelo de *museo comunicativo*, sus principales características son las siguientes: "1. La principal importancia de la institución es atraer el mayor número de visitantes posible. 2. Los visitantes son entendidos como consumidores, clientes y usuarios. 3. Las exposiciones se basan en el modelo de espectáculo donde los presupuestos de montaje y publicidad superan a las del resto de las actividades. 4. Aparece el departamento de comunicación y *marketing* como elemento vertebral de la institución" (Ibíd.).

El museo comunicativo entonces, intenta transformar el museo tradicional o formalista, atrayendo visitantes o clientes a través de campañas publicitarias, ofreciendo muestras, obras o colecciones que la sociedad de consumo desea visitar y por lo tanto consumir, despliega montajes lúdicos o espacios altamente estetizados, donde el objeto es producido como un simulacro más, ante la falta de profundidad en los planteamientos culturales, sociales y educativos del museo (Padró, 2003: 56).

Esta forma de museo responde a las lógicas del capitalismo contemporáneo y *postfordista*, donde es muy importante seducir los sentidos, crear experiencias de placer, riesgo o sorpresa, cautivar al visitante-cliente y vender el arte, la ciencia y la cultura como una mercancía más.

Para Carla Padró la alternativa al museo tradicional y comunicativo es un modelo de institución *revisionista*, donde la institución se entiende como lugar de duda, pregunta, controversia y democracia cultural, un *museo como zona de conflicto e intercambio*, siguiendo y ampliando la noción de James Clifford del *museo como zona de contacto*, donde convergen y se articulan múltiples prácticas, sujetos y discursos.

(especialmente desde el XV al XIX), pues las artes buscaban ocultar o dejar de lado la función práctica del objeto, para dar paso a una función netamente estética de admiración o contemplación del mismo. Las artes plásticas en especial buscaron que el material trascendiera y expresara valores más allá del mismo, el dominio técnico consistía en lograr eliminar lo rústico y básico del material, llevándolo a ser una piel, un rostro, un cuerpo humano. La artesanía, por conservar la expresión natural del material y por ser utilizable para fines domésticos y cotidianos, fue vista como una labor 'manual', mecánica, simple y predecible; o como pieza arqueológica valiosa por representar un mundo exótico y lejano. Me detendré un poco más en este problema en el siguiente apartado.

La tarea de los museólogos, museógrafos e interesados en el museo hoy, sería problematizar la genealogía del museo, instaurar un modelo en red que integre culturas y subculturas, cuestionando el límite entre cultura hegemónica y cultura periférica, saber legítimo e ilegítimo, arte y artesanía. Asimismo *deconstruir* la forma museo desestabilizando los discursos dominantes sobre arte, ciencia y cultura, creando otros museos y otras formas de vivirlos.

Padró puntualiza que en el museo revisionista las prácticas museológicas deben girar en torno a la narrativa, la interpretación y la representación. Es decir dar cuenta de los movimientos y procesos del museo, asumiendo a este como una construcción narrativa, un espacio o marco de representación e interpretación del mundo que vivimos, un discurso que surge y opera insertado en la red de fuerzas históricas, políticas, sociales y económicas, propias de la época.

Uno de los propósitos del museo contemporáneo trazado por Padró es crear una *comunidad de aprendizaje*, donde la comunidad del museo comparta y produzca conocimiento, se apropie de las colecciones y las indague desde la experiencia, y construya nuevas narrativas y relatos que aporten al discurso museológico.

DE LO VISIBLE A LO INVISIBLE: Una mirada al sentido del tejido y el traje

En el Museo de trajes el tejido tiene un papel central, tejer es un oficio que conecta con la vida, un arte que expresa la cosmovisión de una cultura, un texto que narra y produce historias y una manera de ser y existir. Tejiendo se crea memoria viva, se llega a lo más sutil del arte: la belleza, la armonía, el asombro y la unidad. Es por esto que en este apartado me centraré en mirar brevemente la distinción entre arte y artesanía en occidente; para luego ver la noción de tejido en culturas locales, con el fin de articular esta noción con la de traje; y, finalmente concluiré con el sentido de tejido y traje que el Museo quiere estudiar y transmitir en su propuesta educativa.

La expresión 'arte' se deriva del latín *ars*, que es a su vez una traducción del griego *tekhné*, que significa destreza, habilidad u oficio. Destreza que podía ser expresada por el que construía una casa, realizaba una prenda de vestir, tallaba un trozo de madera o pintaba una cerámica. La *tekhné*, no se refería a la expresión libre de la creatividad sino a la capacidad de seguir con cuidado, atención y rigor una serie de reglas que permitían la creación de un objeto, pieza o estructura (Tatarkiewicz, 2006:39). Tanto en los griegos como en los romanos, no había distinción entre el hacer de un tejedor o el hacer de un arquitecto o pintor. Ambos trabajaban transformando la materia para que fuera armoniosa, bella y útil. Ambos debían ir hacia un conocimiento experto. "Aquello que vinculaba las bellas artes con la artesanías impresionó más a los antiguos y a los escolásticos que los que las separaba; nunca dividieron las artes en bellas artes y artesanías. En su lugar, las dividieron según su práctica requiriese sólo un esfuerzo mental o también físico. A las artes del primer tipo los antiguos las denominaron *liberales* (liberadas), y a las segundas *vulgares*, o comunes; la Edad Media denominó las segundas como artes 'mecánicas'" (2006:40).

En el Renacimiento los oficios y las ciencias (que eran consideradas artes liberales) fueron expulsados del concepto 'arte', según Tatarkiewicz la separación de las bellas artes de los oficios

correspondió a movimientos sociales que buscaban reivindicar la labor de los pintores, escultores y arquitectos, como artistas que regían sus trabajos bajo estudios de geometría y matemáticas, y que se definían no solo como maestros de una técnica manual, sino como estudiosos de la ciencia. Por otro lado en 1572 Lodovico Castelventro distinguió las artes de las artesanías, argumentando que estas últimas “producen aquellas cosas que el hombre necesita, mientras que las artes como la pintura, la escultura y la poesía solo sirven, pensaba, para mantener en la memoria cosas y acontecimientos” (2006:47). Por lo tanto los oficios manuales que suplían necesidades básicas o que eran hechos con fines útiles y prácticos eran cada vez más desplazados de la noción de arte, por no contribuir con la memoria, la imagen poética o la contemplación estética.

En el siglo XVIII ya no había ninguna duda que los oficios manuales eran oficios y no artes. Gracias a las teorías estéticas de Batteaux, el arte en este siglo significó producir belleza, de allí la denominación moderna ‘bellas artes’. En el siglo XIX aunque hubo movimientos que intentaron llevar a los objetos de arte (*objets d’art*), al mundo de las bellas artes, los argumentos en contra decían que se trataban de obras que resultaban de manos humanas más que del espíritu humano. Servían más bien a fines utilitarios que a fines estéticos, es decir no eran ‘arte puro’ (2006:53).

Las teorías estéticas del siglo XX desde el Impresionismo hasta las Vanguardias, cuestionaron la noción de belleza y debatieron varias características esenciales del arte (conocimiento experto, dominio de reglas, imitación de la naturaleza), pero el abismo entre arte y artesanía, continúa vigente hasta hoy. Incluso en el arte contemporáneo que cada vez se aleja más de los oficios y pone en el centro de la creación la idea o concepto artístico.

Es por esta distinción moderna que el oficio artesanal no es considerado ‘arte’. Sin embargo desde otros campos especialmente en las ciencias sociales, desde mediados del siglo XX el saber artesanal, el dominio de un oficio y el conocimiento técnico ha recobrado importancia, ya no por su carácter artístico, sino por su valor antropológico. Los Estudios culturales y los Estudios visuales, por ejemplo, han demostrado que la producción artesanal, no puede ser vista desde el canon artístico occidental, pues la división entre pensar y hacer; y evocar y fabricar, así como la dupla espiritual y material; hacen parte de una matriz occidental moderna, que no permite comprender la integridad y complejidad de la labor artesanal. Es por esto que los últimos cincuenta años, se ha permitido escuchar otras voces, no académicas, por ejemplo la voz de las culturas ancestrales que explican qué es tejer y qué comprende el tejido.

Tejer para culturas ancestrales indígenas como la Wayuu, la Inga, la Kamentza y la Iku es una práctica que vincula y expresa todos los aspectos de la vida. El tejido es una expresión de las fuerzas y estructuras del universo. Por lo tanto contribuye al funcionamiento y orden de la vida de una comunidad, en términos técnicos y espirituales. Lo que hacen las manos del tejedor se conecta con la totalidad del cuerpo, con la totalidad de las relaciones en la comunidad. En el caso de los Ingas, por ejemplo, “*Pachakutik* significa ‘poner en orden el caos’, transformar el universo; por ello cuando se produce un tejido, se talla la madera o se equilibra el cuerpo y el espíritu a través de la medicina, se produce una acción transformadora que pone en orden el pensamiento” (Agreda, Agreda & Chasoy-Uarmi Yuyay, 2005:3). Tejer es poner en orden, no solo los hilos y el entramado, sino el universo completo. Es una labor sagrada en tanto conecta al ser humano con las fuerzas y manifestaciones esenciales de la vida.

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

Por lo tanto la división occidental entre teoría y práctica o saber técnico y saber estético, no existe en las culturas tradicionales indígenas en nuestro país. Más aún, toda transformación de la materia, toda creación o fabricación de objetos debe cumplir una función práctica y adecuada para la vida cotidiana, es esto precisamente lo que la hace bella y noble.

Asimismo, tejer es fusionar e integrar, es decir relacionar de manera íntima, para los Iku o Arhuacos una de las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta, “toda acción fusionadora e integradora relacionada con la posibilidad de crear, tiene un sentido semántico específico en la cultura Iku. Este sentido puede ser ejemplificado en lo que es el matrimonio, y se relaciona con todas las acciones creativas manifiestas e inmanifiestas conocidas como *jwa gawun*” (Torres Ramos-Nerúngumu & Torres Torres-Sewkuky, 2005:3). No es lejana la relación entre tejido y matrimonio, entre tejer y procrear o entre tejer y construir una familia. “*Jwa gawun* quiere decir elaborar la propia sangre, la propia vida, la propia base de la existencia” (Ibíd.). Es por esto que la mujer teje la mochila, para su compañero, pues ella es su vientre, su capacidad de ser madre y esposa. “Tejer es un arte diciente y poseedor de conocimiento innato, orientado por la ley tradicional, que se practica permanentemente. Por otro lado, como el tejer es un arte autóctono, incide en la expresión sexual del hombre Iku, ya que al unirse dos personas distintas, está en construcción el mundo, aportándole al tejido universal” (2005:5). En efecto el tejido con su capacidad creadora e integradora expresa la manera como la vida se entrelaza para producir más vida, para estructurar el cuerpo y espíritu del que teje y viste el tejido.

Por otro lado el tejido es una escritura, no es lejana la relación etimológica entre tejido y texto: *Tejer*, 1220 -50. Del latín “*texere*”. Cultismo *texto* de 1335, del latín “*textum*” (Corominas, 2006: 560). En los pueblos sin escritura el tejido devine la manera como se escribe la historia de una comunidad. Una escritura viva y compleja, pues unifica pasado, presente y futuro; sujeto y objeto. Para la tradición occidental no es fácil ver esto, la escritura ha desprovisto a los objetos de uso cotidiano de relatos y han devenido objetos decorativos. Además la producción industrial de dichos objetos y del traje, han expulsado el gesto, el error, los rasgos y las sencillas pero dicientes diferencias de la mano de un tejedor o de otro. “En términos generales, cuando estamos tejiendo, se está representando la construcción del universo y la multiplicación de los seres naturales. En el tejido quedan las huellas de la persona y el pensamiento del tejedor” (Torres Torres-Sewkuky, 2005:5).

Tejido y traje van unidos, en la cultura Iku, el tipo de vestido, el color, la manera como es usado expresa rasgos del género, la edad o la función social. El color por ejemplo es muy importante: “La relación entre el día y la noche, la confluencia de dos energías opuestas, es la que hace que el equilibrio natural esté balanceado. El ser humano debe expresar este equilibrio en el vestir, hacer, actuar y en la relación amorosa” (2005:8). El negro es el color de la confluencia, el blanco o el sin color es símbolo de la pureza del positivo. Negro y blanco, día y noche se usan buscando un equilibrio. Los Iku se visten de blanco con elementos negros u ocre, pues la pulcritud total del blanco es asignado para guías espirituales como los *mamos*. El traje al igual que el tejido demuestra la unidad del cuerpo con el medio y con el grupo social. Nada es accesorio, en la medida que es usado en tanto aporta en un sentido práctico o espiritual.

En la cultura Kamentza, según Narcisca Chindoy de Muchavisoy, maestra del tejido, asegura que “la indumentaria femenina, combina el color negro que simboliza la tierra, enlace entre la vida y la

fecundidad; el verde representa la naturaleza, reflejo de los hermosos paisajes del Valle de Sibundoy; el blanco, fuente de vida y el rojo la unión de la fuerza del sol con la vida” (2005). Así mismo las partes del vestido femenino tienen un sentido: *betiya* o *rebozo*, un paño que se utiliza para cubrir los hombros y el *tsömbiach* o *faja*, tejido que sujeta la manta de la cintura, cubren y protegen a la mujer; la *betiya* simboliza el árbol protector de la madre tierra y el *tsömbiach*, con sus imágenes y diseños protege la matriz.

En las culturas urbanas, especialmente en las ciudades, el tejido y el traje son invisibles. Es decir, vestimos y usamos los tejidos a diario sin la conciencia del material, la fabricación, la forma y el color. Sin darnos cuenta que el traje es parte del cuerpo, lo crea, lo transforma, lo teje. Michel Foucault decía que el cuerpo es la superficie de inscripción de los sucesos, es decir el campo donde vive la historia, al igual que un tejido. Es por eso que hoy en día el tejido y el traje son asimilados más allá del discurso moderno que dividía arte y artesanía, sujeto y objeto, materialidad y espiritualidad; y aquellos discursos locales, ancestrales o contemporáneos que indican otra manera de ver la práctica del tejer y el vestir, donde materia, gesto, acción, cuerpo y paisaje hacen parte de un mismo problema, están tomando fuerza, refrescando la mirada y orientando la discusión educativa en los museos actuales.

¡VAMOS AL MUSEO A APRENDER! Los discursos pedagógicos que atraviesan los museos

Una vez hecha la breve revisión al concepto de museo a la luz de dos museologías, tejido y traje, quisiera centrarme en un punto clave para delimitar el enfoque educativo en el Museo de trajes: la relación museo y discursos pedagógicos. El museo surge como hemos visto como un dispositivo cultural, que busca entre otros propósitos educar⁵, esto es, transmitir conocimiento a través del despliegue museográfico, las publicaciones y actividades dentro y fuera del museo. Asimismo el museo busca estimular el interés en el aprendizaje de mundos culturales, artísticos o científicos; guiar y conducir hacia una idea determinada de lo nacional, lo público y lo relevante de una cultura; y promover determinado tipo de apreciación y conservación del patrimonio material e inmaterial.

Lo que ha cambiado en los últimos años y en esto estoy de acuerdo con la museología crítica y la curaduría educativa contemporánea es que dicha función educativa y el mundo de saberes, prácticas, técnicas, estrategias y sujetos que la hacían posible, se ha *desnaturalizado*, es decir ha dejado de ser invisible y silenciosa, para devenir un espacio de crítica, intervención y creación. Gracias a este interés educativo en los museos, hoy en día es posible pensar y reflexionar la manera como la apuesta museográfica es clara, coherente, localizada y apropiada para determinados públicos; la importancia de que el visitante se involucre, perciba y experimente la colección de manera sensible; el impacto de las actividades culturales y educativas que expanden los intereses

⁵ Recordemos la etimología de “Educar, 1623. Tomado del latín *educare* íd. (emparentado con *ducere* ‘conducir’, *educare* ‘sacar fuera’, ‘criar’)” (Coromonias, 2006:224)

y apuestas teóricas del museo y la oportunidad comunicativa que ofrecen los nuevos medios y nuevas tecnologías de la información para difundir e intercambiar conocimientos. De esta manera el museo hoy, no solo transmite conocimiento sino que lo construye; no guía y conduce sino que crea en comunidad ideas de lo propio, lo local y lo nacional; y revalúa permanentemente la noción de patrimonio.

En este apartado entonces, miraremos en primer lugar cómo algunos discursos pedagógicos atraviesan al museo basándome en los estudios de Oscar Saldarriaga, Javier Sáenz y Olga Lucía Zuluaga sobre educación y pedagogía en Colombia por un lado; y Henry Giroux y María Acaso desde la *pedagogía crítica* y *disruptiva*, por el otro, con el fin de indagar qué de estos discursos puede ser útil para pensar la educación en el museo hoy o qué puede ser motivo de reflexión, crítica y replanteamiento.

He trazado cuatro discursos pedagógicos que han operado en el museo tradicional y probablemente operan en el museo actual. Cabe aclarar que estos discursos pueden articularse con otros, actuar de manera polisémica o incluso entrar en conflicto. No se trata entonces de verlos como modelos, sino como saberes y prácticas pedagógicas que operan en el dispositivo museal y dan un tono a la apuesta educativa de cada museo.

En primer lugar hablaré del discurso pedagógico clásico o racional, posteriormente del discurso experimental o moderno, luego el discurso comunicativo y empresarial, y por último del discurso crítico y disruptivo.

El discurso clásico o *racional*, se basa en la ciencia clásica de los siglos XVI y XVIII. La cual postulaba una ciencia general del orden, una teoría del conocimiento que concibe la relación entre la palabra, la idea y el objeto como una relación de representación. Es decir, los objetos se representan en ideas, las ideas representan las cosas y las palabras son signos de las ideas. Es decir, el lenguaje tiene la función de representar ordenadamente el mundo a partir de determinados procesos de pensamiento (Saldarriaga, 2003:42). La lógica y la gramática son esenciales, pues constituyen saberes que ubican, ordenan y clasifican el mundo.

Pedagogos como Pestalozzi, Lancaster, Spencer, Herbart, Lasalle entre otros estarían inscritos en esta red de saberes y prácticas. Donde enseñar consiste en entrenar la mente en el arte del pensar a través de principios, hábitos y métodos, que llevan a deducir correctamente y evitar el error. Se permite la 'experiencia directa' del contacto y la observación de 'los objetos' (2003:52), pero en un marco previo diseñado, donde se trazan los principios, métodos y fines de dicha observación. Esta pedagogía racional entonces, procede postulando un conjunto de 'principios' o 'axiomas', y de allí deducen sus 'aplicaciones'.

En este discurso el maestro es 'artista de la civilización', y el sujeto a formar es una totalidad material y espiritual que debe ajustarse al estriaje educativo. La educación como formación debe implicar la adquisición de conocimientos y el desarrollo del entendimiento, la sensibilidad y la voluntad como facultades humanas, busca como destino social lo uno, lo verdadero, lo bueno, lo bello, el bien común y la voluntad general (Saldarriaga, 2003: 276).

El museo que exprese este discurso, por su parte, enseña de manera ejemplarizante. El objetopreciado de la colección es una muestra ejemplar de algo que está afuera del museo, es la *representación* de una cultura, una especie animal, un modo excepcional de pintar, esculpir o moldear, una huella irrepetible; el museo enseña un conocimiento representado, más no presente en la colección. El visitante se ajusta al museo, no importa quién es, qué sabe, qué siente, su papel es admirar, absorber y reproducir lo que el museo le enseña. La experiencia es basada en la observación y viendo se aprende qué es aquel objeto de un país lejano, en qué red taxonómica esta insertado o dónde fue encontrado. No hay un maestro propiamente dicho en este museo, pero hay un 'guía' que está alerta del cuidado de la colección, de indicar recorridos, salas y comportamientos apropiados.

El discurso *experimental o moderno*, por su parte se caracteriza por darle importancia a la experiencia y el experimento, la escuela es un espacio de descubrimiento de múltiples saberes o un laboratorio donde se aprende a través del método científico de las ciencias duras. Como lo plantearía Oscar Saldarriaga siguiendo a Kant "la realidad no habla por sí sola, hay que interrogarla" (2003:43). Se desplaza la noción de conocimiento como representación del mundo a la de conocimiento como actividad sintética: conocer es producir una síntesis de la experiencia. La experiencia es fundamental en tanto permite el conocer. El lenguaje por su parte, deviene una acción del sujeto sobre el mundo y es "expresión, producción y transformación colectiva de los sistemas de significantes" (2003:68).

Según Javier Sáenz, dos pedagogías surgen entonces en esta matriz, la *experiencial* donde el maestro es un artista intuitivo a la escucha del estudiante y facilitador de la experiencia educativa y la *experimental* donde el maestro es un científico, administrador o psicólogo de la infancia pues debe observar y estar atento al estudiante y a los efectos de su clase para modificar su método según la particularidad de la recepción de su enseñanza. El estudiante deviene el centro del interés pedagógico, dependiendo de su desarrollo psicológico o su capacidad cognitiva se despliegan las estrategias, métodos y técnicas de enseñanza.

Pedagogos como Jhon Dewey, María Montessori y Lev Vigostky, así como el movimiento de la Escuela Activa por ejemplo, hacen parte de la amplia gama de estudiosos y movimientos en pedagogía que ven la educación como una reconstrucción continua de la experiencia donde el modo como ocurre, el lugar, el proceso y el fin deben estar articulados.

El discurso experimental propio del espíritu científico, atraviesa al museo en el momento en que se vuelve importante aislar el objeto en una suerte de laboratorio científico, aséptico y blanco. Se crea un plano neutro que suspende al objeto del tiempo y el espacio con el fin de inducir una experiencia directa con el objeto, sin elementos que alteren su 'naturaleza'. Sin embargo en este ejemplo, aunque se disponga el espacio para una experiencia 'científica' la experiencia generalmente se limita a la observación, por lo tanto aunque el dispositivo emula un laboratorio en últimas la experiencia educativa sigue siendo clásica.

Miremos otro caso: una práctica interesante en los museos del siglo XIX era ver cómo estudiantes de arte realizaban copias y estudios de pinturas famosas, directamente en el museo. Experimentar la obra a través de la prueba y el error era apropiarse de la técnica, intentar pintar descifrando los

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

pasos y métodos del artista. Este es un ejemplo de cómo el discurso experimental puede operar en el museo, involucrándose con la obra o el objeto en una suerte de juego de apropiación. En este sentido, el museo contemporáneo ha hecho varios ejercicios creando por ejemplo salas didácticas, especialmente para niños, donde se puede 'jugar' con la colección a través de reproducciones, artefactos o instalaciones. Incluso este discurso opera cuando en la actualidad se habla de *Laboratorios de creación*, prácticas y talleres pedagógicas donde se experimenta no solo con la colección material, sino con la inmaterial, es decir con el mundo abstracto de un museo.

Como vemos, el museo que está atravesado por este discurso, le da importancia a la experiencia estética y educativa de la colección, intentando enseñar a través del diálogo, el juego y el contacto. Como el visitante deviene un sujeto activo e importante en el museo, localizable en algún tipo público y blanco de la experiencia pedagógica, es posible que en el museo se diseñen charlas, talleres, visitas o encuentros localizados, según la subjetividad, el desarrollo o psicología de determinado grupo. Se intenta entonces ampliar las estrategias comunicativas y pedagógicas con el fin de motivar la participación e interacción de los visitantes. Los guías tradicionales, por su parte, devienen facilitadores o mediadores y su papel como 'docentes' es más visible, a través de ellos la apuesta museológica se hace más accesible.

El tercer discurso, el comunicativo se funda en las epistemologías provenientes de las ciencias del lenguaje, de la comunicación y de la información. La emergencia de la *cultura de masas*, la inmersión de los medios de comunicación en las esferas más íntimas de la vida, la necesidad de conectividad y el poder de seducción de la publicidad, hizo que este discurso se expandiera y se volviera un modo de entender lo que la sociedad del siglo XX estaba viviendo. La escuela se abre a nuevos medios de información como las TICs, el video, el internet, toman tanta fuerza que es común la video vigilancia en la escuela o la noción de colegio cibernético o *virtual*. Aprender no depende necesariamente de la presencia de un maestro, pues la escuela se desterritorializa y cualquier escenario puede devenir la escuela. La *modernidad líquida*, como lo diría Zigmun Bauman (2005), hace que la era de comunicación se consolide como un espacio de flujo interminable de datos e información. Enseñar no consiste en transmitir contenidos, afianzarse en disciplinas, sino en permitir que el que aprende acceda de manera fácil a lo que quiere aprender y desarrolle habilidades, que le permitan resolver con rapidez y eficiencia problemas prácticos y cotidianos.

Desde el punto de vista de Gilles Deleuze (1991) el tipo de sociedad que surge en medio del panorama capitalista actual está en el paso de las prácticas disciplinares, caracterizada por el uso del encierro hacia una *sociedad de control*. Asistimos al desmantelamiento progresivo de los sistemas de confinamiento (escuela, hospital, fábrica y prisión); y vemos surgir múltiples voces que abogan por su erradicación o por el establecimiento de nuevos modos, llamados "abiertos", de hacerse cargo de las tareas confiadas al sistema disciplinar, como educar, por ejemplo. Esto es correlativo al desarrollo técnico en comunicaciones. Los mecanismos empleados por la sociedad de control son la administración completa y las comunicaciones instantáneas: "Comparadas con las formas de control incesante en lugares abiertos que se avencinan, quizás lleguemos a ver el confinamiento más extremo como parte de un maravilloso pasado feliz." (Deleuze, 2005: 186).

Es por eso que ensamblado a este discurso comunicativo puede operar otro discurso: el competitivo o empresarial, aquel que hace del proceso pedagógico un proyecto de formación de

sujetos competitivos, prácticos, eficientes y adaptables, a través del desarrollo de determinadas *competencias* y habilidades, que ofrece entre otras cosas las nuevas tendencias pedagógicas de fácil acceso a la información. Es aquí donde aparecen tendencias como *la educación para el trabajo*, donde lo que se enseña y aprende va dirigido a las exigencias laborales del momento. La noción de consumo cumple un papel importante en este discurso, pues solo comprando, adquiriendo permanentemente bienes y servicios, se llega al éxito social. Aún más se puede llegar a consumir todo, no solo lo material sino lo inmaterial: cultura, educación y conocimiento.

El discurso comunicativo y discurso competitivo o empresarial se combinan en el momento en que las estrategias pedagógicas que hacen uso de los nuevos medios de información y comunicación trabajan al servicio de valores empresariales como desarrollo económico, éxito laboral y expansión corporativa, o en el momento en que aprender pasa a un segundo plano y entretener y consumir se vuelven imperativos. Es por eso que Carla Padró como lo vimos en el primer apartado habla del *museo comunicativo*, como centro de entretenimiento y estetización cultural, donde en lugar de haber interés por la educación hay interés por el mercadeo, el souvenir y el objeto decorativo vacío de sentido. Asimismo Jesús M. Barbero plantea el *museo del simulacro*, donde el museo deviene un espacio de entretenimiento o un espacio de espectacularización del vacío cultural que se vive en la era de la de la globalización.

Sin embargo es posible que existan museos donde el discurso pedagógico comunicativo opere diferente, es decir donde se haga uso de las nuevas tecnologías y despliegues mediáticos con fines interactivos y educativos. Asimismo encuentro interesante que la educación en este discurso no es un proceso que implique necesariamente la presencia física de los sujetos participantes, los límites de un aula o una sala museal, incluso la existencia de un docente o mediador. En este discurso de la misma manera que la escuela se desterritorializa, el museo también se amplía de los muros o el edificio que lo confinaban. Se puede aprender a apreciar, conocer e investigar sobre arte, cultura y ciencia teniendo una experiencia más amplia. Es por esto que hoy en día se puede pensar el *museo expandido*, el museo virtual o cibernético, el museo de la calle y el *distributed museum*.

Por último, me acercaré al discurso crítico pedagógico, su característica fundamental es la revisión, reflexión, resistencia, apropiación o replanteamiento de los discursos pedagógicos que se establecieron como *naturales*, homogéneos y únicos en nuestra cultura. Retoma de la misma manera que la museología crítica, los planteamientos de la Escuela de Frankfurt y algunos aportes de Michel Foucault acerca del poder disciplinar que opera en la escuela clásica moderna.

Este discurso indaga reflexivamente el proceso de aprendizaje desde un punto de vista social y político, replanteando el papel de la escuela como dispositivo disciplinar e intentando abrir la enseñanza y el aprendizaje a otros espacios de educación *no formal* o *expandida*. Uno de los teóricos de la pedagogía crítica es Henry Giroux, quien considera la educación como un proceso social, ético y político que debe empoderar a los sujetos, en lugar de hacerlos cuerpos dóciles, disciplinados, normalizados y homogéneos. Este discurso pedagógico se nutre de los estudios del constructivismo, donde el sujeto que aprende es activo, crítico y creativo; y su vida y mundo subjetivo son fundamentales para la experiencia educativa, por lo tanto aprende y enseña tanto el docente como el estudiante, en un constante diálogo e interacción.

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

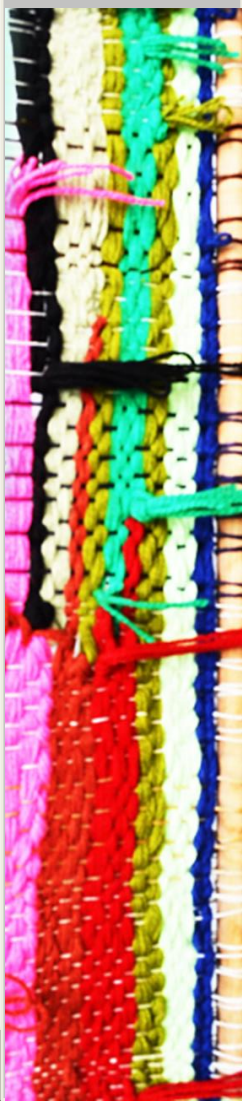
Este discurso puede operar en el *museo nuevo* o *comunitario* por ejemplo, donde es fundamental la comunidad que rodea y produce el museo, pues a partir de la misma se diseñan, implementan y evalúan diversos procesos educativos. Asimismo este discurso puede operar de otras maneras por ejemplo permitiendo que voces no institucionales y no especializadas puedan proponer prácticas educativas, de forma interactiva y experimental; permitiendo la interacción, intervención y apropiación de la exposición, a través de materiales o espacios didácticos; abriéndose al diálogo con el público a través de muros de comentarios, sugerencias y opiniones en la exposición misma; sacando 'el museo del museo', es decir llevando material o inmaterialmente (con conferencias, talleres y encuentros) el museo a otros contextos no museales, entre muchas otras opciones que ofrezcan diálogo, interacción y reflexión crítica de la comunidad museal al interior de ella misma y en relación con otras comunidades de aprendizaje.

A este discurso se puede ensamblar el discurso de la *pedagogía disruptiva*. María Acaso (2015) junto con Elizabeth Ellsworth,(2005) consideran que la mayoría de nosotros fuimos educados en el discurso de la pedagogía clásica, donde la experimentación, reflexión y crítica no eran importantes, aún más las autoras hablan de una *pedagogía tóxica*, de la obligación, el castigo y el examen; donde las particularidades de los sujetos y sus contextos se diluían en el marco rígido de la escuela y donde el docente devenía un reproductor de contenidos y un vigilante de niños, más que un ser creador propositivo en el campo educativo. Por esto sugieren una resignificación de la pedagogía donde esta devenga un campo de creación y de *performance*, una *pedagogía disruptiva*. El docente de la pedagogía disruptiva pasa de ser un transmisor de conocimientos a un arquitecto y catalizador de experiencias, un facilitador o un productor cultural. El estudiante es un sujeto activo que fácilmente puede devenir docente, pues sus saberes y posiciones nutren y hacen posible la construcción de conocimiento. La práctica pedagógica es entonces en este discurso, un acto educativo, donde se 'aprende haciendo' a partir de problemas y retos específicos (Acaso & Mancera: 2015)

Se nutre de psicólogos y educadores como Vygotsky, Bruner y Dewey así como de la pedagogía Waldorft y del aprendizaje significativo, dándole una gran importancia a la experiencia; indicando la necesidad de aprender del entorno cotidiano y aplicar lo que se aprende en la resolución de problemas reales; dándole importancia al aprender haciendo, a la sensibilidad y el afecto; y motivando el aprendizaje basado en proyectos.

El museo que esté atravesado por este discurso, se asume como un espacio de mediación, que busca ser vivido más que 'visitado', debido a que intenta crear experiencias estéticas, creativas y educativas. El público hace parte de una *comunidad de aprendizaje* como lo piensa Carla Padró, que se involucra activamente con el espacio museográfico y la propuesta museológica.

Podríamos decir que un efecto del discurso crítico pedagógico es el discurso de la pedagogía disruptiva, pues a partir del diagnóstico crítico del dispositivo educativo, se sugiere como



El tejido es el mundo, es la manera como la vida se entrelaza y conecta para ser, es el cosmos expresado en fibras e hilos.

alternativa la apropiación de saberes, técnicas y prácticas propias del campo educativo y se insertan otras de las ciencias sociales, los estudios literarios y las artes visuales⁶. En efecto, María Acaso centra sus estudios en las artes visuales y retoma categorías, formatos y procedimientos de las mismas, para producir estrategias en educación híbridas e interdisciplinarias. Por lo tanto es posible crear en el museo prácticas performativas, donde la visita, el taller, el curso o el seminario, se vuelvan un hacer común donde el cuerpo, la acción, el gesto y el juego son fundamentales. Asimismo es posible valerse de los aportes de la cultura visual, donde las imágenes que circulan en el museo son estudiadas desde sus implicaciones históricas, culturales y mediáticas.

Como hemos visto son múltiples los discursos pedagógicos que pueden circular y operar en los museos, ahora veremos qué de estos discursos nos aportan en el área educativa del Museo de trajes y cómo se pueden relacionar y estructurar con el fin de proponer una serie de estrategias educativas pertinentes a nuestro contexto.

TEJIENDO LA EXPERIENCIA EDUCATIVA: Proyecciones educativas en el Museo de Trajes

El tejido es el mundo, es la manera como la vida se entrelaza y conecta para ser, es el cosmos expresado en fibras e hilos. Tejer es crear, escribir, registrar el pensamiento, el sentimiento, el gesto y el amor. En cada tejido hay una sutil relación amorosa de empalme, diálogo y entrecruzamiento. Cuando nos acercamos a un tejido hecho manualmente podemos ver y sentir la vida del tejedor, podemos leer y comprender un poco de la cultura donde emergió, la visión cósmica de un pueblo. Con los tejidos además, nos hemos vestido desde tiempos inmemoriales, no sólo por una necesidad biológica, sino por una necesidad estética y en muchos pueblos una necesidad sagrada. La prenda de vestir, el traje, se usa porque cubre del frío, pero también une al cuerpo con la sociedad, ayuda a recordar cuál es la misión del ser humano en la tierra, embellece la vida, ordena las acciones, transmite conocimiento. El cuerpo deviene lo que viste y el vestido deviene el cuerpo. Una sola relación de creación de pieles y capas ocurre cuando usamos un traje o un vestido.

Queremos que al visitar el Museo de trajes se pueda recordar cómo el tejido y el traje son parte de la vida y el hacer humano, cómo cada pieza guarda una historia y cómo

⁶ Las artes plásticas y visuales del siglo XX ofrecen una amplia gama de metodologías creativas que pueden ser usadas en el contexto educativo. Por ejemplo los aportes de la pintura de acción o *action painting*, el *happenig* y *performance* de los años cincuenta, sesenta y setenta; sugieren detenerse en el proceso de creación de la obra plástica, más que en el resultado final y defienden la importancia del gesto, movimiento, velocidad e intensidad corporal en la elaboración artística visual.

día a día pasan por nosotros infinidad de tejidos, camisas, faldas, accesorios que usamos y no sentimos, no leemos, no comprendemos.

En este apartado entonces haré un breve recuento de cómo el Museo de trajes ha asumido esta tarea educativa y cultural de acercar a la comunidad museal al mundo y sentido del traje y el tejido, así como las estrategias pedagógicas y didácticas que quisiera implementar para el año 2017, haciendo uso de los discursos contemporáneos sobre museo, educación y cultura.

1. El Museo entre museos

El Museo de trajes ha trabajado durante más de cuarenta años por la investigación, conservación, divulgación y conocimiento de los saberes y prácticas alrededor del traje y el tejido de diversos pueblos y culturas de Colombia. Su colección recoge trajes populares tradicionales, objetos y piezas de uso cotidiano de diversas culturas indígenas de nuestro país y multiplicidad de tejidos, herramientas y artefactos propios de la labor textil. La colección trae al presente y hace visible la enorme riqueza cultural, antropológica y estética del uso del traje y de la labor artesanal del tejido, reconociendo su sentido cultural, social y estético.

Inicialmente el Museo de trajes se constituyó como un museo etnográfico, dando cuenta de la creación textil y los rasgos del traje y el vestido en diferentes etnias, pueblos, culturas y regiones de nuestro país, presentando una amplia gama de artefactos y piezas arqueológicas, artesanales y artísticas; así como trajes y vestidos, desde tiempos prehispánicos hasta el siglo XIX y mediados del XX. Gracias a la preparación, la visión y la sensibilidad de la fundadora, la antropóloga Edith Jiménez de Muñoz y el equipo de trabajo del Museo, se consolidó una colección de más de 30 trajes de diversas regiones del país, vestidos tradicionales, accesorios y piezas de comunidades indígenas especialmente del Cauca y Putumayo; telares y tejidos de distintas técnicas, épocas y procedencias, entre otras valiosas piezas. El enfoque etnográfico y antropológico del museo abrió un campo de estudio en el país y revalorizó las prácticas, saberes, artes y oficios de las etnias y culturas indígenas, y comunidades campesinas de este territorio.

Poco a poco el Museo fue ampliando sus intereses y el pasado histórico, arqueológico y antropológico es hoy tan importante como la inclusión, el respeto y la apertura hacia las prácticas contemporáneas y futuras alrededor del traje y el tejido. En su interés por proponer un espacio de encuentro de historias, saberes y técnicas de comunidades indígenas, campesinas y afrocolombianas, así como de comunidades urbanas y transculturales actuales; el Museo ha ido más allá de las características generales de un museo tradicional o clásico y se presenta como un museo interesado por la cultura local, ancestral y contemporánea. Se ha nutrido por lo tanto de las apuestas del *museo nuevo* y cada vez se constituye más como un museo que construye una *zona de intercambio* interdisciplinar, donde acontece el encuentro práctico, sensible y poético con el mundo del traje y el tejido.

Ha sido amplia además, la trayectoria del Área Educativa del Museo de Trajes: Desde 1993 hasta el 2001 se diseñaron e implementaron visitas – taller para diversos públicos y talleres para docentes; se innovó en material didáctico y de difusión como folletos informativos; se inició la capacitación de personal del museo en educación y pedagogía, y se realizaron exposiciones itinerantes por

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

diversas zonas del país como Agua Azul (Casanare), Curumaní (Cesar), Villa de Leyva (Boyacá), Neiva (Huila), Popayán (Cauca) y fuera del país en las ciudades de Lima y Quito. Lo que abre la puerta a la creación de un *museo expandido*.

En el año 2004 junto con María Elena Ronderos y por un periodo de diez meses se estudiaron, estructuraron y ejecutaron una gama de estrategias pedagógicas y didácticas algunas vigentes hasta hoy. Las visitas – taller por ejemplo se llevaron a cabo teniendo en cuenta unidades de aprendizaje enfocadas al estudio de relatos sagrados; las artes y oficios tradicionales; la reflexión del espacio local y cotidiano como las casas, el barrio y la ciudad; y la relación entre traje, región e identidad. Las actividades lúdicas, de experimentación plástica y de narración oral y escrita fueron clave para el estudio y apropiación de dichas actividades de aprendizaje.

Dentro de este mismo proyecto se ejecutó el programa *Hilando Memoria Indígena*, donde docentes y jóvenes indígenas y campesinos fueron convocados para participar en encuentros educativos como tertulias y talleres en el Museo, así como en proyectos de investigación, divulgación y capacitación en artes y oficios, con el fin de vincular sus saberes y prácticas ancestrales y locales a la comunidad de aprendizaje del Museo y fomentar el aprecio, estudio, valor y respeto por su cultura en su propio contexto social.

En el año 2009, se llevó a cabo una serie de publicaciones que iban de la mano con el proyecto *Hilando Memoria Indígena*, donde podemos encontrar estudios precisos sobre el sentido del tejido, el traje y el telar en las etnias Iku, Wayuu y el pueblo Inga, escritos por miembros de dichas comunidades; así como estudios sobre la representación del ave símbolo del Dios Sua y los vínculos de la mitología Chibcha con otros pueblos americanos de la antropóloga Edith Jiménez de Muñoz. En esta serie de estudios me baso especialmente para escribir esta propuesta educativa, especialmente el apartado *De lo invisible a lo visible: una mirada al sentido del tejido y el traje*.

A partir de este proceso educativo con María Elena Ronderos y el Área Educativa, el Museo creó nuevas exposiciones itinerantes, abrió una escuela de guías y desarrolló el proyecto *Escuela itinerante*, junto con varias entidades educativas del barrio La Candelaria en el año 2006.

Vemos entonces como especialmente entre 1993 y el 2006 el Área Educativa incorporó el discurso pedagógico experimental ofreciendo visitas-taller lúdicas, artísticas y experimentales. De esta manera se promovió el aprendizaje simbólico y conceptual del traje y el tejido a través de la creación de objetos, artefactos y narraciones desarrolladas por los mismos visitantes y por la comunidad local que circunda el museo. Asimismo el discurso constructivista y crítico también se incorporó, integrando la voz y el hacer de miembros de comunidades campesinas e indígenas en torno al tejido en talleres, encuentros y seminarios; creando nuevas formas de aprendizaje más abiertas, integradoras y dialogantes.

Hoy en día el Área Educativa continúa con las visitas-taller enfocadas a diferentes públicos; promueve eventos académicos a través de charlas, conferencias y seminarios; propone y diseña exposiciones temporales con el fin de involucrar nuevas miradas en torno al traje y al tejido; establece alianzas con instituciones universitarias como la Universidad Pedagógica Nacional y diversas fundaciones creando una comunidad de aprendizaje más amplia y diversa; y desarrolla

encuentros educativos informales como *Costureros*, con el fin de involucrar de manera práctica y sencilla a los amantes del tejido.

Como sabemos, el museo contemporáneo se piensa como un dispositivo que articula multiplicidad de prácticas y saberes y que busca constituir de manera plural y sensible una comunidad de aprendizaje. El Museo de trajes en su largo camino, ha estado al tanto de nutrir esta comunidad de aprendizaje y dirigirse hacia un museo de la experiencia, donde vivir, crear e incorporar los saberes entorno al traje y el tejido es fundamental. Un *museo revisionista*, como diría Carla Padró, es decir un museo es reflexivo, abierto y flexible.

Quisiera entonces, profundizar en aspectos conceptuales y simbólicos que se han puesto en práctica en el Museo y que se seguirán ampliando desde el punto de vista educativo, con el fin estructurar una serie de estrategias pedagógicas y didácticas para el año 2017, algunas ya ejecutadas en el Museo y otras por ejecutar.

2. El museo de la experiencia viva del traje y el tejido

Dos redes o mallas nutren esta apuesta educativa, que he llamado urdimbre y trama: La urdimbre es el mundo o *agenciamiento* de saberes y prácticas alrededor del traje y el tejido, es decir la base, la estructura necesaria para poder hacer la trama. Podríamos llamarla en términos pedagógicos los *ejes temáticos articuladores*, que se dividen en pequeños *contenidos temáticos*. La trama es las estrategias didácticas, es decir lo que nos va a permitir entrelazarnos, comprender y poner en acción la urdimbre. El tejido final es entonces el resultado de entrelazar dos juegos de hilos, el tejido final es la experiencia educativa general.

Ahora bien miremos cómo constituimos la urdimbre, es decir cómo asimilamos y relacionamos las nociones tejido y traje que vimos algunos apartados atrás.

❖ *El cuerpo y sus trajes:*

El cuerpo es el lugar de inscripción de la historia y la cultura. A través de cada gesto podemos leer la historia de un cuerpo y su modo de ser en el mundo, el cuerpo nos habla de un territorio, de una familia y de una sociedad. Lejos de ser un todo definido y homogéneo, el cuerpo es el efecto de un juego de fuerzas en permanente tensión y movimiento, que lo forman y deforman. El cuerpo es como la arcilla que puede ser modelada o como un papel que puede ser plegado. El traje por su parte, es expresión del cuerpo que lo hila, teje y cose. Es también expresión del que lo viste. El cuerpo se prolonga en el traje y través de una fibra, un color, un corte dice quién es. Vemos entonces el cuerpo y el traje como un horizonte de reflexión y estudio que puede ser localizado espacial y temporalmente.

En este eje temático articulador, podemos estudiar: El traje en Colombia, sus regiones, sus ciudades y sus municipios; el traje en el tiempo, el pasado, presente y futuro; el traje y las nuevas apropiaciones del cuerpo en el tatuaje y el percing; el traje, los tocados y peinados en distintas culturas en Colombia; el cuerpo y la moda contemporánea, de la corbata y los tacones al blue jean;

el traje y el género: diferentes usos del maquillaje, accesorios y vestidos femeninos, en fin. El campo es amplio y puede ser todo un interesante horizonte de estudio interdisciplinar.

❖ *El tejido, escritura, imagen y memoria:*

A través de un tejido se puede leer la manera como un tejedor, un pueblo o una comunidad ve el mundo, se puede vivir una cosmogonía. Como vimos para el pueblo Inga tejer es “poner en orden el caos”, para la comunidad Iku (Arhuaca) “tejer es construir, multiplicar, reproducir; significa multiplicación de seres y pensamientos pasados”. Tejer entonces, va más allá de un oficio, es un arte, una tecnología, es crear el mundo, trazar relaciones sociales y espirituales de manera ética y estética. Para la mayoría de personas el tejido es tan solo un objeto, pero para muchas tradiciones el tejido es un texto que narra la vida en su máxima expresión. Esta dimensión ética, estética y sagrada es algunas veces invisible, no sabemos cómo ver, sentir y leer un tejido. Por lo tanto consideramos importante educar la mirada y sensibilizar al público visitante sobre la dimensión cultural, simbólica y poética del tejido.

Este eje temático articulador ha sido uno de los que el Museo ha estudiado con más rigor, podríamos continuar en la profundización y trazar nuevos temas como: El lugar del tejido en diversas culturas y pueblos indígenas de nuestro país; el tejido y las prácticas alrededor del mismo en culturas campesinas y afrocolombianas; tejedoras y tejedores, el tejido y su relación con el género; el tejido como saber y práctica en adultos mayores; las abuelas, madres e hijas, el tejido como tradición familiar; entre otros temas que busquen estudiar la importancia conceptual, filosófica, artística y poética del tejido en diferentes épocas, lugares y culturas nacionales.

❖ *El camino de las manos*

Detrás de cada traje, tejido, pieza y accesorio de la colección del Museo de trajes, hay un oficio o técnica estructurada. La manera práctica como se elabora un tejido, una máscara, un telar o un traje, da cuenta del sentido cultural del mismo, asimismo, cada parte del proceso de elaboración, cada herramienta y cada gesto, son un saber depurado en el tiempo que se materializa en el objeto. Por eso estudiar, explorar y comprender un oficio hace sentir la manera como fue creada determinada pieza y asimismo motiva a la creación y experimentación con las herramientas y materiales.

Varios temas asociados con la técnica y el oficio han sido ya explorados por el Museo, podríamos profundizar y proponer otros como: La historia y usos del telar en América del Sur; el crochet y sus usos contemporáneos; la cestería y la transformación de fibras vegetales en distintas regiones del país; aretes, manillas y accesorios tejidos en macramé y chaquira, la creación de máscaras en el Carnaval de Barranquilla; entre otros temas que exploren la importancia técnica del oficio artesanal.

Para hacer real este tejido educativo debemos crear la trama, la cual está conformada por las estrategias pedagógicas y didácticas que apropiamos de discursos educativos experimentales y críticos, donde en primer lugar es fundamental la experiencia y la experimentación, pues creemos que “se aprende haciendo” como diría Dewey y el sujeto que aprende es activo, propositivo y

creativo como lo promueve el constructivismo. En segundo lugar, sabemos que el acto educativo acontece fuera de la escuela y el museo es un lugar amplio y flexible donde podemos aprender y enseñar, sin el marco disciplinar de la escuela clásica, sin evaluación cuantitativa, sin un profesor poseedor único del conocimiento, sin estudiantes y sin panóptico. Confiamos en un aprendizaje orgánico y horizontal, donde sea posible compartir aprendizajes y donde aprender y explorar sea una alegría y un descubrimiento. Como vemos la *pedagogía disruptiva* en este punto, nos aporta para pensar una práctica educativa en el Museo, performativa, integradora, agradable y creativa. En tercer lugar y último lugar, buscamos incorporar prácticas y saberes educativos de otras culturas o contextos alternativos al nuestro, buscamos ser un *museo blando*, flexible que se abra a las múltiples maneras de ver, sentir y aprender del tejido y el traje; asimismo el Museo al ser un gran tejido material e inmaterial busca expandirse y llevar sus aportes educativos otros espacios físicos y virtuales no museales.

3. El museo de puertas abiertas y El museo de trajes y tejidos expandidos: Estrategias educativas para el 2017

A partir de esta localización educativa se desarrollarán entonces estrategias que hagan prácticos los saberes y mundos conceptuales que el museo ha desplegado y quiere continuar desplegando. Estas estrategias irían en dos sentidos: En primer lugar en atraer y convocar visitantes y públicos diversos para nutrir la comunidad de aprendizaje *en* el Museo. Por otro lado se buscará sacar de su territorio habitual al Museo, es decir expandirlo, volverlo itinerante. Salir del espacio arquitectónico y convencional para llevar piezas, exposiciones o estrategias pedagógicas y educativas a otros espacios habitualmente no museales.

A continuación presentaré brevemente los dos bloques de estrategias que funcionan como los dos sentidos del hilado: *El museo de puertas abiertas*, que consistente en todas las estrategias educativas y pedagógicas que buscarán atraer público, visitantes, estudiantes y demás miembros de la comunidad de aprendizaje a las instalaciones del museo; y el *El museo de trajes y tejidos expandidos* que llevará el museo a otros espacios no museales.

Por un lado tenemos las estrategias de *El museo de puertas abiertas*:

❖ *Laboratorios de experimentación y creación*

Un laboratorio es un espacio de experimentación, estudio y creación alrededor de un tema o problema específico, durante varias sesiones o encuentros creativos. No hay docente o mediador propiamente, el grupo de personas interesadas generalmente propone la metodología del laboratorio que incluye desde talleres, hasta seminarios, foros y clases abiertas. Esta tendencia educativa ha sido muy importante en los últimos años para el Ministerio de Cultura que ha incentivado el desarrollo de laboratorios en distintas regiones del país con el fin de fomentar la experiencia y el pensamiento artístico.

❖ *Compartamos una onces santafereñas con...*

Todos los artesanos tienen un saber y una experiencia que contar y compartir, abrir un espacio para escuchar y aprender de ellos es permitir que entren de manera activa múltiples voces al museo. Este encuentro educativo con un tejedor puede ir acompañado con unas tradicionales onces santafereñas para que de esta manera sea más cálido y fluido el diálogo; el museo sea vivido con menos rigidez y formalidad; y puedan acercarse nuevos públicos.

❖ *Los costureros: Círculos de tejido*

En varias comunidades indígenas se llevan a cabo círculos de palabra, encuentros donde un grupo de personas se distribuyen en mesa redonda y dialogan sobre un tema o problema específico. En el círculo de palabra a través del diálogo se logra solucionar un problema de la comunidad, compartir un saber, discutir un tema que los involucra a todos o simplemente aprender a hablar y escuchar en comunidad. De manera espontánea las personas se reúnen y hacen círculos de aprendizaje, como las tertulias o los costureros. Espacios donde sin importar la edad, el género, la cultura o la clase se unen personas a enseñar y aprender a tejer o coser. Esta metodología de aprendizaje es flexible y abierta, permite que por el gusto hacia una técnica u oficio artesanal, las personas se reúnan y compartan lo que saben, sienten y piensan.

Los círculos de tejido deben hacerse con cierta regularidad semanal o mensual, la repetición hace que sea posible generar aprendizajes significativos juntos. Asimismo si bien es interesante que cada participante pueda tejer libremente lo que desee o necesite, también se puede proponer generar tejidos comunes o piezas de una misma línea. La producción de estos costureros puede nutrir las ferias de trajes y tejidos.

❖ *Viernes hecho a mano*

Las ferias y mercados artesanales permiten crear lazos comunicativos con la comunidad, además de dar a conocer los productos que el museo realiza a través de los cursos, talleres y costureros que ofrece. Estas ferias o mercados artesanales pueden abrirse el último domingo de cada mes, o podrían ser también itinerantes. Los mercados artesanales podrían además convocar a aquellos artesanos que no tienen un lugar donde dar a conocer y vender su trabajo. Estas ferias serían temáticas, es decir se empalman, como todas las estrategias didácticas mencionadas, con un tema o problema, por ejemplo un “Viernes hecho a mano” podrían ofrecerse sólo piezas hechas en cuero, o sólo adultos mayores tejedores, o sólo objetos en crochet y dos agujas o sólo prácticas de tatuaje y percing. La idea es que de la mano con la feria artesanal exista un contenido temático, un hacer y un saber que se transmite. Esta feria si es itinerante, tendría que entrar en diálogo por Alcandías Locales y Municipales o con instituciones educativas.

❖ *Espacio abierto de intervención*

El museo es espacio orgánico en permanente definición, abrir un espacio de intervención temporal puede ser la oportunidad para intercambiar saberes, apropiarse o resignificar aspectos de la colección y el espacio museal. Estudiantes de carreras como artes plásticas y visuales, artes

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

escénicas, diseño gráfico y diseño textil, usualmente para obtener su título de pregrado deben realizar una muestra pública en un teatro, museo o galería. Las intervenciones pueden acoplarse a diversos espacios, incluso ser efímeras. Esta estrategia educativa puede ser interesante para jóvenes que empiezan su carrera y para la comunidad museal.

Por otro lado tenemos las estrategias para crear un Museo del *Tejido expandido*:

❖ *Día del traje y el tejido*

En colegios, casas de la cultura y diferentes espacios culturales y educativos se ofrece un día con el Museo. En esta jornada se realizará un taller pedagógico donde los participantes podrán estar en contacto con el arte del tejido y la creación textil. Dependiendo de los requerimientos o intereses de la institución se ofrecería una charla con un artesano o diseñador textil, un taller de creación y un cierre lúdico.

❖ *Exposición itinerante*

El Museo de Trajes ya ha desarrollado exposiciones itinerantes, la idea es continuar con esta estrategia llevando a espacios culturales y educativos, la pieza del mes, fotografías, artefactos y objetos de la colección.

❖ *Artefactos didácticos: Maletas didácticas y fanzines*

Las maletas didácticas son artefactos que permiten aprender de manera lúdica. En ellas se combina teoría y práctica, el hacer sencillo de un saber específico. Pueden ser vistas como pequeños museos portátiles que permiten enseñar y aprender fuera de la institución museal. Por otro lado los fanzines, son publicaciones sencillas y artesanales que permiten la difusión de manera práctica y rápida. Un fanzine puede incluir ilustración, historieta, fotografía, cuento, poesía y demás creaciones gráficas.

La creación de maletas didácticas y fanzines pueden ser tarea de estudiantes practicantes del Museo, de esta manera aprenden sobre los temas y problemas de la colección y ofrecen un material educativo al museo. Asimismo estas maletas didácticas pueden hacerse circular por bibliotecas, colegios o fundaciones con el fin de acercar otro tipo de públicos al museo y la colección.

4. Insertos, empalmes y alianzas educativas para el 2017

El Museo de trajes cuenta con un grupo de estudiantes provenientes de la Universidad Pedagógica Nacional, la CUN, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, entre otras instituciones, que realizan sus prácticas pedagógicas en el Museo. Dependiendo del enfoque del espacio académico, la carrera y la institución el grupo de estudiantes diseña un proyecto que desarrolla a lo largo del semestre. Para el año 2017 proponemos que estos grupos de practicantes se inscriban o nutran alguna línea de estrategias educativas o contribuyan a la conformación de un equipo de gestión cultural y educativa. Dicho equipo tendría la función de crear contacto y alianza con diferentes entidades y grupos culturales con el fin de intercambiar saberes y espacios educativos. Se busca entonces en el

2017 ampliar la red educativa en la que está insertado el museo, para así nutrirlo al interior y permitir su itinerancia.

LAS PUNTADAS FINALES

En este apartado quisiera dar las puntadas finales, cerrar el tejido hablando de la estructura de este texto por un lado y por el otro, puntualizando los rasgos fundamentales de esta propuesta educativa. Iniciamos haciendo un recorrido por diferentes momentos del museo en nuestra cultura, luego nos detuvimos brevemente en la noción de tejido y traje que es más relevante para el Museo, posteriormente revisamos algunos discursos educativos y pedagógicos que circulan en los museos actuales; y finalmente tejimos dos tipos de estrategias educativas que queremos implementar a partir del año 2017 en el Museo de Trajes.

Podemos concluir entonces que el Museo de Trajes se asume como un dispositivo cultural y educativo que busca articular e integrar las diversas prácticas y saberes locales y globales alrededor del traje y el tejido de manera orgánica, flexible y reflexiva. Haciendo partícipe de esta integración a toda la comunidad interesada en aprender, crear, estudiar o investigar sobre la técnica, la historia y el sentido del traje y el tejido especialmente en Colombia.

El Museo se nutre principalmente de los postulados de la museología crítica, los cuales le apuestan a la construcción de un museo en constante revisión, estudio y análisis por parte de los diferentes departamentos del mismo y de toda la comunidad museal. Un museo además que se consolide por un lado como una zona de intercambio, un lugar de encuentro o un espacio para el acontecimiento de comprender, vivir y experimentar el traje y el tejido; y por el otro un museo expandido que viaje y circule por otros espacios físicos o virtuales.

Centrándonos en la apuesta educativa, podríamos cerrar diciendo que el Museo de Trajes no se afilia a ningún modelo o enfoque pedagógico particular, pero que hace uso de las herramientas conceptuales y didácticas de algunos discursos. Del discurso experimental toma la importancia de la experiencia en el acto educativo, el 'aprender haciendo' que propuso Dewey, el taller como estrategia didáctica fundamental, al papel del docente como facilitador o mediador del conocimiento y la importancia del aprendizaje contextual y localizado. Por otro lado de la pedagogía crítica retoma la necesidad de crear nuevas técnicas y herramientas didácticas que convoquen y hagan del aprendizaje algo ameno, divertido y fresco. La necesidad de ver y estudiar la cultura y contexto donde emerge la relación pedagógica y la apropiación de otras prácticas y saberes que surjan del campo de las artes escénicas y visuales, la literatura y las ciencias sociales. Gracias a estas herramientas pedagógicas y didácticas el Museo propone una serie de estrategias educativas para desarrollar a partir del año 2017 las cuales se caracterizan por:

Propuesta Educativa Museo de trajes – 2017

1. Trabajar en dos sentidos: Hacia el centro del museo es decir, en el espacio arquitectónico, con y a través de la colección; y hacia afuera, es decir externamente del espacio museal. A estos dos movimientos los hemos denominado *El museo de puertas abiertas* y *El museo de trajes y tejidos expandidos*.
2. Vincular teoría y práctica: Los conceptos, narraciones, relatos o historias que viven en las piezas de la colección deben volverse aprehensibles. Es decir, prácticos, en tanto puedan ser comprendidos a través del cuerpo y la experiencia.
3. Integrar múltiples saberes, prácticas y sujetos que produzcan, estudien o investiguen en torno al traje y al tejido, con el fin de ampliar la comunidad de aprendizaje y promover la vinculación de artesanos, tejedores y artistas en las diferentes actividades educativas del Museo.
4. Crear alianzas con instituciones educativas, corporaciones, casas de la cultura y demás entidades interesadas en el traje y el tejido, con el fin de crear una red comunicativa que permita el intercambio de saberes y el fortalecimiento educativo del Museo.
5. Sensibilizar a la comunidad de aprendizaje en la importancia del tejido y traje ancestral, moderno y contemporáneo en nuestro territorio y cultura.

La labor fundamental del tejedor es integrar, esta propuesta educativa busca principalmente la integración y unidad entre los diversos mundos que atraviesan el Museo de trajes, para producir un bello tejido donde la experiencia de aprender del tejido y el traje sea interesante, sensible y transformadora.

Bibliografía

Acaso, María. 2010 en *Maestros y museos: Educar desde la invisibilidad*. Coord. Ricard Huerta. Publicacions de la Universitat de València.

Acaso, María & Mancera, Paloma. 2015. *Esto no es una clase*. Madrid: Fundación Telefónica.

Agreda, Agustín; Agreda, Antonia & Chasoy, Pastora .2005. *Tisaspá, puchkaspá, curruruspa, awaspapas. Preparando el pensamiento para tejer el saber en el pueblo Inga* en Colección hilando memoria indígena. Bogotá: Fundación Universidad América.

Deleuze, Gilles. 2005. *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pretextos

Corominas, Joan. 2006. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

Ellsworth, E. 2005. *Posiciones en la enseñanza*. Madrid: Akal.

Hernández, Hernández Francisca. 2006 .*Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ediciones Trea.

Padró, Carla. 2003. en *Museología crítica y arte contemporáneo*. Coord. Jesús Pedro Llorente.. Zaragoza : Prensas Universitarias

Saldarriaga, Oscar. 2003. *Del oficio del maestro*. Bogotá: Ediciones Magisterio.

Tatarkiewicz , Wladyslaw .2006. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid.: Editorial Tecnos.

Torres, Alirio & Torres, Faustino. 2005. *El lugar del tejido en la cosmogonía Iku* en Colección hilando memoria indígena. Bogotá: Fundación Universidad América.