

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 9. 2024



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 9. 2024

Diferents. Revista de museus

Diferents. Revista de museus está configurada como un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología. Visibilizar y difundir los museos que por sus características propias podrían considerarse singulares, tanto a nivel nacional como internacional. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación y democratizar el conocimiento en el campo de la museología.



Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192 Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004 Castellón
Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I · www.publicacions.uji.es

Dirección

Xavier Allepuz Marzà (MACVAC)

Dirección universitaria

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castelló)

Secretaría

Vanessa Julián Tomás (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Universidad de Zaragoza)
Juncal Caballero Guiral (Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano)
Josefa Cortés Morillo (Museo Vostell Malpartida, Malpartida, Cáceres)
Gregorio Díaz Ereño (Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra)
Joan Feliu Franch (MACVAC)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)
María Teresa Pastor Valls (Servicio de Restauración, Diputació de Castelló)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castelló)
Sandra Johana Silva Cañaveral (Universidad del Valle, Colombia)

Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, Nueva York)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Román de la Calle (Universitat de València)
Manuelina Maria Duarte Cândido (Instituto Brasileiro de Museus, Brasil)
José Garnería García (MACVAC)
Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha)
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)
Massimo Negri (European Museum Academy, Países Bajos)
María Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I, Castelló)
María Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)
Carmen Sevilla Madrid (Escuela de Arte y Superior de Diseño, Valencia)

Imagen de portada:

Detalle de la puerta-escultura *Còsmic positiu/negatiu*, 1976, de Nassio Bayarri. Fotografía de Llúcia Fornals.

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Imprenta Sichert, SL

ISSN: 2530-1330

e-ISSN: 2659-9252

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents>

DL: CS 616-2016



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-Compartir Igual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifiqui l'autoria i el nom de la publicació, fins i tot amb objectius comercials, i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Índice

- 8 El nombre no hace la cosa: nomenclaturas/taxonomías de los museos de arte contemporáneo en la España rural
The name is not the thing named: nomenclatures/taxonomies of contemporary art museums in rural Spain
Jesús Pedro Lorente Lorente y Natalia Juan García
- 26 The ecological turn of the industrial museums. A comparative analysis Britain-China
El giro ecológico de los museos industriales. Un análisis comparativo Reino Unido-China
Junnan Li & Juan Manuel Cano Sanchiz
- 46 Observar, tocar, medir y describir: la relevancia del museo en el desarrollo experimental de la Ciencia y la Historia
Observe, touch, measure and describe: the relevance of the museum in the experimental development of Science and History
Gonçalo de Carvalho Amaro y André Canhoto Costa
- 64 Del gran relato a la Posmodernidad. La descolonización de los museos
From the great story to Postmodernity. The decolonization of museums
Begoña Fernández Cabaleiro
- 80 Museología de la masculinidad menonita en Chihuahua, México
Museology of mennonite masculinity in Chihuahua, Mexico
Oscar Misael Hernández Hernández
- 98 Mediació i creativitat contra el «Mal de museu»: una proposta crítica per pensar l'educació als centres patrimonials
Mediation and creativity against «Museum fever»: a critical proposal to think about education in heritage centers
Júlia Lull Sanz i Anna Vallugera Fuster
- 116 Estéticas alternativas en museos. Exposiciones generadas con la participación de niñas, niños y adolescentes
Alternative aesthetics in museums. Exhibitions generated with participation of children and adolescents
Diana Casalins Petro y Andrea Lafaurie Molina
- 132 Hibridación del Metaverso en los museos. La tecnología de interactividad como canal de inmersión en la cultura
Hybridization of the metaverse in museums. Interactivity technology as a channel for immersion in culture
Vicente Jover y Silvia Sempere Ripoll

editorial

El 6 de junio de 2024 todo cambió.

El Ayuntamiento de Vilafamés, en sesión plenaria, aprobó nuevos Estatutos para el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés en sustitución de los vigentes de 2003. Si hasta ahora, la Junta Rectora del museo, de la que formaba parte una amplia representación institucional, política, artística, cultural y ciudadana, era el órgano rector del museo, los nuevos Estatutos reducen el poder de decisión sobre el funcionamiento y las actividades al Consejo rector, integrado en su casi totalidad por representantes políticos municipales.

Por otra parte, la dirección artística del museo, que recayó desde el momento de la creación del mismo en Vicente Aguilera Cerni hasta su fallecimiento, posteriormente ocupada por José Garnería García y, últimamente, por Rosalía Torrent Esclapés, se halla empequeñecida en la redacción estatutaria. El cargo de dirección queda diluido en una Junta consultiva integrada por artistas y sociedad civil carente de poder decisorio. Veremos el nuevo camino emprendido a qué derroteros nos lleva.

Abrimos este número de *Diferents. Revista de museus* con la aportación de Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan sobre los museos de arte contemporáneo situados en las periferias culturales, económicas y políticas. Centran su análisis en el desarrollo de estas instituciones museísticas estableciendo una doble clasificación atendiendo a su creación. Los dos grandes bloques en que agrupan a los museos estudiados son, por una parte, las iniciativas propuestas de forma individual, que generan museos con personalidad peculiar y, por otra, las iniciativas colectivas generadas en el propio territorio mediante la simbiosis de artistas, vecinos y entidades.

El desarrollo sostenible en diferentes ámbitos sectoriales se está convirtiendo en una necesidad global para frenar los efectos del cambio climático. En el ámbito del patrimonio cultural y los museos se están desarrollando estrategias para adaptar su actividad a los objetivos de desarrollo sostenible. Este es el tema de análisis por parte de Junnan Li y Juan Manuel Cano, quienes, partiendo de las experiencias desarrolladas por los museos industriales de Gran Bretaña, analizan las influencias que sobre los museos chinos están ejerciendo los modelos británicos, centrados tanto en la planificación sostenible como en la educación ambiental que tales instituciones pueden llegar a desarrollar.

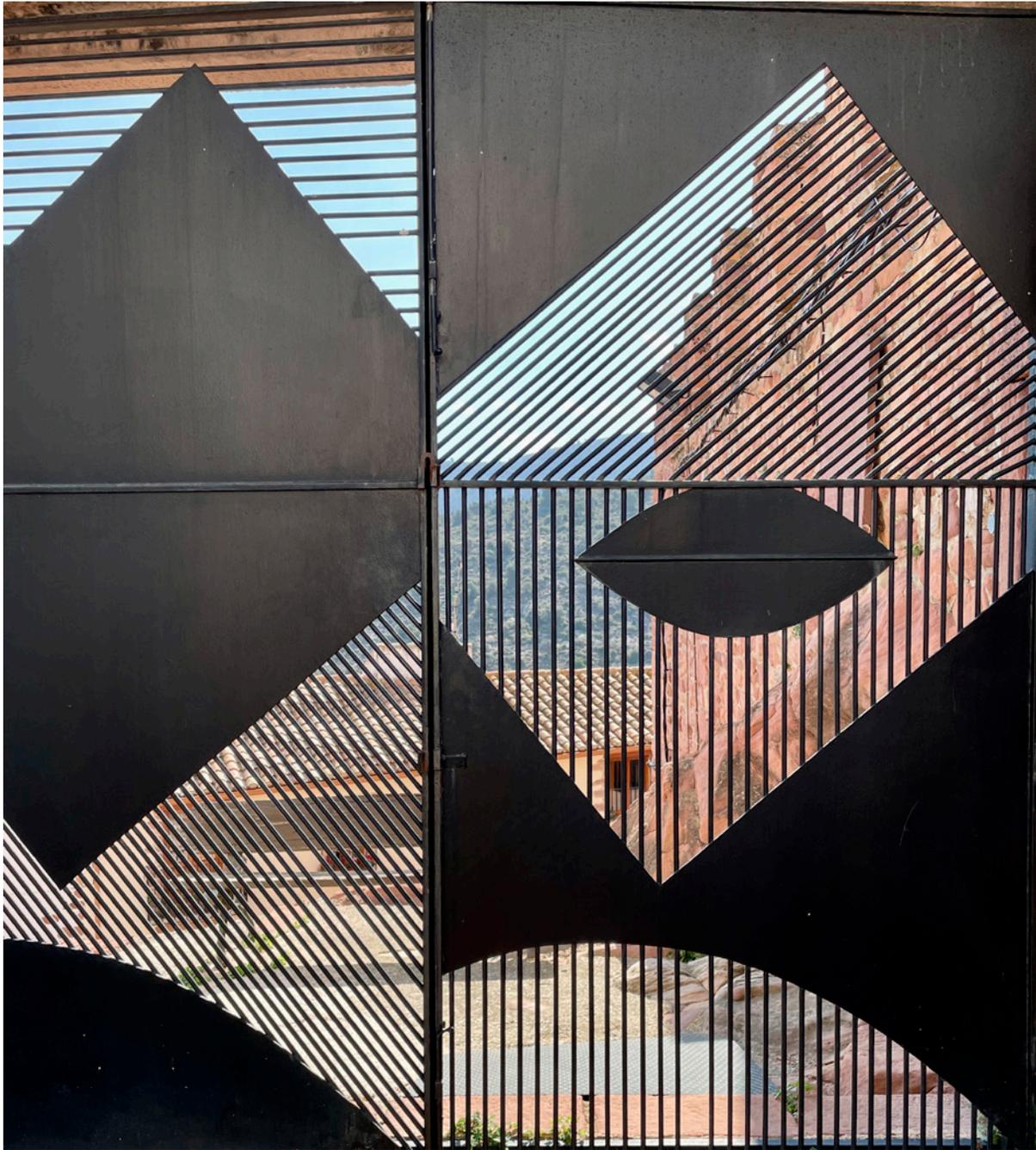
El origen y la evolución de los museos a lo largo de los siglos es la base sobre la que se asienta la reflexión realizada por Gonçalo de Carvalho Amaro y André Canhoto Costa en su artículo. Para los autores, los museos no son el resultado de una evolución lineal en el tiempo, sino que su concepción ha ido variando atendiendo a las interrelaciones establecidas entre sociedad, cultura y ciencia. La protección de los artefactos del pasado y las creaciones artísticas, como memoria de ese pasado, han dado lugar a establecer hilos conductores entre el pasado y el futuro ampliando así la función conceptual de los espacios expositivos y ámbitos académicos.

Begoña Fernández Cabaleiro reflexiona sobre cómo la crisis de la modernidad, con sus planteamientos de narrativas totalizantes o globalizadoras, y los postulados de la posmodernidad como crítica al metarrelato, hacen necesaria la descolonización del pensamiento, la educación y las instituciones culturales. En este sentido los museos deben jugar un papel principal a la hora de establecer la presentación de sus colecciones y promover exposiciones donde esté presente esta perspectiva decolonial visibilizando la existencia de microrrelatos. Sin embargo es necesario centrar los esfuerzos en analizar las formas de relación entre culturas, dado que en ocasiones no existe el sometimiento o dominación cultural entre ellas.

La representación de la familia tradicional menonita, es el objeto de estudio de Oscar Misael Hernández Hernández, que se centra para ello en el Museo y centro cultural Menonita de Cuauhtémoc en el norte de México. A través del análisis antropológico de la organización expositiva del museo, el autor llega a la conclusión de que la imagen que se transmite de la familia menonita tradicional tiene una doble lectura: por una parte como un proyecto colonizador masculino y, por otra, como forma organizativa de los roles de género que legitiman las relaciones de poder en su interior.

La función educadora del museo y centros patrimoniales centran el análisis de las aportaciones de Júlia Llull Sanz y Anna Vellugera Fuster, por una parte, y de Diana Casalins Petro y Andrea Lafaurie Molina, por otra. Las primeras reflexionan sobre la importancia de los museos y centros patrimoniales en la comprensión y transformación del presente. De cómo el arte y la creatividad pueden constituirse en una herramienta de aprendizaje crítico a la vez que en una práctica de corresponsabilidad política. A su vez, Diana y Andrea, aportan el resultado práctico de la generación de exposiciones temporales por parte de niños, niñas y adolescentes, a través de la estrategia fotovoz, en tres museos de la región Caribe colombiana.

Cierra la publicación el análisis efectuado por Vicente Jover y Silvia Sempere sobre diferentes experiencias llevadas a cabo por museos aplicando nuevas tecnologías de interactividad como el metaverso en la inmersión cultural. La aplicación de tecnologías avanzadas como la realidad virtual y la realidad aumentada pretenden mejorar la experiencia del visitante a la vez que dinamizar los contenidos museísticos, flexibilizar el acceso y preservar el patrimonio cultural. Se presentan las ventajas y oportunidades que se abren con las nuevas tecnologías en el mundo de la cultura. Sin embargo, empiezan a aparecer voces críticas sobre las altas expectativas creadas en torno a la hibridación y si son tan determinantes en el futuro de los museos.



Puerta-esultura *Còsmic positiu/negatiu*, 1976, de Nassio Bayarri. Fotografia: Llúcia Fornals.



Una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo Pedralba 2000 en Pedralba. Fotografía: Paula Jaulín.

EL NOMBRE NO HACE LA COSA: NOMENCLATURAS/TAXONOMÍAS DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ESPAÑA RURAL*

*THE NAME IS NOT THE THING NAMED:
NOMENCLATURES/TAXONOMIES OF
CONTEMPORARY ART MUSEUMS
IN RURAL SPAIN*

Jesús Pedro Lorente Lorente
Universidad de Zaragoza

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

- Resumen El mundo rural, mayormente identificado con las tradiciones campesinas, suele quedar fuera del radar de atención de las últimas tendencias culturales. Sin embargo, cada vez son más los pueblos españoles que tienen interesantes museos de arte contemporáneo, con esa u otra denominación. La variedad y cualidad de su colección derivan en gran medida de su(s) promotor(es) que, junto con el respectivo contexto local, son sociológicamente los principales configuradores de su perfil institucional, no siempre ajustado a las clasificaciones tipológicas del ICOM.
- Palabras clave Museos, arte, contemporáneo, España rural.
- Abstract The rural world, mostly identified with peasant traditions, is often left off the radar of the latest cultural trends. However, an increasing number of Spanish villages have interesting contemporary art museums, under this or any other name. The variety and quality of their collections derive to a large extent from their promoter(s) who, together with the respective local context, are sociologically the main shapers of their institutional profile, not always adjusted to ICOM's typological classifications.
- Keywords Museums, Contemporary Art, Rural Spain.

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su engarce territorial e internacional», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER, y se enmarca dentro de las actividades del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.

En la época de la Ilustración se fundaron muchos museos enciclopédicos, que irían diversificándose en la siguiente centuria, aunque los especializados en el arte más reciente todavía fueran por entonces un fenómeno exclusivo de las grandes ciudades. Pero ya en el siglo XIX se llegó a abrir algún museo rural monográficamente dedicado a un artista al poco de su fallecimiento, como la Gliptoteca Canoviana, visitable desde 1844 en Possagno, pueblo del Véneto donde había nacido el escultor Antonio Canova. En Compton (Surrey) crearía un ejemplo similar el pintor George Frederic Watts, quien inauguró en 1904 junto a su taller la Watts Gallery, un museo hoy denominado *Artists' Village*, pues también está dedicado a su círculo artístico en esa aldea. Por entonces vivían su apogeo las colonias de artistas en pequeñas localidades pintorescas, a menudo en parajes retirados, como Barbizon en Francia o Worpswede en Alemania, donde algunos fijaron su residencia de forma permanente, aunque más a menudo se juntaban durante estancias veraniegas, como los paisajistas daneses en Skagen, donde ya desde 1908 cuentan con un museo consagrado a ese colectivo artístico. En la España rural no tenemos ningún ejemplo tan temprano, pero con aquella doble genealogía museística podrían entroncar las dos taxonomías aquí distinguidas, para explicar simplícidamente una realidad compleja. Este artículo propone tal dicotomía sin considerar los museos monográficamente dedicados a un artista, ni tampoco los museos locales que celebran en exclusiva la cultura e historia artística reciente de su municipio: el foco se centra en museos de arte contemporáneo con una mínima amplitud de miras digna de tal nombre, aun cuando no siempre figure en su apelativo, pues la nomenclatura es variadísima. Si el patronímico de las personas nos puede dar claves sobre su estirpe, a menudo

ocurre otro tanto con los museos; pero, como los seres humanos, las instituciones están también marcadas por su contexto. Los pueblos españoles donde, lejos de los epicentros del poder político y económico, han florecido museos de arte contemporáneo, más o menos fructíferos, deben su implantación a donaciones y legados de artistas o de otros agentes del sistema artístico, cuya personalidad les confiere una identidad peculiar. A menudo han sido plantones trasplantados desde fuera, a partir de un legado individual e incluso en forma de museo privado. A ellos va dedicada la primera parte de este ensayo, mientras que la segunda pasa revista a iniciativas colectivas cultivadas *in situ*. Como toda clasificación, se trata de un ejercicio intelectual artificioso pues, lejos de conformar dos polos contrapuestos, algunos ejemplos catalogados en la segunda categoría, podrían a la vez incluirse en la primera, o viceversa: son codificaciones para la reflexión museológica, ya que la realidad desborda siempre los encasillamientos.

LEGADOS MÁS O MENOS ESPECIALIZADOS, FUNDADOS POR EVERGETISMO EXÓGENO

Pocos pueblos son tan puntillosos terminológicamente como Fregenal de la Sierra (Badajoz), donde quieren mantener por una parte la Casa-Museo Eugenio Hermoso, dependiente del patronato de la Fundación Eugenio Hermoso-Legado Rosario Hermoso, instituida por los descendientes del pintor, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento, y por otro lado el Museo de Arte Contemporáneo de Fregenal, inaugurado en 2021 con las obras adquiridas anualmente a través del Premio Internacional de Pintura Eugenio Hermoso, convocado por el Ayuntamiento de Fregenal, la Diputación de Badajoz y la

Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura. Lo normal será que, por cuestiones operativas, se acaben fundiendo ambos museos, aunque mantengan dos sedes separadas. En otros pueblos no muy lejanos ya se han ido convirtiendo poco a poco en museos de arte contemporáneo no monográficos las instituciones locales fundadas gracias a los herederos de los respectivos epónimos, como el Museo Vázquez Díaz en Nerva (Huelva) o el Pérez Comendador-Leroux en Hervás (Cáceres) sin solución de continuidad, pues ya había otros colegas artistas representados en ambas colecciones fundacionales, luego considerablemente ampliadas. De hecho, el de Nerva se conoce también como Centro de Arte Moderno y Contemporáneo, designación igualmente muy apropiada, porque ahora es más numerosa la colección de arte contemporáneo posterior, compuesta por obras adquiridas en los certámenes nacionales Vázquez Díaz más fondos de artistas nervenses, a los que se dedica desde 2016 una exposición permanente, tal como hubiera sido la intención de Vázquez Díaz.

A menudo es la fervorosa devoción de los herederos y paisanos la que pretende imponer un invariable monocultivo en honor a una persona a quien quizá le hubiera hecho más ilusión ofrecer un espacio cultural donde sus obras fueran como árboles plantados junto a otros cultivos, para polinizar la floración artística en su querido pueblo. Fue el caso del pintor Rafael Zabaleta, que supo labrarse una carrera triunfal en Madrid y en toda España sin perder la vinculación con su pueblo natal, Quesada (Jaén), donde murió intestado en 1960 sin descendientes directos y sin haber culminado muchos de sus proyectos, en particular la creación de un museo y centro cultural municipal, para el que había pedido el apoyo de muchos amigos. Solo tres años

más tarde se inauguraría el museo que llevaría su nombre, a sugerencia de sus parientes, aunque en puridad no se trataba de una colección monográfica: además de obras firmadas por el homenajeado, también había importantes trabajos de colegas suyos, como Picasso, Miró, Manolo Hugué, Solana, o Canogar, luego complementados por las donaciones ligadas a otros dos quesadeños ilustres, Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Ángeles Dueñas, grandes especialistas en arte y cultura contemporánea. Esa especialidad bien podría haberse proclamado en la denominación del museo, sobre todo porque en su seno se ha integrado el creado por la fundación cultural que gestiona el legado de la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa, también nacida en Quesada.

Todo ello ejemplifica cómo, a partir del evergetismo personal, pueden converger en algún municipio rural amplios legados culturales venidos de lejos y que van más allá de lo que sería un mero museo monográfico, independientemente de cuál sea su denominación. Un ejemplo aún más elocuente es el museo creado en un recóndito paisaje extremeño por el artista alemán Wolf Vostell, quien encontró una naturaleza inspiradora en los canchales de Los Barruecos, un paraje cerca del pueblo cacereño de Malpartida, cuyo alcalde le ofreció un antiguo lavadero de lanas donde en 1976 inauguraron el Centro Creativo Museo Vostell-Malpartida. Vostell actuaría allí como gran factótum, pero sin que sus obras fueran protagonistas exclusivas ni de las exposiciones ni de la colección, que iría creciendo también gracias a las aportaciones de otros artistas españoles o europeos, culminadas en 1996 por la importante donación del coleccionista y mecenas Gino di Maggio, promotor internacional del movimiento Fluxus. Después se creó un consorcio público que, tras la muerte de Vostell en 1998, ha asumido la



Fachada del Museo de Arte Contemporáneo Mayte Spínola en Marmolejo. Fotografía: Ana Tirado.

continuidad de su peculiar apuesta conceptual, entre la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial de Cáceres y el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres. De esta manera, las autoridades han culminado su apoyo a este singular museo de arte y cultura contemporáneos, donde desde 1999 también se puede visitar un Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanás de Los Barruecos, con el cual se integra aún mejor en el entorno social, pues inicialmente muchos lugareños no veían como prioritarias las inversiones públicas en esa institución, que les parecía ajena a su cultura local (Cortés, 2018).

Del mismo modo, muchos museos nominalmente dedicados a un artista están abocados a diversificar sus apuestas, sobre todo en el ámbito rural, aunque incluso en las ciudades resulta difícil mantener una institución pública exclusivamente dedicada a un individuo, por muy genial que fuera. Hay nombres propios con gancho; pero

aún en el caso de los artistas con gran tirón de popularidad lo normal es que, para mantener un flujo regular de visitantes, se programen exposiciones y actividades con obras de otros artistas más o menos afines, a partir de lo cual llegarán donaciones o adquisiciones que, si no hay otro museo en la localidad adonde reconducirlas, acabarán convirtiéndose en un surtido heterogéneo la fundación nominalmente dedicada a una persona individual. Desde el comienzo esta tipología museística ha quedado excluida de nuestro proyecto de investigación, para no vernos desbordados, pero muchas veces nos surge la duda taxonómica. En realidad, es difícil deslindar dos categorizaciones que suelen hibridarse. Es dentro de la categoría de museos monográficos donde la clasificación del ICOM inscribe aquellos que están dedicados a una personalidad singular, pero algunos de ellos son destacados miembros institucionales del CIMAM. Tanto es así, que a

veces llaman a confusión algunas variaciones de nomenclatura para designar un surtido muy similar, como ocurre con los apelativos del Museo de Arte Contemporáneo Casa Spínola en Azuaga (Badajoz) y el Museo de Arte Contemporáneo Mayte Spínola en Marmolejo (Jaén), ambos con muy similar planteamiento, constituyendo su núcleo central los trabajos de la pintora epónima, complementados con obras de artistas locales y muchas otras creadas por sus colegas internacionales del grupo «Proarte y cultura», fundado por esa aristocrática filántropa (Sáez Angulo, 2007). Salvando las distancias, también hay un común aire de familia entre los museos fundados por el pintor aragonés Luis Marín Bosqued quien, tras años de exilio en México por su militancia socialista, retornó a Zaragoza, donde recibió muchos homenajes, a los que quiso corresponder ofreciendo sus colecciones para crear un museo; pero ese proyecto solo se hizo realidad póstumamente gracias al entonces alcalde socialista de Alagón, un pueblo en la ribera alta del Ebro, donde acababan de rehabilitar el antiguo colegio jesuita como Casa de Cultura, en cuyo sótano se puede visitar desde 1990 el llamado Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano. Fue decisión muy pensada que no llevase el nombre del legatario, quien no tenía parientes ni conocidos en la localidad, donde convenía relativizar su protagonismo en el elenco inaugural, con solo treinta y seis trabajos suyos frente a más de sesenta obras menores de artistas amigos suyos, tanto mexicanos como españoles, que se esperaba seguir aumentando (Gil, 1990). Sería el Museo Marín Bosqued inaugurado tres años después en Aguarón, su pueblo natal, el expresamente dedicado a obras suyas y de su hijo José María; pero el edificio se ha ampliado para albergar

los cuadros de autores foráneos ganadores del premio de pintura que lleva su nombre. En cambio, la corporación municipal alagonense ha mantenido el MACH-M sin apenas cambios, salvo añadir cuatro o cinco cuadros de artistas con vinculación local, así que sigue siendo un testimonio del personal gusto artístico y museográfico que lo engendró.

Eso también tiene su encanto histórico y tal vez mereciera la pena conservarlo tal cual. Por definición, un museo de arte contemporáneo debería crecer incesantemente, pero a veces no ocurre así, e incluso conviene mantenerlo más o menos como antaño. Así lo hacen en el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, gestionado por la Fundación Juan March, que ha ido ampliando discretamente su sede y contenidos, pero sin querer desdibujar la idiosincrasia de una peculiar creación museística, concebida por el artista y coleccionista Fernando Zóbel en uno de los más icónicos edificios de la ciudad. También en la España rural hay otro museo privado comparable, en otra escala, por el conjunto artístico contemporáneo que forman continente y contenido: tal es el mérito del conglomerado creado en Galicia por el llamado Laboratorio de Formas, aunando esfuerzos entre artistas renovadores locales y los exiliados en Argentina. Miembro de ese grupo de creadores era Isaac Díaz Pardo, fundador de una fábrica de cerámica en Castro, pequeña población de la parroquia de Osedo, en el municipio coruñés de Sada. El éxito de esa empresa, que recuperó la tradicional porcelana de Sargadelos y también empezó a producir series limitadas de artistas contemporáneos, les permitió fundar en 1970 el Museo Carlos Maside, así llamado en honor al pintor discípulo de Castela, de quienes se consideraban seguidores los promotores. Fueron el propio Isaac Díaz



Vista exterior del Museo Galego de Arte Contemporáneo Carlos Maside en Osedo. Fotografía: Elisa Noronha.

Pardo y su amigo el pintor Luis Seoane quienes escogieron personalmente las obras de la colección de arte gallego desde los años 1930 y planificaron cada detalle de su instalación, varias veces ampliada hasta que encargaron al arquitecto Andrés Fernández Albalat construir al lado de la fábrica un edificio de tres plantas inaugurado en 1982, que sería cuatro años después denominado Museo Gallego de Arte Contemporánea Carlos Maside (Real, 2018). Díaz Pardo lo complementó luego con un complejo socio-cultural, al servicio de los trabajadores de la factoría, de sus visitantes y de los vecinos; pero la situación económica de la empresa hace años que ha dejado de ser tan boyante, así que ya no está bien representado el arte del siglo XXI y solo gracias a la Xunta de Galicia se mantiene todavía abierto como «museo musealizado». Es una histórica amalgama patrimonial que ofrece un muy coherente acervo de arte contemporáneo gallego.

Tanta o más consistencia de criterio pueden conservar, como testimonio de una época, pequeños museos fundados por algún historiador y crítico de arte, que representarían otra tipología híbrida de museo de arte contemporáneo y de homenaje monográfico a una personalidad ilustre. Es el caso del Museo de Arte Contemporáneo Antonio Manuel Campoy, abierto desde 1993 en el castillo de su pueblo natal almeriense, Cuevas del Almanzora, al que el antiguo redactor jefe de Radiotelevisión Española había legado su colección de arte, su archivo documental y hasta el mobiliario de su despacho, reconstruido en una de las salas a la manera de una casa-museo (Llaguno, 2019). Dos años más tarde se inauguraba en La Puebla de Cazalla el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, a instancias de su hermano Francisco, pintor y flamencólogo que había mantenido la residencia familiar en esta localidad sevillana, así que el gusto



Museo Zabaleta en Quesada. Fotografía: «Museo Zabaleta» por Er conde, bajo licencia PD.

artístico de ambos marcó indeleblemente su colección, aunque con el tiempo se ha hecho más heterogénea y actual, pues ha seguido creciendo gracias a las donaciones de artistas y a las adquisiciones realizadas con el apoyo del Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial de Sevilla, la Caja de Ahorros San Fernando, la Fundación El Monte o el propio Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla (Rivero, 2021). Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo Ángel Miguel de Arce, abierto desde el año 2000 en la villa burgalesa de Sasamón, ya apenas muestra los ciento cincuenta cuadros donados a tal efecto por el sasamonense Ángel Miguel de Arce López, profesor y crítico de arte activo en Madrid. A partir de aquel núcleo artístico exógeno, el contenido se ha ido expandiendo y enraizando más en su contexto geográfico, pues concentra a menudo sus exposiciones y adquisiciones en artistas de la provincia de Burgos o su entorno.

En cambio, otras colecciones exóticas siguen cultivándose aisladas, a la manera de un jardín doméstico, como hace tras su jubilación el galerista Vicente García Cervera, natural de Pedralba (Valencia), adonde ha regresado tras haber regentado desde 1966 la famosa Galería Val i 30 en Valencia, trayéndose consigo el importante fondo artístico de la galería, un acervo personal de doscientas treinta obras, instalado en una céntrica casa de tres plantas, reformada a tal efecto y abierta al público desde 1991 con el nombre de Museo de Arte Contemporáneo Pedralba 2000, en cuyas salas están representadas varias generaciones artísticas, desde el Equipo Crónica, José María Yturralde, Rafael Canogar, Eva Mus, Manolo Páez o muchos neofigurativos postmodernos (García Jiménez, 2003). Es un museo privado en una casa particular, pero son ámbitos separados, pues las habitaciones familiares están en una parte no

accesible a los visitantes, que tras recorrer las laberínticas salas y galerías pueden sentarse a descansar en un jardín central de esculturas donde antes estaban el gallinero y huerto. No se han conservado los ámbitos, el mobiliario y los aparejos históricos, a diferencia de lo que hizo el galerista Evelio Gayubo cuando abrió al público de 1994 a 2002 su colección de arte contemporáneo en un antiguo molino harinero del Canal de Castilla en Abarca de Campos (Palencia), donde ahora hay un restaurante-museo. Más longeva ha resultado ser la Fundación NMAC Montanmedio Arte Contemporáneo en la Dehesa Montanmedio, una finca privada en el término municipal de Vejer de la Frontera, donde las barracas de lo que en su día fue un campo militar de tiro se han convertido en «invernaderos» que constituyen desde 2001 el epicentro de un museo –evitando ese nombre, aunque sea miembro institucional de ICOM–, donde cultivan con mimo, y explican con modernos programas educativos, proyectos *site specific* de arte en comunión con la naturaleza encargados a grandes artistas contemporáneos internacionales (Blázquez, 2003).

Tampoco se aviene exactamente al arquetipo de casa-museo el Palacio de Elsedo en Pámanes (Cantabria), una casa solariega del conde de Torre-Hermosa, adquirida en 1958 por el artista austriaco Luis Krassning, quien renovó su interior con arte contemporáneo y esa ha sido la línea mantenida a partir de 1971 por quienes le tomaron el relevo, el empresario santanderino José Luis Santos Díez y su familia, propietarios de la constructora Promur. De entonces data la idea de un museo, hecha realidad por sus herederos, José Luis Santos Tejedor y hermanos, que viven en Madrid, donde regentan una cadena de hoteles de lujo y otros negocios, haciendo de su rica colección de arte español contemporáneo su perfil

más social (Sánchez, Portilla, 2004). Elsedo Museo de Arte Contemporáneo (EMAC) es la marca con la que el Gobierno de Cantabria lo publicita, aunque a partir del cambio de milenio apenas ha habido nuevas adquisiciones y desde 2019 ya no hay horario regular de apertura al público, lo que dificulta su visita, que es preciso concertar previamente, para poder ver la parte del palacio que alberga su rica colección artística, distribuida entre el jardín y diversas salas de uso exclusivamente museístico, con una ordenación en cuatro secciones: una parte titulada Naturaleza Muerta, Objeto, Vida real; otra sobre Historia, Memoria, Sociedad; la dedicada al Paisaje, Materia, Entorno y la última centrada en el Desnudo, Acción, Cuerpo.

Otras colecciones privadas, en cambio, se musealizan en edificios públicos, habitualmente equipamientos históricos restaurados para los que se ha encontrado nuevo uso turístico-cultural gracias a la filantropía de algún mecenas contemporáneo. El coleccionista Antonio Pérez sería un caso ejemplar, pues ha proporcionado los contenidos para una red de museos en Cuenca y su provincia, mantenidos por la Diputación, a través de la fundación que lleva su nombre, tras firmar convenios con las corporaciones locales. La de San Clemente ofreció el edificio más señero en la plaza del pueblo, su antigua casa consistorial, obra maestra del arquitecto renacentista Andrés de Vandelvira, donde funciona desde 2006 el Museo de Obra Gráfica, mientras que en Huete otro monumental edificio del siglo XVI, el antiguo convento de Jesús y María, acoge desde 2015 el Museo de Fotografía. Aunque no lo especifique su denominación, son museos especializados en arte contemporáneo, como todos los de la Fundación Antonio Pérez, que al expandir sus sedes ha dividido por técnicas artísticas su inmensa

colección, sus exposiciones y actividades (Muñoz, 2018). En cambio, el conqueñense Florencio de la Fuente, quien también distribuyó en varias sedes su colección, la repartió entre dos museos homónimos, pero sin ninguna articulación común: en el año 1994 hizo una gran donación de obras de la segunda mitad del siglo xx al Ayuntamiento de Huete, pero temiendo que no llegaría a ver materializada en vida su ilusión de crear con ella un museo, dejó depositada una variada selección en el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente, inaugurado el año 2000 en la ciudad valenciana de Requena, y ya póstumamente se abrió en 2015 el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente en Huete, sito en el antiguo monasterio de Santa María de la Merced, convertido en un gran centro cultural donde también están el Museo de Arte Sacro y el Museo Etnográfico y la oficina municipal de turismo (González-Calero, 2000). Por otra parte, los edificios reconvertidos también dan a veces nombre a los museos que albergan, aunque sean colecciones privadas, como el Museo de Arte Contemporáneo El Mercado en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) abierto desde 2011 en la planta alta del céntrico mercado construido en los años 60 con cerchas de hormigón pretensado, un contenedor muy apropiado para la colección Himalaya de arte contemporáneo español, depositada por el empresario infanteño Julián Castilla, propietario de Viajes Himalaya.

ACERVOS COLECTIVOS EN «PUEBLOS CON ENCANTO»: DONACIONES DE ARTISTAS, CONVECINOS Y ENTIDADES

Mucho se ha escrito sobre los ecomuseos y museos comunitarios que, desde los años 1970, tanto han proliferado sobre todo en

territorios rurales, pero a partir de esa época se han generalizado igualmente otros ejemplos de cooperación horizontal entre museólogos y población local, cuya influencia convalidaría también reivindicar. No sería difícil encontrarles igualmente prestigiosa alcurnia francesa, citando precedentes como el museo inaugurado en 1950 en Céret, pueblecito pirenaico donde algunos artistas locales atrajeron en los veranos a otros colegas de la École de Paris, así que la colección se creó con las obras donadas por muchos de ellos. Era una práctica habitual en todo el mundo, que en España se hizo muy frecuente en la segunda mitad del siglo xx. Como quienes regalaban o legaban obras eran donantes vivos, no solía haber obras artísticas de épocas muy remotas en los museos así constituidos, que podrían considerarse museos de arte contemporáneo, aunque nominalmente no proclamasen esa especialización. Sin ser conscientes de ello, estaban dando forma a un paradigma museístico contrapuesto al MoMA neoyorquino, un modelo encumbrado en el mundo capitalista durante la Guerra Fría, frente al cual querían buscar alternativas muchos artistas, especialmente los militantes de izquierdas.

En ese contexto socio-político nació el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, fundado en 1969 e inaugurado en 1972 en el Palau del Batlle, una casa señorial que fue adquirida por la Diputación Provincial de Castellón y cedida al municipio a instancias del alcalde, Vicente Benet Meseguer, del funcionario municipal Juan Bautista Suller, y del pintor Gabriel Martínez Cantalapiedra. Ellos encabezaron, con el profesor y crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, el equipo de voluntarios que llevaron a cabo hasta 1975 la restauración del edificio y luego remozaron otros muchos, deseosos de hacer aún más atractivo este pueblo del Maestrazgo castellonense en



Tienda del MACVAC en Vilafamés, con obras de arte a la venta. Fotografía: Lúcia Fornals.

el que pronto empezaron a instalarse artistas y sus amigos. Tener vivienda en la localidad fue inicialmente propuesto como condición necesaria para estar representado en el museo, muy identificado con la colonia artística que se formó en su entorno. El propio Aguilera Cerni se compró casa allí. Pero eran muchos sus contactos con gentes del mundillo artístico deseosos de respaldarle con sus trabajos, desde otras partes de España e incluso del extranjero, que fueron aceptados con cordial agradecimiento. A la larga, como era habitual en la época, en Vilafamés se constituyó una colección heterogénea de arte predominantemente reciente, a base de donaciones o depósitos ofrecidos por artistas y coleccionistas.

A menudo se malograban otras iniciativas coetáneas muy semejantes, incluso en grandes ciudades, pero este museo rural prosperó y desarrolló su propia personalidad, lo cual bien puede considerarse un hecho insólito (Guttmann, 1991).

Tanto o más que en otros pueblos, los artistas aumentaron el encanto de Vilafamés y además fueron clave en la configuración del museo, cuyas colecciones se formaron tanto por donación como en depósito temporal o indefinido, con posibilidad de cambiarlas por otras más recientes o representativas, y hasta de dejarlas en venta, de forma que el museo sirviese a los autores como galería comercial. Esto se mantiene hasta hoy, pues los visitantes

del MACVAC todavía pueden comprar obras de arte en la tienda, por más que ahora en las calles cercanas hay bastantes establecimientos privados, conformando un interesante ecosistema artístico, que le da vida y colorido al pueblo, sobre todo en verano. Ahora bien, quizá la principal peculiaridad fue que los artistas no desempeñarían sólo el papel pasivo de cedentes de obras, pues a todo artista representado en el museo se le dio voz y voto para elegir y ser elegido en la Junta Rectora, de la que emanaría la Comisión Delegada responsable de la gestión del museo, tutelada por un patronato con representación municipal y provincial. Esta gestión participativa podría considerarse en sintonía con la *nouvelle museologie*, por su apuesta comunitaria y territorial; pero también con una ideología política que estaría sin duda muy presente cuando en 1977 se aprobó reformar los estatutos y una nueva denominación: Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés. «Popular» era un añadido significativo de reminiscencias izquierdistas, pues con él Allende había ganado su campaña electoral en Chile, así que era una manera de identificar al museo con una ideología progresista, hasta el punto de que en esos nuevos estatutos se escribió un preámbulo donde se aboga por el respeto a los derechos humanos. También siguió presente en los nuevos estatutos del museo el objetivo de revitalizar la localidad, aunando la involucración personal de locales y foráneos con las aportaciones del Ayuntamiento, la Diputación u otras corporaciones (Blasco, 1995).

Ese modelo mixto de actuación horizontal e institucional fue la clave para la supervivencia, o no, de muchos otros museos de arte contemporáneo fundados en las postrimerías del franquismo (Lorente, 1998). Luego hubo un *boom* museístico por toda España tras la transferencia de las competencias en cultura

a las distintas comunidades autónomas, algunas de las cuales apostaron por crear centros especializados en arte contemporáneo; pero en sus respectivas capitales regionales o provinciales (Layuno, 2003). A las ciudades más pequeñas apenas llegaron las migajas de ese impulso político, aunque no faltaron ejemplos excepcionales, fundados con escasos medios y gran entusiasmo, gracias al empuje entusiasta de artistas y coleccionistas, a la manera de Vilafamés, cuyo espíritu «diferente» contagiaba a otros visionarios (Torrent, 2018). Fue el precedente manifiestamente emulado en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, cuya colección también se formó gracias a artistas que podían donar, depositar e intercambiar sus obras, o en el Museo de Arte Contemporáneo de Pego, constituido a partir de las obras premiadas en un prestigioso certamen municipal de pintura, más las aportadas por la asociación de amigos del museo, artistas y galeristas (Castells, 2000). Aún más dificultoso fue el desarrollo de esa tipología museística especial en pueblos españoles, dependiendo de la conjunción de múltiples impulsos público-privados, a menudo aglutinados por una excepcional persona de gran influencia en círculos artísticos, a la manera de Vicente Aguilera Cerni en Vilafamés.

Así ocurrió también en Larrés, pequeña localidad oscense donde la Asociación «Amigos de Serrablo», presidida por Julio Gavín, restauró su castillo y abrió en 1986 un Museo del Dibujo (MUDDI), gracias a las donaciones de artistas de toda España, que no han cesado desde entonces. Gavín, excelente dibujante que fue el fundador y durante veinte años director del museo, no solo solicitó obras a sus conocidos y gentes afines en términos estéticos o de generación, sino que se propuso ofrecer un muestrario muy representativo del dibujo español desde finales del siglo XIX hasta las



Dibujo de Julio Gavín, tinta y lápiz de colores sobre papel, obra apadrinada por la familia Gavín-Calvo. Fotografía: Alfredo Gavín.

tendencias y artistas más jóvenes (Cremades, 2006). En recuerdo de quien con tanto éxito consagró gran parte de su vida a este proyecto, en 2006 se adoptó la nueva designación Museo del Dibujo Julio Gavín-Castillo de Larrés; pero, como en el caso del museo que lleva el nombre

de Vicente Aguilera Cerni en Vilafamés, no se trata de una colección personal ni que trasluzca un gusto particular. Y las semejanzas se podrían extender a muchas otras cuestiones, desde la involucración colectiva en la restauración del castillo, cuando se pusieron manos

a la obra larresanos y foráneos –incluido el propio Julio–, al actual dinamismo cultural de un núcleo histórico que parecía condenado a la despoblación. Larrés hace años que dejó de ser municipio; pero como pedanía de Sabiñánigo mantiene un atractivo patrimonial muy apreciado por los habitantes de ese moderno núcleo industrial y su comarca, así como por los turistas de paso hacia/desde el Pirineo. Prueba de ello es la diversidad de participantes que cada año aportan dinero a través del portal web en la campaña «apadrina una obra», cuyos nombres se colocan al lado de las escogidas revelándonos cuales son las piezas favoritas para sus fans. Así costean su mantenimiento, que también se asegura rotando anualmente el montaje: cada febrero cierran para retirar dibujos a las reservas y sacar otros a la luz, de manera que el público asiduo vaya descubriendo una selección cambiante de la colección, cuya preservación se asegura mejor gracias a esta rotación. El esbelto castillo, con sus hermosas vistas y tesoros artísticos, ha sido declarado BIC a instancias del museo, lo cual ha garantizado también la protección legal de la homogeneidad estética del entorno, evitando construcciones disonantes e impulsando las subvenciones institucionales.

No muy lejos, en otro valle pirenaico oscense, está el Museo de Escultura al Aire Libre de Hecho que, gracias a la iniciativa del escultor y activista Pedro Tramullas, se fue formando a partir de 1975 por acopio de donaciones de artistas, como tantos otros museos de arte al aire libre, muchos de ellos creados a instancias del escultor Pepe Noja, tanto en pequeñas ciudades como en enclaves rurales españoles (Lorente, 2012). Igualmente se formó a partir de obras enviadas de manera altruista por artistas la pinacoteca de Zarzuela del Monte, surgida a iniciativa

de Ángel Pérez Dimas, artista oriundo de esa localidad segoviana, quien con su paisano Pablo González «Gonza», también pintor, más la inestimable colaboración de su amigo el pintor granadino Manuel Ruiz Ruiz, pintor y crítico de arte, comenzaron en 1996 una campaña de solicitud de donaciones con tanto éxito que en enero del 2000 ya habían reunido más de trescientas obras, realizadas en diferentes técnicas pictóricas, musealizadas en la antigua casa del secretario municipal, en la Plaza Mayor. Ahora está registrada como Museo de Arte Contemporáneo y no solo hay pinturas sino también esculturas u otras técnicas artísticas actuales, explicadas a través de actividades didácticas en manos de personal cualificado, con un éxito de difusión más que notable para un pequeño núcleo rural, oportunamente situado entre Ávila y Segovia, dos ciudades Patrimonio de la Humanidad (Sánchez, 2007).

Fuera de las rutas más trilladas, hay casos en que es el encanto pintoresco de un pueblo lo que atrae de manera colectiva a los artistas y sus donaciones. Merece la pena destacar un pionero ejemplo surgido en la segoviana villa medieval de Ayllón, refugio veraniego favorito de muchos artistas contemporáneos venidos de Madrid quienes, al ceder algunos de sus trabajos al concejo, indujeron la fundación de un Museo Municipal, creado en 1965 y montado provisionalmente cinco años después en el propio edificio del Ayuntamiento. Su sede definitiva sería el Palacio del Obispo Vellosillo, un caserón construido en el siglo XVI y restaurado en 1978 para albergar la biblioteca, más una miscelánea arqueológica y la creciente colección de arte, abierta al público desde 1983 con un nuevo nombre: Museo Municipal de Arte Contemporáneo Obispo Vellosillo. Esa especialización está relacionada

con los cursos y estancias creativas programados desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, que tiene un consolidado programa de becas, cuyos beneficiarios cada agosto reciben de Ayllón alojamiento y materiales para sus trabajos, mostrados al final de su estancia en una exposición temporal, a condición de donar alguna obra al pueblo (García de Pablos, 2023).

Obviamente, el tipismo de un núcleo rural es solo una parte de la fórmula del éxito, completada por la necesaria simbiosis entre artistas, lugareños e instituciones, pero también por la cercanía de núcleos poblacionales o turísticos desde donde llegue el público, pues sin visitantes los museos no pueden ni mantenerse ni perdurar. En Porreres, pueblo del interior de Mallorca, hace años que están alcanzando un punto de saturación en los meses de temporada alta, pero todavía conserva el encanto que siempre atrajo a muchos foráneos, particularmente artistas, que siguen animando la vida cultural local. Por ejemplo, con exposiciones como las que se celebran anualmente con motivo de las fiestas de San Roque desde 1982, a partir de las cuales los autores de las obras expuestas hacen donaciones con las que se creó en 1986 un museo municipal de pintura, escultura, cerámica, dibujo y obra gráfica. En el año 2002, la colección fue trasladada al antiguo edificio del Hospital, donde el espacio expositivo se distribuye en la planta baja y dos pisos, en el primero de los cuales hay un salón de actos. Su acervo de arte contemporáneo es parecido al de Can Planes en Sa Pobla, villa no muy lejana donde antes se creó otro museo que denominaron específicamente Museu d'Art Contemporani de Mallorca, para distinguirse, pues no es la única oferta museística en el municipio.

Tampoco está muy definida la nomenclatura en el caso de Serrada, pueblo vinícola en la provincia de Valladolid, donde desde 1991 hay un conjunto escultórico y de murales pintados musealizado bajo el lema «Paseo del Arte», pero también, gracias a los premios Cosechero y Racimo, han ido formando un acervo generosamente aportado por los premiados, incluidos numerosos artistas, destacadamente Lorenzo Frechilla y su esposa Teresa Eguibar, así como sus herederos, que han donado toda su colección. Quizá sería más apropiado denominar «colección museográfica» este tipo de iniciativa cuando no se cumplen los requisitos del ICOM; de hecho, hay pintorescos pueblos de artistas que han optado por designaciones alternativas en esa línea. Por ejemplo Olmeda de las Fuentes, en la provincia de Madrid, donde vivieron muchos artistas de la Segunda Escuela de Vallecas, como Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Vela Zanetti, Francisco San José, o Pilar Aranda: sus casas u otras de los artistas posteriores que han seguido sus pasos son hitos de un itinerario llamado «La ruta de los pintores», donde además se incluyen más de catorce paradas en sitios con obras suyas, como la iglesia, el ayuntamiento, las casas donde vivieron –o viven– algunos de ellos y, sobre todo, el edificio que alberga la colección municipal, denominado Espacio Multicultural, porque se dedica sobre todo a exposiciones temporales y eventos de todo tipo. El museo no es propiamente ese edificio, sino que es el pueblo entero.

Ese mismo planteamiento, unido a una pintoresca ubicación, en la turística Serranía de Ronda, a poco más de una hora de Marbella, ha asegurado también el flujo de visitantes a Genalguacil, en la provincia de Málaga, que forma parte de Asociación de los Pueblos Más



Exterior del MAC de Genalguacil. Fotografía: Carmen Nájjar Martínez.

Bonitos de España. A su embellecimiento han contribuido mucho los artistas, llegados en buen número desde que en 1994 comenzaron unos encuentros veraniegos que les ofrecen gratis alojamiento, manutención y ayuda para sus materiales, a cambio de dejar alguna obra en el pueblo. Al principio fueron esculturas u otras intervenciones artísticas en las calles, pero en 2004 un antiguo molino de aceite fue inaugurado como Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno, que lleva ese nombre en honor a quien había sido alcalde desde 1983 a 2003 y principal promotor de la revitalización del pueblo a través de las artes. Su colección permanente se denomina, desde el año 2011, «Genalguacil Pueblo Museo» y como tal se promociona

en medios periodísticos y artísticos muy influyentes, incluida la feria de ARCO, gracias a la conjunción de múltiples apoyos, desde la Diputación Provincial de Granada, o la murciana Galería T20, a una asociación de entusiastas que colaboran con su aportación personal y económica (Casado, García, 2020). Las intervenciones artísticas y todo el patrimonio generado por los creadores que han participado en los *Encuentros de Arte* y en *Arte Vivo* requerían conservación, estudio, explicación, difusión: son las tareas que realiza el Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil que promueve proyectos de producción propia con artistas y comisarios de referencia, al tiempo que cultiva la atención de público general y especialistas.

REFLEXIÓN FINAL

Ahora que las teorías postcoloniales nos han hecho más sensibles a las dialécticas de tras-culturación entre continentes, también deberíamos reconsiderar desde perspectivas rurales la historia de los museos de arte contemporáneo. Es una tipología museística surgida en las grandes ciudades, pero que ha ido expandiéndose a la España rural con muy diversas nomenclaturas, circunstancias y características. Los ejemplos aquí evocados parecían difíciles de clasificar, pero la estructura de este ensayo sugiere que a grandes rasgos siguen ciertos patrones sociales e históricos, con idiosincrasias propias en función de cada contexto: hay pueblos a los que les llegan colecciones exógenas de arte contemporáneo, y otros en los que iniciativas colectivas de artistas y activistas gestan museos de esa especialidad.

REFERENCIAS

BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena (2003) «Fundación NMACMontenmedio Arte Contemporáneo», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 1: 18-21.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (comp. y coord.) (1995) *Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés. Catálogo-guía*, Valencia: Generalitat Valenciana.

BOLAÑOS, María (2008) *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Trea (2ª edición, revisada y ampliada).

CASADO GARCÍA, Carmen y Malgara GARCÍA DÍAZ (2020) «Genalguacil, el museo habitado», *Diferents. Revista de Museus*, 5: 110-127. <https://doi.org/10.6035/Diferents.2020.5.7>

CASTELLS GONZÁLEZ, Rosa María (2000) «Los museos de arte contemporáneo de la provincia de Alicante», *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, 41-42: 61-70.

CORTÉS MORILLO, Josefa (2018) «Arte contemporáneo versus mundo rural o la identificación de arte y vida desde la periferia: El Museo Vostell Malpartida como paradigma» en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y Vicente MÉNDEZ HERNÁN (coords.) *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Universidad de Extremadura, 217-238.

CREMADES SANZ-PASTOR, Juan Antonio (2006) «Veinte años del Museo de Dibujo de Larrés», *Serrablo*, 141: 18-25.

GARCÍA DE PABLOS, Félix (2023) «Arte y cultura en el corazón de Ayllón», *El Adelantado de Segovia*, 12 de junio de 2023 <https://www.eladelantado.com/segovia/arte-y-cultura-en-el-corazon-de-ayllon/>

GARCÍA JIMÉNEZ, Lola (2003) «Museos de arte contemporáneo y galerías de arte. Centros de exposiciones temporales», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 8: 1-7.

GIL IMAZ, María Cristina (1990) *Museo Contemporáneo Hispano Mexicano*, Alagón: Ayuntamiento de Alagón.

GONZÁLEZ-CALERO GARCÍA, Alfonso (2000) «El Museo 'Florencio del Fuente' en Huete: una espléndida colección de arte contemporáneo», *Añil: Cuadernos de Castilla - La Mancha*, 21: 35-37.

GUTTMANN, Beatriz (1991) *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, Castellón: Diputación Provincial.

LAYUNO, María Ángeles (2003) *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón: Trea.

LLAGUNO ROJAS, Antonio (2019) *El Museo Antonio Manuel Campoy en su xxv aniversario*, Fundación Antonio Manuel Campoy y Excmo. Ayuntamiento de Cuevas del Almanzora

LORENTE, Jesús Pedro (1998) «Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo», *Artigrama. Revista del Depto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 13: 295-313. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8519/7226>

LORENTE, Jesús Pedro (2012) «Un experimento en la política cultural española de la postmodernidad: los museos municipales de escultura al aire libre fundados con donaciones de artistas» en DÍAZ BALERDI, Iñaki (coord.) *Otras maneras de musealizar el patrimonio*, Bilbao-Vitoria: Universidad del País Vasco-Artium, 169-190.

MUÑOZ BASCUÑANA, Mónica (2018) «Fundación Antonio Pérez. La difusión del Arte Contemporáneo en la provincia de Cuenca», *Revista de Museología*, 73: 83-97.

- PÉREZ GARCÍA, Carmen (2018) «Florencio de la Fuente: historia de una colección», *Revista de Museología*, 73: 112-117.
- REAL LÓPEZ, Inmaculada (2018) *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside: memoria, compromiso e identidad*, Gijón: Ediciones Trea.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (ed.) (2021) *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.
- SÁEZ ANGULO, Julia (2007) «Mayte Spinola. Artista e inspiradora de Museos», *Galería Antiqvaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, 265: 106-108
- SÁNCHEZ RAMÍREZ, Ángeles (2007) «Museo de Zarzuela del Monte como experiencia rural», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 12: 183-187.
- SÁNCHEZ TORRALBO, Elena y José LuÍs PORTILLA SALCINES (2004) *Elsedo Museo de Arte Contemporáneo*, Santander: Ed. Punto de Partida-Gobierno de Cantabria.
- TORRENT, Rosalía (2018) «El Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. Notas sobre su historia y apuntes sobre su colección», en PÉREZ ORTÍZ, Isabel (coord.) *Una historia diferente: El Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 8-27.

Firma invitada
BIBLID [2530-1330 (2024): 8-25]



Complejo de Cerámica de Castro. Fotografía: «Indicador no complexo de Cerámicas do Castro» por Vilachan, bajo licencia CC BY-SA 3.0.



Lobby of the Shenyang Industrial Museum, by Juan Manuel Cano Sanchiz.



«Amberley Museum – geograph.org.uk – 5428173», by Peter Trimming, licensed under CC BY-SA 2.0.

THE ECOLOGICAL TURN OF INDUSTRIAL MUSEUMS. A COMPARATIVE ANALYSIS BRITAIN-CHINA*

EL GIRO ECOLÓGICO DE LOS MUSEOS INDUSTRIALES. UN ANÁLISIS COMPARATIVO REINO UNIDO-CHINA

Junnan Li

University of Science and Technology Beijing (China)

Juan Manuel Cano Sanchiz

University of Science and Technology Beijing (China)

Abstract Museums are undergoing an ecological turn aligned with current global strategies for sustainable development. This shift is also occurring in the industrial museum/heritage sector, notably in Britain and other Western countries, where new environmental concerns and actions are reshaping the way in which the industrial past is represented and used. In this paper, we analyse how this approach is developing in China. To do so, we take the British experience as a model and combine quantitative and qualitative analyses to study five British and four Chinese case studies. We claim that industrial museums have the responsibility to contribute to the healing of some of the wounds of industrialisation (in this case, climate and ecological damage), which can be achieved through sustainable planning and environmental education.

Keywords Industrial Museums, Sustainability, Environmental Education, Climate Change, Ecological Civilization.

Resumen Los museos están experimentando un giro ecológico en consonancia con las actuales estrategias globales de desarrollo sostenible. Este giro puede detectarse también en el sector del patrimonio y los museos industriales, sobre todo en Gran Bretaña y otros países occidentales, donde nuevas preocupaciones y acciones medioambientales están reconfigurando la forma de representar y utilizar el pasado industrial. En este artículo analizamos cómo este enfoque diferente se está desarrollando en China. Para ello, tomamos como modelo la experiencia británica y combinamos análisis cuantitativos y cualitativos para estudiar cinco casos británicos y cuatro chinos. Defendemos que los museos industriales tienen la responsabilidad de contribuir a solucionar algunos de los problemas derivados de la industrialización (en este caso, daños climáticos y ecológicos), lo que puede materializarse con una planificación sostenible y educación ambiental.

Palabras clave Museos industriales, sostenibilidad, educación ambiental, cambio climático, Civilización Ecológica.

* Corresponding author: Juan Manuel Cano Sanchiz (juancano@ustb.edu.cn). This article belongs to the project *Sino-British Cooperation for the Development of Industrial Archaeology*, ref. 23RTWJL017 (Institute for International People-to-People Exchange in Mining, Metallurgy and Metals Industries, University of Science and Technology Beijing).

INTRODUCTION

We are under environmental alert. According to the World Meteorological Organization (WMO, 2023), in 2021, greenhouse gas emissions reached record values –carbon dioxide (CO₂) was 149% of pre-industrial levels (before the mid-19th century), methane was 262%, and nitrous oxide was 124%. In 2022, the planet was 1.15 ± 0.13 °C warmer than the average before industrialisation, the ocean continued to warm and the ice sheets and glaciers kept melting (WMO, 2023). As a consequence, sea levels are still rising at c. 3.4 ± 0.3 mm per year (WMO, 2023). In July 2023, we witnessed the highest global temperature since we began to keep records (NASA, 2023) and in the following months, a world-wide increase of extreme weather events. Our current reality makes it difficult to achieve the 2030 Sustainable Development Goals (SDGs) adopted by the United Nations in 2015.

The museum sector worldwide is not alien to the problem and is currently transforming to meet the SDGs, although with different levels of commitment and results depending on the country. Still, the topic has gained such traction in the last years that fostering sustainability was explicitly included in the new museum definition of the ICOM.¹ We describe this transformation as an ecological turn, and we argue that these concerns should be particularly addressed by industrial museums because industrialisation has been one of the principal causes of the environmental crisis, as the comparison of

greenhouse gas figures before and after the industrial period demonstrate. Thus, we argue that industrial museums must be platforms that critically examine and help solve present problems that are rooted in the industrial past, in this case, environmental and ecological damage.

In this article, we define industrial museums as institutions that display narratives and collections about the industrial period or, more broadly, about people using technology to work through time. More specifically, we explore the ecological turn of industrial museums in Britain and China. Our study and conclusions are partial and limited, as we consider five cases from the former and four from the latter –although our previous work with industrial museums lets us observe these cases within a wider context (Cano-Sanchiz, Zhang, Lei 2020; Long, Cano-Sanchiz, 2022). Additionally, our analysis of these two countries is uneven in terms of sources, methods, and data. Rather than a symmetrical comparative analysis, we use the British cases as models to evaluate how Chinese industrial museums are performing the ecological turn and to define some Chinese characteristics in doing so: particularly, the role of the Ecological Civilization (EC) paradigm (see below) and the closer connection to developing industries and technologies. Britain is chosen as a model due to its long tradition in industrial museology and especially to the significant number of environmental actions carried out in its industrial heritage and museum sector in recent years (see below). China was selected as a more detailed case study because internationally, it is perceived as a polluting country and, at the same time, as «an emerging environmental leader» (Weins *et al.*, 2023: 15). China's efforts to tackle climate change (see *China's Policies*

¹ «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing» (ICOM, 2022).

and Actions to Deal with Climate Change)² are embedded in the country's major plan for transitioning from an Industrial Civilization to an Ecological Civilization (see Wei *et al.*, 2021), which includes the achievement of the SDGs as well (Sun *et al.*, 2018). We are interested in examining the role of industrial museums in this challenge because in China industrial museums are growing dramatically and are assigned relevant roles as soft-power devices.

The roles that museums can play in fighting climate change have been recently discussed (Rees, 2017; McDowall, 2019; Davis, 2020; Merriman 2024). Even though this ecological turn is developing relatively fast in the industrial heritage and museum field (see below), little academic literature has been produced about the potential contribution of this sector. There is, however, recent related research to consider. Some researchers have shown interest in the ecological side of industrialisation (Magalhães, 2021; Soares, Cordeiro, 2023). Archaeologists have explored the agency and heritage value of industrial waste and pollution (Quivick, 2022; Stewart, 2022), while landscape students have coined the term «industrial nature» in an attempt to reassess the impacts of industrialisation on the environment, which were not always negative (Stuart, 2010; Tempel, 2012). Closer to the standpoint of this article, architects and industrial heritage scholars have published about adaptive reuse as a means to promote sustainable development and reduce carbon emissions by recycling architecture and its embodied energy (Watson, 2012; Svetoslavova, Walczak, 2023). In this context, the remediation and restoration plans of the Ruhr region constitute a popular model to follow (Berger, 2019: 48-49).

2 https://www.mee.gov.cn/zcwj/gwywj/202110/t20211027_958030.shtml [Accessed 01/08/2023]

Although some researchers have recently opened a line of discussion on how industrial heritage can be aligned with the SDGs (Cordeiro, Silva, 2023), very little has been published in the academic literature regarding the potential contribution of industrial museums in pursuing a more ecological future grounded on the experience of the industrial past. Ruud and Thorstensen (2022) have analysed the exhibition *Climate for Change* hosted in the Norwegian Petroleum Museum and criticised the idea that, rather than promoting real transformations, it perpetuates traditional discourses of progress and change. But this kind of analysis is rare, among other reasons because monographic exhibitions on climate change are still uncommon in industrial museums, at least when compared to broader presentations of environmental history (Jiang, Hu, 2018). Finally, while environmental education is not alien to museums in general (Hao, 2011), its existence in the narrower realm of the industrial ones is still scarce both internationally and in China, with very few studies on the subject (Zhu, 2021).

MATERIALS AND METHODS

This research uses two groups of materials, whose collection and analysis are based on different methods.

First, information about ecological experiences from five British industrial museums: Amberley Museum, Brunel Museum, Science + Industry Museum, National Coal Mining Museum for England, and Big Pit National Coal Museum of Wales (Table 1). Data in this group were mostly collected through the museums' official websites, social media, general news, and communication with staff.

Name	Location	Administration	Inauguration	Sector	Website
Amberley Museum	West Sussex	Charity	1979	General industry	https://www.amberleymuseum.co.uk
	Main environmental actions: environmental policy, ecological and environmental contents in exhibitions and narratives, environmental education, green team, World Environment Day events, community activities, production and use of renewable energies (solar panels), substitution of fossil-fuel vehicles by tricycles, reduction of plastic disposables, increase of recycled materials, discounts for visitors coming by train, adaptive reuse, carbon literacy training				
Brunel Museum	London	Charity	1961	Building engineering	https://thebrunelmuseum.com
	Main environmental actions: environmental plan, decarbonisation, ecological networks, environmental discourses, sustainable development, adaptive reuse				
Science + Industry Museum	Manchester	Charity	1983	General industry	https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk
	Main environmental actions: environmental plan, lectures and discussions on climate change, decarbonisation scheme, carbon literacy, energy efficiency, adaptive reuse, environmental discourses (green industrial revolution), use of renewable energy and resources, production of the exhibition film <i>Electricity: The Spark of Life</i> , blog posts on biomaterials, sustainable food, etc.				
National Coal Mining Museum for England	Wakefield	Charity	1988 (national since 1995)	Coal mining	https://www.ncm.org.uk
	Main environmental actions: monographic exhibitions, production and consumption of renewable energy (solar panels), substitution of fossil fuels by biomass, energy efficiency plan, waste reduction policy (use of renewable or biodegradable materials), research, environmental discourses, water treatment plan (to clean the water pumped out from the mines), adaptive reuse				
Big Pit National Coal Museum of Wales	Blaenavon	Charity	1983	Coal mining	https://museum.wales/bigpit/
	Main environmental actions: adaptive reuse, online lectures (marine animals and the environment, building sustainability), natural science research, blog posts on soil materials, natural history, etc.				

Table 1. British case studies. Source: authors.

Second, more detailed information on our four case studies in China: Shenyang Industrial Museum (SIM), Chongqing Industrial Museum (CIM), Beijing Auto Museum (BAM), and Chemical Industry Museum of China (CIMC) (Table 2). This selection was based on these museums' capacity to represent the industrialisation of China (both Shenyang and Chongqing were major industrial centres and their industrial museums are among the largest and most comprehensive in the country) and the closer relationship to environmental issues of the automobile and chemical industries. Data in this group were collected through fieldwork (including a three-month study in CIM), analysis of the museums' websites and visitors' reviews on social media, interviews with curators and members of the staff, and questionnaires (see supplementary materials). 145 questionnaires were delivered among visitors: 42 for SIM,

60 for CIM, 40 for BAM, and 3 for CIMC.³ Data were analysed by combining quantitative and qualitative analyses and statistics aided by IBM's SPSS software (CIMC's questionnaires were excluded from the statistical analysis due to their insufficient number). The SPSS analyses aim to empirically measure the perception of the visitors. To do so, their answers were translated into numerical values. Some of these results are included in Tables 3 and 4 and the pie charts on page 35. In this article, the SPSS analyses focus on environmental issues and do not consider questions such as demographics. All the data is available in the supplementary materials to test other interpretations. The research also included an experimental analysis of the impact of CIM on the remediation of the area, which was developed with ArcGIS Pro and remote sensing data.

³ The low number of questionnaires for CIMC is because the museum has limited opening times and visits are only possible under appointment.

Name	Location	Administration	Inauguration	Sector	Area (m ²)	Collection (items)	Website
Shenyang Industrial Museum (SIM)	Shenyang (Liaoning Province)	Public	2012	General industry	53,076	13,126	Under construction
Chongqing Industrial Museum (CIM)	Chongqing	Private	2019	General industry	63,333	c. 16,000	http://www.2019cqim.com
Chemical Industry Museum of China (CIMC)	Beijing	Mixed (public company)	2010	Chemical industry	2,540	6,392	http://www.chemmuseum.com
Beijing Auto Museum (BAM)	Beijing	Public	2011	Automotive industry	c. 50,000	c. 6,000	http://www.automuseum.org.cn

Table 2. Chinese case studies. Source: authors.

THE ECOLOGICAL TURN IN INDUSTRIAL MUSEUMS OF BRITAIN

Britain is setting up a model to follow in the ecological turn of the industrial heritage and museum sector. Environmental initiatives have grown significantly in the last few years within the frame of wider programmes such as the Carbon Literacy Project, the Climate Change Strategy of Historic England or the UK Museum COP. For example, the use of alternative fuels (instead of coal) in Claymills Victorian Pumping Station (Burton Upon Trent) or Crofton Beam Engines, the repurpose of UNESCO World Heritage Cromford mills to produce hydroelectric power, or projects to use water from disused coal mines to heat homes and other places. These actions have been accompanied by several training activities, such as the Scottish Transport & Industry Collections Knowledge Network's online spring 2021 event «Burning Issues: The Future of Fossil Fuels in Heritage», the Association of British Transport & Engineering Museums' 2023 annual seminar «Sustainable Steam and Sustainable Communities», or the «Industrial Heritage & Climate Change» seminar hosted in 2023 by Dr Michael Nevell from the Ironbridge

Gorge Museum Trust. It is not the aim of this section to analyse these initiatives. Rather than that, we identify eight common actions based on the experiences of five British industrial museums (see Table 1). These eight actions are used to scrutinise how industrial museums in China are executing the ecological turn.

A1) Environmental plans and policies. Documents elaborated by the museums to guide their sustainable development. Example: the *Brunel Museum Sustainability Statement* of 2021, which establishes a general plan to decarbonise the museum, work with partners with similar ecological commitment, use the museum to raise awareness of the climate crisis and find inspiration in the past to create solutions in the present, and promote the sustainability of the institution.⁴

A2) Exhibitions design and museum discourses. Ecological and environmental content in the permanent/temporary exhibitions and narratives of the museums. Examples: the «Nature Trails» of the Amberley

4 https://thebrunelmuseum.com/about/sustainability-at-the-brunel-museum/?_gl=1*1koxzbn*_ga*MTAxNTUxNTM0OS4xNjkzMjc2NjI5*_ga_YEY236B4R4*MTY5MzI3NjYyOC4xLjEuMTY5MzI3Njc5OC4wLjAuMA [Accessed 24/10/2023]



Interpretation panels from the «Nature Trails» (left) and views of the exhibition «Powering a Nation» (right). Source: courtesy of Amberley Museum (left) and of National Coal Mining Museum for England (right).

Museum.⁵ As informed by its learning and engagement manager Louisa Jones (personal communication, 9 July 2022), the «Nature Trails» place the lime kilns preserved in the museum into its environmental context and relate the industrial landscape to climate change and biodiversity loss. The museum has incorporated global warming, the use of pesticides or the carbon cycle in its narratives, while visitors are encouraged to reduce consumption and increase recycling. Also, the temporary exhibition «Powering a Nation» hosted in the National Coal Museum for England in 2022, addressed issues such as the future of fossil fuels and renewable energies considering its economic, technological and environmental impacts.⁶ The exhibition reviewed the history of coal consumption in the

long term and its shifting ecological critiques, as commented by curator Mark Carlyle (personal communication, 15 September 2022).

A3) Eco-friendly construction. Measures taken by the museums to reduce their carbon footprint, resource consumption, and waste production. We include here cutting down coal burning (traditionally common in those museums displaying steam engines in operation), renaturation or reforestation plans, recycling in several forms, and other actions to revert the ecological damage produced by industrial activities. Example: the National Coal Mining Museum for England counts on solar panels to produce electricity, uses biomass for heating, and has a plan for energy efficiency and consumption of biodegradable materials (personal communication with Mark Carlyle, 15 September 2022). Also, the Science + Industry Museum counts on

5 <https://www.amberleymuseum.co.uk/explore/nature-trails/> [Accessed 24/10/2023]

6 <https://www.ncm.org.uk/whats-on/powering-a-nation/> [Accessed 24/10/2023]

a decarbonisation scheme.⁷ This kind of measure is now common in the museums of Britain.

A4) Green Teams. Training of human resources to implement the environmental measures of the museums and promote ecological awareness. Example: the Amberley Museum's green team of staff and volunteers (personal communication with Louisa Jones, 9 July 2022).

A5) Educational activities. Science popularisation and didactic programmes and resources to enhance the ecological and environmental literacy of society. Example: Science + Industry Museum's «Climate Talks», a series of online lectures and conversations involving leaders, researchers and activists.⁸ Some of the talks of this series may fit into A6 too, but we include them here because they are addressed to the general public.

A6) Academic activities. Research-oriented activities to produce advances in knowledge in environmental science, climate change, and related topics. Example: the project on geothermal heat pumps developed by the National Coal Mining Museum for England together with some partners, which resulted in the publication of a monograph (Faull, 2011).

A7) Community activities. Community-led or community-addressed activities to promote sustainability, ecological consciousness or environmental crisis awareness, such as ecological markets, recycling workshops, food waste prevention campaigns, etc. Examples: annual World Environment Day events in Amberley Museum.⁹

A8) Adaptive reuse. Physical reutilisation of former constructions to host the museum and

their related facilities, especially when they are industrial. Example: most British industrial museums are partially or totally located in former industrial spaces, but we highlight the Big Pit National Coal Museum of Wales because its transformation from an operative coal mine into a museum has been the topic of a temporary exhibition in 2022-2023.¹⁰

CHINESE CASE STUDIES

SHENYANG INDUSTRIAL MUSEUM (SIM)

SIM occupies the repurposed Shenyang steelworks from 1956 and some new constructions (A8). The current permanent exhibition, which was first installed in May 2012, is divided into five halls: General History, Machine Tool, Foundry, Automobile and Tiexi (the name of the district where the museum is located, once one of the heaviest industrialised areas in NE China), although this distribution will change with the ongoing renovation plans developed by SIM in partnership with the University of Science and Technology Beijing. The museum counts on high qualifications (National Grade II Museum, AAAA National Tourist Attraction) and holds several titles, among others being a National Science Popularisation Education Base.

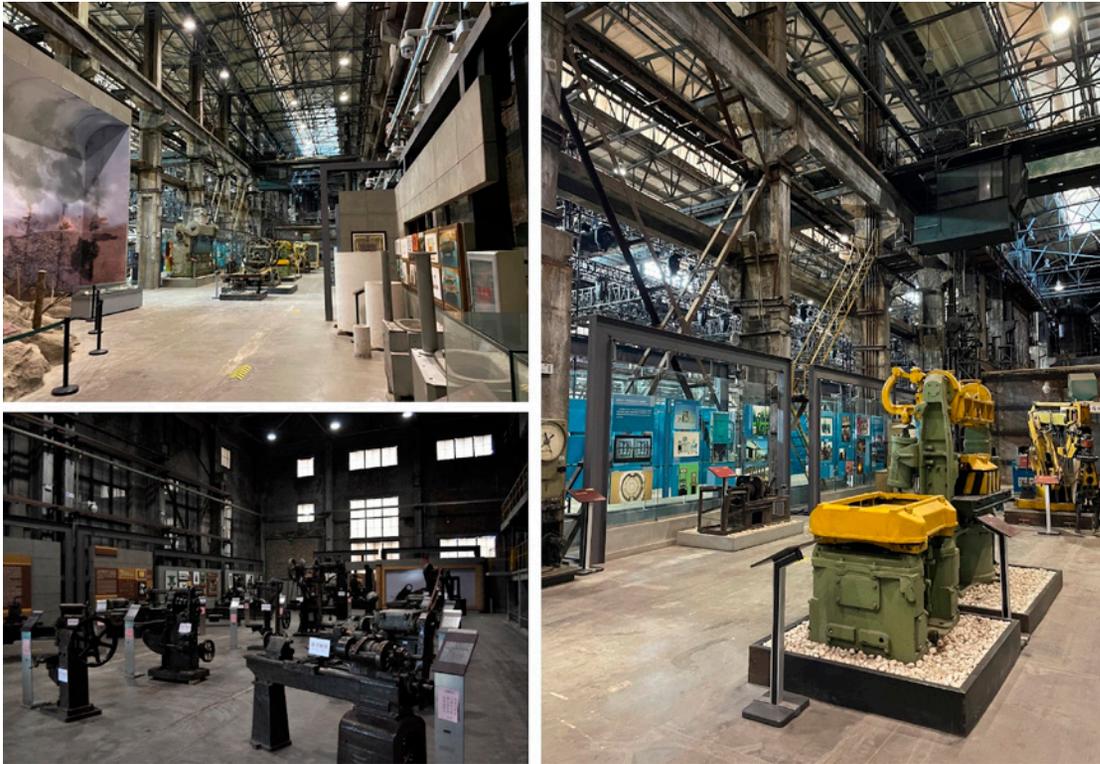
There are some contents related to environmental concerns and sustainable plans in almost every section of the permanent exhibition (A2), although they are more prominent in sections such as «Looking to the Future» of the Machine Tool Hall. At present, these narratives weigh little in the overall discourses, but they are planned to be further developed in the reform of the museum. SIM organises community activities

7 <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/about-us/we-are-changing/decarbonisation>. [Accessed 24/10/2023]

8 <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/climate-talks>. [Accessed 24/10/2023]

9 <https://www.amberleymuseum.co.uk/whats-on/amberley-environment-day/>. [Accessed 24/10/2023]

10 <https://museum.wales/bigpit/whatson/10228/From-Mine-to-Museum-Exhibition/>. [Accessed 24/10/2023]



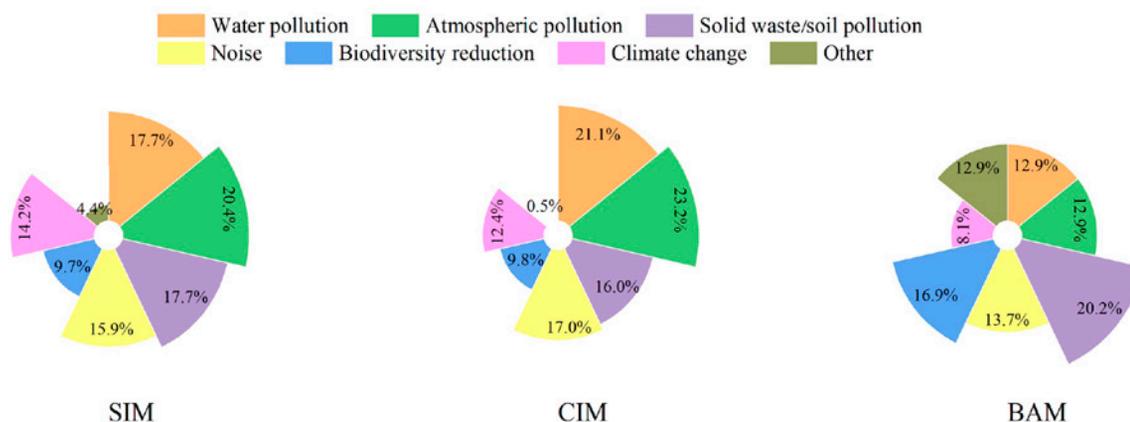
Recycled industrial spaces in SIM. Source: authors.



Environmental narratives (A: «The Green Engine»), displays (B: «Future of the Small Town») and lecture (C: «Museums, Sustainability and Wellbeing») in SIM. Source: authors (A-B) and courtesy of Shenyang Industrial Museum (C).

Question	Score range	SIM score	CIM score	BAM score
Q7: Are you concerned about ecological and environmental issues?	1-3	1.74±0.627	1.18±0.390	1.83±0.594
Q9: How much do you know about industrial culture?	1-3	2.00±0.541	2.27±0.578	2.10±0.591
Q10: What is your general opinion of industry?	1-3	1.45±0.739	1.42±0.696	1.53±0.816
Q11: What do you think about the connection between industrial museums and the ecological environment?	1-3	1.48±0.671	1.28±0.555	1.40±0.591
Q13: Do you think environmental issues are sufficiently explained in this museum?	1-3	1.69±0.780	1.60±0.718	1.80±0.853

Table 3. Partial statistical results from visitor questionnaires. The score range corresponds to the minimum and maximum possible values. The score (which includes a margin of error) is the average value for all the answers. The lower the score, the more positive the answer. Source: authors.



Main environmental problems addressed by SIM, CIM and BAM, in the opinion of their visitors. Source: authors.

related to ecology and the environment to commemorate World Environment Day (A7), although this kind of action is not common. For the first time in 2023, a lecture on environmental education and the potential role of the museum in fighting climate change was offered to the general public in the framework of the International Museum Day, which was focused on «Museums, Sustainability and Wellbeing» (A5). Finally, in the aforementioned reform of the museum, it is planned to raise public funding to use renewable sources of energy with the installation of solar panels (A3).

SIM's visitors are generally concerned about ecological and environmental issues, have an average knowledge of industrial culture, and show a positive perception of industry. Most

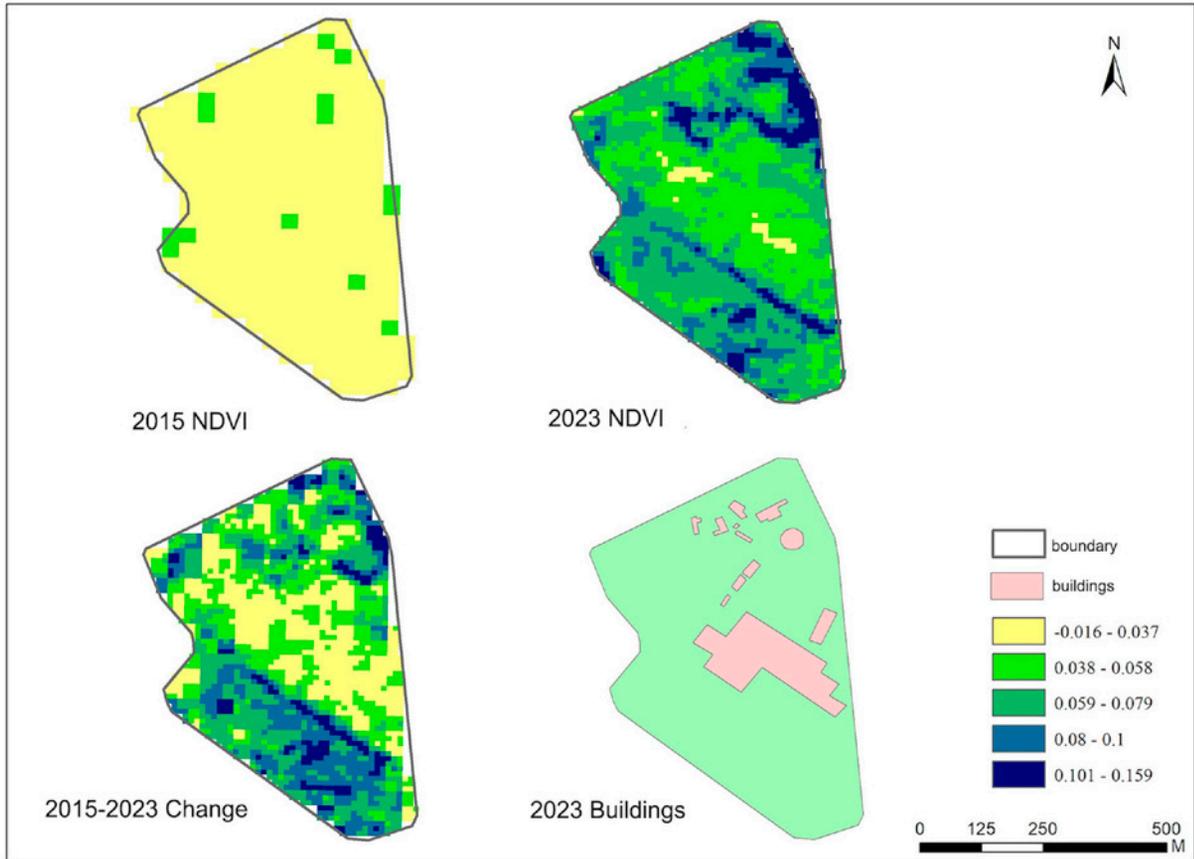
think that industrial museums should address environmental questions, and believe that SIM does just that, especially regarding air, water, and soil pollution and solid waste (Table 3).

CHONGQING INDUSTRIAL MUSEUM (CIM)

CIM is part of the wider Chongqing Industrial Culture Expo Park, whose construction started in 2015, but has not yet been completed. The museum is located in the former facilities of the Chongqing Iron & Steel (Group) Co Ltd (A8), which are surrounded by mountains and in front of the Yangtze River (see Liu, Yang, 2014). The museum includes an Industrial Heritage Park, a main exhibition, and an exhibition entitled Soul of Steel. As SIM, CIM is



Environmental displays and narratives (above) and integration of industry and nature (below) in CIM. Source: authors.



Renaturation (based on NDVI) of Chongqing Industrial Culture Expo Park. Source: authors, with data from Sentinel-2A.

a AAAA National Tourist Attraction and holds titles such as National Science Popularisation Education Base and Creative Industry Base.

CIM includes environmental narratives, materials and multimedia resources in its main exhibition, namely in the «Future – Emerging Industries» section (A2). The «New Industry» section covers topics such as energy saving and environmental protection industry, new sources of energy, and the intelligent automobile industry, among others, mostly focusing on the achievements accomplished in Chongqing municipality. On the other hand, we performed a Normalised Difference Vegetation Index (NDVI) analysis of the Chongqing Industrial Culture Expo Park, which revealed that the area has experienced significant reforestation since the development of the park and the museum, beginning in 2015 (A3).

As revealed by our questionnaires, CIM's visitors are very concerned about ecological and environmental issues, have a poor knowledge of industrial culture, and have a very positive perception of industry. The majority of them think that industrial museums should address environmental questions, and consider that CIM does it, especially regarding air, water and noise pollution.

CHEMICAL INDUSTRY MUSEUM OF CHINA (CIMC)

CIMC belongs to the China National Chemical Corporation Ltd (Sinochem, a leading state-owned enterprise in the sector) and is located within its headquarters. CIMC plans to renovate the museum's construction with environmentally-friendly materials (A3) and an environmental plan per conversations with museum staff on 3 March 2023 (A1). Yet this renewal project is still in the fundraising phase (according to personal communication

with the museum's staff on 1 November 2023). CIMC aims to preserve, study and exhibit the history and achievements of the Chinese chemical industry and promote chemistry literacy. The museum combines important efforts in science popularisation with the more market-oriented discourses characteristic of company museums (Gao, Liu, 2023). The main exhibition of CIMC is articulated into five halls: Ancient History, Modern History, Contemporary History, Chemical Industry, and Chemical Life Science.

Environmental and ecological contents are relatively common in the displays and discourses of the museum (A2), especially in the Contemporary History Hall (section «Pioneering the Future»), the Chemical Industry Hall (sections «Opening-up the Future» and «Future Development of Chemical Industry»), and the Chemical Life Science Hall. For example, the museum provides information on recycling, air emissions, polluted water treatments, soil remediation, or energy saving and new sources of energy (e.g. batteries for electric vehicles) to promote a more sustainable chemical sector. The museum also explains via exhibitions international treaties on climate change such as the Montreal Protocol (1987) and the Kyoto Protocol (1997) making use of text from the treaties and supporting images. CIMC counts on a Health and Safety of the Environment Department (A4), which may explain why its environmental-related contents are much more prominent than in other industrial museums in China. The mission of this department is to contribute to the development of EC through environmental education. To do so, the museum works with primary and secondary schools (A5), for whom it offers several courses/workshops within two general programmes: «Plastics Make a New World» (focused on plastic consumption and disposal)



Environmental displays and discourses in CIMC. Source: authors.

and «Battling Water Pollution» (see Zhao and Liu, 2023).¹¹

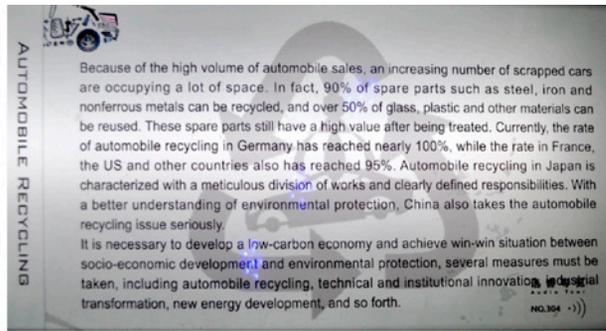
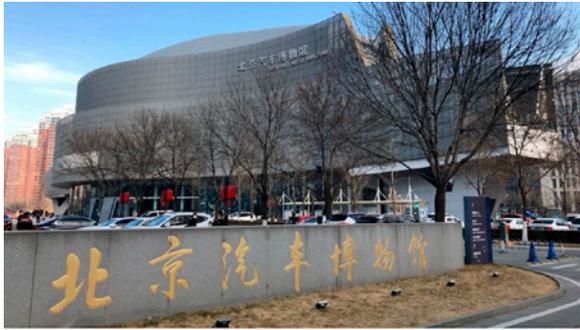
BEIJING AUTO MUSEUM (BAM)

BAM occupies a brand-new building whose construction followed energy efficiency and other sustainable measures (A3). The building has the shape of an eye to symbolise the museum's spirit of «viewing the world and facing the future», as can be read on its website. The museum covers the history of the car industry in China and abroad from every possible angle, including industrial, technological, social, cultural, and ecological aspects. Its main narrative is chronologically arranged into the Halls of Innovation, Development, and Future, and is complemented by other exhibits. BAM is

an AAAA National Tourist Attraction and holds several titles, such as being a National Excellent Base for Popular Science Education and an Environmental Education Base.

Some environmental contents can be found in the Hall of the Future, namely in the section «Resource & Environment», which delves into energy consumption, polluting emissions, car scrapping and traffic congestion. Also included in this hall is the collection «Future Prospect» which explores subjects such as intelligent transportation, automotive recycling and reuse, and new energies in transportation (A2). BAM is often engaged with community activities around ecological and environmental themes (A7), such as the «Holding Hands with the Blue Sky, You and I Go Together» environmental photo contest or other related activities for Earth Day or World Environment Day. The museum also counts on a programme for environmental education oriented to primary and secondary schools (A5) (Hu, Gu, 2017).

11 <http://www.chemmuseum.com/s/23631-66363-266985.html>. [Accessed 24/10/2023]



BAM and its Hall of Future. Source: authors.

BAM's visitors are not particularly concerned about ecological and environmental issues and have limited knowledge of industrial culture, and a rather positive perception of industry. While most of them think that industrial museums should address environmental questions, not all of them think BAM is doing enough. In their opinion, the more prominent environmental issues discussed in BAM are solid waste and soil pollution, biodiversity loss and noise pollution. While the latter sounds natural for a car museum, it is surprising that air pollution (12.9%) and climate change (8.1%) are not among the main issues identified by the visitors. All of this data reveals that the museum faces some problems in delivering its ecological discourses, in which air pollution and climate change play important roles. In our opinion, this is, in part, because a significant segment of the visitors is integrated by car fans or families with children who come mostly for leisure, as shown by our questionnaires and by the reviews posted on

TripAdvisor¹² and Mafengwo¹³ (a popular Chinese travel review platform).

FINDINGS AND DISCUSSION

In this section, we summarise the findings of our analyses and, together with the experience from our previous work (Cano-Sanchiz, Zhang, Lei, 2020; Long, Cano-Sanchiz, 2022), formulate some overarching generalisations. After that, we define the particularities of the Chinese industrial museums' environmental discourses, which we frame into the EC scheme. Finally, we highlight the value of environmental education while defending the potential contribution of industrial museums to fighting climate change.

12 https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g294212-d4097173-Reviews-Beijing_Automobile_Museum-Beijing.html. [Accessed 24/10/2023]

13 <https://www.mafengwo.cn/poi/22071.html>. [Accessed 24/10/2023]

The findings of this research conclude that industrial museums in China are undergoing an ecological turn. Most of the environmental actions identified in the British industrial museums can be found in their Chinese counterparts (Table 4). Environmental content is present in all the museums' exhibitions and discourses (A2), usually reproducing EC narratives. The second strongest action among the case studies is eco-friendly construction (A3). In our opinion, this is at least in part because all of them were constructed in the 2010s and thus designed in a context of growing concerns about the environment in the construction sector. In relation to this, the recycling of architecture (A8) is performed when appropriate facilities are available. Even though only half of the case studies reused former industrial facilities, this is relatively common in the industrial museums in China— e.g. China Railway Museum in Beijing, Jingdezhen Ceramic Industry Heritage Museum, Hubei Cement Site Museum in Huangshi, Tsingtao Beer Museum in Qingdao, etc. Other actions have already appeared in the Chinese industrial museums, but they need to be further developed. Among them are environmental education (A5), which is often

concentrated on young audiences, especially school groups; and more general activities addressed to the wider public (A7), which are not available in CIM and CIMC. Finally, this research has found some weak points in the ecological turn of the Chinese industrial museums when compared to the British model. The existence of green teams (A4) and environmental plans and policies (A1) are rare, while research-oriented academic activities (A6) about ecological or environmental issues have not been developed in the case studies yet. Our findings show that the museums analysed in this article are performing the ecological turn at a moderate rate, with CIM lagging slightly behind SIM, CIMC and BAM.

The results of the visitor survey show that, even though the industrial culture literacy of the average visitor is not particularly high, most of them (especially in Beijing) believe that the impacts of industry on people's lives are more positive than detrimental. From our perspective, and within the museum context, this is a result of the narratives of progress and development often displayed in Chinese industrial museums. Still, the reception of environmental narratives by visitors is relatively high, with only 13.91% of them ignoring them,

Environmental action	SIM	CIM	CIMC	BAM	%
A1: Environmental plans and policies	0	0	1	0	12,5
A2: Exhibitions design and museum discourses	2	2	2	2	100
A3: Eco-friendly construction	1	2	1	2	75
A4: Green Teams	0	0	2	0	25
A5: Educational activities	1	0	2	2	62,5
A6: Academic activities	0	0	0	0	0
A7: Community activities	2	0	0	2	50
A8: Adaptive reuse	2	2	0	0	50
Average score (%)	50	37	50	50	-

Table 4. Environmental actions in Chinese industrial museums. Key: 0 = no action; 1 = planned action; 2 = executed action. In the percentages, executed actions weigh double than planned actions. Source: authors.

while 62.61% of visitors think that industrial museums paid proper attention to addressing environmental problems and displaying information about how to solve them.

The qualitative analysis qualifies some of these interpretations, which we shall discuss within the wider framework of the EC project (see Wang, Cui, 2011; Hansen, Li, Svarverud, 2018; Wei *et al.*, 2021; and Weins *et al.*, 2023 for further analysis and discussion on the subject) to define some differences in the Chinese industrial museums' ecological turn. The concept of EC is not exclusive to China (Gare, 2016; Clayton, Schwartz, 2019), but in the 21st century, it has acquired new dimensions there. In 2007, EC (*shēngtài wénmíng* 生态文明) was mentioned by President Hu Jintao as a long-term strategy to balance economic development and environmental protection. Later, and fostered by President Xi Jinping, EC went deeper into Chinese institutions and policies, entering the Constitution in 2018 as one of the five major pillars for the development and modernisation of the country (Wei *et al.*, 2021; Weins *et al.*, 2023: 8). Today, EC is a holistic scheme that envisions a shared global future for all living beings (Hansen, Li, Svarverud, 2018). For Weins *et al.* (2023: 6), the EC scheme reveals distinct Chinese characteristics and some nuances when compared to the SDGs and Western environmental paradigms, but China's EC project is understood as an international, collaborative task (Wang, Cui, 2011). Besides, in the Chinese context, the SDGs are framed within the wider EC. All in all, EC's final goal is «neither to control nor conquer nature, but rather to adhere to its rules and rhythms in order to realise shared prosperity» (Weins *et al.*, 2023: 9).

Environmental materials in Chinese industrial museums are often related to EC discourses, even though EC is not always explicitly mentioned. This sets an important difference in regards to the British (and Western) model, which is generally driven by SDGs. The EC approach influences the nature and roles of the environmental contents in the Chinese industrial museums. They are usually integrated into the last chapter of their narratives due to, among other reasons, that these contents are very future-oriented and Chinese industrial museums typically offer chronologically arranged discourses. In such narratives, the EC is presented as transformative and modernising, but also as a continuation into the future of a millenary Chinese civilization that has gone through three major stages: the Agricultural Civilization, the Industrial Civilization and the Ecological Civilization (Weins, 2023: 10). In this framework, environmental contents are related to present or future industrial developments rather than to a critique of the environmental consequences of past industries. Explanations on new materials and sources of energy, recycling technologies, residue processing plants and so on are used to support the presentation of the country's ongoing projects and its major environmental goals, such as achieving carbon neutrality before 2060 (Mallapaty, 2020).

Finally, we claim that industrial museums must be assigned the responsibility of contributing to fighting climate change. The current climate crisis is, to a great extent, a result of industrialisation and cannot be ignored in industrial museums' exhibitions and narratives. The museums' contribution can be materialised through the environmental actions identified in this article, which can be

categorised into two main groups: sustainable development and environmental education. Here we focus on the latter.

Environmental education has received enough academic attention since the *Tbilisi Declaration* was issued during the first intergovernmental conference on the subject organised by UNESCO in 1977 (Reid, Dillon, 2005; Stevenson *et al.*, 2013; Ardoin, Bowers, Gaillard, 2020). In China, it is generally understood as a process that disseminates basic knowledge of the environment to improve society's ecological literacy, promotes sustainable development in the long term, and builds awareness of the EC (Cui, 2007). Our survey reveals that some visitors are not fully aware of the seriousness of the climate crisis and its close ties with industrialisation, especially in southern China. There are several reasons to explain this fact, but here we focus on the museum context. First, even though most industrial museums include some environmental content, this is still a minor topic when compared to the museums' main narratives on national history and progress and development. As a consequence, the museums usually grant more space to celebrate the benefits of industrialisation than to explore its negative sides. Second, environmental content is habitually presented through graphics, text, photos and models, while real artefacts and multimedia or interactive resources are less used. Even though our visitor survey points out that most of them react to the ecological narratives of the museums, we consider that the medium used to display these narratives, and the fact that they are often encountered at the end of the visit, reduce the capacity of the museums to deliver environmental messages, especially considering that young audiences are prominent. Wider explanations

of environmental and ecological issues backed by more diverse media and real artefacts might be more effective in engaging the public in fighting climate change and pursuing sustainability.

We think industrial museums in China are well-positioned to develop this different task because their educational function is particularly strong (see Long, 2023), with 75% of our case studies entrusted as official national educational bases. Still, environmental education needs to gain traction. Compared to other topics, such as science popularisation and patriotic education, environmental education has little weight in industrial museums, although there are exceptions (CIMC or BAM, for example). As institutions displaying official discourses, we believe that industrial museums can be platforms to inform visitors about the negative consequences of industrialisation, raise awareness of the dimension of the problem, fight misinformation, and provide society with knowledge and tools to fulfil its share in tackling the climate crisis. Involving the public in environmental policies in other contexts has produced good results in China, for example in improving solid waste sorting (Wang *et al.*, 2022) and reducing air pollution (Nature Geoscience, 2019; Feng *et al.*, 2023). Thus, we believe that industrial museums can play a significant role in achieving sustainable development and fulfilling the EC goals if they help to educate society to do so.

CONCLUSION

This research reveals that industrial museums in China are developing an ecological turn aligned with the global transformation of the museum sector in the pursuit of sustainability.

We maintain that Britain constitutes a model to follow in this regard. Compared to the British case, we conclude that the ecological turn of industrial museums in China is developing at a moderate rate. While some positive changes can be observed, some actions need to be strengthened, such as the inclusion of green teams in the museums or more academic, educational and community activities and contents delving into ecological and environmental themes. Our study has also revealed that the Chinese ecological turn has some particularities. The most prominent one is that the ecological turn of the Chinese industrial museum is modelled by the EC paradigm (although such a paradigm integrates the SDGs), which combines global cooperation and Chinese characteristics. Beyond regional differences, we argue that the current climate crisis is inseparable from modern industrialisation and as such, industrial museums must adopt a responsible position about it. We champion the ecological turn of the industrial museums, which can become models to follow in sustainable planning and development, and relevant educational centres to improve the environmental literacy of society and engage it in building a more ecological and sustainable world.

REFERENCES

- ARDOIN, Nicole; BOWERS, Alison & Estelle GAILLARD (2020) «Environmental education outcomes for conservation: a systematic review», *Biological Conservation*, 241: 108224. <https://doi.org/10.1016/j.biocon.2019.108224>
- BERGER, Stefan (2019) «Industrial heritage and the ambiguities of nostalgia for an industrial past in the Ruhr Valley, Germany», *Labor*, 16.1: 36-64. <https://doi.org/10.1215/15476715-7269314>
- CANO-SANCHIZ, Juan Manuel; ZHANG, Ruijie & Lifang LEI (2020) «The Image of Railways in China: Museums, Technology and Narratives of Progress», *The Historic Environment: Policy & Practice*, 11.2-3: 258-281. <https://doi.org/10.1080/17567505.2020.1737312>
- CLAYTON, Philip & Andrew SCHWARTZ (2019) *What is Ecological Civilization?: Crisis, hope, and the future of the planet*, Anoka: Process Century Press.
- CORDEIRO, José Manuel Lopes & Ronaldo André Rodrigues da SILVA (2023) «Nizhny Tagil y la Agenda 2030, el pasado material y el futuro sostenible: una propuesta para alineación de acciones y objetivos» en ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (ed.) (2023) *Un futuro para nuestro pasado*, Gijón: CICEES.
- CUI, Jianxia (2007) «Environmental education: origin, content and purpose», *Journal of Shandong University (Philosophy and Social Science edition)*, 4: 147-153. (In Chinese)
- DAVIS, Joy (2020) «Museums and climate action: a special issue of Museum Management and Curatorship», *Museum Management and Curatorship*, 35.6: 584-586. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1842235>
- FAULL, Margaret (ed.) (2011) *Heat-pump technology using minewater*, Wakefield: National Coal Mining Museum for England.
- FENG, Yueyi *et al.* (2022) «Developing China's roadmap for air quality improvement: a review on technology development and future prospects», *Journal of Environmental Sciences*, 123: 510-521. <https://doi.org/10.1016/j.jes.2022.10.028>
- GAO, Xingtang & Zitang LIU (2023) «Push the wall into the market, innovation and integration embracing the future. A little thought on the future market-oriented operation of China National Chemical Museum», *Cultural Relics World*, 379.01: 86-88. (In Chinese)
- GARE, Arran (2016) *The philosophical foundations of Ecological Civilization: a manifesto for the future*, London: Routledge.
- HANSEN, Mette Halskov; LI, Hongtao & Rune SVARVERUD (2018) «Ecological Civilization: interpreting the Chinese past, projecting global future», *Global Environmental Change*, 53.7: 195-203. <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2018.09.014>

- HAO, Juan (2011) «Museums and Environmental Education», *Hakka Literature Museum*, 1: 51-57. (In Chinese)
- HU, Keyi & Zhanfeng GU (2017) «Holding hands with the blue sky. You and me together. Environmental photography ceremony in Beijing Automobile Museum», in *Sohu*. Available at https://www.sohu.com/a/147221191_386897 [Accessed 15/11/2023] (In Chinese)
- ICOM (2022) «Museum definition», in *International Council of Museums*. Available at <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [Accessed 21/08/2023]
- JIANG, Shan & Aiguo HU (2018) «The research value of environmental history in industrial museums. The industrial museum of Westphalia, Germany as an Example», *Poyang Lake Journal*, 55.4: 119-124+128. (In Chinese)
- LIU, Boying & Boyin YANG (2014) «Conceptual planning and architectural design of Chongqing Industrial Museum», *Industrial Construction*, 44.9: 1-6. (In Chinese). <https://doi.org/10.13204/j.gyjz201409001>
- LONG, Lan (2023) *The educational role of the Chinese industrial museums. Evaluations and recommendations based on the case of Beijing*, master's thesis, Beijing: University of Science and Technology Beijing. (In Chinese)
- LONG, Lan & Juan Manuel CANO-SANCHIZ (2022) «Industrial Museums with Chinese Characteristics: Theories and Practices», *Museum Management and Curatorship*, 39.2: 149-168. <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2158912>
- MAGALHÃES, Gildo (2012) «Usinas hidroelétricas como patrimônio histórico e ambiental», in OLIVEIRA, Eduardo Romero; MENEGUELLO, Cristina e Silvio OKSMAN (orgs.) (2012) *Patrimônio industrial na atualidade. Algumas questões*, São Paulo: Cultura Acadêmica, 69-88.
- MALLAPATY, Smirti (2020) «How China could be carbon neutral by mid-century», *Nature*, 586: 482-483. <https://doi.org/10.1038/d41586-020-02927-9>
- MCDOWALL, Georgina (2019) *From information to imagination: the role of museums in tackling climate change*, master's thesis, Amsterdam: University of Amsterdam.
- MERRIMAN, Nick (ed.) (2024) *Museums and the climate crisis*, Abingdon and New York: Routledge.
- NATURE GEOSCIENCE (2019) «Cleaner air for China», *Nature Geoscience*, 12: 497. <https://doi.org/10.1038/s41561-019-0406-7>
- NASA (2023) «NASA Confirms July 2023 is Warmest Month on Record», in NASA's *Goddard Space Flight Centre*. Available at https://svs.gsfc.nasa.gov/14396#section_credits [Accessed 15/01/2024]
- QUIVIK, Fredric (2022) «Butte and Anaconda, Montana. Industrial waste as industrial heritage», in CASELLA, Eleanor; NEVELL, Michael & H. STEYNE (eds.) (2022) *The Oxford Handbook of Industrial Archaeology*, Oxford: Oxford University Press, 341-356.
- REID, Alan & Justin DILLON (eds.) (2005) *Environmental education*, London: Routledge.
- RUUD, Lise & Erik THORSTENSEN (2022) «“We must all be ready for major changes”: visiting *climate for change* at the Norwegian Petroleum Museum», *Journal of Educational Media, Memory and Society*, 14.1: 55-75. <https://doi.org/10.3167/jemms.2022.140104>
- TEMPEL, Norbert (2012) «Post-industrial landscapes», in DOUET, James (ed.) (2012) *Industrial heritage re-tooled*, Lancaster: Routledge, 142-148.
- REES, Morien (2017) «Museums as catalysts for change», *Nature Climate Change*, 7: 166-167. <https://doi.org/10.1038/nclimate3237>
- STEVENSON, Robert *et al.* (eds.) (2013) *International handbook of research on environmental education*, London: Routledge.
- SVETOSLAVOVA, Mirela & Bartosz WALCZAK (2023) «The revitalization of brownfields for shaping the urban identity and fighting climate change», *Builder*, 8.313: 48-52. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0053.7585>
- SOARES, José & José Manuel Lopes CORDEIRO (2023) «Bad smell for business? Industrial pollution and environmental consequences in River Ave (1892-1974)». Paper presented at the 48th *Economic and Business History Society Conference*, Porto, Portugal, May 2023.
- SUN, Xiufeng *et al.* (2018) «China's progress towards sustainable land development and Ecological Civilization», *Landscape Ecology*, 33: 1647-1653. <https://doi.org/10.1007/s10980-018-0706-0>

- STEWART, Haeden (2022) «The ecological life of industrial waste», *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 33: 91-105. <https://doi.org/10.1111/apaa.12159>
- STUART, Iain (2010) «Industrial nature and the green heritage of mining at Broken Hill, Australia», *Industrial Patrimony*, 23: 53-62.
- WANG, Shuming & Lu CUI (2011) «Opportunities for moving from Industrial Civilisation to Ecological Civilisation. Philosophical reflections on the climate crisis», *Studies in Dialectics of Nature*, 27.5: 96-101. (In Chinese) <https://doi.org/10.19484/j.cnki.1000-8934.2011.05.018>
- WANG, Yao *et al.* (2021) «Implementation effect of municipal solid waste mandatory sorting policy in Shanghai», *Journal of Environmental Management*, 298: 113512. <https://doi.org/10.1016/j.jenvman.2021.113512>
- WATSON, Mark (2012) «Adaptive re-use and embodied energy», in DOUET, James (ed.) (2012) *Industrial heritage re-tooled*, Lancaster: Routledge, 136-141.
- WEI, Fuwen *et al.* (2021) «Ecological Civilization: China's effort to build a shared future for all life on Earth», *National Science Review*, 8.7: nwaa279. <https://doi.org/10.1093/nsr/nwaa279>
- WEINS, Niklas *et al.* (2023) «Ecological Civilization in the making: the 'construction' of China's climate-forestry nexus», *Environmental Sociology*, 9.1: 6-10. <https://doi.org/10.1080/23251042.2022.2124623>
- WMO (2023) *State of the global climate 2022* (WMO-No1 1316), Geneva: World Meteorological Organisation.
- ZHAO, Li & Zhirou LIU (2023) «Exploring the design of science education activities for primary and secondary schools using museum resources. The narrative of science education activities of the China National Chemical Industry Museum as an example», *Cultural Relics World*, 3791: 77-82. (In Chinese)
- ZHU, Yan (2021) «Ecological environmental education for youth based on the cooperation between museums and schools. The case of Shanghai Wusong Industrial Zone Exhibition Hall», *Science Education and Museums*, 7.2: 149-152. (In Chinese) <https://doi.org/10.16703/j.cnki.31-2111/n.2021.02.013>

Acknowledgements

We would like to show our gratitude to L. Zhou, W. Qian, M. Huang and D. Wang, as well as to the rest of our team at the Institute for Cultural Heritage and History of Science & Technology (USTB). We are also grateful to the staff and visitors of the museums studied in this research, and to the reviewers of our manuscript for their helpful comments and corrections. The authors are fully responsible for the opinions, hypotheses, conclusions and suggestions expressed in this paper, which do not necessarily reflect those of the people and institutions mentioned.

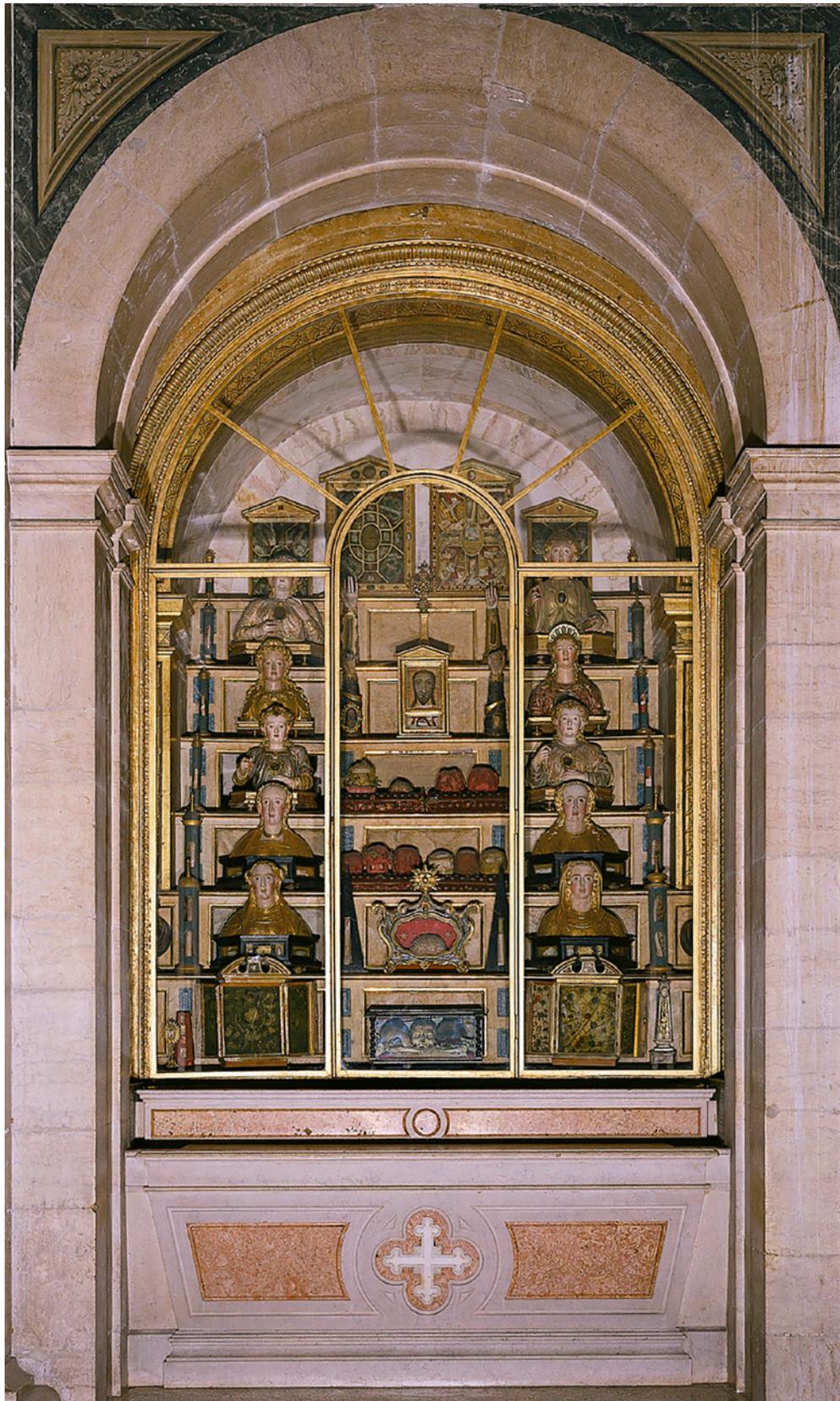
Data Availability Statement

The authors confirm that the data supporting the findings of this study is available within the article and its supplementary materials at <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.10129277>. Personal communication with curators and museum staff is not shared for privacy reasons, but additional information can be provided upon reasonable request.

Recibido el 15 del 11 de 2023

Aceptado el 25 del 1 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 26-45]



Altar de las santas vírgenes, compuesto por reliquias de santos femeninos y sus respectivos relicarios en una perspectiva casi museográfica, en la iglesia barroca de São Roque, en Lisboa. Fotografía: Gonçalo de Carvalho Amaro.

OBSERVAR, TOCAR, MEDIR Y DESCRIBIR: LA RELEVANCIA DEL MUSEO EN EL DESARROLLO EXPERIMENTAL DE LA CIENCIA Y LA HISTORIA

OBSERVE, TOUCH, MEASURE AND DESCRIBE: THE RELEVANCE OF THE MUSEUM IN THE EXPERIMENTAL DEVELOPMENT OF SCIENCE AND HISTORY

Gonçalo de Carvalho Amaro

*Museu de São Roque y Instituto de História Contemporânea
Universidade Nova de Lisboa (Portugal)*

André Canhoto Costa

Doctor en Historia Económica por el ISEG-Universidade de Lisboa (Portugal)

Resumen Este artículo se basa en una reflexión sobre el origen y la evolución de los museos a lo largo de la Historia. Sostiene que los museos no son necesariamente el resultado de una evolución lineal desde las Cámaras de las Maravillas hasta los Museos Nacionales, sino el resultado de una amplia competencia, tanto entre diferentes entidades políticas como entre diferentes proyectos epistemológicos. Por un lado, la evolución de la ciencia y el desarrollo de la teología cristiana se combinaron en una fascinación por la acumulación y descripción de objetos. Por otro lado, la propia transformación de la Historia y la Arqueología, como disciplinas dirigidas por la cultura material, alimentó una concepción científica del Museo. De este modo, el artículo identifica una línea fundamental en el surgimiento del Museo: la protección de los objetos/reliquias, no sólo como memoria del pasado, sino como puente entre el pasado y el futuro, donde lo nuevo, lo desconocido, otras culturas y las nuevas creaciones artísticas ampliaron constantemente el universo conceptual de las Humanidades.

Palabras clave Museos, cultura material, ciencia, historia.

Abstract This paper is based on a reflection on the origin and evolution of museums throughout History. It argues that museums do not necessarily result from a linear evolution from Chambers of Wonders to National Museums, but are the result of a broad competition, between different political entities and different epistemological projects. On the one hand, the evolution of science and the development of Christian theology combined in a fascination for the accumulation and description of objects. On the other hand, the transformation of History and Archaeology itself, as material culture-driven disciplines, fueled a scientific conception of the Museum. The paper identifies a fundamental line of the rise of the Museum: the protection of objects/relics, not only as a memory of the past, but as a bridge between the past and the future, where the new, the unknown, other cultures, and new artistic creations constantly expanded the conceptual universe of the Humanities.

Keywords Museums, Material Culture, Science, History.

*En este real Museo la ociosidad
Nunca tiene tiempo; solo cabe en el
Honor y aprecio, saber y autoridad,
Letras, continuo estudio y diligente,
Santísimas costumbres, gran bondad,
Maravillas de ingenio alto y prudente:
Todo en dos espíritus reales, dos extremos,
Y en gracia y hermosura dos extremos.¹*

Pero Andrade de Caminha (c.1520-1589)

INTRODUCCIÓN

¿Qué es un museo? La pregunta básica puede parecer un ejercicio inútil. De hecho, el deseo de claridad institucional en torno al Museo (como ha propuesto recientemente –24 de agosto de 2022– el Consejo internacional de Museos, el ICOM)² contrasta con la complejidad aplicada por los profesionales de las humanidades a otras instituciones o fenómenos sociales. Pero la historia del Museo es más problemática de lo que podría pensarse. El problema en este ámbito no es sólo histórico, sino verdaderamente filosófico, en el sentido metacientífico. Aunque el Museo no goza de tanta indulgencia analítica como la Universidad, está protegido por el abandono científico, habitando una tierra de nadie. Históricamente asociado a la producción de conocimiento, el Museo ha perdido prestigio como lugar de saber. En este sentido, se han fomentado o reprimido los esfuerzos por definir y reconfigurar el Museo, dependiendo de si amenazan o no los límites con la Universidad.

Dicho esto, ¿qué debe esperar la ciudadanía de hoy de un museo? A modo de ejemplo, podríamos decir: el Museo consiste en cartografiar todos los elementos, redes y agencias

(Latour, 2005) que permiten atribuir de forma sostenible un valor patrimonial a las colecciones. De hecho, el problema de las definiciones generales reside en su abstracción. Una colección de definiciones más específicas del museo tendría resultados similares, ya que hoy en día el concepto tiene que abarcar una gama casi infinita de entidades, estilos, proyectos y temas. Pero esta diversidad es también una demostración de la vitalidad (y utilidad) del Museo. Y supone un reto para el investigador con afán sistematizador. Pero como la cuestión es tan amplia, surgen inmediatamente una serie de preguntas: ¿qué tipo de métodos, conceptos y fuentes deben utilizarse? ¿Es posible, por ejemplo, disociar el Museo del concepto occidental de Universidad? ¿Es el Museo sólo una invención del Estado moderno, primero para afirmar los particularismos nacionales y, tiempo después, para glorificar su expansión imperial? ¿O deberíamos empezar por estudiar los grandes museos creados por el romanticismo en torno a la tradición artística nacional o europea?

En este texto analizaremos precisamente esta genealogía del Museo, constatando que la experimentación y materialidad de las investigaciones llevadas a cabo en los museos fue fundamental para el enorme progreso científico en los siglos XVIII y XIX. Con la especialización de las profesiones históricas en el ámbito universitario, las disciplinas y sobre todo sus carreras se convirtieron en fines en sí mismas (Museología, Historia del Arte, Patrimonio, Historia de la Ciencia) y el estudio de los objetos y de la cultura material pasó a un segundo plano, perdiéndose tanto la capacidad de generalización como la visión unitaria de los problemas. El Museo se convirtió en el objeto del museo (a menudo un mero depositario de artefactos del pasado) y dejó de ser el laboratorio de la historia científica. La desmaterialización del mundo digital ha acentuado esta tendencia. Proponemos, pues,

1 Traducción del portugués antiguo al castellano por Gonçalo de Carvalho Amaro.

2 <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

como alternativa, destacar la importancia de la cultura material en la reconfiguración del estudio de la «Historia» (tras la irrupción de la Arqueología y Numismática, en el siglo XVI, y el desarrollo de la Epigrafía, con toda su fascinación por los objetos, a partir del siglo XVII), donde los métodos de conservación y estudio de los objetos deberán reintegrarse en una historiografía fundamental, más atenta a los grandes temas de la vida cotidiana del pasado y a los límites científicos de la naturaleza.

ORÍGENES Y TRANSFORMACIONES

Como es bien sabido, los museos modernos son el resultado de un legado, un esfuerzo de síntesis del conocimiento que comenzó en la Antigüedad. Según la versión más actual, los museos evolucionaron desde los gabinetes de curiosidades bajomedievales –lugares de estudio, a medio camino entre la biblioteca y el laboratorio (Thomas, 2014: 15)– hasta convertirse en grandes centros de exposición de objetos de las culturas clásicas y las historias nacionales en el siglo XIX y principios del XX, que los historiadores asociaron con el poder y el control político de las élites gubernamentales (Bennett, 1998: 23). Pero ¿existe una línea de continuidad entre el museo antiguo y los museos del mundo contemporáneo? Puesto que es un tema del que se habla mucho, pero que no siempre se estudia en profundidad, echemos un vistazo más de cerca a esta confusa historia temprana del museo. Umberto Eco (2014) se remonta a la Antigüedad clásica para encontrar algunas diferencias entre el papel que los griegos otorgaron al concepto de Museo y el que más tarde le conferirían los romanos y la escolástica medieval. Para los griegos, como señala el italiano (Eco, 2014: 24-25), el concepto de enciclopedia representaba la recopilación de todo, incluidos tanto los escritos (la Biblioteca) como los objetos (el Museo).

Terminológicamente, los museos se inspiraron en los templos de las musas –el *mouseion*– de la Antigüedad clásica, espacios que a menudo recibían regalos, generalmente objetos preciosos y exóticos, que podían exhibirse si se pagaba una pequeña cuota (Alexander, Alexander, 2008: 3-5). Eran lugares de erudición (algunos podían tener bibliotecas, como en el caso de Alejandría), pero también de sacralidad. A principios de la Edad Moderna se intentó transformar estos lugares en algo más que gabinetes de antigüedades, como la Galería de Esculturas del Papa Sixto IV en 1471, o el *Ashmolean* en 1683 (Freeman, 2011: 206-218). Pero si olvidamos por un momento la sociología histórica del museo y nos centramos en su funcionalidad interna, vemos que el Museo es inseparable de la propia historia de la ciencia. El *systema naturae* de Lineu se creó por necesidad, para facilitar las prácticas de coleccionismo. Cuando comenzaron a imprimirse catálogos de colecciones según taxonomías basadas en la racionalidad geométrica y proporcional –y en una matemática del desarrollo de las formas–, otros coleccionistas ansiaban obtener los mismos minerales, piezas o especímenes (Findlen, 1994: 246). Del mismo modo, los Jardines Botánicos nacieron a la sombra de los Museos Reales o Principescos y desarrollaron prácticas de estudio y coleccionismo en una época en la que la Universidad era casi exclusivamente libresca y se basaba en el comentario y la lectura de Aristóteles y otros clásicos (Margocsy, 2014: 71-72).

De hecho, la bibliografía más reciente sobre la historia del Museo apunta a una visión más diversa de lo que supone la narrativa estatista y nacionalista (Pomian, 2020). Nobles de escasa fortuna, príncipes de la Iglesia, burgueses adinerados reunieron colecciones notables y patrocinaron el estudio y la organización de las colecciones (Sullivan, 1989: 109-110). Si consideramos el aspecto aún más perturbador

y controvertido de la financiación, la historia del Museo es aún más asombrosa. Es probable que los museos no se hubieran desarrollado con la presión competitiva y la energía de colaboración que han demostrado si no hubiera existido un mercado amplio y muy activo de piezas y especímenes raros que enlazaba todos los rincones del planeta (Evan, Marr, 2016: 43-46; 90-104). Un conocimiento de la materialidad que permitió a los filósofos naturales y a los profesionales de la medicina distinguirse de la multitud de practicantes e incluso de charlatanes.

En realidad, el Museo se nutrió de otra vena cultural, propia de la modernidad temprana. En el mundo cristiano, sobre todo a partir de la afirmación católica y de la Contrarreforma, la contemplación de los objetos sagrados cobró nueva vida. La teología de San Agustín, en *De Civitate Dei*, interpretó la idea acuñada por Varrón en torno a las «antigüedades». Ganó prestigio la idea de una civilización «recuperada» mediante una colección sistemática de reliquias del pasado (Momigliano, 1950: 289). Un ejemplo paradigmático de esta continuidad: el culto cristiano a las reliquias. Estos cuerpos fragmentados, momificados, mutilados o incluso conservados en cenizas tenían desde la Edad Media un papel mágico, casi encantador, pero se convirtieron en una obsesión, alimentada por una verdadera industria comercial (Messbarger, 2010: 164-166). El interés por las esculturas anatómicas de cera –fundamental también en la evolución de la medicina– no puede dissociarse de la importancia concedida a las reliquias desde la época medieval (Bartlett, 2013: 635-637). Apropiada por la Iglesia, dada la fuerte creencia popular en la representación mística de los cuerpos de los santos, la idea de reliquia dio lugar a la concepción de un elemento protector, el relicario, que poco a poco se convirtió en un elemento contemplativo, de representación y enmarcado dentro de los cánones de la belleza artística, frente a la realización

de la realidad material de la reliquia. Esta idea de simulación, de simulacro, presente en la exposición de relicarios acabó convirtiéndose en una característica de los museos de la época moderna (Baudrillard, 1991: 90).

Sabemos cómo el papel central de la Iglesia en la construcción de la ciencia y la idea del Museo fue olvidado por la historiografía a partir del siglo XIX. Recientemente han surgido estudios sobre la importancia de las instituciones eclesiásticas –e incluso de su antiutilitarismo militante de sabor arcaico– en la promoción de la ciencia. Pensemos, por ejemplo, en la Bolonia del siglo XVIII, donde el arzobispo Lambertini (1675-1758) promovió diversos conocimientos técnicos y artísticos, como Ercole Lellis (1702-1766), maestro de la escultura anatómica en cera. Nombrado más tarde Papa Benedicto XIV, Lambertini favoreció la creación de un museo anatómico, que combinaba arte, ciencia y religión. El Museo se convirtió en un centro de enseñanza sobre el cuerpo humano (Messbarger, 2010: 21-23). La descripción rigurosa de los componentes del cuerpo unió a los Institutos y Academias de Ciencias en una misma organización dentro del ámbito de la Universidad (Ferrari, 1987, 96). Esta fue una tendencia en el mundo católico entre los siglos XVII y XVIII. Fue precisamente con los Habsburgo cuando se desarrollaron las grandes cámaras de coleccionismo, ya divididas en segmentos, que contenían generalmente una *Kunstkammer* (gabinete de arte), una *Schatzkammer* (gabinete de curiosidades, que podía contener desde relicarios hasta objetos exóticos, elementos de fauna y flora, monstruos, diablos, gigantes, etc.) y una *Rustkammer* (donde se exponían armaduras y equipo militar).

La nueva cultura del cuerpo y de los objetos antiguos promovida por el Humanismo dio lugar a una auténtica revolución epistemológica, cuya importancia, a pesar del clásico artículo de Momigliano (1950), no ha sido debidamente subrayada. El perfil del *antiquarius*, en su

erudición y sobriedad, contrastaba con la dimensión más literaria y política del historiador medieval. Los nuevos anticuarios combinaban el interés literario con la pasión por las piezas arqueológicas y la epigrafía. Esto provocó una atracción por las ruinas, acercó Grecia al mundo erudito y fundó una fascinación por Oriente. Por otra parte, la Historia de Grecia y Roma tenía la máxima dignidad, ya que era el campo de la *scientia* del gobierno, inseparable de las reflexiones morales y políticas, pero también de la educación literaria, el dominio del estilo y la retórica, que fue, hasta prácticamente el siglo XVIII, el conocimiento fundamental de los aristócratas con ambiciones políticas. Toda la famosa polémica en torno al cortesano proviene de una vacilación entre tipos de conocimiento. Por un lado, la Historia Antigua. Por otro, los conocimientos modernos y prácticos, el arte de la guerra, las labores domésticas e incluso las posturas corporales y la vestimenta.

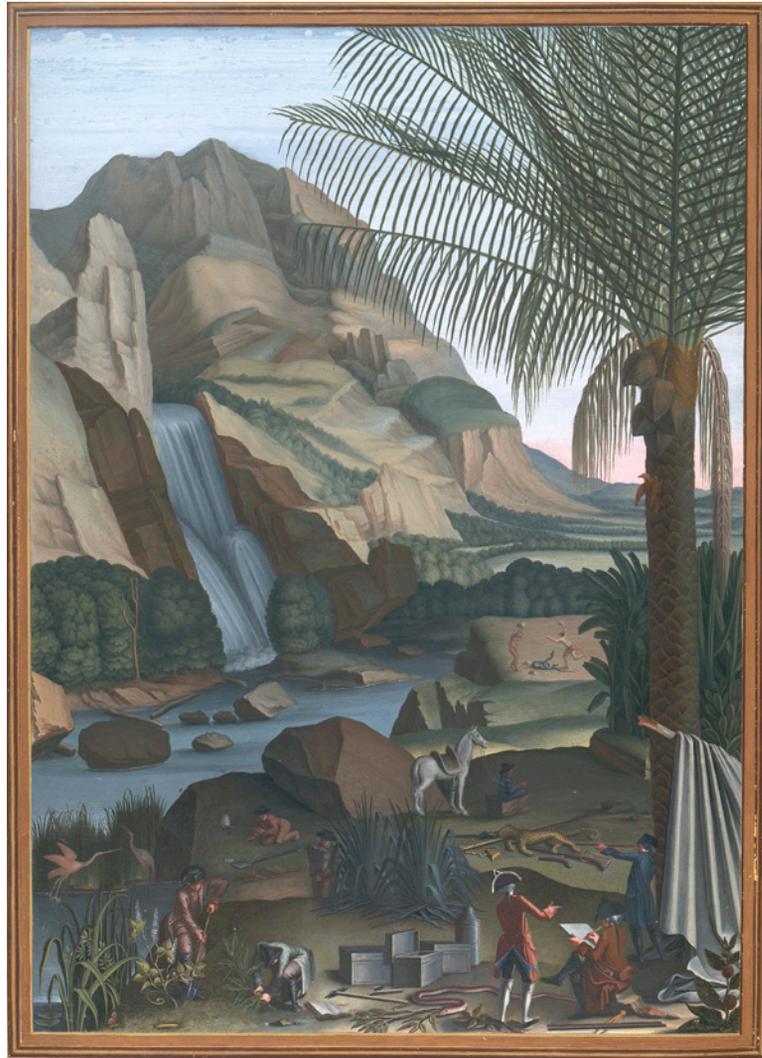
Apareció una nueva exigencia de rigor en la investigación histórica. Las *Ars Historicae* de los siglos XVI y XVII no consideraban a los anticuarios historiadores en el sentido clásico. Los anticuarios eran mal vistos por los profesionales del libro y su comentario, porque el anticuarismo salvaba las reliquias (aquí en sentido laico) del pasado. La acumulación de piezas desorganizadas y fragmentarias contrastaba con el carácter narrativo y cronológico de la Historia. Por eso, hasta el siglo XVIII, el progreso estuvo del lado de los anticuarios, en contra de la concepción tradicional de la ciencia basada en la secuenciación cronológica. Cabe señalar que el primer catedrático de Historia de Cambridge fue destituido en 1627 porque sus comentarios sobre Tácito se consideraron peligrosos, ya que se basaban en el anticuarismo y no en el análisis documental (Momigliano, 1950: 291-292).

La búsqueda de pruebas no textuales surgió de la incredulidad en la fiabilidad de los textos



Musealización del cuerpo humano con efectos de estudio en el Museo di Storia Naturale dell'Accademia dei Fisiocritici, en Siena. Un museo que aún preserva las características de museo-laboratorio del Setecientos. Fotografía: Gonçalo de Carvalho Amaro.

antiguos. El final del siglo XVII fue una época de intensa producción de libros sobre el método histórico y la crítica literaria y filológica (Hazard, 1961). En esta etapa, la controversia histórica trascendió la labor de los historiadores para convertirse en objeto de debate entre los juristas. La práctica de los tribunales, la audición de testigos y los procesos penales contribuyeron a cristalizar una nueva idea de la Historia, más preocupada por las pruebas (Ginzburg, 2000: 55-63). Mientras se desarrollaba una Historia basada exclusivamente en fuentes escritas, perfeccionando las herramientas críticas, identificando documentos falsificados, regularidades estilísticas, formas de discurso asociadas a grupos políticos, el anticuarismo recibía un nuevo impulso de los descubrimientos arqueológicos. Herculano (1736) y Pompeya (1748) reforzaron el perfil del investigador paisajista, interesado



La importancia de la recolección, observación y experimentación de la naturaleza que después sería recopilada y catalogada en el Museo. Angelo Donati, Coleção de Desenhos, 1790, Universidade de Lisboa, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, PT-MUL-RMJBA-TC-02-0002.

por las evidencias materiales, aparentemente inmunes a la manipulación y a las intenciones de la retórica política.

La idea de que la contemplación de los objetos y la dinámica del espacio –e incluso la experimentación– eran componentes esenciales de la enseñanza, ya estaba presente en los museos privados y públicos (la distinción era aún frágil en aquella época) a principios del siglo XVIII, antes de llegar a la universidad. En los Países Bajos, a finales del siglo XVII, los museos de cadáveres se convirtieron en un instrumento decisivo para el estudio

de la medicina. Los visitantes aprendían más sobre anatomía en los museos que en los libros o incluso en las disecciones públicas. El lema de un promotor de museos –*venite et videte* (ven y mira)– expresaba bien el espíritu de las nuevas instituciones. La reforma de los estudios de anatomía estaba vinculada a la creación de este tipo de instituciones, cuyos propietarios se esforzaban por obtener patrocinios y suscripciones públicas para financiar la preparación de los cadáveres. Los esqueletos del Teatro Anatómico de Leiden ofrecían pruebas materiales de los objetos

de estudio y permitieron importantes avances en el conocimiento. Por otra parte, la acumulación de curiosidades, el interés por los mecanismos (naturales y artificiales) y el estudio del cuerpo como objeto dieron lugar a otra línea de creación fértil: los famosos autómatas de los jardines aristocráticos y reales (Bredekamp, 1995), antecesores de los primeros experimentos en informática y robótica.

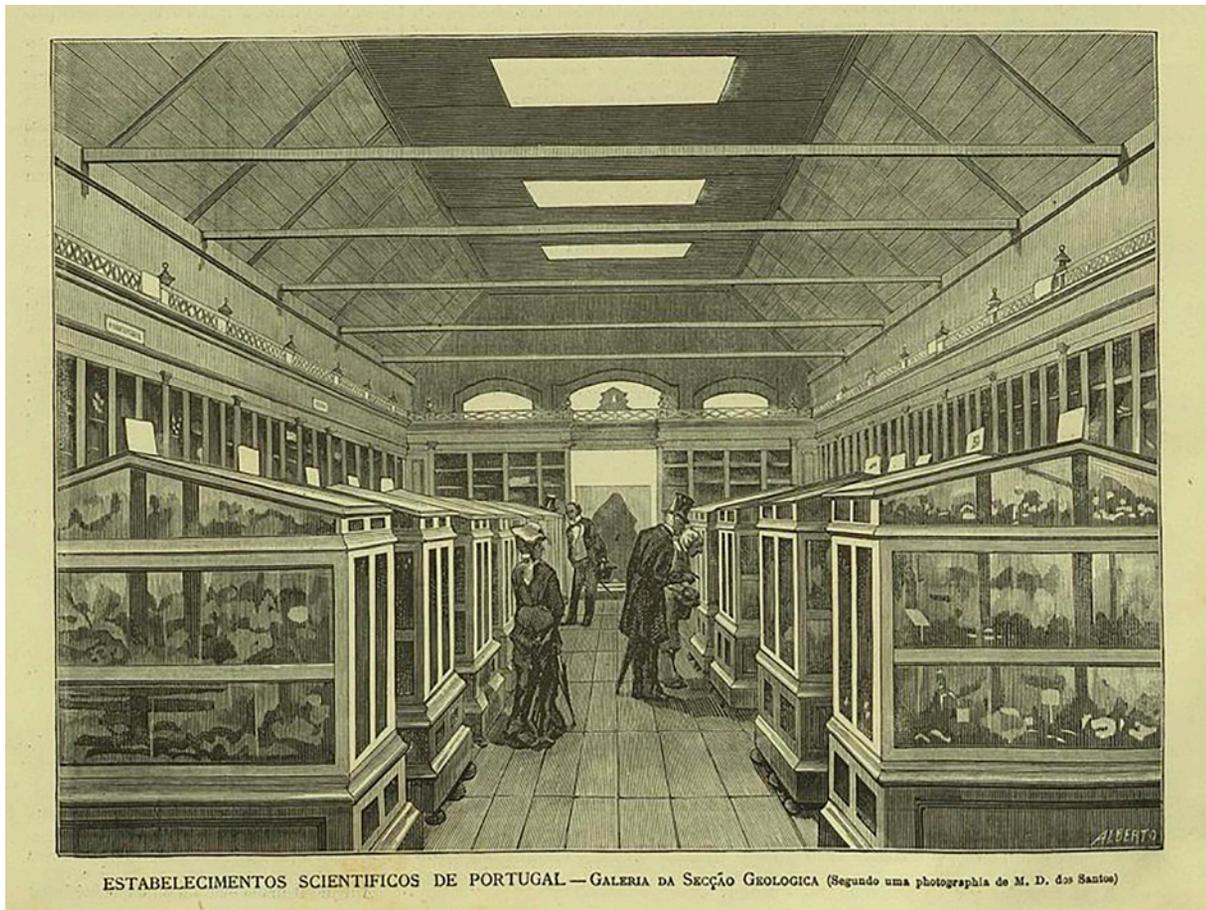
Sin embargo, la apropiación del término Museo por el Estado se produjo al final del periodo ilustrado de la Revolución Francesa (1789-1799). La perspectiva era ante todo universalista y pedagógica (evidente, por ejemplo, en un proyecto intermedio anterior: el Museo Británico, especie de gabinete de curiosidades y biblioteca, de acceso «público» desde 1759). Estos museos incorporaban una dimensión mucho más pastoral y alabancera. Se trataba de construir una institución capaz de reunir el mejor patrimonio artístico del Estado, entendido ya como unidad política, aunando los esfuerzos de la Corona, de los nobles y también de la Iglesia, haciendo este patrimonio artístico accesible y abierto a todos los ciudadanos (Choay, 2007: 110). Bajo este ideal se crearon el Louvre en 1793, el Museo de los Monumentos Franceses en 1795 y, más tarde, el Museo Nacional de Dinamarca en 1807.

Fue durante el siglo XIX cuando la idea moderna de Museo cobró protagonismo en las sociedades occidentales, convirtiéndose en una institución de referencia en la que las colecciones adquirieron un carácter primordialmente erudito. Los museos de este periodo establecen dinámicas de seriación lineal de los objetos y de categorización sistemática. Se estratifican las tipologías y se organizan grandes relatos basados en el concepto de civilización. Es interesante destacar que la tradición positivista moderna, que despreciaba los objetos artesanales como síntoma del atraso

preindustrial, fue la misma que inspiró su colección desde una perspectiva museológica, atribuyéndoles indirectamente valor al integrarlos en el Museo (Carvalho Amaro, 2015: 77). Surgieron así los grandes museos de los estados nacionales, que pretendían promover y cristalizar las grandes realizaciones de los estados: los elementos materiales que los fundaron, desde la prehistoria hasta el presente, sus particularidades, su arte (Poulot, 2005).

De este modo, el Museo se convirtió también en un espacio de promoción y afirmación de las naciones. En una época en la que la Historia adquirió un papel destacado como medio de justificar la cohesión de los Estados-nación, pero también como forma de celebrar la expansión del modelo civilizatorio occidental. «El siglo XIX es el siglo de la Historia», decía Gabriel Monod en 1876 (Carbonell, 2002: 84). Sin embargo, se trataba de una historia positivista, raramente cuestionada, que pretendía acercarse lo más posible a las ciencias, siguiendo la confianza derivada de la Ilustración y creyendo en una evolución lineal del progreso. De este modo, la Historia, al igual que otras disciplinas vinculadas al concepto de patrimonio (como la Arqueología, la Antropología y la Geografía), concebía una idea evolutiva de la sociedad, pero también servía para justificar y delimitar las fronteras físicas y geográficas, la independencia, los orígenes culturales y las diferencias entre los pueblos, dentro y fuera de Europa (Diaz-Andreu, 2007). El Louvre, el Prado y el Rijksmuseum son buenos ejemplos. Muchas de estas instituciones, como el British Museum, ya mostraban la tendencia universalista de la «civilización europea» que más tarde se materializaría en toda Europa y también en el continente americano, con la generación de museos de Historia Natural y Etnografía.

Esta apropiación de la cultura material de las civilizaciones no europeas alcanzó su apogeo con el reparto de África tras la Conferencia de



ESTABELECIMENTOS SCIENTIFICOS DE PORTUGAL — GALERIA DA SECÇÃO GEOLOGICA (Segundo uma photographia de M. D. dos Santos)

Ejemplo de un museo de ciencia como indicaba la leyenda del periódico *O Occidente*, en su núm 100 de 1 de octubre de 1881. Se trata del actual Museu Geológico que en el presente se mantiene con las mismas características y la diversidad de colecciones: Mineralogía, Geología, Arqueología y Paleontología.

Berlín (1884-1885). Los museos desempeñaron entonces un papel fundamental para justificar la «civilización» ante otras culturas, pero también para despertar la curiosidad por África e intentar atraer inversiones para la colonización efectiva de estos territorios: así surgió el Musée Royal de l'Afrique Centrale en Tervuren, Bélgica (Grysell, 2021: 156). A este periodo de clasificación e ilustración del mundo le siguió la época de las manifestaciones del nacionalismo y luego de la educación. La omnipresencia de la mirada se convirtió en protocolo, «los descubrimientos científicos eran vistos de la misma forma que las pinturas o los artefactos traídos de las colonias» (Pinto Ribeiro, 2016: 97).

Esta tendencia sólo fue cuestionada de forma consistente en la década de 1960, cuando ciertos académicos y profesionales de museos pusieron de relieve el determinismo cultural del Museo sobre el pasado y también sobre el otro, representado por aquellos que no tenían voz y no podían expresarse en las narrativas convencionales de la historia, como sostiene Ginzburg (1980). Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, se habían creado las condiciones para el surgimiento de una nueva ola filosófica y cultural, de la que la Universidad se apropió rápidamente: la Nueva Historia de Le Goff (1924-2014) y más tarde de Braudel (1902-1985), el estructuralismo de Lévi-Strauss (1908-2009), la crítica de las

Ciencias Sociales de Foucault (1906-1984) y Barthes (1915-1980). Su arribo al Museo llegaría más tarde, sobre todo después de la caída del Muro de Berlín (y consecuente globalización cultural) y, más recientemente, con la necesidad de integración de las comunidades migrantes en Europa (Gilarranz Ibañez, 2019/2020: 33).

La historia del Museo tuvo varios matices entre los siglos xv hacia la actualidad. Su aspecto educativo ha disminuido, se ha transformado (a finales del xix) en un espacio de afirmación del Estado, del poder y de reapropiación del pasado. En este sentido, cuando investigamos los orígenes del Museo y trabajamos en una definición, casi siempre estamos hablando de problemas derivados de la acumulación de un enorme patrimonio material, resultado del auge del Estado, y de la pérdida de poder (simbólico y político) de la Iglesia y también de la Ciencia, cuando este patrimonio aparentemente dejó de tener relevancia epistemológica en la sociedad contemporánea. Un patrimonio tan vasto que resulta difícil, en un modelo público crónicamente infradotado, utilizarlo y desarrollar dinámicas educativas o de investigación acordes con su riqueza cultural y científica. Los museos trabajan así entre la energía de un nuevo interés por la divulgación (y reinterpretación) de la Historia y la Ciencia –fruto de la democratización de la educación– y el riesgo de convertirse en cementerios en ruinas o templos abandonados, donde languidecen lentamente miles y miles de piezas degradadas, restos de un pasado que no sabemos cómo utilizar.

LOS USOS DEL PATRIMONIO MUSEOLÓGICO

En una época en la que todo tiende a ser efímero (Lipovetsky, 1998), incluso el propio conocimiento, ¿qué papel pueden desempeñar los museos como espacios de difusión de

la historia y la ciencia, sobre todo cuando las disciplinas que estudian los objetos del pasado, como la historia, la arqueología y la historia del arte, están perdiendo terreno frente a las herramientas digitales y las teorías informáticas?

En efecto, el Museo se encuentra precisamente en la encrucijada entre la idea antigua de Historia –marcada por la linealidad de una narración y un camino claro de A hacia B– y la idea moderna de Historia –marcada por el estudio estructural, en unidades discretas y separadas, mediante una amplia recopilación de datos, su tratamiento en disciplinas científicas, sobre todo a partir de un reduccionismo técnico, que conduce a conclusiones siempre abiertas y provisionales, según el modelo de las ciencias naturales. Esta dicotomía entre un esquema narrativo lineal con desenlace (que favorece el punto de vista del autor e integra su experiencia individual en el discurso histórico) y un estructuralismo cada vez más especializado (que favorece la idea de imparcialidad de los observadores y segmenta la producción de textos historiográficos por diversos autores e instituciones) ha provocado una crisis de identidad en la propia idea de Historia. La situación es especialmente ambigua, ya que el modelo (narrativo) más antiguo no siempre es necesariamente el más sujeto a burdas manipulaciones o fabricaciones.

La dificultad de enmarcar el Museo en la época contemporánea quedó patente en el intento de definición que se presentó en la Conferencia General del ICOM celebrada en Kioto³ en 2019. Para algunos, el Museo tendría que dar cabida a los principales debates de la sociedad occidental actual: cambio climático, accesibilidad, cuestiones de género, racismo y políticas sociales. Sobre todo, se destacó cómo los museos no son precisamente instituciones

3 <https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>

libres, soberanas y sin restricciones, sino que están moldeados y profundamente arraigados en múltiples intenciones económicas y políticas, en la construcción y formación de identidades nacionales, en la revitalización regional y municipal, pero también en la regeneración y renovación urbanas, sin olvidar, por supuesto, su papel en el mercado turístico actual. Así, en opinión de Jette Sandhal (responsable del grupo de trabajo para una nueva definición de Museo), una nueva definición debería ser capaz de ir más allá del simple término «sin ánimo de lucro», para clarificar los principios y propósitos del Museo (Sandhal, 2019: 5). Mantener la idea de que los museos son múltiples en sus fines y orígenes, al tiempo que se busca una definición general de Museo (marcada por fines políticos y menos por procesos epistemológicos o prácticas de transmisión de conocimiento, sin una constitución clara del funcionamiento interno y formación de sus profesionales) refleja la enorme dificultad para abordar la compleja historia de la museología.

La profesionalización del estudio del pasado, tanto en su dimensión museológica como historiográfica, sigue marcada por una cierta rigidez de los procesos. Las universidades en las humanidades (definidas por el Estado como la autoridad del conocimiento) huyen de la materialidad y generalizan el conocimiento. Pero ¿es éste el modelo más favorable para superar este atavismo? La historia de cada comunidad o régimen político parece plantear problemas diferentes para la práctica de la historia en cada país, por lo que la universalización (y profesionalización) de las humanidades parece estar rodeada de una contradicción.

Véase el caso de Willen Eldert Blom, un carpintero que por su interés y estudio llegó a dominar 17 idiomas (Blom, 2013: 9) ¿Cuál es el peso de cada cultura en el amor a la erudición, el interés por la historia y el estudio del pasado? ¿Son idénticos los problemas (de

educación, difusión y gestión de la enseñanza y cultivo en el estudio del pasado y sus objetos) en una cultura saturada por siglos de imprentas, libros y la pasión del comercio, si comparamos, por ejemplo, el caso holandés (y podríamos decir inglés, francés, alemán o incluso italiano) y el caso portugués? Como sabemos, el atraso económico portugués es ante todo un atraso cultural, si entendemos la industrialización como progreso y la cultura en el sentido antropológico. No es casualidad que la cultura sea una carencia crónica en Portugal. Porque también en la cultura portuguesa existe una fuerte división entre una visión centralizada (sobre todo desde el punto de vista de la financiación), sólo accesible a grupos especializados y profesionalizados, y una visión más cercana a la llamada práctica popular, financiada por las empresas, el comercio y proveniente de gustos menos disciplinados o cultivados. Más allá de las difíciles discusiones sobre los tipos de régimen económico, si no queremos ser ingenuos, tenemos que reconocer cómo esta práctica cultural acaba sufriendo otras presiones disciplinadoras, sobre todo a través del condicionamiento del consumo de masas. Estamos en un verdadero lecho de Procusto. En países como Portugal, se conocen las marcas dejadas por regímenes autoritarios duraderos, notándose un escaso protagonismo de escuelas técnicas y un tardío desarrollo de la industria, de las ciencias y de la autonomía de las universidades (Lains, 2005: 280-281). Este histórico retraso económico también nos ayuda a explicar las dificultades estructurales en la evolución de la museología.

Esto nos obliga a pensar en un segundo problema: ¿qué modelo historiográfico y educativo proponen los gobiernos a través de las universidades? ¿Cómo conseguir que la pasión de Willem Eldert Blom aflore en los historiadores del futuro? Levi-Strauss (1983) escribió sabias palabras sobre la dificultad de

producir profesores (o investigadores) en serie. Si se es consciente de que la pedagogía es un arte difícil, paradójicamente no se es consciente de la tremenda dificultad de convertir a los jóvenes adultos (y a los adultos en general) a las maravillas del conocimiento. Sobre todo, del conocimiento del pasado, sabiendo que el pasado es generalmente el enemigo más declarado de la juventud. En cualquier caso, es muy difícil introducir normas colectivas en las exigencias pedagógicas y curriculares, sobre todo en las universidades, donde nacen los discursos sobre el Museo.

Quizás porque se basa en el principio (correcto) de que esto representaría cambiar los cimientos de la sociedad contemporánea. El argumento de la no intervención surge generalmente de la importancia otorgada a la autonomía de las unidades de conocimiento. Curiosamente, esta autonomía no se aplica al concepto de Museo, que en la concepción más común es muy centralizado y dependiente de los gobiernos nacionales o municipales. En definitiva, la autonomía financiera del Museo es un aspecto fundamental de su autonomía jurídica y política. La idea de que es posible ser libre sin autonomía económica es uno de los problemas centrales de nuestro tiempo. Porque la creencia de que el Estado puede garantizar la libertad económica (y las diferentes formas de lograr ese fin) es un punto crítico en la división del espectro político. No será la centralización del conocimiento –este vértigo de corregir errores–, la obsesión por la educación del pueblo, la masificación de los modelos industriales de educación, la marca de una comunidad ya herida por la incapacidad en materia de cultura histórica y científica, ¿gusto por leer, estudiar y pensar en el pasado?

Sin embargo, hay tantos museos y tan poco dinero invertido en cultura a nivel mundial... Muchos luchan con problemas de preservación de sus colecciones y la mayoría continúa

teniendo pocos visitantes por año. Estas tensiones fueron evidentes en la mencionada Conferencia General del ICOM de 2019, y en el proyecto para una nueva definición de Museo (Fraser, 2019). Por un lado, los países considerados más desarrollados democráticamente (el norte de Europa y Canadá, sobre todo) y que tenían las condiciones y la capacidad para poder presionar a sus gobernantes para que implementaran un discurso polisémico. Por el otro, los países restantes, que incluyen democracias estables pero pobres, democracias frágiles y países no democráticos, donde los museos tienen dificultades para justificar su existencia. Surgen muchas preguntas, incluida una fundamental. ¿Cuál debería ser la prioridad de los museos: salvaguardar y preservar sus colecciones o a sus visitantes? Pero ¿puede el patrimonio perdurar sin el interés y el aprecio de la gente y del público?

La nueva definición de Museo del ICOM, que mencionamos al comienzo del texto, aprobada por una amplia mayoría en Praga en 2022, acabó siguiendo la línea de la anterior de 2007, manteniendo el carácter ambiguo y muy genérico que ya existía desde los años setenta.

Pero ¿era posible ir más allá de esta definición? ¿Puede el Museo liberarse del peso institucional, como sugiere Scheinner (2000: 22), convirtiéndose, a su vez, en un «espacio preceptivo, un espacio/tiempo de revelación»? ¿Qué implicaciones surgirán si eliminamos de los museos la relación histórica con los poderes formales: ¿los gobiernos central y municipal, la Iglesia? ¿Qué pueden traer de vuelta los museos, con todo su pasado, la imposición de conocimientos, la aculturación de otras culturas, colonizadoras y creadoras de estéticas? ¿Qué significado pueden tener todavía los museos en las democracias occidentales, donde el entretenimiento está asegurado por el Mercado y la enseñanza avanzada de diversas disciplinas, cuyo pasado y evolución está ligada a la acumulación de



El desprendimiento con relación a la materialidad a su estudio, museos llenos, pero la total ausencia de aprendizaje o contemplación. Visitantes de Galerías Uffizi, Florencia, en la sala del *Nacimiento de Venus*, pintura renacentista de Sandro Boticelli. Fotografía: Gonçalo de Carvalho Amaro.

objetos, está en manos de las Universidades? ¿No sería más fácil acabar con los museos, vaciarlos (Mirzoeff, 2007)?

Franz Boas, en un texto publicado en 1907 en la revista *Science*, atribuyó a los museos tres objetivos principales: entretenimiento, educación e investigación. Sin embargo, conciliarlos no siempre es fácil. El propio Boas tenía dudas sobre «¿cuál sería el mejor método para hacer que las colecciones sean accesibles al público y útiles para el avance de la ciencia?» respondiendo que el Museo debería ser como la universidad: capaz de transmitir la ciencia al público en general (Boas, 1907: 933). En la idea general de universidad, Boas pertenecía al grupo de quienes pretendían masificar la educación universitaria. En este sentido, el Museo sería una pieza fundamental. Es una pena que este proyecto ambicioso y

extremadamente moderno nunca haya dado sus frutos. En la actualidad, como sabemos, la universidad no cumple esta función. ¿Puede el Museo cumplir con la masificación del conocimiento, especialmente en el caso de las Humanidades?

¿POR QUÉ SON IMPORTANTES LAS COLECCIONES? UNA CONCLUSIÓN

El Museo, o, mejor dicho, la visión que tenemos de él, como la Historia, ha estado siempre presente como lugar de reflexión sobre el pasado y de educación para el futuro, pero también como vínculo material entre estos dos tiempos (pasado y futuro). A lo largo de los siglos, los objetos presentes en los gabinetes de curiosidades y posteriormente en

los museos sirvieron como potenciadores para el desarrollo de diversas disciplinas, siendo estas, espacios de aprendizaje, investigación y experimentación. Varios autores han señalado la importancia de la creatividad científica basada en la acumulación aleatoria de hechos. Lo que antiguamente se entendía como una práctica caótica o irracional comienza a entenderse en el concepto de serendipia, término acuñado en 1754 (en el apogeo de la Ilustración), y muy familiar, no por casualidad, a bibliófilos, anticuarios y científicos (Merton, Barber, 2006). La estrecha conexión entre el nacimiento de las Ciencias y el Museo comienza a ser una evidencia histórica:

Many academic disciplines originated from attempts to find a rationale behind the arrangement of public and private collections. Carolus Linnaeus (1707-1778), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Christian Thomsen (1788-1865) were all museum people. Their classification principles on botany and zoology (Linnaeus), Greek and Roman classical sculpture (Winckelmann), and European prehistory (Thomsen) are still largely valid, or at least widely applied (Van Mensch, 2017: 40).

Fue a partir del modelo del *antiquarius* que nació el gusto por el coleccionismo. Y fue también a través del coleccionismo que surgió la ciencia moderna. ¿No es hora, después de tres siglos de delirio teórico, de que la Historia se deshaga en una constelación de ciencias sociales dispuestas (empezando por la Economía) a construir una nueva *renascentia* basada en el coleccionismo y el amor por los objetos del pasado? En el caso de la Historia, su capacidad para abarcar todos los universos del saber (se puede hacer una historia de casi cualquier cosa que se nos ocurra) ha estirado sus fronteras hasta los límites de la disolución. Por eso la Historia se ha mostrado tan permeable a las modas y filosofías políticas. Por esta misma razón, la flexibilidad puede ser también su principal debilidad. Tal vez la única forma de

que la Historia descubra una identidad científica sea volver a la cultura material y a las técnicas de recopilación. Como ya se ha dicho, incluso en el campo más abstracto de la información, las Ciencias de la Computación han tomado la delantera a las Humanidades en el estudio de los problemas de inventariado y tratamiento de datos. Cualquier informático razonable tiene hoy más conocimientos de «archivos» que el historiador más brillante. El matrimonio entre las Ciencias de la Computación, las Bases de Datos y las Humanidades ha provocado una explosión de diversidad de puntos de vista que amenaza la propia naturaleza del trabajo historiográfico, al expandir el concepto de archivo más allá de límites controlables con un mínimo de rigor, sustituyendo los juicios históricos sobre el valor (ya sea de las acciones políticas o de los regímenes económicos) por cuantificaciones de datos sin justificación evidente. Cuantificaciones que en muchos casos sirven precisamente al deseo de escapar a problemas de índole moral o, si se quiere, a problemas fundamentalmente históricos. Si la técnica del *data mining* sirve para todas las disciplinas (Astronomía, Genética, Paleontología o Medicina) podemos preguntarnos todavía hoy: ¿cuál es la especificidad del conocimiento histórico? Es cierto que las relaciones entre archivos, colecciones y técnicas de investigación siempre han sido fluidas y complejas. Del mismo modo, es difícil anticipar qué preguntas son importantes para los historiadores del futuro (Daston, 2017: 9-12). Pero además de la variedad de valores científicos, la digitalización en la investigación historiográfica plantea el riesgo de alejarse progresivamente de lo que hizo tan brillantes a las Humanidades: la formación en la ponderación de valores ambiguos, asociada a la filología, y el estudio de la confrontación entre diferentes culturas y lenguas, las investigaciones sobre la naturaleza de lo que es raro. ¿No será esta introducción de las nuevas tecnologías digitales



Un ejemplo del museo-archivo. Museo de la Ciencia de la Universidad de Coimbra, Portugal, aún con las características del iluminismo positivista del Setecientos. Fotografía: Gonçalo de Carvalho Amaro.

en la historiografía el golpe fatal de un creciente e irremediable desinterés por la Historia? De hecho, no es fácil servir simultáneamente a la erudición esencial para el estudio del pasado y a las técnicas digitales, que siempre se están actualizando.

La base de los museos es el inventario, saber lo que guarda, cómo lo guarda y por qué lo guarda. Pero éste es probablemente uno de los mayores problemas. La enseñanza de la Historia se ha alejado del contacto con la materialidad, el Archivo y el Museo, y esto ha llevado también a que estos lugares pierdan su relevancia funcional. El Museo, en particular, se ha banalizado. Mientras que, por un lado, sigue existiendo como lugar de difusión, por otro, sus cimientos están a punto de implosionar,

ya que la prioridad es mayormente externa y nunca interna. Hay una escasez de recursos y de interés por la colección, su conservación y estudio, la materialidad del objeto. Este último aspecto, en particular, ha sido poco contemplado en los últimos tiempos, como destaca Tim Ingold:

[...] studies take as their starting point a world of objects that has, as it were, already crystallized out from the fluxes of materials and their transformations. [...]. We see the building and not the plaster of its walls, the words and not the ink with which they were written. In reality, of course, the materials are still there and continue to mingle and react as they have always done, forever threatening the things they comprise with dissolution or even «dematerialization» (Ingold, 2007: 9).

Es importante volver a mirar los objetos para comprender su genealogía material y su relación con la Historia. La falta de inversión en los museos (inversión que procedía principalmente de los estados centrales) hizo que poco a poco comenzaran a luchar por sobrevivir. La figura del «conservador-investigador» prácticamente desapareció, ya que los gastos se destinaron principalmente a sostener las funciones imprescindibles para que el Museo permaneciera abierto: auxiliares de sala y taquilla; pasando a un segundo plano los responsables de las colecciones y del inventario, preferentemente polivalentes y cada vez más generalizados, capaces de ocuparse de varias colecciones con características diferentes, no de forma exclusiva, como ocurría en el pasado. En las municipalidades, donde el crecimiento del turismo y la creencia en el potencial del patrimonio han llevado a la creación de museos en todo el país (fenómeno generalizado en la mayoría de las sociedades occidentales y occidentalizadas), el escenario es de representación. Este crecimiento, que alcanzó su punto álgido en los años 90, puede atribuirse a dos factores: el resurgimiento del nacionalismo y el regionalismo; y la obsesión por la idea de especialización en una sociedad incapaz de asumir la explosión del conocimiento, sabiendo que en el caso de los museos esto podía generar una especie de contradicción, ya que el gran reto era cómo hacer accesible un conocimiento cada vez más especializado a un público cada vez más general (Schouten, 1993: 381-382).

Muchos de estos museos sobreviven sin técnicos, sin programación, sin investigación, sin difusión e incluso sin salvaguarda de su patrimonio. A veces son sólo una sala que alberga objetos, sin inventario, estudio ni garantías de conservación. Sin embargo, en las universidades, la formación de los profesionales de las disciplinas históricas sigue estando muy alejada de los profesionales de los museos, incluso en los másteres y especializaciones en museología. El establecimiento de prácticas en museos

no da los resultados esperados, ya que no hay una incorporación efectiva de este alumnado a los museos. Incluso la incorporación de profesionales de museos (especialmente directores) al profesorado acaba siendo igualmente infructuosa, debido a la falta de contacto directo con los objetos, poniendo de manifiesto una vez más las debilidades de un aprendizaje poco vinculado a la cultura material. En el fondo, el panorama actual de las Humanidades (y de las disciplinas vinculadas al razonamiento histórico) camina en gran medida hacia un neoescolasticismo. Urge, pues, una crítica humanista.

Es necesario una otra *renascentia*, una nueva propuesta para el Museo y la enseñanza de la Historia. Tiene sentido insistir en esta separación entre la idea de Museo y el inventario/ estudio de los objetos: ¿puede haber una buena educación y mediación en los museos sin un buen conocimiento de las colecciones? Y qué decir de la Historia: ¿es posible investigar el pasado prescindiendo de la cultura material? Quizá por eso asistimos también a una crisis de la Arqueología. La lección de la irreverente Camille Paglia es esclarecedora a este respecto. La Arqueología introdujo al estudiantado de Historia y al público en el método científico, aportó método al coleccionismo, creó «la técnica arqueológica de la excavación controlada, que incluye mediciones, documentación, identificación y categorización» (Paglia, 2018: 270). En los museos, sin embargo, ha prevalecido históricamente la materialidad y su percepción visual (Bennett, 1995: 90). En este sentido, ¿de qué sirve el patrimonio histórico si el foco del Museo es (solo) la conservación y la exhibición, frente a (o sin) el conocimiento en profundidad de la cultura material, sin cuestionar el uso de estos objetos en el pasado y por qué se conservan en la actualidad?

No nos olvidemos que durante la modernidad el Museo tuvo un papel más activo en el desarrollo de las artes y la ciencia que la

misma Universidad que, como se sabe, durante los siglos XVIII y XIX estaba aún muy dependiente del método escolástico. En la Europa meridional, la obra fundamental de Newton encontró resistencias y muchas dificultades para sustituir los modelos aristotélicos, aún dominantes hasta bien entrado el siglo XVIII, y en la Europa septentrional los límites impuestos por la teología académica constituyeron la resistencia a los planteamientos naturalistas. Por otro lado, las salas y museos de química y física, donde se combinaban el espectáculo, la recopilación de datos y una curiosidad obsesiva por los instrumentos y objetos, así como las grandes colecciones y la respectiva catalogación y estudio de especímenes del mundo natural, impulsaron el arranque científico y obligaron a la Universidad a modernizarse. Si no reactivamos esa dimensión práctica de estudio de los objetos, si no invertimos en su conocimiento el patrimonio material del pasado se banaliza y se vuelve manipulable. De hecho, esta dimensión nos obliga a la realización de biografías de los objetos, entender todo su sendero de vida (desde los materiales utilizados en su fabricación hasta su uso), sus efectos en la relación con los seres humanos, su preservación y su llegada a un determinado museo, pues sólo a través de un análisis cuidadoso de los procesos de selección y criba del pasado podemos poner de relieve la dialéctica entre las diferentes categorías de tratamiento de la Historia, evitando así las generalizaciones históricas abstractas y sin correspondencia en la naturaleza. En un momento en que las Ciencias Sociales vuelven a preocuparse por la ecología y la sostenibilidad, la historiografía necesita redescubrir los contornos del mundo material y sus fronteras, combatiendo la proliferación de teorías librescas y la sobreexplotación de las fuentes textuales, perdiendo de vista a veces la relación con la vida cotidiana y sus limitaciones. Fragilidad y finitud: son dos características de los objetos que pueden

anclar una historiografía más objetiva, pero también más subjetiva, porque es capaz de incorporar el cambio y la importancia del ingenio y las ideas para resolver los problemas centrales de la humanidad: cómo sobrevivir en un mundo adverso y con recursos finitos, donde el control, la exploración y el conocimiento de la naturaleza proporcionan las claves para entender el paso del tiempo. Saber que ese paso del tiempo se condensa, con una riqueza de significados inigualable, en la historia de la ropa, las herramientas, los instrumentos y los productos de lujo. En definitiva, en los objetos.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

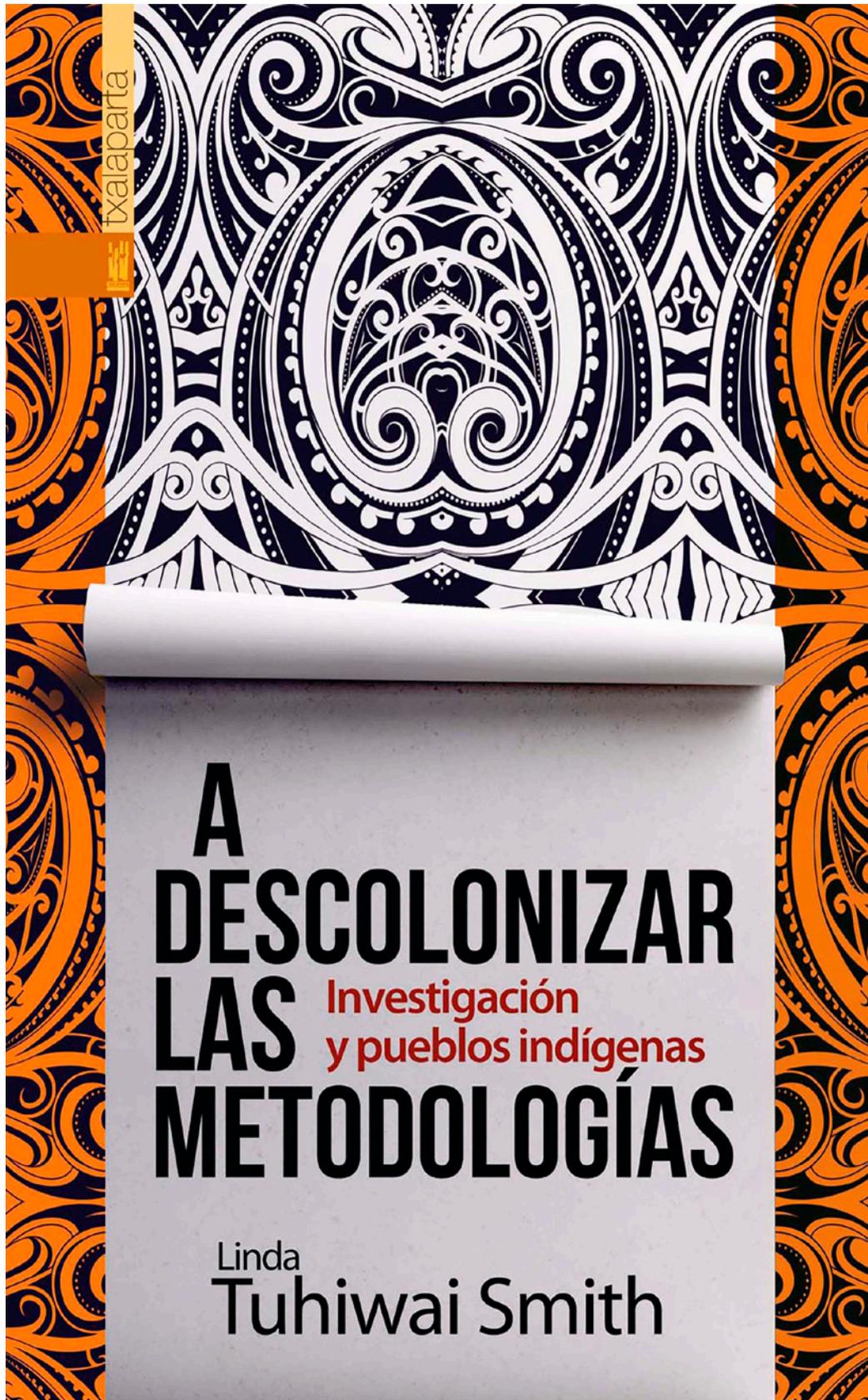
- ALEXANDER, Edward & Mary ALEXANDER (2008) *Museums in Motion. An introduction to the history and Functions of Museums*, Plymouth: AltaMira Press.
- BARTLETT, Robert (2013) *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation*, Princeton: Princeton University Press.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) *Simulacros e simulação*, Lisboa: Relógio d'água.
- BENNETT, Tony (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge.
- BENNETT, Tony (1998) «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, 4: 73-102.
- BLOM, Philipp (2013) *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Madrid: Anagrama.
- BOAS, Franz (1907) «Some Principles of Museum Administration», *Science*, 25 (650): 921-933.
- BREDEKAMP, Horst (1995) *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton: Markus Wiener Publishers.
- CARBONELL, Charles-Olivier (2002) *L'historiographie*, Paris: PUF.
- CARVALHO AMARO, Gonçalo (2015) *Pessoas, Objectos e Sentimentos. Ensaio e Reflexões sobre a Construção Social do Património*, Lisboa: Colibri.
- CHOAY, Françoise (2007) *Alegoría del Patrimonio*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- DASTON, Lorrain (ed.) (2017) *Science in the Archives, Pasts, Presents, Futures*, Chicago: University of Chicago Press.
- DIAZ-ANDREU, Margarita (2007) *A World History of Nineteenth-Century Archaeology: Nationalism, Colonialism, and the Past*, Oxford: Oxford University Press.
- ECO, Umberto (2014) *From the Tree to the Labyrinth*, Harvard: Harvard University Press.
- EVANS, Robert & Alexander MARR (eds.) (2016) *Curiosity and wonder from the renaissance to the enlightenment*, London & New York: Routledge.
- FERRARI, Giovanna (1987) «Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna», *Past and Present*, 117: 50-106.
- FINDLEN, Paula (1994) *Possessing Nature, Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkley: University of California.
- FRASER, John (2019) «A Discomforting Definition of Museum», *Curator The Museum Journal*, 62 (4): 501-504.
- GILARANZ IBÁÑEZ, Ainhoa (2019/2020) «Patrimonio, nación y museos: un recorrido por más de doscientos años de historia», *Museos.es*, 13-14: 26-41.
- GINZBOURG, Carlo (1980) *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GINZBOURG, Carlo (2000) *Relações de Força, História, Retórica, Prova*, São Paulo: Companhia das Letras.
- GRYSELLS, Guido (2021) «African cultural heritage: reconstitution and restitution», *Boletim do ICOM Portugal*, série III, núm 17: 156-161.
- HAZARD, Paul (1961) *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, Paris: Fayard.
- INGOLD, Tim (2007) «Materials against materiality», *Archaeological Dialogues*, 14 (1): 1-16.
- LAINS, Pedro (2005) «A indústria», en LAINS, Pedro e Álvaro FERREIRA DA SILVA (eds.) (2005) *História Económica de Portugal, 1700-2000*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 259-282.
- LATOUR, Bruno (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1983) *Le Regard Éloigné*, Paris: Plon.
- LIPOVETSKY, Giles (1989) *O Império do Efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, Lisboa: Dom Quixote.
- MARGOCSY, Dániel (2014) *Commercial Visions Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age*, Chicago: University of Chicago Press.
- MESSBARGER, Rebecca (2010) *The Lady Anatomist, The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago: University of Chicago Press.
- MERTON, Robert & Elinor BARBER (2006) *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton: Princeton University Press.
- MIRZOEFF, Nicholas (2017) «Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory», *The Nordic Journal of Aesthetics*, 53: 6–22.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1950) «Ancient History and the Antiquarian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (3-4): 285-315.
- PAGLIA, Camille (2018) *Provocações*, Lisboa: Relógio de Água.
- PINTO RIBEIRO, António (2016) «Podemos descolonizar os museus?» en RIBEIRO, António Sousa e Margarida Calafate RIBEIRO (org.) (2016) *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Edições Afrontamento, 95-111.
- POMIAN, Krzysztof (2020) *Le Musée, une histoire mondiale. 1. Du trésor au musée*, Paris: Gallimard.
- POULOT, Dominique (1997) *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Paris: Gallimard.
- SANDHAL, Jette (2019) «The Museum Definition as the Backbone of ICOM», *Museum International*, 71 (1-2): 1-9.
- SCHOUTEN, Frans (1993) «The Future of Museums», *Museum Management and Curatorship*, 12 (4): 381-386.
- SCHEINER, Tereza (2000) «Muséologie et philosophie du changement», *Cahier d'étude ICOM*, 8: 22-24.
- SULLIVAN, Richard (1989) «The Medieval Church and the patronage of Art», *The Centennial Review*, 33 (2): 108–30.
- THOMAS, Julian (2004) *Archaeology and Modernity*, London & New York: Routledge.
- VAN MENSCH, Peter (2017) «The Guardian and the Tiger: Reflections on the Sustainability of Heritage», in MEIJER-VAN MENSCH, Léontine (ed.) (2017) *Collecting & Collections. 2015 COMCOL Annual Conference*, Seoul: National Folk Museum of Korea, 38-46.

Recibido el 28 del 12 de 2023

Aceptado el 13 del 3 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 46-63]



Portada de la obra *A descolonizar las metodologías* de Linda Tuhiwai Smith, 2017.

DEL GRAN RELATO A LA POSMODERNIDAD. LA DESCOLONIZACIÓN DE LOS MUSEOS

FROM THE GREAT STORY TO POSTMODERNITY. THE DECOLONIZATION OF MUSEUMS

Begoña Fernández Cabaleiro
Universidad Complutense de Madrid

Resumen La posmodernidad tiene como principal marca la caída de las metanarrativas, dando paso a la existencia de microrrelatos, verdades mínimas adaptadas a lugares, formas de vida de pequeños grupos sociales, población marginal, grupos étnicos silenciados, al tiempo que emergen formas e identidades políticas feministas, ecologistas, sexuales, étnico-raciales, urbanas... Se trata de una crisis de las estructuras de conocimiento hegemónicas eurocéntricas y occidentalistas marcadas por un fuerte impulso anticolonial. Este proceso requiere la descolonización del pensamiento, la educación y las instituciones culturales, como el museo, que comienza a repensar tanto sus exposiciones como la presentación de sus colecciones desde esa perspectiva decolonial que promueven el icom y las políticas culturales. Pero en este replanteamiento podemos encontrar formas de relación entre culturas diversas que no siempre fueron formas de sometimiento, apropiación o dominación colonial.

Palabras clave Posmodernidad, microrrelato, eurocentrismo, memoria colonial, apropiación, museos, decolonialismo, desmarginalizar.

Abstract Postmodernity's main mark is the fall of metanarratives, giving way to the existence of micro-narratives, minimal truths adapted to places, ways of life of small social groups, marginal populations, silenced ethnic groups, while feminist, ecologist, sexual, ethno-racial, urban political forms and identities are emerging... It is a crisis of hegemonic Eurocentric and Westernist knowledge structures marked by a strong anti-colonial impulse. This process requires the decolonisation of thought, education and cultural institutions, such as the museum, which is beginning to rethink both its exhibitions and the presentation of its collections from this decolonial perspective promoted by icom and cultural policies. But in this rethinking we can find forms of relationship between diverse cultures that were not always forms of subjugation, appropriation or colonial domination.

Keywords Postmodernity, Meta-story, Decolonialism, Eurocentrism, Colonial Memory, Museums, Appropriation, Demarginalize.

DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD. LA DESCOLONIZACIÓN DEL PENSAMIENTO

En el desarrollo de su pensamiento Lyotard expuso la idea de que la posmodernidad se caracteriza principalmente por el escepticismo hacia los relatos totalizantes, la idea de progreso o la deificación de la razón tras la decepción que trajo consigo la caída de los grandes relatos y metarrelatos de la modernidad: el metarrelato del cristianismo es superado en un primer momento por la razón ilustrada. La razón acabará mostrándose insuficiente y susceptible de fallo llegando a instrumentalizarse al servicio de la deshumanización y del dominio de la naturaleza cada vez más denostada, a partir del desarrollo de los otros dos grandes relatos de la modernidad, la revolución del proletariado propuesta por el marxismo y la autorregulación del mercado que se supone llevaría a una vida ideal a partir del desarrollo del capitalismo liberal. En la posmodernidad, el desarrollo de los medios de comunicación y las tecnologías permitirán el acceso a un conocimiento intercultural en un marco de globalización que supone la caída de las marcas de referencia y la apertura a la posibilidad de múltiples microrrelatos que difícilmente contemplarían una idea como la de «progreso».

Ante la caída de las pautas y de los metarrelatos que entrañaban una concepción teleológica de la realidad, hay dos opciones: el «no relato» y la reivindicación de la existencia de microrrelatos, de verdades mínimas adaptadas a lugares, formas de vida de pequeños grupos sociales, población marginal, etnias silenciadas... Este paso del «gran relato» que ha marcado la Historia especialmente en el mundo occidental, al reconocimiento de los múltiples microrrelatos ocultos o postergados, transfiriéndoles el protagonismo de la totalidad, supone todo un cambio en las estructuras de la metasociedad.

LA DESCOLONIZACIÓN SOCIAL Y CULTURAL

Teniendo en cuenta las distintas coyunturas históricas mundiales, al avanzar la segunda mitad del siglo xx se produce una pérdida de fuerza en la oleada de movimientos antisistémicos junto con la caída del bloque soviético en los años ochenta. Esto marcó una crisis en las estructuras hegemónicas de conocimiento eurocéntricas y occidentalistas que habían sido desafiadas por la fuerte ola anticolonial después de la segunda guerra mundial. En los años ochenta surgen alternativas político-epistémicas que consolidan conceptos como posmodernismo, posestructuralismo, crítica poscolonial... a la vez que emergen formas e identidades políticas feministas, ecologistas, sexuales, étnico-raciales, urbanas... que suponen una pluralidad de reivindicaciones y politizan los espacios y dimensiones de la vida, desde la esfera privada hasta la producción de conocimiento. Al referirse a la exposición del museo Thyssen-Bornemisza *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, José Luis Villacañas reflexiona sobre formas de actuación vigentes para las que las minorías se consideran anecdóticas en una sociedad en la que la diferencia es ya un elemento estructural tanto en el ámbito político como en el religioso y cultural. Los avances respecto al reconocimiento de minorías diferentes en el ámbito sexual son notables, pero este trabajo está por realizar en lo referente a etnias y sus culturas históricamente consideradas minorías de poca relevancia o de inferior categoría

Estamos en condiciones de afinar para impedir que ninguna diferencia sexual tenga que producir vergüenza, y es justo. Y sabemos que la única forma de conseguirlo es que el diferente enuncie su diferencia. Y es justo. Pero no estamos en condiciones de dar voz a los grupos raciales diferentes ni de dejar que brillen en nuestros entornos y nos expliquen cuáles son sus problemas, y que reclamen para vivir con conciencia de dignidad. Y de esa manera sólo nos engañamos con los que

estúpidamente creemos que son los nuestros y hacemos de ellos los determinantes de nuestra mirada (Villacañas, 2024: 26).

Tras un largo e histórico proceso de colonización de carácter político, militar, económico, cultural o marcado también por otras manifestaciones surgiría una reacción en los territorios sometidos que se ha entendido como el proceso en el que las colonias se independizan del país colonizador: la descolonización, el proceso de independencia política de una colonia o territorio en relación con la nación extranjera que lo domina en condición de dependencia política, social, económica y cultural. A pesar de esa independencia política, durante siglos o décadas permanecen las marcas implantadas en esos territorios o espacios por la cultura colonizadora, a la vez que los bienes culturales y artísticos extraídos para ser llevados a las metrópolis dominantes no son devueltos y permanecen en museos, bibliotecas y centros de cultura como manifestaciones del dominio ejercido. Se realiza una descolonización política pero no cultural, antropológica, epistémica o del pensamiento en su conjunto.

El pensamiento decolonial sostiene que debemos repensar la acción política y, mucho más importante, nuestra propia educación, para crear un diálogo horizontal que contraste con el monólogo eurocéntrico del proceso de colonización de la modernidad. Devolver las posesiones materiales propias de las culturas un tiempo dominadas y restituir su valor intrínseco equiparable o tal vez superior al pensamiento occidental eurocéntrico que actuó como hegemónico en el momento de la colonización y que mantiene esa hegemonía siglos y décadas después de la descolonización política.

El término «descolonial» con raíz en la lengua castellana cambia y amplía por tanto su significado. Su uso se alterna con la genealogía decolonial de la escuela latinoamericana

asentada en instituciones del norte global. Se puede usar indistintamente para tratar el problema que planteamos sobre una nueva decolonización o descolonización en el ámbito cultural, antropológico y epistémico, aspecto que está pendiente a pesar del tiempo transcurrido desde la descolonización política. Hay autores como Ricaurte que prefieren utilizar la palabra «descolonial» porque consideran que, de esta forma, mantienen una «ruptura epistémica con las propuestas decoloniales que no abordan el género dentro de su análisis de la matriz colonial» (Ricaurte, 2023: 14).

Con todas estas cuestiones y matices como fondo se desarrolla un movimiento decolonizador que pretende transformar el mundo académico, los ámbitos de creación cultural y de movimiento social, para analizar y desafiar las relaciones de poder en todos los ámbitos de la vida social.

Este «giro decolonial», que cobrará mayor fuerza a inicios del nuevo milenio, es un movimiento ético-político y epistémico que se desarrolla a partir del diálogo establecido entre corrientes de pensamiento crítico: 1) la crítica a la modernidad capitalista desde su constitución como sistema mundo moderno/colonial capitalista; 2) la filosofía de la liberación de Enrique Dussel y su crítica a la geopolítica del conocimiento Occidentalista (Dussel, 1998); 3) el feminismo decolonial planteado por María Lugones quien analiza la dominación y la estructura como compuesta por cuatro regímenes de poder entrelazados: capitalismo, heterosexismo, racismo e imperialismo (Lugones, 2007: 186).

El desarrollo del proceso decolonial se localiza en distintos puntos y tiene influencia en el mundo académico, en los planteamientos políticos de movimientos antisistema actuales y en todas las derivaciones intelectuales, culturales y artísticas. Implica una descolonización del poder y del saber «desde líneas de pensamiento gestadas en

los márgenes y exterioridades relativas a la modernidad occidental, incluyendo sus formas culturales, subjetividades y modos de conocimiento» (Laó-Montes, 2020: 215).

Como ejemplo de reformulación de las políticas de conocimiento, en el Centro de Estudios de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, Stanley Aronowitz, Juan Flores y George Yudice coordinaban un programa de Estudios Culturales que tenía tres componentes principales:

- 1) Estudios de las formas y circuitos culturales rompiendo con las distinciones tanto entre alta cultura, cultura de masas y culturas populares, como también entre culturas locales, nacionales, regionales y globales; 2) insurrección de saberes subalternizados (étnico-racial, género, sexualidad y sus perspectivas críticas), lo que implica una reconstrucción de las arqueologías del saber, y de los modos de producción y comunicación de conocimientos; 3) reconsiderar la «Tecno-Ciencia» como formas de cultura y poder (Aronowitz, 1993).

Desde el punto de vista del pensamiento y la educación se plantea cambiar la enseñanza centrada en pensadores occidentales y hacer una ampliación con autores no occidentales impulsando un enfoque más inclusivo en la filosofía. Podríamos hablar de un inicio a partir de la descolonización del pensamiento donde a los grandes pilares del pensamiento clásico occidental se añadirían otros nombres que den paso a la diversificación de la filosofía incluyendo orientaciones como las aportadas por autores como Nishira Kitaro, filósofa japonesa que desafía el eurocentrismo, Linda Tuhiwai que con su libro *A descolonizar las metodologías* transformó la investigación educativa y la epistemología crítica, Uma Narayan, académica feminista indio-estadounidense, Kuasi Wiredu, filósofo Ghanés, el keniano Ngugi Wa Thiong'o autor de *Descolonizar la mente*, libro de referencia en el debate sobre la política lingüística de la

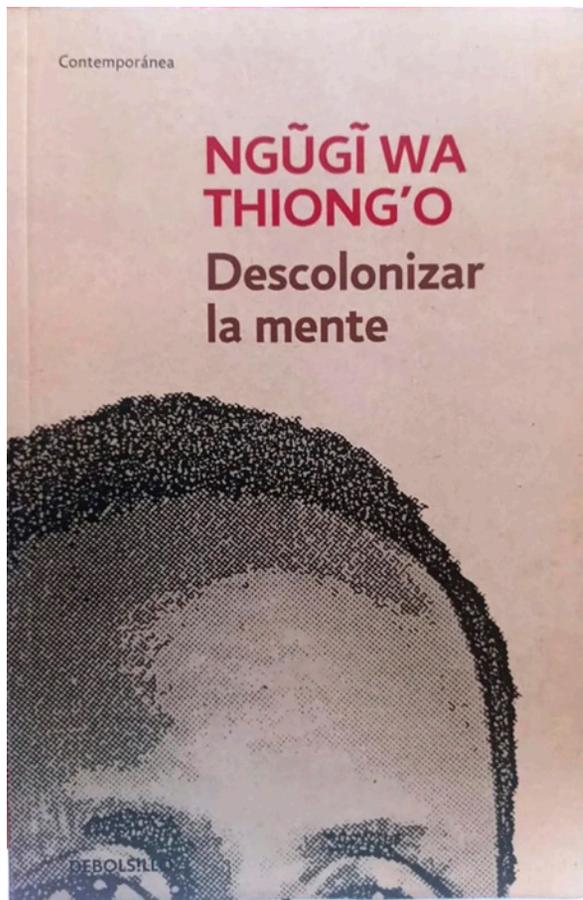
literatura africana en el marco poscolonial o Nkiru Nzegwu, especialista en género, panorama que se puede completar con obras como *Conocimientos nacidos en las luchas. Construyendo las epistemologías del sur*. La finalidad de esta orientación sería desmarginalizar, con el fin de asegurar que los llamados márgenes tengan espacio y visibilidad frente al predominio de un conocimiento moderno eurocéntrico dando paso a un mundo global polifacético.

En consecuencia, desde el punto de vista educativo será necesario un giro hacia la descolonización del modelo histórico dominante basado en la tradición oral y la escucha disciplinada para proceder a su sustitución por la participación más allá de la dualidad imperante. Esto daría paso a una forma de conocimiento del mundo que desafía a la narrativa europea «oficial» ampliándola con las narrativas de otras luchas «olvidadas», es decir, cuestionar el eurocentrismo y la narrativa vigentes y ofrecer nuevos horizontes de interculturalidad para Europa.

La descolonización del pensamiento y del conocimiento llevaría a la descolonización de las instituciones que lo imparten, lo recogen, y muestran a la sociedad. Por tanto, otro campo a descolonizar dentro de este proceso sería el museo que pasaría de esa línea fundamentalmente eurocéntrica marcada por los grandes metarrelatos y relatos de la modernidad a una apertura y descubrimiento de lo hasta ahora invisibilizado, las «pequeñas» historias silenciadas en los rincones y sombras de la marginalidad.

LA DESCOLONIZACIÓN DEL MUSEO CONTRA EL METARRELATO ARTÍSTICO. LA REVISIÓN DE LOS MUSEOS ESPAÑOLES

A lo largo del tiempo la visión histórica del patrimonio y de la riqueza artística ha estado



Portada de la obra *Descolonizar la mente* de Ngũgĩ Wa Thiong'o, 2015.

marcada por pautas culturales basadas en una construcción del pensamiento que hoy se considerarían coloniales y etnocéntricas. Desde el punto de vista internacional organismos como el ICOM, recomiendan establecer espacios de diálogo e intercambio que permitan superar ese marco colonial limitador de una apertura necesaria a otras culturas y formas de vida y transformar los museos en espacios activos que sirvan como base para la construcción de ese diálogo integrador:

La institución museo debe ser parte de la producción de un imaginario crítico, disruptivo, desobediente de su propio mandato fundacional. Desde sus propios fondos patrimoniales, debe abrirse a la producción de memorias e historias profundamente anticoloniales, porque tal y como señala Fabián Villegas, si bien la

cultura ha sido un instrumento para mediar las relaciones coloniales de amarre de las jerarquías raciales, también es necesario pensarla como un espacio de potencia y de posibilidad (García, Pacheco, 2024: 42).

El comienzo de un proceso de descolonización en los museos españoles tiene su antecedente en un movimiento internacional de base historiográfica que está en marcha desde hace años en instituciones de todo el mundo, como el Metropolitan de Nueva York, el Louvre de París o el Rijksmuseum de Ámsterdam. Se calcula que un elevado porcentaje de bienes culturales fueron expropiados y, por eso, muchos museos europeos comenzaron un largo e incierto proceso de devolución.

Por otra parte, España en la última cumbre de Mondiacult y en el 10º Encuentro Iberoamericano de Museos del año 2022 asumió el compromiso internacional de iniciar una revisión de las colecciones de los museos estatales dependientes del Ministerio de Cultura. Es una revisión que ya está incorporada como eje transversal en las programaciones temporales de museos estatales con el fin de resignificar todo aquello que sea, «una manifestación cultural producida bajo la presencia de un grupo foráneo dominante».¹

La situación que afecta a los museos en España plantea un problema que no es tanto de restitución como de narración y replanteamiento de la forma de presentar las colecciones y exposiciones que se concreta en un plan de resignificación del patrimonio cultural español y la creación de una sección adecuada en la Dirección General de Derechos Culturales. El ministro de cultura, Ernest Urtaun, con estas iniciativas pretende «superar un marco colonial o anclado en

¹ Urtaun, Ernest, Ministro de Cultura. Respuesta dada en el Congreso de los Diputados el 8 enero 2024.

inercias de género o etnocéntricas que han lastrado la visión del patrimonio, de la historia y del legado artístico» (Urtasun, 2024: 5) y extender y democratizar la creación y el acceso a la cultura incrementando la presencia en este ámbito del medio rural, los barrios desfavorecidos o mujeres y colectivos LGTBI frente a los grandes relatos histórico artísticos dominantes hasta ahora.

En este sentido las instituciones y en este caso los museos, son herramientas que en sus planteamientos expositivos muestran lo que desean mostrar de acuerdo con una línea de pensamiento y planteamientos políticos y de poder que marcarán la recepción del mensaje por parte del espectador y unas formas concretas de valorar las obras y el relato transmitido por el conjunto de la colección. De esta forma el museo contribuye a la creación de una conciencia social que orienta la configuración individual y social.

Esta concentración de la autoconciencia social en la exhibición de los prestigios y la gloria del soberano no puede ser mantenida como el régimen óptico exclusivo de una sociedad democrática. No desde que Goya nos mostró el temblor de un pueblo desvalido que busca proclamar su derecho a la independencia política. La ambivalencia del museo, como la propia de la historia humana, reside en que no hay colección sin respeto, pasión, entusiasmo o atención capaz de salvar esos restos culturales de los contextos históricos de barbarie en los que sin duda se forjaron (Villacañas, 2024: 27).

La revisión se ha puesto en marcha ya en el Museo Nacional de Antropología o en el Museo de América (Marcos, Koch, 2023) donde quizás por su propia temática puede parecer que es más directo o más claro ese proceso de descolonización, si bien algunos autores se plantean distintos problemas como «¿Dónde están los límites de la «resignificación» y de la devolución?» (Rodríguez de la Peña, 2024).

MEMORIA COLONIAL EN LAS COLECCIONES THYSSEN-BORNEMISZA

En esta línea podemos encuadrar la exposición temporal del Museo Thyssen, *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, que

impugna esa raíz primera, desactiva metáforas, quiebra silencios, repara ausencias y propone nuevos lenguajes. Nos hace preguntas que tienen que ver con la identidad y la otredad, en un sentido amplio, y plantea cuestiones que proyectan su relevancia en el tiempo presente [...] Revela además la capacidad de los museos para re-existir de acuerdo con las comunidades que los integran (Urtasun, 2024: 5).

Se trata de una muestra de setenta y tres obras que abarcan desde pintura del siglo XVII hasta obras de la contemporaneidad que afronta y asume las nuevas líneas señaladas por el ICOM, y hace una redefinición de los planteamientos expositivos de su colección a través de la reconstrucción de su actividad comisarial. Con esto lo que se pretende es un cambio en la mirada colectiva sobre el conjunto artístico que conforma el patrimonio y se busca ser un medio más que contribuya al proceso de cambio en los conceptos y el pensamiento coloniales del conjunto de la sociedad.

Organizada en seis apartados temáticos, en la exposición se plantean cuestiones principales del debate sobre la decolonización que de alguna forman resumen las líneas que marcan las pautas que se están siguiendo en este proceso y que podrían servirnos para una valoración general de la actividad y de los estudios que se están desarrollando al respecto en la generalidad de los espacios museísticos que desean seguir esta línea decolonizadora. Las secciones en que se reorganiza parte de la colección son: el extractivismo y la apropiación, la construcción racial del «otro», el esclavismo



Willem, Kalf. *Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos*, 1662. Fotografía: «Still Life with Chinese Bowl and Nautilus 1662 Willem Kalf», Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, bajo licencia PDM 1.0.

y la dominación colonial, la evasión a nuevas arcadias, el cuerpo y la sexualidad y la resistencia desde el cimarronaje y los derechos civiles. En este caso el propósito es claramente deconstruir el «eurocentrismo» y romper la «invisibilización» de los dominados.

A través de cincuenta y cinco obras de las colecciones históricas del museo (colección permanente y colección Carmen Thyssen), y de dieciocho piezas contemporáneas procedentes de la colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, tratan de mostrar las

consecuencias de un colonialismo que tras imágenes idílicas, esconde la dureza de la acción colonial.

En ella se analiza la huella en el arte (no siempre explícita y casi siempre ignorada) de los grandes rasgos del colonialismo europeo: la sobreexplotación de los territorios de ultramar y de sus poblaciones, la construcción racial que impone una jerarquía según el color de piel, el esclavismo y la dominación violenta, la idealización del paisaje y la vida en las colonias, la sexualización de los habitantes de los territorios colonizados



Jansz, Frans. *Vista de las ruinas de Olinda*, 1656. Fotografía: «Frans Post - View of the Ruins of Olinda, Brazil – WGA18190», Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, bajo licencia PDM 1.0.

(especialmente las mujeres) y finalmente los testimonios de resistencia, desde el cimarronaje hasta la lucha por los derechos civiles (Solana, 2024: 6).

Esta acción es un intento de relectura de la colección, ya iniciado en muestras anteriores como *Arte Americano*. El marco global, lo apuntábamos al principio, rompe con los grandes relatos que fundamentaban la organización de las colecciones para dar paso a todos esos «relatos menores», desafíos de la sociedad del siglo XXI, como la crisis climática, la igualdad de género, las migraciones o, en este caso, la descolonización.

«Extractivismo y apropiación» ponen de manifiesto la explotación de tierras ocupadas y la apropiación de elementos culturales a veces

bajo otras denominaciones como primitivismo y orientalismo. Por otra parte, la presencia de cerámicas, lozas... en obras como *Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos* (1662), de Willem Kalf, vuelven la mirada y el pensamiento hacia esa línea de creación artística que se aleja del gran relato o la gran obra de arte para dar paso a géneros menores que a su vez centran la atención en esas otras artes o artesanías que a día de hoy constituyen todo el abanico de los microrrelatos artísticos procedentes también de la marginalidad del arte.

Las obras de la colección reunidas bajo el epígrafe de «La construcción racial del otro» evidencian la presencia en los cuadros de otras etnias, su sometimiento a la evangelización presentada como elemento colonizador. Se



Hals, Frans. *Grupo familiar ante un paisaje*, 1662. Fotografía: «Frans Hals - Familiegroep in een landschap», Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, bajo licencia PDM 1.0.

trata de una lectura étnica jerarquizada desde la altura de la pureza de sangre, al menor rango de etnias y castas consideradas como destinadas a la extinción y desplazadas a la periferia.

«Esclavismo y dominación colonial» afronta las distintas formulaciones de la esclavitud, tanto antigua como moderna, las formas de violencia de distintos esclavistas sobre los pueblos colonizados, la trata de esclavos en distintas formas y momentos, la contratación de mano de obra a bajo precio o las formas de esclavismo que subyacen bajo la ocupación territorial. Esta crudeza parece querer suavizarse con obras de paisaje idílico que son desenmascaradas en la sección de «Evasión a nuevas arcadias» donde se relea ese paisaje

idílico como una justificación del usufructo y la apropiación de los territorios colonizados apoyándose en la doctrina de Destino Manifiesto o la especial elección de Dios al pueblo estadounidense (predestinación calvinista), y por extensión a los europeos, para conquistar nuevos pueblos con el fin de llevarlos a la «verdad», es decir, la luz de la democracia, la libertad y la civilización.

«Cuerpo y sexualidad» presenta la erotización, especialmente femenina, de la corporalidad indígena africana y especialmente oriental. Se trata de una visión patriarcal de la mujer exótica como vía hacia el encuentro con la naturaleza más salvaje. La cosificación se refleja en el planteamiento de las distintas situaciones de alienación y resistencia. En esta



Ekhout, Albert. *Mujer canibal*, 1641. Fotografía: «Retrato de una mujer tapuya sosteniendo partes del cuerpo humano», Museo Nacional de Dinamarca, bajo licencia CC-BY-SA 3.0.

sección frente a esa realidad, hay una búsqueda de justificación del yo como fruto de la hibridación étnica y de identidades múltiples.

Los miembros de culturas no-occidentales van adquiriendo conciencia de su propia fuerza para convertirse ellos mismos en sujetos con conciencia de identidad y resistencia africana. «Resistencia. Cimarronaje y derechos civiles» muestra grupos de afrodescendientes que huían de las fincas en las que eran esclavos a lugares remotos y militarmente defendibles. Esto se dio ya en fechas tan tempranas como 1553 cuando Alonso de Illescas lideró el primer territorio libre frente a la colonización española en Ecuador. La conservación,

también reivindicativa de la música y la danza; el abolicionismo y la «doble conciencia» africana y occidental. El cimarronaje y el papel de los afrodescendientes van ganando presencia en la sociedad estadounidense, sobre todo a lo largo del siglo xx, reivindicando sus raíces y derechos civiles o las cosmovisiones indígenas respetuosas con la naturaleza. En definitiva, mostrando maneras de habitar el mundo al margen de las pautas marcadas por occidente.

La panorámica de la cuestión decolonizadora queda representada con amplitud en esta relectura de la pintura a través de las obras de las colecciones Thyssen. El enfoque es claramente la muestra de una superioridad étnica sobre una o múltiples realidades culturales totalmente diferentes y sometidas. Pero podemos encontrar otros matices a raíz de alguno de los planteamientos de la actividad del Museo Reina Sofía.

LA DESCOLONIZACIÓN DEL MUSEO EN EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. UNA LECTURA EN OTRA LÍNEA

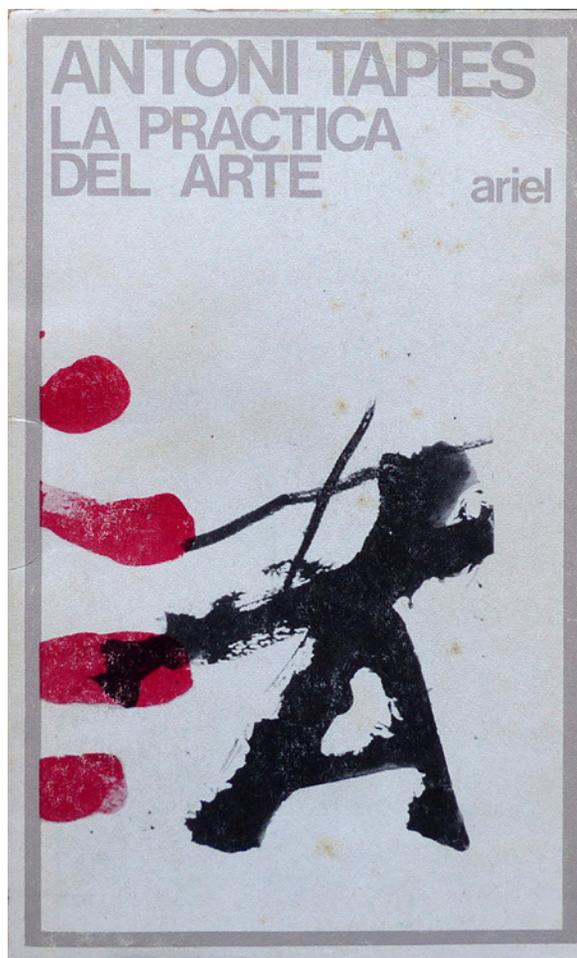
En febrero de 2024, Manuel Segade, Director del Museo Nacional Reina Sofía al exponer el programa anual del Museo, presentaba la descolonización como un tema «ineludible» en el arte contemporáneo. Como concreción, Segade expuso la programación del año 2024 presentando a cinco mujeres y a cinco hombres. Un ejemplo de las principales muestras sería *La práctica del arte*, retrospectiva de Antoni Tàpies a celebrar entre el 20 de febrero y el 24 de junio y comisariada por Manuel Borja-Villel. «Estamos muy orgullosos de decir que va a ser una exposición que abarca una de las más grandes retrospectivas sobre el pintor» (Segade, 2024, párr. 7).

Borja-Villel también es el comisario de *Opera to a black venus*, del 19 de noviembre al 31 de marzo de 2025, centrada en Grada

Kilomba, «una de las artistas fundamentales de la diáspora africana». Para Segade «la muestra viene a revelar algunos procedimientos que son invisibles a ojos de los caucásicos» (Segade, 2024).

Volviendo a la exposición *Antoni Tàpies. La práctica del arte*, dentro de ese marco descolonizador del arte occidental, el museo desarrolló una «Sesión zen a partir de Tàpies» como forma de conexión con la cultura oriental que alejaba al artista del eurocentrismo puro. En esta actividad, un monje español budista zen desarrollaba una explicación sobre el pensamiento zen y la caligrafía en la pintura española, a la vez que hizo una demostración de ejecución caligráfica. Acción interesante aunque no exenta de algún error pues antes de la performance, solicitó al público que no aplaudiese y que adoptase la postura de Gasshō, que consiste en juntar las manos para rezar gesto que en realidad, en Japón está asociado básicamente a actos funerarios. Se trata de un gesto frecuente en India pero, no tanto en China y Japón. Independientemente del saludo, este planteamiento nos lleva a una reflexión sobre el tema del orientalismo, su presencia y significado real en la pintura informalista española, rasgo que está vinculado a sus mismos orígenes.

La relación establecida por el Museo Reina Sofía con el mundo oriental a raíz de la exposición *Antoni Tàpies. La práctica del arte* está en la línea del programa descolonizador expuesto por su Director (Segade, 2024), pero un análisis a la luz de hechos y relaciones establecidos por artistas españoles desde los años sesenta, puede darnos otros matices de la visión decolonizadora que pueden escaparse si se hace una lectura rápida de los acontecimientos históricos. Se abre a la reflexión la posibilidad de considerar que también se hayan producido relaciones con otras culturas no solo de conquista y dominio sino también de intercambio y aprendizaje, especialmente en momentos



Portada de la obra *La práctica del arte* de Antoni Tàpies, 1971.

de la historia en los que parecía que el pensamiento occidental se había vaciado y buscaba beber de otras fuentes.

En esos años cincuenta y sesenta del siglo xx en que el régimen franquista empezaba a salir de su autarquía también artística y cultural, surgieron grupos como *Dau al Set* en Cataluña o *El Paso* en Madrid. Son varios los artistas españoles de entonces que bebieron de las fuentes de la estética oriental. Por citar alguno, Luis Feito, Torner o Fernando Zóbel que además había nacido en Filipinas, hecho que facilitó su contacto con las culturas orientales. La participación de Zóbel en unas excavaciones arqueológicas despertó su interés por el arte chino lo que le llevó a estudiar la caligrafía



Sesión zen en exposición *Tàpies. La práctica del arte*.



Acción plástica Grupo Gutai 1954. Museo Reina Sofía 2024.

oriental de la que fue profundo conocedor. Sus *Saetas* y las obras de la serie negra se emparetaban con las de artistas como Hartung, Mathieu, Michaux o Tobey. Zóbel recogerá en sus escritos y reflejará en su obra el pensamiento de tratadistas orientales como Shen Tung Ch'ien. Estos y otros artistas miraban ya hacia otras fuentes para el pensamiento artístico de su obra. Esa cultura de los márgenes que ahora se quiere hacer presente como un nuevo proyecto de reorientación del discurso, estaba ya presente como fuerza intrínseca de la creación plástica española hace más de setenta años y es desde mucho antes, todo un valor fundamental en la obra de Joan Miró. La integración artística en estos casos asume un papel claramente enriquecedor y de aprendizaje.

El intercambio artístico y cultural vivido entonces queda demostrado por hechos como la actividad desarrollada por Michel Tapié y su exposición *Un arte otro* donde el informalismo se daba la mano con el orientalismo. Tapié eligió a los artistas pensando en la necesidad de «temperamentos dispuestos a romper con todo, con obras inquietantes,

pasmosas, llenas de magia y violencia para reencaminar al público» (Moszynska, 1996: 128) llegando a producirse un encuentro en Japón entre Yoshiara Jiro y Tapié. Tapié recibió información sobre el trabajo de línea similar que se estaba desarrollando en Japón a través de los artistas japoneses Domoto Hisao e Imai Toshimitsu, llegados a París en 1955 y 1952 respectivamente. En 1957 Domoto, artista de Kyoto y amigo de Yoshihara, mostró a Tapié las publicaciones del *Grupo Gutai* informándole sobre sus actividades. Ese mismo año Tapié viajó a Japón, primero de varios viajes, con Mathieu, Imai y con el pintor americano Sam Francis para conocer a Yoshiara Jiro quien, con un pensamiento similar, había creado la Asociación de Artistas Gutai que reunía a unos veinte artistas con el fin de «crear lo que nunca había existido antes» a través de una deliberada destrucción con el fin de generar algo totalmente nuevo.

En Europa las revistas de arte habían publicado trabajos sobre caligrafía oriental poniendo de manifiesto la búsqueda de nuevos modelos de «leer» la realidad que se

estaba desarrollando ya entonces a través de la conexión con otras formas de pensamiento alejadas del hoy denominado eurocentrismo occidental. Estos ejemplos deben hacernos reflexionar sobre una conexión con culturas no europeas que quedan fuera de los términos de colonización artística y cultural a la que todo el proceso de decolonización que estamos viviendo pretende combatir. La relación aquí fue de intercambio y búsqueda de nuevas formas de comunicación artística donde occidente mira a otras culturas de los márgenes con afán de aprender o al menos de enriquecerse.

Gustavo Torner confirma ya entonces, la consideración del valor artístico de cualquier manifestación creativa aunque ésta tenga poco o nada que ver con lo considerado como «gran arte» en occidente:

Yo en pura teoría acepto que el arte pueda ser todo. Esto se me aclaró muy bien cuando estuve en Japón hace quince años, al ver los jardines que allí pueden ser el gran arte como aquí lo son las Meninas. Y si un jardín es un gran arte, por qué no lo va a ser cualquier otra cosa, una bombilla colgada con hilos de color de determinada forma. En China el gran arte es la cerámica, que en occidente nunca pasa de ser arte decorativo. En esta línea yo acepto que cualquier cosa sea un gran arte si consigue expresar con un lenguaje simbólico lo que el artista quiere transmitir (Torner, 1996: 97).

Cuando en 1974 expone en la galería Turner serigrafías a las que denominaría «japonesadas», concreta su pensamiento sobre la forma de acercamiento a otras culturas como aprendizaje o enriquecimiento y las dificultades que este proceso supone:

A esta última serie de serigrafías las llamaría, si no sonara tan mal en español, «Japonesadas» o «diversas perspectivas». Pero quizá esté bien que el título suene mal, pues así traduce mejor la atracción; después el acercamiento y esfuerzo de comprensión de otra cultura, y a la vez,

la conciencia de fracaso de este intento. Queda la modificación de la visión primera y un enriquecimiento personal posterior, cosa natural al asomarnos con interés a los demás, aunque sigan quedando lejanos (Torner, 1974).

A la vista de estos ejemplos, podemos considerar también que estamos ante un planteamiento en el que un occidente cansado mira en otras direcciones, mira a los márgenes, en busca de nuevas formas de decir. Con esta necesidad crea puentes con lejanas culturas, donde la relación no es de dominio sino más bien de reconocimiento y respeto ante un igual o incluso ante algo superior.

CONCLUSIÓN

Para concluir, se puede afirmar que a través del proyecto decolonizador fundamentalmente se trata de mostrar que el hecho colonial no acaba con la abolición de la trata y la esclavitud ni con la independencia de las antiguas colonias europeas, sino que sigue teniendo unas importantes consecuencias y proyecciones en la actualidad que se ponen de manifiesto a través de sus consecuencias sociales, económicas y culturales que han marcado las pautas seguidas por las líneas expositivas de museos y colecciones.

Desde el punto de vista del debate entre modernidad y posmodernidad, el estudio del fenómeno colonial quedaba en esos márgenes del gran relato histórico moderno. El replanteamiento decolonial lo retoma con fuerza planteándolo como una vía para repensar el mundo occidental desde sus bases filosóficas y poniendo al mismo nivel que el pensamiento clásico, el cristianismo y la cultura occidental extendida a los territorios colonizados, otros pensamientos indígena ahogados o sometidos por la imposición eurocéntrica y reconsiderando, a partir de ahí, su recuperación, proyección e implantación en la sociedad. Esto

supone la revisión de métodos y contenidos en el ámbito de la educación y en las formas de hacer llegar la cultura y el pensamiento a la sociedad.

Una de las herramientas principales de esta tarea la constituyen el museo y las exposiciones que muestran la imagen generada por las corrientes culturales, la obra de arte, la creación plástica y visual en general como transmisoras de historia, pensamiento y cultura. Pero el fenómeno presenta una enorme complejidad. Predominantemente se está revisando la colonización como una conquista que además del dominio territorial y la explotación económica, ahogó las culturas colonizadas para sustituirlas por sus propios planteamientos y valores a los que se consideraba superiores. Se produjo además una apropiación de las manifestaciones culturales indígenas como símbolos del sometimiento logrado a través de la conquista y explotación.

Estudiando el fenómeno con detalle se debe considerar también que se produjo un intercambio cultural en sentido inverso de enriquecimiento para pueblos y culturas europeas. A modo de ejemplo, la búsqueda de vías de creación plástica en la cultura oriental de muchos artistas europeos que se señala tras referirnos a la exposición sobre Tàpies y el intento de unir su obra entre otros aspectos, a la caligrafía japonesa. Son muchos los puntos de vista a analizar en este tema. La descolonización del museo debe buscar el estudio de todos los matices, también los de aportación e intercambio, que los hubo en ambas direcciones, evitando centrarse únicamente en una lectura de conquista, expolio y opresión por más que esta haya sido la más grande y visible.

El museo por tanto, ha iniciado un proceso de devolución de bienes extraídos y asumiendo las líneas señaladas por el International Council of Museums replantea la forma de presentar sus colecciones y busca nuevas líneas a la hora de programar y desarrollar las futuras

exposiciones redefiniendo los planteamientos expositivos de las colecciones a través de la reconstrucción de su actividad comisarial.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- ARONOWITZ, Stanley (1993) *Roll over Beethoven: The Return of Cultural Strife*, LN Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- CARABANTE, José María (2021) *La suerte de la cultura. Hacia una reconstrucción de la cultura y del hombre*, Madrid: La Huerta Grande.
- El ministro de cultura anuncia una revisión de los museos estatales para superar el marco colonial (2024, 22 de enero), en *El País*. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2024-01-22/el-ministro-de-cultura-anuncia-una-revision-de-los-museos-estatales-para-superar-un-marco-colonial.html> [Fecha de consulta 22/01/2024]
- El Thyssen ahonda en la descolonización con una exposición sobre la memoria colonial (2024, 29 de mayo), en *La Vanguardia*. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/vida/20240529/9688076/thyssen-ahonda-descolonizacion-exposicion-sobre-memoria-colonial-agenciaslv20240529.html> [Fecha de consulta 19/06/2024]
- España revisará los museos para superar el marco colonial (2024, 25 de enero), en *Mirada 21*. Disponible en <https://mirada21.es/cultura/espana-revisara-los-museos-para-superar-el-marco-colonial/> [Fecha de consulta 24/01/2024]
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, María Begoña (1998) «Informalismo y abstracción. Un diálogo entre Oriente y Occidente», *Arte e identidades culturales*, Oviedo: Actas XII Congreso del CEHA, 117-123.
- GARCÍA LÓPEZ, Yeison y Andrea PACHECO GONZÁLEZ (2024) «Hay algo de lo que tenemos que hablar. Sobre la posibilidad de un diálogo decolonial», en VV.AA (2024) *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 30-43.
- LAÓ-MONTES, Agustín (2020) *Contrapunteos diaspóricos: Cartografías políticas de Nuestra Afroamérica*, Bogotá: Universidad del Externado.

- LAO-MONTES, Agustín (2022) «Construyendo políticas culturales descolonizadoras. La interculturalidad como recurso de ciudadanía y democracia sustantiva», *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e intervención social*, 34: 25-59.
- LUGONES, María (2007) «Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System», *Hypatia*, 22 (1): 186-209.
- LYOTARD, Jean François (1987) *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra.
- MARCOS, Anna y Tommaso KOCH (2023) «Anticuado o colonialista, cómo actualizar el Museo de América de Madrid», en *El País Digital*. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2023-06-11/anticuado-o-colonialista-como-actualizar-el-museo-de-america-de-madrid.html> [Fecha de consulta 11/06/2024]
- MOSZYNSKA, Anna (1996) *El arte abstracto*, Barcelona: Destino.
- RICARTE QUIJANO, Paola (2023) *Descolonizar y despatriarcalizar las tecnologías*, Gobierno de México: Centro de Cultura Digital.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel Alejandro (2024) *La Europa de Dante*, Madrid: El Buey Mudo.
- RODRÍGUEZ, Antonio (2024) «Urtasun pone como ejemplo de cultura colonial el arte romano y la pintura virreinal», en *The Objective*. Disponible en <https://theobjective.com/espana/politica/2024-02-14/urtasun-cultura-colonial-arte-romano/> [Fecha de consulta 14/02/2024]
- SANTAMARTA DEL POZO, Javier (2021) *Fake news del Imperio español*, Madrid: La Esfera de los Libros.
- SEGADE, Manuel (2024) «La descolonización es un tema ineludible en el arte contemporáneo», en *Mirada 21*. Disponible en <https://www.abc.es/cultura/segade-descolonizacion-tema-ineludible-arte-contemporaneo-20240207170202-nt.html> [Fecha de consulta 7/02/2024]
- SHEN TUNG, Ch'ien (1781) «Arte de la pintura», en ZÓBEL, Fernando (1974) *Cuaderno de apuntes sobre pintura y otras cosas*, Madrid: galería Juana Mordó.
- SOLANA, Guillermo *et al.* (2024) «Presentación», en VV.AA (2024) *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 6.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de y María Paula MENESES (eds.) (2020) *Conocimientos nacidos en las luchas. Construyendo las epistemologías del sur*, Madrid: Akal.
- TORNER, Gustavo (1974) *Serigrafías 1963-1974*, Madrid: Galería Turner.
- TORNER, Gustavo (1996) *Escritos y conversaciones*, Valencia: Pretextos.
- URTASUN DOMÉNECH, Ernest (2024) «Comparecencia del Ministro de Cultura, Ernest Urtasun en la Comisión del Cultura», en *Ministerio de Cultura*. Disponible en <https://www.cultura.gob.es/prensa/discursos-intervenciones/2024/240122-comparecencia-comision-cultura.html> [Fecha de consulta 26/01/24]
- URTASUN DOMÉNECH, Ernest *et al.* (2024) «Presentación», en VV.AA (2024) *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- VILLACAÑAS, José Luis *et al.* (2024) «La memoria del volcán humano», en VV.AA (2024) *La memoria colonial en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 20-29.
- YOSHIHARA, Jiro (1979) *Jiro Yoshihara and the today's aspects of the Gutai*, Japón: Hyogo Museum of Modern Art.
- ZÓBEL, Fernando (1974) *Cuaderno de apuntes sobre pintura y otras cosas*, Madrid: galería Juana Mordó.

Recibido el 29 del 6 de 2024

Aceptado el 10 del 9 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 64-79]



Museo y centro cultura, menonita. Cuauhtémoc, Chihuahua, México. Cortesía del Museo.

MUSEOLOGÍA DE LA FAMILIA MENONITA TRADICIONAL EN CHIHUAHUA, MÉXICO

MUSEOLOGY OF TRADITIONAL MENNONITE FAMILY IN CHIHUAHUA, MEXICO

Oscar Misael Hernández Hernández
El Colegio de la Frontera Norte (México)

Resumen A inicios de la segunda década del siglo xx, los primeros grupos menonitas arribaron al norte de México y, hasta la fecha, continúan asentados, principalmente en estados como Chihuahua. En el año 2000, se fundó en una ciudad de este Estado, Cuauhtémoc, el Museo y Centro Cultural Menonita, en el cual se muestra la réplica de una casa menonita tradicional. El objetivo de este artículo es explorar cómo en este museo se representa a este tipo de familia. Metodológicamente se hace un abordaje museológico consistente en la observación como turista y como antropólogo. Se analiza el montaje museográfico y se muestra que la familia menonita tradicional está configurada en dos sentidos: por un lado, como un proyecto colonizador masculino, y por otro, como una forma de organización de las prácticas de género en la familia que legitiman relaciones de poder entre sus integrantes.

Palabras clave Museo, menonitas, masculinidad, representación, poder, México.

Abstract At the beginning of the second decade of the 20th century, the first Mennonite groups arrived to northern Mexico and, to this day, continue to be settled there, mainly in states such as Chihuahua. In the year 2000, the Mennonite Museum and Cultural Center was founded on a city in that state, Cuauhtémoc, which displays a replica of a typical Mennonite house. The goal of this paper is to explore how traditional Mennonite family is represented in this museum. Methodologically, a museological approach is made consisting of observation as a tourist and as an anthropologist. The museographic assembly is analyzed and it is shown that traditional Mennonite family is configured in two senses: on the one hand, as a male colonizing project, and on the other, as a form of organization of gender practices in the family that legitimize power relations among its members.

Keywords Museum, Mennonites, Masculinity, Representation, Power, Mexico.

INTRODUCCIÓN

En un ensayo por demás sugerente, Lawrence Douglas Taylor Hansen (2005: 6) afirma que los menonitas emigraron desde Canadá hasta México a principios de la década de 1920, durante el gobierno de Álvaro Obregón. Su emigración al país se debió a querer mantener una identidad propia como grupo étnico-religioso, lo hicieron en grupos más o menos numerosos y, sobre todo, formó parte de un proyecto colonizador que hizo visibles diferencias culturales entre este grupo y los mexicanos, incluso entre los mormones.

Específicamente, los menonitas se asentaron en el norte de México. En septiembre de 1921 compraron la ex hacienda de Bustillos, cuya gran extensión de terrenos se ubicaba cerca de San Antonio de los Arenales, actualmente Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua. Patrick Allouette afirma que después de un largo viaje en tren y de descargar sus pertenencias, «la estación de San Antonio de los Arenales se convirtió en un campamento animado [...] levantaron primero carpas para abrigarse [...] y muy pronto establecieron sus primeras colonias» (2014: 179-180).

A poco más de un siglo de asentados en esta región, los menonitas se han adaptado y apropiado del espacio a pesar del paisaje cultural diverso que predomina en el norte de México (Bravo *et al.* 2015). No obstante, entre parte de la comunidad académica se ha desarrollado interés por conocer cuál es su identidad cultural (Islas, 2014), la aceptación cultural que tienen entre otros grupos (Bautista, 2022), o bien qué herramientas de comunicación utilizan para preservar su historia e identidad cultural (Ledezma, Aguaded, Mancinas-Chávez, 2022).

Sin embargo, al menos en Chihuahua muy pocos o nadie se han hecho preguntas sobre la familia menonita como parte de su identidad histórica o cultural (Rivera, Jiménez, 2018).

Tampoco se ha cuestionado si los procesos de identificación y diferenciación entre los menonitas, además de estar vinculados con cambios socioeconómicos (Pedroza, 2020), tienen que ver con representaciones sobre la familia, con proyectos de colonización o con prácticas de género familiares.

¿Cómo se representa la familia menonita tradicional? El objetivo de este artículo es explorar dicha representación basándonos en el análisis de un montaje museográfico. Considero que centrar la mirada en este grupo étnico-religioso puede ser útil para conocer y entender su estructura y/u organización familiar, aun cuando se trata de una aproximación metodológica diferente o no convencional.

Es innegable que la familia menonita en general, y la familia menonita tradicional en particular, es una institución por demás importante en términos culturales e históricos. Por un lado porque, como afirmó Pedroza García para los menonitas del norte de México: «la cohesión de la familia es vista como una tarea cuyos alcances impactan al resto de la comunidad, y viceversa» (2020: 260); y, por otro lado porque, como señaló Arteaga Cantú, al menos la familia menonita de estados como Chihuahua, ha estado inmersa en un proceso de tradición-modernidad «que combina sus tradiciones centenarias con las demandas de la vida moderna» (2023:11).

Allende estos planteamientos, la exploración del objeto de estudio también se vincula con otras reflexiones teóricas. Por un lado, pensar si un museo menonita como el de interés, ejemplifica la distinción que Fernández de Paz (1997: 109-110) planteó hace poco más de dos décadas: un museo etnográfico en tanto concentra objetos de un pasado en torno a artes y costumbres populares, o bien un museo antropológico que reúne «objetos procedentes de culturas lejanas y primitivas». En cualquiera de los casos, señaló la autora, lo importante es concebir que

un museo es custodio de bienes culturales, donde los objetos son un medio para comprender la identidad propia y respetar la otredad.

Por otro lado, considerar al museo menonita como «la representación del poder y el poder de la representación» (Barañano, Cátedra, 2005: 230) en tanto tienen implicaciones políticas, reafirman derechos e, incluso, «pretenden hablar por otros». El señalamiento no es para menos, pues los usos de la cultura en un pasado histórico o en un presente etnográfico, pueden ser maniqueos en un museo en tanto «espacios de colonización occidental» (Bustamante, 2012) que moldean la memoria y la identidad.

Finalmente, si el museo menonita en cuestión solamente es un lugar de memoria, de cohesión de la identidad y la educación en la región, como se planteó en el único estudio que existe sobre el mismo (Islas, Domínguez, Lozano, 2017). O bien, si guarda paralelismos con museos similares situados en otras latitudes, como el del Chaco Paraguayo, que enfatiza la cultura multiétnica como atractivo turístico (Segrado, Balbuena, 2022); el de la Colonia El Ombú en Uruguay, recientemente inaugurado para ilustrar la llegada de los menonitas a esta región (Portal de Young, 2023); u otros museos etnográficos y comunitarios situados en México que apropian el concepto de cultura en clave ideológica (Burón, 2012).

Con base en estos prolegómenos, el presente artículo se propone explorar la representación de la familia menonita tradicional en el museo señalado, en tanto un espacio ideológico, de poder y representación en sí. El texto está dividido en tres secciones. La primera describe el Museo y Centro Cultural Menonita situado en Cuauhtémoc, Chihuahua, así como el abordaje metodológico utilizado. La segunda sintetiza el recorrido por dicho Museo y Centro Cultural, planteando algunas reflexiones y análisis en torno a la representación que se monta sobre la familia menonita tradicional

y su historia en la región. Finalmente se comparten algunas conclusiones.

EL MUSEO MENONITA: CONTEXTO Y ABORDAJE

Los museos no sólo son un espacio de representación histórica o cultural, sino también un recurso didáctico para las Ciencias Sociales (Jiménez, Plaza, Echeverría, 2019). Este es el caso del museo que sirvió como locus de exploración. Formalmente se denomina Museo y Centro Cultural Menonita. Se trata de una asociación civil que fue fundada en junio del año 2000 (Museo Menonita, 2000). La creación de dicha asociación no sorprende en una ciudad como Cuauhtémoc, Chihuahua, pues técnicamente el origen y desarrollo de la ciudad fue paralelo al arribo de la primera oleada de menonitas en la primera mitad del siglo xx, y hoy en día Cuauhtémoc es considerada la Tierra de las Tres Culturas: la mestiza, la rarámuri y la menonita (Bravo *et al.* 2015), representando esta última alrededor de un 15% del total de la población en el municipio: 180.638 hasta el 2020.

Según el portal del museo, la misión de la asociación fue «preservar, promover y difundir el patrimonio cultural de la comunidad menonita que se establece en México el 8 de marzo de 1922». Aquí notamos un elemento histórico importante que, como se mostrará más adelante, también es apropiado para el montaje museográfico en una de las salas, pero, sobre todo, para identificar indicios de la familia tradicional en el marco de la cultura menonita también tradicional.

Por otra parte, en el portal del museo se destaca que «su primera producción museográfica, réplica de una casa menonita tradicional, abre sus puertas en el año 2001». Aquí notamos un elemento cultural también relevante, que constituye el *locus* del museo: la



Una familia menonita tradicional. Fotografía del autor.

casa como objeto material pero también como espacio simbólico donde se pueden captar una historia de colonización masculina y de configuración de la familia tradicional en un contexto patriarcal.

Al fijar la mirada en los espacios de la casa menonita «tradicional», los lugares ocupados por un sexo u otro, la división sexual del trabajo, los utensilios, es posible percibir tales representaciones y configuraciones. Como enseguida se mostrará, mucho de esto podemos entretejerlo al caminar al interior del museo y adentrarnos en parte de la historia y cultura menonita representada en el mismo.

Para lograr lo anterior, el acercamiento metodológico en este trabajo no se basó en técnicas de investigación tradicionales. Más bien, como antes señalé, se trató de un abordaje museológico (Mosco, 2018: 22), el cual realicé como turista y antropólogo que visitó

un museo menonita situado en Cuauhtémoc, Chihuahua, en 2021 y 2022. Después de todo, como expresó Marc Augé (2018), la frontera entre un turista y un etnólogo es difusa: ambos tienen en común el extrañamiento, la observación, aunque esta última puede ser menos sistemática y prolongada. En este artículo intento sintetizar ambas miradas a través de una narrativa descriptiva y analítica.

La relevancia metodológica no sólo radica en el tipo de abordaje para explorar cómo es representada la familia menonita tradicional en un museo, sino también porque al menos en México, de los 1637 museos que se registran en el Sistema de Información Cultural del Gobierno mexicano, solamente ochenta y cinco se catalogan para grupos étnicos particulares y, específicamente, sólo uno a los menonitas: el Museo y Centro Cultural Menonita de Cuauhtémoc (sic México, 2023).

EL RECORRIDO MUSEOLÓGICO

LA SALA DE HISTORIA (MASCULINA)

El recorrido del museo se inicia en una sala grande donde se narra parte de la historia de los menonitas, específicamente su llegada a México. En una pantalla se proyecta un documental que enfatiza la necesidad que había en el país, durante aquel momento histórico, de colonizar el norte, y la emotiva apertura de los menonitas para aceptar el reto de viajar desde tierras productivas en Manitoba, Canadá, a tierras desconocidas en México. Se trata de una historia que en parte refleja las migraciones de esta comunidad étnico-religiosa hacia el norte de México en los años veinte y posteriores (Taylor, 2005). El documental resalta la historia de un proyecto colonizador, eso es más que evidente, pero para el antropólogo acucioso también queda claro que se trató de un proyecto de colonización masculina, organizada y representada por hombres.

Al menos esa es la representación que se muestra en esta sala cuando el documental nos relata la organización y llegada a México de una delegación formada por Klaas Heide y Cornelius Rempel, de Manitoba; David Rempel y el reverendo Julius Wiebe, de Swift Current (Saskatchewan), y Johann Wall y el reverendo Johann P. Wall, de Hague-Osler, Canadá. El montaje histórico enfatiza que son ellos quienes se dan a la tarea de visitar diferentes regiones de México, desde la capital del país hasta Sonora y Durango, para finalmente elegir Chihuahua porque ahí había tierra suficiente y lluvias constantes, «como si Dios hubiera tocado la tierra con una varita mágica». La frase resalta la ideología anabaptista de los menonitas: la creencia trinitaria de lo divino y del bautismo literal o simbólico como renacimiento (González, 2009).

El documental también resalta los acuerdos masculinos: es la delegación de varones menonitas la que entabla vínculos con autoridades políticas de México, hasta que, en febrero de 1921, el presidente Álvaro Obregón y el ministro de agricultura les dan concesión de privilegios: tierras a bajo costo, la exención del servicio militar, la práctica de su religión anabaptista y el uso de del alemán en sus propias escuelas. Los acuerdos masculinos no sorprenden, pues como afirmé en otro espacio, al menos durante ese periodo histórico en México el monopolio de la política en sí fue una hegemonía masculina que excluyó a las mujeres (Hernández-Hernández, 2010), lo que implicó una forma de violencia de género simbólica.

Finalmente, la representación histórica mostrada en la sala da un giro: de la narrativa sobre el viaje y los acuerdos de la delegación menonita se pasa a imágenes cinematográficas del viaje en tren de las familias desde Canadá hasta México. El turista vehemente se queda con la representación de la familia menonita como orgánica, idílica, que va en pos de una utopía transnacional; pero el antropólogo pronto se da cuenta que las imágenes también muestran relaciones de género y de poder: los varones observando la cámara, mirando el paisaje o hablando entre sí, y las mujeres cargando a los hijos pequeños, alimentándolos o cosiendo; incluso imágenes de vagones con objetos masculinos para la producción (como tractores, herramientas) o vagones con objetos «para la vida doméstica» (como estufas, lavadoras, etc.)

Los hijos e hijas de Menno Simons, el ex-sacerdote católico del siglo XVI que se volvió pastor pionero de los anabaptistas en Europa e ícono de la comunidad menonita, finalmente llegaron al pueblo de San Antonio de Arenales, que a la postre sería Villa Cuauhtémoc y posteriormente ciudad Cuauhtémoc.



Objetos en el taller doméstico. Fotografía del autor.

LA SALA DE LA CABALLERIZA

El recorrido del museo continúa en una sala que es llamada «de la caballeriza». El guía resalta que en las casas de menonitas tradicionales es un cuarto utilizado por los padres para meter maquinaria pequeña que se usa para el trabajo en el campo, tales como cultivadoras, corta pajas, etc. También se trata de un cuarto donde se guardaba maquinaria para trabajar el metal, la piedra y enmendar los zapatos o ropas. Y por supuesto, se trata de un cuarto donde hay caballos, entre seis y ocho, que se meten en un cubículo. Aunque en el museo no existe, el guía señala que en las casas menonitas tradicionales el cuarto de

la caballeriza tiene un segundo piso donde se guarda la comida de los caballos.

Hay algo más que se muestra en el cuarto de la caballeriza: una carreta chica que se utiliza los miércoles y domingos, para pasear a la novia, «como la camioneta Cheyenne de hoy en día», enfatiza el guía de turistas. La expresión, aunque vacilona, deja entrever un espacio y objetos de monopolio masculino, por un lado, y paralelismos que pueden existir con los espacios y objetos que existen en casas de mestizos: de la caballeriza y los caballos a la cochera para el vehículo; del cuarto de molinos y segadoras al de llaves y tuercas; de la carreta o del caballo como fuerza animal a los caballos de fuerza en las camionetas.



Bañera en el cuarto conector. Fotografía del autor.

En cualquier caso, espacios en los que los hombres se enseñan a ser hombres, o al menos monopolizan, y objetos que detentan para mostrar su pertenencia a lo público del trabajo, o al menos para construir ficciones culturales de hombría que dejan fuera a las mujeres tanto literal como simbólicamente.

EL CUARTO CONECTOR (DE LO PÚBLICO A LO PRIVADO)

La representación museográfica de la casa de la familia menonita tradicional continúa con un cuarto llamado «conector». Se le denomina así por es el que conecta la sala de la caballeriza con las habitaciones de la casa. Se trata de un espacio intermedio, un espacio liminal o umbral que separa, pero al mismo tiempo une lo

público y lo privado. En este cuarto, según se muestra, se guardan cosas que los habitantes de la casa casi no utilizan, como una carreta que se usa los domingos para visitar familiares o ir a la iglesia.

El guía expresa que algunas familias usan el cuarto para guardar juguetes, como muñecas. Una de ellas, que yace a un costado del cuarto, es antigua, de fines del siglo XIX. Los turistas observamos que no tiene rostro: sin ojos, ni cabello, y ello se debe a que los padres menonitas no querían que sus hijas conocieran la vanidad y no entraran en pecado. Después de los años ochenta, según el guía, las muñecas son hechas con rostro y cabello porque los padres piensan que no es tanta la vanidad que resaltan. Sin duda la ideología religiosa abreva del anabaptismo: la vanidad puede ser pecado, pero la ideología también se traslapa con una forma de



La sala formal. Cortesía del Museo.

violencia masculina que trasgrede la estética femenina, los deseos sexuales de las mujeres, la representación del cuerpo femenino.

Por supuesto, las familias menonitas, sean tradicionales o liberales, no son las únicas plagadas de dichas ideologías: también en las familias mestizas y, más específicamente, las familias mexicanas de la época. No en balde, Elsa Muñiz (2002) afirma que en el periodo de reconstrucción nacional (1920-1934), las ideologías políticas y religiosas gestaron relaciones asimétricas entre hombres y mujeres, pero en particular, impulsaron imágenes y mecanismos de control y vigilancia estricta del comportamiento de las mujeres en tanto sujetos de género subordinados.

Pero regresemos al museo. A un costado está una bañera grande. El guía expresa que es

usada por las familias para bañarse dos días a la semana: el miércoles, por ser día medio de la semana, y los sábados porque el domingo van a la iglesia. Dado que son familias numerosas, de diez hasta dieciocho integrantes, muchas veces, pero no siempre, toda la familia se baña en la misma agua de la bañera: primero el padre, enseguida la madre, luego los bebés, posteriormente las hijas y por último los hijos. «El último terminaba peor que si no se hubiera bañado», expresa el guía a manera de chiste.

La narrativa sobre la bañera es escatológica y antihigiénica, pero encierra algo más: el predominio del patriarca en su aldea familiar haciendo uso de un privilegio aparentemente simple como bañarse primero, y después la mujer, o después la descendencia. El privilegio, al parecer, se sustenta nuevamente en la ideología anabaptista: el hombre es la cabeza del hogar, por eso es el primero en bañarse; pero en particular, la bañera es una representación del altar para el bautismo, al que deben acceder los adultos, en especial los varones. Los niños o niñas no se bautizan porque no tienen pecado (o mugre en este caso) y porque su fe no se exige (o su limpieza).

Además de las muñecas y la bañera, en el cuarto conector de la casa del museo hay algunos carros de juguete para niños: un pequeño tractor, una carretilla. Esto lleva al guía a compartir que, a partir de los 14 años, los hombres ayudan a su padre en el campo y las mujeres a su madre en la casa. Para garantizar esta dinámica de reproducción familiar, las mujeres menonitas –y los hombres también– tradicionales deben casarse con hombres menonitas tradicionales, so pena de ser excomulgados de la familia, de la comunidad.

En la sala no se explica, pero hombres y mujeres menonitas se casan desde los 17 o 18 años. Mujeres más jóvenes casaderas no se acepta tanto, apenas buscan novio. Hay un ritual de enganche que el guía comparte: cuando una chica menonita está buscando novio,

pone globos de colores en el portón de su casa, así los hombres ven, entran y tocan y se conocen. Si se llevan bien salen más veces, si no el ritual de cortejo deja de funcionar. Los hombres no ponen globos, sólo las mujeres. Este pequeño ritual entraña una paradoja: es el cuerpo y la sexualidad de las mujeres menonitas lo más controlado, lo más vigilado, pero sí de encontrar novio o marido se trata, son ellas y no los hombres quienes deben hacer visible su deseo, mostrar simbólicamente su apertura con globos.

Quizás ello se deba al énfasis en la familia como unidad comunitaria y de fe. Pero hay algo más que no se dice y que parece ser un trasfondo cultural: lo que más se cuida es el honor masculino, el del patriarca, al menos en tres vertientes: por la defensa de la familia o la pareja, de la fe y del patrimonio. La defensa del honor, retomando las ideas de Julian Pitt-Rivers (1965: 21), puede traducirse como la defensa del valor y orgullo personal, pero también el reclamo de dicho valor y orgullo a nivel social. En el contexto de la cultura menonita tradicional, la defensa del honor es el principal simbolismo usado para reclamar la dominación masculina, ya sea en la familia de la novia o en la futura familia del novio.

LA COCINA-COMEDOR (LA DIVISIÓN GENÉRICA)

Enseguida los turistas se encuentran con la representación del inicio del espacio privado de la casa menonita tradicional: la cocina-comedor. Considerado el corazón de la casa, es el espacio más grande porque se trata de familias numerosas. Por un lado, está el área de despensa, hacia el norte, para que los rayos del sol no peguen y dañen los alimentos. Es un área definida para las mujeres, donde tienen los objetos que no sólo usan para la reproducción de la cocina, sino también que las sujeta a dicho espacio y estigma femenino.



Estufa en la cocina comedor. Fotografía del autor.

Al otro extremo está el comedor: se trata de una mesa grande, donde el padre se sienta en la cabecera, la madre a un lado, y el bebé siempre en medio de los dos. Las posiciones de ellos en la mesa a priori simbolizan que los dos tienen el mismo cuidado sobre el bebé, aunque esto es relativo cuando en la vida cotidiana se les ve en la calle o en las carretas. Pero lo mismo sucede con los mexicanos mestizos: la corresponsabilidad de los hijos se asume en el discurso, pero en la práctica el trabajo recae en las mujeres. Así que no debe extrañarnos el caso menonita.

Después del lugar de los padres en la mesa, se especifica el de los hijos varones: ellos deben sentarse en una banca colocada a un lado porque se supone que son quienes trabajan el campo y en ocasiones llegan sucios. Posteriormente está el lugar de las hijas, ellas se sientan propiamente en sillas. Se supone que es un asunto de higiene, pero el simbolismo espacial en la mesa y sus matices de género, son más que evidentes.



Habitación de mujeres. Fotografía del autor.

Antes de comer todos juntos hacen una pequeña oración, que va más o menos así: damos gracias Dios por los alimentos. Nuevamente, el anabaptismo emerge como ideología que rige a las familias menonitas tradicionales, y con ello la figura del Dios patriarca que alimenta, como el padre en su familia. Después de la oración, la madre o las hijas menores son quienes sirven la comida al padre y al resto de hermanos. De nuevo, nada sorprende.

Por último, en la cocina-comedor hay un detalle aparentemente sin importancia que no todos los turistas perciben: no hay imágenes o fotografías en las paredes de este espacio, como en ningún otro. Al igual que en el caso de las primeras muñecas, la idea es que no existen imágenes o fotografías para evitar el pecado de la vanidad. Sólo hay calendarios

o relojes que parece ser se colocan para recordar el ciclo productivo (de los hombres) en el campo, el tiempo reproductivo (de las mujeres) en la casa, y la organización temporal de todos en cada espacio según el género.

LAS HABITACIONES DE HIJOS E HIJAS

Posterior a la cocina-comedor se alarga el espacio de lo privado de la casa menonita. Podría decirse que es un espacio íntimo porque se trata de las habitaciones de hijos e hijas. Primero está la de los hijos, como si se tratara de una trinchera de defensa del honor de las hermanas. La representación en el museo muestra que los hijos varones duermen dos por cada cama matrimonial y el más chico



Habitación matrimonial. Fotografía del autor.

en un sofá cama. La ropa que utilizan a diario (camisa, overol, etc.) están colgados, pero por supuesto, hay un ropero donde guardan toda la ropa, la cual es monótona y podría dividirse en: prendas para trabajar y prendas para pasear. En las paredes cero imágenes. No hay más.

En la habitación de las mujeres también hay camas y duermen dos chicas por cada cama matrimonial y la más pequeña en un sofá cama. La ropa que utilizan también está colgada en percheros y en un ropero, pero a diferencia de sus hermanos varones, la ropa de ellas tiene otros matices: un vestido floreado está colgado, es el que simboliza la prenda de uso diario, pero otros vestidos colgados en la pared son más sugerentes: un vestido color negro que usarán exclusivamente cuando se casen, en la boda.

El guía usa su humor de nuevo y expresa que el vestido es de color negro porque las mujeres consideran que el día de la boda es «el primer día de luto». También está un vestido color café: se usa una semana antes de la boda para invitar a familiares o amigos a comer. Si la mujer trae este vestido es una invitación abierta a la boda. También hay ropa blanca, pero esta se usa mayormente para vestir a los difuntos porque se cree que suben como ángeles al cielo.

En la habitación de las mujeres también hay una vitrina. Cuando una niña cumple 15 años, los padres se la regalan y es ahí donde pone los regalos de los padres o del novio. En su mayoría son regalos como trastes porque saben que es lo que utilizarán en el futuro. Pareciera ser que su futuro está trazado, como el



En la cocina-comedor. Cortesía del Museo.

de sus hermanos varones, aunque en sí se trata de una socialización de género tradicional que enfatiza lo masculino y lo femenino, aunque en una cultura particular.

LA HABITACIÓN DE LOS PADRES: DESCANSAR Y PROCREAR

Después de la habitación de los hijos e hijas, está el montaje de la habitación de los padres. Hay una cama, un ropero, un perchero como en las otras habitaciones, sí, pero no es lo que llama la atención, sino varias cunas con muñecos-bebé.

Por supuesto, es parte de la escenografía en el museo, de lo que se supone que hay en la habitación de los padres en una casa de verdad,

pero el mensaje cultural que envían los objetos colocados en esta habitación es muy sugerente: este espacio, de los padres, se usa para dormir y para procrear. La cama es el objeto usado en ambos propósitos y las cunas un derivado de la primera, símbolo de la base de la familia menonita extensa.

Los muñecos bebé representan a los innumerables hijos o hijas que tienen los padres menonitas. Duermen en esta habitación, pero cuando cumplen dos años, según el guía, se van a dormir a la habitación de los hermanos o hermanas porque seguramente la madre ya está esperando otro bebé. En esta habitación también está la ropa de las madres, que son colores más oscuros. Y la ropa de los bebés, colores más claros, pero no tela lisa. La ropa del padre igual: parecen ser prendas sólo para



La lectura en la habitación matrimonial. Cortesía del Museo.

el trabajo en el campo y unas pocas para el paseo dominical.

LA SALA FORMAL: EL TRONO DEL PATRIARCA

El museo continúa su recorrido con una sala más. La denominada «sala formal» que, como su nombre lo indica, es «formal» porque se trata de un espacio con tinte adultocéntrico y patriarcal, es decir, mayormente son los varones adultos quienes hacen uso de este espacio porque es aquí donde se guarda el dinero, los documentos importantes de la familia y, como centro, una biblia cristiana; símbolo de la fe anabaptista. Ocasionalmente las esposas hacen uso de la sala, pero suele ser a invitación y compañía de sus esposos. Esto llama la atención, porque además de

objetos como el dinero, documentos o la biblia, la sala también se distingue por tener una vitrina; aquella que les fue regaladas a las mujeres por sus padres cuando eran adolescentes.

Hay algo más que luce en esta sala, aunque de forma discreta: las pañoletas usadas por las mujeres menonitas, las cuales varían en colores: la de color negro, usada por mujeres casadas, la de color blanco, usada por las niñas pequeñas o las jovencitas en edad casadera, y las de color café, usadas por aquellas hijas mayores de 30 o 35 años que aún son solteras porque la mayoría se casa a partir de los 18 años.

Pareciera que la sala, es un tipo de espacio sagrado, porque solamente los domingos se abre y se le da uso, pero también un espacio de poder masculino y de sujeción femenina a

través de permisos, de invitaciones o de objetos que portan las mujeres y que son etiquetas de sus cuerpos, de su sexualidad, de la conyugalidad.

EL TALLER DOMÉSTICO: ALTAR DE LA MUJER

Si la sala «formal» es el espacio masculino por excelencia, donde el poder y la violencia patriarcal toman forma a través de diferentes simbolismos, el taller doméstico es el espacio femenino de la casa menonita tradicional. Aquí hay objetos que mayormente utilizan las mujeres: lavadoras, planchas, wafieras, bateas de mantequilla, refrigeradores y demás objetos que forman parte del montaje museográfico y que intentan representar los utensilios u objetos que usan las mujeres en el trabajo doméstico, en la vida cotidiana.

La sala no sólo muestra los objetos de trabajo doméstico femenino, sino también la evolución tecnológica de los mismos que aparentemente benefició a las mujeres menonitas reduciendo el tiempo dedicado al trabajo doméstico, aunque no su sujeción al mismo. La intención de la escenografía del museo es mostrar este taller como el espacio que pertenece a las mujeres, del que son dueñas y dirigen de forma autónoma.

No obstante, parece que se trata de una narrativa y mensaje velado que intenta ocultar la sujeción de las mujeres al espacio de lo privado, a lo supuestamente femenino de la reproducción familiar, en un espacio más amplio denominado casa, que gobiernan los hombres en un esquema de patriarcado anclado en una ideología religiosa y cultura rural que legitima la dominación masculina a través de una violencia que opera a través de diferentes simbolismos y que subyuga a las mujeres, en una casa menonita tradicional.

CONCLUSIONES

Sin duda, los abordajes museológicos también son útiles para explorar y conocer una institución importante como es la familia, en particular al analizar el montaje museográfico como representaciones históricas y culturales que son fuente de aprendizaje para las ciencias sociales (Gómez, 2004; Mosco, 2018). Al menos en este ejercicio preliminar, fue posible desentrañar cómo se representa la familia menonita tradicional en un museo del norte de México, pero, sobre todo, su organización, prácticas y significados.

Hay que reiterar que, en este caso, el abordaje es como turista y como antropólogo (Auge, 2016) y que el locus de referencia es la casa menonita tradicional representada en un museo. También hay que reconocer que dicha representación puede diferir de lo que Pedroza García (2020) denomina procesos de identificación y diferenciación de este grupo, en especial si sopesamos los cambios histórico-culturales que han vivido los menonitas «tradicionales» o si la comparamos con menonitas «liberales».

Allende estas observaciones, el ensamblaje de la casa menonita tradicional en el museo da pistas sobre la familia menonita. Después de todo, como afirmaron Michel De Certeau y Luce Giard (1999: 147-148), la casa es el territorio privado que descubre la personalidad de sus ocupantes; es un lugar habitado por personas y objetos que se mimetizan, pero en particular, es un espacio donde se compone «un relato de vida antes de que el señor de la casa haya pronunciado la menor palabra». ¿Pero cuál es la familia menonita tradicional que representa ese locus museográfico?

En primer lugar, la familia menonita es representada históricamente como parte crucial de un proyecto de colonización masculina. No

sólo en el sentido de colonizar un nuevo territorio como resultado del éxodo desde Canadá hasta el norte de México, sino más bien como narrativas o dispositivos que enarbolaron la hegemonía masculina en la familia (Terán, 2021). Específicamente, mostrando que se trató de un proyecto de hombres, que se fraguó para cumplir con el mandato de la protección y proveeduría familia y, sobre todo, que se logró como resultado de un pacto o arreglo entre patriarcas menonitas y patriarcas de la política mexicana de la época, en nombre de la familia y la reproducción familiar en territorios del septentrión.

Dicha representación de la masculinidad menonita tradicional, como parte crucial de un proyecto de colonización masculina, no es exclusiva de aquellos que llegaron a México durante el periodo histórico en cuestión (Bautista, Sánchez, 2018), pero tiene mucho que ver con un proyecto de colonización política, militar y de género que se gestó entre los siglos XVIII y XIX en el norte de México (Alonso, 1995) y que a inicios del siglo XX adquirió un matiz de depuración racial en pos de la modernización (Taylor, 2004). La familia con linaje europeo, blanca y productiva era moral y políticamente aceptable, a diferencia de aquella que no se ajustaba a dichos criterios.

En segundo lugar, la familia menonita tradicional es representada como una forma de organización social y de género que se hace visible en la casa, porque es ahí donde se ordenan y se gesta un proceso de configuración de las prácticas de género de hombres y mujeres en torno al espacio reproductivo, pero también el productivo (Connell, 1995). Los espacios en los que la casa menonita tradicional es dividida son una muestra de ello. No sólo se trata de una división genérica y generacional, sino también de una división que marca los espacios de poder y dominación

de los hombres o de las mujeres, de padres o madres, hijos o hijas.

Como se observa, el montaje museográfico permite deducir la representación de la familia menonita tradicional como crucial en la implementación de un proyecto de colonización masculina, enmarcado en un tiempo histórico, y como forma de organización social y de género que se hace visible en un lugar como la casa. Tales representaciones museográficas, en parte legitiman y reproducen imaginarios en torno a la familia menonita tradicional (Islas *et al*, 2014; Pedroza, 2020), como si se tratara de un estancamiento temporal y sin tensiones de género y poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOUETTE, Patrick (2014) «Las causas de la migración de los menonitas por el mundo, Canadá y México: ¿Resultó su movilidad un éxito o un fracaso?», *Líder. Revista Labor Interdisciplinaria de Desarrollo Regional*, 25: 171-190.
- ALONSO, Ana María (1995) *Thread of blood. Colonialism, revolution, and gender on Mexico's northern frontier*, Arizona: The University of Arizona Press.
- ARTEAGA CANTÚ, María Isabel (2023) «Los menonitas. Sustentabilidad y solidaridad». Disponible en https://www.elhumanista.net/maria_arteaga/los-menonitas/
- AUGÉ, Marc (2016) «El etnólogo y el turista. Conferencia en la ENAH». Disponible en <http://www.antropologuitosuv.com/2016/09/marc-auge-el-etnologo-y-el-turista-conferencia-en-la-enah.html> [Fecha de consulta 10/01/2024]
- BAUTISTA FLORES, Elizabeth (2022) «Reflexiones sobre los asentamientos menonitas, lo que falta por descubrir y construir en el noroeste de Chihuahua», *Anuario de Ciencias Sociales*, 3: 137-151.

- BAUTISTA FLORES, Elizabeth y Óscar Arturo SÁNCHEZ CARLOS (2018) «Diáspora transnacional de comunidades entre menonitas de México y Brasil», *Revista Mexicana de Sociología*, 80 (4): 739-765.
- BARAÑANO, Ascensión y María CÁTEDRA (2005) «La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de Antropología y la creación del Museo del Traje», *Política y Sociedad*, 42 (3): 227-250.
- BRAVO PEÑA, Luis Carlos *et al.* (2015) «Cultura y apropiación del espacio: diferencias en los paisajes culturales de menonitas y mestizos de Chihuahua, México», *Journal of Latin American Geography*, 14 (2): 77-100.
- BURÓN DÍAZ, Manuel (2012) «Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica», *Revista de Indias*, LXXII (254): 177-212.
- BUSTAMANTE, Jesús (2012) «Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización», *Revista de Indias*, 72 (254): 15-34.
- CONNELL, Robert (1995) *Masculinities*, Berkeley: University of California Press.
- DE CERTEAU, Michel y Luce GIARD (1999) «Capítulo IX. Espacios privados», en DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce y Pierre MAYOL (1999) *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (1997) «El estudio de la cultura en los museos etnográficos», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5 (189): 109-118.
- GÓMEZ ALCORTA, Alfredo (2004) «Un camino de aproximación a las Ciencias Sociales: la didáctica museográfica», *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, 9: 143-168.
- GONZÁLEZ, Antonio (2009) «Hermenéutica anabaptista y educación teológica». Disponible en https://www.anabaptistwiki.org/mediawiki/images/6/65/Hermeneutica_anabaptista.pdf [Fecha de consulta 15/02/2024]
- HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Oscar Misael (2010) «Los hombres de la revolución en Tamaulipas», *Ciencia UAT*, 5 (1): 30-35.
- ISLAS SALINAS, Patricia *et al.* (2014) «La identidad cultural de los menonitas mexicanos», *IE. Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, 5 (9): 69-76.
- ISLAS SALINAS, Patricia; DOMÍNGUEZ CHAVIRA, Claudia Teresa y María Myriam LOZANO MUÑOZ (2017) «Museo Menonita: Lugar de memoria, cohesión identitaria y educación de la región noroeste del estado de Chihuahua», Ponencia presentada en el *Congreso Nacional de Investigación Educativa*, San Luis Potosí, México: 1-10.
- JIMÉNEZ ARÉVALO, Ginger Aracely; PLAZA SOLEDISPA, Adriana Estefanía y Patricia Pilar ECHEVARRÍA REYES (2019) «Museos temáticos como recurso didáctico para la enseñanza y aprendizaje de las Ciencias Sociales», *CONRADO. Revista Pedagógica de la Universidad de Cienfuegos*, 15 (66): 116-122.
- LEDEZMA LÓPEZ, Vanessa; AGUADED, Ignacio y Rosalba MANCINAS-CHÁVEZ (2022) «Los menonitas en Chihuahua, México. Historia e identidad cultural», *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 28: 429-455.
- MOSCO JAIMES, Alejandra (2018) *Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MUÑOZ, Elsa (2002) *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México: MA Porrúa.
- MUSEO MENONITA (2000) «Ven y descubre la cultura menonita». Disponible en <https://www.museomenonita.org/elmuseo> [Fecha de consulta: 10/12/2023]
- PEDROZA GARCÍA, Ruhama Abigail (2020) «Los mismos pero diferentes: menonitas en Chihuahua», *Revista Mexicana de Sociología*, 82 (2): 255-279.
- PITT-RIVERS, Julian (1965) «Honour and social status», en PERISTIANY, Jean G. (ed.) (1965) *Honour and shame: The values of Mediterranean Society*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- PORTAL DE YOUNG (2023) «Colonia El Ombú: Inauguración de Museo y conmemoración de los 75 años de llegada de los Menonitas». Disponible en <https://portaldeyoung.com.uy/2023/10/30/colonia-el-ombu-inauguracion-de-museo-y-conmemoracion-de-los-75-anos-de-llegada-de-los-menonitas/> [Fecha de consulta 20/11/2023]

RIVERA ESTRADA, Hilda Karina y Gaspar Alonso JIMÉNEZ RENTERÍA (2018) «Análisis de las dimensiones culturales de Hofstede en la región de Cd. Cuauhtémoc, Chihuahua, México». Disponible en https://www.researchgate.net/publication/268344682_ANALISIS_DE_LAS_DIMENSIONES_CULTURALES_DE_HOFSTEDE_EN_LA_REGION_DE_CD_CUAUHTEMOC_CHIHUAHUA_MEXICO [Fecha de consulta 20/11/2023]

SEGRADO PAVÓN, Romano Gino y Mónica Concepción BALBUENA PORTILLO (2022) «Multietnicidad como atracción turística del Chaco Paraguayo. Periodo 2020-2030», *Población y Desarrollo*, 28 (54): 26-4.

SIC Méxido (2023) Sistema de Información Cultural. Disponible en <https://sic.cultura.gob.mx/busqueda.php?table=museo>

TAYLOR HANSEN, Lawrence Douglas (2005) «Las migraciones menonitas al norte de México entre 1922 y 1940», *Migraciones Internacionales*, 1 (1): 6-31.

TAYLOR HANSEN, Lawrence Douglas (2004) «La colonización con extranjeros en el norte de México: El caso de los mormones, los Boers y los menonitas», *Revista del Colegio de San Luis*, vi (16): 107-137.

TERÁN FIGUEROA, Rubén Omar (2021) «Los procesos discursivos de la masculinidad», *El Cotidiano*, 36 (227): 31-38.

Recibido el 7 del 3 de 2024

Aceptado el 8 del 7 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 80-97]





Educadores de Fragment al MNAC en una sessió d'auto-formació compartida. Fotografia de les autores.

MEDIACIÓ I CREATIVITAT CONTRA EL MAL DE MUSEU: UNA PROPOSTA CRÍTICA PER PENSAR L'EDUCACIÓ ALS CENTRES PATRIMONIALS

*MEDIATION AND CREATIVITY AGAINST
«MUSEUM FEVER»:
A CRITICAL PROPOSAL TO THINK ABOUT E
DUCATION IN HERITAGE CENTERS*

Júlia Lull Sanz
Universitat Pompeu Fabra

Anna Vallugera Fuster
Universitat de Barcelona

- Resum En els últims deu anys, i especialment després de la pandèmia, la discussió sobre la mediació cultural i el paper social de l'art i la cultura han esdevingut un eix de reflexió clau per pensar el lloc dels museus i centres patrimonials en la comprensió i transformació del nostre present. Aquest «gir educatiu» en els centres d'art i en els museus ha obert una sèrie de recerques, processos i experimentacions que busquen explorar i trobar en l'art i la creativitat una eina d'aprenentatge crític i una pràctica de co-responsabilitat política en l'àmbit de l'educació. Les reflexions i propostes que recollim en aquesta investigació van adreçades especialment a les institucions i museus que acullen i guarden una herència material específica provinent d'altres temporalitats. Ens volem centrar precisament en els museus que guarden coses, matèria produïda, restes d'un altre temps que sobreviu reclamant la nostra atenció.
- Paraules clau Gir educatiu, mediació, museus, creativitat, pensament crític, educació patrimonial, pràctica artística, vts, feminisme.
- Abstract In the last ten years, and especially after the pandemic, the discussion on cultural mediation and the social role of art and culture has become a key axis of reflection for to think about the space of museums and heritage centers in understanding and transforming our present. This «educational turn» in art centers and museums has opened up a series of research, processes, and experiments that seek to explore and find in art and creativity a critical learning tool and a practice of co-responsibility policy in the field of education. The reflections and proposals collected in this research are especially aimed at institutions and museums that welcome and keep specific material heritage from other times. We want to focus precisely on the museums that keep things, produce matter, and preserve remnants of another time that survive and demand our attention.
- Keywords Educational Turn, Mediation, Museums, Creativity, Critical Thinking, Heritage Education, Artistic Practice, vts, Feminism.

INTRODUCCIÓ

La mediació en els museus ha canviat de forma substancial en els darrers deu anys, en el sentit del gir educatiu que s'està donant en tots els àmbits de l'educació, formal i no formal. Des de la recerca entorn de metodologies d'innovació pedagògica en l'àmbit patrimonial, però també i especialment des de la pràctica educativa, ens proposem aquí reflexionar sobre la potencialitat dels museus i centres patrimonials, les col·leccions i especialment els objectes artístics que hi atresoren, com espais de trobada fonamentals per a promoure experiències íntimes, relacionals i cognitives transformadores.

Les reflexions d'aquest article sorgeixen de la intersecció de tres situacions generadores travessades per la potència dels objectes artístics i del patrimoni material: a) les nostres especialitzacions acadèmiques vinculades a la història i teoria de l'art, la investigació patrimonial, b) el treball experimental com a educadores i dissenyadores de continguts pedagògics durant més de quinze anys a Fragment Serveis Culturals, i més recentment en el nostre treball pel Departament d'Educació del Museu Nacional d'Art de Catalunya, explorant la potència dels objectes artístics per articular aprenentatges crítics i transversals, i c) un compromís polític i activista amb la transformació de la realitat.¹ A través d'aquestes experiències, hem pogut comprovar com els artefactes culturals sempre estan

¹ Bon exemple d'experiències col·lectives realitzades al marge de les institucions són els projectes FemArt o Ullal (Festival de fotografia incisiva) que investiguen, des de l'activisme i l'autogestió, les possibilitats de la pràctica de l'expressió plàstica com a dispositius polític-artístics que operen mitjançant la imaginació com a forma d'acció. Es tracta d'espais que tornen a convocar la capacitat de les imatges i la creativitat com a eines vàlides per a mobilitzar-nos i organitzar el nostre malestar.



Trobada de treball col·lectiu i co-creació del projecte FemArt. Fotografia de les autores.

disposats i es mostren oberts i generosos per afavorir trobades i experiències senso-cognitives complexes.

Aquest treball d'investigació es divideix en dues parts complementàries: una primera aborda, des d'una perspectiva teòric-crítica, algunes circumstàncies i processos que han contribuït a la transformació de la concepció dels museus i centres patrimonials, així com els reptes filosòfic-polítics que aquests processos suggereixen; la segona part busca, des d'una proposta pràctica i des d'una pedagogia crítica i compromesa amb la comprensió del món, facilitar algunes eines i processos en dissenyar experiències de mediació en centres patrimonials, a mode de full de ruta sorgit des de la nostra pràctica, i que ens permet aterrar i materialitzar les reflexions i posicionaments enunciats a la primera part.

PART 1. ELS MUSEUS I LES INSTITUCIONS. PODEM TREBALLAR ALHORA EL PODER DE LA MEMÒRIA I AMB LA MEMÒRIA DEL PODER?²

Els poders hegemònics (patriarcals, colonials i capitalistes) històricament s'han servit de les institucions patrimonials i les produccions artístiques, enteses en un sentit ampli, per perpetuar les relacions pròpies d'un món fet a la seva mesura, fent ús de dispositius i narratives que han contribuït i contribueixen a legitimar la seva raó de ser. Durant segles, els centres culturals i museus han estat còmplices en l'elaboració d'un discurs històric i una *cultura depredadora* que se'ns ha imposat com a realitat, una ficció, una construcció interessada que, mitjançant la seva repetició i un *atrezzo* oportú, funciona com a veritat assumida (McLaren, 1997: 18).

Els objectes exposats als museus no ens expliquen mai una història neutral, sinó que en molts casos il·lustren interessos determinats que s'escapen tant de la mateixa història com de l'activitat artística productiva en si. Precisament, el qüestionament dels discursos hegemònics per part de comunitats i subjectes subalterns i/o marginats que no s'hi veuen representats ha obligat el museu a revisar-se i a reconèixer la seva condició no neutral en la producció històrica i, fins i tot, a promoure dispositius crítics que revelen aquestes agendes ocultes durant tant de temps (Morsch, 2011).

Aquesta situació s'ha radicalitzat gràcies als moviments socials i de base (transfeministes, decolonials, lluites LGTBIQ+) que a través de pressió i resistència han anat ocupant i qüestionant el discurs hegemònic i exigint la seva posada en crisi. Les noves polítiques socials i pedagògiques crítiques que col·loquen l'individu

i la comunitat al centre de totes les experiències d'aprenentatge, han promogut també la idea que els museus ja no són col·leccions d'antiguitats en què el passat se'ns presenta com un temps cancel·lat, «on els desitjos són ja records» com escrivia Italo Calvino, sinó espais dinamitzadors de processos que busquen sacsejar i trencar el *continuum* establert del que entenem com a «normalitat». Una «normalitat» i un *continuum* històric doblement artificial, perquè està feta de retalls parcials del passat sobre els quals s'han projectat desitjos i expectatives del present.

Azoulay defineix el «mal d'arxiu» com el malestar que es produeix quan una comunitat no pot accedir a un document arxivístic o quan l'accés està restringit a uns pocs (Azoulay, 2014). Aquest concepte es pot aplicar també als objectes i experiències dels museus, els quals sofreixen les repercussions de les polítiques institucionals. Aquest «mal de museu» descriuria el malestar experimentat pels objectes i les persones quan les seves possibilitats de relació amb altres interlocutors i amb el món es veuen limitades. Aquesta restricció dificulta la seva participació en processos pedagògics i emancipadors, essencials per estimular la creativitat i la comprensió integral dels artefactes.

En els últims deu anys, i especialment després de la pandèmia, la discussió sobre la mediació cultural i el paper social de l'art i la cultura han esdevingut un eix de reflexió clau per pensar el lloc dels museus i centres patrimonials en la comprensió i transformació del nostre present. Aquest *gir educatiu*³ en aquests espais ha obert una sèrie de recerques i processos que busquen explorar i trobar en l'experimentació i la creativitat una eina d'aprenentatge crític i una pràctica de co-responsabilitat política en l'àmbit de

² Recuperem aquí la pregunta de Mario Chagas (Chagas Skliar, 2022: 24).

³ Fa temps que es treballa el gir educatiu en l'àmbit cultural vinculat a les pedagogies crítiques a Amèrica llatina i en són referents Guilherme Vergara, Frederico Morais, Mònica Hoff o Luis Camnitzer.

l'educació. Camnitzer sintetitza encertadament la responsabilitat actual dels museus en afirmar que «El museu ha d'assumir la funció pedagògica més gran: ser un lloc on la creativitat està acumulada, encara que ens pesi, i veure de quina manera, des dels objectes es pot treure aquesta creativitat i infectar el públic per a convertir-lo en persones creatives enlloc de generar zombis i consumidores» (Hoff, 2023).

L'àmbit del comissariat d'exposicions i les pràctiques artístiques contemporànies ha estat l'indret privilegiat per a l'acollida i el desenvolupament de projectes que buscaven activament, des de la cruïlla entre art i pedagogia, parar atenció als processos generadors d'aquests espais comuns. Més que apel·lar a la creació frenètica d'experiències o discursos innovadors pròpia de les lògiques neoliberals, això exigeix un compromís de partida: entendre que el museu, com a espai públic, ha de ser un indret en què es construeixin narratives que han de ser comunes.

En el nostre món s'ha desdibuixat el concepte de *bé comú* en favor del *d'interès general*, dos conceptes que fan al·lusió a realitats molt diferents.⁴ En aquest sentit, la cultura ha de ser entesa com un bé comú, articulat i gestionat des de i per la comunitat, un espai fèrtil des d'on aportar i abonar pràctiques i metodologies que facilitin la construcció de processos col·lectius fonamentals per a pensar i afrontar el context actual i convocar futurs més amables.

EL GIR EDUCATIU ALS CENTRES PATRIMONIALS: LA MATÈRIA VIBRANT

En el cas dels centres patrimonials tradicionals aquest gir esdevé un procés més complex

⁴ El bé comú apel·la a la col·laboració i al compromís de totes per aconseguir el benestar col·lectiu. En canvi, l'interès general és aquell que imposa un grup o part de la societat a la resta per la realització d'un projecte aparentment necessari.

i feixuc per diversos motius. En primer lloc, són institucions carregades de passat –per les seves col·leccions, formats i inèrcies en la gestió– a més del pes de la historiografia i les seves metodologies que s'imposen encara en marcar formes de relació amb els objectes que s'hi guarden. Les dinàmiques de conservació dificulten de vegades l'experimentació artísticopedagògica. D'altra banda, se sol produir un conflicte quan les pràctiques curatorials, igual que les seves dinàmiques educatives, tendeixen a utilitzar els objectes materials i visuals com a exemples testimonials d'una història tancada. Aquestes institucions sovint han concebut el patrimoni com un compendi d'objectes dòcils i passius, coses de valor, *extra-ordinàries*, però sense agència, que no tenen altra funció que la de ratificar els discursos historiogràfics dominants. Els objectes, així concebuts i tractats, funcionen com la prova última que la història va succeir tal com està escrita, de forma que el testimoni material objectiva el passat al mateix temps que el condemna a no ser vinculat al present.

La centralitat que el pensament occidental modern ha donat l'individu-home (blanc, heterosexual, ric) ha generat una jerarquia relacional que desatén l'agència d'allò altre: dones, persones racialitzades, sexualitats dissidents, infants, la natura o els objectes en la configuració mateixa de la vida. La pràctica educativa que vindiquem, recupera i planteja un desplaçament radical del subjecte a l'objecte fonamental per a una transformació de les relacions que establim amb el món; un moviment que enderroca la tarima en què s'ha col·locat el subjecte com exclusiu protagonista i productor d'història, un lloc impostat que estableix distàncies innecessàries, normatives conductuals i limitacions relacionals, que tenen la seva traducció en la museïtzació de la majoria dels objectes. L'atenció de la historiografia tradicional a les qualitats morfogenètiques dels objectes materials els ha tancat

en compartiments conceptuals que, com les categories genèriques i les convencions socials, limiten i impedeixen la seva participació activa en la construcció de realitat, ja sigui pel seu sotmetiment al text històric o per la seva sacralització conceptual. La relació tradicional que se'ns ha inculcat respecte a ells ha estat de veneració, contemplació i distància. Aquest és el punt des del qual volem explorar les possibilitats del gir educatiu, des de la perspectiva dels objectes i les seves possibilitats d'afectació. Defensem que la presa de consciència sobre l'agència i la potència dels objectes materials esdevé fonamental per a pensar el valor de la tasca dels centres culturals i patrimonials des d'una perspectiva compromesa amb la comunitat i el seu creixement.⁵

La nostra trobada amb la matèria i la seva memòria es produeix només si som capaços de situar-nos en un lloc «entre» les paraules i les coses, entre el saber i el veure, entre la intuïció i el pensament, un lloc real d'interactuació o interdependència, que supera les dicotomies habituals que han colonitzat la nostra relació amb el món (Barad, 2007).

El gir educatiu assumeix el dispositiu expositiu i la pràctica curatorial com un entramat més complex que la reunió d'objectes o obres, que necessàriament inclou la persona/comunitat espectadora com a factor determinant per al funcionament d'aquest sistema (Hoff, 2023: 38). Els comissariats pedagògics encara no han aprofundit tant en la reflexió sobre els objectes i les seves potencialitats, com sí que ho han fet en les pràctiques relacionals que es poden generar al seu entorn.⁶ Per això, les reflexions i propostes que recollim aquí van

5 Línies de pensament vinculada als nous materialismes feministes tractat per autores com Rosi Braidotti, Jane Bennett, Karen Barad, Elizabeth Wilson, Elizabeth Grosz.

6 El terme *comissariat pedagògic* s'origina en el marc de la 6a Biennal Mercosur, a Porto Alegre. El seu comissari Gabriel Pérez Barreiro va posar el focus en facilitar l'encontre de les obres amb el públic i potenciar el caràcter dialògic i participatiu que aquests encontres podien desplegar (Boj, 2022: 12-13).

adreçades especialment a institucions que acullen i guarden una herència material, museus que guarden coses, restes d'un altre temps que sobreviu reclamant la nostra atenció.

La pràctica artística i els seus objectes ocupen un lloc central d'experimentació i recerca, si bé la nostra proposta vol ser extensible a totes aquelles institucions que treballen amb objectes tangibles. Per tal que el gir educatiu assolixi els seus objectius transformadors, cal també un nou compromís amb les coses i la nostra forma de relacionar-nos-hi. Els objectes patrimonials, no operen només com a forma exemplar d'un discurs històric o d'un relat comissarial, ni són objectes ambigus, sagrats i incommensurables. Per contra, creiem que aquests objectes, tenen un paper fonamental en fixar o transformar determinades formes de pensar fer món i, entesos com a artefactes culturals i eines de coneixement de primer ordre, ens aproximen a com s'ha anat configurant el món que ens envolta. Alhora, el llenguatge artístic i l'experimentació material ens permeten el plantejament d'alternatives que poden donar eines creatives per canviar-lo.

PART 2: TEIXINT RESISTÈNCIES, EL CAS DEL MNAC

Molts museus defineixen la *mediació* com la gamma completa de recursos en la relació entre les visitants i els objectes artístics: exposicions, catàlegs, cartel·les i textos de sala, etc. Malgrat que el treball de conservadores i comissàries en són els àmbits més destacats, el terme també s'aplica a conferències i itineraris, tallers i instal·lacions. La mediació acull tots aquells canals i eines que permeten mantenir viva la relació entre persones, artefactes culturals i institucions que els guarden. Així, «les pràctiques curatorials, cada vegada més, operen com una extensió de la pràctica educativa general» (O'Neill Wilson, 2010: 12) i els seus

discursos tenen com a interès central la mediació o la pedagogia, més que la transmissió d'un saber rígid i concret.

Des de 2015, al MNAC, mitjançant les reivindicacions del propi equip de mediació, però també de les necessitats evidents del departament d'educació, s'han donat les condicions propícies –però mínimes–⁷ per a articular una tasca d'innovació pedagògica. Aquesta tasca explora la dimensió política dels artefactes culturals i el seu valor per a establir, expressar i transformar els imaginaris col·lectius, sense oblidar la seva participació en els processos de subjectivació i creació de realitat, i reconeixent els objectes com el lloc idoni per a plantejar maneres de coneixement crític alternatiu.

L'EMOCIÓ COM A FORMA DE SABER

Per què alguna cosa ens emociona? Les emocions sense dubte, són particulars, però quan es comparteixen línies emotives, quan s'entrecreuen amb d'altres s'estableix un sentit entre línies. Aquests nous entramats travessen cossos diferents i produeixen una emulsió col·lectiva d'emocions compartides que apunten a llindars de veritat que els diferents cossos assumeixen com a nodes bàsics de la relació. Els artefactes culturals són la síntesi oportuna per a investigar aquesta relació col·lectiva *entre línies*, perquè estan a l'abast, van de mà en mà i adquireixen aquest sentit inapreciable d'herència col·lectiva. Recordem el concepte d'«imatge-acció» de com una

forma capaç de despertar reaccions polítiques a partir d'emocions que afecten la memòria dels cossos (Benjamin, 2007).

La mediació als museus es veu com una manera d'enriquir el benestar emocional davant la precarització capitalista de l'experiència vital. La responsabilitat d'articular una experiència que sigui atractiva, significativa o gratificant, i que impliqui una trobada realment generadora –quasi de co-creació– entre els objectes materials, les persones visitants i la persona medidora recau en la mediació. En aquest context cal fer valdre la pràctica de mediació als museus que permet pensar el fet educatiu sota noves formes de praxi pedagògica i que de manera informal, es resisteix a la domesticació i la disciplina que imposa la lògica cultural dominant. Però quina és la dimensió educativa de la mediació patrimonial? Quins elements educatius conformen un projecte o activitat de mediació al museu?⁸

El format didàctic tradicional del museu, que transmet informació per justificar el valor de les obres, es mostra poc efectiu per generar experiències estètiques complexes. Les *Visual Thinking Strategies* (vts), creades per Housen i Yenawine,⁹ s'enfoquen en la persona espectadora i utilitzen la conversa col·lectiva sobre imatges artístiques per ampliar els processos d'aprenentatge.¹⁰ Les vts valoren les aproximacions descriptives i creatives, però han estat criticades per Burnham i Kai-Kee per no proporcionar contextos, limitant l'accés a eines cognitives. Tant les metodologies de vts com les seves

7 Es tracta d'un cas excepcional entre els museus públics catalans, una realitat que no hagués estat possible sense el suport del Departament d'Educació del MNAC i les directores de l'empresa Fragment Serveis Culturals, Lola Àngeles i Núria Capdevila. Però especialment per una defensa organitzada per l'equip d'educadores del valor i la tasca d'aquesta professió, encara avui relegada al treball subcontractat en les principals institucions del país. L'equip compta des de setembre de 2022 amb dues coordinacions dedicades al disseny de materials i logística, continguts i accessibilitat i sis educadores amb una jornada de 20h/setmanals.

8 Prenem i reformulem aquí lleugerament les oportunes preguntes que es fa Mònica Hoff al voltant de la pràctica curatorial (Hoff, 2022 :37-56).

9 Philip Yenawine, educador i cap del Departament d'Educació del MoMA (1982-93), va contactar amb la psicòloga Abigail Housen investigadora de Harvard amb l'objectiu d'estudiar com funciona el procés cognitiu de les persones quan mirem objectes artístics, recerca que constitueix el punt de partida de la metodologia de les vts.

10 González-Sanz (2022) analitza potencialitats i limitacions de les vts.

crítiques són oportunes, perquè convoquen a pensar quina forma de relació i coneixement establím amb els objectes que ens envolten: s'assenyala el valor central dels objectes en oferir un coneixement que no podem menystenir; d'altra banda, recull la reflexió que ja s'ha donat des de la filosofia, la història de l'art i la cultura visual referent a la dinàmica d'apropiació que practica el subjecte quan imposa la seva mirada sobre l'objecte limitant la seva agència. En aquesta cruïlla entre formes de saber i formes de poder s'obren debats interessants que creiem haurien d'incorporar totes les institucions patrimonials a l'hora de pensar la seva tasca i missió social.¹¹

Actualment, la tasca educativa als museus es basa en una metodologia centrada en la persona i en l'acció, on les usuàries desenvolupen les seves pròpies reflexions sobre els artefactes culturals.¹² Amb el temps, hem après també que no és suficient col·locar-se davant les imatges o objectes, ja que els discursos hegemònics poden crear barreres. Quan ens relacionem amb les imatges (o objectes) patrimonials, allò que veiem en elles i el que la imatge ens diu es fon en un joc dialèctic obert capaç de fer estrany allò que considerem familiar i de fer monstruós i irreconeixible allò que donem per vist (fet). Això genera experiències complexes senso-cognitives i transforma els processos d'aprenentatge, convidant-nos també a l'acció.

11 En el nostre territori, les VTS conformen cada cop més la metodologia principal de les pràctiques de mediació de les institucions. A Barcelona, el Museu Picasso va ser pioner en incorporar-les plenament com a estratègia vertebradora del seu programa educatiu. El MANC també va incorporar aquesta eina però en va formular derivacions que inclouen investigacions i/o coneixement sobre les obres observades. El programa educatiu actual és exemplar d'aquesta variacions.

12 *The Art Gallery Handbook: A Resource for Teachers* (Charman Rose Wilson, 2006) resulta un intent precoç de sistematitzar i justificar la importància i especificitat de l'educació als museus.

LA MEDIACIÓ COM A PRAXI. UNA METODOLOGIA DES-ORDENADA¹³

Al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MANC), la tasca educativa que hem realitzat se centra en la mediació directa amb objectes artístics, explorant les relacions físiques, emocionals i cognitives que s'estableixen amb ells. L'objectiu és esbrinar i rastrejar, entre d'altres, els processos de construcció, legitimació i perpetuació de categories socials com el gènere, l'heteronormativitat, la genialitat i la violència com a única eina per entendre els conflictes. Mitjançant aquest espai, busquem reapropiar-nos de la nostra capacitat d'actuar i influir en la realitat. Les educadores i la mediació han estat realitzant de manera autònoma el que avui es coneix com a *comissariat pedagògic*, creant muntatges alternatius de peces i experiències. Això té com a objectiu subvertir els límits narratius de les col·leccions i exposicions i estimular la construcció d'altres imaginaris polítics i socials, tot fomentant la reflexió crítica i la participació activa del públic.

El nostre compromís se centra precisament en cercar formes d'experiència, partint dels objectes i les relacions que hi establím, incrementant el coneixement i permetent el pensament dissident. En aquest sentit, les institucions patrimonials tenen la tasca fonamental de facilitar trobades amb els objectes que estimulin la confiança en la capacitat creativa/propositiva de les usuàries. Integrar l'art i l'expressió artística com a eines vàlides i potents per interpretar el

13 Entenem *des-ordre* com una forma d'organització política que no implica desatenció ni falta de cura, sinó una desarticulació constant i conscient de la rigidesa normativa. Són metodologies que, lluny col·locar-nos davant de les coses per adorar-les, ens conviden a situar-nos al darrera, per entendre-les com una solució a un problema plantejat de forma que esdevinguem còmplices i no súbdits d'elles. Alguns exercicis de metodologies *des-ordenades* són les propostes de Lucía Egaña i les seves *metodologías subnormales* (2019), la proposta de Luis Camnitzer *Manual anarquista para la preparación artística* (2020) o el de Júlia Lull «Habitar el no-todo: imaginación, des-orden y creatividad feminista» (2023), entre d'altres.

món i a la vegada expressar el fet propi és també un treball de *respons(h)abilitat* un exercici que busca dotar-nos de respostes hàbils per a entendre el que ens ocorre i ens permetin seguir aquí (Haraway, 2019:20).

A continuació esbossem aspectes rellevants en dissenyar una experiència de mediació independent de la curadoria en centres patrimonials, tenint en compte que la maquinària institucional encara no ha propiciat els espais oportuns de treball compartit entre educadores, comissàries i conservadores. La proposta vol explorar l'especificitat de l'experiència d'aprenentatge que es pot donar en un centre patrimonial i facilitar processos i metodologies de codi obert aplicables a diferents institucions i centres. La pràctica artística és un recurs essencial per a articular experiències de formació que interpel·lin i estimulin totes les nostres capacitats i sentits, tot i que no és un àmbit exclusiu per a la innovació pedagògica als museus.¹⁴

METODOLOGIA CONCRETA PEL DISSENY D'UNA MEDIACIÓ *RESPONS(H)ABLE*

Proposem una estructura de disseny en tres àmbits per atendre i valorar elements clau en la mediació cultural: el públic, les educadores i els artefactes culturals. Aquesta metodologia, desenvolupada des de la nostra pràctica diària fins a convertir-se en un corpus teòric-pràctic, ens permet abordar de manera específica la nostra tasca. Això fa que es converteixi en un espai significatiu i de referència per a la transformació de les formes d'aprenentatge, la relació amb el nostre passat (història, patrimoni, memòria) i el nostre present (societat, ciutadania, política).

14 Els perfils de les educadores i els seus àmbits d'especialització diversos (antropologia, dansa, història, belles arts, història de l'art, educació) amplien les possibilitats d'aquest gir educatiu, sempre des del treball en equip, defugint la competitivitat i la rivalitat i en favor del suport mutu i la creació compartida.

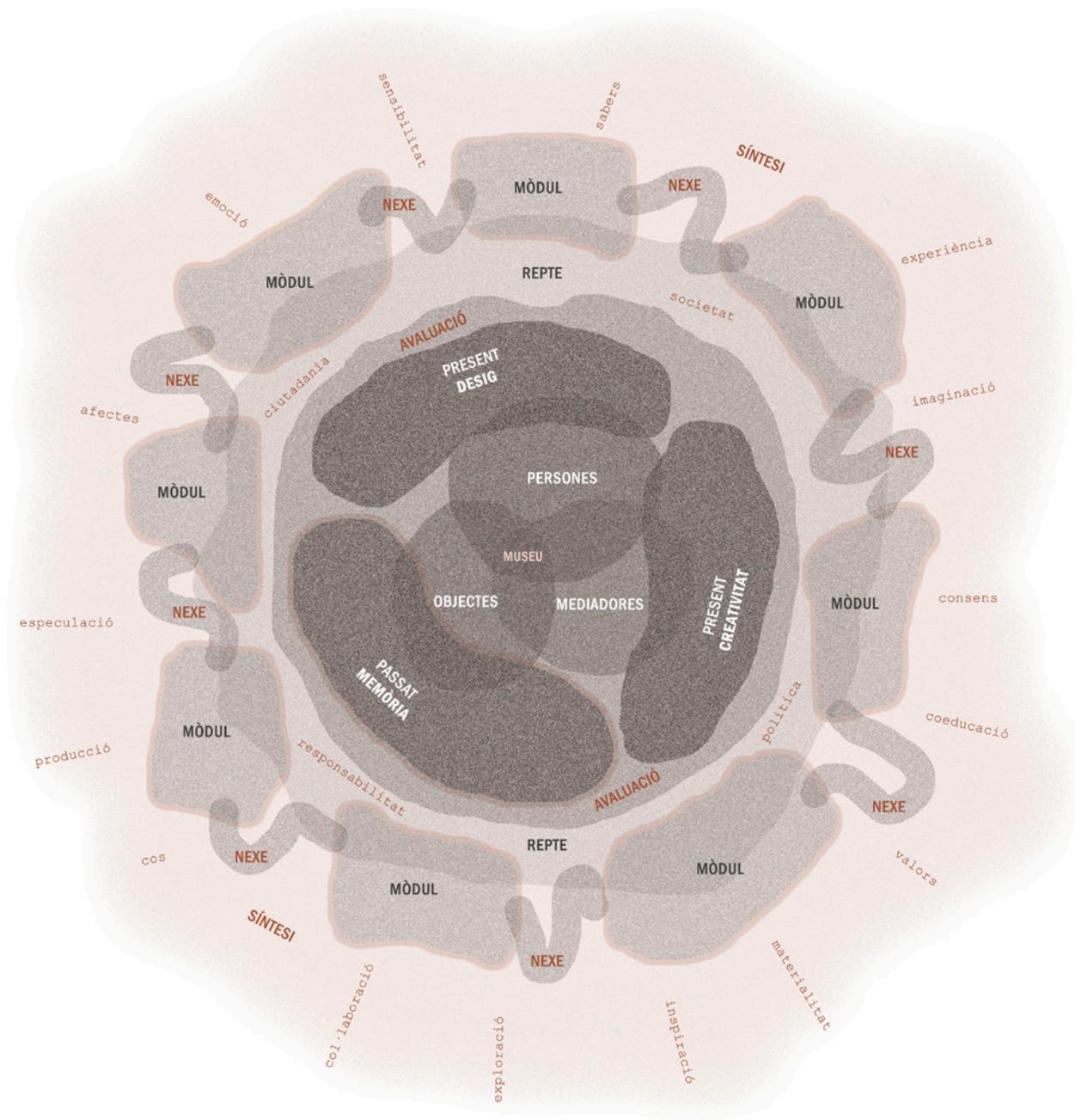
Tota experiència educativa al museu ha de permetre un moviment triple present-passat-present que utilitzi i compregui el patrimoni com un espai/arxiu idoni per cercar eines de comprensió/transformació del present. Cal estudiar el passat amb una actitud de regirar, de desenterrar més que d'acumular, tal com afirmà Benjamin (1988: 91). Aquest moviment implica entendre el subjecte (jo) no com usuària o consumidora, sinó com a còmplice (art i part) de l'experiència en tota situació d'aprenentatge.

Amb la col·laboració de l'artista visual Anna Fando, hem creat un esquema-ideograma que visualitza les diverses dimensions del disseny d'experiències educatives. Aquesta representació gràfica no només serveix com a guia detallada, sinó també com a visió integral de la complexitat dels elements que abordem en la nostra pràctica pedagògica.

Avaluació inicial. Un punt de partida situat i inclusiu

Tota mediació ha de partir del present més pròxim (context, gustos, preocupacions, tendències, tensions) de la persona/col·lectiu al qual ens volem adreçar i per tant en el disseny d'un itinerari és important *situar*¹⁵ primerament des d'on plantejem l'activitat: quina serà la nostra aproximació a la temàtica a treballar, quins aspectes considerem prioritaris, per què i des de quines perspectives o eixos teòrics-crítics els volem/podem assumir. La situació, en-

15 El pensament o coneixement situat és una aportació de la teoria feminista que qüestiona l'aparent neutralitat, universalitat i univocitat de la forma en què s'exposen els sabers «oficials» i institucionalitzats. Acceptar la condició parcial inevitable de tot coneixement, esdevé oportunitat epistemològica radical. Adrienne Rich o Donna Haraway són dues de les pensadores que més han desenvolupat la idea que tot coneixement es produeix en situacions històriques i socials particulars. Encara que se'l vulgui fer aparèixer com a únic, vertader, universal i neutral, el coneixement és un producte travessat per factors polítics, culturals i socials.



Síntesi visual de la proposta metodològica, creació de l'artista Anna Fando.

tesa des de la teoria feminista, també implica una atenció al cos, una visió des dels cossos sempre diversos i canviants *versus* la visió jeràrquica i simplificadora que estimuli el disseny de conèixer i d'explorar (Haraway, 1988).

En l'inici de cada activitat, posar en context és fonamental, el que anomenem *Avaluació Inicial (AVI)*. Aquí el concepte d'avaluació

no exclou ni discrimina el coneixement; per tant, no comença amb preguntes que podrien fer que les visitants es sentissin ignorants. En comptes d'això, l'AVI cerca establir la relació formativa necessària entre alumnat i educadores per adquirir nous coneixements. Pot activar-se mitjançant una pregunta dilema o un exercici breu (de recerca, comparació,

selecció/associació lliure o reflexió) i s'ha de realitzar de manera col·lectiva (gran grup o petits grups), de forma que posi en valor les capacitats, potencialitats i sabers que ja té el grup. L'AVI té com a objectiu principal connectar les preguntes i inquietuds del grup amb el context històric i els esdeveniments del passat que es volen destacar. Aquest procés busca generar un consens que mobilitzi el desig de conèixer tant què volem explorar com les maneres en què ho farem. Així, els objectes artístics i els artefactes culturals es converteixen en eines privilegiades per buscar ecos i explicacions significatives del nostre present en temps pretèrits.

Els objectes produïts (artístics o no) lluny de reproduir uns codis compartits, convencionals i unívocs, són artefactes resistents al pas del temps, a l'oblit, a la mort. La seva potència és que en la seva materialitat es neguen a desaparèixer, i per tant operen de la mateixa manera que la memòria, és a dir, una forma de record corporal i sensorial que res té a veure amb el discurs històric hegemònic, imposat i interessat, però que sobreviu i persisteix en la seva resistència a l'oblit. En un context de desencís, d'actituds pessimistes o apàtiques fruit del panorama apocalíptic configurat des del *realisme capitalista* (Fisher, 2016), la tasca dels espais museístics i patrimonials del present és regirar i trobar en el passat els futurs soterrats (Rolnik, 2008: 9).

Les noves tendències filosòfiques neorrealistes i neomaterialistes subratllen la importància de confiar en les coses com a punt central.¹⁶ Afirmen que és a través dels objectes,

16 El rol dels objectes en la nostra configuració social i subjectiva és una qüestió central en els darrers plantejaments d'aquestes tendències filosòfiques crítiques contra la postmodernitat i la hiper-subjectivitat, perspectives que sovint s'han mostrat poc operatives i fins i tot complaents en la promoció de l'ofensiva neoliberal global que governa les nostres vides. Michel Serres (1982:70) elabora una nova conceptualització de l'objecte entenent-ho com a quasi-objecte, un operador que permet, en el seu deambular, la irrupció d'allò nou en un sistema donat, gràcies a la seva capacitat per generar traduccions, substitucions, variacions en una realitat fixada.



Formació interna de l'equip d'educadores en noves metodologies d'aproximació a les imatges amb perspectiva feminista i LGTBIQ+. Fotografia de les autores.

considerats com artefactes culturals i claus per al coneixement, que podem comprendre millor la configuració del món que ens envolta. Al mateix temps, la especificitat i singularitat del llenguatge artístic permet explorar noves idees i plantejar alternatives crítiques i creatives per a la seva transformació.

Les propostes teòriques crítiques, com les d'Aby Warburg, ja defensaven el paper dinàmic dels objectes artístics com a portadors d'una energia emotiva que encarna el passat i persisteix en el present. Warburg va descriure aquest fenomen com a *pathosformel*, formes emotives que ressonen universalment dins d'un mateix horitzó cultural. Segons Warburg, aquestes formes del *pathos* tenen un origen històric concret i continuen desenvolupant-se al llarg del temps i en un context cultural específic que investigà en el seu *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Warburg va observar que

a través d'aquests objectes, es pot captar la complexa relació de l'ésser humà amb la seva pròpia història, incloent-hi allò reprimat que espera ser reconegut en temps futurs. Els objectes artístics, per a Warburg, són epistemo-cartogràfics, revelant la càrrega del passat que perdura en els presents diversos.

D'altra banda, Walter Benjamin va criticar la concepció burgesa de la història cultural, argumentant que era un procés on els dominadors passaven per sobre dels vençuts. Segons el materialisme històric de Benjamin, era essencial «pentinar la història a contrapèl»,¹⁷ desafiant la narrativa dominant i apuntant cap a una ruptura revolucionària amb el passat com a *continuum*.

Tant Warburg com Benjamin atribueixen als objectes una funció central en la rearticulació de la cultura, promoguent diàlegs, reapropiacions i connexions inesperades que poden inspirar pràctiques relacionals lliures de regulacions, repressions o censures dels desitjos personals i col·lectius.

Així, l'*Avaluació Inicial* esdevé un moment engrescador que fomenta l'autoestima del grup en reconèixer els seus sabers per a la realització exitosa de l'activitat, al mateix temps que s'estimula la curiositat i el desig de saber-ne més sobre els artefactes culturals que es volen donar a conèixer. Tota *Avaluació Inicial* ha de donar pas al que nosaltres anomenem *Repte*.

Repte: estimular el desig de saber

El *repte* estarà enfocat a recollir el propòsit col·lectiu que impulsa el desig de conèixer, i al final de l'itinerari, a compartir els nous coneixements

¹⁷ Benjamin escriu a *Sobre el concepte d'història* (1940) una sèrie de tesis al respecte. La número VII exposa: «Tots els béns culturals [...] deuen la seva existència no només a l'esforç dels grans genis que els han creat, sinó a la servitud anònima dels seus contemporanis. No hi ha un sol document de cultura que no sigui alhora de barbàrie. I si el document no està lliure de barbàrie, tampoc no ho està el procés de transmissió d'unes mans a unes altres.»

adquirits, les preguntes generades i les emocions experimentades. Aquest repte captarà els aprenentatges de la nostra interacció amb els contextos i realitats presentats pels objectes patrimonials, facilitant una reflexió aplicable al nostre present. Ha de ser formulat de manera clara, senzilla i captivadora, sense imposar una solució específica en la seva resposta.

Cal recordar que la formulació del repte conté un moment doble: 1) el del disseny de l'experiència: la recerca del repte ha de promoure la formulació de preguntes no habituals sobre els objectes o artefactes. El repte, com a motor del disseny d'activitats de mediació, busca en les artífexs una actitud *difractiva*, un mètode que permet produir la diferència en la trobada amb la cosa, a través d'una intra-acció amb la mateixa;¹⁸ i 2) el de la seva formulació amb el grup: el repte busca en les participants dinamitzar el desig de saber, la curiositat per explorar la cosa des de perspectives a-normals.

A través de la nostra pràctica de mediació, hem observat com els objectes operen de manera única en cada visita, activitat i grup. Ens hem adonat de com gestionen físicament espais de relació que ajuden a superar la superficialitat i la comercialització que sovint envolten les activitats turístiques. Quan les persones, ja siguin individuals o en grup, es troben davant d'una obra, aquesta sembla manifestar-se de manera transparent. Aquesta trobada directa pot provocar una sensació immediata de reconfort o, fins i tot, d'opressió davant la intensitat dels colors, els matisos, les formes o les sorpreses de les seves dimensions. Busquem en aquestes

¹⁸ La difracció permet que les coses i els cossos siguin actius en els processos de significació, assumeix i promou el caràcter performatiu de la construcció de saber. La performativitat implica «allunyar-se dels hàbits i seduccions familiars del representacionalisme, és a dir, reflexionar sobre el món des de fora, i dirigir-se a una manera d'entendre el món des de dins i com a part d'ell» (Barad, 2007:88). La difracció com a metodologia és l'estratègia que permet engendrar nous conceptes, tradicions o filosofies i ha estat incorporada com a metodologia crítica des dels nous materialismes feministes per Haraway (2004) i àmpliament formulat per Barad (2003, 2007).

obres elements que ens siguin familiars i que reafirmen o enriqueixen els discursos que hem après a través de circuits artístics formals o informals que ens han configurat.¹⁹ Aquesta dinàmica relacional amb imatges i objectes pot ser extrema i violenta, ja que sembla que aquests objectes estan destinats a capturar les particularitats socials heretades, congelades en antics imaginaris i relegades als racons dels circuits museístics i turístics, convertint-se en objectes sense agència per al consum superficial. Tot i aquestes tendències encara presents, altrament que disfressades, des de la pràctica de la mediació patrimonial hem après el contrari: els objectes, especialment els artístics, amb la seva presència tangible, ofereixen Situacions d'Aprenentatge (SA) complexes i úniques que escapen constantment dels models tradicionals de coneixement.

Els objectes no són meres representacions de discursos o teories estàtiques; són més aviat complexos i singulars com els nostres propis cossos, cridant a l'atenció i necessitant trobades que fomentin relacions empàtiques i significatives. La seva investigació no només apel·la a la raó, sinó que també estimula tots els sentits, buscant descobrir noves formes de coneixement a través de l'emoció.

El repte com a motor del disseny d'experiències d'aprenentatge esdevé fonamental, ja que pren com a situació de partida la complexitat relacional que es dona en la trobada entre coses, espais i persones i permet pensar relacions que obrin punts de fuga diferents de l'esperat precisament des de l'estímul creatiu resultat de tota intra-acció.

En aquest sentit, els museus poden esdevenir dispositius de memòria que expliquen els

processos que han conformat la construcció històrica. No es tracta de poetitzar el passat, com a eina simbòlica, rígida i perduda, sinó d'usar el passat, activar-lo creativament des del present i cap al futur. Georges Didi-Huberman (2012) afirma que «la principal característica dels objectes artístics és la seva capacitat de tocar allò real».²⁰ La mediació és crucial per a facilitar vincles emocionals i personals amb els objectes per part de les visitants, allunyant-se de les temporalitats convencionals i explorant fronteres de realitat sovint oblidades o menystingudes pels discursos dominants. En les institucions patrimonials, la mediació i la pedagogia crítica juguen un paper fonamental en la promoció de noves formes de relació amb els objectes i, per extensió, amb el nostre passat i present. Aquesta revolució cultural implica desfer les barreres que limiten la creativitat i la imaginació, creant espais comuns propicis per a una presa de consciència facilitada per les noves relacions entre subjectes i objectes.

L'avaluació inicial juntament amb un repte ben definit ens serveix per crear un itinerari que fomenti la relació amb els objectes artístics, capturant el moviment entre el present, el passat i el present assenyalat. El repte actua com a guia durant el disseny i l'avaluació de l'activitat, ajudant-nos a mantenir el focus en els nostres objectius d'aprenentatge. Ens ajuda a discernir quins coneixements, informacions i processos són més pertinents en cada moment de la activitat, alhora que promou una relació igualitària i recíproca entre l'educadora i el grup. Tot i que l'educadora pot aportar coneixements, el grup també té les eines necessàries per mantenir un diàleg efectiu.

En el disseny d'una activitat de mediació, tenir clar el repte esdevé una qüestió fonamental,

19 El nostre món està carregat de dinàmiques cognitives que fomenten processos de *reconeixement*, pràctiques que valoren la identificació com a forma de saber, és a dir, té més valor en tant que allò s'assembla a quelcom que jo ja tinc incorporat. El *coneixement*, en canvi es produeix en la nostra relació amb la diferència, amb allò no-pensat encara.

20 Descriu la nostra relació complexa amb les imatges i el saber que al qual donen accés, entenent que és on millor podem comprendre aquells processos que legitimen el món tal com se'ns planteja i que, al mateix temps, ens brinden estímuls alliberadors per a les nostres maneres de pensar.

ja que ens ajudarà a organitzar un itinerari a través d'un seguit de mòduls que han de facilitar l'adquisició de les competències necessàries per a donar-li resposta, però també per garantir una experiència de gaudi i benestar emocional. Mentre que l'*avaluació inicial* i el *repte* són indispensables en la seqüència del disseny, els *mòduls* que s'hi desenvoluparan poden variar en forma, quantitat i complexitat.

Mòduls: treballar des del muntatge per una relació significativa i creativa amb els objectes del passat

Anomenem mòduls els diversos moments d'un itinerari que són impulsats o facilitats per una obra, objecte o conjunt d'obres (una sala o seqüència). Cada mòdul està dissenyat per posar en joc capacitats i competències diverses de les participants. És fonamental que cada mòdul ofereixi una varietat d'exercicis i experiències per estimular un ritme no homogeni que mantingui l'atenció i la implicació del grup al llarg de la visita. A través d'aproximacions diferents als objectes artístics, cada mòdul busca fomentar el desig d'explorar, experimentar i compartir.

La investigació de Bationo-Tillon i Decor-tis (2016: 53-70) analitza les particularitats de les experiències educatives al museu i planteja que tota activitat de mediació ha de promoure quatre elements: exploració, inspiració, producció i posada en comú. Aquesta proposta beu del model conegut com MARO (acrònim de *Modèle de l'Activité de Rencontre avec une Oeuvre d'Art*) que vol integrar i/o reconciliar els dos aspectes principals de la mediació: l'activitat sensorial i l'anàlitica.

El disseny per mòduls implementat al MNAC té com a objectiu estimular quatre eixos principals, tot prenent en consideració els factors diferencials que defineixen l'experiència educativa al museu: falta de continuïtat,

temporalitat limitada, convivència de diversos grups a les mateixes sales, i desconeixement de l'espai i el contingut per part de les visitants. Aquestes diferències no es veuen com a dificultats, sinó més aviat com a oportunitats que requereixen processos i metodologies adaptats, enfocats a promoure el museu com un lloc que complementa, estimula i enriqueix significativament l'educació formal.

Els mòduls permeten crear experiències educatives que proporcionen informació i coneixement sense sacrificar l'experiència en si mateixa. L'objecte, no el discurs, es converteix en el centre d'atenció i el motor de cada parada, oferint una experiència completa en si mateixa que garanteix una significació independent de l'acumulació o la progressió, sense invalidar-les. Les coses, vistes com a restes materials més que com a exemples o il·lustracions de discursos, adquireixen un sentit particular aquí, sovint menys explorat en les pràctiques museogràfiques i curatorials. La paraula «resta», en termes arqueològics o artístics, evoca elements sempre incomplets o mancats, interpretats com a fragments del passat que necessiten la nostra intervenció i cura(doria) perquè puguin dir-nos quelcom.

Els objectes ens reclamen, però també requereixen quelcom de nosaltres, motiu pel qual cal abandonar les relacions de domini amb ells, en favor d'una dinàmica d'escolta activa. En aquest sentit, la psicoanàlisi ofereix una accepció del concepte *resta* molt operativa i fins i tot revolucionària si l'apliquem als objectes historicoartístics patrimonials. Lacan explica que la *resta* –o allò que resta– més que fer referència a una absència, al·ludeix a un moviment de resistència afirmativa. Sempre és alguna *cosa* que amb la seva presència manifesta una resistència a desaparèixer. A una resta, paradoxalment, no li falta res, sinó que és l'afirmació material definitiva que quelcom que va ser o succeir en el passat, segueix viu aquí i ara, és incòmoda i inesperada, i sobreviu



Experiència de mediació amb un grup escolar dissenyada amb la metodologia proposada. Fotografia de les autores.

reclamant-nos (Lacan, 2007). Enteses des d'una perspectiva lacaniana, les restes materials, els objectes custodiats per les institucions i centres patrimonials, més que apropar-nos a un passat específic, contenen formulacions que posen en dubte la història oficial i ens ofereixen claus per desactivar-la com a veritat absoluta.

La concepció de la resta material com a potència i resistència ens convida a establir una relació amb el temps (passat-present-futur) no progressiva ni jeràrquica que, aplicada a les institucions patrimonials i museístiques, ens permetria assumir de manera valenta la tasca que implica, des del present, pensar i relacionar-nos amb la història i, a la vegada, esdevé un espai fructífer per articular experiències de

coneixement riques i complexes. Ens convida a establir una relació significativa i creativa amb els objectes del passat, ja que en ells està la clau per imaginar.

Els mòduls permeten un treball basat en el muntatge, una dinàmica que facilita l'espontaneïtat, el canvi i el *des-ordre* en les formes d'aprenentatge per damunt del discurs lineal. Utilitzem el concepte des-ordre (*supra*) per emfatitzar que la nostra pràctica és en molts casos performativa, i són les persones qui marquen els ritmes i les línies d'interès. El disseny per mòduls permet alhora incorporar el muntatge a la mediació com a pràctica crítico-reflexiva, posant de manifest el dinamisme del nostre arxiu, així com les seves infinites possibilitats combinatòries. Es tracta

d'un procediment creatiu que posa en relació elements per fora de la linealitat i continuïtat del discurs històric; un joc imaginatiu de creació i connexions lliures que ja defensaren les avantguardes dadaistes i surrealistes, però que va ser especialment teoritzat per Warburg i Benjamin i recentment recuperat per Didi-Huberman. El muntatge és una pràctica que visibilitza la ruptura, la juxtaposició i el moviment heterogeni present en tota forma de coneixement; desmunta precisament la continuïtat associada a la narració històrica tradicional, progressiva, evolutiva... Els mòduls i la seva autonomia permeten una dinàmica performativa en l'articulació dels diferents itineraris, convertint cada experiència en única i susceptible de canvis i variacions segons les preguntes, necessitats i desitjos que emergeixin. Aquesta metodologia de compartimentar els itineraris possibilita combinacions entre diversos mòduls adaptades a les necessitats de cada grup, superant la idea d'experiències prefabricades i estandarditzades, i permetent ajustar la durada de cadascun d'ells. Al mateix temps, el disseny conscient dels components que fan que un mòdul sigui exitós implica que tots mantinguin una estructura formal estable, però flexible.

Un bon disseny modular ha de tenir en compte els següents aspectes: la durada, en funció del tipus d'experiència que es vol promoure; l'espai, plantejant quins punts forts i febles presenta l'espai en què volem que es dugui a terme el mòdul; l'accessibilitat, donat que els mòduls volen promoure una situació d'aprenentatge inclusiva i anticapacitista;²¹ la gestió del grup no imposada i curosa; el contingut que es vol compartir, és a dir, quins aspectes del saber del museu i la història es volen posar en joc; les dinàmiques a desenvolupar i, per tant, quines estratègies s'utilitzaran per promoure la curiositat, la participació, l'escolta, l'experimentació i la creativitat; i els materials

21 Per aprofundir sobre el gir educatiu i l'accessibilitat, veure Cachia 2014: 51-66.

de suport emprats que facilitin l'autonomia en el treball i la recerca.

El disseny modular desenvolupat és operatiu perquè permet canvis i modificacions durant el desenvolupament mateix de l'experiència. La forma en què s'explicita la relació entre els diferents mòduls rep el nom de nexes.

Nexes: el fil d'Ariadna

Els nexes són una eina discursiva-expressiva que funciona com una pinça per teixir les relacions entre els diferents mòduls. Ajuden a fomentar subtilment l'acumulació del coneixement que es genera i connecten els diferents moments del procés educatiu. Els nexes poden ser reflexions, preguntes o observacions que l'educadora planteja al grup per dinamitzar canvis de situació o moments intersticials. Recuperen temes oberts, proposen estratègies d'observació durant el desplaçament i conviden a la reflexió per mantenir la implicació dels participants o per promoure canvis en aquesta implicació. Al mateix temps, ofereixen eines per continuar explorant l'espai de manera autònoma.

Activitat de síntesi: una possible conclusió

«Allò que no podem imaginar, no pot arribar a ser»
Bell Hooks (2022)

Finalment, en la conceptualització dels itineraris és imprescindible articular el que anomenem *Activitat de síntesi*, una darrera experiència que busca recollir col·lectivament el que s'ha après, però també allò que el grup ha aportat a l'experiència compartida.

Aquesta fase de l'itinerari té com a objectiu principal recuperar el *repte* inicial i fomentar una reflexió crítica sobre l'experiència compartida i la realitat coneguda. S'opta per un espai que estimuli la creació, transformant les

reflexions en propostes concretes. La pràctica artística és l'eina central per explorar i compartir aquestes propostes, creant un espai experimental i especulatiu que fomenti tant la reflexió com la producció creativa. És un epíleg de l'itinerari, un espai dedicat a la reflexió col·lectiva, a compartir sensacions i emocions, i a avaluar i millorar l'experiència a través de les aportacions individuals. Així, els itineraris esdevenen performatius, dinàmics i permeables, influenciats per cada experiència viscuda.

Aquest darrer àmbit promou el que Azoulay (2014: 58) designa com a *història potencial*, un moviment crítico-imaginatiu que

és al mateix temps un esforç per crear noves condicions tant per a l'aparença de les coses com per a la nostra aparença com a narrador(x)s, com els qui poden –en un moment determinat– intervenir en l'ordre de les coses que la violència constituent ha creat com el seu ordre natural. Anomeno a aquesta estratègia història que exposa el passat potencial i el potencial creat per aquesta revelació.²²

La mediació crítica i creativa que proposem busca en última instància subvertir aquest *mal de museu*, investigar formes relacionals que propiciïn aliances rebels entre objectes, comunitats i individus, però també entre diferents temporalitats. McLaren denomina aquestes formes de pedagogia crítica «praxis utòpica soci-crítica» (McLaren, 1997: 69), ja que assumeixen una acció educadora crítica intervencionista i transformadora que exigeix veure i transitar la diferència. Atrevir-se a realitzar connexions inesperades, fins i tot il·legals –és a dir, fora de norma– i voler pensar allò no pensat encara.

²² La paraula *potencial* té aquí un doble sentit: «significa la reconstrucció de les possibilitats, les pràctiques i els somnis no realitzats que van motivar i van dirigir les accions de diferents actors en el passat; [...] interromputs per la formació d'un règim sobirà que va produir un cos polític diferenciat i conflictiu», però també «la transformació del passat en un esdeveniment interminable [...] en la qual les nostres obres del present ens permeten llegir els assoliments del passat [...] i el fa potencialment reversible» (Azoulay, 2014: 58).

La paraula utopia és pertinent aquí, no en termes messiànics, sinó en termes materials. La utopia material és sempre un «encara-no» del present, una concepció de la realitat com a procés i, per tant, com a potencial (Bloch, 2007). Les pràctiques crítico-creatives són els espais privilegiats per construir utopies materials, revolucionàries en la creació de formes i objectes que possibilitin un món diferent aquí i ara, no com un somni de futur llunyà. Entendre que el futur pot estar contingut en els objectes del passat només és possible des d'una comprensió a-nostàlgica que el que encara està per venir està present en el passat-present, i que el passat és una potència generadora de futur. Establir relacions crítiques amb els discursos patrimonials a través dels seus objectes ens pot ajudar a qüestionar els discursos institucionals que legitimen narratives de poder i esdevenen mecanismes de vigilància sobre els processos de memòria.

La pensadora decolonial Camila Opazo (2022) afirma que «no existeix una memòria, sinó tan sols obliats, processos de desmemòria» i es troben al centre del *mal de museu*. Les noves pràctiques de mediació en el sí de les institucions museístiques, i des d'una perspectiva materialista, ens ofereixen l'oportunitat de treballar amb la història, fer d'ella un procés dinàmic i versàtil que ens permeti veure el món com un projecte inacabat, sempre en procés de fer-se de forma comuna.

Tornar estranya la norma(litat), posar en qüestió el que considerem habitual, és un factor indispensable per a poder imaginar alternatives. Recollint la cita de Bell Hooks que encapçala aquest apartat, hem comprovat que la imaginació com a praxi genera un espai en què es pot fer possible l'impossible, on l'experimentació i el pensament es troben lliures de coartades interessades, alhora que promouen un estat de constant curiositat que s'oposa al conformisme i l'apatia pròpies de la posmodernitat neoliberal.

BIBLIOGRAFIA

- AZOULAY, Ariella (2014) *Historia potencial y otros ensayos*, México: Ediciones Económicas Colima.
- BARAD, Karen (2007) *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- BATIONO-TILLON, Anne i Françoise DECORTIS (2016) «Understanding museum activity to contribute to the design of tools for cultural mediation: new dimensions of activity?», *Le travail humain*, 79: 53-70.
- BENJAMIN, Walter (1988) (1937) «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» a BENJAMIN, Walter (1988) *Discursos interrumpidos. I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2007) (1917) «Sobre el programa de la filosofía venidera» a *Obras Completas*. Libro II, 1, Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2021) (1940) *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*, Madrid: Alianza Editorial.
- BLOCH, Ernst (2007) (1947) *El principio de esperanza*, Madrid: Editorial Trotta.
- BOJ TOVAL, Clara (2022) «Adjetivar para transformar: el comisariado como posibilidad» a AMENGUAL, Irene et al. (2022) *Comisariado ¿pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*, Madrid: Catarata, 9-21.
- BURNHAM, Rika i Elliott KAI-KEE (2011) *Teaching in the Art Museum: Interpretation as Experience*, Los Angeles: Getty Publications.
- CACHIA, Amanda (2014) «Disability, Curating, and the Educational Turn: The Contemporary Condition of Access in the Museum», *On-Curating*, 24: 51-66.
- CHAGAS, Mario i Carlos SKLIAR (2022) *Los museos, el mundo*, Argentina: Editorial Unatinta.
- CHARMAN, Helen; ROSE, Katherine i Gillian WILSON (2006) *The Art Gallery Handbook: A Resource for Teachers*, Londres: Tate Gallery.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012) *Arde la imagen*, México: Serieve.
- FISHER, Mark (2016) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- GONZÁLEZ-SANZ, Myriam (2022) *Aprender y educar a través del arte. Un análisis de la aplicación de las Visual Thinking Strategies en el Museo Picasso de Barcelona desde la perspectiva de todos los agentes participantes*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona. Disponible a <http://hdl.handle.net/10803/674656> [Data de consulta 11/05/2024]
- HARAWAY, Donna (2004) (1992) «The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others», *The Haraway reader*, New York: Routledge, 63-124.
- HARAWAY, Donna (1988) «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14 (3): 575-599.
- HOFF, Mònica (2022) «Más allá de la curaduría educativa; la educación como proceso sistémico y corresponsabilidad política» a AMENGUAL, Irene et al. (2022) *Comisariado ¿pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial*, Madrid: Catarata, 37-56.
- HOFF, Mònica (2020) *Cultura y arte como bien común. Entrevista de Mònica Hoff a Luis Camnitzer*, Colloqui virtual promogut per la Càtedra Inés Amor de la UNAM. Disponible a <https://www.youtube.com/watch?v=wUkVJUpmQF8> [Data de consulta 17/12/2023]
- HOOKS, Bell (2022) *Ensenyar pensament crític*, Barcelona: Raig Verd.
- LACAN, Jacques (2007) (1962-1963) *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La Angustia*, Buenos Aires: Paidós.
- MCLAREN, Peter (1997) *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*, Barcelona: Paidós Educador.
- MORSCH, Carmen (2011) *Educación crítica en museos y exposiciones en el contexto del «giro educativo» en el discurso comisarial: ambigüedades, contradicciones y alianzas*. Disponible a <https://es.slideshare.net/museodeantioquia/educacin-crtica-en-museos-y-exposiciones-carmen-morsch> [Data de consulta 02/05/2024]
- OPAZO, Camila (2022) «Desterrar lo silenciado», *Revista Sudversa*. Disponible a <http://sudversa.com/desterrar-lo-silenciado/> [Data de consulta 02/05/2024]
- O'NEILL, Paul i Mick WILSON (eds.) (2010) *Curating and the educational turn*, London: The Apple Arts Center.
- ROLNIK, Suely (2008) «Furor de Archivo», *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX (18-19): 9-22.
- SERRES, Michel (1982) *The Parasite*, Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press.
- WARBURG, Aby (2010) (2003/1927-1929) *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal.

Recibido el 17 del 5 de 2024

Aceptado el 30 del 7 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 98-115]



Niñas observando la obra de Pepa Caballero, *Azul y negro en expansión*, 2003. Fotografía: Llúcia Fornals.

ESTÉTICAS ALTERNATIVAS EN MUSEOS. EXPOSICIONES GENERADAS CON LA PARTICIPACIÓN DE NIÑAS, NIÑOS Y ADOLESCENTES

ALTERNATIVE AESTHETICS IN MUSEUMS. EXHIBITIONS GENERATED WITH PARTICIPATION OF CHILDREN AND ADOLESCENTS

Diana Casalins Petro

Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia)

Andrea Lafaurie Molina

Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia)

Resumen A partir del movimiento de la Nueva Museología y de la consolidación de la perspectiva de derechos, los museos como instituciones sociales están llamados a ser cada vez más participativos e involucrar a sus comunidades, aunque en la práctica no siempre logra materializarse como una realidad. Niños, niñas y adolescentes (NNA) representan un amplio porcentaje de sus visitantes anuales, sin embargo rara vez se les incluye en las decisiones sobre su funcionamiento y el diseño de los programas. Desde un paradigma construccionista, un enfoque cualitativo y un diseño de estudio de casos, llevamos a cabo un estudio en el que NNA participaran, a través de la estrategia fotovoz, en la generación de exposiciones temporales en tres museos de la región Caribe colombiana. Entre los hallazgos de la investigación se resalta que, en el entorno adecuado, NNA exploran materiales y técnicas para encontrar su voz y manifestarse de múltiples formas, siendo la estética una de las más evidentes. Estas estéticas alternativas, no siempre van en la misma dirección de las de los museos pero pueden complementar el lenguaje de las exhibiciones y permitir a los NNA visibilizar sus voces, silencios, aportes y ausencias, que generan influencia en la toma de decisiones y dinámicas propias de las organizaciones museales.

Palabras clave Niñas y niños, adolescentes, museos, participación, fotovoz, co-creación, estéticas.

Abstract Since the New Museology movement and the consolidation of the rights perspective, museums as a social institution are called to be increasingly participatory and involve their communities, although in practice this does not always materialize as a reality. Children and teenagers represent a large percentage of annual visitors, but they are rarely included in decisions about their operation and the design of programs. From a constructionist paradigm, a qualitative approach and a case study design, we conducted a study in which children and teenagers participated, through the photovoice strategy, in the generation of temporary exhibitions in three museums in the Colombian Caribbean region. Among the findings of the research, it is highlighted that, in the right environment, children and teenagers explore materials and techniques to find their voice and manifest themselves in multiple ways, aesthetics being one of the most evident. These alternative aesthetics do not always go in the same direction as those of museums, but they can complement the language of exhibitions and allow children and young people to make their voices, silences, contributions and absences visible, which influence decision-making and the dynamics of museum organisations.

Keywords Children, Teens, Museum, Participation, Photovoice, Co-creation, Aesthetics.

INTRODUCCIÓN

La participación, entendida como la implicación de la ciudadanía en la toma de decisiones sobre asuntos que les afectan, aporta beneficios a las comunidades en áreas como la salud y el desarrollo social (Davies *et al.*, 2016). El grado de organización y compromiso de una comunidad influye en diversos aspectos del desarrollo económico (Toro, 2011) y en el bienestar de grupos específicos, entre ellos, niños, adolescentes y jóvenes (Caixa Foundation, 2018). Debido a su impacto significativo en múltiples niveles, la participación suele ser valorada para el bienestar y el ejercicio de la ciudadanía.

Tradicionalmente, los museos han sido espacios que custodian acervos científicos y culturales para su estudio y disfrute, al tiempo que diseñan estrategias de relacionamiento entre estos acervos y sus públicos. En los últimos años, además, han estado llamados por el ICOM a generar participación de sus comunidades ofreciendo experiencias variadas, con lo cual se han constituido en escenarios que privilegian los procesos de educación y comunicación.

De hecho, desde la década de 1970, los museos han cambiado su enfoque, dejando de centrarse exclusivamente en sus colecciones para prestar más atención a la interacción con sus públicos. La Nueva Museología trajo consigo un descentramiento de las labores de registro y gestión de colecciones, para acercarse a aquellas que enfatizan el rol social del museo y su relación con los públicos (Mairesse *et al.*, 2010).

En cuanto a su función social, se reconoce a los museos como lugares ideales para el aprendizaje activo (Falk *et al.*, 2007), el encuentro entre ciudadanos y la promoción de la participación (Simon, 2010; ICOM, 2022).

Con más de quinientos millones de visitantes anuales a los museos (EVE, 2018) uno de

los públicos más frecuentes en museos de todo el mundo son las niñas, niños y adolescentes (NNA) en edad escolar. Estos asisten con sus familias los fines de semana, o con sus cursos y maestros entre semana. En Colombia, según datos del último diagnóstico de museos, se estima que 1.179.242 personas en la región Caribe colombiana, los visitan anualmente (PFM, 2014). Aunque no se discrimina cuántos son NNA, sí se identifica que las actividades y talleres escolares presentan la más alta demanda entre aquellas desarrolladas por los museos.

A pesar de esa asistencia masiva a museos, NNA no suelen ser escuchados en el proceso de diseño de experiencias (Kalessopoulou, 2017). Y es que participar es una acción que puede entenderse desde múltiples sentidos en las entidades museales.

En la literatura encontramos referencia a «participación cultural», como acciones más ligadas al consumo cultural (Widdop, Cutts, 2012; Brook, 2016), o a la participación entendida como una forma de inclusión (Antonetti, Fletcher, 2016). Si bien podría entenderse la participación desde esos sentidos, desestima otras complejidades de su comprensión como instancia de contribución, colaboración o co-creación (Simon, 2010) es decir, como escenario de co-decisión (Carpentier, 2012) e influencia (Lundy, 2007; 2020).

Existen numerosas interpretaciones del polisémico concepto de participación. En este contexto, se considera que la toma de decisiones y la distribución del poder son elementos esenciales para identificarla. Aunque se reconocen los beneficios de la participación tanto para individuos como para grupos, también se ha debatido en la literatura si muchas de las acciones denominadas participación realmente implican niveles menores de involucramiento y toma de decisiones, siendo esto último lo que la distingue de otras formas de relación como el acceso o la interacción (Carpentier, 2012).

El reconocimiento en 1992 por parte del ICOM y la UNESCO de que los museos también funcionan como espacios comunicativos ha llevado, con el tiempo, a la necesidad de compartir la autoridad con las comunidades, transformarse en lugares de encuentro y actuar con mayor transparencia. Estas acciones exigen una mayor participación de sus públicos y un compromiso que va más allá de ser simples «visitantes».

A partir de lo anterior, se identifica el interés de investigar este aspecto evidente pero poco explorado de la función de los museos, ligando inquietudes relacionadas con la posibilidad, y no sólo la deseabilidad, de los museos como lugares donde se puede enseñar y aprender a participar desde la experiencia cotidiana de sus públicos.

Fiel a ese interés, en el contexto de la región Caribe colombiana resulta pertinente la pregunta acerca de ¿cómo son las experiencias de participación de los niños, niñas y adolescentes en museos del departamento del Atlántico? Pregunta orientada a analizar las experiencias de participación en las que se involucraron niñas, niños y adolescentes de tres museos, elegidos como casos de estudio, en los que se generaron exposiciones con estéticas alternativas que dialogaban con las formas más canónicas existentes en sus exhibiciones y colecciones.

NIÑAS, NIÑOS Y ADOLESCENTES COMO AUDIENCIAS PARTICIPATIVAS

Suele existir un consenso para entender la infancia como una etapa de la vida, dependiente de un rango etario. Aunque con algunas variaciones por regiones o países, organizaciones internacionales definen este rango entre los 0 y 18 años de edad (UN, 1990). Siendo una franja tan amplia, se reconoce la amplia variabilidad del desarrollo de los niños, niñas y

adolescentes en esta etapa, que según Delval (2011) condiciona su forma de comunicarse y aprender.

Más allá de esta perspectiva evolutiva, se entiende que la infancia es, sobre todo, una categoría que se construye socialmente (James, Prout, 1997) y se manifiesta a través de múltiples experiencias, contextos y condiciones. Constituye una abstracción de un período de la vida en el que se es tratado como niño, aunque de manera diferente según los factores culturales, económicos, políticos de cada sociedad o contexto en diferentes momentos del tiempo (Gaitán, 2006). No existe una experiencia universal de la infancia, sino que esta varía en relación con otros aspectos como el género, la etnia, la clase, la ubicación geográfica o las identidades. De allí que sea más adecuado referirse a infancias, en plural.

El término niños y niñas, y por extensión adolescentes, alude a un grupo de seres humanos que comparten características similares (Gaitán, 2006), que siguiendo el discurso, es variable de acuerdo a distintos factores históricos, sociales, culturales, identitarios.

En sociedades de contextos como el que dio origen a esta investigación, los niños, niñas y adolescentes constituyen audiencias. Las audiencias son entendidas sobre todo como colectivos y como agregado de individuos que «plantean cuestiones relativas a las funciones y relaciones en la sociedad; tienen características tanto a nivel social/cultural como individual; y para ellas se planifica, diseña, regula y anticipa en entornos sociotécnicos» (Livingstone, 2013: 6). Así, los NNA son audiencias en medios de comunicación, estadios, teatros o museos, comprendiendo que cada audiencia establece relaciones diferenciadas (López de la Roche *et al.*, 2000) con esos entornos, medios y productos culturales de sus universos simbólicos y materiales.

Hablar de audiencias de manera etimológica, vincula una posición de escucha

y videncia que puede ser estimada como una acción pasiva. Sin embargo, como concepto, la audiencia ha traído consigo una nutrida discusión alrededor de sus potencialidades, así como la verificación de su implicación activa que va desde procesos de interpretación, pasando por acciones de involucramiento, negociación, participación, movilización, resistencias, co-creación (Orozco, 2010; Orozco *et al.*, 2012; Atuesta *et al.*, 2016).

Por tanto, considerar a los NNA como audiencias significa varias cosas a la vez: valorar su estar como espectadores contemplativos, sus procesos íntimos de interpretación y negociación de significados, sus acciones individuales y colectivas como públicos, interlocutores y creadores; todas ellas cohabitando y transmutando en un continuo dinámico alrededor de las experiencias cotidianas.

Alrededor de esto último, se concibe a los NNA como audiencias que participan, involucrando su capacidad de agencia como un proceso de anticipación, acción y cumplimiento (Green, 2015), haciendo aportes desde su producción cultural (Muñoz, Muñoz, 2008) para trascender el rol de reproductores sociales y establecer relaciones con otros y con el mundo, que permitan crear nuevas realidades culturales, sociales y políticas. En ese marco, la cultura de la participación, legitimada desde la perspectiva de derechos, cobra especial atención en las últimas décadas.

En el contexto de los museos, en particular, encontramos tres tendencias en el tipo de estudios sobre participación. Una centrada en la interacción comunicativa, otra centrada en el acceso o inclusión y una tercera centrada en un tipo de participación más integral, en donde NNA participan en la toma de decisiones (Casalins, 2024). Sobre la interacción comunicativa esta se concentra en el uso de preguntas o instrucciones entre adultos y NNA. Se ha concluido que las preguntas juegan un

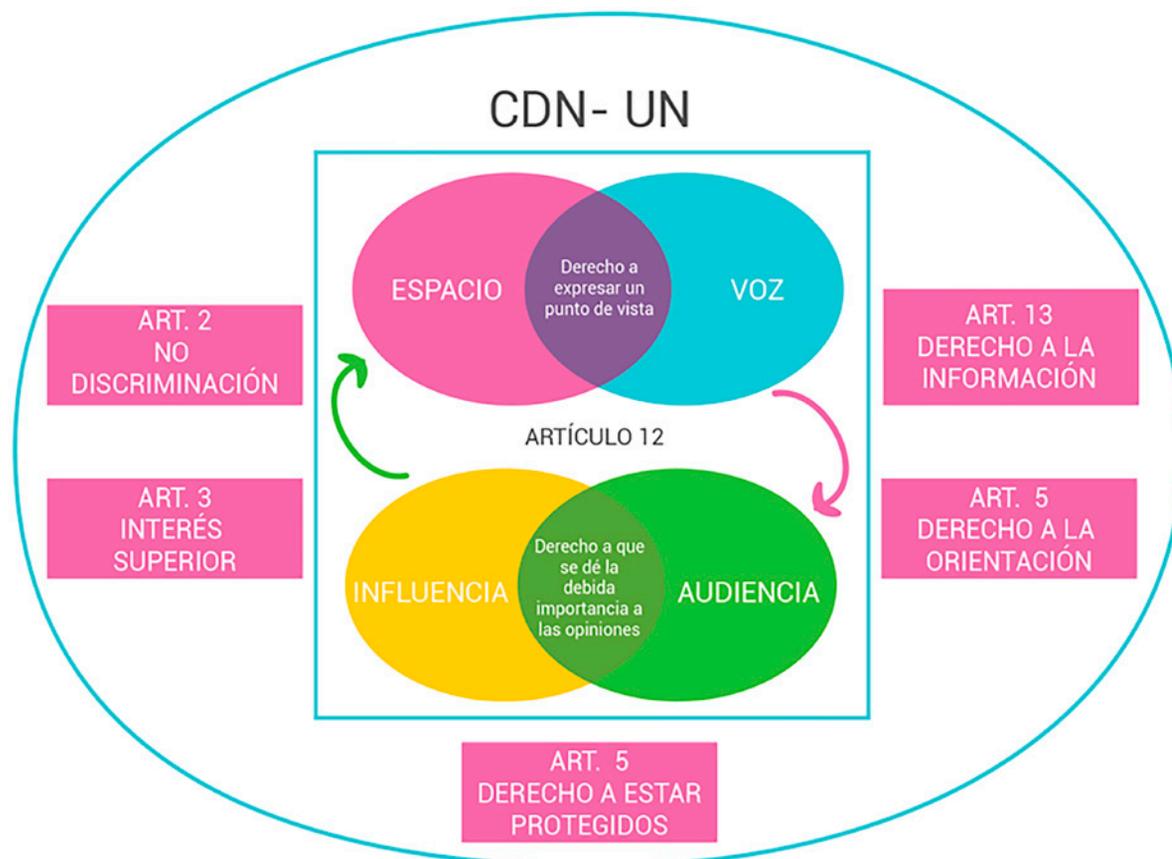
rol importante en la recordación y aprendizaje (Sobel, Stricker, 2022). Sobre el acceso e inclusión, los museos se han centrado en estudiar las formas de acceso para públicos en condición de discapacidad u otras minorías. Y en la tercera tendencia, la menos común de las tres, hay ejemplos de ejercicios de ciencia ciudadana, en donde NNA participan contribuyendo exitosamente con información relevante, en procesos de investigación locales y globales (Aristeidou *et al.*, 2021).

Así mismo, la literatura evidencia que las audiencias adolescentes están interesadas en participar de actividades de extensión para desarrollar sentidos de pertenencia y participación, sentir que contribuyen y que sus opiniones son tenidas en cuenta (Hornby, Bobick, 2016).

PARTICIPACIÓN A PARTIR DE EXPERIENCIAS DE FOTOVOZ

La participación suele ser definida en términos de niveles que van, por ejemplo, de un menor a mayor poder de decisión (Arnstein, 1969), o menor a mayor control creativo (Brown, 2004). Sin embargo, estas comprensiones resultan limitadas ya que, como se ha discutido, la participación es un proceso complejo en el que una misma persona podría ocupar varios niveles, o en el que unos niveles bajos de participación pueden servir de estímulo para un mayor involucramiento, en el mismo proceso o posteriores. Es decir, que la participación es un proceso dinámico en el que se realizan tránsitos en un continuo.

En el marco de esta investigación, entendemos la participación como el involucramiento en los asuntos que afectan a las personas participantes (UNDP, 1993). Un proceso orientado hacia la toma de decisiones (Carpentier, 2012); que requiere de negociación (Tritter, McCallum, 2006).



Conceptualización de artículo 12 Convención Derechos de los Niños. Fuente: Lundy, 2007.

Incluye acciones de distinta naturaleza como la contribución, colaboración o co-creación (Simon, 2010), ejercida como derecho a partir de cuatro elementos vinculantes: oportunidad, voz, audiencia e influencia (Lundy, 2007; 2020).

Para trabajar experiencias de participación con NNA, un enfoque de derechos parece resultar el más adecuado porque no solo enfatiza la protección de los menores, sino que les concibe como agentes activos en sus propios asuntos. La propuesta de Lundy (2007) permite visualizar la implementación del derecho a la participación como una secuencia que vincula a otros derechos fundamentales como el de la información, la orientación, el interés superior y la no discriminación.

Como fortalezas, este esquema operacionaliza el derecho a la participación, permitiendo

identificar cuatro elementos clave que intervienen en el proceso y aporta una perspectiva de derechos que permite identificar a NNA como actores que ejercen influencia y no solo acceden a servicios. Como crítica, se estima la visibilización de las voces infantiles pero no los silencios, el poco reconocimiento de procesos incompletos (excluyendo algunos de los cuatro elementos) y la escasa validación de procesos de participación parcial en detrimento de la realización del derecho a la participación. Esta última, limitación reconocida por la misma autora.

Aun así, en la literatura existente, esta propuesta resulta idónea para analizar y promover experiencias de participación de NNA, porque pone en evidencia factores clave del proceso, permite visualizar la relación entre

tales factores y propone una perspectiva de derechos que articula la participación con otros derechos, establecidos en la Convención de Derechos de los Niños (UN, 1990).

Para implementar escenarios participativos existen diversas estrategias, entre las que se cuenta fotovoz, pues permite que los participantes registren y reflejen preocupaciones y realidades de sus comunidades; promuevan el diálogo crítico y el conocimiento de la comunidad a través de la discusión grupal sobre las fotografías producidas; e incidan en los actores responsables de la elaboración de políticas públicas (Wang, Burris, 1997). Por su estructura, la estrategia de fotovoz facilita el desarrollo de los cuatro elementos propuestos por Lundy: una oportunidad de participar, en la que se escucha una voz (en este caso expresada a través de lo visual y los comentarios a las imágenes), promueve la existencia de una audiencia, haciendo que el trabajo supere los límites del grupo para llegar a la comunidad y se alcance una influencia sobre tomadores de decisión. Es en este sentido, que el fotovoz resulta una estrategia idónea para poner a prueba ejercicios de participación infantil en museos.

METODOLOGÍA

La investigación fue desarrollada desde un paradigma construccionista y un enfoque cualitativo, con un diseño de estudio de casos múltiple, siguiendo criterios de muestreo intencional de máxima variación entre los museos del departamento del Atlántico (región Caribe colombiana). La selección de casos se hizo a partir de dos conjuntos de criterios. Uno de obligatorio cumplimiento: que los museos estuviesen registrados ante el Sistema de Información de Museos Colombianos (SIMCO), con voluntad manifiesta de participación, abiertos y en operación durante el estudio y

ubicados en el departamento del Atlántico. Y el otro conjunto de criterios de variación, que garantizara una muestra diversa de museos según su tipo de colección, número de actividades y espacios ofertados, tipo y variedad de actividades para público infantil.

Una vez identificados los dieciséis museos participantes del departamento y definidos sus estatus frente a los criterios, se procedió a seleccionar entre aquellos que cumplían todos los criterios obligatorios, los que representaban una mayor variedad, con alguno de los tres tipos de colección más frecuentes (antropología, historia y artes), diversos niveles de variedad de actividades y espacios para público general y público infantil. A partir de ese procedimiento, fueron elegidos los tres museos participantes.

El caso A es un museo arqueológico ubicado en un municipio del área metropolitana de la ciudad capital. Funciona con lógicas similares a las de un museo comunitario sin serlo propiamente. Es de carácter público y su equipo de trabajo es pequeño (cinco personas). Se encuentra ubicado en la casa de cultura municipal junto a una biblioteca, biblioteca infantil y aulas taller. El caso B es un museo privado, ubicado en la capital del departamento. Con más de 25 años de existencia, tiene el equipo más robusto de los tres museos (nueve personas). Desde hace dos años opera sin una sede física, por lo que su actividad tiene características de itinerancia en colegios y otros espacios culturales de la ciudad. El caso C es un centro interactivo que nace en el seno de una corporación cultural que administra un archivo histórico, biblioteca, biblioteca infantil e inmueble patrimonial. Su administración es de naturaleza mixta, tiene un equipo pequeño (cuatro personas) y está ubicado en el centro de la ciudad capital del departamento.

En todos los casos fueron aplicadas dos técnicas de investigación: entrevistas semies-

	CASO A	CASO B	CASO C
Tipo	Museo	Museo	Centro interactivo
Colección	Arqueología antropología	Artes	Historia - Arquitectura Mixta
Administración	Pública	Privada	Mixta
Ubicación	Departamento del Atlántico		
	Municipio	Capital	Capital
Personal*	5 personas	9 personas	4 personas
NNA vinculados	5 niñas 3 niños	4 niñas 2 niños	7 niñas 4 niños

Casos seleccionados.

estructuradas a los miembros de los equipos y a los NNA participantes, y talleres investigativos inspirados en el método fotovoz.

Con las entrevistas se buscó conocer las comprensiones de los dos actores mencionados sobre la participación infantil en ámbitos museales, así como sus percepciones sobre las experiencias de participación vivenciadas durante el proceso de investigación.

Los talleres de fotovoz, permitieron la promoción de experiencias de participación intencionadas, así como reflexionar sobre tales experiencias, inspiradas en las capturas fotográficas que lograron los NNA participantes. Los talleres fueron implementados en cuatro momentos: 1) sesiones de familiarización con la estrategia de fotovoz y definición de una pregunta de trabajo; 2) acercamiento del grupo a la técnica de la fotografía, toma de fotografías a objetos en los museos y toma de fotografías que ayudaran a responder la pregunta formulada por el grupo (para esta última actividad los NNA llevaron a sus casas cámaras digitales del proyecto); 3) selección e impresión

de las imágenes fotográficas, elaboración de comentarios escritos sobre cada una de ellas y socialización colectiva inspirada en los sentidos comunicativos e interpretaciones de las fotografías; 4) montaje de la exhibición fotográfica colectiva.

Para el análisis se construyó una base de datos en el programa Atlas.ti, en donde la información fue tratada con la estrategia de Análisis Temático (AT), que permite establecer temas iniciales y robustecerlos con temas emergentes. Como estrategias de rigor y calidad se implementó la triangulación de técnicas (entrevistas, talleres de fotovoz) y de fuentes (NNA, equipos de museos) con el fin de integrar voces y perspectivas variadas. También se empleó la bitácora de análisis y un libro de códigos para construir consistencia en los resultados; y protocolos detallados y base de datos en Atlas.ti, como herramientas para la auditoría del proceso.

Teniendo en cuenta que trabajamos con menores de edad, seguimos protocolos de consentimiento informado para los adultos

tutores y asentimiento informado para NNA, guiados por la normatividad nacional vigente para garantizar criterios éticos y confidencialidad de los datos. Los NNA vinculados tuvieron conocimiento de sus condiciones de vinculación, y lo hacían sólo si sus tutores y ellos manifestaban acuerdo.

RESULTADOS

Los hallazgos son presentados a partir de la triangulación de las técnicas de investigación aplicadas, integrando la información de los tres museos casos de estudio, en cuatro categorías: oportunidad, voz, audiencia e influencia (Lundy, 2007).

Los talleres investigativos de fotovoz permitieron abrir oportunidades de participación para los NNA vinculados al estudio, que condujeron a la creación de tres muestras distintas, una en cada museo, con temáticas igualmente particulares. Para definir los temas, cada grupo de niños formuló preguntas de indagación, entre las que seleccionó una para guiar la toma de fotografías y reflexión sobre las mismas. En el caso A la pregunta seleccionada fue ¿en qué se parecen los objetos del museo a los que tenemos en casa?; mientras que en el caso B se preguntaron ¿si fuéramos artistas qué nos inspiraría o quisiéramos expresar?; y en el caso C se preguntaron por ¿qué cambios nos gustaría ver en el museo? Estas preguntas reflejaban la oportunidad de reconocer la voz de NNA y se convirtieron en una excusa para explorar el entorno, sus gustos y su relación con cada museo.

Las habilidades para autoorganizarse, colaborar y crear juntos fueron evidentes durante los talleres investigativos. En ellos NNA desplegaron habilidades para el trabajo en equipo, la creación y composición estética, trayendo a la mesa elementos propios de la estética de su generación. Así, fotovoz fue la excusa para la

expresión de las voces de NNA participantes, en un espacio seguro en el que además se les garantizaba una audiencia y posibilidades de influencia durante todo el proceso. Estas condiciones permitieron que emergieran elementos estéticos traídos por los NNA participantes. Por ejemplo, en una de las exhibiciones, del Caso B, surgió el tema del orden que dieron a las piezas durante el montaje, que reflejaba una estética disruptiva:

[Refiriéndose a la exhibición]

NNA 4: No sé, era un orden... desorden organizado.

NNA 5: No, es que realmente sería como, aburre lo tradicional, lo que siempre tiene que ser así.

NNA 4: Además, se vería más llamativo. Ajá, uno lo pone así, uno lo puso así y uno lo ve y se aburre, o sea, con nada más verlo también se ve aburrido, como que «ay no sé, esto está recto y esto aquí así» y al estar, así como mezclado porque así es como estaba, se ve interesante, encontrar el espacio de cada uno y ya. (Entrevista NNA caso B)

Para el montaje, se había planeado con la curadora, la realización de un mural que jugaba con la variedad de elementos (fotografías, retablos con fotografías y texto, textos) de una forma mucho más «ordenada. Sin embargo, al participar del montaje los NNA pudieron decidir el orden de los elementos, logrando un equilibrio asimétrico, siendo visible para ellos la diferencia entre su propuesta estética y la que observan regularmente en los museos. Este proceso abrió la oportunidad para que el trabajo del museo fuera permeado por la estética aportada por los NNA, en un ejercicio en el que la forma hace parte del fondo de lo que se quiere comunicar: algo diferente.

En el caso C, NNA influyeron sobre el estilo de la muestra proponiendo intervenir con dibujos de cámaras que ellos mismos realizaron, luego fueron escaneados, copiados y ellos mismos ubicaron en el espacio. Los dibujos contribuyeron a marcar el estilo de la muestra,



Proyección inicial y final del montaje con la participación de NNA. A la izquierda proyección inicial del montaje, a la derecha montaje final. Fotografía de las autoras.



Montaje final con dibujos de NNA. A la izquierda montaje sobre panel, a la derecha intervención con dibujos y collages. Fotografía de las autoras.

combinando elementos estructurados como los textos e imágenes impresos, con los dibujos a mano alzada, comunicando a los espectadores algo sobre el estilo de los creadores.

NNA tuvieron acceso a materiales, de manera ilimitada, durante el tiempo que duraban los talleres investigativos. Esto permitió que surgieran iniciativas no planeadas. En el caso A, uno de los niños usó notas autoadhesivas para dibujar un meme popular. Dado que la orientación de los talleres era facilitar la

participación, en lugar de inhibir la iniciativa, abrimos un espacio para mostrar sus dibujos en el tablero. Frente a esta decisión, más NNA se unieron a dibujar memes, elementos con los que conviven en su vida diaria. Los memes aparecieron en los museos-casos de este estudio, como un elemento visual no canónico, que hace parte de la experiencia cotidiana infantil-adolescente de este tiempo, permeada por los medios y TIC. El formato de los talleres facilitó que tales iniciativas emergieran como



NNA dibujan memes durante taller. Memes gráficos y mensajes dibujados por iniciativa de NNA en una de las sesiones de taller. Fotografía de las autoras.

elementos disruptivos, gracias a la flexibilidad del método y la apuesta investigativa. Valorar el surgimiento de este tipo de acciones hizo parte del proceso de construcción de confianza.

Abrir la oportunidad de expresión a NNA también supuso generar un espacio de audiencia seguro, en el que algunas emociones afloraron como parte del proceso. En el caso A, una de las niñas estuvo visiblemente conmovida el día de la inauguración de la muestra:

Entrevistadora: Bueno, otra cosa que quiero preguntarles es ¿cómo se sintieron cuando vieron su trabajo expuesto?

NNA 11: Ay seño[1], usted estaba ese día, que yo hasta lloré.

NNA 12: Y yo me sentí muy alegre porque son cosas en verdad que todo el mundo puede ver a uno y eso es bonito, las experiencias.

Entrevistadora: Tú estabas muy emocionada ¿cierto?

NNA 11: Sí, lloré. [...] No sé, que primero empezamos haciendo, tomando fotos, hablando y al final, pues, nos pusieron hasta nuestras fotos que nosotros tomamos ahí en el muro, todo el mundo las vino a ver, vino mi abuela, le tomó foto.

Entonces, no sólo se expusieron los elementos físicos o temáticos, que en el caso A estaban relacionados con los objetos de sus casas que guardaban parecido con los objetos

del museo, sino que mostraban emociones y sentimientos de sentirse visibles y de tener una audiencia. Al exponer, NNA se implicaron emocionalmente con el material producido y los museos proveyeron la oportunidad de mostrar ese trabajo a una comunidad ampliada, lo cual no pasó desapercibido para NNA.

NNA estuvieron en capacidad de establecer unos criterios de trabajo propios, lo que resultó una sorpresa para algunos miembros de los equipos de los museos participantes. La conciencia sobre la agencia de NNA puede abrir la posibilidad de nuevas y más complejas oportunidades de participación, en donde sus capacidades sean plenamente desarrolladas. Sobre este aspecto uno de los miembros del equipo del caso B reflexionaba:

O sea, los jóvenes logran en verdad decidir, poner, colocar, hacer un trabajo de curaduría sin que ellos sepan qué es ese término, ni todas las implicaciones que tienen. Ellos escogen, arman unos criterios. Y son los criterios de los niños. Entonces también poder... A mí me pareció fascinante poder ver cómo ellos establecen los criterios con una seriedad, y también como con una lógica palpable. Y digo, o sea, no, hay un momento donde no entiendo o no... no se percibe dónde está la diferencia entre ellos y el rol de un profesional (Entrevista equipo caso B).

Desde esa perspectiva, algunos miembros de los equipos conciben que NNA pueden aportar nuevos criterios en la generación de exposiciones y ayudar a conectar con las nuevas generaciones a través de las elecciones estéticas.

Así mismo, el proceso de participar en la construcción de las muestras resultó agradable y un espacio de disfrute para los NNA implicados. Esto pudo deberse al carácter abierto y flexible de los talleres, en donde niñas y niños encontraron un espacio para ejercer su agencia, seguir su curiosidad, explorar con otros y expresarse a través de sus propias estéticas. Sobre esto, uno de los NNA reflexionaba:



Niñas organizan montaje para la exhibición. A la izquierda niña trabaja en retablos, a la derecha niñas realizan montaje sobre muro con la ayuda de cinta de enmascarar y varas de madera balsa. Fotografía de las autoras.

NNA 3: Que fue bastante entretenido, emm, me gustó mucho la experiencia, el hecho de trabajar, tener nuestro propio espacio, que nos dieran tiempo de tener nuestra propia creatividad, y que nos expresáramos de una manera en la cual más nosotros nos sintiéramos cómodos (Entrevista NNA caso B)

En este sentido, el espacio de los talleres fue relevante por los procesos que estimuló, en donde NNA pudieron expresarse e influenciar, a partir de procesos que exaltaron sus formas creativas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Partiendo de la comprensión de que la participación no es un fin en sí misma (Livingstone, 2013; De Gouveia, 2016), sino que está condicionada a un «en/para» algo más, que en el caso de los museos está asociado a la vinculación de sus comunidades, se estima que estas entidades son corresponsables de abrir espacios para que NNA puedan aprender a participar en lógicas distintas a las de la familia y la escuela. Algunos antecedentes muestran que las audiencias que participan de los museos experimentan un sentido de pertenencia significativo (Hornby, Bobick,

2016; Overgaard, Sørensen, 2015), construyen amistades basadas en intereses afines y experimentan relaciones de compañerismo (Overgaard, Sørensen, 2015).

En este estudio se pudo observar que los NNA desarrollaron experiencias participativas que produjeron relaciones de camaradería durante las sesiones, al tiempo que les permitieron apropiarse del patrimonio expuesto en los museos y generar nuevas creaciones donde se expresaron con voces polifónicas en distintos lenguajes para a unas audiencias que valoraron sus contribuciones.

En ese sentido se evidenció que los museos están en capacidad de ofrecer oportunidades de participación que vinculan a NNA como cocreadores de exposiciones, en las que sus estéticas se combinan con las existentes, en concordancia con el llamado del ICOM (2022), referido a vincular participativamente a sus comunidades. En el Caribe colombiano los museos ocupan un lugar privilegiado como espacios de aprendizaje no formal, que generan oportunidades de acercamiento entre NNA (como uno de los públicos más numerosos entre sus visitantes) y los patrimonios custodiados por estas entidades. Sin embargo, en los casos estudiados también fueron evidentes algunas condiciones que no favorecen la

generación de tales espacios, relacionadas con la falta de políticas institucionales claras, la dependencia de posturas individuales de los trabajadores o la falta de posturas formales de las instituciones frente al trabajo con NNA y sus capacidades.

Aun así, en este estudio se pudo observar que, en el entorno adecuado y con el uso de experiencias intencionadas, NNA pueden explorar materiales y técnicas para encontrar su voz y manifestarse de múltiples formas, siendo la estética una de las más evidentes. La referencia a esa voz implica una concepción amplia, que trasciende lo discursivo y valora la expresión en múltiples lenguajes: visual, gestual, corporal, sonoro. En los talleres investigativos se pudo observar que expandir la «voz» al lenguaje fotográfico permitió que los NNA pudieran explorar y expresarse a través de distintos medios y posibilidades.

Estas estéticas no siempre fueron coincidentes con las de los museos, pero se pudo constatar que aportaron elementos novedosos a través de los cuales NNA se expresaron, haciendo coexistir sus voces con las legitimadas formas de las voces museales.

Los elementos de estética que resultan no canónicos, como la organización de los elementos en disposiciones asimétricas, la selección de colores y temas cotidianos, normalmente excluidos del discurso del museo, enriquecieron el discurso habitual de ellos. Niños y niñas demostraron que están en capacidad de vincularse activamente como participantes y cocreadores.

Ahora bien, la estrategia de fotovoz implicó no sólo posibilidades de autoexpresión y valoración de sus voces en distintos lenguajes, sino procesos de diálogo y negociación con otros, a partir de los cuales se tejieron redes en las que se producían toma de decisiones que tuvieron implicaciones colectivas, en este caso, sobre toda la comunidad de un museo. Tales

procesos evidenciaron diálogos, convergencias, pero también tensiones y resistencias.

En el estudio se encontró que NNA se implicaron emocionalmente en los ejercicios de cocreación de materiales y exposiciones, y hallaron valor en los escenarios de audiencia y visibilidad de su trabajo. Esto constituye una oportunidad para que los museos repiensen algunas de sus experiencias que son susceptibles de transformarse en escenarios de cocreación o espacios de audiencia para NNA.

Comprender los museos desde la perspectiva de «zona de contacto» (Clifford, 1997) facilita la apertura de espacios colaborativos, participativos y horizontales en los que distintos públicos, incluyendo los NNA, puedan aprender a participar desde experiencias en las que se vivencien las implicaciones de este ejercicio ciudadano. Por supuesto, sin perder de vista que la promoción de la participación es una labor que supone altas inversiones de tiempo y recursos (De Gouveia, 2016).

Además de lo encontrado, esta investigación también deja como aporte preguntas que podrían inspirar formas alternativas de hacer museología con la participación de NNA. Tales preguntas están relacionadas con el replanteamiento de formas legitimadas de desarrollar procesos educativos y comunicativos, de las relaciones con sus públicos a través de exhibiciones y programas, de las oportunidades y trascendencia de la participación de sus audiencias y de cómo se afectan las nociones de participación de NNA.

Así las cosas, los museos estarían en capacidad de aprender de las elecciones y contribuciones de NNA para ampliar su repertorio comunicativo y llegar a nuevas generaciones, asumiendo su rol de facilitadores de la participación para generar oportunidades «buenas para todos» (Graham *et al.*, 2013). Tales oportunidades vistas desde la óptica de «trabajar con lógicas de solidaridad o lógicas de democracia ascendente, activista o asociativa (Hirst, 1994) para crear un cambio institucional o nuevas lógicas de legitimidad» (Graham *et al.*, 2013: 109).

REFERENCIAS

- ANTONETTI, Ana & Tina FLETCHER (2016) «Parent Perceptions of Museum Participation: A Comparison Between Parents of Children With and Without Autism Spectrum Disorders», *Inclusion*, 4 (2): 109-119. Disponible en <https://meridian.allenpress.com/inclusion/article-abstract/4/2/109/1246/Parent-Perceptions-of-Museum-Participation-A> [Fecha de consulta 8/10/2022]
- ARISTEIDOU, María *et al.* (2021) «Exploring the participation of young citizen scientists in scientific research: The case of iNaturalist», *PLoS ONE*, 16 (1): e0245682. Disponible en <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0245682> [Fecha de consulta 14/11/2023]
- ARNSTEIN, Sherry (1969) «A Ladder of Citizen Participation», *AIP Journal*, July: 214-216.
- ATUESTA VENEGAS, María del Rosario; CEBALLOS MONCADA, Andrés y Rodrigo GÓMEZ ALVIS (2016) «Co-creación como metodología para la apropiación social de la ciencia y la tecnología (ascyt) del recurso agua. Caso Urabá-Antioqueño-Colombia», *El Ágosa usb*, 16 (1): 277-286. Disponible en <https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/2176#:~:text=Este%20art%C3%ADculo%2C%20comparte%20el%20abordaje%20metodo%2C%20B3gico%20desarrollado%20por,experiencias%20del%20Museo%20del%20Agua%20EPM%20en%20Colombia.> [Fecha de consulta 23/02/2024]
- BROOK, Orian (2016) «Spatial equity and cultural participation: how access influences attendance at museums and galleries in London», *Cultural Trends*, 25 (1): 21-34. Disponible en <https://doi.org/10.1080/09548963.2015.1134098> [Fecha de consulta 19/09/2021]
- BROWN, Alan (2004) *The Values Study: Rediscovering the Meaning and Value of Arts Participation*. Disponible en <https://wolfbrown.com/wp-content/uploads/ValuesStudyReportComplete.pdf> [Fecha de consulta 11/03/2023]
- CAIXA FOUNDATION (2018) *Cultural participation and wellbeing. What do the data tell us?*, Palma: «la Caixa» Foundation. Disponible en https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/documents/242020/242720/Observatorio_Social_laCaixa_Dossier-4_eng.pdf/5383f824-01e7-5401-1366-67dd220008f1 [Fecha de consulta 03/05/2024]
- CARPENTIER, Nico (2012) «The concept of participation. If they have access and interact, do they really participate?» *Fronteiras - Estudos Midiáticos*, 14 (2): 164-177. Disponible en <https://doi.org/10.4013/fem.2012.142.10> [Fecha de consulta 29/06/2020]
- CASALINS-PETRO, Diana Carolina (2024) *Participación de niñas, niños y adolescentes en museos. Comprensiones y experiencias sobre participación en tres casos de estudio en museos del departamento del Atlántico*, Tesis de doctorado, Universidad del Norte.
- CLIFFORD, James (1997) «Museums as Contact Zones», en CLIFFORD, James (ed.) (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 188-219.
- DAVIES, Christina; KNUIMAN, Matthew & Michael ROSENBERG (2016) «The art of being mentally healthy: A study to quantify the relationship between recreational art s engagement and mental well-being in the general population», *BMC Health*, 16: 15: unpaginated, Disponible en <https://doi.org/10.1186/s12889-015-2672-7> [Fecha de consulta 20/04/2023]
- DE GOUVEIA, Pedro (2016) «Dez Ideias Feitas sobre Participação», en CARVALHO, A. (coord.) (2016) *Participação: Partilhando a Responsabilidade*. Acesso Cultura, 83-90.
- DELVAL, JUAN (2011) *El desarrollo humano*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- EVE MUSEOS (2018) *Ranking mundial de visitantes a museos en 2018*. Disponible en Ranking Mundial de Visitantes a Museos en 2018 - EVE Museos + Innovación (evemuseografia.com) [Fecha de consulta 25/06/2024]
- FALK, John H.; STORKSDIECK, Martin & Lynn D. DIERKING (2007) «Investigating public science interest and understanding: Evidence for the importance of free-choice learning», *Public Understanding of Science*, 16 (4): 455-469. Disponible en <https://doi.org/10.1177/0963662506064240> [Fecha de consulta 18/07/2023]
- GAITÁN, LOURDES (2006) *Sociología De La Infancia (Análisis e Intervención Social)*, Madrid: Síntesis.
- GRAHAM, Helen; MASON, Rhiannon & Nigel NAYLING (2013) «The Personal is still Political: Museums, Participation and Copyright», *Museum & Society*, 11 (2): 105-121.
- GREEN, C. J. (2015). «Toward young children as active researchers: A critical review of the methodologies and methods in early childhood environmental education», *Journal of Environmental Education*, 46 (4): 207-229. Disponible en <https://doi.org/10.1080/00958964.2015.1050345>

- HORNBY, Jenny & Bryna BOBICK (2016) «A Survey of Teen Museum Education Participants and their Parents», *The Clearing House*, 89 (4-5): 153-158.
- JAMES, Allison & Alan PROUT (1997) «Constructing and reconstructing childhood», *Contemporary issues in the sociological study of childhood*. London, Washington, D.C.: Falmer Press.
- KALESSOPOULOU, Despina. (2017) «Capturing the untold: photography as a tool for empowering children to interpret their embodied experiences in museums», *Journal of Visual Literacy*, 36 (3-4): 164-183. Disponible en <https://doi.org/10.1080/1051144X.2017.1408206> [Fecha de consulta 25/05/2021]
- LIVINGSTONE, Sonia (2013) «The participation paradigm in audience research», *Communication Review*, 16 (1-2): 21-30.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Maritza *et al.* (2000) *Los niños como audiencias. Investigación sobre recepción de medios*, Bogotá: ICBF.
- LUNDY, Laura (2007) «“Voice” is not enough: Conceptualizing Article 12 of the United Nations Convention on the Rights of the Child», *British Educational Research Journal*, 33 (6): 927-942.
- LUNDY, Laura (2020) «The Lundy Voice Model Checklist for Participation», Ireland Department for Children and Youth Affairs, *The Lundy Affairs-National Youth Strategy of child participation*, 10-12.
- DESVALLEÉS, André y François MAIRESSE (eds.) (2010) *Key Concepts of Museology*. ICOM & Armand Colin. Disponible en http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_B [Fecha de consulta 30/01/2022]
- MUÑOZ, Germán y Diego ALEJANDRO MUÑOZ (2008) «La ciudadanía juvenil como ciudadanía cultural: una aproximación teórica desde los estudios culturales», *Revista Argentina de Sociología*, 11: 217-236.
- OROZCO, Guillermo (2010) «Audiencias ¿siempre audiencias? Hacia una cultura participativa en las sociedades de la comunicación», en *Conferencia inaugural, XXII Encuentro Nacional AMIC Universidad Iberoamericana. México D.F.*, 2 junio.
- OROZCO, Guillermo; NAVARRO, Eva y Agustín GARCÍA-MANTILLA (2012) «Desafíos educativos en tiempos de autocomunicación masiva: la interlocución de las audiencias», *Revista Comunicar*, 38: 67-74.
- PFM PROGRAMA DE FORTALECIMIENTO DE MUSEOS (2014) *Colombia, territorio de museos. Diagnóstico del sector museal colombiano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Disponible en <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/03/diagnostico-sector-museal-col-2013.pdf> [Fecha de consulta 17/04/2022]
- SIMON, Nina (2010) *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.
- UN (1990) *Convention on the Rights of the Child.*, 7 March 1990, E/CN.4/RES/1990/74. Disponible en <https://www.refworld.org/docid/3b00f03d30.html> [Fecha de consulta 10/03/2022]
- SOBEL, David & Laura STRICKER (2022) «Messaging Matters: Order of Experience with Messaging at a STEM-Based Museum Exhibit Influences Children's Engagement with Challenging Tasks», *Visitor Studies*, 25 (1): 104-125. Disponible en <https://doi.org/10.1080/10645578.2021.2015948> [Fecha de consulta 01/06/2023]
- TORO, Bernardo (2011) «Participación y valores ciudadanos. Tesis para la formación política del ciudadano», en TORO, Bernardo y Alicia TALLONE (coords) (2011) *Educación, valores y ciudadanía*. Madrid: OEI: 23-28
- TRITTER, Jonathan & Allison MCCALLUM (2006) «The Snakes and Ladders of User Involvement: Moving beyond Arnstein», en *Health Policy*, 76: 156-168.
- UNDP (1993) *Human Development Reports 1993. New York-Oxford: United Nations Development Programme-Oxford University Press*. Disponible en <https://hdr.undp.org/content/human-development-report-1993> [Fecha de consulta 03/06/2023]
- WANG, Caroline & Mary Ann BURRIS (1997) «Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment», *Health Education and Behavior*, 24 (3): 369-387. Disponible en <https://doi.org/10.1177/109019819702400309> [Fecha de consulta 01/06/2023]
- WIDDOP, Paul & David Cutts (2012) «Impact of place on museum participation», *Cultural Trends*, 21(1): 47-66. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09548963.2012.641775> [Fecha de consulta 22/08/2023]

Recibido el 30 del 6 de 2024

Aceptado el 10 del 9 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 116-131]



Niñas y niños visitando el MACVAC. Fotografía: Claudia Trilles.



Bombas Gens. Fuente: «Dalí Cibernètic» Valencia marzo de 2024_Bombas Gens.

HIBRIDACIÓN DEL METAVERSO EN LOS MUSEOS. LA TECNOLOGÍA DE INTERACTIVIDAD COMO CANAL DE INMERSIÓN EN LA CULTURA

*HYBRIDIZATION OF THE METAVERSE IN MUSEUMS.
INTERACTIVITY TECHNOLOGY AS A CHANNEL
FOR IMMERSION IN CULTURE*

Vicente Jover Peris
Universitat Politècnica de València

Silvia Sempere Ripoll
Universitat Politècnica de València

Resumen El metaverso (mv) es una mezcla de realidad física y digital facilitada por tecnologías avanzadas, específicamente de realidad virtual (rv) y realidad aumentada (ra). Las primeras experiencias llevadas a cabo por Museos como el Louvre (Francia), el British Museum (Reino Unido), el The Met (Estados Unidos) o Bombas Gens (España), están poniendo de manifiesto las posibilidades que ofrece el mv para mejorar la experiencia del visitante, dinamizar sus contenidos, flexibilizar el acceso y preservar su patrimonio cultural. La llegada de dispositivos electrónicos de rv, junto con los portales de mv Online, amplía las vías de divulgación y creación de contenidos para diferentes ámbitos, incluido el del arte. En este artículo se dan a conocer las herramientas tecnológicas más avanzadas que, en este momento, se están poniendo al servicio de los museos. El carácter sostenible del mv se justifica con la desaparición de las barreras físicas. La gestión de las colecciones de arte ha dejado de tener límites. En el apartado metodológico se describen las tecnologías aplicadas al proyecto del Museo Virtual Igor Issacovitch, dirigido y comisariado por Mudit.org y realizado por Rendersim. Es necesario, por tanto, conocer la potencialidad de estas tecnologías al servicio de la cultura, puesto que, de la adecuada hibridación de esta tecnología dependerá el liderazgo de los museos en la era digital.

Palabras clave Metaverso, museos, realidad virtual, experiencia de usuario.

Abstract The metaverse (MV) is a mix of physical and digital reality facilitated by advanced technologies, specifically virtual reality (VR) and augmented reality (AR). The first experiences carried out by museums such as the Louvre (France), the British Museum (UK), The Met (USA) or Bombas Gens (Spain) are highlighting the possibilities offered by the MV to improve the visitor experience, dynamise their contents, simplify access and preserve their cultural heritage. The advent of electronic VR devices, together with MV Online portals, enables new ways of dissemination and content creation for different fields, including art. This article presents the most advanced technological tools that can currently be put at the service of museums. The sustainable nature of the MV is justified by the disappearance of physical barriers. There are no longer any limits to the management of art collections. The methodological section describes the technologies applied to the Igor Issacovitch Virtual Museum project, directed and curated by Mudit.org and realised by Rendersim. It is therefore necessary to understand the potential of these technologies in the service of culture, since the leadership of museums in the digital era will depend on the appropriate hybridisation of this technology.

Keywords Metaverse, Museums, Virtual Reality, User Experience.

INTRODUCCIÓN

La irrupción del metaverso no solo está abriendo nuevas posibilidades en la industria, también se presenta en el ámbito de la cultura. Los museos, instituciones dedicadas a la preservación y exhibición de artefactos culturales y artísticos, están comenzando a integrar tecnologías de RV y RA para crear experiencias inmersivas y accesibles desde cualquier parte del mundo. La proliferación de herramientas tecnológicas ha multiplicado exponencialmente el desarrollo de la capacidad de los usuarios para interactuar y participar con y en los medios culturales.

Este artículo se centra en cómo el metaverso está cambiando la dinámica de las visitas museísticas, ofreciendo una nueva dimensión para la interacción cultural. El metaverso no solo hace que los museos sean más accesibles, sino que también enriquece la experiencia del visitante. La capacidad de interactuar con exhibiciones de maneras imposibles en el mundo físico, como puede ser la manipulación de objetos en 3 dimensiones (3D), ofrece un nivel de experiencia

sin precedentes. Tal es así que, estos artefactos, esencialmente interactivos, trastocan el equilibrio de fuerzas entre la obra y el receptor tradicional, pasando de un discurso unidireccional a una clara posibilidad de bidireccionalidad igualitaria, «el concepto de interactividad y participación guardan una relación intrínseca y profunda» (Jenkins, Henry, 2006: 25).

Las barreras geográficas y físicas se diluyen, permitiendo que todas las personas, incluidas aquellas con discapacidades, puedan participar de la cultura de los museos, «El metaverso es lo más parecido a entrar en un sueño lúcido en el que todo es posible. Se trata de la evolución a un Internet de experiencias, un paso más allá en el contenido digital. Tal vez sea el paso más importante desde la aparición del cine» (Martín-Blas, 2022: 12).

Empresas tecnológicas destacadas como Meta o Apple, están invirtiendo grandes recursos en RV y MV. En breve, esta tecnología estará totalmente insertada y cambiará el modo de relacionarnos con nuestro entorno, desde un supermercado, a una excavación arqueológica, pasando por cualquier evento

deportivo, entre otros. La posibilidad de poder recrear gemelos digitales o cualquier espacio que podamos imaginar, sin barreras físicas o temporales, amplía las oportunidades para el arte en general y en el contexto museístico, en particular. Se señala uno de los dispositivos que más favorecen esta revolución: las gafas de RV Meta Quest 3 y Apple Vision-Pro. Gracias a estas gafas, podemos disfrutar de este tipo de experiencias virtuales como un usuario único, en el caso de la RV o como un colectivo, compartiendo las mismas experiencias con otros usuarios de cualquier parte del planeta Tierra, en el caso del Metaverso.

El concepto de museo tradicional está en juego con la integración del metaverso porque supone un desafío a la metodología museística y la dinámica de integración social mantenida hasta ahora. La relación espaciotemporal con el espectador ha sido alterada, lo que modificará el ritmo de la planificación de eventos, alterará las dinámicas de divulgación, además de multiplicar los niveles de mediación tanto por edades como por capacidades. Es por ello que el espectador pasará a ser un «usuario de la cultura». Toda una revolución significativa en cuanto al rol que podremos ejercer, puesto que el anterior se ha modificado a través de la tecnología con la que experimentaremos e interactuaremos con la cultura y el arte. Los museos del futuro serán espacios híbridos, donde lo físico y lo digital coexistan, dinamizando sus metodologías divulgativas y, en definitiva, enriqueciendo el discurso.

HIBRIDACIONES TECNOLÓGICAS EN LOS MUSEOS

«Al igual que un cuadro trata de darnos un mensaje, en el metaverso el mensaje nos rodea y lo experimentamos en primera persona» (Martín-Blas, 2022: 48). En este artículo,

analizaremos cómo las nuevas tecnologías pretenden transformar los museos, mejorando la experiencia del visitante, favoreciendo la gestión de colecciones y dinamizando la educación de sus contenidos. A continuación, se enumeran las innovaciones que permiten a los museos ser más accesibles, interactivos y eficientes. Son tecnologías como: la RV, la RA, la Inteligencia Artificial (IA), el Internet de las Cosas (IOT), o la impresión 3D (tridimensional), el Big Data, las aplicaciones móviles, el blockchain, los NFT's, las pantallas táctiles y las pantallas interactivas. Con todas ellas, en diferente medida, se puede incrementar el impacto en los visitantes de los museos. Algunos museos están utilizando RV para ofrecer visitas virtuales inmersivas a sus exposiciones. Los visitantes pueden explorar réplicas digitales de salas de exposición y piezas concretas, incluso desde sus hogares, como sucede en el Museo del Louvre y en el Museo Británico. Con la RA, es posible acceder de manera simultánea a niveles de información sobre cada objeto expuesto mediante dispositivos móviles o gafas RA, previamente programadas. Por ejemplo, posibilitan visualizar reconstrucciones de edificios históricos, a la vez que leer información detallada y activan animaciones que recrean hechos concretos asociados al edificio o contexto histórico. La implementación de asistentes virtuales también es una opción interesante. Varios museos están implementando los asistentes virtuales y *chatbots* basados en IA para proporcionar información general a los visitantes. Estos asistentes están programados para responder a un gran número de preguntas prediseñadas y ofrecer guías personalizadas que mejoren la interacción del visitante. Las impresoras 3D son otro recurso tecnológico perfecto para crear réplicas de cualquier pieza, independientemente de su fragilidad o accesibilidad. Con estas reproducciones se abre la posibilidad de una interacción física sin riesgo de daño. Son tecnologías con alto

valor inclusivo, particularmente del visitante discapacitado. La impresión 3D presenta buenas opciones para la restauración, fabricando estructuras de sujeción especiales, sustituyendo piezas totales o parciales de obras dañadas o en proceso de restauración, puesto que sus soluciones son precisas y con un nivel de detalle variable.

Las Meta Quest 3 son las últimas gafas de RV de Meta (antes conocida como Facebook), que se presentan como una evolución de la línea de gafas Oculus Quest. Son más ergonómicas y ligeras; representan un avance significativo en la tecnología RV; su potente y avanzado hardware y software mejoran el rendimiento y la experiencia de usuario con capacidades de realidad mixta (RM). Esta tecnología lidera el mercado de RV. Las Apple Vision-Pro son las gafas de RM de Apple. Este dispositivo combina las capacidades de RA y RV con una tecnología de inmersión y conectividad únicas. Con capacidades de seguimiento; pantalla de alta resolución y una total integración con el ecosistema Apple; están muy preparadas para redefinir las experiencias de inmersión y conectividad. Además, su alto precio se compensa con la curva de aprendizaje propia de esta tecnología. Ambas ofrecen nuevas oportunidades para el entretenimiento, la productividad o la educación, entre otras.

Mediante el análisis de Big Data, los museos pueden acceder a personalizar las experiencias de cada visitante, recomendando exhibiciones y actividades basadas en sus intereses particulares. Más allá del conteo de visitantes, los datos masivos proporcionan a los curadores e investigadores, información útil acerca del impacto de un contenido. Además, pueden identificar patrones de interacción y detectar sus preferencias con respecto a las obras de la colección de un museo.

«El metaverso permitirá no solo explorar el conocimiento previo ya registrado en experiencias y capítulos oficiales, sino interactuar

con millones de personas con los mismos gustos e intereses, donde las ideas vuelan y la innovación alcanza cotas altas» (Martín-Blas, 2022: 77).

Asimismo, la tecnología *blockchain* o NFT puede registrar la procedencia y la autenticidad de las obras de arte, asegurando la cadena de custodia de modo transparente.

En definitiva, todas estas nuevas tecnologías están redefiniendo el rol y las actividades realizadas hasta ahora, proyectando los museos del siglo XXI al desafío de mediar la cultura para una audiencia global. La participación es una consecuencia derivada del carácter interactivo de una app, que se amplía con el metaverso.

PRIMERAS EXPERIENCIAS DEL METAVERSO EN LOS MUSEOS

El metaverso presenta un desafío al arte, la historia y la cultura. Transformar el estado físico del museo, a un mundo virtual, supone diseñarlo y programarlo correctamente, para que la experiencia del usuario, aporte nuevos conocimientos y sensaciones. El metaverso integrado en los museos es algo más que una extensión digital de su espacio físico. A partir de ahora, el diseñar y programar los modos de acceso a sus contenidos mediante la inmersión y la interactividad será un desafío para la difusión del arte, la cultura y la historia en general, tal y como la hemos percibido hasta ahora.

Podríamos decir que el metaverso plantea a los museos un nuevo concepto de mediación que se retroalimentará con los modos de aprendizaje y compromiso del público construidos en entornos virtuales, inmateriales, tridimensionales, totalmente inclusivos y sin barreras socioeconómicas ni geográficas. A todo ello, a partir de la conectividad global, el museo es accesible sin necesidad de desplazamientos, se torna más inteligible puesto que el

usuario indaga simultáneamente conectando con textos, explicaciones auditivas y recreaciones acerca de las obras de arte. Esto es posible, mediante tecnologías como la RA y la RV que superan las limitaciones del espacio físico. Las herramientas interactivas del metaverso pueden mejorar la educación y el compromiso del público, haciendo que el aprendizaje sea más atractivo y accesible. Otra posibilidad para la educación y el entretenimiento, es la creación de gemelos digitales de sus colecciones, para realizar análisis detallados y catalogar digitalmente, las obras de arte. «El metaverso permite resignificar, es decir, otorgar nuevos significados y roles a objetos, personas, lugares y acciones dentro del entorno del museo y convirtiéndolos en elementos activos de la narrativa del juego». (Sánchez, 2022: 75).

Destaca el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York que lanzó recientemente una experiencia de RA: *The Met Unframed*, que permitía a cualquier usuario interactuar libremente con piezas emblemáticas desde sus dispositivos móviles. En el territorio nacional destacamos dos centros: Bombas Gens Centre d'Arts Digitals de València y el Museo de Bellas Artes de Gran Canaria. El primero se erige como un espacio cultural especializado en la exhibición y difusión de proyectos mediante tecnología de carácter inmersivo y audiovisual, que conecta la escena artística y la tecnológica de manera no compartida. El segundo alberga la Sala Metaverso Isla de Arte, creada en la plataforma Spatial.io, donde se pueden apreciar las principales obras del museo de forma virtual y de manera compartida. La plataforma colectiva Spatial.io admite la interacción entre usuarios dentro de un espacio donde podemos definir nuestro propio avatar y con herramientas de socialización como son los chats de texto y voz. Tiene muchas aplicaciones para relacionarse en comunidad, realizar reuniones y conferencias virtuales, asistir a eventos y ferias comerciales porque ofrece

una interacción más dinámica y visual comparada con las videollamadas tradicionales. Es ideal para equipos de trabajo en el ámbito de la arquitectura, interiorismo y diseño que trabajan con modelos 3D, permitiendo la revisión y modificación colaborativa de prototipos y diseños. Facilita la comunicación de ideas complejas y anticipa la identificación de los posibles problemas antes de la construcción. Esta tecnología es de carácter sostenible. Los avatares realistas y las herramientas interactivas mejoran la comunicación no verbal y la expresión de ideas. La naturaleza inmersiva y gamificada de Spatial.io aumenta el compromiso de los participantes. Los entornos virtuales personalizados y las interacciones naturales hacen que las reuniones y eventos sean más atractivos.

El Museo de Arte Metropolitano (MET), de la mano de Verizon, ha puesto en marcha *Réplica* (MET, 2023), una app basada en RA con la que a los usuarios escanean obras como, por ejemplo, una armadura japonesa de principios del siglo XIV o el sombrero de paja de Vincent van Gogh de su icónico *Autorretrato* de 1887, para posteriormente vestir sus avatares en el espacio inmersivo de Roblox.

Una vez descargada la app, los usuarios pueden acceder al mapa del museo para encontrar las obras de arte, aprender sobre las diferentes piezas y coleccionarlas digitalmente de forma gratuita. En este sentido, cada una de las treinta y siete piezas disponibles en *Réplica* se ha inspirado en la vasta colección del museo, compuesta por 1,5 millones de objetos. Desde la plataforma, se disfruta de versiones virtuales de la icónica fachada del MET y otros espacios del museo. Asimismo, se invita a los usuarios a crear combinaciones de artículos y accesorios y presentar sus avatares en vitrinas, como si de un museo tradicional se tratase, para que sean votadas. Además, se pueden tomar fotografías

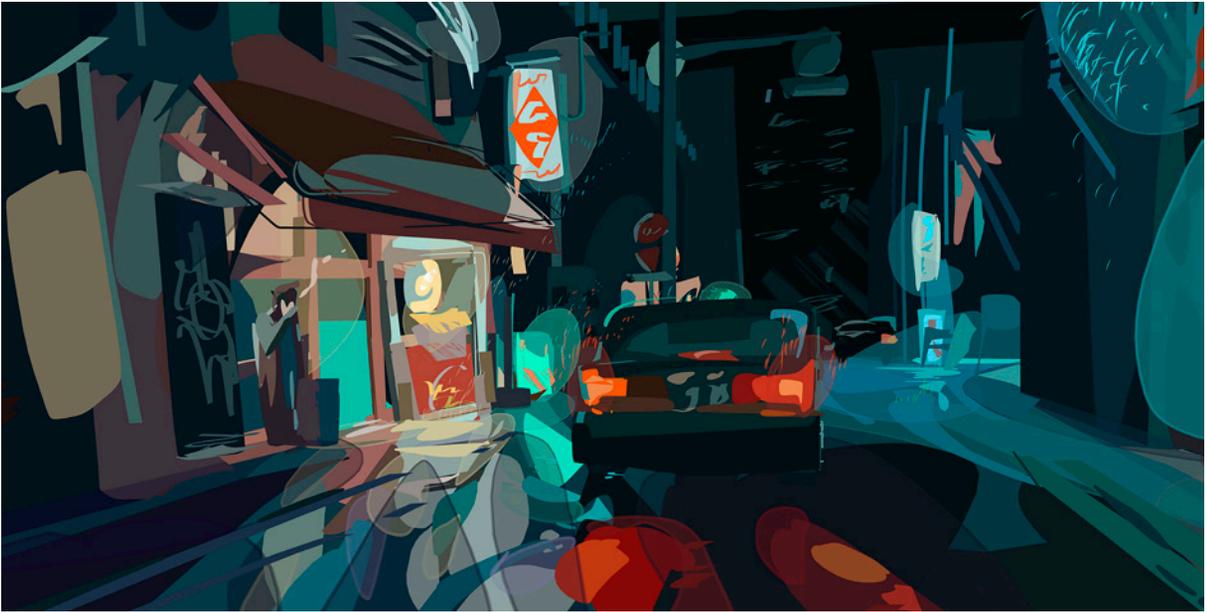


Ilustración realizada por León Laverda con Gravity Sketch.

en espacios de fotomatón inspirados en las colecciones del MET sobre Grecia, Roma, Egipto y muchas de las pinturas europeas.

Por su parte, el Smithsonian Open Access, ha puesto a disposición del público más de 2.8 millones de imágenes y datos en línea, permitiendo a los usuarios explorar y descargar contenido de manera gratuita. La plataforma Google Arts & Culture permite realizar visitas virtuales a museos de todo el mundo, explorar colecciones y participar en actividades interactivas. «La combinación real y virtual posibilitará la aparición de muchos espectáculos donde la limitación está más en la imaginación que en la capacidad técnica, ya que prácticamente todo será posible» (Martín-Blas, 2022: 110).

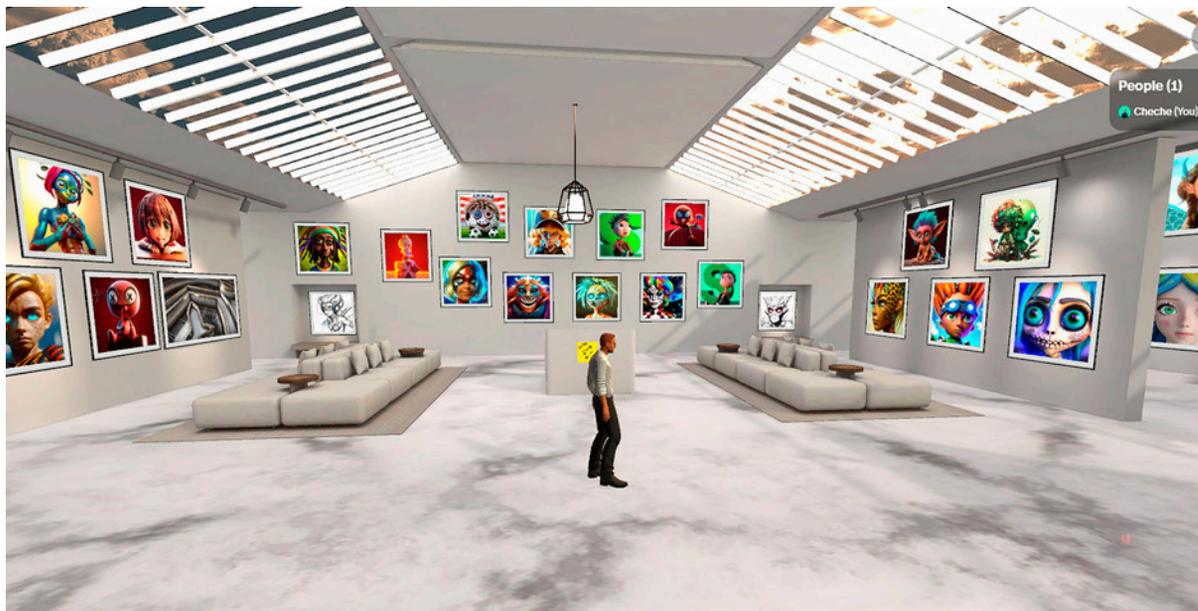
A raíz de las restricciones impuestas por la pandemia del COVID-19, los museos han buscado nuevas fuentes de ingresos, como entradas virtuales, suscripciones y merchandising digital.

Sin embargo, no todos los potenciales visitantes tienen acceso a la tecnología necesaria para participar en el metaverso. Es necesario el uso de dispositivos móviles avanzados o gafas

de RV, de elevado coste. Además, el desarrollo y mantenimiento de entornos virtuales aún es costoso y requiere de inversiones significativas. Por otro lado, las cuestiones de protección de datos y la privacidad de los usuarios en entornos virtuales son de prioritaria importancia y se presentan ciertas vulnerabilidades susceptibles de ser subsanadas a corto plazo en la aplicación masiva de estas tecnologías.

Es necesario indicar que, para la realización de talleres de RM, existen ya aplicaciones que nos ofrecen la posibilidad de pintar y diseñar virtualmente, sobre modelos reales. Las más conocidas son: Gravity Sketch, Tilt Brush, Adobe Medium, ShaphesXR, Arkio o SculpturVR,

Por último, en el ámbito educativo, las gafas de RV, con su tecnología de seguimiento y gráficos mejorados, proporcionan una plataforma excelente para una variedad de aplicaciones de dibujo e ideación. La recreación de obras bidimensionales adquiere una tercera dimensión, con todo tipo de detalles, textura y color. Estas herramientas posibilitan dibujar de manera intuitiva y creativa. Para el ámbito de la restauración, facilitan la colaboración y la



Interior de una de las salas de un museo realizado para Spatial.io. Fotografía: Vicente Jover.

visualización de proyectos en una escala y detalle que las herramientas tradicionales no pueden igualar. Con el continuo desarrollo de aplicaciones y la mejora de la tecnología RV, las posibilidades para el diseño en Meta Quest 3 seguirán expandiéndose.

Diseñar entornos ergonómicos, mantener la autenticidad con los referentes, así como cuidar el valor educativo de las experiencias virtuales, puede ser un desafío, especialmente en la reproducción de detalles y la interacción con las obras.

En resumen, el metaverso ofrece a los museos oportunidades, todavía por descubrir, no solo para transformar la manera de percibir y aprender el arte, sino para perpetuarse y expandirse como instituciones culturales en la era digital.

Como hemos indicado, Spatial.io nos proporciona espacios online en los que configurar cualquier espacio 3D e integrar nuestro propio avatar, para luego compartir experiencias con otros usuarios. Podemos crear desde videojuegos, a espacios expositivos donde mostrar las obras de arte.

El concepto del museo está evolucionando con el metaverso. Es fascinante el potencial que plantea la nueva combinación de ambos, la experiencia artística se amplía con la tecnología digital. Es realmente emocionante constatar la rapidez con la que se está transformando la forma tradicional de disfrutar y aprender acerca del arte.

Si bien no se plantean como sustitutos de los propios museos o incluso de las galerías de arte, sí son una alternativa sostenible para aprender a distancia, en cualquier momento y promover nuevos compromisos con la cultura.

En este artículo, para entender la naturaleza del MV, se describe la tecnología y la metodología aplicada a un caso real. El caso de referencia es el museo virtual del artista plástico Igor Issacovitch, un proyecto de colaboración con la familia del artista y la empresa especializada en museos Mudit.org, que ha sido materializado por Vicente Jover de Rendersim, empresa especializada en RV, RA y MV.

El proyecto ha sido comisariado y dirigido por Xavier Ferrer de Mudit.org, ha planificado la metodología de divulgación, la estructura

del material aportado por la familia y diseñado el espacio del museo para el artista Igor Issacovitch (1963-1993), contemporáneo de la movida madrileña de los años 80. Este proyecto, de carácter privado, trata de preservar en el tiempo su contenido y permitir su divulgación de manera controlada.

La metodología empleada para la creación del espacio inmersivo, así como el trabajo realizado para la selección y ubicación de su obra en el museo virtual, se exponen brevemente a continuación. Este artículo se engloba dentro de una tesis de estudio, que tiene por objeto diseñar un manual de buenas prácticas para la creación y elaboración de espacios inmersivos. Es común, en el diseño de este tipo de espacios, no tener en cuenta reglas básicas de composición de la forma, del color y de la iluminación, que tiene como resultado el diseño de espacios poco ergonómicos, lo que influye en una experiencia poco atractiva para el usuario.

Es oportuno señalar las posibilidades de aplicación de esta misma tecnología al metaverso citando el Espacio Metaverso del Campus de Alcoy de la Universitat Politècnica de València, creado para el acto conmemorativo del 50 Aniversario «Campus d'Alcoi 1972/2022 UPV» con imagen gráfica de Silvia Sempere y desarrollado por Vicente Jover de Rendersim.

Por tanto, con este artículo, pretendemos exponer los aspectos técnicos y formales necesarios para la virtualización de la obra en un museo, que puede ser también virtual.

METODOLOGÍA DE ELABORACIÓN

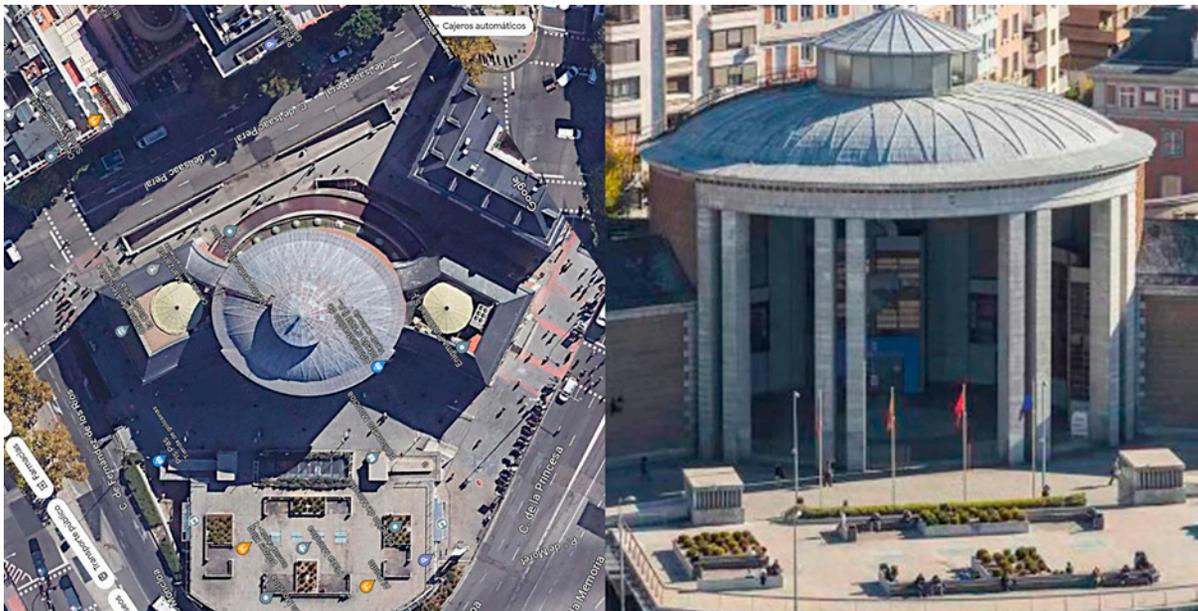
Los espacios inmersivos 3D son entornos virtuales que utilizan tecnologías avanzadas para crear experiencias de aspecto hiperrealista y envolventes. Estos espacios pueden simular entornos físicos o imaginarios. Estos espacios altamente realistas se consiguen gracias al

empleo de gráficos de alta calidad y simulaciones físicas precisas de los objetos. Son espacios donde el usuario obtiene una interactividad en tiempo real y, mediante el uso de tecnología de seguimiento, el entorno se adapta en función de sus movimientos y sus acciones. Todo esto se potencia con la aplicación de un audio espacial envolvente y retroalimentación táctil, aumentando la sensación de presencia en el escenario.

Estos espacios pueden ser considerados de RV, si el usuario interactúa con bots virtuales exclusivamente o Metaverso o si son espacios compartidos con otros usuarios reales, lo que permite la colaboración e interacción múltiple que facilita la socialización mediante el uso de chat de texto y de voz. Además, en estos espacios del MV el usuario puede editar su propio avatar, posibilitando personalizar cualquier identidad en el entorno visual.

Para el diseño y creación de estos espacios inmersivos, es necesario poseer una formación avanzada en software para modelado 3D y edición de texturas como: Autodesk 3D Studio Max, Adobe Photoshop, Unity o Unreal. Todas ellas son aplicaciones que se emplean para crear gráficos fotorrealistas y entornos interactivos, así como para aplicaciones RV y RA, por su flexibilidad y capacidad de integración. Se aplica sobre todo al sector del videojuego, al cinematográfico y a medios de comunicación, en el ámbito médico es muy útil para tratamientos de fobias y rehabilitación psíquica y física-virtual, en el ámbito del marketing para experiencias de productos, ferias y catálogos virtuales. Por último, también se incluye la aplicación en el ámbito de la arquitectura y en el interiorismo.

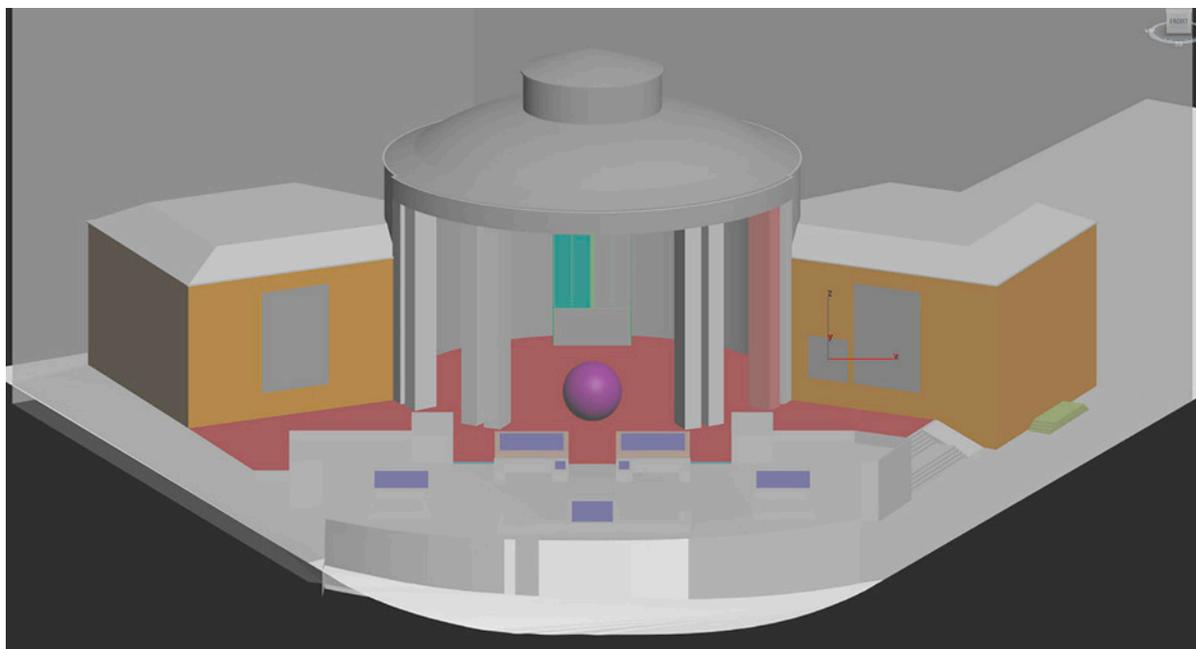
En un mismo espacio es viable combinar modelos 3D, con diferentes texturas, imágenes y vídeos, para luego integrarlos junto con animaciones 3D. De esta manera el avatar creado por un usuario se podrá desplazar libremente gracias al aspecto inmersivo conseguido en el espacio diseñado.



Ejemplos de fotografías utilizadas para el modelado 3D. Fotografía: Google Maps.

El modelado 3D del museo virtual, se realizó empleando 3D Studio Max, un software profesional de modelado, animación, renderización y composición en 3D desarrollado por Autodesk. Como ya se ha indicado, es ampliamente utilizado en diversos campos como la arquitectura, el diseño de interiores, la producción

de videojuegos, la creación de efectos especiales para películas y la visualización de productos. En esta ocasión, se ha utilizado la técnica del modelado poligonal, partiendo de varias fotografías de la ubicación real, puesto que no se disponía de planos de Autocad. Teniendo en cuenta la fluidez online del escenario final,



Ejemplo final del modelado poligonal de Moncloa. Fotografía: Vicente Jover.



Texturas retocadas para ser aplicadas en los modelos 3D.

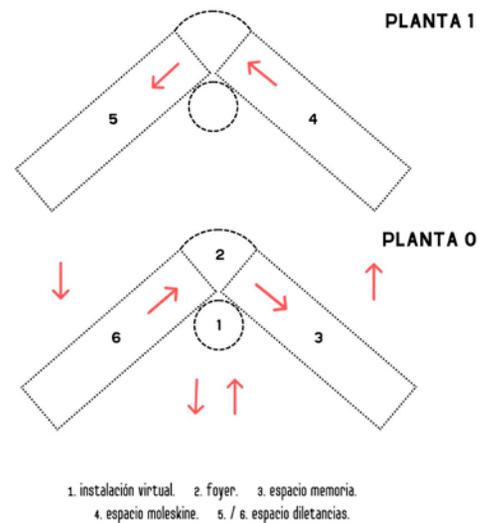


se ha realizado un cuidado trabajo con formas primitivas de bajo peso poligonal.

Esta técnica se basa en la creación de objetos tridimensionales mediante el uso de polígonos (puntos, rectas y planos) y ofrece herramientas para extrusión, biselado, corte, división y ajuste de los elementos del polígono.

De esta manera, es posible la creación de modelos detallados de edificios, de sus interiores y de las urbanizaciones mejorando la presentación y la planificación arquitectónica, con un peso (en megabytes) poligonal bajo. A partir de las fotografías y empleando Adobe Photoshop, se trataron digitalmente, para crear las texturas de los modelos 3D. Una vez reproducidas las imágenes, las texturas se mapean con la técnica UV mapping. El mapeo UV es necesario para aplicar texturas correctamente sobre modelos poligonales y el programa 3D Studio Max está dotado con las herramientas necesarias para desarrollar y ajustar las coordenadas UV sobre cualquier modelo.

Mediante esta técnica de modelado poligonal y UV mapping, se construyeron los exteriores y se diseñó el interior según el Centro Cultural de Moncloa con distintas salas.



Cartel anunciador como mapa de ubicación del museo.

Para que el modelado pueda exportarse a Spatial (espacios con baja carga poligonal y mapeados fotorrealistas), la plataforma ofrece plantillas con las que trabajar desde Unity. Unity es una plataforma de desarrollo con un motor de juego multiplataforma para la creación de videojuegos en 2D, 3D, RA y RV. Así, los desarrolladores crean experiencias interactivas



Vista exterior del modelado 3D del museo Moncloa. Fotografía: Vicente Jover.

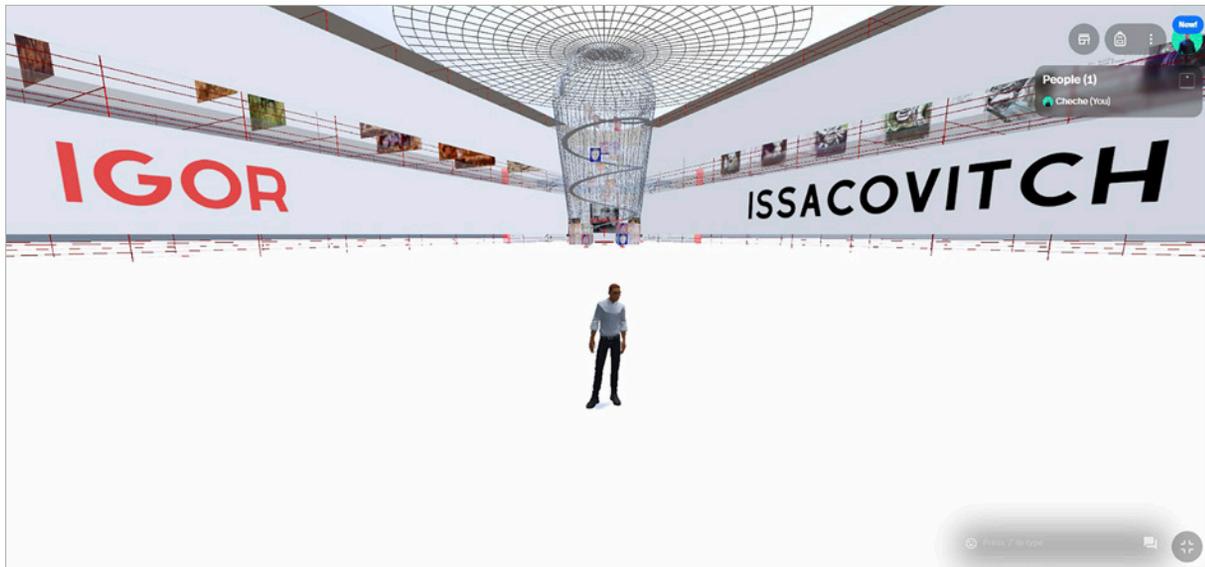


Vista exterior del modelado 3D del museo Moncloa. Fotografía: Vicente Jover.

exportables a una variedad de dispositivos de salida, incluidas consolas, computadoras, dispositivos móviles o la web. Además de la exportación de proyectos a múltiples plataformas, incluyendo iOS, Android, Windows, macOS, Linux, PlayStation, Xbox, Nintendo Switch, y navegadores web. Por último, hay que indicar que tiene soporte para AR y VR en dispositivos como gafas Meta Quest 3 o Apple Vision-Pro, htc Vive, PlayStationVR, y HoloLens. Por todo esto, Unity se ha convertido en una herramienta fundamental en la industria del desarrollo de software interactivo.

Una vez se han definido los espacios 3D texturizados en Unity, con sus funciones interactivas (apertura de puertas, mecanismos de desplazamiento para subir y bajar las distintas plantas del museo, vídeos de activación por proximidad del usuario, etc.) se ha exportado a la plataforma de Spatial.io.

Uno de los objetivos de divulgación de este proyecto ha sido publicar el espacio del museo Igor en esta plataforma. Ya se ha indicado que esta plataforma ofrece herramientas de interconexión online con otros usuarios, en tiempo real y de avatarización de personajes a partir



Vista Interior del museo 3D de Igor Isaacovitch. Escaleras flotantes. Fotografía: Vicente Jover.

de fotos de cada usuario, además de ofrecer mecanismos para la socialización como el chat de texto y de voz. Las interacciones pueden ser tanto en RA como en RV, esto es en sí, lo que completa la experiencia inmersiva.

APLICACIONES COLECTIVAS DE SPATIAL.IO

Se ha utilizado Spatial.io, por su versatilidad en la construcción de espacios inmersivos, donde las herramientas de avatarización y socialización están integradas. Dentro de todas las posibilidades que nos ofrece, se han utilizado las herramientas multimedia para la inserción de las obras de Igor y los vídeos explicativos. Se han implementado los teletransportadores, para una rápida movilidad de los usuarios por el escenario, así como la animación de apertura de puertas por proximidad del avatar. Con todo esto, el resultado ha sido un museo virtual, que abre nuevas vías de relación en los museos.

Relación Museo/Museo: se mejora la interacción entre museos en la creación de exposiciones y en el préstamo de obras.

Relación Usuario/Museo: se amplifica la experiencia del usuario y se presta a una ininterrumpida exposición de la obra, aun estando en proceso de restauración.

Relación Usuario/Usuario: se facilitan las interrelaciones entre personas de todo el mundo con respecto a la obra, lo que amplía su divulgación.

Relación Usuario/Artista: se amplía el conocimiento del artista y su obra al usuario.

Relación Artista/Cliente: para el artista, se abre otro canal de venta y promoción comercial de la obra de arte.

El museo virtual se publicó el pasado mes de julio de 2023, con gran número de seguidores e interesados en la obra de Igor Issacovitch. Por petición expresa, se ha eliminado el enlace al proyecto en esta publicación.

CONCLUSIÓN

El mv amplía las posibilidades divulgativas y de investigación de los museos, pudiendo transformar la forma en que los visitantes acceden a los contenidos y colecciones del museo, lo que



Vista Interior del museo 3D de Igor Isaacovitch. Entrada. Fotografía: Vicente Jover.

implica al arte, la historia y la cultura en general. Democratiza el acceso de todas las personas al quedar entablada la relación en el espacio digital. Es potencialmente adaptable, por lo que lo convierte en inclusivo ante las diferencias de edad, capacidad o discapacidad física. Los visitantes pueden disfrutar de experiencias inmersivas en 3D con las que explorar exhibiciones de manera interactiva, y simultanear el tacto y la visualización de objetos virtuales desde diferentes ángulos, además de obtener información adicional.

Algunos museos comienzan a hibridar en sus programaciones lo que el metaverso les ofrece con la RA, la VR y la realidad holográfica para ofrecer emocionantes exhibiciones. El MV tiene el potencial de revolucionar la forma en que los museos operan y se relacionan con sus visitantes, que en un futuro cercano llegarán a ser audiencias. Esto nos anuncia la transformación de la percepción del arte y de la cultura, como consecuencia de la interactividad y la inmersión. El MV es un espacio sostenible, que amplía la difusión del conocimiento y potencia las experiencias de fuerte componente emocional, también enriquecedoras al usuario.

El concepto de museo tradicional está en jaque con la integración del metaverso porque supone un desafío a la metodología museística y a la dinámica de integración y mediación social mantenida hasta ahora. La relación espaciotemporal ha sido alterada, lo que modificará el ritmo y las dinámicas de divulgación a distintos niveles y para todas las capacidades. El espectador de la cultura se está transformando porque asume un rol diferente: el de usuario de la cultura. Esto supone una revolución, puesto que ese rol se ha modificado a partir de esta tecnología. Es necesario, por tanto, comprender su potencialidad al servicio de la cultura, para diseñar la estructura visual y conceptual de mediación, en pro de la creación adecuada de contenidos virtuales en los museos. Los museos del futuro serán espacios híbridos, donde lo físico y lo digital coexistan. La hibridación inteligente mantendrá su liderazgo en esta, no tan incipiente, era digital.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO NIETO, Javier (2022) «Una introducción al metaverso: conceptualización y alcance de un universo online», *ad Comunica, Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 24: 41-56. Disponible en <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/adcomunica/article/download/6544/7174/> [Fecha de consulta 15/05/2024]
- APARICIO GÓMEZ, Óscar; OSTOS ORTIZ, Olga y José Gabriel MESA ANGULO (2022) «La convergencia de aprendizajes en el metaverso», *Revista Interamericana de Investigación, Educación y Pedagogía*, 15 (2): 385-398. Disponible en <https://doi.org/10.15332/25005421.7879> [Fecha de consulta 14/04/2024]
- BALL, Matthew (2022) *El metaverso y cómo lo revolucionará todo*, Madrid: Editorial Deusto.
- CRESPO-PEREIRA, Verónica; SÁNCHEZ-AMBOAGE, Eva y Matías MEMBIELA-POLLÁN (2023) «Retos del metaverso: una revisión sistemática de la bibliografía desde las Ciencias Sociales, el Marketing y la Comunicación» *Profesional de la información*, 32 (1): e320102. Disponible en <https://doi.org/10.3145/epi.2023.ene.02> [Fecha de consulta 20/5/2024]
- DA SILVA COSTA, Condornet (2022) «El metaverso y los museos» *Metaverso Audiovisual*. Disponible en <https://www.metaversoaudiovisual.com/el-metaverso-y-los-museos/> [Fecha de consulta 13/02/2024]
- EVE *Museos e Innovación*. Disponible en <https://evemuseografia.com/> [Fecha de consulta 12/02/2024]
- HUTSON, James y Piper HUTSON (2023) «Museums and the Metaverse: Emerging Technologies to Promote Inclusivity and Engagement», en ZUPCÁN, Ladislav (ed.) (2023) *Application of Modern Trends in Museums*, 1-20. Editorial InTech Open. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.110044> Fecha de consulta 4/04/2024]
- KIM, Sangyun (2022). *El metaverso. Un viaje hacia la tierra digital*, Madrid: Editorial Anaya.
- LÓPEZ-BELMONTE, Jesús; POZO-SÁNCHEZ, Santiago y Antonio-José MORENO-GUERRERO (2023) «Metaverso en Educación: una revisión sistemática», *Revista de educación a distancia*, 23 (73). Disponible en <https://doi.org/10.6018/red.511421> [Fecha de consulta 20/03/2024]
- MARTÍN RAMALLAL, Pablo; SABATER-WASALDÚA, Jesús y Mercedes RUIZ-MONDAZA (2022) «Metaversos y mundos digitales, una alternativa a la transferencia del conocimiento: el caso OFFF-2020», *Fonseca. Journal of Communication*, 24: 87-107. Disponible en <https://doi.org/10.14201/fjc.28287> [Fecha de consulta 24/03/2024]
- MARTÍN-ALBO, Manuel (2021). «Las tecnologías que revolucionarán nuestra vida y que son una oportunidad de inversión», *Bolsamanía*. Disponible en bit.ly/4279XPA [Fecha de consulta 18/03/2024]
- MARTÍN-BLAS, Edgar. (2022). *Metaverso. Pioneros en un viaje más allá de la realidad*, Madrid: LID Editorial.
- MARTÍNEZ PELÁEZ, Agustí; NUÑEZ DE PRADO CLAVELL, Sara y Javier RODRÍGUEZ ABENGÓZAR (2023) «El Museo Virtual URJC, un patrimonio de la universidad en el metaverso como modelo de mediación entre artistas y coleccionistas», *I Congreso de Arte y Contexto Social*. Disponible en <https://arteycontexto.org/ponencia/el-museo-virtual-urjc-un-patrimonio-de-la-universidad-en-el-metaverso-como-modelo-de-mediacion-entre-artistas-y-coleccionistas/> [Fecha de consulta 2/03/2024]
- MOHENO GATÓN, Alejandro (2022) «El metaverso en el proceso de enseñanza-aprendizaje: la interpretación de la torre del homenaje del castillo de Montilla», [Tesis de Doctorado, Universidad de Córdoba]. Repositorio de la Universidad de Córdoba. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=312669> [Fecha de consulta 20/03/2024]
- MUSEO BOMBAS GENS. CENTRE D'ARTS DIGITALS, València. <https://bombasgens.com/es/bombas-gens-centre-darts-digital/>
- MUSEO DE ARTE METROPOLITANO, MET (2023) *Réplica*. Verizon, The Met, Roblox, Unit9 y Ode to Joy. <https://www.reasonwhy.es/actualidad/museo-met-aplicacion-replica-roblox-experiencia-realidad-aumentada>).
- MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRAN CANARIA. Sala Metaverso Isla de Arte. <https://salametaverso.grancanariaisladearte.com/>
- MUSEO METAVERSO UPV. Campus Alcoi.
- ORDÓÑEZ VALENCIA, Maylee Lisbeth *et al.* (2022) «Análisis de herramientas del metaverso y su impacto en contextos educativos», *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 3 (2): 610-630. Disponible en <https://journals.sapienzaeditorial.com/index.php/SIJIS/article/download/366/237> [Fecha de consulta 25/03/2024]
- ORTEGA-RODRÍGUEZ, Javier (2022) «De la realidad extendida al metaverso: una reflexión crítica

sobre las aportaciones a la educación», *Teoría de la Educación. Revista interuniversitaria*, 34 (2): 189-208. Disponible en <https://doi.org/10.14201/teri.27864> [Fecha de consulta 5/02/2024]

PAREDES OTERO, Guillermo (2023) «El estudio del metaverso en tiempos de pandemia. Revisión de la literatura científica sobre la última frontera digital», *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 61: 132-148. Disponible en <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2023.i61> [Fecha de consulta 10/05/2024]

RAMÍREZ-HERRERO, Virginia; ORTÍZ DE URBINA CRIADO, Marta y José Amelio MEDINA-MERODIO (2023) «La revolución del metaverso: análisis crítico de sus luces y sombras», *Esic Market* 54 (3): e334. Disponible en <https://doi.org/10.7200/esicm.54.334> [Fecha de consulta 1/02/2024]

SÁNCHEZ, Juan Antonio (2022) *Nuevas perspectivas en museología*, Madrid: Editorial Universitaria.

VILLAESPEA, Elena y Vanesa DOMÍNGUEZ (eds.) (2015) *El papel de la tecnología en el Museo*, Madrid: Editorial Museo del Prado.

Web Spatial.io. <https://www.spatial.io/s/EP5A-65bb43c-9c2bf193e01b263c8?share=0>

Agradecimientos

El autor y autora de este artículo expresan su agradecimiento a Santiago Ferrándiz Bou, del Departamento de Ingeniería y Mecánica, que dirige la tesis «Estudio y mejoras de aplicaciones de Realidad Virtual mediante técnicas de diseño y su evolución hacia la industria 5.0», en proceso de realización por Vicente Jover Peris, y de la que, además, Silvia Sempere del Departamento de Dibujo es co-directora.

Recibido el 30 del 6 de 2024

Aceptado el 11 del 9 de 2024

BIBLID [2530-1330 (2024): 132-147]



Bombas Gens. Fuente: «Dalí Cibernètic» Valencia marzo de 2024. Fragmento de fotografía de Kike Taberner.

curricula

André Canhoto Costa. Estudió Historia en la Universidad de Évora y en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa. Trabajó en el Instituto de Ciencias Sociales y se doctoró en Historia Económica en el ISEG de la Universidad de Lisboa. Ha publicado *Os Vícios dos Escritores*, 2017 y *As Cinco Grandes Revoluções da História de Portugal*, 2019 (ambos en Desassossego). Escribe en la revista LER y tiene un programa semanal, *Crónicas Portuguesas*, en RDP Internacional desde 2017. Escribió uno de los volúmenes de la colección *Portugal, Uma Retrospectiva*, Público/Tinta-da-china, publicada en 2019. Colaboró en la construcción del Quake-Centro do Terramoto de Lisboa, abierto desde 2022.

Juan Manuel Cano Sanchiz. University of Science and Technology Beijing. Associate Professor at the Institute for Cultural Heritage and History of Science & Technology, University of Science and Technology Beijing, China. He holds a BA in Art History (University of Córdoba, Spain), a MA in Archaeology and Heritage (Universities of Córdoba, Huelva, Málaga and Pablo de Olavide) and a PhD in Archaeology (Universities of Córdoba, Huelva, Málaga and Pablo de Olavide). From 2013 to 2016, he was a post-doctoral researcher at the São Paulo State University (UNESP) in Brazil, and has also completed research stays in Spain, England and Germany. He works on the archaeology and heritage of industrialisation, mainly analysing industrialisation as a process of globalisation, currently focusing on railways. He is a member of the Council of the Association for Industrial Archaeology (AIA) from the UK, among other bodies, and of the editorial boards of the journals *Industrial Archaeology Review* (UK) and *Arqueologia Industrial* (Portugal), among others.

Diana Casalins Petro. Magíster en Artes Visuales y Doctora en Educación, navega las intersecciones entre arte y educación. Investiga sobre participación en contextos de aprendizaje informal como museos y proyectos sociales o comunitarios. Se ha desempeñado como docente universitaria de Historia del Arte, Arte Contemporáneo y Desarrollo de Lenguajes expresivos en la Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia). Le interesan las metodologías de investigación y creación cualitativas, participativas y visuales. En su proyecto más reciente indaga sobre las oportunidades de participación de niñas, niños y adolescentes en los museos de la región Caribe colombiana.

Gonçalo de Carvalho Amaro. Licenciado en Historia y Arqueología por la Universidad Nueva de Lisboa y Doctor en Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesor invitado en el Máster de Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile e investigador en el Instituto de Historia Contemporánea de la Universidad Nueva de Lisboa. Es autor de libros y artículos en revistas científicas de diversos países sobre arqueología, patrimonio, cultura material y museos, entre los que destacan los libros *Pessoas, Objetos e Sentimentos. Ensaios e Reflexões sobre a Construção Social do Património*, Edições Colibri, 2015 y *La Trama de los Objetos*, RiL Editores, 2017. Ha trabajado en diversos museos de Portugal y Chile. Es miembro de la dirección de ICOM Portugal desde 2020.

Begoña Fernández Cabaleiro. Profesora universitaria, Departamento de Filosofía y Sociedad, UCM. Especializada en crítica de arte en el franquismo y democracia, Estética y arte contemporáneo. Líneas de investigación: las distintas caras de la posmodernidad y sus microrrelatos: transgresión, género, Colonialidad y decolonización. Manifestaciones estéticas ante el neoliberalismo. Estancias docentes y de investigación en las Universidades de Sussex, Rennes, Bolonia, Craiova, Timisoara. Miembro de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte). Entre sus publicaciones recientes figuran: «Del arte transgresor a una Historia del Arte transgredida», en *Bataille y la transgresión*, Madrid, Arena, 2020; «Imágenes (después) de la muerte. El Juicio Final del Monasterio de Voronet, “capilla Sixtina” del cristianismo ortodoxo», *Krypton. Revista de Cultura* 6, Asociatia Culturala Orizonturi Romanesti (ACOR), 2021; «José de Castro Arines. Un crítico de arte galego no renacer da arte abstracta da España da Posguerra», *Cen follas de artes e letras*, 2022; «Chiril Popovici, un critic de art roman, inainte de renasterea artei abstracte in Spania», *Kryton. Revista de cultura* 10, Asociatia Culturala Orizonturi Romanesti (ACOR), 2023; «De la creación del hombre consumidor al consumo de masas. El Pop Art y la nueva realidad», en *Crítica de la subjetividad neoliberal. Un análisis desde la Estética y la Teoría de las Artes*. Madrid, Guillermo Escolar Ed. 2024.

Oscar Misael Hernández Hernández. Sociólogo por la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Antropólogo social egresado de El Colegio de Michoacán. Actualmente es investigador titular en El Colegio de la Frontera Norte (México). Es coautor del libro *Repensando el juvenicidio desde la frontera norte* (El Colef, 2019), coordinador del documento de coyuntura *Varones y masculinidades en Chihuahua* (El Colef, 2022) y autor de los libros *Antropología de la movilidad infantil en la frontera de Tamaulipas* (Coltam, 2021), *Amor caravanero: Narratives of a migrant couple on the road North* (El Colef, 2023). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del CONAHCYT en México, nivel II. Desde 2012, analiza la migración, el género y la violencia criminal en la frontera México-Estados Unidos.

Natalia Juan García. Profesora Titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Es miembro del grupo de investigación el Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (reconocido por el Gobierno de Aragón como grupo «de referencia») y del Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades. Junto con el profesor Jesús Pedro Lorente se encargó de coordinar en 2022 el dossier monográfico titulado «El efecto Guggenheim, en su 25 aniversario. Los museos y su papel en distritos culturales» para la revista *Espacio, tiempo y forma*. Con el mismo investigador publicó, en 2023, el artículo «Art enticements in cultural waterfronts: their perimuseal span in the Bilbao estuary beyond the Guggenheim» en la revista *On the W@terfront* en su número dedicado al *Public Art at Cultural Waterfronts*.

Vicente Jover Peris. Ingeniero de Materiales e Ingeniero Técnico en Diseño Industrial por la Universidad Politécnica de Valencia, en la Escuela Politécnica Superior de Alcoy. Profesor asociado en el Departamento de Expresión Gráfica del Grado de Diseño Industrial de la Escuela Politécnica Superior de Alcoy. Gerente de la empresa www.rendersim.com, especializada en servicios 3D de simulación, animación 3D, realidad virtual y metaverso. Ha colaborado en proyectos, en empresas como Teka, Red Bull, Urgo Medical, Actiu, Gandia Blasco, Vondom, Inclass, Germaine de Capuccini, Grupo Royo, La Gobernadora o TCI Cutting, entre otras. Su trabajo de investigación gira sobre el Estudio y mejora de aplicaciones de Realidad Virtual, mediante técnicas de diseño y su evolución hacia la Industria 5.0.

Andrea Lafaurie Molina. Docente investigadora del Departamento de Educación, del Instituto de Estudios en Educación, en la Universidad del Norte, Barranquilla (Colombia). Integrante del Grupo de Investigación en Cognición y Educación. Doctora en Contenidos de Comunicación en la Era Digital. Magíster en Comunicación y Educación. Comunicadora Social. Intereses investigativos: educomunicación; procesos de educación en medios; relaciones de niños, niñas y adolescentes con las TIC; participación de niños y niñas en distintos contextos; y procesos de orientación socio ocupacional.

Junnan Li. University of Science and Technology Beijing. Holds a BE in Environmental Science from Yangtze Normal University (Chongqing, China) and a MA in Cultural Heritage and Museology from the Institute for Cultural Heritage and History of Science & Technology, University of Science and Technology Beijing (Beijing, China). Her main research interest is in ecological approaches to industrial heritage, particularly in how the industrial museums of China perform environmental education.

Jesús Pedro Lorente Lorente. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, donde lidera el Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (reconocido por el Gobierno de Aragón como grupo «de referencia»). Entre sus publicaciones cabe destacar libros como *Arte público y museos en distritos culturales*, Gijón: Trea, 2018 (versión en inglés publicada en 2019 por Routledge) o *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea, 2008 (editado en francés por L'Harmattan en 2009, y en inglés por Ashgate en 2011, turco por la Universidad de Estambul en 2016). Ha sido miembro del consejo editorial internacional del *Dictionnaire de Muséologie* publicado por ICOM-Armand Colin en 2022 bajo la dirección del Prof. François Mairesse.

Júlia Lull Sanz. Historiadora de l'art, educadora i activista feminista. Doctora en teoria de la Imatge per Universitat de Barcelona. Especialitzada en l'estudi les formes en què operen socialment les figuracions de dona en el context del sistema patriarcal hegemònic. És professora del Departament d'Humanitats a la Universitat Pompeu Fabra. Al llarg de la seva trajectòria professional ha aprofundit en la investigació de noves metodologies d'aproximació a les imatges i en el disseny de projectes artístics entesos com a espais de trobada i desenvolupament de pensament crític creatiu, a través de pràctiques alternatives i feministes. Entre 2015 fins al 2023 va ser coordinadora de projectes i de l'equip d'Educadores de Fragment Serveis Culturals al Museu Nacional de Catalunya i, des de 2012, és membre del col·lectiu FEMART projecte de mostra, espai de formació i practiques artístiques amb seu a Ca la Dona. En aquesta mateixa línia, forma part des de 2020 de l'equip impulsor d'ULLAL, festival de fotografia transfeminista de Barcelona.

Silvia Sempere Ripoll. Profesora Titular de Universidad de la Universitat Politècnica de València en el Departamento de Dibujo. Licenciada y Doctora en Bellas Artes por la UPV. Técnico superior de Imagen y sonido FP-2. Cuenta con una amplia trayectoria en el ámbito de la creación artística y el diseño gráfico. Ha recibido becas y premios promovidos por instituciones culturales y museísticas en concurrencia competitiva. Destacan: cccc Centre del Carme, EACC Espai d'art Contemporani de Castelló, Centro Cultural las Cigarreras de Alicante 2022/2023; MUA Museo de la Universidad de Alicante con el proyecto SAUVAGE-2024 y EAC 2022; La Llum de les Imatges, Lux Mundi Xàtiva 2007; IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Premios Bancaja 1999; CVCM La Beneficència de València-Sala Parpalló, Beca Alfons Roig 1998; MUVIM Museo Valenciano de la Ilustración y Modernidad 2009. Su obra forma parte del patrimonio artístico de la Diputación de Valencia, Diputación de Alicante y de la colección Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. Está presente en MACVAC, Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.

Anna Vallugera Fuster. Doctora en Història de l'Art (2016) per la Universitat de Barcelona i llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra (2007). Títol Professional de Música pel Conservatori Superior de Música del Liceu (2005), ha cursat el Màster oficial «Estudis Avançats en Història de l'Art» a la Universitat de Barcelona en la línia «Col·leccionisme, mercat i difusió de l'art» (2009). Ha gaudit de diverses beques de col·laboració i de recerca concedides per la Universitat Pompeu Fabra (2007) i també pel Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona (2009-2013), del Ministeri Austríac d'Educació i la Universitat de Viena (2010 i 2011), així com d'altres entitats, com la Fundació Güell (2011) o la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País (2011). Les seves investigacions l'han duta a participar en diversos congressos, també internacionals, simposis i seminaris de recerca. Actualment la seva activitat investigadora se centra en l'arquitectura i els programes decoratius de les cases grans barcelonines del darrer quart del segle XVIII i del mercat de l'art de l'època. També s'interessa pels fenòmens del mercat de l'art a l'actualitat.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con los museos o experiencias expositivas, muy especialmente de aquellos cuya idiosincrasia o planteamiento se acerque a planteamientos «diferentes».

Los trabajos enviados para su publicación deberán ser inéditos y no estar pendientes de evaluación en otras revistas, incluidas las ediciones electrónicas.

Podrán ser redactados en español, catalán o inglés. Su extensión por escrito no deberá ser inferior a 5000 palabras ni superior a 8000, incluyendo gráficos, tablas, notas y bibliografía. Dadas las peculiaridades de la revista, en la que la imagen es fundamental, se propondrán además un número de imágenes no inferior a 5 y no superior a 12, cuyas características se detallan más abajo.

Los artículos estarán precedidos de un título tanto en el idioma original del trabajo como en inglés. Acompañarán al texto un resumen en torno a las 12 líneas y un máximo de 8 palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés.

Los/as autores/as omitirán en el cuerpo del artículo introducir su nombre, así como también su filiación, para asegurar la revisión ciega por pares.

Se publica un número al año.

2. Envío de originales

Los textos enviados a la revista se tramitarán a través de la plataforma Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents>. Los trabajos serán remitidos en formato Word o similar.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG o TIFF fuera de texto, como archivos independientes. Estas imágenes han de ser de buena calidad y una resolución mínima de 300 ppp a un tamaño de 20 cm de ancho. En todo caso el autor o la autora del texto deberá solicitar los correspondientes permisos de distribución o utilizar imágenes de libre reproducción, en cuyo caso se señalarán las oportunas fuentes.

La revista contiene una parte no evaluable, con invitación directa a autores/as especialistas en la materia.

3. Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1,5.

Para las notas a pie de página se utilizará el tipo de letra Times New Roman, 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2,5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

Se evitará la numeración de los epígrafes en el texto estableciéndose la siguiente jerarquización:

Título primero (versales negrita)

Título segundo (versales)

Título tercero (redonda negrita)

Título cuarto (redonda)

4. Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las cuarenta palabras, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12. Para las citas superiores a cuatro líneas es normativo introducirlas sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema de cita: (Primer apellido autor/a, año: página/as). Ej. (Llona, 1999: 209-211).

5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores/as, comenzando por los apellidos en letra VERSALITA. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo. Se citará siempre el nombre propio de los/as autores/as.

Ejemplos:

5.1. Libros: APELLIDOS, Nombre (año de edición) *Título*, Lugar de edición: Editorial.

Ej.: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

Ej. autoría doble: SANTACANA MESTRE, Joan y Francesc Xavier HERNÁNDEZ CARDONA (2003) *Museología crítica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Ej. autoría triple: CALAF MASACHS, Roser; FONTAL MERILLAS, Olaia y Rosa Eva VALLE (coords.) (2007) *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Ej. más de tres autorías: GÓMEZ MONTORO, Ángel José *et al.* (2015) *Colección María Josefa Huarte. Abstracción y modernidad*, Pamplona: Universidad de Navarra.

5.2. Artículos de revista: APELLIDOS, Nombre (año de publicación) «Título del artículo», *Revista*, número de la revista: páginas.

Ej.: OLUCHA MONTINS, Ferran (1998-1999) «Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló», *Estudis castellonencs*, 8: 637-658.

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.3. Capítulos de libro: APELLIDOS, Nombre (año de publicación) «Título del capítulo», en APELLIDOS, Nombre (eds.) (año de publicación) *Título del libro*, Lugar de edición: Editorial, número de páginas.

Ej.: PADRÓ I PUIG, Carla (2003) «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David y Jesús Pedro LORENTE LORENTE (coords.) (2003) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 51-70.

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.4. Libros, artículos de revista o capítulos de libros en línea:

Si el formato de publicación es en línea, se sigue el mismo formato indicado para las referencias impresas, a excepción de la indicación de números de página. En todos los casos, al final de la referencia, se añadirá la siguiente indicación: Disponible en <https://www.enlacealafuente> [Fecha de consulta día/mes/año]

Ej.: VILLAESCUERNA ILARRAZA, Pureza (2019) «El reto del registro y tratamiento de las obras de creación contemporáneas», en *ICOM CE Digital*, 15: 62-69. Disponible en https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2019/10/ICOMdigital15_.pdf [Fecha de consulta 12/08/2020]

5.5. Web completa o sección de web:

Web completa: *EVE Museos e Innovación*. Disponible en <https://evemuseografia.com/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

Sección de web: «Revista ICOM CD Digital», en *ICOM España*. Disponible en <https://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

La revista no tiene necesariamente que compartir las opiniones de los autores o las autoras de los textos.

MACVAC

Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castelló • tel. 964 329 152

www.macvac.es – info@macvac.es

Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1. 2016



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 2. 2017



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 3. 2018



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 4. 2019



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 5. 2020



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 6. 2021



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 7. 2022



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 8. 2023

vilafamés
MACMAC
museu d'art contemporani Vicenç Aguilera Cendrós



 **Diputació
de Castelló**

UJI **UNIVERSITAT
JAUME I**

