



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Tendencias y acciones en educación patrimonial

Coords.

Pablo De Castro Martín

Ursula Luna

Marta Martínez Rodríguez

Dykinson, S.L.

TENDENCIAS Y ACCIONES EN EDUCACIÓN PATRIMONIAL



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

TENDENCIAS Y ACCIONES EN EDUCACIÓN PATRIMONIAL

Coords.

PABLO DE CASTRO MARTÍN
URSULA LUNA
MARTA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Dykinson, S.L.

2023

Este libro forma parte de las actuaciones derivadas de los proyectos PID2019-106539RB-I00 (*Modelos de aprendizaje en entornos digitales de Educación Patrimonial*), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España a través de la Agencia Estatal de Investigación, y el proyecto PDC2022-133460-I00 (*La educación patrimonial en España ante la agenda 2030: plan de alfabetización patrimonial en entornos digitales*), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España a través de la Agencia Estatal de Investigación y la Unión Europea (Fondos Next Generation EU) en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia.

TENDENCIAS Y ACCIONES EN EDUCACIÓN PATRIMONIAL

Coordinación:

Pablo de Castro Martín

Ursula Luna

Marta Martínez Rodríguez

Diseño de cubierta y maquetación: Pablo de Castro Martín y Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

N.º 159 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1170-762-6

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L., ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L. no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

ÍNDICE

PRÓLOGO. LA MADUREZ DE LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL COMO DISCIPLINA: INNOVAR, HIBRIDAR, TRANSFORMAR.....	15
OLAIA FONTAL MERILLAS ALEX IBÁÑEZ ETXEBERRIA PABLO DE CASTRO MARTÍN	
CAPÍTULO I. LAS INTELIGENCIAS ARTIFICIALES GENERATIVAS Y EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN GALERÍAS, BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS.....	18
OLAIA FONTAL MERILLAS VÍCTOR ENRIQUE GIL-BIRAUD	
CAPÍTULO II. LOS DERECHOS HUMANOS COMO PATRIMONIO INMATERIAL EN LA FORMACIÓN DOCENTE	34
CARLA ÁLVAREZ-BARRIO SABELA EIRIZ JUAN L. LORENZO-OTERO JOSÉ MARÍA MESÍAS-LEMA	
CAPÍTULO III. EL MUSEO COMO ESPACIO DE RECONOCIMIENTO: DE LA MEMORIA DE LOS OBJETOS A LA MEMORIA DE LAS MUJERES...	56
MARIÁN LÓPEZ FDZ. CAO	
CAPÍTULO IV. PATRIMONIOS TANGIBLES E INTANGIBLES EN MUSEOS. UNA PROPUESTA EDUCATIVA SOBRE AUSENCIAS Y PRESENCIAS.....	79
PABLO COCA JIMÉNEZ INMACULADA SÁNCHEZ MACÍAS ALICE SEMEDO	
CAPÍTULO V. UN MODELO TETRAÉDRICO DE ANÁLISIS DE LOS PROGRAMAS DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL EN RESPUESTA A LA EXTERNALIZACIÓN EDUCATIVA EN LOS MUSEOS.....	102
MYRIAM GONZÁLEZ-SANZ ALEX IBÁÑEZ-ETXEBERRIA MARIA FELIU-TORRUELLA	

CAPÍTULO VI. PATRIMONIO INMATERIAL EN LA EDUCACIÓN PRIMARIA: ANÁLISIS DE LIBROS DE TEXTO DE CIENCIAS SOCIALES EN ESPAÑA.....	122
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ-GONZÁLEZ ALODIA RUBIO-NAVARRO SILVIA GARCÍA-CEBALLOS	
CAPÍTULO VII. <i>TRAZOS EN CUARENTENA</i> : ESTIMULACIÓN TEMPRANA EN PANDEMIA DESDE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y PATRIMONIAL EN LA PRIMERA INFANCIA.....	152
LORENA LÓPEZ MÉNDEZ	
CAPÍTULO VIII. VIDEO-ARTIVISMO Y EDUCACIÓN PATRIMONIAL. COLECTIVOS EN RIESGO DE EXCLUSIÓN SOCIAL EN EDUCACIÓN SECUNDARIA.....	172
ESPERANZA NIEVES JIMÉNEZ PILAR MANUELA SOTO SOLIER	
CAPÍTULO IX. MUSEO MULTIMEDIA EN EL AULA DE MÚSICA: CREATIVIDAD, BIENES PATRIMONIALES Y MUSICOGRAMAS	193
MARÍA MONTES RUIZ MARTA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO X. DOS DÉCADAS DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA SOBRE EL PATRIMONIO ORGANÍSTICO DE LA PROVINCIA DE VALLADOLID COMO MODELO DE COLABORACIÓN INSTITUCIONAL.....	216
IGNACIO NIETO-MIGUEL MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
CAPÍTULO XI. EL PLAN DE EDUCACIÓN PATRIMONIAL DE LA ZONA ARQUEOLÓGICA PINTIA	233
PABLO DE CASTRO MARTÍN ELVIRA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ CARLOS SANZ MÍNGUEZ OLAIA FONTAL MERILLAS	

PATRIMONIOS TANGIBLES E INTANGIBLES EN MUSEOS. UNA PROPUESTA EDUCATIVA SOBRE AUSENCIAS Y PRESENCIAS

PABLO COCA JIMÉNEZ

Universidad de Valladolid

INMACULADA SÁNCHEZ MACÍAS

Universidad de Valladolid

ALICE SEMEDO

Universidad de Oporto

1. INTRODUCCIÓN

Los grandes museos europeos han contribuido -desde sus orígenes- con sus prácticas coleccionistas y expositivas a reafirmar los valores sobre los que se constituyeron los nuevos estados liberales surgidos con la caída del Antiguo Régimen. Los museos, desde entonces, se han erigido como una de las instituciones de mayor repercusión de las sociedades liberales, contribuyendo, en muchos casos, a la constitución del aparato ideológico que los estados modernos han desarrollado para afianzar sus valores constituyentes.

Las prácticas de adquisición, conservación, interpretación y exhibición de los museos han ayudado a la construcción de un conjunto de valores y creencias que representan, fundamentalmente, a los grupos dominantes (Zunzunegui, 2003). El proceso de selección de unos objetos -y no de otros- que representan supuestamente unos determinados ideales, la interpretación de estos artefactos y su organización en el espacio museístico que les permite ser resignificados (Derrida, 1971), contribuye a la construcción de un relato que es asumido por sus visitantes. Esto ha dotado a estas instituciones de un cariz pedagógico, cuyo objeto ha sido la de instruir a las nuevas generaciones en los valores que promueve el

museo. Además, en línea con el objetivo de apuntalar a los museos como referentes culturales e identitarios, estos han sido considerados como las instituciones depositarias de la memoria colectiva y del sentimiento de pertenencia de una comunidad.

La supuesta neutralidad de los espacios museísticos que difundió la modernidad artística se ha demostrado ser falso (O'Doherty, 2011). Y no solo eso, incluso, como señala Karp (1991), es precisamente esta afirmación la que convierte a estas instituciones en instrumentos de poder.

Los museos son, por tanto, lugares de presencias, la de los objetos que representan estos ideales y creencias y que con el tiempo han adquirido la consideración de verdad. Sin embargo, son, al mismo tiempo, lugares de ausencias, es decir, donde se ha silenciado la voz y la memoria de los que no están representados en la institución.

Este es el caso del programa de talleres “Los ausentes nunca tienen la razón”, que se desarrolló en el año 2021 en el museo Quinta de Santiago de Matosinhos (Oporto), que tuvo por objeto emplear el concepto de ausencia como una estrategia de mediación que permitiera comprender y desvelar los silencios que la institución presenta en sus colecciones y exposiciones.

En estos talleres participaron 23 personas procedentes de la Red de Museos de Portugal, profesorado de las Universidades de Oporto y Valladolid, así como estudiantes del programa de doctorado de Estudios del Patrimonio y del Máster de Museología de la Universidad de Oporto.

1.1. DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LA CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN

La contemporaneidad ha comenzado a cuestionar e, incluso, a subvertir este tipo de prácticas. La convulsa situación social y política de los años sesenta y setenta del siglo pasado favoreció el surgimiento de la teoría crítica y de los estudios culturales que abrieron la puerta a prácticas revisionistas. En este contexto, la crítica institucional, como práctica artística, tuvo como objeto indagar sobre la propia condición del arte y de sus instituciones, y las repercusiones que esta tenía sobre la sociedad.

La crítica institucional enfrentó el fenómeno artístico de muy diversas formas, por ejemplo, negando las instituciones artísticas, incorporando a la esfera artística a minorías u a otras comunidades tradicionalmente excluidas de museos y del sistema del arte (Steryerl, 2006). Desentrañar las supuestas narrativas universales y objetivas que los museos han elaborado mediante sus prácticas coleccionistas y expositivas, supone, a su vez, desvelar las relaciones de poder y las formas de representación que el museo ha contribuido a construir.

En su introducción en *A Companion to Museum Studies*, MacDonald (2006) se refiere a la crítica representacional como al giro que desde una mirada crítica presta atención a las cuestiones de representación y a la construcción del conocimiento, “a cómo se inscriben los significados y quién los inscribe, cómo algunos se consideran ‘correctos’ o se dan por supuesto” (p. 3).

Según Semedo (2023), la crítica representacional fundamentó una perspectiva que reflexiona sobre los silencios institucionales respecto a algunos colectivos, y que los museos han tenido que afrontar en parte por el contexto de crítica institucional que escrutina las prácticas de producción, exhibición y creación de sentido.

En este sentido, la crítica de la representación coincide con la institucional en analizar el uso de la representación por ciertas instituciones como parte de las estructuras de poder.

Es necesario, por tanto, integrar epistemológicamente la crítica institucional en la crítica de la representación (Padrón Alonso, 2016). La autora considera

la *crítica de la representación* como una aproximación analítica encaminada a examinar y cuestionar los modelos de representación hegemónica, así como desvelar las aspiraciones de emancipación y las posibilidades de transformación social desde el escenario transversal de la teoría crítica y la estética (p. 62).

Algunas manifestaciones artísticas contemporáneas han tratado de desvelar los silencios y las omisiones que las prácticas museísticas han fomentado a lo largo de su historia. Este tipo de producciones artísticas, enmarcadas en la crítica institucional, se han centrado, especialmente, en desvelar las prácticas hegemónicas del sistema artístico, así como las

omisiones que por razones sociales, económicas, raciales o de género han ayudado a perpetuar museos y exposiciones.

La visión romántica que las producciones pictóricas estadounidenses de los siglos XIX y principios del XX mostraron de los primeros colonos, rara vez representaron a los nativos americanos u a otras minorías como a las personas de color. Así sucedió en la obra *Bélizaire and the Frey Children*, un cuadro atribuido al pintor francés Jacques Amans en el que aparecen tres niños blancos, hijos del banquero y comerciante del estado de Lousiana Frederick Frey, junto con un joven sirviente negro -Bélizaire- cuya figura destaca en un segundo plano.

Según el conservador Craig Crawford, el cuadro original fue repintado en torno a 1900 ocultándose la figura de este joven, probablemente por los prejuicios y la segregación racial del país. El cuadro, que fue donado al Museo de Arte de Nueva Orleans por un descendiente de la familia Frey, fue vendido décadas después a un anticuario quien, a su vez lo traspasó años después a un coleccionista privado, siendo adquirido finalmente por el Metropolitan Museum. Como señala Eaton (2023), el descubrimiento del joven en el cuadro ha supuesto un acontecimiento extraordinario dado que no hay muchos ejemplos de este tipo de representaciones y, menos aún, en el que se conozca el nombre del protagonista.

1.2. LA REPRESENTACIÓN COMO ORGANIZACIÓN DISCURSIVA EN LOS MUSEOS

La pintura es un medio básicamente de representación. Desde las primeras pinturas rupestres, el ser humano ha tratado de representar el mundo que le rodeaba. Por ese motivo, es sorprendente observar cómo algunas pinturas icónicas de la historia del arte son despojadas de toda presencia humana, tal y como presenta en la serie *Espacios ocultos* de 1997 el artista José Manuel Ballester. Así, obras emblemáticas de Goya, Velázquez, Vermeer o El Bosco, entre otros, se vacían de personajes creando una extrañeza que el espectador puede apreciar a simple vista, dotando a la ausencia del protagonismo del que siempre carece.

De igual forma, los vacíos de las paredes desnudas con los marcos, ya sin lienzos, como único testimonio de lo que fue una galería de museo, son los protagonistas de las fotografías en blanco y negro del Museo del Prado durante la Guerra Civil española o del Museo del Louvre durante la ocupación nazi, que refuerza ese extrañamiento del que hablamos anteriormente.

Los primeros que fueron conscientes del poder que los espacios de exhibición tienen para la difusión de ideas y valores estéticos fueron los artistas de las primeras vanguardias. El testigo de aquellas primeras experiencias suprematistas o dadaístas fue retomado por los artistas de la crítica institucional décadas después.

En este contexto de crítica institucional, el artista Fred Wilson realizó en 1993 en la Maryland Historic Society (ahora, Maryland Center for History and Culture) el proyecto expositivo *Mining the Museum*. En la exposición Wilson denunciaba la existencia de otros relatos de la historia local a los que el museo no prestaba atención. El artista se centró en personas afrodescendientes y nativo americanas no tanto para ofrecer una historia alternativa a la oficial, sino como una manera de cuestionar el discurso de la institución, señalando la influencia que sobre la percepción del espectador tienen las prácticas curatoriales de las colecciones de los museos, denunciando, por tanto, el olvido institucional de las historias de las minorías (Corrin, 2004). En definitiva, el objetivo de Wilson fue la de desentrañar el discurso del museo que con sus prácticas legitimaba el racismo y el colonialismo (Lledó, 2006), pretendiendo hacer ver al espectador esas otras historias silenciadas, invitándoles a examinar las omisiones y las contradicciones de los museos (Castellanos, 2008).

El discurso museístico fue también explorado en la exposición *The? Exhibition?*, que se inauguró en 1991 en el Ashmolean Museum de Oxford. Este museo abrió sus puertas en 1677, siendo la primera institución museística de la que se tiene constancia. Parece, por tanto, el lugar ideal para una exposición cuyo principal objetivo consistió en cuestionar la propia naturaleza del museo (Pearce, 1995). La muestra se organizaba mediante dispositivos que confrontaban objetos de diferente época y características, acompañados de preguntas que demandaban la reflexión crítica del público visitante (Lorente, 2006), convirtiendo a los espectadores en el objeto de su propia mirada (McLean, 1997).

Desde una concepción posestructuralista, los significados atribuidos a los objetos no son absolutos sino cambiantes, por lo que estos pueden ser interpretadas. De ahí que el proyecto que se presenta en el Museo Quinta da Santiago trate de que los participantes sean capaces de desvelar los contenidos omitidos por la institución, fomentando, además, una dialéctica entre las presencias y las ausencias del museo.

2. OBJETIVOS

La finalidad principal de este estudio, basado en la tradición de investigación del estudio de caso, es detectar y describir las ausencias y los silencios que se encuentran en un museo, enfocándonos en el proyecto “Los ausentes nunca tienen la razón” desarrollado en la Quinta de Santiago de Matosinhos (Portugal) a través del análisis de las categorías propuestas por los investigadores.

3. MÉTODO

3.1. EL CONTEXTO

El Museo Quinta de Santiago de Matosinhos (Oporto) está situado en una antigua casa veraniega de finales del siglo XIX (Fig. 1). Perteneciente a una de las familias más influyentes de la ciudad, actualmente el edificio alberga un museo dedicado a la historia local, además de exhibir la obra de artistas portugueses. El objetivo de esta institución es la de preservar la historia de la ciudad a través de las artes.

El museo está constituido por tres edificios, uno principal donde se sitúa el museo en dos plantas. La primera centrada en la historia local de Matosinhos, mientras que la segunda alberga la obra de artistas portugueses. Junto al edificio principal, otras dos construcciones: la casa del bosque y el edificio Irene Vilar que alberga un espacio para talleres.

FIGURA 1. Museo Quinta de Santiago de Matosinhos (Oporto)



Fotografía. Fuente: elaboración propia (2022)

3.2. EL PROYECTO

El proyecto “Los ausentes nunca tienen razón” es una experiencia desarrollada en el Museo Quinta de Santiago de Matosinhos (Oporto) que consta de tres talleres, en los que se pretende realizar un archivo con palabras que describan la ausencia en todas sus dimensiones.

En el primer taller, los participantes se dispusieron en la sala formando un círculo para favorecer la comunicación, se presentaron con las historias y objetos que trajeron al museo y se les orientó e introdujo con preguntas sobre la ausencia dentro del museo, con una ficha (ver Fig.2):

FIGURA 2. Ficha introductoria de los talleres

En este Taller de Pensamiento consideraremos diferentes tipos de ausencias y silencios en los museos, tratando de relacionarlos con el discurso social y las prácticas de memoria de los museos. También intentaremos comprender y problematizar las perspectivas a través de las cuales podríamos reconsiderarlos de manera significativa. En particular, nos interesa reflexionar sobre los silencios del Museo Quinta de Santiago, identificando posibles estrategias para superar este impasse y comunicar ausencias, pasados no dichos o incluso silenciados, para explorar formas de entender el cambio y la justicia social en la contemporaneidad.

La ausencia en el museo la entendemos como exclusión del derecho a hablar, a afirmar identidades o incluso a modificar narrativas y participar en su creación. La ausencia es un fenómeno complejo con efectos materiales e inmateriales que no puede dejar de articularse con la creación de una dialéctica entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible.

En el museo, la presencia es un hecho, pero rara vez se nos informa de lo que falta, de lo que está ausente. Cuando estamos en el museo, primero intentamos ver lo que nos rodea. Pero en realidad, la materialidad de las obras, los objetos y el espacio museístico tiene una presencia tan fuerte que a veces olvidamos la importancia de lo que podría estar más allá..., lo que está ausente y que interfiere (o no) en la lectura y la experiencia de un contexto determinado. En algunos casos, el museo menciona objetos que han sido retirados porque están expuestos en otro lugar, o a veces los que se han perdido por diversas razones. Curiosamente, aunque se puede decir mucho de la ausencia, se nos enseña repetidamente a valorar sólo lo que vemos porque se hace presente.

Nuestro objetivo es abordar lo que no es observable y, por tanto, hacer visibles las múltiples ausencias que crean y sostienen los museos.

¿Realmente los ausentes nunca tienen razón?

Fuente: elaboración propia (2022)

Se describen los objetos patrimoniales personales que han llevado al museo, junto al propio objeto, valorando su presencia y su exposición en público, como un contrapunto a la ausencia de ciertos objetos en un museo (Fig.3):

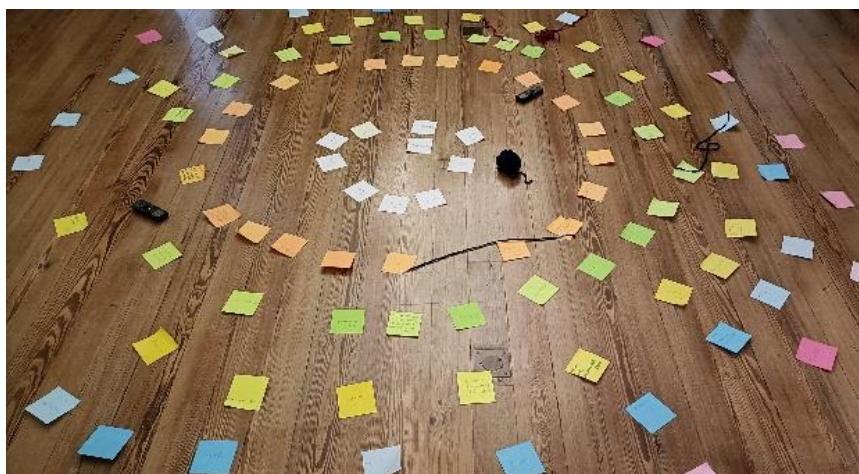
FIGURA 3. Objetos y narrativas del primer taller expuestos en el centro del círculo



Fotografía. Fuente: elaboración propia (2022)

El segundo taller consistió en generar un inventario de ausencias y asociar las ausencias con lugares del museo, buscando explicaciones para los silencios del museo, a través de *post-it* de colores, de la siguiente forma: “Identifica 5 tipos de ausencia en el museo y colócalos en el suelo: si es objeto, *post-it* naranja; una palabra, *post-it* azul; un tema *post-it* rosa; un lugar, *post-it* amarillo; una persona, *post-it* verde y otro *post-it* blanco” (Fig. 4):

FIGURA 4. Inventario generado con *post-it* de colores divididos en distintas categorías



Fotografía. Fuente: elaboración propia (2022)

El tercer taller trataba sobre la realización del recorrido por la casa y hacer un mapa de cuatro a seis "lugares" ausentes, marcándolos con una palabra, dibujo, pegatina o con el símbolo de *Google Maps* y una palabra en un *post-it*. Al finalizar, se debía realizar un mapa de los recorridos realizados por el grupo, indicando los puntos de parada, así como los lugares donde el grupo identificaba ausencias o silencios, anotando, si era necesario, las razones de la elección de ese lugar. Para ello, los participantes utilizaron el plano de las dos plantas del museo, y elaboraron una propuesta de ocupación / presencia de estas ausencias (Fig. 5):

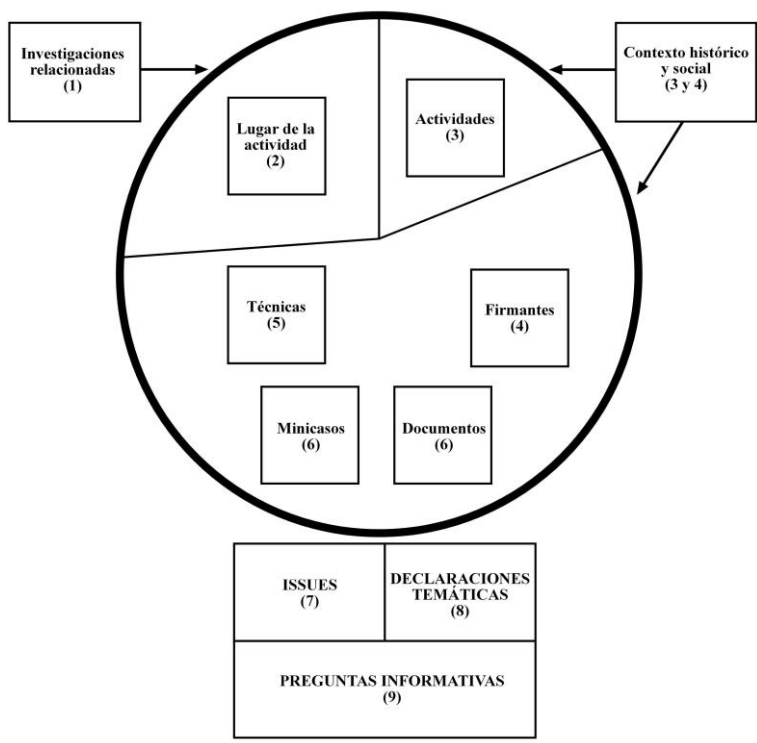
FIGURA 5. Punto con símbolo del Google Maps en el recorrido por la casa, donde se realiza parada y reflexión grupal



Fotografía. Fuente: elaboración propia (2022)

Para esta investigación se utiliza el estudio de caso que mantiene el siguiente esquema basado en Stake (2010), (Fig. 6) y se explican en los siguientes subapartados a través de números; por ejemplo, las investigaciones relacionadas (1) corresponde a la parte teórica del presente estudio; o los informantes (4) a la muestra:

Figura 6. Representación gráfica del estudio de caso



Nota: Adaptado de R. E. Stake, 2010, The Guilford Press

3.3. MUESTRA (4)

Los 23 participantes pertenecían a la Red de Museos de Portugal, estudiantes de doctorado de Estudios del Patrimonio y del Máster de Museología de la Universidad de Oporto (Portugal), además de profesorado de la Universidad de Oporto y de la Universidad de Valladolid.

3.3.1. Proceso y análisis

Para este estudio se siguen los criterios de calidad de Guba & Lincoln (1985) (citados por Seale, 1999; Marshall y Rossman, 1999; Flick, 2004): Credibilidad: trabajo en el museo, descripción precisa de las actividades, triangulación y control de expertos, por el aporte interdisciplinario de un equipo de investigadores Denzin (1989); Generalidad: en

el interior del sector museístico. Seguridad: se pueden auditar los materiales utilizados y generados; Confirmabilidad: subjetividad de los entrevistados, observación, e interpretación de los investigadores. Entendemos que el contexto social (3 y 4) en el que se ha desarrollado nuestro estudio ha condicionado las interpretaciones que hemos realizado sobre la construcción de los participantes y que, por ello, nos posicionamos subjetivamente ante el fenómeno objeto de estudio con una cosmovisión constructivista; Contribuciones: ayuda a mejorar la calidad del servicio en el museo y a descubrir las ausencias en el mismo.

El método utilizado se describe como una aproximación interpretativa de corte cualitativo. Por ello, la finalidad última del trabajo realizado es alcanzar una comprensión profunda del mismo, es decir, la función principal del estudio de caso es comprender en profundidad qué ausencias se presentan en el museo y en concreto en el Museo Quinta de Santiago de Matosinhos (Portugal).

(5) Las técnicas usadas para recolectar la información fueron: *focus group*, observación y análisis de documentos y fotografías y de medios audiovisuales.

En nuestro estudio de caso definimos una única tensión de investigación o Issue (7): ¿Existen en el Museo Quinta de Santiago de Matosinhos ausencias o silencios detectables y expuestas al público y visitantes?

A partir de esta tensión se definieron los temas de interés, declaraciones temáticas (8) o tópicos que nos permitieran enfocar tanto la recogida como el análisis de los datos. Estas declaraciones temáticas coincidieron con las categorías *étic* propuestas por los investigadores, es decir: ausencias presentes, ausencias ausentes, ausencias tabúes y ausencias especiales. Se definen en la Tabla 1:

TABLA 1.

Categorías	Definiciones	Códigos
Ausencias presentes	Las ausencias que se pueden encontrar sin ser especialista en Museología	AP-T (1,2,3)-nº
Ausencias ausentes	Las ausencias desde la mirada del especialista	AA-T (1,2,3)-nº
Ausencias tabúes	Las ausencias de las que	AT-T (1,2,3)-nº

	no se habla por pudor social, político o histórico	
Ausencias especiales	Las ausencias personales de las que se habla dentro del museo, como proyección de cada persona	AE-T (1,2,3)-nº

Nota: los códigos T (1,2,3) se refieren a los talleres 1, 2 y 3; además el nº se refiere al que tiene asignado cada participante (1-23).

Y por último las preguntas informativas (9) que nos permiten iluminar nuestro análisis: ¿Qué significa la ausencia y qué dimensiones adquiere en el museo?, ¿Cómo se relacionan estas ausencias con las narrativas que construye el museo y el lugar desde el que habla?, ¿Cuáles son estos relatos y lugares?, ¿Qué silencios o ausencias presenta?, ¿Para quién construye su relato?, ¿Quién está ausente?, ¿Quién está presente?, y ¿Qué lugares expresan la transgresión de esas líneas entre ausente y presente, material e inmaterial, decir y silenciar?

4. RESULTADOS

Los resultados de los análisis de contenido de los distintos materiales disponibles se exponen a continuación en orden de las categorías definidas.

1. Ausencias presentes (AP)

Entre las Ausencias presentes que encontraron los participantes que visitaron por primera vez la casa, podemos mencionar la ausencia de relación entre obras, ausencia de explicación sobre el sentido del recorrido por la casa o de la ubicación de las obras que contiene el museo:

“...algo y todo lo que tenemos aquí es la ausencia de integración del espacio, es decir, un espacio que está aquí que no está siendo utilizado para nada es la relación de estos espacios? No, y no hay nada para integrar este espacio con eso...” [AP-T2-18]

Incluso de algunos elementos de las obras como los títulos de estas, los autores o incluso los marcos:

“...hay una desproporción entre el espacio utilizado y las obras colocadas, realmente parece vacío en ese sentido” [AP-T2-1]

“...por ejemplo, pero estaba pensando en la ausencia de conexión en este caso porque, por ejemplo, en esa sala lateral tenemos a los ancianos y parece que la conexión tira hacia ellos” [AP-T2-8]

Se encuentra también ausencia de información sobre las personas que vivían en la casa:

“...Obras de arte, tantas expectativas de los visitantes que esperan venir aquí una casa con aquí es el espacio más íntimo por lo que es natural que la gente sea más curioso acerca de la vida de las personas que vivían aquí, que es el espacio que más recuerda a una casa” [AP-T2-7]

2. Ausencias ausentes (AA)

Solo una visita especializada mostraría detalles que sí han encontrado los participantes, recordemos que algunos pertenecen a la mirada especialista del museo: etiquetas de los objetos (indica el arquitecto de la casa etc.):

“Vendré a ver los cuadros y ni siquiera veré la casa en sí y quizá sea un poco más interesante que haya un poco de las dos cosas, de las obras de arte y de la casa en sí, porque quizá si no vengo acompañado no conozca la historia” [AA-T2-10]

“No está escrito, pero si quiero hacerlo individualmente, eso es lo que haré si vengo y tú no si estás demasiado ocupado o no hay nadie que pueda acompañarme, echaré un vistazo, pero no lo entiendo. Esto es sólo unas pocas capas también” [AA-T2-23]

“...que es una ausencia de sonido en la poesía, por ejemplo, y que también está presente en esa sala. Porque cuando lo entendiste, creaste otra relación con la obra. Por supuesto que sí. A veces no lo creo, no lo creo, no creo que sea tan difícil” [AA-T1-13]

Las faltas de información explícitas o presentes penalizan más al público no iniciado, que no puede completar con su bagaje cultural dichas lagunas, de ahí la importancia de detectar las ausencias que no son tan evidentes, las que pueden aclarar las personas que trabajan en el Museo:

“Ajá. Lo cambia todo, cambia la forma en que vemos el propio espacio, la forma en que vemos las propias obras de arte. Aquí en esta exposición, creo que fue realmente como una *serendipia*” [AA-T2-13]

“Podemos y puedo interpretarlo de cualquier manera que cualquiera de ustedes pueda interpretarlo de manera diferente, y yo, por ejemplo, conozco la historia detrás de esta pintura, la historia que llevó al artista

aquí a quererla, y conozco la historia detrás de ella” [AA-T2-11]

“Esos espacios no son tan nuevos como los de aquí. Y este es un espacio más noble que hace un marco más sonoro con la casa” [AA-T3-5]

“...esta es una de las habitaciones en las que casi todo el mundo tiene más luz, y eso va a marcar la diferencia con el resto de las habitaciones, lo cual es fácil hasta que la quitemos” [AA-T3-6]

3. Ausencias tabúes (AT)

Hay ausencias presentes que por su connotación histórica, social o política pueden o no tipificarse como ausencias tabúes, en el sentido de que hayan sido conscientemente ocultadas por el Museo:

“El objetivo es dejar un vacío para que podamos ocuparnos realmente de algunos discursos interesantes. Es un placer para nosotros, como personas que hemos trabajado aquí en el museo y tenemos la exposición por una colección de arte que forma parte de la cámara. Nos interesa poder retirar estos cuadros de la pared y volver a tener un discurso diferente sobre otro tema, sobre otros asuntos que podamos explorar en lugar de una cama y un armario...” [AT-T2-3]

Los y las participantes encuentran ausencias de las que se habla poco, para no herir o porque se consideran tabúes en su círculo más cercano:

“Funciona sobre todo por este espacio, que no es una ausencia sino un espacio del que hablar, que era un intermediario entre dos construcciones de género...nuestro colega dijo que arriba la habitación del chico era rosa y no había separación, pero la cuestión aquí ni siquiera es que sea rosa.

No es una cuestión de colores, ni de género en sí, sino, de la dirección que hay que tomar, la que nos impone el museo. Bien, ¿giramos a la derecha? Y luego tenemos que hacerlo así o de otra manera...” [AT-T3-5]

En la división de espacios y de trabajos, la casa tiene un eje de separación, y el servicio vive en otro piso o separado siempre de las habitaciones de los señores. No hay nada que explique que existan estas zonas de servicio y señores, o que los señores pertenezcan a la clase burguesa y poderosa de la época puede influir en la ausencia de las explicaciones:

“también debido al hecho de que hay una división entre los sirvientes y los señores y hay una división muy amplia o si nos fijamos en el pasillo en la parte posterior que conduce a todas las otras habitaciones” [AT-T2-12]

“Parece que se permite que continúen las narrativas de la separación de clases. Por otro lado, no es tan malo. ¿No es así? Así es más o menos como hablamos” [AT-T2-5]

“Y con esta ausencia del uso del cambio en el uso del espacio permite la continuación de una narrativa de diferentes estados, el lugar del personal sigue siendo cambiado, los espacios siguieron ocultos hasta que se ocultaron, pero también expliqué que no había tanta buena decoración allí” [AT-T2-16]

En cuanto a la historia de la Casa-Museo y la historia de sus habitantes, descubrimos interrogantes que se detectan durante la visita: ¿por qué no se dice nada de ellos?, ¿qué uso tuvo esta casa?, ¿y cada estancia de la casa: habitaciones, almacén, cocina, jardín?, ¿qué era cada habitación, para qué se usaba?, ¿quién la usaba?, ¿qué rol tenía en la casa?

“Aquí también estamos haciendo algo más que identificar silencios. Estamos hablando mucho de la ocupación. Pero también te permite pensar en ello y luego podemos hablar de ello” [AT-T3-3]

“Nosotros fuimos los que dejamos la salita aquí, y pensamos que, de todas las habitaciones, estando la mayoría abajo y una habitación tan a menudo representa la música y así sucesivamente. Esta era la única habitación donde realmente se podía oír a Bruna. Aquí estaba la ausencia de silencio. Lo contrario de todo lo que ocurre en el resto del museo y decidimos etiquetarlo como...” [AT-T3-6]

Se puede explicar el proceso de adquisición de cada obra: generaría cambios de percepción en el espectador. Ejemplos de adquisiciones por la fuerza o ilícitas a través de la Historia, Historia de los museos, (y violencia) de las naciones.

“Así que me pareció interesante cuando llegamos e incluso comenté con otra compañera que llegamos a la sala de arriba con todos estos cuadros de instrumentos y ella preguntó, ¿era una sala de música en aquella época? No sabíamos que era una sala y lo descubrimos, así que pasé por ella” [AT-T3-5]

“...una lista de reproducción que encajaría aquí no realmente queríamos las obras del compositor así que eh entonces en términos de grabación y pasar archivos tuvimos un poco de un problema allí no pudimos implementar, sí pero también estaba interesado en los colegas...” [AT-T3-3]

“tiene que ver con las distintas opciones que surgen durante la organización de la exposición, ¿no? Para nosotros, los cuadros de la sala representan instrumentos” [AT-T3-6]

Existe un discurso oculto en cada museo por lo que oculta en su propuesta, implementación o recorrido sugerido. La arquitectura es un objeto museístico además de los objetos, los símbolos u obras expuestos:

“...que seguimos viendo una falta de cambio de uso, ¿no? ¿Qué pasa que este uso sigue siendo público y aquel uso sigue siendo más privado de servicios?” [AT-T2-14]

“...información sobre ser un laboratorio, pero hay una ausencia de símbolos religiosos, por lo que este espacio puede ser muy útil para tratar la religiosidad, para poder hablar de la ocupación en una casa en ese lado de la vida privada pero también pública” [AT-T2-16]

Otra opinión en un sentido opuesto es que muchas explicaciones de toda índole pueden omitirse para permitir la libertad interpretativa del espectador:

“...e incluso la propia letra, el tamaño de la letra, que podría haber sido precioso, ¿qué quiere decir con eso? Estaban hechos para niños, por ejemplo, ¿para quién estaban hechos estos cubos de basura?” [AT-T2-20]

“...quizá porque siempre recuerdo un texto. Un texto, una pregunta, una reflexión, un momento del mundo, cualquier cosa. Siempre recuerdo una exposición de hace muchos años...” [AT-T1-11]

4. Ausencias especiales (AE)

En varias opiniones de los participantes se genera frialdad para quien visite el museo la ausencia de datos de sus habitantes:

“...y eso es muy difícil porque sabemos que estamos entrando en una casa que parece un castillo, ¿verdad? Y está fortificada y una cosa que sentimos fue esta falta de bienvenida, pero está hecho, pero sabemos que ya está hecho” [AE-T2-16]

Las expectativas previas específicas de cada espectador y el tipo de espectador generan ausencias que la institución debe gestionar de forma global y grupal, y lo más acertada posible; comprendiendo que no puede cubrir todas.

“...ausencia porque pensamos que debería haber más asientos a lo largo de la ruta para contemplar y descansar un poco” [AE-T2-12]

“...permanecer más tiempo en el museo con incomodidad. Aunque en este museo ha habido algunos que han estado bien, pero también hay excusa...” [AE-T2-6]

“...que es genial porque deconstruye un poco esa cosa narrativa del museo formal que no se toca no se ve no se mueve nada y acaba siendo una experiencia diferente creo que fue una de las cosas que apreciamos fue que es una experiencia diferente” [AE-T3-5]

Las ausencias que trae a la mente cada visitante a partir de una arquitectura histórica las convierte en presencias. Este proceso mental opera, por extensión, con todo tipo de objetos de nuestras biografías generando el vínculo patrimonial.

“El museo tiene unas sillas en la planta de arriba que creo que se ve que son propias o están ahí a propósito para que la gente se siente, pero había una duda allí en la sala del piano - estas sillas no son para sentarse, ¿no? ¿O como aquí, por ejemplo? Si no estuvieran ahí...” [AE-T3-5]

“No creo que un visitante se siente aquí. Eso es todo. Y una cosa que comentamos durante nuestro grupo al principio fue que este museo que parece una casa nos da una comodidad o una sensación diferentes de informalidad, ¿no?” [AE-T2-7]

5. DISCUSIÓN

Desde su origen, los museos y sus colecciones han contribuido a forjar un conjunto de valores que representaban fundamentalmente a las clases dirigentes (Zunzunegui, 2003). Este relato, además, ha tenido como objeto instruir a las nuevas generaciones en estos ideales con el fin de reproducir el sistema social establecido.

Al margen queda un conjunto de minorías y comunidades cuya voz ha sido silenciada y su presencia omitida del relato museístico. Desde la teoría crítica, así como desde la crítica institucional como práctica artística, se ha tratado de desvelar estas omisiones (Steryerl, 2006), denunciando las contradicciones de una institución, como el museo, que dice representar a toda la sociedad.

Entre estas propuestas críticas, y con el objeto de desvelar las ausencias presentes que son apreciables sin tener que ser un especialista en museos, los comisarios de la exposición *The? Exhibition?* plantearon una serie de

dispositivos que cuestionaban las verdades absolutas que los museos han construido a lo largo del tiempo. Además, relacionaban piezas de diferente naturaleza con una pregunta que las vinculaba y, precisamente, esta unión en una misma propuesta creaba en el espectador una extrañeza que favorecía una reflexión más profunda.

La vocación pedagógica con la que nacieron los museos (Valdés Sagüés 2008; Zunzunegui, 2003) con el objeto de transmitir el mensaje institucional a la sociedad se ha perpetuado a lo largo del tiempo. La educación en museos ha pasado por diferentes fases, desde un modelo más afirmativo y reproductivo del discurso oficial de la institución hasta otras más deconstructivo y transformativo (Mörsch, 2009). Este tipo de enfoque determina no solo el papel del museo, sino el que adoptan educadores y público.

En este sentido, las ausencias ausentes, se refieren a aquellas que son evidentes para los expertos en museos. Siguiendo a Mörsch, el sistema de visitas guiadas que proponen los museos está fundamentado en un modelo discursivo y estos recorridos guiados aportan, en ocasiones, un tipo de información que pueden desvelar omisiones institucionales.

La performance que la artista Andrea Fraser protagonizó en el Philadelphia Museum haciéndose pasar en 1989 por una guía del museo, tenía como finalidad desvelar, precisamente, estos discursos institucionales y la actitud pasiva del espectador ante el “experto”.

Otras ausencias son conscientes, la institución prefiere ocultarlas por razones políticas, sociales, raciales o de género, por poner algunas de las causas. Precisamente, en el proyecto *Mining the Museum*, el artista Fred Wilson se enfrentó con estos tabúes institucionales, situando al público frente a las contradicciones de un museo centrado en la historia local de Maryland que había dejado fuera del relato oficial a la comunidad afro-americana y nativo americana.

En ocasiones, los museos presentan ausencias especiales, aquellas que tienen que ver con lo personal, con el sentimiento de pertenencia con un museo. De esta forma, se crean controversias entre la institución y algunos espectadores.

6. CONCLUSIONES

El museo se ha desvelado como una institución llena de presencias, la de aquellos objetos y artefactos que conforman su colección y que, históricamente, han contribuido a forjar un relato que representa al museo, así como a las clases dominantes.

Esto ha conllevado irremediablemente que, de igual forma que se fomenta la presencia simbólica de estas, se silencian u omiten otras comunidades por razones sociales, económicas, culturales, identitarias, raciales, de género, etc.

Sin embargo, la aparición de los estudios culturales, feministas y de la teoría crítica ha abierto la puerta a la revisión crítica de estas prácticas coleccionistas y museísticas que han favorecido un modelo de relato institucional concebido como universal y absoluto.

A este respecto, ha contribuido la crítica institucional, como práctica artística y la crítica representacional, que han tratado de desentrañar cómo los museos y sus prácticas han ayudado a asentar, precisamente, un modelo que privilegia una concepción de la realidad que deja al margen a las clases y grupos humanos más desfavorecidos.

El proyecto “Los ausentes nunca tienen razón” tiene como objeto contribuir a la creación de una mirada crítica sobre las prácticas hegemónicas que han desarrollado los museos, centrado en una propuesta en el Museo Quinta de Santiago de Matosinhos con estudiantes de doctorado y máster, así como con otros profesionales de museos.

A lo largo de las diferentes iniciativas de los talleres, se ha comprobado que los participantes han sido conscientes de las ausencias y omisiones que presentan los museos. Ausencias presentes, que son evidentes a simple vista independientemente de si se posee una formación especializada; ausencias ausentes, aquellas que la mirada del experto es capaz de desvelar, siendo consciente, también, de que esa apreciación experta puede estar connotada por el discurso oficial de la institución; la ausencia tabú, es decir, la omitida conscientemente por ocultar una mala praxis heredada y que, desde algunos museos o desde la práctica artística han tratado de hacerla visible; finalmente, las ausencias especiales, referidas a las más

personales, las que tienen que ver con el sentimiento de pertenencia del visitante que siente una escasa o nula vinculación con el museo.

En definitiva, es necesario, incluso urgente, fomentar una mirada crítica a las instituciones museísticas, siendo conscientes de que los objetos y artefactos que albergan sus colecciones no son absolutos, sino cambiantes e interpretables, y que no tienen por qué representar solo a las clases sociales que las forjaron, sino que se deben desvelar los silencios para, después, dar la voz a quienes no la tienen.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Los autores agradecen la colaboración al Museo Quinta Da Santiago de Matosinhos y a las personas que trabajan en la institución. Así mismo, a los profesionales de museos y a los estudiantes participantes en el proyecto.

8. REFERENCIAS

- Castellanos, P. (2008). Los museos de ciencias y el consumo cultural: una mirada desde la comunicación. Editorial UOC.
- Corrin, L. G. (2004). Mining the Museum. An Installation Confronting History. En G. Anderson (Ed.), *Reinventing the museum. An Installation Confronting History* (pp. 248-256). Altamira Press.
- Denzin, N. (1989). *Interpretative Biography*. Sage.
- Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Eaton, A. (14 de agosto 2023). 'His Name Was Bélizaire': Rare Portrait of Enslaved Child Arrives at the Met. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/interactive/2023/08/14/video/belizaire-frey-children-portrait-met.html>
- Flick, U. (2004). Triangulation in Qualitative Research. *A Companion to Qualitative Research*, 3, 178-183.
- Guba, E.G. & Lincoln, Y. S. (1985). *Naturalistic inquiry*. SAGE.
- Karp, I. (1991). Culture and representation. En I. Karp y S. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 11-24). Smithsonian Institution Press.

- Lledó, G. (2006). Arte Contemporáneo, Educación Artística y Diversidad Cultural. En M. López F. Cao (Coord.), *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Editorial Fundamentos.
- Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2, 24-33. http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-2-2006desdemuseorev02/Rev02_Jesus-Pedro_Lorente.pdf
- Mclean, F. (1997). *Marketing the museum. The museum context*. Routledge.
- Macdonald, S. (2006). Expanding Museum Studies: An Introduction. In S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 1-12). Blackwell.
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (1999). *Designing Qualitative Research* (3rd Ed.). SAGE.
- Mörsch, C. (2009). At Crossroads of Four discourses, Documenta 12 Gallery. Education in Between Affirmation, Reproduction, deconstruction, and transformation. En C. Morsch (Ed.), *Documenta 12 Education* (pp. 9-31). Diaphanes.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. CENDEAC.
- Padrón Alonso, D. (2016). Profanaciones. Hacia una crítica de la representación de tercera generación. En Instituto Nacional de Bellas Artes (Ed.), *Memoria VI: Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Ampliando Campos de Producción. Prácticas y Pragmáticas Instituyentes* (pp. 57-66). Instituto Nacional de Bellas Artes.
http://cenidiap.net/biblioteca/memoria/VI_ENCUENTRO_MEMORIA.pdf
- Pearce, S. (1995). *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. Routledge.
- Semedo, A. (2023). The Object Matter of Museums: designing otherwise. En A. Semedo, J. Bártolo y S. Senra. Design objects musealization, documentation and interpretation. CITCEM.
- Stake, R.E. (2010). *Qualitative Research: Studying How Things Work*. The Guilford Press.

- Seale, C. (1999). Quality in qualitative research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465-478.
- Steyerl, H. (2006). The institution of critique. En A. Alberro y B. Stimson (Eds.), (2009). *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings* (pp. 486-492). MIT Press.
- Valdés Sagüés, C. (2008). La difusión, una función del museo. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 4, 64-75.
<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:864e98ce-9d20-4d25-bf6b-eb43fb9503b2/desde-difusion-funcion-museo-c-valdes.pdf>
- Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Ediciones Alfar, S.A.