



## GRAFITI EN EL MUSEO: MULTIVOCALIDAD E INCLUSIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

*Graffiti in the Museum: Multivocality and Inclusion through Art*

**Jimena Lobo Guerrero Arenas**

*Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge. Reino Unido*  
[jl2283@cam.ac.uk](mailto:jl2283@cam.ac.uk) | <https://orcid.org/0000-0003-4996-7805>

**Alana Jelinek**

*Royal College of Art. Reino Unido*  
[alana.jelinek@rca.ac.uk](mailto:alana.jelinek@rca.ac.uk) | <https://orcid.org/0000-0002-1797-1562>

**Sarah-Jane Harknett**

*Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge. Reino Unido*  
[sjh201@cam.ac.uk](mailto:sjh201@cam.ac.uk) | <https://orcid.org/0009-0004-9922-6364>

Fecha de recepción: 05/08/2024

Fecha de aceptación: 07/02/2025

**Resumen:** El artículo se centra en el proyecto de creación artística de una pintura de gran formato en la sala de Arqueología del Mundo del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge, iniciado en 2023. El objetivo del proyecto fue dinamizar la sala y enriquecer la experiencia museal, interrogando las colecciones como resultado de momentos de encuentro y desencuentro entre diferentes audiencias y el museo, a lo largo del tiempo y en diferentes espacios. Se buscó explorar la complejidad de las relaciones entre lo tangible y lo imaginario, el presente y el pasado, lo institucional y lo personal, así como lo individual y lo histórico. El método consistió en la participación activa de diversos grupos, incluyendo el equipo de servicios al público, personal del museo, estudiantes y grupos coordinados que participaron en talleres y actividades especiales. Los participantes fueron alentados a reflexionar sobre sus propias relaciones con objetos específicos presentes en la sala, en depósitos, en otros museos o en colecciones personales y familiares. Las fuentes del proyecto incluyeron los objetos arqueológicos de la sala, las experiencias y memorias de los participantes, y las colecciones asociadas tanto institucionales como personales. La conclusión más relevante del proyecto es que

la intervención artística de esta pintura a gran escala permitió revisar críticamente la inclusión de prácticas alternativas y ejercicios multivocales en la creación de espacios museales. Estos enfoques resultaron propicios para ofrecer experiencias significativas y relevantes para los visitantes, logrando así una reinterpretación y resignificación de los objetos exhibidos. El artículo discute los logros, desafíos y dificultades del proceso, subrayando la importancia de estas prácticas en la transformación de la experiencia museal.

**Palabras clave:** Museos; Intervención artística; Prácticas multivocales; Investigación Participativa; Colecciones arqueológicas.

**Abstract:** The article focuses on the artistic creation project of a large-scale site-specific painting in the World Archaeology Gallery of the Museum of Archaeology and Anthropology at the University of Cambridge, initiated in 2023. The project aimed to revitalise the gallery and enrich the museum experience by interrogating the collections as outcomes of moments of encounter and divergence between various audiences and the museum, across time and different contexts. It sought to explore the complexity of relationships between the tangible and the imaginary, the present and the past, the institutional and the familial, the individual and the historical. The method involved active participation from various groups, including the Front-of-House team, museum staff, students, and coordinated groups who took part in workshops and special activities. Participants were encouraged to reflect on their relationships with specific objects in the gallery, storage, other museums, or personal and family collections. The project's sources included the archaeological objects in the room, the experiences and memories of the participants, and associated collections, both institutional and personal. In conclusion, we argue that the artistic intervention of the large-scale site-specific painting facilitated a critical review of the inclusion of alternative practices and multivocal exercises in the creation of museum spaces. These approaches proved conducive to offering meaningful and relevant experiences for visitors, thus achieving a reinterpretation and re-signification of the exhibited objects. The paper discusses the achievements, challenges, and difficulties of the process, highlighting the importance of these alternative artistic practices in transforming the museum experience.

**Keywords:** Museums; Artistic intervention; Multivocal practices; Participatory research; Archaeological collections.

**Sumario:** 1. Museología contemporánea: hacia experiencias artísticas participativas; 1.1. La sala de Arqueología del Mundo en el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge; 1.2. Grafiti en la sala de Arqueología del Mundo; 2. La multivocalidad en los museos: diversidad y diálogo en la interpretación del pasado; 2.1. La relación entre lo tangible y lo imaginario; 2.2 La Historicidad de los Objetos; 3. Imaginando un modelo para el arte relacional; 3.1. Vistas de *pájaro* y grafiti en la sala de Arqueología del Mundo; 4. Conectando pasados y presentes: creación colaborativa de una pintura de gran formato en el museo ; 5. Discusión: aciertos y desafíos en la implementación de una pintura de gran formato: análisis de logros y obstáculos; 6. Comentarios finales ; 7. Referencias bibliográficas.

## 1. MUSEOLOGÍA CONTEMPORÁNEA: HACIA EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

La museología contemporánea ha experimentado una transformación significativa, alejándose de un enfoque centrado únicamente en la preservación y exhibición de objetos hacia una inclusión más amplia de experiencias participativas y artísticas. Esta evolución refleja un cambio en la concepción del museo, que ahora se ve no solo como un repositorio de objetos, sino como un espacio dinámico de interacción cultural y social (Hooper-Greenhill, 2000). La tendencia hacia la participación del público y la integración de prácticas artísticas responde a la necesidad de los museos de ser relevantes y accesibles para audiencias diversas y contemporáneas.

Uno de los principales motores de esta transformación es la idea de que los museos deben actuar como espacios de diálogo y reflexión crítica. Según Simon (2010), el concepto de «museo participativo» enfatiza la co-creación de significado entre los museos y sus visitantes, promoviendo la inclusión de voces múltiples y la participación activa del público en la interpretación de las colecciones. Esto no solo democratiza el acceso a las colecciones, sino que también enriquece la experiencia museal, permitiendo que los visitantes se sientan conectados de manera más personal y significativa con los objetos y las historias que se presentan.

Las intervenciones artísticas en sala son ejemplos destacados de cómo los museos pueden incorporar prácticas artísticas para revitalizar sus espacios y fomentar un diálogo inclusivo y reflexivo. Estas intervenciones permiten a los visitantes interactuar con las colecciones de maneras nuevas y emocionantes, desafiando las narrativas tradicionales y abriendo la puerta a interpretaciones más diversas y personales (Bishop, 2012).

Además, la museología contemporánea reconoce la importancia de la experiencia estética y emocional en la interacción del público con las colecciones. Según Falk y Dierking (2013), la experiencia museal se enriquece cuando se considera no solo el valor informativo de los objetos, sino también su capacidad para evocar respuestas emocionales y sensoriales. Esto ha llevado a muchos museos a explorar la integración de elementos artísticos que puedan involucrar a los visitantes a nivel sensorial y emocional, proporcionando una experiencia más rica y completa. En resumen, la museología contemporánea se caracteriza por un enfoque que valora la participación del público, la inclusión de múltiples voces y la integración de prácticas artísticas como medios para enriquecer la experiencia museal y fomentar su comprensión profunda y crítica (Karp *et al.*, 1992).

En una apuesta por dinamizar tanto la experiencia museal como el espacio mismo de la sala de Arqueología del Mundo del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge (en adelante MAA), se dio inicio en 2023 al proyecto de creación artística de una pintura de gran formato que sirviera como telón de

fondo para albergar las respuestas de diferentes audiencias a la puesta en escena que ofrece la exposición permanente en dicha sala. Se priorizó la participación de los miembros del equipo de servicios al público, así como personal del museo, pero también se trabajó con otros grupos como estudiantes y grupos coordinados que formaron parte de talleres o actividades especiales. Se alentó a los participantes a considerar sus propias relaciones con los objetos presentes tanto en la sala como en los depósitos del museo (empleando la base de datos del museo, disponible en línea en <https://collections.maa.cam.ac.uk/objects/> [Último acceso: 28/01/2025]), sin descartar la posibilidad de trabajo alrededor de cualquier otro objeto en otro museo o en otra colección, fuesen estos personales o familiares. El objetivo fue interrogar los objetos como resultados tangibles de momentos de encuentro y desencuentro entre personas y objetos, a lo largo del tiempo y en diferentes espacios. Así, la complejidad de las relaciones entre lo tangible y lo imaginario, el ahora y el antes, los objetos que rodean a las personas, así como los paisajes en los que se encuentran inmersos, lo institucional y lo familiar, lo individual y lo histórico formaron parte de esta pintura de gran formato. Este artículo busca discutir los alcances parciales, aciertos, desaciertos, desafíos y dificultades a lo largo del proceso de intervención artística, buscando revisitar críticamente la idea de incluir prácticas alternativas, así como ejercicios multivocales, como actividades propicias para la creación de espacios museales con experiencias significativas y relevantes para los diferentes audiencias, en las que básicamente quien camina las salas del museo en calidad bien de voluntario, trabajador o visitante deja de ser espectador pasivo y se convierte en participante activo en el espacio museal.

En los últimos años, los museos han comenzado a adoptar enfoques más participativos e inclusivos, transformando sus espacios en plataformas dinámicas que no solo exhiben artefactos, sino que también fomentan la interacción y el diálogo cultural (Simon, 2010; Martínez-Carazo, Santamarina-Campos, De-Miguel-Molina, 2021). La intervención artística en MAA, específicamente la creación de esta pintura de gran formato en la sala de Arqueología del Mundo durante 2023-2024, sirve como un caso de estudio relevante para analizar esta tendencia. El proyecto no solo revitalizó el espacio museal, sino que también involucró diversos grupos de personas en un proceso creativo colaborativo, permitiendo que las voces y experiencias personales de los participantes se reflejaran en la obra (Bishop, 2012).

### *1.1. La sala de Arqueología del Mundo en el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge*

El MAA es una de las instituciones museísticas universitarias que forma parte del consorcio de museos de la universidad (University Cambridge Museums - UCM por sus siglas en inglés). Desde sus inicios, pero con mayor énfasis en época reciente, MAA no solo es un espacio de exhibición, sino también un centro de aprendizaje

y exploración de una invaluable colección de objetos tanto arqueológicos como etnográficos que dan cuenta de la compleja historia de la humanidad tanto en el tiempo como en el espacio. Fundado en la década de 1880 y situado en el corazón de Cambridge, al igual que muchos museos, tiene sus orígenes en una sociedad científica local. La Sociedad de Anticuarios de Cambridge comenzó a reunir colecciones arqueológicas en 1839 y promovió la creación de un museo en la Universidad. En sus inicios se recibieron apoyos de Sir Arthur Hamilton Gordon, ex gobernador de Fiji y exalumno del Trinity College, así como del Baron Anatole von Hügel, un joven viajero científico anglo-austriaco, y de Alfred Maudslay, pionero en la arqueología centroamericana. Von Hügel, como curador, se destacó en la recaudación de fondos para el edificio, inaugurado en 1913, y la expansión de las colecciones. La Expedición de Cambridge a Torres Strait en 1898, liderada por Alfred Haddon, fue un proyecto crucial en los comienzos de este museo y aportó numerosos artefactos, fotografías, grabaciones de sonido y dibujos realizados por pueblos indígenas, especialmente de las islas del Pacífico. Trinity College también depositó significativas colecciones arqueológicas y antropológicas en el museo, incluyendo artefactos de los viajes del Capitán James Cook y piedras inscritas romanas del norte de Gran Bretaña. Con el paso de los años el museo llega a albergar una vasta colección de objetos provenientes de todos los rincones del planeta. Desde artefactos prehistóricos y objetos etnográficos hasta obras de arte contemporáneo, el museo presenta una cronología amplia que refleja la complejidad y destreza creativa de la humanidad a lo largo del tiempo.

El museo cuenta con tres salas de exhibición permanente y una sala para exhibiciones temporales. Ubicada en el segundo piso del edificio, una de las salas permanentes es la sala de Arqueología del Mundo, también conocida como Andrews en honor a James Bruyn Andrews, quien, en 1909, legó al museo una suma de cinco mil libras y contribuyó significativamente al incremento de las colecciones arqueológicas y etnológicas. Después de una serie de exposiciones especiales, entre 2003 y 2010 esta sala experimentó una transformación, dejando de ser la sala de exposiciones especiales o temporales para convertirse en la sala en la que se exhibiría la colección arqueológica mundial. Este esfuerzo se llevaría a cabo con el ánimo de contrarrestar la significativa reducción de objetos arqueológicos en exhibición, puesto que en 1984 el museo perdería más de un 30% del espacio dedicado a exhibir objetos arqueológicos; porcentaje que sería ocupado por la colección etnográfica.

En 2012, la sala se reabre empleando el concepto de Visible Storage, con el fin de mostrar al quien la recorre la manera en que los objetos se almacenan en los depósitos del museo, es decir, vitrinas en cuyo interior se observan no solo objetos que atiborran el espacio, unos detrás de otros, sino también cajas de almacenamiento y poca o ninguna información en paneles expositivos. En el caso de MAA, esta propuesta, que recurre a la tendencia de finales de los años 90 (Reeves, 2018,

p. 57) de proporcionar mayor accesibilidad y visibilidad a las colecciones, se concebiría como temporal y debería ser reemplazada en el mediano curso. Pese a que el contenido y, por ende, la narrativa de algunas de las vitrinas se ha renovado, mientras que otras han sido reemplazadas para dar paso a nuevas apuestas, como la de mostrar la colección de bronce de Benín, a la fecha, esta sala y en particular las vitrinas tipo Visible Storage no han sido modificadas.

Hoy día, la sala de Arqueología del Mundo ofrece al visitante la oportunidad de descubrir objetos arqueológicos provenientes de diversas partes del planeta, permitiendo a los visitantes reflexionar sobre la existencia de las colecciones arqueológicas y aspectos interesantes como las expediciones o campañas arqueológicas de figuras emblemáticas de la arqueología en Cambridge y del mundo. Entre las colecciones destacadas podemos incluir material importante del Egipto predinástico, del mundo Maya, con reproducciones de grandes estelas monumentales, así como objetos de la antigua China y el Medio Oriente, y cerámica Moche proveniente de la costa norte en Perú (Figura 1).



**Figura 1.** Sala de Arqueología del Mundo. Museo de Arqueología y Antropología. Universidad de Cambridge. Foto: MAA.

## 1.2. *Grafiti en la sala de Arqueología del Mundo*

Con el objetivo de crear un lenguaje visual en el que se pudieran mapear las relaciones entre lugares, personas y cosas a través del tiempo y el espacio, pero más importante, con el objetivo de abrir un lugar de diálogo en el que nuevas voces participaran en la interpretación del pasado, en 2023 se dio comienzo a un proyecto de intervención artística en la sala de Arqueología del Mundo de MAA. En esencia, desde el punto de vista práctico, la dinámica del proyecto consistió en crear una pintura de gran formato, agregando paisajes en vista de pájaro a las paredes de la sala. Estos paisajes aludirían a aquellos entornos geográficos de donde provienen los objetos presentes en las vitrinas con el fin de devolver las colecciones a su contexto físico. Luego se agregarían grafitis que serían realizados por los voluntarios, trabajadores del museo, y diferentes audiencias. Argumentamos, por tanto, que el grafiti se convierte en la voz de los participantes, quienes exponen sus historias y su relación con los objetos y los lugares de donde provienen.

El grafiti, en su forma más fundamental, es una expresión visual libre y abierta en un espacio público o de acceso público. Por lo tanto, el grafiti es democrático, ya que constituye la expresión no mediada de los individuos. En otras palabras, el grafiti es un ejemplo de la idea de Chantal Mouffe sobre el «pluralismo agonístico» (Fridrik 2022).

Podría argumentarse que la diversidad de la estética del grafiti (los tags, wildstyle, throw-ups, stencil, etc.) constituye en sí misma una metáfora visual de su propio carácter democrático. Esta es la razón por la que se decide incluir el grafiti y el tropo —o estética— del grafiti en esta obra de arte. Esta obra trata fundamentalmente sobre la expresión de los individuos en relación con la colección que se exhibe en la sala del museo. No existe censura ni dirección por parte del artista o del curador. Simplemente se extiende una invitación para añadir la propia voz. Esto significa que, ciertamente no todo lo que se ha añadido se entiende, nos gusta o resulta problemático, tanto estética como políticamente. Sin embargo, el objetivo del proyecto es permitir la libertad de expresión con respecto a los objetos exhibidos, a las colecciones y lugares que están tanto presentes como ausentes, a las ideas que son inherentes o están implícitas, y a los lugares, personas y tiempos que «no están aquí y ahora». El proyecto es una investigación, una búsqueda de un lenguaje visual para expresar historias complejas, momentos de encuentro y desencuentro entre el individuo y la exhibición, así como geografías interrelacionadas (Figura 2).





**Figura 2.** Vista panorámica de la pintura de gran formato en la sala de Arqueología del Mundo. Museo de Arqueología y Antropología. Universidad de Cambridge. Foto: MAA.

## **2. LA MULTIVOCALIDAD EN LOS MUSEOS: DIVERSIDAD Y DIÁLOGO EN LA INTERPRETACIÓN DEL PASADO**

El concepto de multivocalidad en museos se refiere a la inclusión y representación de diversas voces y perspectivas en la interpretación de las colecciones y exposiciones. Este enfoque busca desafiar las narrativas monolíticas y autoritarias que tradicionalmente han dominado los museos, permitiendo que una gama más amplia de historias y experiencias sea reconocida y valorada (Sandell, 2003; Harrison, 2013; Karp *et al.*, 1992). La multivocalidad implica la participación activa de comunidades diversas en el proceso de creación y presentación de contenido museal, lo que puede incluir colaboraciones con grupos comunitarios, artistas y visitantes.

Son ya muchos los museos que hoy han adoptado este enfoque para asegurarse de que sus exposiciones reflejen una diversidad de perspectivas y experiencias. El Museum of London, el Rijksmuseum en Ámsterdam y el Museum of Broken



Relationships en Croacia, por mencionar tan solo tres ejemplos, destacan por su compromiso con enfoques multivocales en la museología contemporánea europea. El Museum of London se distingue por su exposición «London, Sugar & Slavery», que incorpora voces comunitarias para abordar la compleja historia de la esclavitud en la ciudad de Londres. En 2023 este museo invitó a la artista y activista Elsa James para llevar a cabo una intervención disruptiva en el marco de esta exposición. James, tras dos semanas de investigación espontánea e intuitiva, creó el filme *Living in the Wake of the Lust for Sugar* (2023). Su obra cuestiona quién tiene el derecho de narrar las historias y critica la ausencia de la voz del africano esclavizado en la narrativa de la exposición. Este proyecto destaca por su enfoque en explorar la conexión personal de James con el comercio transatlántico de esclavos y por su intento de imaginar una perspectiva alternativa desde aquellos que históricamente han sido silenciados en este contexto museográfico.

Por otro lado, el Rijksmuseum ha liderado iniciativas para reevaluar colecciones como las que sirvieron de telón de fondo para la exposición temporal *Slavery*, colaborando estrechamente con investigadores y comunidades colonizadas para presentar una narrativa más inclusiva y crítica (Yang, 2024). En paralelo, el Museum of Broken Relationships en Croacia ofrece una plataforma única para visibilizar historias personales de relaciones rotas, recopiladas de personas de todo el mundo. Este enfoque multivocal proporciona una rica diversidad de perspectivas y experiencias humanas, promoviendo así un diálogo global sobre las emociones y las relaciones interpersonales en diferentes contextos culturales.

Estos museos no solo enriquecen las experiencias del público al ofrecer múltiples perspectivas y voces, sino que también redefinen el rol del museo como un espacio para el diálogo intercultural y la reflexión crítica sobre la historia y la identidad, enriqueciendo no solo la narrativa museal, sino promoviendo también una mayor inclusión y representación de grupos históricamente marginados (Lynch, 2011). En este contexto, la intervención artística de la pintura de gran formato en la sala del Arqueología del Mundo es un ejemplo de cómo la multivocalidad puede ser fomentada a través de la colaboración y la participación activa de diversas comunidades en la creación de arte y la interpretación del pasado.

En el proceso de inclusión de otras voces dentro del museo, las intervenciones artísticas se presentan como una alternativa interesante puesto que se entienden como prácticas que buscan cuestionar y transformar las narrativas establecidas, creando nuevos significados y experiencias para los visitantes desafiando al mismo tiempo las estructuras de poder y autoridad en los museos (Kester, 2011). Las intervenciones artísticas, según Bishop (2006), pueden adoptar formas participativas, involucrando directamente al público en el proceso creativo y expositivo.

## 2.1. La relación entre lo tangible y lo imaginario

Si pensamos la práctica artística en el contexto museal como práctica multivo- cal, la relación y comprensión de la relación entre lo tangible y lo imaginario emerge como un aspecto crucial para la interpretación de los objetos y la creación de expe- riencias significativas para los visitantes. Bourriaud (2009) introduce el concepto de estética relacional, que se centra en las interacciones y relaciones que las obras de arte generan en los espacios expositivos. Los objetos tangibles, aquellos artefactos arqueológicos y objetos etnográficos o piezas de arte, se convierten en los medios físicos que conectan a los visitantes con momentos y espacios pasados. Sin embar- go, la experiencia museal no se limita a la observación de estos objetos; también involucra la capacidad de los visitantes para imaginar y proyectar sus propias inter- pretaciones y significados sobre ellos (Pearce, 1994).

Queriendo ir más allá de Preziosi y Farago (2004), quienes desde una visión his- tórica del arte se ocupan de la práctica museística como producción curatorial, pero no de las formas en que los espectadores co-producen y, por ende, la vuelven relevan- te, aquí queremos hacer énfasis en la interacción entre lo tangible y lo imaginario, que permite a los visitantes no solo conocer la historia de un objeto, sino también explorar sus propias conexiones personales y culturales con él. Nos interesa tanto la práctica museística como el trabajo de producción de significado que realizan los visitantes para interactuar con el museo de manera activa, mediante elecciones e interpretacio- nes muy propias e íntimas. A medida que un individuo recorre la sala de un museo, su propio universo de memorias y experiencias entra en diálogo con la narrativa, el espacio, así como con los objetos que ofrece una exposición (Silva *et al.*, 2024). El re- sultado de dicho diálogo es el que queremos capturar en este ejercicio. Enriquecer la experiencia museal mediante la inclusión de memorias tanto de voluntarios como de visitantes que conectan sus propias historias y recuerdos con las colecciones, crean- do una narrativa relacional, más compleja, pero al mismo tiempo más personal. Esta obra en la sala de Arqueología del Mundo ejemplifica esta relación al combinar repre- sentaciones artísticas con objetos históricos, permitiendo a los visitantes reflexionar sobre la conexión entre el pasado y el presente, lo real y lo imaginado.

## 2.2 La Historicidad de los Objetos

La historicidad de los objetos en los museos se refiere a la manera en que los artefactos son contextualizados dentro de una narrativa histórica y cultural más amplia. Cada objeto tiene su propia historia y significado que se enriquece a través de su conexión con otros objetos y eventos históricos (Gosden & Marshall, 1999). La comprensión de la historicidad de los objetos implica reconocer no solo su origen y uso original, sino también su trayectoria a lo largo del tiempo y su impacto en dife- rentes contextos culturales.

Hooper-Greenhill (1994) destaca la importancia de comprender las necesidades y expectativas de los visitantes para implementar una multivocalidad efectiva. Esto requiere una museología que no solo conserve y exhiba objetos, sino que también considere los contextos y significados sociales que estos objetos representan. Macdonald (2011) enfatiza que los estudios museísticos deben incorporar teorías y prácticas que promuevan la inclusión de múltiples voces y la participación activa de las comunidades.

En el caso de MAA, la exposición de objetos arqueológicos y etnográficos en la sala de Arqueología del Mundo ofrece a los visitantes la oportunidad de explorar la rica historia y la complejidad cultural de diversos grupos humanos en el pasado. En este sentido, la intervención de esta obra en este espacio no solo enriquece la presentación visual de los objetos, sino que también invita a los visitantes a reflexionar sobre la historia y el significado de los artefactos, y cómo estos continúan resonando en el presente (Jones, 2010). La integración de prácticas artísticas alternativas, como la creación de una pintura de gran formato, enriquece la comprensión de la historicidad de los objetos al proporcionar nuevas perspectivas y contextos para su interpretación. Esto permite a otros participantes conectar o relacionar los objetos históricos con sus propias experiencias y narrativas, promoviendo una comprensión más profunda y matizada de su propia historia.

### 3. IMAGINANDO UN MODELO PARA EL ARTE RELACIONAL

En su libro *Between Discipline and a Hard Place: The Value of Contemporary Art*, Alana Jelinek (2020), una de las autoras de este artículo, discute el rol y el valor del arte en la sociedad y propone un nuevo modelo para entender el arte y su historia, inspirado en teorías de la antropología y conceptos de la arqueología. Para ello, recurre a la antropología social, disciplina que ha contribuido de manera específica a la comprensión de suposiciones y modelos que facilitaron su participación en el imperialismo y el colonialismo. En el siglo XIX y principios del XX, algunos antropólogos contribuyeron al establecimiento de jerarquías racistas a través de estudios de caso en las colonias. En respuesta a esta historia, en la última parte del siglo XX, los antropólogos renovaron su relación con sus sujetos de estudio, principalmente comunidades indígenas, creando nuevos métodos de conocimiento y comprensión. Redefinieron radicalmente su disciplina para generar conocimiento de manera ética y en relación con aquellos que investigan, desarrollando entonces un modelo no jerárquico de comprensión (ver, por ejemplo, Clifford, 1988; Geertz, 2008). El objetivo de dicho libro fue, por tanto, aplicar este enfoque a la comprensión del arte y su historia. Jelinek (2020) argumenta que la historia del arte ha mantenido un modelo problemáticamente exclusivo para describir y apreciar el arte. A pesar de varias «correcciones» recientes que intentan ser más inclusivas, el argumento es

que la historia del arte conserva su núcleo racista y sexista original al basarse en un modelo de «genio», es decir, centrado en individuos destacados de su tiempo, dotados de un talento excepcional, situándolos al frente de una noción problemática de progreso.

Para corregir el énfasis excesivo en el individuo y debido a la problemática de la idea de progreso, en el libro se experimenta con una comprensión ecológica del arte. No se trata de un enfoque «verde», sino de describir el arte como una propiedad emergente de condiciones específicas: el arte como producto de interrelaciones entre personas, geografía, recursos, discursos y otros aspectos. Reformular el arte como algo relacional y localizado se inspira en cómo los antropólogos investigan las sociedades en su conjunto, cómo las personas se relacionan entre sí actuando de acuerdo con sus creencias y su entorno. De igual manera recurre a la arqueología, especialmente al concepto de tafonomía, donde algunas cosas del pasado sobreviven hasta el presente sin agencia propia, mientras que otras han sido obliteradas. Los arqueólogos saben que muchas cosas pueden ocurrir en el presente, pero solo algunas dejan rastros. Con la arqueología y la antropología en mente, se propone un modelo ecológico para el arte y su historia. Se recurre a la ecología porque, como disciplina, intenta describir y analizar la complejidad de lo que está ocurriendo en el presente. Pocas disciplinas intentan lograr esto, ya que la mayoría reduce o ignora la complejidad mediante la abstracción o el enfoque en temas cada vez más específicos.

Tomando como base esta forma de hacer, de leer el arte y de aproximarnos a las formas de hacer, el objetivo en el ejercicio de creación de este telón de fondo fue el de proponer un modelo alternativo que reflejara la experiencia vivida del artista y en este caso también del curador, pero que al tiempo combinara la de las personas que no son ni artistas ni curadores, que perciben el arte desde otros ángulos y cuyo relacionamiento con expresiones artísticas es diferente.

### 3.1. *Vistas de pájaro y grafiti en la sala de Arqueología del Mundo*

Observando el mundo del arte desde esta perspectiva, la emergencia se presenta como una forma más precisa de entender lo que realmente sucede para permitir o impedir la creación de arte en el presente y cómo los artefactos son recibidos a lo largo del tiempo. Una pintura de gran formato colaborativo serviría para abordar la casualidad, la relacionalidad y la especificidad del lugar. Para hacer posible esta obra gráfica, se obtuvo financiamiento a través de una beca del Consejo de Investigación de Artes y Humanidades de Gran Bretaña.

Durante más de dos décadas, se ha trabajado con paisajes en vista de pájaro que no son mapas, sino evocaciones de lugar, específicamente de un lugar. Estos paisajes forman la primera capa de «fondo» cubriendo todas las paredes (al menos hasta donde es posible) donde se exhiben las colecciones de arqueología mundial.

Se elige pintar paisajes empleando vistas de pájaro porque esta perspectiva ofrece una visión localizada. Aunque estas vistas carecen de detalles específicos, evocan la especificidad de la ubicación. Más importante aún, las vistas de pájaro y los mapas en general hablan de la relacionalidad de un lugar en relación con otro, una cosa en relación con otra. La pintura occidental, con sus tradiciones perspectivas renacentistas, enmarca una única «instantánea» en el tiempo y el espacio. Es una vista que ofrece una perspectiva única de una escena, la cual cambiaría si el artista eligiera representarla desde un ángulo diferente.

Jelinek ha venido empleando vistas de pájaro desde el año 2000 y trabajando colaborativamente con no artistas desde 2010. Sin embargo, nunca había empleado el grafiti. Se llegó a este enfoque porque se buscaban formas accesibles para alentar a los no artistas a participar en esta pintura de gran formato. Se pensó que más personas estarían dispuestas a dejar su marca si se invitaba a «grafitear» en lugar de «hacer arte». Se deseaba crear dentro del espacio expositivo un ambiente de inclusión y participación donde cualquiera pudiera dar su opinión. Se argumenta por tanto que el lenguaje visual de la inclusión, de dar voz a los excluidos y marginados, es el graffiti.

Desde sus inicios, este proyecto de investigación colaborativa y artística pensó en el desarrollo de una metodología participativa flexible, adaptándose de manera orgánica tanto a las necesidades y deseos de los participantes como a las restricciones logísticas impuestas por el espacio de exposición, los horarios de los participantes y las actividades programadas en el museo como visitas de grupos escolares. La metodología empleada en este proyecto requería ser sencilla y efectiva. Inicialmente, se pintó la pared con una capa base para crear un espacio de trabajo que también funcionara como telón de fondo, invitando a la actividad. Los participantes fueron convocados a talleres donde se explicó el propósito del proyecto y se les enseñó la técnica de grafiti para trabajar en la pared.

Los talleres comenzaron en noviembre de 2023 y tuvieron lugar cada viernes durante el resto de 2023 y a lo largo de 2024. El primer grupo objetivo fueron los miembros del equipo de servicios al público de MAA. Estos talleres fueron concebidos inicialmente como un espacio de encuentro para que los participantes se familiarizaran con la actividad. Durante esta etapa inicial, se facilitaron conversaciones para que los participantes entendieran la dinámica del ejercicio, los objetivos del proyecto y las posibilidades que tenían de participación, alcances y limitaciones. Se crearon también con el objetivo de despejar dudas y ayudar a los participantes a vencer miedos y presunciones que eventualmente limitarían sus posibilidades de expresión.

Durante, aproximadamente, un tiempo de entre una y dos horas de trabajo en la sala de talleres del museo, se discutían posibles ideas de trabajo mientras se compartían café, galletas y conversaciones sobre recuerdos de viajes infantiles y objetos hallados en diferentes lugares, en visitas previas al museo y a otros museos.

La intención era crear un ambiente relajado que permitiera a los participantes conectar con sus propios recuerdos y descubrir su relación personal con el museo en general o con objetos específicos.

Aunque los participantes estaban familiarizados con las salas debido a su trabajo como voluntarios en el museo y conocían bien las exposiciones y los objetos, en al menos dos ocasiones, puesto que no nos encontrábamos en directo contacto con los objetos o no podíamos visualizar el espacio y los objetos en el espacio, optamos por visitar y recorrer la sala Andrews. Esto resultó en la activación de múltiples recuerdos e historias y formas de comprensión alternativa sobre los objetos presentes en la exposición.

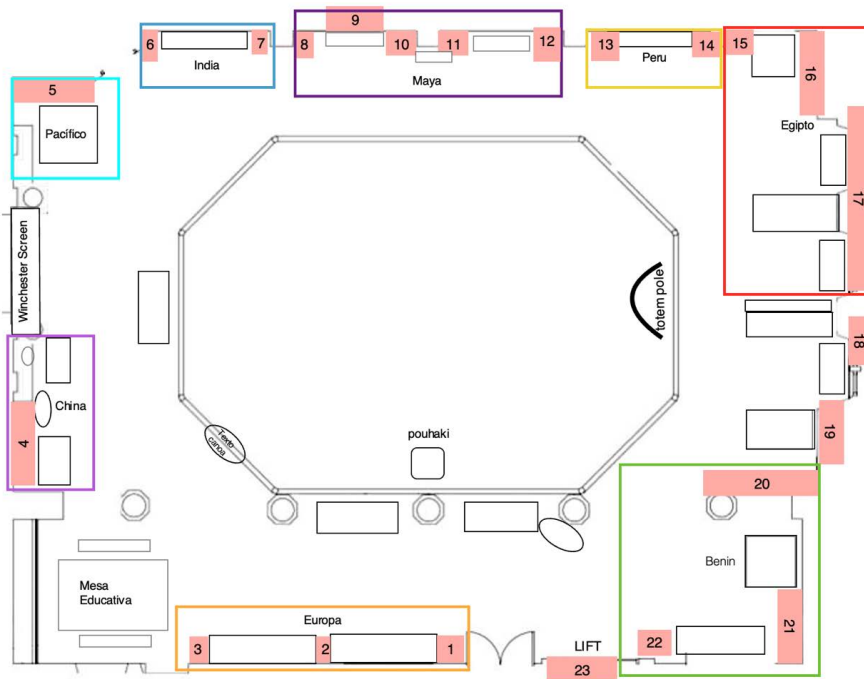
Pronto se hizo evidente la importancia de realizar un proceso de conexión o trabajo previo con los participantes. En sesiones posteriores, comenzamos con un ejercicio de familiarización en la sala realizando recorridos donde se comentaban diversos aspectos de cada vitrina. Los participantes se mostraban mucho más interesados y dispuestos a compartir historias que cuando se llevaron a cabo los ejercicios de familiarización en la sala de talleres. Este enfoque permitió un relacionamiento más directo y personal, facilitando la emergencia de muchas más memorias e historias por parte de los participantes quienes se acercaban a los objetos con mayor facilidad y realizaban preguntas en las que todos contribuían con respuestas.

Para la convocatoria de los participantes se emplearon varias estrategias, incluyendo la visita a las diferentes secciones del museo para extender invitaciones directas, la divulgación del proyecto en el boletín mensual y reuniones de personal del museo, así como la acogida a diferentes grupos de trabajo como el Colonial Natures Research Framework, quienes atendieron uno de nuestros workshops.

#### **4. CONECTANDO PASADOS Y PRESENTES: CREACIÓN COLABORATIVA DE UNA PINTURA DE GRAN FORMATO EN EL MUSEO**

A la fecha de redacción de este artículo (agosto de 2024), 23 personas, entre voluntarios, personal del museo, participantes en talleres externos y miembros del proyecto han dejado su impronta en la pared. Un total de 27 dibujos han sido realizados empleando diferentes técnicas o una combinación de ellas; 17 fueron llevados a cabo por voluntarios y el equipo de servicios al público, 5 por los participantes al workshop de Colonial Natures, 3 por trabajadores del museo y 2 por los autores de este artículo (Figura 3). Algunos participantes han optado por la técnica a mano alzada, que consiste en utilizar pintura en spray aplicada directamente sobre la pared. Esta técnica, aunque algo difícil de manejar, ha permitido que los participantes se sientan más cercanos a la idea de hacer un grafiti en la pared de un museo. Otros participantes han preferido usar plantillas, lo que les ha permitido crear diseños más elaborados, limpios y precisos. Esta técnica ofrece más libertad a la hora de





**Figura 3.** Plano de la sala de Arqueología del Mundo, ubicación de las vitrinas y grafitis. (Elaborado por Sarah-Jane Harknett). Los números, así como el recuadro de color en el que se encuentran, corresponden a la ubicación y al número de grafitis creados hasta el momento. Las líneas de colores representan las secciones geográficas que presenta la exhibición (por ejemplo, China, Perú, etc.) y que fueron consideradas para el desarrollo de las vistas de pájaro.

crear el diseño. Algunos participantes, por ejemplo, no queriendo estar limitado al tiempo de trabajo durante los talleres, han decidido crear el diseño en casa y regresar al museo con el dibujo listo para llevarlo a la pared. Algunos han optado por utilizar la técnica de capas de color, mientras que otros han empleado la técnica de goteo, creando goteos y salpicaduras que dan a los dibujos un aspecto más similar al de un grafiti. Los materiales empleados han sido variados. Se ha utilizado pintura en spray de diferentes colores, papel film para crear las plantillas, y cintas adhesivas para fijar las plantillas o para cubrir bordes y proteger las zonas circundantes a la zona de pintura. De igual manera, se han empleado telas para proteger las vitrinas y el piso de la sala.

Empezar no fue fácil y cautivar al equipo del museo y a los voluntarios que vigilan las salas para que se animaran a participar, tampoco lo fue. El lugar ideal para comenzar en la galería era, sin duda, la pared que se visualiza al entrar a la sala y que también se alcanza a ver desde el piso inferior. Allí, entre los primeros objetos ingresados en las colecciones de MAA en 1884 se encuentra un grupo de monumen-

tales moldes de yeso de esculturas Maya, realizados durante las expediciones de Alfred Percival Maudslay (1850-1931) quien fuera un administrador colonial británico del siglo XIX, a los sitios de Quiriguá en Guatemala y Yaxchilán en México. Estas estelas, hechas de piedra caliza durante el Período Clásico Maya (250-900 d. C.), estaban destinadas a exhibiciones públicas y usos rituales. Adoptaban diversas formas, desde grandes estelas erigidas en plazas y patios de ciudades Maya, hasta murales o dinteles de puertas en los interiores de palacios y templos. Las imágenes incluían representaciones de deidades, rituales y ceremonias, así como retratos de gobernantes, con textos jeroglíficos que a menudo acompañaban las escenas (Houston & Inomata, 2009, p. 91).

Estas magníficas replicas en yeso llamarían la atención de quien se convertiría en el primer participante en añadir su dibujo a la pared. ¿Cómo conectar con el pasado lejano de lugares remotos y desconocidos? Para Tiffany Smith, voluntaria, la respuesta no fue sencilla pero sí muy esclarecedora en términos de nuestro propio ejercicio. Cuando le preguntamos: «¿Qué acabas de hacer y por qué? ¿Qué imágenes usaste?» (Figura 4), ella respondió: «Hice una plantilla de una vaina de cacao y algunos dibujos pintados de la flor de la planta de cacao o planta de chocolate. A la pregunta de ¿por qué decidiste ponerlo en la pared?» ella replicó:

Lo hice porque cuando era niña, una de las primeras cosas que aprendimos sobre los mayas fue que de alguna manera ellos inventaron el chocolate, y esa fue la primera cosa que me hizo conectarme con ellos. Porque como niño, te encanta el chocolate. Y aunque, por supuesto, era un chocolate muy diferente al que tenemos, creo que la mayoría de la comida y bebida siempre son una gran manera de conectar con personas sobre las que no sabes nada, pero todos tienen eso en común. Les gusta la comida y la bebida. Y luego elegí las plantas porque el fondo de las paredes es la selva tropical, así que pensé que encajarían. (Tiffany Smith, 20 noviembre 2023. Traducción de las autoras).

En su ejercicio, Tiffany se conectó con el mundo Maya a través de las réplicas de yeso evocando un recuerdo muy personal en forma de experiencia sensorial vinculada al paisaje habitado por los Maya en el pasado precolombino.

Pero esta no sería la única vez que Maudslay llamaría la atención y serviría como excusa para la elaboración de un grafiti. Otro voluntario probó con una plantilla y al dibujo lo tituló «La etiqueta de Maudslay». La figura de Maudslay y su influencia se extiende a lo largo y ancho del museo, en cada una de sus salas, en placas, paneles, fotografías, objetos y un sinfín de historias razón por la cual ha detonado más de una conexión entre algunos de los voluntarios.

Tras la participación de Tiffany, varios voluntarios y miembros del staff del museo comenzaron a contribuir con el ejercicio. Sin embargo, fueron sin duda los participantes del taller «Colonial Natures» quienes actuaron como detonantes para que muchos más se animaran y se sumaran con sus dibujos. Durante este taller y a



**Figura 4.** Tiffany Smith elaborando un grafiti junto a una de las estelas Maya elaboradas en yeso por Alfred Maudslay. Foto: Jimena Lobo Guerrero Arenas.

partir de ese momento, hemos podido identificar algunos temas emergentes que reflejan el diálogo entre lo institucional y lo personal, además de los encuentros y desencuentros a través del tiempo y en diferentes espacios. A continuación, se mencionan algunos de estos temas.

### 1) *Colonialismo y post-colonialismo*

Varias entradas abordan directamente el tema del colonialismo, tanto histórico como contemporáneo. Por ejemplo, la representación del barco devastado por gusanos de barco (*Teredo navalis*) alude al impacto que tuvo la epidemia de gusanos en el desarrollo de nuevos diseños tanto de barcos como de diques y defensas costeras (Sundberg, 2022), lo que, en última instancia, contribuyó a la expansión de las fronteras coloniales, sugiriendo cómo eventos naturales pueden influir en grandes procesos históricos. En la esquina dedicada a exhibir una muestra de los bronce de Benín que alberga el museo, la inclusión de elementos que simbolizan la actividad neocolonial de corporaciones modernas en África subraya la persistencia de



**Figura 5.** Izquierda: Diseñado por participante del taller «Colonial Natures» y adición de Jelinek. Simboliza la actividad neocolonial de la empresa Nabisco, que planta acres de palma aceitera en Nigeria y desplaza especies nativas. Derecha: Diseñado por líder del taller «Colonial Natures». En la esquina inferior derecha del grafiti, representación de barco de gusanos. Fotos: MAA.

las dinámicas coloniales en el presente, destacando cómo las prácticas económicas contemporáneas pueden perpetuar la explotación y el desplazamiento de comunidades nativas (Figura 5). La inclusión de símbolos como el sello de un administrador colonial victoriano de India y una medalla de la reina Victoria como Emperatriz de la India también reflejan una crítica al legado colonial y su impacto duradero en las culturas colonizadas.

## 2) Diversidad cultural y representación

Los símbolos chinos y las palabras budistas agregadas por los participantes del taller destacan la importancia de la inclusión y la representación cultural en espacios institucionales como los museos. Una de las vitrinas dentro de la galería Andrews que sin duda alguna despierta mayor número de interrogantes es la vitrina correspondiente a China. No existen textos de apoyo y mucho menos se explica en el idioma original el significado de los objetos que se exponen. Uno de los participantes ha decidido redirigir la narrativa museística hacia una representación más inclusiva y equitativa al añadir un carácter chino (Figura 6). La representación del búho de la serie «Reservation Dogs» y la reflexión sobre su significado en la cultura indígena norteamericana pone de relieve la relevancia de las culturas indígenas contemporáneas en el contexto arqueológico, subrayando cómo estas culturas siguen siendo dinámicas y vivas, a pesar de los intentos históricos de supresión y asimilación.



**Figura 6.** Pintura roja, realizada por un participante del taller «Colonial Natures»; busca compensar la falta de caracteres chinos en la sala. Significa «centro [del mundo]». Pintura amarilla, realizada por un participante del taller «Colonial Natures»; las palabras son budistas y contextualizan los artefactos en exhibición con las palabras de la religión. Fotos: MAA.

### 3) Religión y Espiritualidad

Las referencias al cristianismo y al budismo, así como la conexión entre los incensarios Moche y la comunicación con el reino espiritual, evidencian un interés por explorar la dimensión espiritual de las culturas representadas en el museo. La inclusión de un incensario justo al lado de la vitrina que contiene una serie de vasijas Moche (Cultura arqueológica del Antiguo Perú que se desarrolló entre los siglos II y VII d. C. en el valle del río Moche) y la palabra «espíritu» pretende ayudar a los visitantes a comprender que estos artefactos no solo eran objetos funcionales, sino también vehículos de comunicación entre los vivos y los muertos. Esta dimensión espiritual se refleja también en las contribuciones que hacen referencia a la religión cristiana. Un ejemplo es el objeto favorito de un voluntario, que simboliza su fe y la conexión histórica del cristianismo con Inglaterra, representado por la cruz hallada en excavaciones arqueológicas en la localidad de Trumpington, muy cerca de Cambridge (Figura 7).

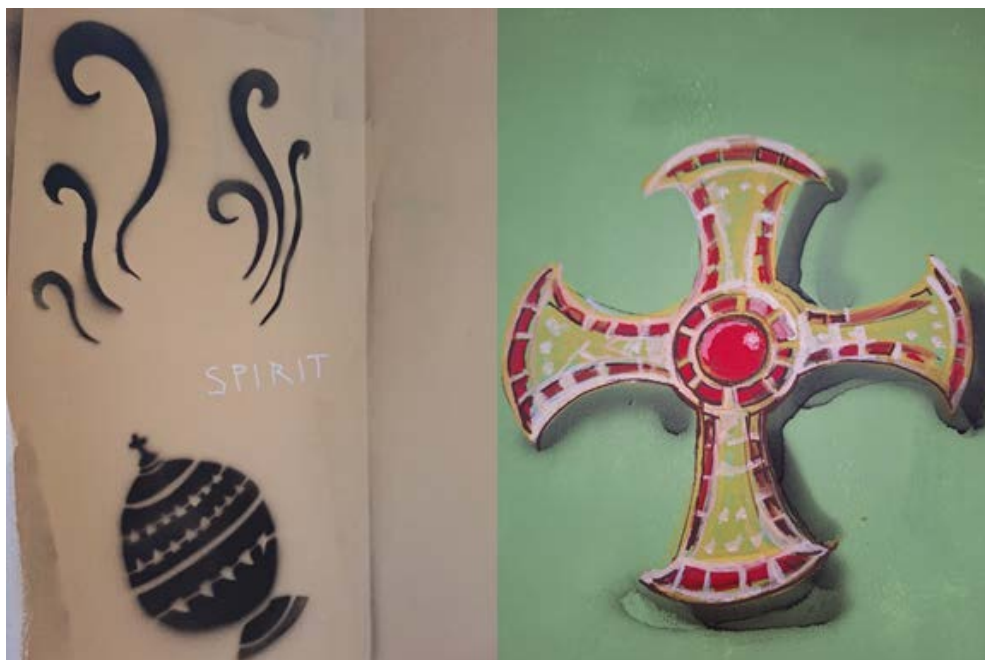


Figura 7. Izquierda: Incensario; Derecha: La cruz de Trumpington. Fotos: MAA.

#### 4) Grafiti y cultura juvenil

El sentido que han dado al grafiti tanto participantes como Jelinek sugiere, además, una apropiación contemporánea y personal de las técnicas y estilos visuales para conectar con el pasado de una manera creativa y subversiva. El grafiti, a menudo visto como una forma de arte subversivo, ha evolucionado hasta convertirse en una poderosa herramienta de expresión cultural y política en el contexto contemporáneo. Según Vasilikou y Castoro (2018), el grafiti no solo desafía las normas establecidas del espacio urbano, sino que también ofrece una plataforma para voces marginadas, permitiendo a los individuos y comunidades expresar resistencia y reclamar visibilidad. Aquí se utiliza para recontextualizar y reclamar narrativas históricas, desafiando la autoridad institucional de los museos y cuestionando las narrativas oficiales sobre el pasado como en el caso del grafiti alusivo al año de la llegada de los europeos a territorio peruano y la fecha de su independencia. La inclusión de símbolos y firmas personales también resalta la conexión entre la cultura juvenil contemporánea y las tradiciones artísticas históricas, creando un puente entre lo antiguo y lo moderno. Un miembro del staff decidió, por ejemplo, representar el grafiti más popular de su juventud. Se trata de uno de los grafitis de CRASS, que se difundieron por toda Inglaterra en





**Figura 8.** Izquierda: Grafiti de CRASS, colectivo artístico inglés y banda de punk rock de los años 70 y 80. Derecha: Dibujado por el participante del taller «Colonial Natures». Izquierda: el búho de Reservation Dogs. Los adolescentes nativos americanos siempre cubren los ojos de los búhos porque consideran a los búhos como mal presagio. Fotos: MAA.

los años 70 y 80. CRASS fue un colectivo artístico inglés y una banda de punk rock formada en Epping, Essex, en 1977 que impulsaba el anarquismo como doctrina política, estilo de vida y movimiento contestatario. De otro lado, la inclusión de elementos como el búho de «Reservation Dogs» también subraya cómo las experiencias personales y las identidades colectivas pueden enriquecer la narrativa institucional, ofreciendo una visión más diversa y compleja de la historia y la cultura (Figura 8).

##### *5) Encuentros y desencuentros – tiempo y espacio*

Las paredes, al igual que la sala de Arqueología del Mundo, incluyen objetos provenientes de diversas partes del planeta y abarca una temporalidad amplia, desde la evolución de los homínidos hasta las fechas específicas de asentamientos humanos en diferentes regiones del mundo. Sin embargo, son pocos los textos o paneles que ofrecen la posibilidad de ubicar a los objetos tanto en el espacio como en el tiempo. Tanto visitantes cotidianos como participantes en este proyecto se han enfrentado al debate cronológico de diversas maneras y al

no encontrar referentes claros en la sala, han decidido interpretar y contestar con grafitis a dicho problema. En últimas, las diferentes fechas de asentamiento en Europa, América, Australasia, el delta del Nilo y el delta del Níger que se han proporcionado destacan las variaciones en la cronología de la presencia humana y su evolución, subrayando cómo las comunidades humanas han ocupado y transformado diversos entornos a lo largo del tiempo. De igual manera, los elementos pintados en las paredes reflejan un diálogo constante entre diferentes regiones del mundo, incluyendo Europa, América, África y Asia. Este enfoque global permite una reflexión sobre cómo las culturas han interactuado, se han influenciado mutuamente y, en ocasiones, han colisionado. La inclusión de símbolos y artefactos de diversas culturas y regiones subraya la naturaleza interconectada de la historia humana y la importancia de reconocer y valorar estas conexiones en la narración de nuestra historia compartida. La representación de diferentes prácticas culturales y artefactos en una sola pintura de gran formato también sirve para destacar las similitudes y diferencias entre las diversas culturas humanas, fomentando una mayor comprensión y aprecio por la diversidad cultural (Figura 9).



**Figura 9.** Izquierda: Artista Alana Jelinek; Derecha: Fechas de posible asentamiento de las culturas Moche y Chavin en el territorio que hoy día ocupa Perú. Fotos: MAA.

### 6) *Lo institucional vs. lo personal*

Las contribuciones de quienes forman parte del museo, como el jefe de servicios al visitante y los voluntarios que vigilan la sala del museo, ofrecen una perspectiva más formal, si se quiere formada y curatorial. Estas entradas suelen centrarse en el contexto histórico y arqueológico de los artefactos, proporcionando una visión estructurada y académica de los objetos y su significado. La institucionalidad también se refleja en la representación de artefactos y símbolos que tienen un significado específico y reconocido dentro del contexto museístico y académico. Esta perspectiva institucional ayuda a situar los artefactos dentro de un marco de conocimiento establecido y a proporcionar una comprensión más profunda de su relevancia histórica y cultural. Por otro lado, las contribuciones también tienen una cara personal, reflejando una conexión más íntima y subjetiva con los temas representados. Por ejemplo, la inclusión de la Gorgonio López, quien fuera uno de los ayudantes de Maudslay durante su trabajo de reproducción en yeso de las estelas Maya y la medalla de la reina Victoria, revelan un enfoque personal y emocional hacia los artefactos y su significado. Estas contribuciones personales a menudo se basan en experiencias y recuerdos individuales, proporcionando una perspectiva más emocional y humana sobre los artefactos y sus historias (Figura 10).



**Figura 10.** Izquierda: Grafiti diseñado por un voluntario que asistió a la Universidad de Benín. Representa el logotipo de la universidad. Derecha: Grafiti diseñado por voluntario en esta sala del museo, que ha trabajado con la colección de fotografías y conoce la historia de Gorgonio López. Representa a Gorgonio López quien fuera el guía de Alfred Maudslay durante su tiempo entre los Maya. Fotos: MAA.

Podría asumirse, como lo han hecho algunos de los estudiantes de arte de Jelinek, que al crear una pintura de gran formato colaborativa con el público en general, el artista se compromete en actividades de «educación», «terapia ocupacional» o algo que no se considera «verdadero arte» o, al menos, no buen arte. Desde la perspectiva del arte, esta práctica se enmarca en una tradición específica, similar al «Folk Art Archive» de Jeremy Deller y Alan Kane (2005-2007). Ellos colaboraron con el público por razones críticas y artísticas importantes creando una obra que cuestiona quién es incluido y excluido del archivo, qué voces son validadas y cuáles no, quién es reconocido como artista por grandes salas de exposición y de arte y quién no lo es. En esta misma línea, el proyecto de pintura de gran formato-grafiti podría ser percibido como una simple «actividad para niños» bajo una interpretación sexista de la decisión de trabajar con comunidades de no artistas, influenciada además por el hecho de que quien lo promueve es una mujer artista. Esta percepción reforzaría la idea de que el proyecto se sitúa más en el ámbito del cuidado social o el trabajo terapéutico, en lugar de ser entendido como una obra de arte contemporáneo con intenciones críticas.

Desde la perspectiva curatorial, esta práctica podría tener la misma lectura. Los museos cada vez más se enfocan en el bienestar y la educación implementando programas que promueven la salud mental y el bienestar, utilizando el arte y la historia para aliviar el estrés y fomentar la reflexión personal (Black, 2012; Desmarais *et al.*, 2018), así como diseñando experiencias interactivas que involucran a los visitantes en el aprendizaje activo, adaptando sus exhibiciones para ser más inclusivas y accesibles (Hooper-Greenhill, 2007). No obstante, los autores de este escrito creemos firmemente que esta percepción se basa en estereotipos arraigados y en cómo se valora y se interpreta el trabajo del artista, en particular el de las mujeres, en comparación con el de sus colegas masculinos. En lugar de ser reducido a categorías simplistas como educación o terapia ocupacional, nuestro objetivo es participar críticamente en la creación de arte, desafiando y explorando temas complejos a través de un enfoque colaborativo con la comunidad al tiempo que participar críticamente en el desmantelamiento de narrativas curatoriales unilineales.

## **5. DISCUSIÓN: ACIERTOS Y DESAFÍOS EN LA IMPLEMENTACIÓN DE UNA PINTURA DE GRAN FORMATO: ANÁLISIS DE LOGROS Y OBSTÁCULOS**

En su conocido texto *Search the past, find the present. The value of archaeology for present-day society*, el arqueólogo Cornelius Holtorf (2010) desafía la idea convencional que presenta a los arqueólogos buscando rastros del pasado en el presente, argumentando que aquellos que buscan el pasado inevitablemente encontrarán su propio presente. Este autor afirma que tanto los objetos como la práctica arqueológica en sí misma sirven como medios que nos ayudan a navegar

nuestra propia realidad y a comprender la humanidad. No hay un único pasado esperando ser revelado por las prácticas de la arqueología científica y la historia. Los restos materiales del pasado no significan nada por sí mismos. No hay arqueología ni conjunto de datos independiente de la cultura, la sociedad y sus prácticas asociadas puesto que la explicación sobre el pasado a través de la cultura material no puede ser revelado objetivamente, sino que siempre se crea en un contexto social y cultural contemporáneo dado (Barrett, 1994, 168-170).

¿Cómo podemos entonces reconocer el valor en objetos pertenecientes a tiempos remotos y cómo podemos conectar con ellos? ¿Cómo podemos interpretarlos? Y, más aún, ¿quién tiene la autoridad para hacerlo? ¿Cómo puede este reconocimiento existir no solo desde la perspectiva del arqueólogo o del curador de un museo, sino desde la de diferentes voces, voces colectivas o alternativas a la voz del experto?

Los arqueólogos generalmente son vistos excavando en el pasado, prestando atención al contexto arqueológico. Sin embargo, así como atendemos cuidadosamente al contexto arqueológico y dedicamos largas horas para describirlo y explicarlo, debemos hacer lo mismo con el contexto presente, ya que este da forma a la perspectiva desde la cual entendemos ese pasado. Al final, la arqueología es un fenómeno de la modernidad, y todo el pasado debe ser entendido desde el punto de vista de nuestro propio tiempo. El valor de los objetos arqueológicos, su significado y la idea del otorgar sentido a los objetos en espacios museales deben ir más allá de la búsqueda de conocimiento académico. Además de los valores académicos sostenidos por los investigadores, es crucial considerar las perspectivas válidas de varios interesados en él. Esto incluye a participantes no académicos, y sus percepciones sobre cómo la arqueología y el pasado, en este caso los objetos del pasado tienen significado y valor y deben por tanto ser reconocidos (Smith *et al.*, 2012).

Al principio del ejercicio propuesto no se anticipaba lo difícil que sería animar a las personas a grafitear las paredes de MAA. Se esperaba una gran acogida y participación masiva de los más de 50 voluntarios que tiene el museo. No fue esta la reacción inmediata, pero poco a poco se ha ido creando un ambiente de confianza que nos ha permitido ir rellenando cada vez más espacios en la pared. En el futuro se espera que haya un punto de inflexión cuando, con las paredes suficientemente cubiertas de grafiti, las personas con algo que decir se acerquen espontáneamente para agregar su propia voz e incluir su conexión con las colecciones y con el lugar original de donde provienen los artefactos.

Visto de manera retrospectiva, este ejercicio es un testimonio de la sutil interacción entre el valor histórico y la interpretación contemporánea, subrayando la idea de que el pasado, cuando se examina y contextualiza cuidadosamente, se convierte en una fuente profunda de significado en el presente.

A través de nuestros esfuerzos colaborativos, buscamos destacar cómo el valor de las narrativas históricas resuena en el presente, dotando al pasado de un

significado renovado. En esencia, este proyecto es una exploración deliberada de cómo el pasado, percibido a través de lentes artísticas e históricas, asume un papel transformador en la configuración de nuestra comprensión del presente. Al interactuar con el pasado, nos proponemos desentrañar las capas de significado y relevancia que contribuyen a nuestra identidad cultural y guían nuestras percepciones e interpretaciones contemporáneas.

Esta pintura de gran formato, más que una simple expresión artística, se convierte en un discurso visual, invitando a los espectadores a explorar y contemplar las conexiones matizadas alrededor de las cuales es incluso posible identificar un patrimonio colectivo. A través de esta iniciativa en curso, buscamos mejorar no solo el atractivo estético de la sala de Arqueología del Mundo, sino también fomentar una comprensión más profunda de la intrincada red de relaciones que define nuestra experiencia humana compartida y atravesada por elementos como la espiritualidad, la memoria, el conflicto, la experiencia del pasado, el tiempo, el espacio, etc. El proyecto emerge entonces como una oportunidad para reflexionar sobre los valores del pasado, catalizando un nuevo enfoque curatorial. Este enfoque busca definir puntos de partida y directrices que actualmente sirven como la base para la reorganización completa de la sala y del museo en general. El proyecto de crear una pintura de gran formato específica en esta sala tiene profundas implicaciones para la creación de espacios museales inclusivos y significativos. Este ejercicio no solo sirve como un puente entre el pasado y el presente, sino que también fomenta una forma más participativa y dinámica de entender y apreciar la historia.

A través de la colaboración de diversos grupos interesados, hemos podido observar cómo las experiencias personales y las memorias pueden conectarnos profundamente con culturas y tiempos remotos. Por ejemplo, la conexión de Tiffany con el cacao y su vinculación con los Maya, a través de su memoria de infancia sobre el chocolate, ilustra cómo los recuerdos personales pueden ser una herramienta poderosa para hacer relevante distintos pasados arqueológicos en nuestro presente. Este tipo de interacción es crucial para desarrollar espacios museales que no solo informen, sino que también resuenen personalmente con los visitantes. De igual manera, la importancia de considerar el contexto contemporáneo al interpretar el pasado resulta fundamental, puesto que la arqueología, como señala Holtorf, no solo trata de desenterrar rastros del pasado, sino de comprender cómo estos rastros se conectan con nuestra realidad actual. Al fomentar una comprensión de la arqueología que integra tanto el pasado como el presente, los museos pueden ofrecer experiencias más ricas y significativas a sus visitantes.

La metodología empleada en este ejercicio se basó en la premisa de que los objetos arqueológicos no tienen un significado inherente y fijo, sino que su valor se construye en un contexto social y cultural contemporáneo. Al adoptar esta perspectiva, los museos pueden transformarse en lugares de diálogo y reflexión, donde las narrativas no son dictadas unilateralmente por los curadores, sino co-creadas



con las voces de las diferentes audiencias. Este enfoque inclusivo es esencial para la relevancia continua de los museos en la sociedad moderna, donde la diversidad de experiencias y perspectivas debe ser reconocida y valorada. Además, este proyecto tiene el potencial de redefinir las prácticas curatoriales. Al involucrar a los participantes en la creación de narrativas visuales que reflejan la complejidad relacional entre personas y objetos a lo largo del tiempo y el espacio, se promueve un enfoque más holístico y multifacético de la exhibición. Este modelo participativo puede servir como un referente para futuras prácticas museales, orientadas a la inclusividad y la significación cultural.

En resumen, el ejercicio de grafiti en la Galería Andrews no solo enriquece el espacio museal, sino que también ofrece valiosas lecciones para futuras prácticas. Al abrazar la colaboración, la contextualización contemporánea y la diversidad de perspectivas, los museos pueden convertirse en espacios más inclusivos y significativos, resonando profundamente con una audiencia amplia y diversa. Este enfoque no solo preserva el patrimonio cultural, sino que también lo revitaliza, asegurando su relevancia para las generaciones futuras.

## 6. COMENTARIOS FINALES

Este trabajo, aún en curso, ha propuesto una visión innovadora sobre el papel de los museos en la sociedad contemporánea, enfocándose en la transformación hacia entornos más accesibles e inclusivos, tanto física como emocionalmente, además de impulsar la representación y la participación de diversas audiencias en donde se les otorga una herramienta que les hace partícipes y co-creadores de la exhibición permanente. La accesibilidad física y emocional son dos elementos cruciales que destacan la necesidad de la existencia de museos acogedores que consideren las necesidades de todos los visitantes, superando barreras arquitectónicas así como narrativas curatoriales de carácter unilineal. En este sentido, y como ya se ha enfatizado en muchos otros ejercicios de investigación participativa en museos, la inclusión de otras voces emerge como crucial para enriquecer la experiencia museística y fortalecer lazos entre museos y audiencias diversas, diversificando perspectivas y democratizando el proceso curatorial.

La integración de múltiples voces y las intervenciones artísticas en museos posibilita espacios dinámicos para explorar y negociar significados y perspectivas múltiples sobre el que-hacer de los museos. El proyecto de pintura de gran formato grafiti en la sala de Arqueología del Mundo del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Cambridge transforma el espacio físico y fomenta conexiones con diferentes audiencias, evidenciando el potencial del arte participativo para enriquecer experiencias culturales e identidades institucionales. La colaboración entre voluntarios, el artista y el curador nos hace reflexionar sobre las posibilidades

de las múltiples reinterpretaciones contemporáneas de narrativas históricas que ciertamente pueden enriquecer significados del pasado. Al incorporar historias personales en las paredes se añaden capas de riqueza al contenido histórico, promoviendo un sentido de propiedad compartida y compromiso con el museo.

Los objetos arqueológicos dispuestos en la sala del museo no pierden su significado ni dejan de ser interpretados como tales; las explicaciones académicas, si se quiere científicas, siguen existiendo, pero se han visto enriquecidas por estas nuevas voces que los han interpretado y resignificado desde el presente a partir de memorias, sensaciones y experiencias de vida. Los visitantes, como agentes creativos, dan vida a las conversaciones que pueden suceder en torno a estos objetos, los cuales se presentan no solo como artefactos antiguos, sino también como objetos sociales. La arqueología no solo es una disciplina académica, sino también una práctica cultural y social que refleja y transforma valores y prácticas culturales a lo largo del tiempo, cuyos cambios actuales evidencian su naturaleza dinámica desde sus inicios, moldeando y descubriendo el presente.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrett, J. C. (1994). *Fragments from Antiquity: An Archaeology of Social Life in Britain, 2900-1200 BC*. Oxford: Blackwell.
- Bishop, C. (2006). Introduction. Viewers as Producers. En C. Bishop (ed.), *Participation* (pp. 10-17. Londres - Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery - MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.
- Black, G. (2012). *Transforming Museums in the Twenty-First Century*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203150061>
- Bourriaud, N. (2009). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge Mass.: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674503724>
- Desmarais, S., Bedford, L., Chatterjee, H. J., (2018). *Museums as Spaces for Wellbeing: A Second Report from the National Alliance for Museums, Health and Wellbeing*. Londres: Arts Council England.

- Falk, J. H., Dierking, L. D. (2013). *The Museum Experience Revisited*. Oxford: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315417851>
- Fridrik, S. (2022). Teaching beyond control? On situating a fence and the agonizing effect of graffiti-based cultural practices as challenge and chance for museum education. *Art & the Public Sphere*, 11(1), pp. 69-86. [https://doi.org/10.1386/aps\\_00070\\_1](https://doi.org/10.1386/aps_00070_1)
- Geertz, C. (2008). *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Gosden, C., Marshall, Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, 31(2), pp. 169-178. <https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439>
- Harrison, R. (Ed.). (2013). *Heritage: Critical Approaches*. Londres: Routledge.
- Holtorf, C. (2012). *Search the Past - Find the Present: Qualities of Archaeology and Heritage in Contemporary Society*. Oxford: Archaeopress.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and their Visitors*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203937525>
- Houston, S., Inomata, T. (2009). *The classic Maya*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jelinek, A. (2020). *Between Discipline and a Hard Place: The Value of Contemporary Art*. Londres: Bloomsbury Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781350100510>
- Jones, A. (2010). Seeing differently: Re-viewing the collections of the art museum. *Journal of Museum Education*, 35(1), pp. 21-34.
- Karp, I., Kreamer, C. M., Lavine, S. D. (eds.). (1992). *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington, D.C. - Londres: Smithsonian Institution Press.

- Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822394037>
- Lynch, B. T. (2011). *Whose Cake Is It Anyway? A Collaborative Investigation into Engagement and Participation in 12 Museums and Galleries in the UK*. Bristol: Paul Hamlyn Foundation.
- Macdonald, S. (2011). *A companion to museum studies*. Oxford Malden: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470996836>
- Martínez-Carazo, E. M., Santamarina-Campos, V., De-Miguel-Molina, M. (2021). The new emerging artistic expressions: Public mural art, graffiti and post-graffiti. En V. Santamarina-Campos, E. M. Martínez-Carazo, M. de Miguel Molina (eds.), *Cultural and Creative Mural Spaces* (pp. 113–130). Cham: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-53106-5\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-030-53106-5_8)
- Pearce, S. (1994) *Interpreting Objects and Collections*. Oxford: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203428276>
- Preziosi, D., Farago, C. (2019). *Grasping the World: The Idea of the Museum*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429399671>
- Reeves, N. (2018). Visible storage, visible labour? En K. S. Mirjam Brusius (ed.), *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt* (pp. 55-63). Oxford: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315159393-3>
- Sandell, R. (2003). *Museums, Society, Inequality*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203167380>
- Silva, Massarani, L., Araujo, J., & Ribeiro, A. (2024). Una mirada decolonial sobre el pasado, presente y futuro a partir del rescate de recuerdos de visitantes del Museo Histórico Nacional. *Arte, individuo y sociedad*, 36(1), pp. 237-250. <https://doi.org/10.5209/aris.90801>
- Smith, L., Waterton, E., Watson, S. (2012). *The Cultural Moment in Tourism*. Oxford: Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203831755>
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, Calif.: Museum 2.0.

- Sundberg, A. A. (2022). *Natural Disaster at the Closing of the Dutch Golden Age. Studies in Environment and History*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108923750>
- Vasilikou, C., Castoro, M. (2018). Mapping political graffiti: Urban appropriations of public space. En *Urban Artscapes*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Incorporated Publishers.
- Yang, P.-Y. (2024). The Rijksmuseum's Slavery exhibition, 5 June–29 August 2021. *Visual Communication*, 23(2), pp. 399-402. <https://doi.org/10.1177/14703572211063561>

