

# Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica

## *Current Museological Strategies Related to Critical Museology*

**Jesús Pedro LORENTE**

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza  
C/ Pedro Cerbuna, 12 – Ciudad Universitaria- 50009 Zaragoza  
jpl@unizar.es

Recibido: 5-04-2014  
Aceptado: 23-07-2014

### **RESUMEN**

*Este artículo evita la mera disquisición teórica sobre museología crítica, sugiriendo en lugar de ello algunas pistas para calibrar su influencia en la praxis museal. Ante todo, se propone como emblemático de la museografía crítica el uso de interrogaciones en lugar de discursos asertivos; en segundo lugar, la sustitución de la impersonal autoridad institucional por prácticas participativas e interpretaciones compartidas, para dar idea de una variedad de opiniones, incluyendo las de gentes ajenas al museo; finalmente, es un rasgo distintivo el énfasis en la naturaleza subjetiva de los montajes museísticos, mostrando sus cambios a través de la historia, y señalando la autoría personal de las presentaciones y textos en el museo.*

**PALABRAS CLAVE:** *Museología crítica. Museografía crítica. Pistas prácticas.*

### **ABSTRACT**

*This paper eschews mere theoretical disquisition about critical museology, suggesting instead some clues to ascertain its influence in museum praxis. Above all, it is propositioned as emblematic of critical museography the use of interrogations instead of assertive discourses; secondly the substitution of impersonal institutional authority by participatory practices and shared interpretations, in order to convey variegated opinions, including those by outsiders; lastly, it is a distinctive feature the emphasis on the subjective nature of museum displays, showing their changes through history, and highlighting the personal authorship of museum presentations and texts.*

**KEY WORDS:** *Critical museology. Critical museography. Practical clues.*

## 1. ¿Hacia una museología y museografía crítica?

Tras la deconstrucción de los discursos implantados en el siglo XX, ninguna doctrina teórica se ha instaurado en el cambio de milenio como referente universalmente aplaudido en el campo de la museología, aunque hayan corrido ríos de tinta sobre diversas reformulaciones posmodernas del museo, para las cuales a veces se llegaron a proponer nombres como “anti-museo” o “post-museo” u otros neologismos de corta vida (Witcomb 2003; Anderson 2004). Eso sí, un rasgo común hoy día en la bibliografía sobre museos parece ser una perspectiva crítica, compartida por todo tipo de estudiosos con no pocos artistas que cuestionan la autoridad de las presentaciones tradicionales en los muros de los templos de la cultura. El ejemplo de pioneros como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke o Isidoro Valcárcel lo han seguido artistas posmodernos como Fred Wilson, Andrea Fraser, Cesare Pietroiusti o Cristian Segura, practicantes de un nuevo género de arte extrañamente llamado “crítica institucional”. Una denominación engañosa, ya que parece dar a entender que quien ejerce la crítica es una institución cuando, por el contrario, la locución se refiere a artistas que critican las políticas institucionales, a menudo a través de instalaciones comisionadas por los propios museos y centros de exposiciones. Paradójicamente, este tipo de alegato artístico está a la vez cuestionando las instituciones y, al hacerlo, está siendo él mismo transformado en discurso institucionalizado.<sup>1</sup> Hace tiempo que los artistas dedicados a “minar el museo” lo han convertido en un objeto de deseo tanto o más que en un objeto de crítica (Roelstraete 2009). Este tipo de artistas involucrados en la “crítica institucional” sirvieron de detonante al desarrollo de la “museología crítica”, pero quizá por eso se ha convertido en algo demasiado común ensalzar el papel del artista por encima de todas las demás personas dedicadas a cuestionar los procedimientos institucionales establecidos. Tanto es así, que incluso un famosísimo curador contemporáneo que ha publicado recientemente una *Breve Historia del Comisariado* (Obrist 2010) insiste a lo largo de sus páginas en la argumentación de que los más díscolos directores de museos y comisarios de exposiciones se han inspirado normalmente en sus amigos artistas. ¿Acaso parece tan inconcebible que los profesionales de museos sean ellos mismos inquisitivos y rebeldes? Por supuesto,

también los discursos museísticos pueden enfrentarse al establishment y plantear preguntas sobre temas controvertidos, desde la política o la religión hasta el sexo y la violencia. De hecho, los ejemplos cada vez más frecuentes de esta praxis institucional están marcando tendencia, fortaleciendo una museología emergente que gusta de autodenominarse “crítica”.

Tal denominación ha surgido en el actual contexto universitario de reformulación de muchos campos del conocimiento, incluyendo la “antropología crítica”, “arqueología crítica”, la “historia crítica del arte”, “pedagogía crítica”, u otras nomenclaturas similares. Todavía suena demasiado a jerga de campus norteamericano la locución “museología crítica”, a veces usada como parte de un campo semántico en el cual se recurre también indistintamente a otras como *reflexive museology*, *transformational museology*, o incluso *new museology*<sup>2</sup> Pero este último enunciado es improcedentemente utilizado por los autores de habla inglesa sin relación con el *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM). Ahora bien, mientras las enseñanzas de Georges-Henri Rivière o Hugues de Varine-Bohan eran unánimemente veneradas como evangelio de la “nueva museología”, no hay doctrina común ni líderes mundialmente reconocidos por los museólogos críticos. Anthony Shelton es, sin duda, una figura clave, pues probablemente ha sido el más conspicuo promotor de la *critical museology* durante muchos años; pero, por ejemplo otros profesores universitarios como Carla Padró, Joan Santacana, u Óscar Navarro Rojas también son muy influyentes en el mundo académico de habla española, donde los estudios de *museología crítica* están ganado predicamento en los títulos de libros y de artículos en revistas especializadas, algunos de los cuales han sido generosamente citados por Shelton en su “Critical Museology Manifesto”, publicado hace poco en el primer número de una nueva revista museológica anglo-americana (Shelton 2013).<sup>3</sup> Por otro lado, algunas voces personales han empezado a reivindicar “la museología crítica” en las universidades de Europa del Este, incluso a partir de los conceptos teóricos de Zhynék Z. Stránský y de la Escuela museológica de Brno. Fue el caso del término “musealidad” reutilizado por el profesor de la Universidad de Zagreb Ivo Maroević, quien tras su etapa en la University of Victoria (Canadá) hizo interesantes conexiones con la museología crítica (Maroević 1998). Por su parte, Petra Hanáková, profesora de la Academia de

Artes Performativas de Bratislava, ha publicado un largo artículo en eslovaco, basado en su tesis doctoral, definiendo la “museología crítica” (Hanáková 2005). “Critical museum studies” es la locución usada por el profesor Piotr Piotrowski para referirse a la deconstrucción de valores dominantes por parte de algunos museos que auspician las polémicas, controversias y debates, exponiendo la interrelación de fuerzas políticas, ideológicas y económicas (Piotrowski 2011). Anna Leshchenko, profesora de Museología en la Universidad Estatal Rusa para las Humanidades en Moscú, ya mencionó la museología crítica en un artículo hace cinco años (Leshchenko 2009), mientras que su colega de la Universidad de San Petersburgo Vitaly Ananiev, se ha referido destacadamente a la museología crítica en dos libros recientes sobre las tendencias internacionales en este campo (Ananiev 2013 y 2014). En general, parecen estar brotando por todo el mundo museólogos críticos, en cualquier lugar donde se interroguen sobre la representación de las minorías y de las culturas periféricas, se preocupen acerca de la exposición y devolución de materiales autóctonos, se cuestionen los discursos colonialistas y dominantes, etc.

Más allá de cómo llamemos a esta tendencia museológica, parece que se abre camino la idea general de que los museos no deben evitar la controversia, sino más bien hacerla explícita. Los museos nacionales no deben ser concebidos para la exaltación patria, ni las instituciones municipales para “celebrar” la historia de su respectiva ciudad, etc. La corrección política ya no debe ser identificada con discursos neutros y las pantallas convencionales, sino con una pluralidad de puntos de vista y de representaciones sociales (Macdonald 2006: 3). En lugar de presentar ideas y cosas de una manera incontrovertible e impersonal, con ese tono condescendiente utilizado para adoctrinar a los niños con axiomas simples, los museos tienen que aprender a formular las preguntas y dudas que se presentan dentro de cada área de conocimiento. Y en efecto, están exponiendo cada vez más interrogantes y aspectos subjetivos, perspectivas opuestas, puntos de vista personales, abiertos a la disidencia y al conflicto en sus discursos (Harris 1995; Bolaños 2006; Grenier 2013).

Ahora bien, todo lo que está de moda es pronto asimilado y, con el tiempo, acabamos inmunizándonos, así que cada vez nos impresionan menos ciertas disquisiciones y jergas académicas que en muchos visitantes producen reacciones de has-

tío. No todos los días están los ciudadanos predisuestos a filosofar ni a confrontarse con preguntas inquietantes o a hincarse en el fango de profundos problemas socio-políticos. Además, se podría discutir si el exceso de títulos rimbombantes en el menú ofrecido por algunos museos y galerías realmente tiene la intención de hacer que la gente piense o se limita a seguir una retórica en boga. Particularmente en el caso de las exposiciones de arte contemporáneo, pues siempre pretenden ser controvertidas, pero rara vez llegan a excitar reacción en el público, según ha declarado polémicamente Sir Roy Strong.<sup>4</sup> Hasta algunos entusiastas ya parecen haber llegado al punto de saturación: en su reciente libro *Post Critical Museology*, Andrew Dewdney, David Dibosa y Victoria Walsh, teóricos profundamente involucrados antes con la “museología crítica” en el Reino Unido a través del foro *Tate Encounters*, han puesto en solfa el ya cansino análisis crítico de temas como la identidad, el multiculturalismo, el poscolonialismo y otros temas típicos (Dewdney, Dibosa, Walsh 2012). Tal vez el mundo de habla inglesa, donde primero se alzó el estandarte de la “museología crítica” comienza hoy día a experimentar el agotamiento de un paradigma teórico. Ahora que nos hemos cansado de citar a Adorno, Foucault, Derrida u otros pensadores posmodernos para todo y por cualquier cosa, sería bueno afirmar los pies en el suelo y recordar que los museos, las exposiciones, el arte, sólo pertenecen parcialmente al mundo de las ideas, porque además de exponer un tema tienen que afrontarlo de manera empírica. Y ahí es donde todavía hay mucho trabajo por hacer.

Hoy que ya tanto se habla de la “museología crítica”, a mí lo que me interesa de verdad es su aplicación práctica en los museos. La teoría no tiene sentido si no está ligada a la praxis y va siendo hora de poner el foco en la “museología crítica”, si se me permite esa expresión para aludir al impacto de la reflexividad crítica en los discursos de museos y exposiciones.<sup>5</sup> Las prédicas teóricas no deben ser meros castillos en el aire, importa mostrar cómo van anclándose en los ejemplos prácticos que están surgiendo alrededor, en un contexto museístico crecientemente plural y global (Weil 1997: 79). No sólo en las galerías de arte contemporáneo, sino también en los museos de antropología, arqueología, historia social y otros campos; no sólo en Gran Bretaña y América del Norte, sino también en otras partes de nuestro planeta.

## 2. Museografías críticas: interrogaciones, discursos plurales, comentarios firmados

Empecemos por el principio. Para rastrear el impacto del pensamiento crítico en los museos, la primera pista a seguir es apuntar casos donde se plantean preguntas, en vez de discursos asertivos. Para ser justos, hay que reconocer que los museos de antropología e historia social tomaron el liderazgo en la implementación de esta estrategia (Shelton 2001). Ya el Musée d’Etnographie de Neuchâtel bajo la dirección de Jacques Hainard, entre 1980 y 2006, era famoso por su predilección por temas controvertidos, pero el ejemplo más importante de una presentación museográfica interpeladora podría ser la sección de antropología instalada desde 1990 en la galería 33 del Museo de Birmingham (Reino Unido), cuyas vitrinas están todas presididas por signos de interrogación, tanto en su exposición permanente en la planta baja como en las exposiciones temporales de arriba (Jones 1992). Esta estrategia se ha extendido a muchos otros museos que nos desafían a base de rótulos con preguntas, como el Quai Branly en París, que presenta comparaciones entre esculturas europeas y africanas y nos pregunta: “¿Antiguo o primitivo?” “¿Clásico o Prehistórico?”. Esta estrategia se extendió a muchos otros museos, cuyos paneles explicativos están plagados de preguntas, como las presentaciones interrogativas y controvertidas desarrolladas en el Museo Mutare de Zimbabwe y en el Museo de la Independencia en Bogotá dentro del proyecto Hot Spot, llevado a cabo desde 2001 en colaboración con el Museo de Malmö y el Museo de Skellefteå en Suecia (Mupira 2002). O el Museo de Historia de Cataluña, cuya última sección muestra las fotos de catalanes famosos o desconocidos bajo unos epígrafes interrogativos: “¿Disfrutamos de los mismos derechos? ¿Tenemos las mismas oportunidades? ¿Estamos más satisfechos?” (Fig. 1). En Canadá, uno de los ejemplos más elocuentes de esta práctica se encuentra en el Royal British Columbia Museum de Victoria, cuya sección de antropología sorprendentemente da la bienvenida a los visitantes con una mediocre pintura de un vicario jugando a las cartas con un grupo de truhanes en una taberna. Su cartela explicativa indica que ese cuadro estuvo colgado en las paredes del vecino Parlamento y que no se ha encontrado ninguna explicación razonable que justifique su presencia en esa Asamblea Legislativa, concluyendo con la pregunta: “What do you think?” (Lorente 2011).

Tales cuestionamientos son menos frecuentes en los museos de arte, a excepción quizá de algunos casos remarcables en los Estados Unidos de América, como el Seattle Art Museum, o también en el Reino Unido, donde los paneles interrogativos son cada vez más frecuentes, por ejemplo en la Kelvingrove Art Gallery de Glasgow desde su renovación en 2006 (O’Neil 2007: 386). Es una forma de relativizar las opiniones y las presentaciones de los museos.

Esto nos lleva, en segundo lugar, a la incidencia de la auto-reflexión en los discursos museísticos, donde lo que se expone es el museo mismo y sus indecisiones, haciendo consciente al público de que las cosas podrían haber sido mostradas de manera diferente. No es casual que esta práctica reflexiva sea típica de los museos universitarios, especialmente en las universidades que ofrecen grados y postgrados de museología. Sin embargo, cada vez más museos están documentando, a través de fotos y vitrinas antiguas o mediante reconstrucciones de sus exposiciones históricas, lo mucho que ha cambiado la manera de exhibir sus colecciones a lo largo de la historia de la respectiva institución. Uno de los ejemplos más impresionantes se encuentra en el corazón del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, donde los turistas toman ahora fotos de sí mismos alegremente, colocándose delante de la réplica de la corona de plumas de Moctezuma colgada a tal efecto en una vitrina a la altura de la cabeza; pero al lado hay una vieja foto en blanco y negro ampliada que muestra a los visitantes de antaño inclinados para mirar ese tocado en respetuosa reverencia, propiciada por su instalación en una vitrina más baja, pues para los gobiernos mexicanos de aquella época esa pieza planteó serias reivindicaciones nacionalistas. Por su parte, en la sala principal del Museo Nacional de Bogotá, el panel informativo nos presenta una explicación de los cambios de sus presentaciones a lo largo de toda la historia del museo bajo el título: « ¿Qué se ha presentado en esta sala? » enmarcado entre dos fotos históricas. Del mismo modo, los visitantes de hoy en día en la colección de antigüedades etruscas del Museo del Vaticano se encuentran en sus paredes las fotos que muestran cómo se apiñaban allí estos bronce y piedras hace un siglo. En la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, con motivo de su 250 aniversario, muestran desde 2010 fotos de cómo ha ido cambiando el montaje a lo largo de su dilatada historia. Sería excelente si tales cambios en los discursos museográficos



Fig. 1. Última sala del recorrido permanente en el Museo de Historia de Cataluña, Barcelona (foto gentileza del museo).

se enfatizasen más en otros establecimientos aún más veteranos, como el Museo Ashmolean o el Louvre, donde se nos invita a comenzar la visita con una introducción que celebra su historia y crecimiento en términos de arquitectura y contenido, pero con poco énfasis en sus vaivenes museográficos. Tal vez esto presupone una visión menos autocomplaciente, que más probablemente se encuentre en instituciones que ahora están tratando de reformularse a sí mismas con un discurso diferente, como está sucediendo en muchos museos de historia cultural en los antiguos países comunistas: por ejemplo, el Museo Eslovaco Oriental en Košice, donde el enfoque social de los montajes expositivos marxistas se ha complementado con otras museografías, como la primera sala que muestra algunas de las piezas más destacadas de sus antiguas colecciones en vitrinas del siglo XIX recuperadas de las reservas, con el fin de evocar la época de su fundador, Imrich Henszlmann.

Ello no debe confundirse con el *heritage hung* tan de moda durante los años ochenta, cuando la Manchester Art Gallery y la National Gallery of Scotland retornaron a montajes victorianos, con cuadros colgados unos sobre otros tapizando las paredes, lujosamente enteladas; mientras la Galería Palatina de Florencia era completamente reformada para reconstruir la *quadreria* barroca

que otrora había sido. Esas caprichosas intervenciones fueron acciones totalitarias, que eliminaron museografías anteriores con el mismo fanatismo demostrado previamente por los militantes del funcionalismo moderno y de la austeridad del *white cube*. Lo que la “museología crítica” ha de reivindicar coherentemente es una mayor pluralidad de presentaciones que a la vez dejen lugar para experimentos contemporáneos en algunas salas y para montajes históricos en otras. Un excelente ejemplo de esto último ha sido la renovación en marzo de 2011 de las galerías de la planta baja del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid donde muestran su colección de arte moderno. El modelo americano del *white cube* ha permanecido allí casi inalterado, excepto en un espacio donde parecía incongruente: la sala dedicada a la vanguardia rusa, cuyas pinturas ahora están distribuidas arriba y abajo por las paredes como en algunos famosos montajes de El Lissitzky (Fig. 2). Anteriormente, la Tate Modern había abierto este camino con el nuevo montaje de su colección permanente reformado en 2006, acumulando cuadros en las paredes de algunas salas de la sección dedicada a “Poesía y sueño” para evocar los gabinetes de curiosidades tan admirados por los surrealistas.

En muchos sentidos, la Tate Modern puede ser considerada el más influyente modelo internacio-



Fig. 2. Nueva instalación de la sala de las vanguardias rusas en el Museo Thyssen de Madrid (foto gentileza del museo).

nal de esta pluralidad museográfica. Desde 2000 la colección permanente se organiza por categorías de género o afinidades formales para crear “diálogos” visuales no ordenados diacrónicamente; aunque algunos precedentes anteriores de esta práctica podrían ser citados tanto en el Reino Unido, caso del Sainsbury Centre for Visual Arts que abrió sus puertas en 1978, como en otras partes del mundo: por ejemplo, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), en San José de Costa Rica, inaugurado en 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores, cuya fundadora y primera directora, Virginia Pérez-Ratton gustaba de los paralelismos entre obras de diferentes épocas o autores. Otras adaptaciones de edificios industriales, a menudo con montajes acumulados en arquitecturas en bruto, han reforzado aún más esa tendencia posmoderna, opuesta a la narrativa cronológica otrora típica del puritano “cubo blanco”. Un ejemplo muy llamativo podría ser la sección Montemartini de los Museos Capitolinos, inaugurada en 2005 por el Ayuntamiento de Roma en una antigua central termoeléctrica, cuya vieja maquinaria es utilizada como escenografía de fondo para exponer esculturas antiguas. Pero estos guiños históricos a veces pueden ser considerados como jeroglíficos visuales muy elitistas, difíciles de ser comprendidos por la gente común.

Si los museos quieren transmitir algo con estos rompedores montajes deben ofrecer algunas explicaciones, preferentemente evitando los discursos

institucionales anónimos. Una premisa fundamental de la “museología crítica” es que todas las interpretaciones son subjetivas. Y para hacer hincapié en esto, sus autores deben ser identificados: esta es la tercera pista, que constituye la verdadera piedra de toque para comprobar hasta qué punto un museo aplica en la práctica los idearios críticos y de transparencia radical. Sin embargo, todavía es poco frecuente encontrar cartelas identificativas y paneles de sala firmados por el personal del museo: sus nombres solo suelen figurar en los créditos de las exposiciones temporales, pero no tanto en las explicaciones que se encuentran en las salas que albergan la colección permanente.<sup>6</sup> En teoría, según el libro de estilo de la Tate, todos los textos colocados en las salas de sus museos deben llevar la identificación de sus autores, pero estas directrices internas no se están aplicando en la práctica. Ni siquiera en la Tate Modern, cuyo proyecto didáctico “The Bigger Picture” presenta algunas de las obras de sus colecciones con dos cartelas, la institucional y otra suplementaria firmada por algún personaje famoso, como el músico Brian Eno, el escritor A.S. Byatt u otros. Obviamente, si el objetivo de este proyecto era promover discursos plurales, habría sido esencial revelar en cada caso también el nombre de los autores de la cartela institucional. En el National Museum of the American Indian (NMAI) de Nueva York hay paneles con los nombres de sus responsables e incluso con

sus fotos y breve biografía, pero también su web detalla los nombres de los textos interpretativos (Marstine 2013: 18). Esto casi parece banal en América del Norte, donde hasta los camareros de restaurantes o los chóferes de autobús saludan a los nuevos clientes presentándose por su nombre.

Fuera de la cultura anglosajona, el anonimato sigue siendo la práctica dominante en los textos de sala; aunque sin duda la tendencia actual de muchos museos a cambiar periódicamente la presentación de la colección permanente está coadyuvando en la medida en que se considera como una exposición transitoria, pues en las muestras temporales sí se suelen escribir los nombres de sus responsables, en los rótulos de los créditos. En el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam la colección es reinstalada cada dos años, a cargo de responsables externos que aportan así una pluralidad de interpretaciones (Noordegraaf 2004: 197-218) y, en el recorrido ofrecido desde 2013, en lugar de un orden cronológico, se ha optado por una compleja clasificación conceptual, concebida, según consta en las propias salas, por Peter Hecht, catedrático de historia del arte de la Universidad de Utrecht, (autor de la selección inicial de obras y de los textos), y el artista visual Maarten Spruyt. En la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea de Turín la presentación cambia cada año, y la selección de su colección de arte de los siglos XIX y XX se dispone en 2014 de acuerdo a cuatro argumentos temáticos -Infinidad, Velocidad, Ética, Naturaleza- respectivamente elegidos por un filósofo, un hombre de negocios, un arquitecto y un político prominente designados con nombre y cargo profesional bajo cada epígrafe; pero las interpretaciones ofrecidas en los textos de las paredes han sido escritas por el director del museo, y van sin firmar. Es una práctica reprochable porque se presta al equívoco. En cambio, en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, tanto las interpretaciones a cargo de facultativos del museo como las de expertos foráneos llevaban identificados sus respectivos nombres cuando en 2009 se implementó el programa "Ejercicios con la colección, en la Frontera" por Ramón Castillo Inostroza, entonces Asistente Director, y ahora profesor de la Universidad Diego Portales. Aquello no tuvo continuidad, pero otros profesores universitarios han protagonizado ulteriores ejemplos. Hace tres años que el Museo Nacional de Bogotá en la galería de la colección permanente titulada "Nuevo Reino de Granada [1550-1810]" presenta estupendos paneles de sala, llenos de interro-

tes e interpretaciones críticas, que están firmados por expertos como el profesor de la Universidad Nacional de Colombia Jaime Arocha Rodríguez, o la profesora de la Universidad Complutense de Madrid Cristina Esteras Martín u otros autores. En España, una de las defensoras más entusiastas de esta práctica ha sido la catedrática de Historia del Arte Teresa Sauret como directora -hasta marzo de 2013- del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, en cuyos paneles de sala hizo colocar el nombre del respectivo autor de los textos, sin importar que hubieran sido escritos por personal del museo o por expertos externos.

Así pues, el corolario final de este reconocimiento de subjetividades es la necesidad de abrir los museos a otras voces. No sólo los curadores invitados, críticos de arte, profesores universitarios, artistas, científicos o de cualquier otro tipo de autoridades cuya colaboración con los profesionales del museo siempre se ha dado por sentado. También deben tener voz y voto en los discursos de los museos personas de cualquier otra categoría. Incluso a los outsiders de cualquier condición se les debería igualmente ceder la palabra dentro de los discursos museísticos. La Fundación TeoÉtica en San José de Costa Rica montó en 2009 una exposición de su colección permanente para celebrar su vigésimo aniversario, y organizaron un concurso público de textos explicativos para acompañar a las cartelas, de manera que los comentarios de los ganadores se colocaron, en paneles firmados con su nombre, al lado de algunas obras maestras expuestas, junto a la cartela explicativa oficial de identificación. Esto enlaza con las reclamaciones de empoderamiento de la comunidad repetida por los militantes de la *Nouvelle Muséologie* y sus consignas. ¿Pero qué es una comunidad y quién puede hablar en su nombre? El Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica tiene una larga tradición de colaboración con los pueblos indígenas para decidir sobre sus montajes expositivos, pero bajo la dirección de Anthony Shelton algunas personas indígenas que han escogido piezas mostradas en las *Multiversity Galleries* figuran con su nombre y foto e incluso con declaraciones escritas de carácter personal. Por ejemplo Michael Willi, quien sugirió exhibir algunas máscaras Haida pero manteniendo una escondida en su envoltura, para transmitirnos sus sentimientos encontrados al ver en un prestigioso museo estos objetos ceremoniales que, según sus ritos religiosos, deben permanecer guardados cuando no estén en uso (Fig. 3). No muy lejos de allí, en las galerías de



**Fig. 3.** Vitrina del MOA (Universidad de Columbia Británica, Vancouver) con máscaras en exposición y otras recogidas en un envoltorio, con la cartela explicativa de esa instalación, que lleva el nombre y foto del autor (foto JPL).

la historia social local del Museo de Vancouver se anima a todos los visitantes a expresar su opinión escribiendo sus propios comentarios y narraciones en etiquetas que pueden pinchar en los paneles de corcho proporcionados junto a las vitrinas. Del mismo modo, en el Museo de la Independencia, en el casco histórico de Bogotá, los visitantes son invitados a escribir en las paredes sus comentarios escritos y sus respuestas a la pregunta «¿De qué quieres independizarte?». No sé si tal pregunta sería demasiado partidista en Cataluña, donde quizá llevaría a confrontaciones, pero en el museo municipal consagrado a la historia de Barcelona un proyecto titulado Laboratorio MUHBA solicita la participación del público, invitando a colaborar con piezas y testimonios para enriquecer su colección contemporánea. En otros museos tales estrategias sociales de inclusión de los discursos de los ciudadanos de a pie se desarrollan a través de las nuevas tecnologías de comunicación. Así, en la Tate Britain, los visitantes pueden encontrar, junto a algunas obras de la colección permanente, auriculares que ofrecen comentarios de londinenses residentes en barrios desfavorecidos que han seguido algún taller organizado por los servicios educativos del museo a través de un programa financiado por el NHS Foundation Trust. Pero otros muy simples dispositivos en los museos de cien-

cias pueden ser aún más eficientes para fomentar los diálogos entre personas desconocidas, siempre que en lugar de aislar individualmente a cada visitante en el manejo de algún recurso tecnológico, procuren en cambio su interrelación con otros usuarios.

Incluso los no visitantes ahora pueden participar en esas relaciones sociales con el museo y otras personas a través de Internet. Ahora muchos sitios web de museos incluyen un blog, donde los comentarios externos son bien acogidos y publicados: El Museo de Arte Walters en Baltimore ha sido un pionero de esta práctica en febrero de 2007, invitando a los internautas a participar en el diálogo público con su director, Gary Vikan; y otro tanto hace en Madrid el Museo Thyssen, cuyo director artístico, Guillermo Solana, es un forofó de las redes sociales y ha animado a otros miembros del personal a sumarse a estas conversaciones colectivas a través de Facebook o Twitter, que están añadiendo nuevas posibilidades a estos debates públicos. Sería estupendo que los museos usasen tales recursos para interactuar con nuevas audiencias y no sólo como consumidores virtuales, sino también como generadores activos de interpretaciones y sugerencias. Abrió camino el MoMA al cargar en la página web del museo comentarios audiovisuales recibidos de los internautas, sobre obras específicas de la colec-

ción permanente o de alguna exposición temporal, que complementasen los podcasts de la audioguía oficial. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona ha ido más allá, y su portal nos invita a enviar propuestas de itinerarios virtuales relacionando piezas de la colección; de hecho la mayoría de los que

ya figuran allí no han sido preparados por el personal del museo, sino por gente del público. Poco a poco, la utópica pretensión de convertir los museos en espacios públicos para la discusión e intercambio de discursos plurales se va convirtiendo en una realidad en la era de las Web 2.0.

## NOTAS

1. Este oxímoron inherente en la denominación “crítica institucional” ha sido reconocido por quienes engendraron esa etiqueta, inventada a mitad de los años ochenta en la New York School of Visual Arts (según Fraser 2005). La literatura al respecto es muy amplia, especialmente en inglés, idioma en el cual el principal referente sigue siendo John C. Welchman (2006). También en italiano, hay ya una buena antología de ensayos sobre el tema (Chiodi 2009). En español pronto contaremos con una tesis doctoral sobre crítica institucional que, bajo la dirección de Anna María Guasch, está preparando en la Universidad de Barcelona el profesor y curador chileno Ramón Castillo Inostroza.

2. Peter van Mench suele referirse a “nueva museología y museología crítica” sin distinguir ambos términos, que él viene usando normalmente como un dúo indivisible desde su tesis doctoral *Towards a Methodology of Museology*, defendida en 1992 en la Universidad de Zagreb. También hay autores que relacionan la *critical museology* con los ensayos compilados por Peter Vergo en 1989 bajo el título *The New Museology*, un libro en el que no había referencia alguna a la *nouvelle muséologie*, cuyos militantes lo declararon anatema y como respuesta publicaron en 1992 y 1993 dos volúmenes recopilatorios de sus textos canónicos, bajo el título *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*.

3. De hecho, este manifiesto es una versión corregida y ampliada de la ponencia “From Anthropology to Critical Museology and Viceversa”, que presentó en un simposio internacional sobre museología crítica organizado por el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga en junio de 2011, cuyas actas fueron publicadas ese mismo año en un número monográfico de la revista de aquel museo (Sauret 2011).

4. Roy Strong, un *enfant terrible* entre los directores de museos londinenses en su juventud, según palabras recogidas en *The Guardian/The Observer*, el 19 January 2013, declara que hoy día echa de menos exposiciones verdaderamente radicales e innovadoras, porque se están dejando los temas controvertidos para las muestras de arte contemporáneo, que ya no ofenden a nadie.

5. La expresión “museología crítica” no se ha consagrado aún en nuestra bibliografía. Aún no figura por ejemplo entre las taxonomías museográficas compendiadas por Francisca Hernández en un reciente libro, donde al final se afirma que los montajes deben “fomentar el pensamiento crítico” (Hernández, 2010: 309); pero ya alude a ella en otro artículo posterior (Hernández, 2014, esp. p. 69-72).

6. Encontramos más a menudo identificados a los autores de comentarios en las audio-guías, especialmente desde que en 2005 el MoMA de Nueva York empezó a ofrecer gratis a todos sus visitantes un servicio de audio-guía sobre la colección permanente. En él se escuchan las voces del director y de otros comentaristas que se van presentando a sí mismos, y no sólo se trata de personal de plantilla sino también expertos externos al museo, de ahí que esta constelación de comentarios orales sea denominada “Modern Voices” -en plural- pues incluso en las versiones dobladas a otros idiomas se puede escuchar un rato a cada persona, hasta que se superpone sobre su explicación la voz del intérprete.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANANIEV, V. (2013): Национальные и международные музейные организации (Las organizaciones museísticas nacionales e internacionales). Universidad de San Petersburgo, Facultad de Historia.
- ANANIEV, V. (2013): История зарубежной музеологии (Historia de la museología extranjera). Universidad de San Petersburgo, Facultad de Historia.
- ANDERSON, G. (2004): *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. AltaMira Press, Walnut Creek.

- BOLAÑOS, M. (2006): Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas. *Museos.es*, 2: 12-21.
- CHIODI, S. (ed.) (2009): *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*. Le Lettere, Florence.
- DEWDNEY, A.; DIBOSA, D.; WALSH, V. (2012): *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Routledge, London.
- DUNCAN, C.; WALLACH, A. (1978): The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual: an iconographic analysis. *Marxist Perspectives*, 1(4): 28-51 (edición revisada de un artículo previamente aparecido en el nº 194 de *Studio International*).
- DUNCAN, C. (1995): *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. Londres, Routledge.
- FRASER, A. (2005): From the Critique of Institutions to an Institutional Critique. *Artforum*, vol. 44, 1: 278-283.
- GRENIER, C. (2013): *La fin des musées?* Éditions du Regard. París.
- HANÁKOVÁ, P. (2005): 'Teoretické koncepty kritické muzeologie' (Theoretical Concepts of Critical Museology). *Časopis Ars*, 38:1: 20-41.
- HARRIS, N. (1995): Museums and controversy. Some introductory reflections. *The Journal of American History*, 82, 3: 1102-1110.
- HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Trea, Gijón.
- HERNÁNDEZ, F. (2014): La Asociación Española de Museólogos y su apuesta por una museología interdisciplinar, crítica y dialógica. *Revista de Museología*, nº 59: 58-76.
- LESHCHENKO, A. (2009): Проблемы становления музееведческой терминологии на международном уровне (Problemas de la formación de una terminología museológica internacional). *Muzej*, 5: 42-46.
- LORENTE, J.P. (2011): El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos. De Vancouver a la luz de la museología crítica. *HerMus: Heritage & Museography*, nº 6: 112-129.
- LORENTE, J. P. (2012): *Manual de historia de la museología*. Trea, Gijón.
- MACDONALD, S. (ed.) (2006): *A Companion to Museum Studies*. Blackwell, Malden.
- MAROEVIĆ, I. (1998): *Introduction to Museology: The European Approach*. Verlag Dr. Christian Müller-Straten, Munich.
- MARSTINE, J. (2013): Situated revelations: radical transparency in the museum. *New Directions in Museum Ethics* (J. Marstine, A. A. Bauer; Chelsea Haines, eds.), Routledge, London: 1-23.
- MUPIRA, P. (ed.) (2002): *Hot Spot : Awareness Making on Contemporary Issues in Museums*. Samp, Estocolmo.
- NOORDEGRAAF, JULIA (2004): *Strategies of Display: The Boijmans Van Beuningen Museum in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam Nai Publishers, Rotterdam.
- ORBIST, H. U. (2010): *Breve historia del comisariado*. Exit Books, Madrid.
- O'NEIL, M. (2007): Kelvingrove: Telling stories in a treasured old/new museum., *Curator*, vol. 50, nº 4: 379-399.
- PIOTROWSKI, P. (2011): Museum: From the critique of institution to a critical institution. *(Re)Staging the Art Museum*. (T. Hansen, ed.), Revolver Publishing, Berlín: 77-90.
- ROELSTRAETE, D. (2009): The way of the shovel: On the archeological imaginary in art. *E-Flux Journal*, 4 March. [URL: <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>]. Acceso 14/09/2014.
- SAURET, T. (dir.) (2011): Dossier Monográfico: Museología Crítica. *Museo y Territorio*, 4, [URL: <http://www.museoyterritorio.com/contenido.php?numero=4>]. Acceso el 15/07/2014.
- SHELTON, A. (2013): Critical Museology. A Manifesto. *Museum Worlds. Advances in Research*. Vol. 1, Issue 1 (2013): 7-23.
- WEIL, STEPHEN E. (1997): Introduction. *Museums for the New Millennium. A Symposium for the Museum Community. September 5-7, 1996*. Smithsonian Institution, Washington: 12-15.
- WELCHMAN, J.C. (ed.) (2006): *Institutional Critique and After*. JRP-Ringier- The Southern California Consortium of Art Schools, Zurich-Los Angeles.
- WITCOMB, A. (2003): *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. Routledge, London-New York.