

nt

NÚMERO 4 / DICIEMBRE 2011

museo y
territorio



EDITA

Área de Cultura del Ayuntamiento
de Málaga
Fundación General de la Universidad
de Málaga

DIRECCIÓN

Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga (Directora)
Nuria Rodríguez Ortega
Universidad de Málaga (Subdirectora)

COORDINACIÓN DEL NÚMERO

Teresa Sauret
Jesús Pedro Lorente

SECRETARÍA

Elisa Isabel Chaves Guerrero
Universidad de Málaga

CONSEJO DE REDACCIÓN

Leticia Azcue
Museo del Prado
M^{ra} Luisa Bellido Gant
Universidad de Granada
José Manuel Cabra de Luna
Artista plástico y Académico de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
Eugenio Carmona
Universidad de Málaga
Óscar Carrascosa Tinoco
Doctor en Filología Hispánica
Xesqui Castañer
Universidad de Valencia
Elisa Isabel Chaves Guerrero
Universidad de Málaga
Jesús Pedro Lorente
Universidad de Zaragoza
Consuelo Luca de Tena
Directora del Museo Sorolla de Madrid
José M^{ra} Luna
Director Fundación Picasso Museo Casa Natal
Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid
Juan María Montijano
Universidad de Málaga
José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga
Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga
Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
Nuria Rodríguez
Universidad de Málaga
Teresa Sauret Guerrero
Universidad de Málaga
Miguel Taín Guzmán
Universidad de Santiago de Compostela
Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco

COMITÉ CIENTÍFICO

Renata Ago
Università di Roma "La Sapienza"
Julia Barroso
Universidad de Oviedo
Gonzalo Borrás
Universidad de Zaragoza
Francesca Cappelletti
Università degli Studi di Ferrara
Mercedes Carbayo-Abengozar
Universidad de Nottingham Trent (UK)
Roberto Carvalho de Magalhães
Universidade de São Paulo, Brasil
Miguel Ángel Castillo
Universidad Autónoma de Madrid
José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense de Madrid
Alberto Darías
Universidad de La Laguna
Gail Feigenbaum
Getty Research Institute, Estados Unidos
Pedro Galera
Universidad de Jaén
José Manuel García Iglesias
Universidad de Santiago de Compostela
Ignacio Henares
Universidad de Granada
María de Reyes Hernández
Universidad de las Palmas de Gran Canaria
Juan Manuel Martínez
Museo Histórico Nacional de Chile
Alfredo Morales
Universidad de Sevilla
Dominique Poulot
Universidad de París I
Carlos Reyero
Universidad Pompeu Fabra
Leticia Ruiz
Museo del Prado
Domingo Sánchez-Mesa
Universidad de Granada
Carmen Sanz Díaz
Ministerio de Cultura
Luz Uliarte
Universidad de Jaén
Diana Wechsler
Universidad Nacional Tres de Febrero
(Buenos Aires)
Joaquín Yarza
Universidad Autónoma de Barcelona

Envío de colaboraciones y correspondencia:

FUNDACIÓN GENERAL UMA
Boulevard Louis Pasteur, 35. Aulario Rosa Gálvez (nº 5)
Campus de Teatinos 29071 MALAGA

e-mail: museoyterritorio@uma.es
www.museoyterritorio.es

Véanse las normas editoriales en página 168.

Museo y territorio está indexada en las siguientes bases
de datos: LATINDEX, DICE, RESH, ISOC y DIALNET.

Criterios Latindex cumplidos: 29

Esta publicación ha sido parcialmente financiada con
la Acción Complementaria "Simposio Internacional
de Museología Crítica", financiada por el Ministerio de
Educación y Ciencia (código HAR2010-11953-E).

© Fotografías, sus autores

© Textos, sus autores

Traducción: Jesús Pedro Lorente

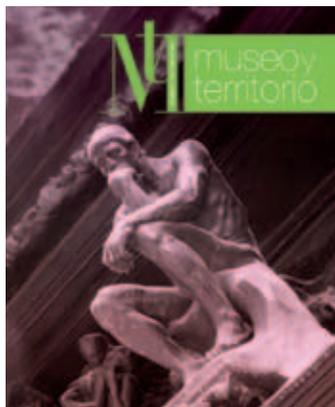
Diseño y maquetación: Antonio Herráiz PD

Impresión: Gráficas Urania

Periodicidad: anual

ISSN: 1888-4393

DL: MA-XXXX-2011



editorial

La revista *Museo y Territorio* pretende ser un espacio de reflexión, debate e información sobre el correcto tutelaje del Patrimonio y la innovación museológica. En esta línea hemos considerado dedicar un número monográfico a la Museología Crítica por lo mucho tiene que aportar a este campo y lo que aún queda por discutir sobre esta nueva disciplina.

La ocasión nos la ha ofrecido la celebración del *I Simposium Internacional sobre Museología Crítica*, celebrado en Málaga del 1 al 4 de junio de 2011 en el marco del Museo del Patrimonio Municipal, bajo el patrocinio del Ministerio de Innovación y Ciencia (HAR2010-11953-E) y el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y en donde se efectuó un perfecto maridaje entre la proyección social y territorial en la que hace hincapié la Museología Crítica y la vocación contextual del MUPAM.

Sobre estos aspectos se centró el Simposium a través de sus cinco sesiones: *La museología crítica y el MUPAM*; *Museología crítica y la historia crítica del arte*; *Museología crítica y comisariados/curadurías críticas del arte*; *Museología crítica y proyección social*; *Museología crítica y antropología crítica y Museología crítica y pedagogía crítica*.

Espacios de trabajo en el que reputados especialistas internacionales y nacionales abordaron temas como la relación de los museos con otras instituciones del ecosistema artístico, la proliferación de una nueva generación de museos de historia en ciudades europeas, cuestiones de identidad y multiculturalismo en Vancouver, ejemplos renovadores de exposiciones fuera del museo en contacto con algunos de los habitantes más desfavorecidos de Bogotá y otras perspectivas desde la Historia y la crítica del Arte, la interrelación de las propuestas de esta línea de trabajo con el público, las nuevas tecnologías o nuevas propuestas pedagógicas.

Con todo ello se pretendió difundir las fortalezas y debilidades de la Museología actual y la aportación que supone, de renovación y diversificación, a la vez que de transgresión, la Museología Crítica en todo este proceso.

Las ponencias presentadas se debatieron en sesiones de trabajo que fijaron ideas, corrigieron tendencias y ampliaron el conocimiento sobre el tema. El resultado de todo ello fueron unos textos que ahora presentamos como un dossier monográfico en este número de la revista.

La estructura del índice varía sustancialmente de las mesas de trabajo del Simposium, tratando de dar una coherencia al volumen en el que los temas se han ordenado desde los planteamientos más generales e internacionales hasta los más concretos y locales.

Con ello no queremos más que aportar últimos trabajos sobre esta ya no tan nueva disciplina, ayudar a perfilarla y enriquecerla y provocar el interés para que se siga por el camino de la profundización en la Museología crítica.

Índice

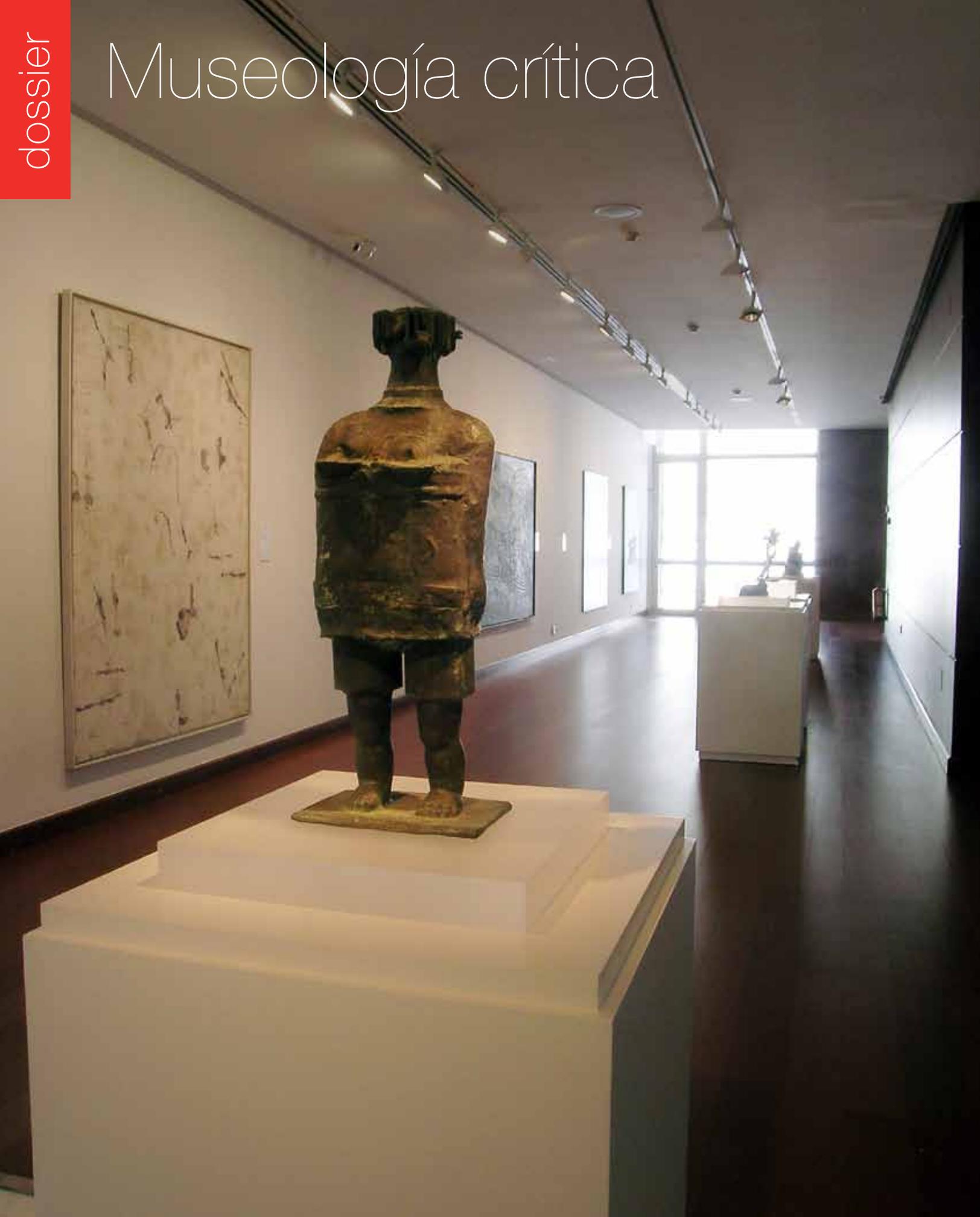
dossier temático

Museología crítica

- 7 Los museos, las musas, las masas
[Museums, muses, masses](#)
María Bolaños Atienza
MUSEO NACIONAL COLEGIO DE SAN GREGORIO, VALLADOLID
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
- 14 Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica
[Digital discourses from the perspective of Critical Museology](#)
Nuria Rodríguez Ortega
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL DE MÁLAGA
- 30 De la antropología a la museología crítica y viceversa
[From Anthropology to Critical Museology and viceversa](#)
Anthony A. Shelton
UNIVERSIDAD DE BRITISH COLUMBIA
- 42 Fetichismo, fantasmagoría, desechos y lo dado a ver en el museo
[Fetishism, phantasmagoria, waste and what is given to see in the museum](#)
Fernando Estévez
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
- 49 Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico
[Ethics, museums and inclusion: a critical approach](#)
Oscar Navarro Rojas
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA
- 60 La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México
[The glance of Moctezuma and the postcolonial museology in Mexico](#)
Luis Gerardo Morales Moreno
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (MÉXICO)

- 69 Teoría y praxis para la inclusión de inmigrantes en museos alemanes
Theory and praxis for the inclusion of immigrants in German museums
Sara Guillén Tapia
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
- 79 Conflictos contemporáneos, estrategias de musealización crítica
Contemporary conflicts, strategies of critical musealisation
F. Xavier Hernández Cardona
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
- 87 Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: El Musée du Luxembourg como paradigma.
Comparative studies on museums history as part of the critical history of the art: El Musée du Luxembourg as paradigm
Julien Bastoen
ECOLE D'ARCHITECTURE DE LA VILLE ET DES TERRITOIRES EN MARNE-LA VALLÉE
- 95 Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos
Reflection on and application of the curatorial practices: new ways of exhibition and alternative routes
Diego Salcedo Fidalgo
UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
- 102 Retos de la museología crítica desde las pedagogía crítica y otras intersecciones
Challenges of the Critical Museology from the Critical Pedagogy and other intersections
Carla Padró
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
- 115 Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El MUSAC de León
The new critical paradigms of the Modernity: the MUSAC of Leon (Spain)
María del Mar Flórez Crespo
UNIVERSIDAD DE LEÓN
- 124 El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos
The end of modern canon and the establishment of other discourses
Jesús Pedro Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
- 133 Estrategias de museografía crítica para romper las barreras con el público
Strategies of Critical Museography to break the barriers with the public
Javier Gómez Martínez
DEPTO. DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA, Y RESPONSABLE DE COLECCIONES/EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
- 142 El Museo del Patrimonio Municipal desde la Museología crítica
The Museo del Patrimonio Municipal from the Critical Museology approach
Teresa Sauret Guerrero
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL DE MÁLAGA
- 148 agenda de actividades
2011
- 166 libros

Museología crítica



María Bolaños Atienza

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL COLEGIO DE SAN GREGORIO, VALLADOLID

Los museos, las musas, las masas

RESUMEN

Tras el boom museístico de los ochenta y las innovaciones museográficas que las tecnologías de la información nos han proporcionado, ha llegado el momento de impulsar el pensamiento museológico, la crítica y el disfrute de la confrontación personal con las piezas de museos, con los discursos de los museos.

PALABRAS CLAVE: Museos / discursos / análisis

ABSTRACT

**MUSEUMS, MUSES,
MASSES**

María Bolaños Atienza
(University of Valladolid)

After the museum boom of the 1980s and the museographic innovations allowed by information technologies, it is time for boosting museological thought, subjetivism, criticism, and the enjoyment of personal confrontation with museum pieces and discourses.

KEYWORDS: Museums / discourses / analysis

dossier

Titular un artículo así, «Los museos, las musas y las masas», resume quizás todo lo que verdaderamente importa en el universo del museo. Equivale a hablar del lugar, del saber, de la gente; dicho de otro modo: de lo que contamos, de dónde lo contamos y de a quién se lo contamos. En un espacio de mediación como el museo, –que pone en relación a la gente con las cosas–, museos, musas y masas forman una especie de trinidad, cuyos miembros están vinculados por una relación de necesidad que sintetiza nuestras relaciones con el arte y por extensión con la cultura, sobre todo con la cultura visual. Los tres se necesitan, dialogan y viven en la práctica vinculados entre sí.

LAS MUSAS...

Las musas sabemos todos, más o menos, lo que son: es uno de los tópicos a los que se recurre cuando empezamos la definición de la institución por la etimología. *Museo* tiene su origen en *Museion*, o casa de las musas. Y efectivamente, cuando unos ilusionados profesionales pusieron en marcha, a finales de la década de 1920, la primera revista internacional dedicada a los museos, y la denominaron *Mouseion*, parecían querer conservar el espíritu de aquel primer *mouseion* del mundo fundado por los reyes de Egipto en la inmemorial Alejandría –la ciudad del recuerdo, de las vidas breves y las pasiones largas–, en la baja Antigüedad griega. Aquella gran biblioteca, la más vasta, célebre y ejemplar, reunió a una comunidad de estudiosos cuyo propósito era el atesoramiento de todos los libros del mundo, la posesión material de todo el patrimonio escrito universal. Almacenados en palacio, el medio millón de rollos de papiro que llegó a reunir, encarnaba la utopía global que había sustentado la ambición de Alejandro Magno: dominar toda la memoria del mundo, griega y no griega. De ahí, el patrocinio de las Musas, su concepción como un *mouseion*. Las musas, como los museos, lo saben todo (o fingen saberlo): mientras los mortales no alcanzan a oír sino un murmullo, estas hijas de Zeus, estas figuras de la omnisciencia, poseen el saber absoluto. Sólo ellas

pueden soplar al oído de los hombres su dominio total sobre lugares, nombres, hechos, cosas; ellas son las que ponen orden en el barullo de los conocimientos, las únicas que pueden enseñar el arte de la enumeración metódica y atravesar las fronteras del tiempo y del espacio, dándoles a conocer cosas antiguas en el tiempo y lejanas en el espacio, como los recorridos geográficos, los mitos antiguos o las genealogías de los dioses.

Pues bien, el museo moderno, el nuestro, se presenta a sí mismo como un heredero incuestionable de ese conocimiento absoluto y enciclopédico, volcado sobre su tarea de recomponer el mapa de la Tierra, las curiosidades de la Naturaleza, las culturas de todos los pueblos, el inventario de todos los mitos, la totalidad de las fabricaciones artísticas y científicas de todos los hombres, de todos los tiempos y de lugares. Desde su fundación, en la era de la Ilustración, de la Enciclopedia, ha cimentado su autoridad en ese dominio del conocimiento y ha elaborado un relato del modo científico de enfrentarse al mundo. Esa mirada enciclopédica le impone sus leyes: trata de condensar al máximo la información, no suele hacer concesiones a la legibilidad del texto, da prioridad al rigor y la exposición de los datos, tiende a proporcionar la máxima información posible, no tiene autor conocido: su saber es anónimo.

Desde este inicio ilustrado, el Museo se concibió como un espacio de demostración y de certezas absolutas, de comprobación de evidencias históricas, como un escenario ideal para la clasificación y el orden donde se establece el imaginario de la autenticidad: la garantía que avala la producción científica y erudita de su tiempo.

Esta ambición enciclopédica hará de él una institución caníbal, capaz de engullir todo aquello que se produce en los talleres del espíritu humano, tal como, por ejemplo, sucedió en Berlín, que en cien años (entre el *Altes Museum*, en 1820, y el Museo de *Pérgamo*, en 1930), desarrolló un programa de construcciones que conformaron el paisaje de la Isla de los Museos, un santuario acorde con el ideal griego de la *paideia*, donde se cumplía el sueño de un saber enciclopédico que lo comprendía todo, lo coleccionaba todo.

En un modelo en el que hoy seguimos creyendo, porque nuestras musas siguen siendo tan sabias como hace 25 siglos. No se permiten la menor vacilación. El MoMA neoyorquino, tan innovador a tantos efectos, recurrió a ese mismo discurso histórico, al convertir el museo en un «loa de la anticipación». Su fundador Alfred Barr, había añadido a las competencias tradicionales del conservador, la balística: «la colección permanente es como un *torpedo* que atraviesa el tiempo y cuya punta no cesa de alejarse de un origen». Este enfoque de la historia, tan clara como una profecía, empezaba en Cézanne y concluía con el expresionismo abstracto de modo que cada obra quedaba encuadrada dentro de un orden clasificatorio, que iba recogiendo la secuencia completa de estilos y corrientes, como si el pasado pudiese representarse de acuerdo con una trayectoria lineal e inexorable.

Es muy llamativo ver cuánto han crecido en número y cuántos recursos se aplican a los museos en nuestro país. Quien se acerque a nuestra historia reciente, desde la instauración de la democracia en los '80, se asombrará de la imparable «lluvia» museística que ha inundado nuestras ciudades: ampliación y modernización de museos clásicos, fundación de museos científicos, centros nacionales de arte moderno, museos monográficos de artistas exiliados, nuevos edificios encargados a prestigiosos arquitectos, musealización de vestigios industriales y, finalmente, un laberinto provincial de centros de arte contemporáneo. Aunque algunos factores de este crecimiento sean idénticos a los de otros países europeos, las carencias endémicas en infraestructuras culturales y una recepción entusiasta por parte de la sociedad española dan al fenómeno un dinamismo específico y sin precedentes.

Sin embargo no ha sucedido lo mismo en el campo de la reflexión intelectual y crítica, donde se advierte un vacío que nos pesa a todos y una extrema «resistencia a la teoría» —que contrasta con la renovación en otros campos de la historia cultural (la lectura y el libro, por ejemplo), y todavía más con las investigaciones museísticas europeas y americanas, tan ignoradas entre nosotros que apenas han sido traducidas—.

No quiero decir que este proceso de modernización del que estamos tan orgullosos debe verse como una simple operación cosmética. Pero además de bonitos diseños, edificios espléndidos, vitrinas inteligentes y equipamiento educativo, necesitamos que nuestras musas innoven, que estudien y lean más, que conozcan mejor sus disciplinas, que investiguen sobre sus colecciones, que critiquen su propio saber y renuncien al dogmatismo del «esto fue así» que exhiben nuestras salas de exposición.

El museo no puede *no* ser un lugar de innovación. Debe abandonar su viejo papel, que tanto descrédito le ha causado, de presentarse como un lugar de celebración o de legitimación de su colección, como el instrumento de una visión cerrada y prescriptiva, y convertirse a cambio en un lugar de experimentación y estudio, un campo de juego abierto a la potencialidad crítica que sus obras ofrecen.

Esta apertura nunca pondrá en peligro su autoridad. Deberíamos aprender más de las bibliotecas, que le preguntan a sus usuarios qué les interesa. Su comportamiento es totalmente profesional, porque no es que el gusto público lo que determine sus contenidos, que son decididos por los técnicos, pero los utilizan como indicadores eficaces. Porque la valía de un legado artístico se comprueba en su capacidad de entablar el diálogo, cuando el campo de estudio se amplía a nuevas perspectivas y cuando sus temas se prestan a la exploración de las posibilidades de trabajar en el margen, allí donde pueden salir a la luz lecturas reveladoras e imprevistas. Rudi Fuchs, el director de varios museos en Alemania y Holanda, ha dicho que los objetos de museo «son como diamantes que cambian de color según la luz que reciben». Sería ideal que nuestros discursos museológicos fuesen más sugerentes que afirmativos, más evocadores que canónicos, más interrogativos que ortodoxos.

Querría recordar a este propósito la lección que nos da una de las comedias más influyentes del romanticismo alemán, *El gato con Botas*, escrita en 1797 por Ludwig Tieck. La comedia retoma la leyenda de un gato prodi-

dossier

gioso que con sus tretas obtiene para su amo una gran fortuna. Rememoro este cuento no por las peripecias de sus héroes, sino por el modo en que están narradas. La innovación de Tieck no está en el contenido, en su manera metateatral de contar esa historia: en como rompe las convenciones del género, introduce interferencias de modo que, al tiempo que seguimos los episodios relatados, la ficción se interrumpe y se mezcla con las conversaciones de los espectadores en la platea, los actores hablan con el público e, incluso, interviene el autor. Con estas estrategias el espectador comprende, por un lado, que el mundo de la escena es un universo acabado en el que podemos movernos sin límites; y por otro lado, que puede observarlo desde fuera y, por así decir, desde arriba. El verdadero tema, pues, de *El gato con botas* es la destrucción de la ilusión de la narrativa clásica. Tieck intenta persuadirnos de que las cosas no tienen una única naturaleza, un orden inalterable, que es posible la objetividad neutral; y de que entre la obra y el espectador —entre el objeto museístico y el visitante, cabría decir paralelamente— siempre se interpone un sujeto que media en la narración y que impide una relación ingenua, inmediata con lo narrado. A esto los románticos lo llamaron ironía. Ironía no quiere decir broma frente a seriedad; es una forma de pensamiento que exige ligereza y sutilidad: es esa forma de inteligencia que, como enseñaba Tieck, consiste en colocarse fuera de la experiencia condicionada y a la vez quedarse dentro, una agilidad que permite estar aquí y allí en un doble movimiento paradójico; en suma hablar de aquel mundo desde éste.

Es desde esta perspectiva desde la que cabe abogar por la modernización de nuestras musas, pedirles que sean a la vez más exigentes, pero más modestas. Que no sigan creyendo que el pasado debe interpretarse con las categorías del pasado, o que existe un «orden correcto» que produce conocimiento y que este conocimiento es verdadero, universal y objetivo. La musa que busque todas las claves del arte de Miguel Ángel solamente en el arte de Miguel Ángel no entenderá su obra. Debe afrontar su discurso sobre el objeto de la manera más

amplia y sensible. «La colección, ha dicho Pontus Hultén, no es un refugio al que retirarse, es una fuente de energía». De ahí la conveniencia de, sin jugar con la calidad, promover sentidos inéditos y hacer un sitio a la recomposición de aspectos de la cultura pasada o presente reprimidos, ignorados, excluidos por la práctica museística tradicional, fomentar el pluralismo de la identidad cultural; en definitiva «arrebatarse la tradición al conformismo», como pedía Benjamin. Como dijo Alexander Dorner, los museos deben ser motores dinámicos capaces de cambiar espontáneamente.

Desde luego, el primer paso en esa modernización sería explicar qué se entiende exactamente por *modernización*. No es practicar la política del espectáculo, ni infantilizar al público, ni gestionar el museo en términos de rentabilidad económica, ni mercantizar sus contenidos, ni vender camisetas, ni ponerse al servicio de la industria turística, no es ampliar sus colecciones con obras contemporáneas —con pretextos como «ser más popular» o «atraer a los jóvenes»—. No. Se trata de que sea contemporáneo de nuestra imaginación, de nuestros intereses, de nuestra curiosidad. Que no nos imponga a los visitantes, a la gente, a las masas, una lectura «autorizada» de su colección y nos obligue a vivir pasivamente nuestra experiencia en el museo, sino que nos ofrezca la oportunidad de disentir y hacernos preguntas; cuando pierdan ese aire tan serio y venerable y nos haga sentir la sensación de que se puede jugar al ping-pong junto a los cuadros. La gente es lo que verdaderamente importa en los museos ¿Más que las obras de arte? Sí, aunque de otro modo. Los intereses humanos deben estar en el corazón de la política del museo.

LAS MASAS...

Las masas son efectivamente, el otro polo de esa tensión simétrica que da vida al museo. En las últimas décadas se ha producido un interesante viraje del que apenas nos damos cuenta, por estar demasiado inmersos en él: ese fenómeno es el éxito del museo como institución cultural.

Se ha convertido en la preferida de las masas. Conviene recordarlo, porque no siempre fue así. Por ejemplo, cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, se extendió la sensación de que el museo era el símbolo de una concepción decimonónica anacrónica. Los museos alemanes estaban en quiebra y su reparación era de una lentitud exasperante; el British Museum padecía un verdadero desbarajuste; los de la Europa oriental no tenían recursos; los españoles estaban sumidos en un pleno olvido: sus salas eran oscuras, frías y polvorientas, su gestión caótica, la formación de sus profesionales anticuada. La institución había sido dejada al margen en la reorganización de la sociedad postbélica. Entonces, en la década de los '50 y de los '60, fueron el teatro, la novela y, sobre todo, el cine los que ejercieron una mayor influencia, porque parecían responder, mejor que el arte y los museos, a las necesidades culturales de una sociedad muy cambiada. Las batallas culturales de esa generación se libraron en otros campos, como, por ejemplo, la Universidad. Y en 1960 el futuro del museo parecía completamente esfumado. Quien hubiese preconizado entonces que esta institución estaba destinada al brillante porvenir de que goza hoy, que iba a conocer las mutaciones aceleradas de las últimas décadas, que iba a ser capaz de satisfacer las ambiciones culturales más altas del final del siglo XX, habría sido considerado un iluso.

Pero en los 80 se desató una museomanía imparable. Su visión como un lugar elitista dio paso al museo como medio de masas, como marco esencial de la cultura y como la referencia de todas las prácticas contemporáneas. Como dice Huyssen, es una institución ideal para los tiempos que corren: «Sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado y como sede de posibles resurrecciones, abriendo espacios a la reflexión y a la memoria». Lo cierto es que la sensibilidad museística se apoderó de todo el mundo y el «deseo de museo» se contagió a toda la comunidad (incluidos aquellos que no lo visitan): se fundan más museos que nunca, más gente que nunca se agolpa en las exposiciones temporales.

Este éxito se ha producido, además, al mismo tiempo que otro fenómeno con el que ha venido a confluir, y al

que me quiero referir por ser el hecho más importante de esta última década en el ámbito de la comunicación, y porque si queremos referirnos a las masas en su dimensión más multitudinaria, es ahí donde el protagonismo de éstas adquiere una escala nunca vista: me refiero al milagro tecnológico de Internet. Internet ha convulsionado la vida de los museos que han visto en ese recurso la posibilidad de acceder a un público vastísimo, acercar a las masas nuestras posesiones patrimoniales en una escala que nos sorprende por lo inesperada, y nos preocupa por el temor a una utilización salvaje e incontrolada.

El fenómeno fue muy bien descrito en un texto publicado hace más de ochenta años, por el poeta Paul Valéry, en el que se viene a decir lo siguiente: Nuestros museos fueron creados y sus usos fueron fijados, en un tiempo bien distinto del nuestro, por hombres cuyo poder sobre las cosas era insignificante comparado con el nosotros poseemos ahora. Pero el sorprendente crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, crean cambios muy profundos en la antigua industria de lo Bello. Hay hoy en los objetos culturales una parte que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la potencia del conocimiento moderno. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son ya lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso confiar en que novedades tan grandes transformarán toda la técnica de las artes y llegarán quizás a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. La reproducción y la transmisión de las obras se verá afectada sustancialmente. Adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerá a nuestra llamada. No estarán solo en sí mismas, sino que estarán siempre donde haya alguien o donde haya un aparato. Al igual que el agua, el gas, o la corriente eléctrica llegan desde lejos hasta nuestras casas para responder a nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así también nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nacerán y se desvanecerán al menor gesto, con un sencillo ademán. No sé si jamás

dossier

filósofo alguno ha soñado con una sociedad en la que la realidad sensible sea servida a domicilio... Poder elegir el momento del placer, poder disfrutarlo simplemente cuando el alma lo desee... Será maravillosamente dulce poder cambiar, a gusto de cada cual, una hora tediosa, un domingo interminable, por fascinaciones, por ternuras, por impulsos espirituales». En efecto, Internet representa para el Museo la conquista de la ubicuidad y, supuestamente, la conquista de la multitud.

En una época en la que las transacciones mercantiles, los emparejamientos y matrimonios se gestionan en la web, en un momento en el que la web es el futuro lugar del debate democrático, el museo, al igual que las demás instituciones, no puede eludir preguntarse por lo que supone ese escaparate planetario, y debe preguntarse: ¿este medio afecta a la institución del «hacer ver»? Porque lo virtual es una manera nueva de «hacer ver» que ha modificado profundamente el status de los objetos culturales, de las imágenes y las obras de arte y ha transformado la relación de las masas con el arte y, de paso, con los museos.

La función del museo es la *mediación*, es decir, poner al público en relación sensible con un objeto sensible. Pero, como dice Déloche, en la modelización digital del objeto que nos ofrece la pantalla, la manera de mostrar, de hacer ver cambia sustancialmente: la función de presentación del objeto se independiza del museo como edificio e institución y el objeto se vuelve irreal, la experiencia contemplativa se desensorializa. ¿Qué queda, entonces, de arte cuando desaparece la obra y es suplantada por una simulación? ¿Es un simple acontecimiento coyuntural, un fenómeno de moda, o afecta a la institución en su identidad más profunda? ¿Es solo una cuestión museográfica o una problemática museológica, que implica todo un modelo de institución?

Salvatore Settis ha reflexionado sobre este tema y ha señalado algunas tendencias muy difundidas que habría que eliminar:

1. La tendencia a emplear estos medios de comunicación como un objetivo en sí mismo, y no como un

instrumento intermediario para conseguir un fin que obedezca a una estrategia clarividente, con un principio inspirador adecuado y avanzado, de modo que la cantidad no prime sobre la calidad. La prioridad no debería ser estar presente en la web sin plantearse a la vez la calidad del producto final. Un ejemplo: se considera un éxito que la web del Louvre reciba 3 millones de contactos al año; pero este número puede decir todo y nada. Si los visitantes virtuales se limitan a mirar la Gioconda que ya conocen, la ventaja es nula.

2. La segunda ilusión es la de la mera reproducción: se utiliza la tecnología informática para crear un doble del museo real, para «mimar» o repetir una institución clonada, desaprovechando las posibilidades de orientar la oferta digital hacia el conocimiento de aquello que justamente es inaccesible a la vista directa, como detalles ocultos, las obras de la reserva, las historias no contadas en las salas, o conectando los objetos del museo con otras obras dispersas por el territorio, poniendo en evidencia la relación entre nuestros bienes museales y los de iglesias, palacios o castillos. Se trata justamente de aprovechar la tecnología para «alzar el tiro». La tecnología nos permite hacer algo que físicamente no podemos: crear una red estructurada de creciente complejidad de relaciones lógicas, cronológicas, temáticas, entre cada objeto y una multiplicidad de otros objetos; proponer la presencia simultánea de hipótesis de investigación, añadir informaciones sobre la recepción de las obras, su recomposición contextual o material, sobre la conservación y la restauración y así sucesivamente. Se trata de, en definitiva, de usar estos recursos en pro de la democratización del conocimiento, y hacer accesibles los resultados de la investigación especializada a un público más vasto, rompiendo la frontera entre usuario especializado y no especializado. Son problemas de gran alcance cultural, pero también político, ético, social y profesional.

3. Mencionemos una nueva tendencia engañosa. La insistencia continua sobre la información, pero mucho menos sobre los procesos de conocimiento. No es cuestión de matiz. Es central, primero porque la

información es pasiva, mientras que el conocimiento es activo y presupone mecanismos de interacción entre destinatario y emisor. Pero sobre todo, porque al hablar de información y de «volcado de datos», horrible fórmula por lo que presupone, se corre el riesgo de creer que los datos son neutros. Una preocupante señal de esta pretendida neutralidad del dato es que la recogida promovida por los museos tienden a ser anónima, en vez de evidenciar quien los ha recogido y redactado y cómo. Parece que el producto de tal o cual museo, su sitio web, contiene las mismas objetivas informaciones con independencia de quien lo haya realizado. Es como si los avances tecnológicos hubiesen hecho retroceder el concepto de propiedad intelectual y con ello la responsabilidad profesional y ética que ello implica. Al contrario, las elecciones culturales de los operadores determinan fuertemente contenidos y estructura, como sucede, por ejemplo, en un libro. En cierta manera estamos hablando de política intelectual. Esa renuncia a la responsabilidad va en detrimento de la calidad.

4. La cuarta ilusión es creer que la estructura tecnológica es independiente de los contenidos culturales. Distinguir *información* de *estructura de la información* es artificial, porque las infraestructuras técnicas determinan la transmisibilidad de los contenidos y a la inversa; porque la calidad tecnológica va emparejada a la calidad de los contenidos. Es la suma de ambas la que difunde (o no) conocimiento y solo su colaboración puede aumentar gradualmente esa riqueza de la información y la multiplicidad de sus interconexiones. Pero la fuerza directriz debe ser el conocimiento y no la tecnología; solo si crece el nivel de conocimiento valdrá la pena de invertir en tecnología.

Pero todo esto no quita ni un gramo de valor a nuestras colecciones. Todos sabemos que la Mona Lisa se ve mucho mejor en una pantalla de ordenador que de

pie ante el original, con una luz imperfecta. Un estudio reciente dice que el visitante de un museo pasa una media de tres segundos delante de cada obra de arte. Pero tres segundos es lo que nos dura una impresión inolvidable. No debemos temer que lo digital devore el interés por la experiencia estética directa. Cuanto más se reproduce una obra más codiciado es el original. No hay placer comparable al de estar «en presencia del objeto» y bañarse en su aura de autenticidad, de obra única.

Porque si el espectador contemporáneo necesita hoy del museo es porque éste le promete una vivencia individualizada a metro y medio de su objeto –sea un bodegón flamenco, un grupo de mariposas disecadas o una máscara africana–, en un disfrute emocional, de afirmación de la autenticidad personal, pero también de intimidad trascendente que pocos lugares públicos ofrecen. La visita al museo significa «estar en presencia de» un objeto, bañarse de su aura. Ni la más alta resolución digital es comparable a la experiencia de estar 10 segundos ante el original. No hay mejor sitio que el museo, hoy, para que el espectador se acantone en su «momento» interpretativo, en su libertad de opinión sin respeto por los juicios de autoridad. Esta «intensidad de lo actual» no tiene precedentes. El museo ha dejado en buena parte de ser un libro para convertirse en una experiencia emocional, donde ejercitar la imaginación. Retrocede su finalidad histórica como ámbito de instrucción, para dar cabida a su concepción como un lugar de apropiaciones individuales, de afirmaciones de la diferencia, de celebración de un presente subjetivo, defensor a ultranza del «aquí y ahora». el museo ha dejado de ser una institución cultural como las demás para revelarse un refugio de la fragilidad, de lo máximamente individual; el lugar público mejor preparado para satisfacer esa hambre de intimidad que caracteriza a nuestro tiempo. ■

Nuria Rodríguez Ortega

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL DE MÁLAGA

Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica

RESUMEN Tomando como punto de partida la revisión que la museología crítica opera sobre el concepto de museo, sus discursos y narrativas, este texto explora las posibilidades que al respecto ofrece el medio digital, así como los discursos que actualmente se están desarrollando en este nuevo escenario.

PALABRAS CLAVE: narrativas digitales / museología crítica / web social / conocimiento distribuido

ABSTRACT

**DIGITAL DISCOURSES FROM
THE PERSPECTIVE OF
CRITICAL MUSEOLOGY**

Nuria Rodríguez Ortega

The review on the concept of museum, its discourses and narratives, fostered by the Critical Museology is the starting point for this essay, which explores the possibilities that the digital media offers to this respect, as well as the discourses that 'live' at this new scenario.

KEYWORDS: digital narratives / Critical Museology / social web / distributed knowledge

Al igual que la museología y la museografía, la convergencia entre conocimiento artístico y medio digital necesita de un punto de vista crítico. Hasta ahora, el mundo académico de los historiadores del arte, que no somos ajenos a las oportunidades que las TIC nos brindan, hemos estado inmersos en una suerte de fascinación ante sus posibilidades asombrosas de acceso a la información; la rapidez inusitada de difusión y visibilidad global de nuestros proyectos y publicaciones; y el virtuosismo tecnológico de ciertas aplicaciones y softwares, como las reconstrucciones 3D o las espacializaciones virtuales, por citar algunas.

Sin embargo, aún nos queda por asumir un par de cosas importantes: en primer lugar, que el ciberespacio, escenario privilegiado para la producción, distribución, intercambio y socialización del conocimiento, requiere de investigación per sé en lo que concierne a las condiciones metodológicas y epistemológicas de los estudios crítico, teórico e histórico-artísticos; en segundo lugar, que la actitud del historiador del arte debe pasar de la pasividad consumista a la creación e innovación proactiva¹. En definitiva, que es necesario adoptar y desarrollar un discurso crítico sobre las condiciones de existencia de la historia del arte en el nuevo paradigma digital; un discurso crítico que, sin embargo, solo alienta en algunas contribuciones individuales de nuestra comunidad académica.

A mi modo de ver, este punto de vista crítico debe estar regido por una triple perspectiva: oportunidades, retos e incertidumbres; y solo será posible si emerge desde un pensamiento transdisciplinar, en el que las reflexiones aportadas, entre otros, por las Ciencias de la Comunicación, la sociología de la cultura digital, la teoría de la cibercultura y los estudios sobre prácticas artísticas digitales se encuentren presentes de manera consustancial.

Si pensamos en la Historia del Arte como un conjunto de relatos, estructuras narrativas y géneros discursivos que explican el devenir y la conformación de determina-

dos productos –visuales e intelectuales– que llamamos artísticos, y de toda su parafernalia teórica asociada, entonces una de las preguntas capitales de esta reflexión crítica debería ser: ¿Qué discursos y narrativas estamos construyendo en el medio digital?; ¿qué discursos y narrativas queremos y/o debemos construir?

El Simposio Internacional sobre Museología Crítica que se celebró el pasado mes de junio de 2011 en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga me brindó la oportunidad de centrar la atención en aquellos discursos y narrativas que emergen al amparo de las instituciones museísticas y sus plataformas web.

1. EL MARCO DE LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

Sin obviar la diversidad de definiciones que actualmente existen, considero que puede afirmarse sin reparo que el nuevo paradigma abierto por la museología crítica parte de un posicionamiento epistemológico fundamental: la comprensión del museo como constructo intelectual y artefacto cultural, y de sus modos de exhibición como estructuras discursivas, condicionadas casi siempre por las instancias del poder –político, institucional, académico, etc.–, que propenden una determinada interpretación y comprensión de los hechos artísticos y de la realidad cultural, y que manifiestan un orden social, político y económico, en el que se inscriben y del que forman parte.

No vamos a incidir, porque no es el objeto de este trabajo, en los factores ideológicos que subyacen al propio concepto de museo como artefacto cultural, ni en sus determinaciones sociales, políticas y económicas; pero no está de más tener en mente la fuerte imbricación entre museo y discurso, entre museo y relato, que se encuentran en el origen mismo del museo como concepto y como institución. Es más, podríamos decir que la historia de los museos se puede explicar como la historia de una relación: la relación entre las instancias del poder (político, académico, cultural), que determinan lo que se ha de contar; el comisario que articula el relato; los artefactos artísticos y su disposición, que lo vehicula;

¹ RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un nuevo contexto", *Museo y Territorio*, 2 y 3, 2010, pp. 9-26.

dossier

y los públicos, que lo receptionan, se lo apropian y lo refunden en el imaginario colectivo del conjunto social. El modo en el que se viabiliza esta relación conlleva un discurso que, indefectiblemente, es la expresión y el producto de unas determinadas estructuras de poder y de unas determinadas epistemes.

Por tanto, la idea del museo como vehículo de mensajes y relatos no es ni mucho menos nueva, ni tampoco es un invento de la museología crítica. La museología y la semiótica han reflexionado ampliamente sobre la idea del museo como espacio y contexto de comunicación; por tanto, como estructura que transmite un mensaje². La aplicación del paradigma de comunicación tradicional –emisor, mensaje, receptor– en la interpretación y explicación del hecho museístico ha caracterizado numerosos estudios.

El planteamiento de la museología crítica, sin embargo, supone un punto de inflexión en este modo de comprender el museo, puesto que, a mi entender, redimensiona la relación museo-discurso. El discurso, que a su vez emerge de la interacción de todos los agentes que intervienen –comisarios, instituciones, públicos, críticos, etc.– a través de procesos de negociación, consenso o confrontación, es el eje que vertebra la interpretación del museo. El discurso entendido como conjunto de significaciones sociales, culturales, históricas, políticas, etc. que se encuentran implícitas en ese proceso de intercambio, y del que los relatos y las narrativas forman parte también en cuanto construcción cultural.

Así pues, el discurso, o más convenientemente, *los discursos*, constituyen el núcleo central en torno al que se articula todo el nuevo paradigma crítico: para su desvelamiento pero también para su producción consciente y perturbadora. En este contexto, el museo se reformula como nuevo agente destinado a estimular en el conjunto social el pensamiento crítico sobre sí mismo y sobre sus determinaciones ideológico-culturales.

Este nuevo modo de enfocar las cosas, la posición seminal que adquiere ahora el discurso, entraña algunas transformaciones importantes. En primer lugar, implica una subordinación del objeto frente al concepto-idea. Lo que interesa no es tanto el valor intrínseco del objeto o del conjunto de objetos, sino su capacidad para desarrollar un concepto, una idea, suscitar una reflexión... entendida esta no como un mensaje que se transmite al espectador (paradigma comunicacional), sino como construcción encaminada a potenciar el debate, el cuestionamiento, la confrontación; en suma, a activar el pensamiento crítico, como hemos dicho (pedagogía crítica). Así, de la exposición y curaduría como diseño para la contemplación del objeto, pasamos a la curaduría como construcción de un discurso provocador que hace pensar. Del bien patrimonial como objeto de contemplación y disfrute, al bien como objeto de conocimiento y debate. De la museografía transparente, soporte invisible de los objetos artístico-culturales, a la museografía de autor, ostensible, convertida ella misma en sujeto de exhibición y en discurso auto-reflexionante.

En segundo lugar, los actantes del discurso se resitúan. La comunicación se entiende desde el punto de vista de la participación inclusiva; en consecuencia, como construcción colectiva. El público deja de ser un receptor pasivo que recibe un mensaje y asume un papel proactivo.

En tercer lugar, se reclama la pluralidad de los discursos, y especialmente aquellos que proceden de colectivos minoritarios, silenciados o periféricos. La idea de los grandes metarrelatos explicativos de los hechos artístico-culturales, la prevalencia del discurso único y dominante que emana de la institución, ente abstracto que ejerce como referente de autoridad sancionador, se cuestiona frente a la emergencia de discursos alternativos basados en la diversidad cultural, social, sexual, étnica y territorial.

Pero la museología crítica, además de reflexión, es también acción, por lo que junto a las prácticas deconstruktivas propone el desarrollo de nuevas estrategias museológicas y museográficas destinadas a diluir el canon clásico y el discurso predominante, a potenciar la

² HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 1998.

desmitificación del objeto, la pluralidad de los discursos, provocar controversia y debate, propiciar el contacto entre culturas, dar visibilidad a los discursos silenciados... Todo ello entendido como acciones destinadas a mejorar las sociedades y la condición humana, la comprensión que éstas tienen de sí misma y de su historia. En definitiva, la museología crítica reivindica un museo constituido en instrumento para la producción de conocimiento y de conciencia social crítica³.

Pues bien, volviendo al medio que centra nuestra reflexión, el escenario digital, cabe preguntarse: ¿qué condiciones presenta el medio digital para desarrollar los principios de la museología crítica y poner en prácticas discursos alternativos, llevándolos más allá de lo que nos permiten los museos físicos?; y asimismo, ¿cuáles son los discursos y narrativas prevalentes que los museos en su extensión digital ponen en funcionamiento?

2. EL ESCENARIO DIGITAL

La literatura sobre las características, naturaleza, posibilidades y condición de los relatos y las narrativas digitales ha sido prolífica a lo largo de la pasada década, y sigue siendo fecunda. Desde la multisencencialidad del hipertexto, con su fractura de la linealidad del discurso impreso; y la multimodalidad narrativa del hipermedia, otras peculiaridades se han ido revelando, como la nueva dimensión temporal, multicrónica; la multidireccionalidad y pluriestratificación del discurso; la interactividad como factor de desarrollo; la transformatividad, tanto del contenido como del formato; la transmedialidad de las estructuras y secuencias narrativas, etc.

El análisis, pues, de los discursos y las narrativas digitales puede centrarse en las nuevas estructuras y modalidades discursivas que ha traído consigo la especificidad de la web como lenguaje y medio, pero también hay que

considerar otros puntos de vista si tenemos en cuenta la naturaleza misma del medio digital y sobre todo los procesos de socialización operados en los últimos años, cuestión esta muy importante para el tema que nos ocupa dada la orientación adoptada por los museos en sus estrategias de inmersión digital.

Veamos. La denominación «Espacio Electrónico de la Información y la Comunicación (EEIC)» –esto es, lo que denominamos el ciberespacio– revela la naturaleza «densa» y articulada de este espacio, que, en realidad, es un «no espacio», al menos en el sentido euclidiano del término. Pese a su denominación -metáfora sociocultural que nos permite aprehender este nuevo contexto por asimilación con nuestro conocimiento tradicional del mundo-, el ciberespacio está constituido por flujos de información escrito en bits y código binario: ya sea esta información una imagen, un sonido o un texto lingüístico. En el ciberespacio, todo es información codificada y organizada en virtud de determinados parámetros. Frente a la traslación física, la penetración y la ocupación de un vacío preexistente, el modo como el usuario transita el ciberespacio es conectando, transformando, activando ideas, conceptos, datos, informaciones...; generando informaciones él mismo con cada «movimiento», con cada *click* de ratón, que puede ser computado, cifrado y descifrado.

En este contexto, narrativa y relato digital son, pues, las estructuras, la urdimbre que conforma la Red. Narrativa y relato digital no existen *en* el ciberespacio, *son* el ciberespacio. El ciberespacio, así, se define como el conjunto de los relatos y las narrativas construidas por los usuarios, bien en su acción productora de contenidos, bien en el ejercicio de su navegación *online*. En consecuencia, puede decirse que el estudio de los discursos y de las narrativas digitales es, en realidad, el estudio de cómo se articula el ciberespacio y de lo que en él acontece.

Ahora bien; fijémonos en lo siguiente: lo que articula el ciberespacio es un sistema de hipertexto. El hipertexto es lo que nos permite conectar nodos de información y, en consecuencia, lo que hace posible la navegación. Pero, más allá de su mera condición de *link*, de enlace, el hipertexto es también una organización de la información

³ NAVARRO, M. A. O., "Museos y museología: apuntes para una museología crítica", Argentina: XXIX Congreso Anual del ICOFOM / XV CONGRESO Regional del ICOFOMA LAM *Museología e Historia: un campo de conocimiento*, 2006.

dossier

a través de «intereses predeterminados»⁴. El hecho de que existan ciertos enlaces y no otros no es casual. En este sentido, la idea de la navegación «libre» del usuario a través del espacio digital no deja de ser más que una verdad a medias.

Esta circunstancia nos revela un factor fundamental que debemos tener muy en cuenta a la hora de afrontar los discursos y las narrativas digitales; que, lejos de ser configuraciones inocuas, cualquier estructura web –página, portal, plataforma, repositorio– constituye en sí misma una construcción intelectual y cultural. En cuanto tales, pues, vehiculan discursos vinculados a determinados posicionamientos ideológicos, ponen en funcionamiento determinadas estrategias comunicativas, atienden a criterios concretos y, en el caso que nos ocupa, desarrollan determinados «relatos» histórico-artísticos –que expresan, a su vez, un modo particular de comprender el sentido de la historia del arte– y propenden determinadas maneras de conocer los hechos artístico-culturales. Sin embargo, y aunque esto sea así, amparados en la ilusión de la neutralidad ideológica y la transparencia que parece presidir la web, diáfana ventana a un campo vastísimo de información y de intercambios sociales sin más, en numerosas ocasiones no es tarea fácil tomar consciencia de estos procesos subyacentes.

Por tanto, al hablar de discursos y narrativas digitales, no sólo debemos estar atentos a las nuevas estructuras y a las nuevas modalidades discursivas, sino que también debemos atender al ejercicio crítico de desvelamiento de las relaciones de poder, estrategias y supuestos que subyacen a ellas.

Además, y como anunciaba previamente, para penetrar en la singularidad de los discursos y de las narrativas digitales resulta imprescindible incardinarlos en los cambios socioculturales y epistemológicos que nuestra actual cultura digital y sociedad-red han traído consigo; especialmente, los nuevos modos de producción, distribución y consumo del conocimiento.

Esta transformación está ligada a múltiples variables, pero especialmente hay que tener en cuenta dos: en primer lugar, la eclosión de la denominada web 2.0 o web social. Pese a la difusión del término y del concepto, no está de más recordar los dos aspectos fundamentales que la definen: la capacidad para interactuar con múltiples usuarios en un marco de relaciones transnacionales y distribuidas; y la capacidad para producir libremente contenidos que pasan a formar parte del gran archivo informacional que constituye Internet. La idea del «prosumidor», ese agente dual que consume y produce al mismo tiempo, ya anunciado por McLuhan y Nevitt y posteriormente teorizada por Toffler, encuentra aquí un espacio ideal para su actualización efectiva⁵.

En segundo lugar, la propagación y penetración de la tecnología ubica y los dispositivos móviles (*locative media*). Estos últimos se han convertido en extensiones de nuestro cuerpo que nos permiten estar conectados sin límite de tiempo o espacio al medio digital, por lo que legítimamente podemos entenderlos como el primer estadio de la condición cyborg. Con la tecnología móvil, la producción e intercambio de contenidos se ha transformado en constitutiva de nuestra actividad cotidiana, en una praxis social que forma parte del quehacer diario. La consecuencia es la indiferenciación cada mayor entre acción digital y acción social, entre vida digital y vida real, haciendo de la transmedialidad y la hibridación el factor realmente definidor de nuestra cultura.

Entre el conjunto de transformaciones que configuran este nuevo contexto, quiero detenerme, por las implicaciones que tiene para el tema del que tratamos aquí, en la emergencia e instauración de un nuevo paradigma del conocimiento, marcado por su carácter distribuido, abierto, conectado, colaborativo y participativo. La distribución del conocimiento en múltiples nodos conectados entre sí, como corresponde a una estructura de red, emerge como alternativa irreducible a los modelos jerár-

⁴ ROYO, J., *Diseño digital*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 48.

⁵ McLUHAN, M. and NEVITT, B., *Take Today: the executive as dropout*, Longman Canada Limited, 1972; TOFFLER, A., *The Third Wave*, Nueva York, William Morrow and Company, Inc, 1980.

quicos y descentralizados que han primado en nuestra cultura occidental desde tiempos remotos. La configuración de una cartografía de múltiple nodos generadores y receptores de información, conectados entre sí a través de redes horizontales, supone el desmoronamiento en el medio digital de la unidireccionalidad del ejercicio del poder, así como la disolución de la tradicional dicotomía centro-periferia; y por tanto, la atomización y desviación de los flujos convencionales de influencia-prevalencia.

En la configuración de este paradigma de conocimiento distribuido es esencial comprender la lógica de socialización que define y construye la web actual. Si la web 1.0 convirtió Internet en un ingente archivo de información, la web 2.0 la ha reconvertido en un espacio social y para la sociabilidad. La web actual se construye a partir del intercambio de múltiple sujetos individuales conectados, que comparten intereses e inquietudes comunes, y que se organizan en comunidades autogestionadas.

La acción de las multitudes inteligentes es, pues, crucial para entender el nuevo paradigma del conocimiento. La significación de la multitud inteligente, concepto teorizado por Rheingold en 2002⁶ como una forma de organización social que nace y se estructura a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se basa en la capacidad cognitiva que reside en el conjunto de múltiples individuos. Asumiendo que la capacidad cognitiva de un ser humano es limitada, la conexión con otras capacidades cognitivas amplifica y expande la inteligencia individual en una inteligencia colectiva. Así pues, el potencial de estas comunidades reside en su capacidad para establecer conexiones, para conectar significativamente ideas, contenidos, informaciones, pero también experiencias, deseos y emociones.

Lógicamente, este paradigma es resultado y, al mismo tiempo, promueve nuevas modalidades de producción de conocimiento. Por una parte, estas nuevas modalidades se fundan en procesos de conexión. De acuerdo con la teoría

conectivista de G. Siemens⁷, la economía del conocimiento contemporáneo viene dada no por procesos de acumulación –políticas de archivo– sino de conexión. Por otra, se inscribe en prácticas de colaboración y participación que se fundamentan en la idea de que el conocimiento tiene que ser abierto y circular libremente. El movimiento *open sources* y la defensa del *software libre* forman parte del mismo contexto.

El sociólogo y economista Jeremy Rifkin, en su obra *La civilización empática*⁸, plantea la emergencia de una nueva cultura del conocimiento, que deja atrás la idea de poseer y acumular conocimientos en competición con los demás, para dar paso al desarrollo de entornos colaborativos, intelectualmente productivos, en los que rigen procesos de colaboración interpersonal, participación e intercambio.

Indefectiblemente, esta nueva comprensión del conocimiento que se construye en colaboración mediante la contribución y agregación de múltiples sujetos individuales trae consigo la aparición de dos nuevos actantes, que si bien no tan nuevos, sí adquieren ahora una visibilidad inusitada gracias a los mecanismos de la web social. Estos son el *outsider* y el *amateur*. El *outsider*, individual o colectivo, ajeno a los cauces institucionales y a los escenarios del poder hegemónico, encuentra en la web un espacio en el que operar desde su situación periférica, abriendo canales alternativos para un discurso teóricamente libre de las presiones y de los criterios asociados al *establishment* cultural, intelectual y político, pero que detenta una imprevisible facultad de acción y de penetración a través de la capacidad amplificadora de la Red.

Por otra, el *amateur*, productor de un conocimiento no experto, fuertemente radicado en la emocionalidad, la afectividad y la subjetividad, que entra en convergencia y conexión con el conocimiento experto basado en la construcción lógico-racional, en los parámetros científi-

⁶ RHEINGOLD, H., *Smart Mobs. The Next Social Revolution*, New Caledonia, Perseus Books, 2002.

⁷ SIEMENS, G., *Knowing Knowledge* (2006). Disponible en <http://www.scribd.com/doc/19598224/KnowingKnowledge1> [Consulta: mayo de 2011].

⁸ RIFKIN, J., *La civilización empática. La carrera hacia una conciencia social en un mundo en crisis*, Barcelona, Paidós, 2010.

dossier

co-académicos y en el pensamiento crítico amarrado en sólidas estructuras intelectuales.

Así pues, bajo esta perspectiva, hemos de completar la afirmación anterior, cuando decíamos que el ciberespacio es el conjunto de los relatos y de las narrativas construidas por los usuarios en su acción productora de contenidos y en el ejercicio de su navegación online, añadiendo ahora, que también lo es «en la actividad de sus intercambios sociales».

3. DISCURSOS, NARRATIVAS Y PLATAFORMAS MUSEÍSTICAS

Hoy día, todo museo, por pequeño que sea, tiene una plataforma web en la que publica e informa de sus actividades; hace accesible sus colecciones por medio de dispositivos digitales de gestión; se irradia a través de las redes sociales; y construye su propia identidad y su reputación a través de estrategias online. El espacio web, por tanto, es un entorno privilegiado para las prácticas de difusión, para la fidelización de públicos, para potenciar la interactividad con los visitantes, y para la puesta en marcha de nuevas estrategias de acceso y comprensión de las colecciones. La museografía y la museología online, también denominada cibermuseología, trabaja ampliamente estos aspectos. Pero, quizá, más interesante para los propósitos de este texto es pensar que el espacio digital, de acuerdo con las características expuestas anteriormente, vehicula una serie de tensiones en el desarrollo de los discursos y de las narrativas museísticas que nos llevan a reflexionar sobre los modos de construir el conocimiento crítico e histórico-artístico.

Si empezamos, por ejemplo, con una mirada rápida a la ordenación que las plataformas museísticas suelen dar a la información sobre sus colecciones, advertimos que prevalecen los listados alfabéticos de autores; las organizaciones basadas en «obras maestras»; las agrupaciones según estilos, escuelas, cronología, etc. Esto es, un tipo de organización que nos remite a un relato convencional de la historia del arte, que se ampara en el modelo de la

enciclopedia –impresa–; en los recursos tradicionales utilizados en la articulación de la episteme histórico-artística; y en el discurso de los *highlights*, las piezas-cumbre del devenir histórico-artístico que la autoridad institucional legitima como tales.

En la actualidad, la presencia y acción digital de los museos se desenvuelve, fundamentalmente, entre dos parámetros: la construcción de estructuras online «tradicionales», ligadas a los primeros estadios de desarrollo de la web –web 1.0 o web informacional–; y la reconfiguración que ha traído consigo la eclosión 2.0. En relación con estas estructuras «tradicionales», consideraremos concretamente dos ejemplos-tipo, pues, sin obviar los cambios operados en el medio digital, son persistentes y se mantienen como trasfondo en la mayor parte de los proyectos digitales museísticos.

Una de ellas son los museos-repositorios: sistemas informacionales en los que los contenidos aparecen ordenados, organizados y estructurados según determinados criterios, y en los que prevalece la presencia del catálogo online; por lo general –y aunque basado en un sistema de navegación hipertextual–, traslación electrónica del catálogo físico. Estas estructuras están ligadas a las políticas de archivo propias de la web 1.0 y a la hegemonía de la base de datos como método de organización de la información, que encuentra en el ámbito de los museos una muy buena acogida en la medida en que conecta con los procesos de catalogación propios del campo de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural.

El discurso del catálogo-base de datos está basado en el paradigma de las Ciencias de la Computación y de la Documentación, en sus procesos de clasificación y sistematización de la información, y en las técnicas de inventario. Su modelo narrativo constituye, en realidad, un no-relato, al estar basado en la individualidad del objeto descrito en su ficha de registro; en la información estructurada a través de conjuntos estandarizados de metadatos, pero compartimentada y desagregada; en suma, en una compilación de elementos autónomos, autosuficientes y autoexplicativos que generan un percepción fragmentada del devenir histórico y de la

realidad artística. Si bien resultan sumamente eficaces para la ordenación y estructuración de la información, se muestran insuficientes, ya que nada tienen que ver con las estrategias interpretativas que están en la base de los nuevos discursos curatoriales, por no hablar de las perspectivas de análisis de los estudios culturales que han colonizado los planteamientos histórico-artísticos. Es cierto que, como Lev Manovich argumenta, las elecciones que el usuario puede realizar en su proceso de búsqueda a través de la base de datos es susceptible de construir un tipo de «narrativa», que él denomina interactiva o hiper-narrativa –por similitud con el hipertexto–, caracterizada por el trazado de múltiples trayectorias⁹. Ahora bien, si el usuario no es consciente de estar construyendo o transitando por una narrativa específica, sino que está concentrado en su proceso de búsqueda, la narrativa pierde su sentido de construcción que adquiere una significación como tal para el usuario.

Para paliar, de algún modo, esta insuficiencia, en el ámbito anglosajón ha emergido la iniciativa denominada Online Scholarly Catalogue Initiative (OSCI), financiada por la Getty Foundation, uno de cuyos objetivos es, precisamente, explorar modos a través de los cuales las publicaciones digitales de los museos puedan ser utilizadas para producir un conocimiento innovador en el ámbito de la Historia del Arte¹⁰. Para ello, nueve museos trabajan en el desarrollo de nuevas arquitecturas informaciones dinámicas e interactivas, interconectando de manera creativa obras de arte con materiales complementarios de carácter científico-académico, agregando imágenes relacionadas para promover el análisis comparativo, y utilizando todas aquellas posibilidades proporcionadas por el formato hipermedia propio de la web.

Esta idea, basada en las posibilidades de la web para agregar y enlazar todo tipo de recursos y materiales, también ha sido asumida por diferentes museos, que en sus plataformas han desarrollado secciones en las que los discursos curatoriales de las exposiciones –temporales o permanentes– se amplifican con micronarrativas contribuidas por diferentes agentes –críticos, especialistas, comisarios, restauradores, etc.– que multiplican los puntos de vista en una construcción discursiva plural. Poliedricidad, por tanto, de las lecturas que convergen simultáneamente en la explicación de la obra artística. En este tipo de recursos la obra artística deja de ser un objeto de contemplación y disfrute para transformarse en un objeto de conocimiento, de exploración, de investigación... Nos movemos por la imagen buscando el detalle «revelador», gracias a formato de alta resolución, y diferentes voces ofrecen su perspectiva crítica e interpretativa. Constituyen, pues, un ejemplo interesante de cómo la naturaleza del medio digital permite desarrollar nuevas modalidades de discurso que están más cercanas a los planteamientos de la museología crítica.

En otras fórmulas, y aprovechando igualmente las posibilidades del hipertexto, se ofrecen narrativas que hilan la colección en discursos concretos a través de las cuales se les confiere significaciones diversas en función de los itinerarios en las que éstas se encuentran. Véanse, por ejemplo, los itinerarios *online* que organiza la National Gallery de Washington¹¹ [Fig. 1].

En estos entornos, el medio digital multiplica las posibilidades de lectura de la colección, al generar recorridos y discursos simultáneos que coexisten con la narrativa real y efectiva del espacio físico. Ahora bien, no perdamos de vista que, aunque diversas, estas narrativas siguen siendo propuestas unidireccionales que emanan de la institución-museo; y que tampoco son privativas del medio digital, puesto que la propuesta de recorrer las salas en función de distintos itinerarios interpretativos también acontece en el museo físico. La especificidad que aporta la web es la capacidad para disolver las restric-

⁹ MANOVICH, L., "The database as symbolic form", in *The Language of the New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

¹⁰ El proyecto está formado por un consorcio de nueve museos: the Art Institute of Chicago; the Arthur M. Sackler and Freer Gallery of Art; the Los Angeles County Museum of Art; the National Gallery of Art, Washington, D. C.; the San Francisco Museum of Modern Art; the Seattle Art Museum; Tate Gallery; the Walker Art Center; y the J. Paul Getty Museum. (http://www.getty.edu/foundation/funding/access/current/online_cataloging.html) [consulta: diciembre 2011].

¹¹ <http://www.nga.gov/onlinetours/index.shtml> [Consulta: noviembre 2011].

dossier

Fig. 1. Propuesta de itinerario virtual. National Gallery de Washington

The screenshot displays the National Gallery of Art's virtual tour interface. On the left is a navigation menu with links such as 'What's New', 'Recent Acquisitions', 'The Collection', and 'Search the Site'. The main content area features the title 'THE COLLECTION' and 'NATIONAL GALLERY OF ART'. A central image shows the painting 'The Lavie Children' by Johann Zoffany. To the right of the image, the text provides the artist's name, dates (1733-1810), the title 'The Lavie Children, c. 1770', the medium 'oil on canvas', dimensions (overall and framed), and the collection name 'Paul Mellon Collection'. Below the image, there is a section titled 'From the Tour: British Conversation Pieces and Portraits of the 1700s' with a sub-header 'Object 6 of 6'. The text describes Zoffany's arrival in London in 1760, his work in Rome and Germany, and his patronage by the royal family. It also mentions his nomination to the Royal Academy of Art in 1769 and his subsequent work in Florence and Calcutta. A detailed description of the painting 'The Lavie Children' follows, noting that it depicts seven siblings in an English family of French Protestant ancestry, with their father, Germain Lavie, as a solicitor in Putney. The text describes the active poses of the children and the various activities they are engaged in, such as playing with a dog and reaching for fish. At the bottom of the page, there is a list of links for 'full screen image', 'artist information', 'bibliography', 'conservation notes', 'detail images', 'exhibition history', 'location', and 'provenance', along with a 'back to gallery' button.

ciones físicas del museo, utilizando Internet como gran repositorio de contenido artístico, en el que cualquier objeto digital es potencialmente enlazable y conectable; por tanto, susceptible de formar parte de narrativas y relatos solo posibles en el escenario digital. No obstante, antes de poder hacer un uso extensivo de esta potencialidad, las políticas de uso y derechos de propiedad de los museos deberán flexibilizarse o reformularse en nuevos modelos.

Asimismo, es cierto que las nuevas propuestas de discursos curatoriales que han explotado el metarrelato lineal y cronológico convencional también tienen su presencia en las plataformas museísticas en espacios en los que se explican detalladamente y se pueden visualizar el conjunto de obras que componen cada una de

las narrativas trazadas. Un ejemplo significativo, al respecto, es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. A través de las explicaciones ofrecidas en la plataforma web, es posible tener acceso a la nueva reordenación de la colección. Sin embargo, esto no deja de ser un uso informacional de la web utilizada, en este caso, para describir un escenario físico.

Un ejemplo que merece ser comentado en este contexto es el de Google Art Project, una galería digital que, si bien no funciona como plataforma museística de una institución concreta, su colección de imágenes sí deriva expresamente de los museos participantes en el proyecto». Este nuevo servicio de Google ofrece al usuario un repositorio de imágenes de obras artísticas en formato gigapíxel –con sus posibilidades inherentes

Fig. 2. Reproducción digital de Los embajadores de Holbein, con su información asociada. Google Art Project



de exploración detallada—, que se acompañan de distintas informaciones multimedia que ahondan en su descripción, explicación e interpretación [Fig. 2].

Parece evidente que, al igual que lo indicado para el proyecto OSCI, Google Art Project ejemplifica uno de los cambios importantes que se están operando. Pese a todo, el modelo estructural y el discurso subyacente sigue siendo tradicional: el objeto artístico entendido como *master piece*, definido así por el discurso histórico-artístico prevalente; que ha sido seleccionado, a su vez, por la institución museística correspondiente; y que hace expreso el aislamiento y la descontextualización de su condición de icono cultural universal al estar inserta en un repositorio de consulta hipertextual pero carente de hilazón narrativa entre sus objetos.

El segundo ejemplo-tipo al que me refería anteriormente es el de los museos facsímiles, aquellos que reproducen fielmente en el espacio digital las características y condiciones del museo físico, con reconstrucciones 3D, museografía arquitectónica virtual, espacializaciones que permiten recorridos virtuales y simulaciones. Los museos facsímiles presentan una ventaja incuestionable al hacer universalmente accesible el museo y sus colecciones a millones de personas que jamás tendrán la oportunidad de verlo físicamente. Los museos facsímiles han hecho las delicias de todos los públicos, en primer lugar, por el virtuosismo tecnológico que conlleva; en segundo lugar, por la familiaridad de la experiencia sensorial, aunque esta sea incompleta. Pero, desde el punto de vista que interesa a este texto, sus inconvenientes son importantes. No solo contribuyen a

dossier

Fig 3. Una de las salas de la iniciativa colaborativa la Exposición Expandida



consolidar la idea de que el ciberespacio es una réplica digital del mundo físico –falacia absoluta–, sino que restringen las posibilidades de experimentación: aportan poco a la cibermuseografía y menos a la exploración de nuevas narrativas basadas en la especificidad del medio digital. En estos casos, el relato curatorial del museo se transfiere sin más al espacio digital, pero sin poder obviar su desvirtuación, dado que la retórica del tamaño, las proporciones, la distancia y los contrastes visuales desaparecen.

Son escasas las iniciativas emprendidas en nuestro país para desarrollar nuevos modelos de discursos curatoriales digitales¹². Por lo general, encontramos estos dos: las reproducciones facsímiles y las secciones informativas que explican y expanden el discurso de una exposición físicamente existente, tal y como indicaba en párrafos anteriores. Con todo, desde hace tiempo algunas instituciones, como el mismo Ministerio de Educación,

Cultura y Deporte, llevan desarrollando “exposiciones” enteramente digitales en las que se reúnen obras pertenecientes a distintas colecciones, deslocalizadas en el espacio físico, pero que se reagrupan virtualmente para construir determinados relatos o narrativas¹³. En una de las más recientes, *Patrimonio en femenino. Ausencias y silencios*¹⁴, encontramos superpuestos 5 relatos, cada uno de los cuales desarrolla un itinerario dual en el que las ausencias y los silencios se complementan. Son, por tanto, 10 relatos entrecruzados que, en su conjunto, constituyen un discurso global. La capacidad de la web para superponer capas semánticas y para multiplicar la direccionalidad del relato incrementa significativamente la riqueza de significaciones y de interpretaciones que el discurso curatorial puede desarrollar.

Más radical en sus planteamientos es la iniciativa «la exposición expandida», coordinada por un grupo de histo-

¹² No nos referimos aquí a proyectos curatoriales relacionados con el net-art o los nuevos medios, sino a iniciativas que tratan de buscar modelos de discurso en las especificidades del medio digital.

¹³ Europeana también tiene incorporada este tipo de secciones. <http://exhibitions.europeana.eu/> [Consulta: diciembre de 2011].

¹⁴ <http://www.mcu.es/museos/MC/AusenciasSilencios/index.html>.

riadoras y críticas de arte¹⁵ [Fig. 3]. Esta iniciativa rediseña el discurso curatorial siguiendo la narrativa propia del formato blog y utilizando los medios de participación de la web social para promover un proyecto de comisariado colectivo. Las salas, concebidas como entradas de determinados blogs que se encuentran distribuidos por la blogosfera, desarrollan discursos curatoriales que parten del posicionamiento conceptual de diferentes comisarios.

En este montaje, de nuevo, lo importante es el discurso y la reflexión en sí, pero, además, se plantea explícitamente como alternativa a los cauces institucionales, más pendientes, según este grupo, de la espectacularización y de la comercialización. Frente a lo que se considera ha sido predominante en las políticas expositivas de las instituciones museísticas durante los últimos tiempos, con este proyecto se quiere reformular la idea de la exposición transformándola en un instrumento para estimular la conciencia crítica de los ciudadanos sobre la sociedad, el patrimonio y la cultura. Un pensamiento, por tanto, en el que resuenan los principios de la museología crítica.

Ahora bien, esta iniciativa nos confronta con diversas cuestiones que merecen una reflexión pausada: por una parte, y ateniéndonos a lo museográfico propiamente dicho, la marginalidad –o disolución– que la retórica de la imagen experimenta en estas nuevas fórmulas –lo cual, también puede ser aplicado al modelo de *Ausencias y Silencios*–, y con ello, la recreación en la formalidad como parte de la experiencia artística. Y siguiendo el hilo de esta reflexión: en este tipo de exposiciones, ¿se actualiza, en realidad, una experiencia artística o un ejercicio crítico e intelectual?

Por otra parte, la expansión del discurso museológico/museográfico más allá de las plataformas museísticas y, por tanto, la emergencia de nuevos escenarios que aún necesita de exploración e investigación. En relación con esto, la licuefacción de los referentes institucionales. Las posibilidades de acción y participación que brinda la web social viabilizan la construcción de narrativas propias que, alejadas de los cauces institucionales, nacen de

las necesidades de la colectividad y de la ciudadanía. Desde este punto de vista, el museo, la institución de la memoria por excelencia, empieza a perder su papel hegemónico como constructor y preservador de la memoria colectiva, que encuentra ahora en estos procesos autónomos y auto-organizados un nuevo modo de reformularse.

En otro orden de cosas, el museo también ha proyectado en el entorno digital su vocación educativa y pedagógica, haciendo de las plataformas museísticas auténticos ecosistemas de aprendizaje. En ellas –nuevamente–, más que los procesos de contemplación de objetos, se favorecen los procesos de búsqueda de información, comparación y análisis. La interactividad que se promueve en el usuario transforma su papel de contemplador en explorador, y el objeto deja de ser un artefacto de contemplación estética para convertirse en un objeto de conocimiento, sobre el que se indaga, pregunta, debate y reflexiona. Asimismo, en este proceso de indagación, el objeto dejar de ser el núcleo mismo del discurso, para dar importancia a la conexión de ideas, a la relación, al proceso... No es tan importante la identidad del objeto per se, como el proceso a través del cual el sujeto va construyendo conocimiento. De nuevo, los itinerarios que se construyen dejan de estar sustentados por un proceso de visualización del objeto: la secuencialidad visual, propia del discurso expositivo físico, no funciona en estos recorridos.

Con todo, es quizá en el uso de narrativas transmediales donde el museo puede viabilizar mejor su vocación de promover una conciencia social crítica entre los ciudadanos. La narrativa transmedia, que hibrida procesos que acontecen en el medio digital con otros que tienen lugar en el medio físico, tiene la capacidad de intervenir directamente sobre el territorio y la colectividad, generando experiencias socializadoras encaminadas a tomar conciencia de la propia identidad, del entorno y de la cultura.

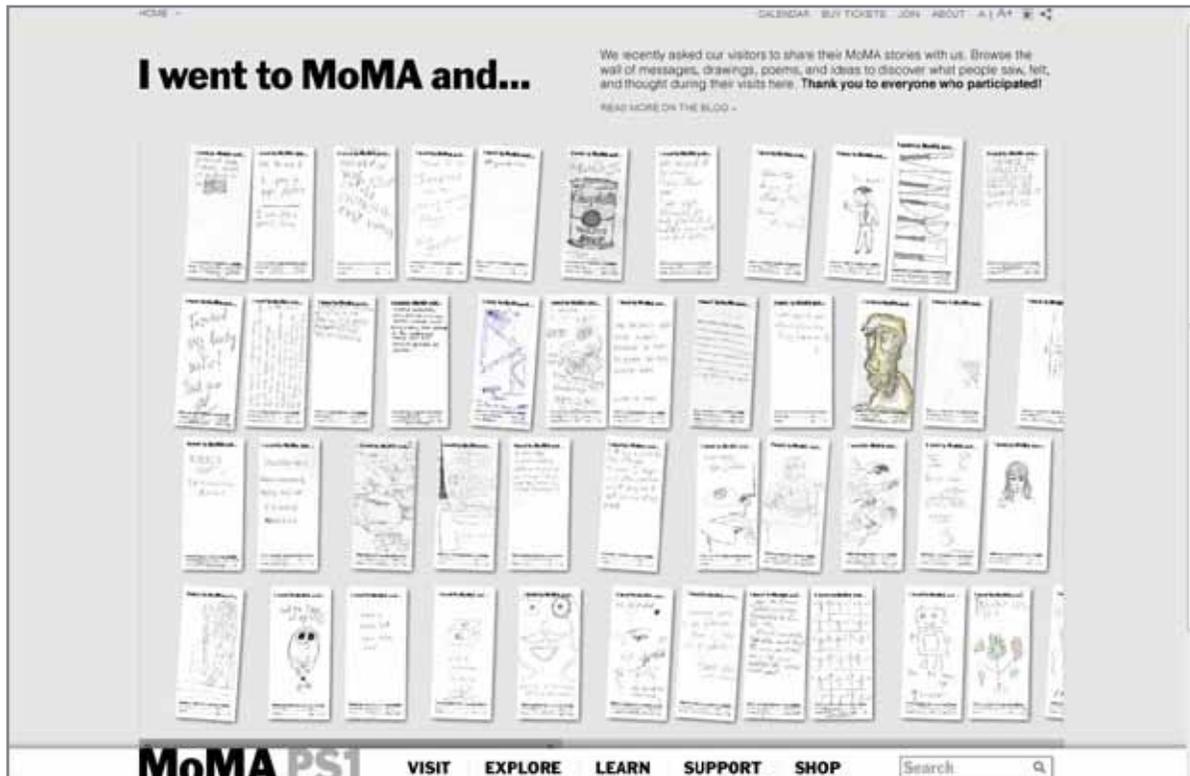
¿El museo social?

Estos ejemplos aparecen hibridados en numerosas propuestas y proyectos, que tienen como particula-

¹⁵ <http://laexposicionexpandida.net/> [Consulta: diciembre de 2011].

dossier

Fig. 4. Sección de la plataforma museística del MOMA dedicada a visibilizar la diversidad de percepciones y experiencias de sus visitantes materializada en frases, comentarios y dibujos



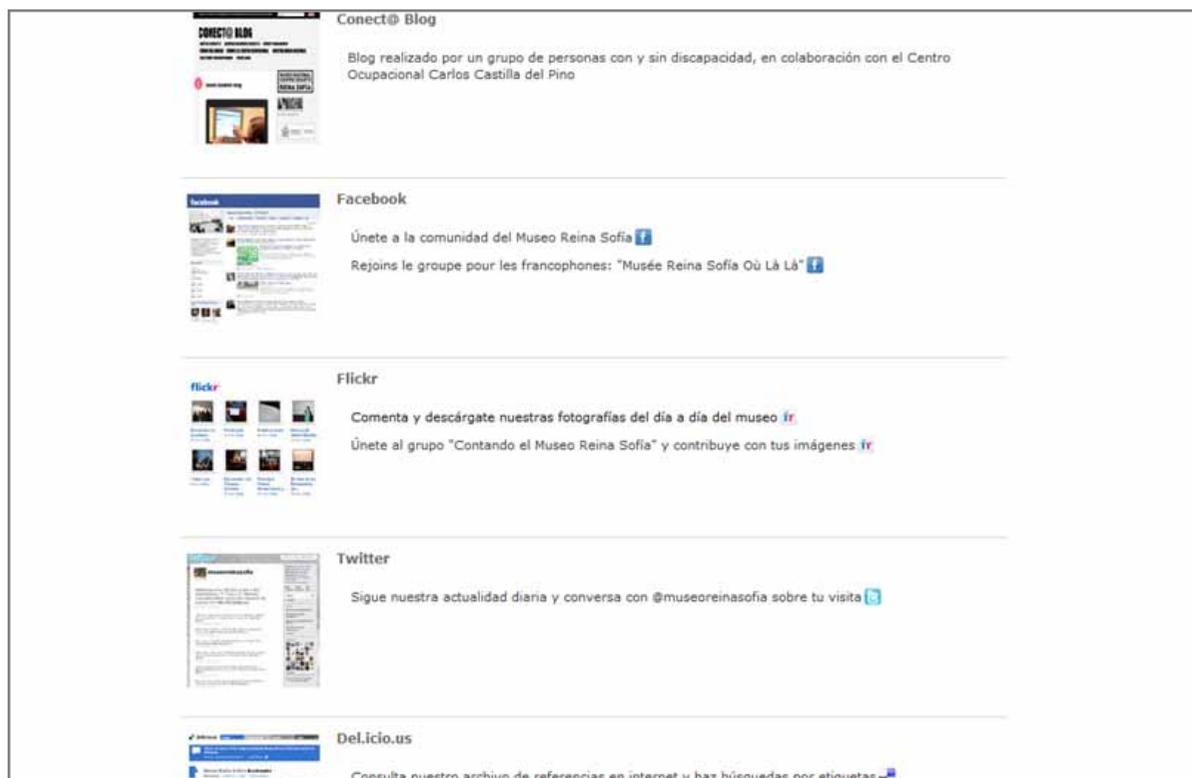
alidad modernizadora la apropiación de las lógicas de participación social que definen el paradigma 2.0. La activación de estas estrategias como parte de su acción cultural y la colonización de las redes sociales ha supuesto una transformación importante en la presencia digital del museo, en el desarrollo de su discurso y en la construcción de determinadas narrativas. Vista en perspectiva, esta transformación nos aproxima a algunos de los principios postulados por la museología crítica, como ahora veremos. Sin embargo, nótese que he utilizado el término «apropiación» intencionadamente, pues no está muy claro aún si el uso de estas estrategias responden a un proyecto socializador real, a una apertura real de la institución museística a agentes sociales que empiezan a detentar ahora una voz propia y a construir un discurso plural, o si se adecua, más bien, a estrategias comunicativas que buscan la

fidelización de públicos, la atracción de usuarios y el incremento de presencia y visibilidad.

En el contexto de estas prácticas de socialización, el museo se ve confrontado a dos fenómenos importantes: en primer lugar, la diversificación y pluralización de su propia identidad, que ahora se hace múltiple, diversa y colectiva al estar construida, en determinados casos, a partir de la subjetividad aportada por sus usuarios. De este modo, junto a la plataforma museística institucional, encontramos en convivencia con ella otras visiones del museo contribuidas por el conjunto de sus usuarios o visitantes. Visiones basadas en la emocionalidad, la afectividad y la subjetividad [Fig. 4].

En segundo lugar, la disgregación de su presencia digital en múltiples canales y servicios (redes sociales, blogs corporativos, repositorios de imágenes y vídeos, espacios de microblogging, etc.) Nos encontramos, por

Fig. 5. Servicio de redes sociales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



tanto, con una identidad distribuida, que en cada canal o plataforma ha de reformularse en función de sus características específicas, y que propende una visión fragmentada del museo y de su discurso [Fig. 5].

En cualquier caso, lo más significativo de esta reformulación de los museos ha sido la inclusión del sujeto en su discurso y en su acción cultural. En España, esta incorporación se ha producido a través de diversas estrategias. Una de ellas ha consistido en propiciar la intervención directa en blogs y foros corporativos, en los que se ofrece a los usuarios la posibilidad de dialogar con los representantes de la institución; otra, la publicación en repositorios sociales de toda o parte de la colección, que queda a disposición de los usuarios para su comentario, apreciación o redifusión mediante enlaces; en otros casos, se le pide directamente al usuario que colabore en la producción de contenidos, como la iniciativa de Educathyssen, un

proyecto para la geolocalización de los espacios representados en la colección Thyssen-Bornemisza de Madrid en la que los usuarios pueden aportar imágenes recientes de esos espacios fotografiados por ellos mismos; o bien se les permite el diseño y desarrollo de sus propias narrativas en galerías o recorridos virtuales que beben de los catálogos y materiales digitales institucionales [Fig. 6].

Sin lugar a dudas, esta lógica inclusiva y participativa conlleva múltiples aspectos, a mi modo de ver muy positivos. Por una parte, se crea un entorno que permite la visibilización de la voz de los públicos, hasta ahora ausente en los discursos museísticos, adquiriendo una entidad propia. La participación de múltiples sujetos que aportan su «saber» individual configura una visión plural y multivalente sobre los hechos culturales en los que el discurso entendido como proyección de una política o estructura de poder parece disolverse. La comunicación tiende a ser

dossier

Fig. 6. Cómo crear un recorrido propio. Propuesta digital del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona



horizontal y el medio digital se configura como un espacio en el que, a través de las herramientas y estructuras proveídas por la propia institución, el espectador puede construir una narrativa personal. El relato construido por el público –sujeto ahora proactivo–, en el que rigen los parámetros de la individualidad y la subjetividad, entra en concomitancia con los discursos curatoriales institucionales, regidos por los criterios científico-académicos y críticos.

Así pues, y tomando como base la colección del museo, se da la potencialidad de generar una narrativa colectiva, basada, no obstante, en la identidad de cada una de ellas; un discurso con múltiples puntos de vista, globales y multiculturales. No obstante, adviértase, de nuevo, el uso intencional de la palabra «potencialidad». Hablamos de potencialidad porque en la práctica real esto aún no ha sucedido.

Es cierto que todas estas acciones generan la percepción en la ciudadanía de que la política cultural deja de serles algo ajeno, un proyecto que emana de las instancias del poder y se construye de arriba-abajo, para adecuarse ahora a sus intereses y necesidades, porque el ciudadano puede participar y colaborar. Sin embargo, la visión idílica de este espacio colaborativo, democrático, plural y participativo

no resiste una mirada crítica. La alteración del sistema de relaciones convencionales, en las que la institución museo está en propiedad de un discurso único y prevalente, que se erige en argumento de autoridad, no se disuelve sin más por la inclusión de lógicas participativas, cuando éstas están, en realidad, diseñadas y preparadas por el propio museo para responder a determinadas estrategias. En el escenario participativo del museo, el usuario puede hacer lo que el museo le deja que haga en virtud de las herramientas y mecanismos de intervención que ponga a su disposición, y de cómo los ponga.

Así, bajo la acción democratizadora y la horizontalidad de las relaciones que se atribuyen al medio digital, convertido ahora en una web social por virtud y gracia de las tecnologías 2.0, subyace la aparición de nuevas formas de liderazgo soberano, nuevas modalidades de ejercer influjo, nuevos sistemas de mediatización, manipulación e intervención ideológica. Como decía Juan Martín Prada, en un artículo de 2008¹⁶, la presentación de la web 2.0 como un espacio de felicidad, amistad, compartición, comunicación,

¹⁶ MARTÍN, PRADA, J., "La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0", *Estudios Visuales*, 2008, p. 78.

cooperación, etc. presupone una neutralidad ideológica que no es real. Si este espacio de socialización no existe previamente, sino que es generado a través de la acción socializadora realizada por los propios usuarios, una de las claves del mantenimiento del sistema es la preservación de la motivación para socializarse. Hay que estar, pues, atentos a las claves que rigen el diseño de las relaciones y las modalidades de socialización que nos ofrecen estos ecosistemas sociales, a las estrategias y a los intereses subyacentes. En consecuencia, la web social no presupone la desaparición del ejercicio de poder, sino su reformulación en otros modelos adecuados a la lógica de funcionamiento del medio digital. No perdamos de vista esta cuestión.

Crítica –pero en otro sentido– es también la participación real de los públicos. No sirve de mucho diseñar estrategias de participación si no existe previamente una cultura de la participación. Al final, el diálogo de los blogs corporativos se convierte en un monólogo en el que, de vez en cuando, asoman un par de comentarios triviales¹⁷.

Y he aquí otro de los grandes retos en estos nuevos procesos de construcción del conocimiento en los que conocimiento experto y no experto convergen. Frente al riesgo, ya advertido hace décadas por Juan Antonio Ramírez¹⁸, de llenar el espacio digital con un contenido banal, nos encontramos con el reto de que de esta convergencia emerja un conocimiento artístico-cultural realmente significativo y nuevo. Cada uno de los dos conocimientos –experto y no experto– es legítimo en su propia naturaleza e idiosincrasia, aunque sean radicalmente diferentes. El caso anteriormente indicado de Educathyssen puede ser un buen ejemplo: junto a la ficha escrupulosamente elabo-

rada por el técnico del museo, en la que se incluyen datos histórico-artísticos, interpretativos, contextualizadores, etc., se incardina el conocimiento subjetivo del usuario, que aporta la emocionalidad del patrimonio próximo y conocido vivencialmente al mantener con él una relación experiencial diaria y cotidiana.

Dado que la condición digital de nuestra sociedad y nuestra cultura es ya irremediable, un largo recorrido nos espera todavía por delante, de reflexión, crítica e investigación. Ser digital no es una etiqueta que se logra por estar en la web; implica una transformación esencial en múltiples dimensiones –conceptual, epistemológica, metodológica, ideológica...–. De cómo realicemos esa transformación dependerá el futuro del conocimiento y de la cultura artística. También el campo de la museología encuentra aquí un prolífico escenario en el que reflexionar sobre diversos aspectos que, en realidad, habitan en las bases mismas de su condición disciplinar: la tensión entre la idea de autoridad institucional y las demandas del público como conjunto social; la convergencia/divergencia entre el conocimiento especializado y el conocimiento popular; la dialéctica entre lo global y lo local como redefinición de la convencional antítesis centro-periferia; o la viabilización coherente del museo como espacio de contacto y diálogo multicultural, pero también de fricción y confrontación.

Finalmente, cabe realizar una última pregunta: ¿es legítimo proyectar el análisis de la museología crítica más allá de los discursos y de las narrativas que se desarrollan en el contexto de las plataformas y entornos institucionales?; ¿es viable plantearse como objeto de análisis los relatos alternativos que emergen en un espacio de acciones sociales des-jerarquizadas y conocimiento distribuido? Bajo mi punto de vista, no sólo es viable sino absolutamente necesario si queremos tener un conocimiento real de los caminos por los que transita la construcción de la memoria y de la cultura artística en nuestro tiempo. Por eso, y asumiendo que lo expuesto hasta aquí queda incompleto sin este punto de vista, solo puedo cerrar este artículo comprometiéndome a revisar estos «otros» caminos en un próximo texto. ■

¹⁷ En la multitud de blogs corporativos consultados para la elaboración de este texto ha sido sumamente difícil encontrar una entrada que tenga más de tres breves comentarios.

¹⁸ «Está por ver, en fin, lo que el colectivo profesional de los críticos e historiadores del arte hará en los próximos años si se cumplen las promesas de la galaxia Internet [...] Una interesante aventura intelectual y un gran desafío se abre antes las nuevas generaciones de analistas y estudiosos de las artes: demostrar demostrar las posibilidades de los nuevos recursos técnicos para desplegar un pensamiento no banal». (RAMÍREZ, J. A., *Historia y Crítica del Arte: fallas y fallos*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998).

Anthony A. Shelton

UNIVERSIDAD DE BRITISH COLUMBIA (CANADÁ)

De la antropología a la museología crítica y viceversa

RESUMEN La museología crítica sólo puede ser definida en un complejo marco teórico, pero consiste básicamente en mantener un continuo diálogo crítico que anime una actitud de constante autorreflexión, entre museos y sus más amplios públicos. También anima a las instituciones para adoptar prácticas más experimentales, valorar la apertura y transparencia, y apoyar el compromiso con la comunidad.

PALABRAS CLAVE: Museología crítica / teorías museológicas

ABSTRACT

FROM ANTHROPOLOGY TO CRITICAL MUSEOLOGY AND VICEVERSA

Anthony A. Shelton
(University of British Columbia,
Canada)

Critical museology can only be defined in a complex theoretical framework, but basically it consists in an ongoing critical dialogue that encourages a constant self-reflexive attitude between museums and their wider constituencies. It also provides encouragement to institutions to adopt more experimental practices, value openness and transparency, and support community engagement.

KEYWORDS: Critical museology / museological theories

There is not one museology but three, each defined by a particular epistemological position; method or technique; communicative media, and practice. Since these three museologies, which I have termed operational, critical and praxiological, have been discussed in earlier publications¹, I will focus here only on the relationship between the first two in order to better define the nature and singularity of critical museology itself.

Operational museology is that body of knowledge, rules of application, procedural and ethical protocols, organizational structures and regulatory interdictions that constitute the field of practical museology. In addition, it comprises the related professional organizations; accredited courses; systems of internship; mentorship and peer review; conference cycles; seminars and publications through which it regulates and reproduces its institutionalized narratives and discourses. Operational museology combines and rationalizes different discourses derived from epistemologically distinct systems of knowledge and ethical interdictions into a seemingly discrete and coherent subject which over the past sixty years has been taught in universities, credited by professional associations and applied in museums and galleries internationally. Furthermore, in the past twelve years it has stimulated an avalanche of academic and scholarly conferences, books, papers and readers in English, Portuguese and Spanish, though with few exceptions the disciplinary architecture of operational museology has not itself been subjected to sustained analysis or deconstruction.

Critical museology has as its subject, the study of operational museology. As a field of study it examines the imaginaries, narratives and discourses; their articulations and integrations within diverse organizational structures which taken together constitute a

field of cultural and artistic productions articulated through public and private museums; heritage sites; gardens; memorials; exhibition halls; cultural centers and art galleries. It is distinct from Peter Vergo's new museology, which never defined its field and methods of study, or subjected the 'old' museology to sustained critical evaluation. Indeed, given the work's promise and its use of the term 'new museology' it is curious that neither the theoretical apparatus or the critiques already formulated against the old museology by the Brno School, were employed by the volume's various contributors. Neither does critical museology acknowledge the value of preserving the distinction between museology and museography; between intellectual and applied disciplines, which is largely irrelevant to the critical approach taken here. Critical museology is predicated on four general epistemological positions, which stand in a negative relation to operational museology, and six fundamental methodological interdictions that guide its application.

EPISTEMOLOGICAL POSITIONS

1. History does not exist independent of human perception and cognition, and is constructed by society. It is governed neither by revelation or laws, and is neither spiritually or materially transcendent of humanity. Furthermore, history is not unitary or unified, but is constructed in different ways by different societies. Neither is history necessarily linear or cumulative. History is composed through the articulation of structures of events that orchestrate causal relations between different conditions, actions and mentalities to create explanatory frameworks of the past. These frameworks are never unitary or coherent, but exist as distinct event structures, which are rationalized to constitute national, minority or universal histories; each legitimated by supposed truth criteria, which impute it conviction and ensures its reproduction and dissemination through museums, galleries, media and the educational system.

¹ SHELTON, A., "The Future of Museum Ethnography", *Journal of Museum Ethnography*, 9, 1997, pp. 33-49; SHELTON, A., "Unsettling the Meaning. Critical Museology, Art and Anthropological Discourse", in BOUQUET, M. (ed.), 2001; SHELTON, A., "Museums in an Age of Cultural Hybridity. Folk", *Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43, 2001, pp. 221-249.

dossier

In *The Savage Mind*² Claude Lévi-Strauss argues strongly that ‘history’ does not possess a uniform or homogeneous consistency, but is constituted through different ‘densities’ of events. Some historical periods have left rich documental legacies to provide materials with which causal relations can be constructed, and the resulting interpretations compared to others constructed from like documentation to test the original causal hypothesis. Other periods however, have a paucity of the documentation from which a structure of events can be constructed, giving it a lighter temporal density than others, or forcing its interpreters to rely more heavily on archaeological or art historical ‘evidence’. ‘History’ then brings these causally inflicted event structures together in a linear projection to compose master narratives, which are often appropriated by specific interest groups, or national and global communities.

History is not only internally differentiated and made up of different densities of time, which determine the conditions and possibilities for the establishment of causal relationships, but every event structure is itself made up of different, often competing, structurations of time. Georges Gurvitch in *The Social Spectrum of Time*³ distinguishes between distinct social groups to which he attributes specific historical orientations; church time for example, possesses a past present orientation while entrepreneurs have a present future orientation. Science also has a forward future orientation. Groups experience time differently and consequently structure it in different ways. Furthermore, before the collapse and reduction of the category of time to indices of mechanical movement, and the imposition of the clock to measure such movement, time was measured in different ways, each of which imparted it a distinctive qualitative character. The fragmentary and unevenly articulated event structures that we describe as constituting history are therefore neither uniform or

unitary; they constitute a heterogeneity of structures, which obscure the multiple ways time is experienced and articulated within them.

Universal history is a representation of representations.

Museums have legitimated themselves as embodiments of a long genealogy of institutions –the heirs of the library of Alexandria, church treasuries, cabinets of curiosities, enlightenment collections– which is fundamentally incompatible with the nature of history. The foundation and operational narratives through which museums legitimate themselves need to be subjected to skeptical scrutiny. Every history is a constructed fiction and every fiction has its own history. The historical legitimacy which operational museology claims for itself therefore needs effective deconstruction.

2. For operational museology, one thread that has been prioritized to give it historical continuity and impart it an objective legitimacy is the figure of the collector. Collecting, operational museology has argued, has characterized every society and every period in the history of human development and has been naturalized as a fundamental psychological predisposition common to the whole of humanity⁴. Even our species identity (materialist, acquisitive and competitive) has been defined by our universal propensity to collect. The justification of such activity however is not attributed its origin in history but in a transcendental psychological drive. The legitimation of human materialism, acquisitiveness and competitiveness is, in operational museology, guaranteed by transcendental laws that exist and govern behavior independent of society, but whose effects can be demonstrated and ‘proven’, by museums asserting a truth effect, which is then disseminated through exhibitions and programs. Museums therefore legitimate their own activities by reference to transcendental psychology.

² LEVI-STRAUSS, C., *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966.

³ GURVITCH, G., *The Spectrum of Social Time*, Dordrecht, Reidel, 1964.

⁴ SHELTON, A., “Museums and Museum Displays”, en TILLEY, C. et al. (eds), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 2006, pp.480-499 (pp. 481-2).

Operational museology, further argues that collecting is conditioned by well-defined and explicit ideal modalities. Susan Stewart⁵ and Susan Pearce⁶, distinguished between three modalities of collecting; fetishistic, souvenir and systematic. Fetishistic collections are those that have been amassed through a pathological fixation that substitutes a specific type or order of objects in place of the normal sexual impulse. Souvenir collecting is likewise centered on the ego. Here, following Stewart, the individual condenses personal experience of a time and space within an object that then contains his or her subjective memories. Only the systematic collection escapes the confines of the ego, by subordinating itself to the fulfillment of the rules of a transcendental objectivist science. Here, accumulation is regulated by its focus on specific, systematically defined classes of objects, which share a common (natural) affinity. Only this latter modality, because collecting is regulated by natural classification, is considered 'scientific' and deemed therefore useful for museum-based research and exhibition. In her 1989 paper, Pearce used this typology to distinguish between legitimate (systematic), and illegitimate (fetishistic and souvenir) collecting to delineate the division between ethically responsible and irresponsible acquisition. By focusing collecting on the acquisition of systematically constituted object classes, museums are made into scientific institutions and their work re-legitimated by what Lyotard refers to as the Humboldtian paradigm (1984).

Collecting however, does not fall so neatly into these three categories, as many collectors themselves have demonstrated when talking of their personal or group motivations⁷, and in a later article⁸, Pearce herself revises

her position to acknowledge that motivations probably draw and mix together all three criteria that she and Stewart had earlier defined. Nevertheless, by reducing the motivations behind collecting to a tripartite psychologically based typology, operational museology was able to construct and objectify a history through which museum practice could be legitimated⁹. This reduction of history to the play of psychological processes obfuscates the heterogeneous and conflicted contexts in which many collections were made, the political and social contexts of how they were used and their role in defining personal identity. A Critical Museology would aim to rescue museology from both the dead hands of an objectivist history and from psychological reductionism in order to restore a critical historical approach to the processes of collections and the development of collection based institutions¹⁰.

3. Operational museology has constructed the museum's institutional authority from an uncritical acceptance of empirical methodologies anchored in theories of objectivity. The institution of curatorship, based on the privilege it accords material culture (not documents) as its source of knowledge, is the essential guarantor of this self-same authority. There is therefore a teleological circuit in which curatorship guarantees the knowledge-value of material culture, while the knowledge-value of material culture reciprocally guarantees the curatorial authority on which museums are based.

The distinction between objects and documents is crucial here. Whereas documents can gain their value from their authenticity and various truth effects, they never renounce their potentiality to signify something else, dependent on their reading. Documents have an excess, that which remains after the act of interpretation, that is always capable of eliciting new interpreta-

⁵ STEWART, S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic and the Souvenir*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

⁶ PEARCE, S., *Museum Studies in Material Culture*, Leicester, Leicester University Press, 1989.

⁷ SHELTON, A., *Op. cit.*, 2006.

⁸ PEARCE, S., "Collecting Reconsidered", en KAVANAGH, G. (ed.), *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester, Leicester University Press, 1991.

⁹ *Ibidem*; SHELTON, A., "Unsettling the meaning: Critical museology, art and anthropological discourses", in M. Bouquet (ed.), *Academic Anthropology and the Museum*, Nueva York-Oxford, Berghahn, 2001, p. 142-161.

¹⁰ *Ibidem*.

dossier

tions and re-readings. Objects on the other hand, in the context of museum displays are made determinate, not only acting as signifiers but signified too. Their presence is not only a condition of their existence, but a guarantor therefore of their meaning; their significance. They are made to appear as if they contain within them both form and meaning, which, the curator, traditionally had responsibility to unfold and make explicit to the wider public. After the work of Saussure, Barthes, Baudrillard, Appadurai, Kopytoff and others such a position is difficult to maintain and positivist approaches to material culture have in the past fifteen years come under sustained criticism both by processual archaeologists and anthropologists of material culture studies¹¹. Once acknowledged that objects and meaning are separate and distinct entities that are not held together by any 'naturalized' binding relationship - except that which has arbitrarily been attributed to them within particular and specific language games - it is a simple corollary that whatever meanings are attached to objects might change and differ at specific stages in their 'life histories'. Kopytoff's *The Cultural Biography of Things*¹² created a paradigmatic rupture in material culture studies that had important implications for curatorial work and the status of museum authority more generally that is still under appreciated within museums. The move from an objectivist to a subjectivist concept of knowledge has, as Jacques Hainard, Fernando Estévez González, Mary Bouquet and Nuno Porto have repeatedly demonstrated, enormous potential to lead to new genres of exhibitions and provide further arguments for the democratization and widening of institutional authority that has been core to much of government policy in the United Kingdom, Canada, Australia and New Zealand for well over a decade.

¹¹ TILLEY, C., KEANE, W., KUCHLER, S., ROWLANDS, M., and SPYER, P. (eds.), *Handbook of Material Culture*, London and Thousand Oaks, Sage, 2006.

¹² KOPYTOFF, I., "The Cultural Biography of Things; commoditization as process", in APPADURAI, A., *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

4. Related to these critiques of objectivist theories of meaning, is the precept that signifiers themselves have no common 'valency' in their relation to signifieds. Baudrillard¹³ returned repeatedly to distinguish four different reality effects or simulacra that are created as a result of the distinct and irreducible relations constructed between signifiers and signifieds and among different categories of signifiers themselves. Baudrillard first discussed his three simulacra as a typology that appeared to succeed each other chronologically. Similarly, the viral simulacra appeared to be specific to the contemporary world. Nevertheless, no such tidy order exists in a society that is now nearly totally globalized and in which specific groups and ethnicities operate within and in and out of different simulacra that coexist and sometimes overlap at the same time. Such simulacra are no longer restricted to particular ethnicities and geographical spaces but may be specific ways of thinking that stretch between distinct cultures and geographies, as in Eco's hyper-realities, increasing the complexities and ambiguities within societies and between cultures to the extent that the simple correspondence between object and meaning in museum displays hides, at best a crass disequivalence, that obfuscates the wider conditions of how our lives are lived.

METHODOLOGICAL INTERDICTIONS

1. The imprecise distinction between museology and museography is fundamentally incompatible with the methods of critical museology. To distinguish between museology as the study of museums and museography as a configuration of scientific, technical and managerial knowledges (architecture, environmental controls, lighting, conservation, visitor studies, management) eludes the essential and dependent relations between the two systems of knowledges and obscures their points of articulation, relations of dependency and com-

¹³ BAUDRILLARD, J., *Simulations*, New York, Semiotext (e), Inc., 1983, p. 83.

mon epistemological origins and political functions. As Miriam Clavir has demonstrated in *Preserving What is Valued* (2002), sciences, in this case conservation, is always mediated and applied following social values and ethics fundamental to the very structure of museums and the various professional bodies that buttress them. Furthermore, management is based on value and social-structural models governing the distribution of resources to achieve set functions. Functions, levels and application of resources, values attributed such institutions and the optimal organizational structure of power and authority are all determined by socio-economic structures. By comparing management models which represent the ideal distribution of power and authority within an institution to their practical implementation it is possible locate the contradictions, and areas of tensions and contestations which play a fundamental role in institutional change and transformation, and which form an essential part of critical museology.

The distinction between museology and museography also divides the study of the publicly visible side of museums, exhibitions and programs, from that of its largely invisible organization and support structures reproducing a division that easily occults the source of an important determinant of public policy. It is not, I believe, possible to distinguish between technical or applied knowledges on the one hand and interpretive methods on the other, without privileging the site of museography as a theoretical 'no-go zone' and eluding the political determinants and epistemological presuppositions to which public programs respond.

2. Critical museology is never exhausted by the act of deconstruction. Incredulity to metanarratives¹⁴ is an essential post-modern attitude towards museum and gallery institutions and must be sustained to ensure continuity in self-critical and reflexive practices. It would be naïve not to expect that insights derived from critical museology might be incorporated, in a

genuine and sincere manner into the operation, policy or programming of museums and galleries, rather like some galleries have used artists associated with institutional critique (Marcel Broodthaers, Lothar Baumgarten, Andrea Fraser, Joseph Kosuth, Fred Wilson, Jimmie Durham among others) to inform their own values, programming and operations. The purpose of critical museology is not however, to reform institutions, but to sustain an ongoing critical dialogue that encourages a constant self-reflexive attitude between them and their wider constituencies. As theoretical knowledges move from the academic to museum field, they themselves inevitably undergo a process of disintegration, mediation, and re-integration within museum practices, objectives, vision and values. Within this process, which is a characteristic of all institutions, adopted perspectives become transformed relationally and sometimes epistemologically within their new determinate field. Critical museology must therefore maintain a sustained incredulity to its field of application. It follows that critical museology could never itself wholly be an operational tool or provide an alternative strategic mission for museums, but it should provide encouragement to institutions to adopt more experimental practices, value openness and transparency, and support community engagement. Any stronger application could only restrict and eventually domesticate independent critical thought.

This unflinching attitude is not easy to sustain and can be expected to meet institutional as well as anti-institutional resistance. Offering political support for one party or another in situations of contestation over museum authority and ideological underpinnings, might merely result in the exchange of one static and hegemonic discourse for a counter hegemony which itself would establish new practices which themselves would create or feed into new hegemonies. Instead of allying itself with any one political position, critical museology needs to challenge the structure, implications and field in which a new discourse is grafted onto an institution to ensure it remains 'fresh', reflexive, open and critical.

¹⁴ LAYOTARD, J-F., *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

dossier

Failure to maintain distance between institutional and critical thought casts critical museology back into the mould of an operational subject position.

3. Crucial to all critical methodologies is the awareness that by defining any aspect of the society or regional civilization of which that society is part, or of a different society or regional civilization, we implicitly define its opposite which remains, either hidden or consciously visible, as 'excess'. The institutionalization of museums needs therefore to be critically assessed and analysis of the effects of all such institutionalizations examined for their political implications. Such implications can destabilize the formulated purposes of museums and even lead to loss of their integrity. The on-going reorganization of the French museum system demonstrates well the changing effects of institutionalization and re-institutionalization on collections.

In 1996, the Chirac Government announced it would move the ethnographic collections from the Musée de l'Homme and amalgamate them with those from the Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) to create the much discussed museum, at the quai Branly¹⁵. The Musée du quai Branly was opened on 23 June 2006 and has since instigated one of the most challenging exhibition programs to be found in any institution with non-Western collections anywhere. However, not all the collections of the Musée de l'Homme were sent to the quai Branly. One hundred and fourteen 'masterpieces' were taken to be exhibited in the Pavilion des Sessions in the Louvre; works representing Asian civilizations were sent to the Musée Guimet and just as significant, works representing European ethnography were set aside to be amalgamated with the collections of the Musée National des Arts et Traditions to form a reserve that is intended to provide the basis for the new Musée de l'Europe et de la Méditerranée to be opened in Marseille in 2012. While the logic behind this re-institutionalization of the French national collections can justifiably be argued

on the basis of increasing the institutional coherency of collections that had grown in an haphazard manner to better reflect established academic institutional and disciplinary categorizations, this large scale restructuring is not without significant political implications.

First, by separating European from non-European collections, the French Government reinforced an old, much criticized and redundant binary division between Europe and the 'Other'. This opposition has apparently been smudged in the Marseille Project because of explicit acknowledgement that Europe as a cultural region had its origin in the Mediterranean and the long relationship between it and other civilizations that also occupy the region could not be ignored. It would simply be impossible to present European knowledge systems, science including cartography, medicine, and astrology, Christianity, Judaism and Islam independent of discussion of the wider region. Here, therefore, at least, the essentialization and purification of European material and intellectual culture will, it appears be mitigated. The quai Branly, however, in its permanent exhibitions, is unable to avoid the essentialization of the non-European cultures that it exhibits. Although there are soft transitions from one continental area to another, objects are abstracted and exposed as indices of specific cultural essences. Detached from history, they have been purified and essentialized within a western generated grammar of difference that is mute to all and any process, transformation and intercultural relationships that might have created links between the continents, including Europe itself. Here, the West has effectively been edited out of the process of the formation of these collections, and with it, even the mention of the circulation of ideas, technologies and people between different worlds on which our own identity as well as that of those we 'other' have been constructed.

The celebration but radical separation and disjuncture between Europe and the objects of other civilizations does not end at the quai Branly. After the closure of the MNAAO, the building was refurbished to become a new museum of immigration, the Cité Nationale de l'Histoire de 'Immigration which opened, with none

¹⁵ SHELTON, A., *The Public Sphere as Wildness: Le Musée du Quai Branly*, *Museum Anthropology*, 2010.

of the ceremony of the other museums, in 2007. The radical separation of European and non-European things institutionalized in the Musée du quai Branly is mirrored by that of people in the Cité National de 'Histoire de l'Immigration. This is not a museum of immigration and emigration which would have produced a presentation on the mutual relationship between France and the world, but instead focuses only on the one way movement of non-French people into France, a magnet with only one pole. It would appear therefore that whether intentionally or not, French museums have redoubled their efforts to maintain the separation of domestic, whether French or European civilization, from those elsewhere and by so doing have ensured in their permanent displays at least, that museums maintain silence on the changing relations between Europe and the rest of the world, including most certainly slavery; ethnic cleansing; and political and economic colonialism and dependency; as well as Arab expansionism, colonialism and slavery; US counter-hegemonic dependency and military projection; and more recently the effects of Asian economic development on Europe.

This however, is not the full picture of the French museumscape, which must wait for the opening of the Musée de l'Europe et de la Méditerranée scheduled for 2012. While it is too early to discuss what programs and exhibitions, either this or the Cité National de l'Histoire de l'Immigration might sponsor, it should be noted that the temporary exhibition program of the quai Branly runs counter to the presentations in the permanent galleries. In the five years since it inaugurated its temporary exhibition program, it has used the frictions and fractures within the cultural sciences, not only anthropology, but the new art history, cultural geography, history of ideas, philosophy, cultural studies and critical theory, to present perhaps the most ambitious and challenging programs of any non-Western art or ethnography museum anywhere in the world.

4. Museums are part of a wider field of social, political and economic relations and cannot be understood when segregated from other museums and galleries, heritage sites, monuments and formulations and

counter formulations of 'patrimony' and national or regional identities. James Clifford's influential article, *Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections*¹⁶, was groundbreaking inasmuch as for the first time a field of museological operations was clearly defined in which individual museums and cultural centers were compared and interpreted. Not only did he distinguish similarities and differences in the institutional poetics of their displays, but also he related their innovations to the common experience of indigenous - settler politics in British Columbia.

It is no longer possible to distinguish between local, regional and national museums. Regardless of the nature of the state and its relation to regional polities within it, or its connections to neighboring states: there now exist multiple networks that link museums and other agencies more closely together than ever before. The study of museums must therefore distinguish between different fields which, depending on geographic proximity, political integrations, or shared subject positions, will be marked by variations in the intensity of their interactions and influences. For example, any study of the gestation of the concepts underlying Berlin's Humboldt Forum, currently the largest cultural project in Europe, would as its core field of study, include examination of the relationship between the various collection areas it is intending to re-institutionalize and the historical, current and anticipated relationships between it and the other museums that are administered by the Stiftung Preußischer Kulturbesitz. The next field, in this instance framed by equally intense sets of interactions, would involve the concept of patrimony as it has been developed by the Berlin City Government and the relationship between private sponsors, external advisory committees and public opinion. The third field, would include the relationship between regional and national concepts of patrimony and their interactions with cul-

¹⁶ CLIFFORD, J., "Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections", in CLIFFORD, J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1997.

dossier

tural policy and other systems of patrimony elsewhere in the European Community.

Similarly, in the example of the re-articulation of ethnographic collections in contemporary France, it would be premature to focus only on the quai Branly. First, it would be important to understand the political and disciplinary motivations behind the formation of the museum and public responses to them. Second, its relationship to new museums such as the Cité National de l'Histoire de l'Immigration and the Musée de l'Europe et de la Méditerranée, and thirdly, French policy behind the reinvigoration of national culture and wider concepts of the French speaking cultural world, including French sponsorship of foreign festival, exhibitions, cultural courses, and publishing.

5. Every theoretical intervention within museology occurs within an existent intellectual field already constituted by other subject positions. These positions need to be described along with their effects on the application of any new position. In a reciprocal movement, it will be useful to also describe the effects of the newly applied position on the existent positions within the field. This mutual analysis is a necessary pre-condition for establishing a theory of practice, from which can emerge a practice of theory. It is imperative to overcome the divisions between theoretical and practical knowledges, despite its stubborn persistence within museums, in order to develop more comprehensive theories of practice. Only by theoreticizing museum practices do we become conscious of the presuppositions that we apply to our everyday work, and only through a rigorous deconstruction and reflexivity on that work can we develop fresh insights and innovations necessary to ensure their future development at the vanguard of our rapidly changing societies.

As a pre-condition, for example, to the major gallery projects I undertook at the Horniman Museum, London, and the Royal Pavilion, Art Gallery and Museum, Brighton, it was necessary to understand the history of exhibition making in those institutions within the context of the history and development of ethno-

graphic exhibitions, and in the case of the Horniman, in relation to design history, in the United Kingdom as a whole¹⁷. After comparing the chronology of the implementation and use of particular anthropological paradigms within museums and universities, it became apparent that for most of the 20th century there had been a lag between the dismissal and adoption of each paradigm within the two institutions. This had resulted in often outdated and sometimes racist exhibitions in the country's provincial museums. This preliminary study oriented our adaption, at Brighton, of two different approaches: the first gallery used categories including exchange, worship, work, association, secret societies, gender etc. to present a comparative perspective on Western and non-Western aspects of culture; while the second gallery examined the motivations behind various collectors who had donated substantial collections to the museum. The idea was to create a tension between the two galleries and the perspectives that each enshrined in order to raise questions and encourage debate and programming on diverse historical and contemporary issues between the West and non-West. A small temporary gallery provided a space in which to probe into the issues raised from the juxtaposition of multiple perspectives. Such an approach (practice of theory) was formulated only as a response to the theory of practice revealed by the deconstruction of the history of ethnographic exhibitions in the United Kingdom.

6. The epistemological critique of dominant models of museum operations, and the necessity to widen the field of study to include adjacent institutions, national and international organizations suggests a new definition of museums. Museums have, since Clifford and Pratt formulated the concept of the contact zone, moved beyond an easily definable, geographically circumscribed arena of interaction. Globalization, the

¹⁷ SHELTON, A., "The Recontextualisation of Culture in UK Museums", *Anthropology Today* 8, 5, 1992, pp. 11-16; SHELTON, A., "Curating African Worlds", in PEERS, L. and BROWN, A. (eds.), *Museums and Source Communities*, London and New York, Routledge, 2003.

formation of extra-territorial political and economic federations, and inter-territorial organizations together with the growth of the internet, and social networking sites have contributed to a phenomenal increase in connectivity between institutions and much greater communication and collaboration between them. It is no longer adequate to define a museum solely by its physical plant and 'real' space exhibitions, programs and research projects. More than at anytime in their existence, museums perform as nodal points or hubs within expansive international, national and regional networks.

Such networks connect museums, the subject positions within them, professional organizations, and management structures. They also connect museums with diverse client communities, including those from which parts of their collections originated. Geographical distance is no longer sufficient to maintain, in the case of ethnography and history museums, object and subject apart, as evidenced by the refusal of many communities, artists and individuals to permit museums and universities to objectify them. These networks, both virtual and physical, carry technical information, development campaigns and managerial directives; they host research projects and lobbies; project exhibitions and programs regionally and internationally; they connect museums and communities, funding sources and political sources, providing access to collections and archives, and act as conduits for critical engagement. Networks are interactive and carry multi-directional flows of information. In short they integrate museums with the world. One of the characteristics of virtual networks is that first and foremost they link together individuals. It is individuals that create specific networks, even if institutional policy defines their categories. This results in a diffusion and wider spread of institutional authority and opens the prospect of manipulation of policy through network lobbying between groups within and external to museums. Critical museology needs to develop the analytical tools to enable museums to be better understood as hubs within complex, not necessarily cohesive networks.

SOME IMPLICATIONS

Over the past few decades museums have been confronted by three factors that have enormous implications for their traditional functions: 1. demands for democratization, the inclusion of other cultural voices in their interpretation and requests for repatriation of parts of their collections: 2 expectation that they take responsibility for the conservation, preservation and dissemination of intangible culture property and a wider desire for tangible and intangible components of culture to become re-totalized in exhibitions and related programs: 3. Challenges with the growth of new communicative technologies, e-based social networks, web pages, ezines, and e-mail, and web-based museum catalogues that create new expectations that museums need a virtual as well as a material presence.

Many of these developments have become incorporated within museums, though their implications for the operation and future development of these traditional institutions need better be understood. Most of these implications are related: demands for democratization can be mediated, partly at least, through the application of e-based social networks; printed exhibition catalogues can be complemented with web-based equivalents that allow wide participation and open-ended discussions, and provide a platform for multiple voices and interpretations. Web based collection records not only provide the widest possible access to collections, but if they incorporate an interactive component can provide a platform for new collection management models including the sharing of responsibilities between museums and source communities. Calls for museums to become more open institutions by including external voices in the interpretation of their collections have led, for example at the University of British Columbia Museum of Anthropology (UBC MOA), to the application of the idea of the multiversity to gallery exhibitions. The concept of the multiversity galleries, developed in the context of education reform in former European colonies, calls for a decolonization and de-privileging of Western

dossier

knowledge systems and the acknowledgement that non-European societies might have their own epistemological frameworks which organize and value knowledge in different ways, and provide alternative optical regimes to those of the West. The multiversity galleries are constituted by 19,000 sq. ft. of exhibition and research space in which different cultural communities are invited to apply their own criteria to the interpretation of those collections that originated from them. The galleries, with materials from all parts of the world, are viewed as an ongoing installation.

Instead of conceiving museums as the latest manifestation of a long-line of collection based institutions beginning with the Library of Alexandria, or Noah's Ark, we need to see them as part of specific exhibitionary complexes within particular historical periods and geographical principalities. We need to exchange generalities in their development to specificities of their function within particular determinate geographies and histories. Instead of reducing the subject of collecting to specific typologies, we need to look at the way collections have been used in self-fashioning social and personal identities¹⁸. It needs to be more generally recognized within museums that they no longer have monopoly over the meaning and significance of the material cultures they institutionalize, and that objects have different meanings depending on their positionality within distinct institutions and exhibitionary strategies¹⁹. By severing the mechanical relationship between objects and meaning fixed by positivist sciences and after developing a genre theory which would do for exhibitions what literary theory has done for literary criticism, we can begin to develop new practices and new types of exhibitions. It is these new expectations surrounding museums, and their implications on their

traditional operations that have begun to create major ruptures within operational museology and which demand a new disciplinary response to demystify them and assist in re-harnessing their full creative potentialities. ■

BIBLIOGRAPHY

- APPADURAI, A., "Introduction. Commodities and the Politics of Value", en APPADURAI, A. (ed.), *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- BANN, S., *Under the Sign. John Bargrave as Collector, Traveller and Witness*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- BENNETT, T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London and New York, Routledge, 1995.
- BOURDIEU, P., "The Production of Belief. Contribution to a n Economy of Symbolic Goods. Media", *Culture and Society*, 2, 1980, pp. 261-293.
- BOURDIEU, P., "Intellectual Field and Creative Project", *Social Science Information* 8, 2, 1969, pp. 89-119.
- BOURDIEU, P., and PASSERON, C., *Reproduction in Education, Society and Culture*, London and Beverley Hills, Sage, 1977.
- BAUDRILLARD, J., *Simulations*, New York, Semiotext (e), Inc., 1983.
- CANCLINI, N. G., *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1995.
- CLAVIR, M., *Preserving What is Valued. Museums, Conservation and First Nations*, Vancouver and Toronto, University of British Columbia Press, 2002.
- CLIFFORD, J., "Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections", in CLIFFORD, J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1997.
- HENARE, A., *Museum Anthropology and Imperial Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- GURVITCH, G., *The Spectrum of Social Time*, Dordrecht, Reidel, 1964.

¹⁸ BANN, S., *Under the Sign. John Bargrave as Collector, Traveller and Witness*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994; HENARE, A., *Museum Anthropology and Imperial Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

¹⁹ SHELTON, A., "Museum Ethnography. An Imperial Science", in HAL-LAM, E. and STREET, B. (eds.), *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*, London and New York, Routledge, 2000.

- KOPYTOFF, I., "The Cultural Biography of Things; commoditization as process", in APPADURAI, A., *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- LAYOTARD, J-F., *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- LEVI-STRAUSS, C., *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- PEARCE, S., "Collecting Reconsidered", en KAVANAGH, G. (ed.), *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester, Leicester University Press, 1991.
- PEARCE, S., *Museum Studies in Material Culture*, Leicester, Leicester University Press, 1989.
- SHELTON, A., "42, Rue Fontaine", en ADES, D. (ed.), *The Colour of My Dreams. The Surrealist Revolution in Art*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2011.
- SHELTON, A., The Public Sphere as Wildness: Le Musée du Quai Branly, *Museum Anthropology*, 2010.
- SHELTON, A., "Questioning Locality: UBC Museum of Anthropology and its Hinterlands", *Etnografica*, 11, 2, 2007.
- SHELTON, A., "The Collectors Zeal. Towards an Anthropology of Intentionality, Instrumentality and Desire", in TER KEURS, P. (ed.), *Colonial Collections Revisited*, Leiden, CNWS, 2007.
- SHELTON, A., "Museums and Museum Displays", en TILLEY, C. et al. (eds), *Handbook of Material Culture*, London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 2006, pp.480-499.
- SHELTON, A., "The Imaginary Southwest: Commodity Disavowal in an American Orient. In COQUET, M., DERLON, B. and JEUDY-BALLINI, M. (eds.), *Les cultures à lowre Recontres en art*, Paris, Biro éditeur, 2005.
- SHELTON, A., "Curating African Worlds", in PEERS, L. and BROWN, A. (eds.), *Museums and Source Communities*, London and New York, Routledge, 2003.
- SHELTON, A., "Unsettling the Meaning. Critical Museology, Art and Anthropological Discourse", in BOUQUET, M. (ed.), 2001.
- SHELTON, A., "Museums in an Age of Cultural Hybridity. Folk", *Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43, 2001, pp. 221-249.
- SHELTON, A., "Museum Ethnography. An Imperial Science", in HALLAM, E. and STREET, B. (eds.), *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'*, London and New York, Routledge, 2000.
- SHELTON, A., "The Recontextualisation of Culture in UK Museums", *Anthropology Today* 8, 5, 1992, pp. 11-16.
- SHELTON, A., "The Future of Museum Ethnography", *Journal of Museum Ethnography*, 9, 1997, pp. 33-49.
- STEWART, S., *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic and the Souvenir*, Durham and London, Duke University Press, 1993.
- TILLEY, C., KEANE, W., KUCHLER, S., ROWLANDS, M., and SPYER. P. (eds.), *Handbook of Material Culture*, London and Thousand Oaks, Sage, 2006.

Fernando Estévez
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fetichismo, fantasmagoría, desechos y lo dado a ver en el museo

RESUMEN La aportación teórica de la mirada antropológica nos da pistas sobre el museo como un espacio que dota de valores añadidos a sus piezas, no sólo como mercancías, sino en cierto sentido como fetiche.

PALABRAS CLAVE: Antropología crítica / museología

ABSTRACT The theoretical contribution of anthropological perspectives give us some hints about the museum as a space which provides added values to its exhibits, not just as merchandise, but in a way also as fetish.

**FETISHISM,
PHANTASMAGORIA, WASTE
AND WHAT IS GIVEN TO SEE
IN THE MUSEUM**

KEYWORDS: Critical anthropology / museology

Fernando Estévez
(University of La Laguna)

Los retos a los procedimientos de clasificación y exposición de las ciencias culturales e históricas, que han sido un pilar fundamental en las prácticas curatoriales de Occidente, se han venido generalizando tanto desde la teoría poscolonial y de las críticas indígenas como desde distintos terrenos del conocimiento. Sin duda, como señala Tony Bennet¹, donde son más apreciables esos desafíos es en la disposición las relaciones entre objetos y personas dentro del espacio del museo. De hecho, ya hay poco desacuerdo, al menos públicamente, con la opinión de que esas relaciones deben ser reordenadas con vistas a la reconfiguración de lo social en formas culturalmente más plurales. Pero al mismo tiempo, este compromiso compartido se traduce en una variedad real de prácticas y efectos en tanto que los museos se entienden de maneras tan diversas como «zonas de contacto», espacios de encuentros dialógicos entre las culturas, instrumentos para el impulso de la tolerancia cultural, o como medios para la promoción y la gestión de las identidades de las comunidades diferenciadas.

Que los modos de ver son histórica y socialmente contruidos y que están ligados a la constitución de la subjetividad y la objetividad es una posición bien asentada en filosofía y en la historia del arte. Todas las formas de exhibición y exposición están implicadas en lo que Stephen Bann denomina «régimen de curiosidad»: Los objetos necesitan ser considerados en un contexto social al tiempo que epistemológico si queremos entender cómo la gente los ve². El régimen de curiosidad permite describir cómo se constituyen las relaciones sujeto-objeto en una época y lugar determinado, y abre la comprensión cultural de lo que fue visto y de quién está mirando. Un régimen de curiosidad confiere así una orientación incorporada de los sujetos hacia el mundo de objetos. Bann reconstruyó la evolución de estos re-

gímenes de curiosidad, desde los palacios renacentistas y los gabinetes cuasi-científicos del Barroco a los tipos de exposición del XIX, que introducen al sujeto en un espacio con pretensiones de totalidad, los museos universales, de arte, de geología e historia natural, de artes decorativas, de etnología. Pero sólo en los últimos años se han realizado esfuerzos sistemáticos para poner de relieve el desarrollo paralelo de los museos con la moderna cultura de consumo. Arrancando en buena medida de la relectura de la obra de Walter Benjamin, son destacables las obras de Tony Bennett sobre el «complejo de exposición»³, de Didier Maleuvre sobre la dialéctica del museo y del interior de la casa burguesa –a partir de la obra de Balzac–⁴ y de Johnattan Crary sobre el espectáculo moderno⁵.

Pero en el marco de las culturas del consumo, y en particular en el capitalismo, las mercancías parecen adquirir un carácter fantasmagórico, de ocultamiento de su verdadera naturaleza que es, precisamente, la causa de su fetichización. Considerando que el museo moderno forma parte esos mismos complejos de exposición-exhibición, quizás sea útil el concepto de fetichismo para explicarnos mejor lo dado a ver en el museo, un elemento básico de la que a partir de Guy Debord conocemos como la sociedad del espectáculo.

El término fetiche emergió en un espacio inestable, paradójico, derivado del comercio en el siglo XVI entre los exploradores portugueses y los pueblos de la costa occidental de África. Los portugueses vieron que las gentes de esos territorios tenían objetos a los que adoraban y que creían tenían poderes divinos. Algunos de ellos parecían tener valor religioso, otros eran talismanes, otros tenían valor erótico o estético, otros servían para hacer juramentos en contratos comerciales y otros,

¹ BENNETT, T., «Civic laboratories: Museums, cultural objecthood and the governance of the social», *Cultural Studies*, 19, 2005, pp. 521-47.

² BANN, S., «Shrines, curiosities, and the rethoric of display», en *Visual culture. Culture beyond the appearances*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 14-29.

³ BENNETT, T., «The Exhibitionary Complex», en NAIRNE, S., FERGUSON, B. y GREENBERG, R. (Eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Nueva York, Routledge, 1996, pp. 81-112.

⁴ MALEUVRE, D., *Museum memories: history, technology, art*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

⁵ CRARY, J., *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass, Londres, MIT Press, 1999.

dossier

finalmente, tenían valor económico-comercial. Eran, entonces, un mezcla híbrida de objetos y valores que los portugueses vieron como un puzzle, y supusieron que para los africanos cualquier artefacto podría transfigurarse y asumir el estatuto de fetiche a través de su relación con él. Vieron entonces al fetiche como la expresión de una inexplicable arbitrariedad en la asignación del valor a los objetos.

Este estatus paradójico del fetiche continuó con los comerciantes de Europa del Norte que comenzaron a desplazar a los portugueses a partir del XVII. Los comerciantes del norte, protestantes, más sensibles a la crítica de la idolatría, comenzaron a ver los fetiches como algo similar a los ídolos que ellos tanto odiaban en los católicos. Incapaces de situar estos objetos dentro del discurso cristiano de la idolatría, ni de encontrar el sentido de la propia lógica de los nativos, comenzaron a verlos como una expresión la irracionalidad y lo absurdo de los africanos, y de su incapacidad para atribuir poder y valor a las cosas de una forma sistemática. A partir de aquí el fetichismo se entendió como una fuente de error causal asociado a la simplista y primaria atribución de otorgar agencia a las cosas, en particular dándoles poderes mágicos u otras cualidades que no poseen en sí mismos. Este fetichismo ha sido desde entonces, y a lo largo de sus diferentes fases⁶, uno de los principales ingredientes del discurso racista sobre el «Otro» africano.

Marx partió de los presupuestos de los ilustrados, en particular de De Brosses en su «Del culto de los dioses fetiches», aceptando que el fetiche demuestra el error de los africanos a la hora de entender los principios de la causalidad, lo que explica que le otorguen poderes mágicos. Sin embargo, Marx dio un giro interpretativo novedoso al ver también el fetichismo asociado al espectáculo fantástico y monstruoso de la alienación del mundo de los objetos, de las mercancías, que conjura el capitalismo. Sobre este carácter ilusorio que el capitalismo utiliza para la creación de valor se ha basado

buena parte de la reflexión contemporánea, marxista y posmarxista, sobre la sociedad de consumo, en las obras de Debbord o Baudrillard, y antes también en autores como Adorno o el propio Benjamin. Aquí el fetichismo es visto como que sujetos y objetos (mercancías) se posicionan de una forma tal que, creando una representación ilusoria del mundo de la producción, sumerge al consumidor en la adoración de cualidades engañosas de los objetos materiales.

El análisis de Marx se basa en la idea del oscurecimiento visual o en la disimulación dentro de una simple y reconocible imagen. Así, el fetichismo surge cuando el valor de una mercancía aparece como algo independiente del trabajo que las ha producido. El valor de intercambio se muestra como derivado de la cosa en sí misma más que de las relaciones sociales que han hecho posible su producción. Marx entonces recurrió a la religión como una buena analogía para comprender el poder del fetichismo de la mercancía en el capitalismo, en tanto que una forma falsa y primitiva de comprensión del mundo. El propio Marx vio este fetichismo de la mercancía como una forma fantasmal de entretenimiento visual, por lo que no es casual que tomara el tropo de la fantasmagoría para explicar ese carácter ilusorio de la mercancía. La fantasmagoría fue un espectáculo popular a principios del XIX, heredero de la linterna mágica y las sombras chinescas, asociada a la presentación de la figura del fantasma. Consistía en una retroproyección de imágenes fantasmales sobre una pantalla, a veces de humo, colocada en medio de una habitación oscura, alrededor de la que se sentaba la audiencia. Esa técnica, la fantasmagoría, atribuida comúnmente su invención en 1798 al belga Etienne-Gaspar Robertson, conseguía proyectar imágenes que, ocultando el proyector, aparecían como tomando vida al margen de cualquier dispositivo mecánico. La fantasmagoría fue así una de las primeras articulaciones de un nuevo conjunto de relaciones sujeto-objeto⁷. Constituyó

⁶ PIETZ, W., «The problem of the fetish», *Res*, 1985-88, 9, pp. 5-17; 13, pp. 23-45; 16, pp. 105-23.

⁷ HETHERINGTON, K., *Capitalism's eye: cultural spaces of the commodity*, Nueva York y Londres, Routledge, 2007.

un nuevo espacio, de ilusión, de imagen y espectáculo, en el que el fantasma parece que nos habla, esto es, un mundo en el que la imagen tiene voz, una imagen por tanto muy diferente a la del discurso.

Los museos entraron tempranamente a formar parte de ese mundo del espectáculo visual y de la fantasmagoría y, en consecuencia, de las nuevas formas de ver en la modernidad. Pero lo dado a ver en los museos, tanto para la educación de los locales como para el consumo turístico, son un tipo particular de objetos y artefactos cuyo denominador común es que han sido separados del flujo de la vida ordinaria. Disponiendo de las mercancías a través de su singularización⁸, el museo crea un sentido estático, osificado, de la historia como monumento. Con esto, el museo pretende negar la posibilidad del flujo incierto del tiempo que es, precisamente, el que opera en el mercado capitalista. Y es en esta operación de separación del flujo del mercado cómo los objetos de museo pierden su condición de mercancía, su valor de intercambio. Los objetos del museo devienen así como desechos del mercado. Sin embargo, lo que es desechado de la mercancía permanece, latente, como una «presencia-ausente», como la presencia de una ausencia⁹.

Pero las relaciones sociales, como las representadas a través de los objetos de los museos, no son sólo puestas de manifiesto con lo que hay, con lo que está expuesto, sino también por medio de la *presencia* de lo que no está, de los que no se ve en lo expuesto. Lo que hay en un museo es una gran cantidad de artefactos; lo que está ausente *pero como una presencia* es una gran cantidad de mercancías. El museo complementa así a otros espacios de exposición, al comercio –en particular los grandes almacenes– y a la casa burguesa –especialmente el salón– en la conformación de la dinámica completa de la sociedad de consumo. Pero es importante señalar que los objetos de museo, en tanto que desechos del mer-

cado, no remiten al almacenamiento de artefactos que no se quieren o para los que no hay espacio sino, por el contrario, a los que están en la vitrinas y bien iluminados. No hay que olvidar que desechar, disponer de algo, es colocarlo a la vista, no apartarlo de ella.

El museo, por otra parte, está asociado al desarrollo de las formas modernas de ver vinculadas a coleccionar, ordenar, gestionar y clasificar, entendidas como centrales en las prácticas científicas de exposición y de exhibición visual. Pero la forma en que las cosas son puestas en exposición y cómo son vistas, su régimen de curiosidad, no puede ser separadas de la distribución espacial, las técnicas de exposición, los recorridos de los visitantes, la distinción entre salas de exposición, almacenes y áreas de estudio, el sentido de autenticidad y el naturalismo en la exhibición de objetos. Varios autores, sobre todo Susan Pearce, han demostrado que en el siglo XVII se produce un cambio radical de la orientación de lo raro, lo curioso, lo heteróclito, que había caracterizado a los gabinetes de curiosidades, hacia la presentación de lo normal y lo regular¹⁰. Por su parte, Hooper-Greenhill¹¹ planteó, a partir de la obra de Michel Foucault, que éste fue un periodo de transición de la episteme renacentista a la clásica, en la que el conocimiento comenzó a depender de la clasificación a través de la observación y la medición. Los museos, en cualquier caso, en su forma pública en los siglos XVIII y XIX, terminaron por convertirse en una de las más arquetípicas instituciones modernas. En este proceso, como mostró Benedict Anderson¹², los Estados modernos utilizaron tres tecnologías de poder para controlar a sus súbditos: el censo, el mapa y el museo. Así como los mapas buscan trazar territorios extraños, determinar la propiedad de la tierra en casa y naturalizar el proyecto colonial, así también

⁸ KOPYTOFF, I., «The cultural biography of things: Commoditization as process», en APPADURAI, A., (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.

⁹ HETHERINGTON, K., *op. cit.*

¹⁰ PEARCE, S. M., *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

¹¹ HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the shaping of knowledge*. Londres y Nueva York, Routledge, 1992.

¹² ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

dossier

los museos legitimaron la colonización, al tiempo que contribuyeron a colocar los límites de los estados-nación del siglo XIX en ese país extraño, como lo calificó David Lowenthal, que llamamos pasado. Los museos fueron los depósitos de los mismos materiales que justificaron la posesión de territorio por cada particular nación, y que legitimaron la explotación de los otros a través de las narrativas explícitas e implícitas de sus colecciones y exposiciones.

En el apogeo del coleccionismo, entre 1850 y 1950, los sistemas de clasificación basados en los principios evolutivos desarrollados en la historia natural, llegaron a aplicarse a todos los aspectos de la historia y de las relaciones humanas. Los principios de la evolución se extrapolaron a la sociedad, y con la arqueología y el descubrimiento de la estratigrafía a través de la geología, se añadió la dimensión del tiempo a los sistemas clasificatorios. En este período, sostiene Pearce, «Las grandes colecciones... demostraban el hecho central de que el material organizado es conocimiento, y que el conocimiento es material organizado. Así, la creencia de que la visualización del material, de que el material exhibido crea a la vez el conocimiento y favorece el establecimiento de adecuadas relaciones sociales llegó a convertirse en un aspecto fundamental de la mentalidad europea»¹³.

En otras palabras, el museo fue una institución básica en el período moderno porque su noción del conocimiento estuvo basada en «evidencias» materiales y organizado de forma sistemática para legitimar, precisamente, el sistema social que lo desarrolló. La naturaleza enciclopédica de coleccionar (junto con el objetivo de la exhaustividad y la retórica de llenar los espacios vacíos, de establecer los eslabones perdidos) fueron básicos en tanto que la «colección total» fue un elemento fundamental de la gran narrativa para explicar la supremacía europea. No es casualidad que los museos estatales y sus colecciones surgieran al mismo tiempo que el capitalismo maduro. Una de

las funciones importantes del museo en el capitalismo es el papel que desempeñan como un territorio sagrado para los objetos que, de otro modo, serían meros productos del mercado: «Para que sean valiosos», dice Pearce, «Debe establecerse un punto de referencia reconocido, como representativo de un tipo de cosas o artefactos, que se pueda utilizar para, mediante comparación, evaluar otros materiales. Pero al mismo tiempo es necesario que esta referencia, como piedra de toque, se mantenga cuidadosamente separada de la dinámica del mercado y sea preservada así de las amenazas y vaivenes que el mercado impone a las mercancías y que socavarían fatalmente todo el sistema de valor»¹⁴.

Esta noción de territorio aparte, de lugar sagrado, junto a las de objetividad, exhaustividad de la clasificación, afán enciclopédico y conservación de las colecciones en fideicomiso para la posteridad, nos remiten de nuevo a las inquietudes sobre las bajas en las colecciones. Las políticas de dar de baja, de disponer de los objetos de colección, comienza a ser tenido por un factor importante dentro de las estrategias para lograr unas colecciones sostenibles. Retrospectivamente, como bien ha señalado Merriman¹⁵, la tradicional y bien establecida actitud en contra de eliminar objetos de las colecciones se desarrolló sobre la idea original de que los museos albergan formas materiales de las memorias colectivas y que éstas proporcionan un registro objetivo en el que se materializan las identidades de comunidades particulares, ya sean mundiales, nacionales o locales. Pero si se toman en cuenta enfoques recientes en historia de las colecciones, o perspectivas como las de la antropología de la memoria, podemos ver que las colecciones no representan sino un registro parcial e idiosincrásico; incluso en las ciencias naturales, donde las colecciones aspiran a la exhaustividad pero que, de hecho, se han formado en

¹³ PEARCE, S. M., *op. cit.*

¹⁴ PEARCE, S. M., *op. cit.*

¹⁵ MERRIMAN, N., «Museum collections and sustainability», *Cultural Trends*, 17:3-21, 2008.

buena medida a partir de los intereses individuales de los conservadores.

Parece, entonces, que para comprender mejor lo dado a ver en los museos hay que prestar atención, en primer lugar, a los procesos por los que la cultura fue producida como un reino autónomo para, dejándolo aparte de lo económico y lo social, pudiera actuar como una fuerza de disciplina, educación y perfeccionamiento moral¹⁶. Como Patrick Joyce¹⁷ ha mostrado, estos procesos tuvieron una clara traducción arquitectónica en la transición de la «ciudad para ser vista» del siglo XVIII a la ciudad «moral» del siglo XIX, en la que las nuevas instituciones de la cultura -galerías de arte, bibliotecas, museos, salas de conciertos- se separaron de las zonas comerciales y de los barrios marginales con el fin de civilizar, moralizar y ordenar la circulación de los cuerpos dentro de la ciudad. La perspectiva de los museos como «laboratorios cívicos», según los considera Tonny Bennett, apunta de manera similar a cómo, a través de la organización de formas distintivas de la objetualidad, diferentes entidades culturales se separan de otras prácticas sociales de forma duradera, pero sólo para ser luego conectadas a lo social en variados programas de gestión y reforma social. Esto se puede apreciar con total claridad en la tradicional separación entre mercado y museo.

Comercio y museo siempre han sido presentados como dos ámbitos separados de la vida social. Sin embargo, están estrechamente unidos en el uso de un mismo dispositivo de presentar y representar las cosas del mundo. Contemplar las cosas tras el cristal entrelaza consumo y placer visual desde el origen mismo de las modernas formas de ver. En los escaparates del comercio y en las vitrinas del museo vemos objetos reclamando nuestra atención, despertando nuestra curiosidad. El cristal es, desde luego, una barrera que nos impide tocar pero pensamos que, aun así, el objeto que vemos está ahí en toda su integridad, completo en toda su significa-

ción. Pero ¿son las vitrinas del museo y los escaparates del comercio realmente transparentes? Unas y otros están llenos de objetos pero también, como «presencias ausentes», repletos con todas nuestras pasiones, aspiraciones y memorias.

El cristal, precisamente por ser transparente pero duro, sólido a la vez, opera como un dispositivo que mediatiza nuestra relación con los objetos. En el escaparate, los objetos se nos aparecen seductoramente, atrayéndonos por su forma, estilo, color... y, en ese espectáculo, las mercancías parecen adquirir mágicamente su valor. Tras el cristal se oculta así el hecho de que toda mercancía es trabajo humano materializado y de que, por tanto, su valor le viene dado por el tiempo social invertido en su producción. Por su parte, en la vitrina del museo, los objetos son presentados como testimonios del pasado, como monumentos de la historia. Pero lo que aquí permanece oculto es que, de hecho, en otro tiempo fueron también mercancías. Así, tras el cristal, el escaparate y la vitrina están llenos de «presencias ausentes»: en uno, la procedencia del valor de las cosas; en la otra, que lo que es exhibido como cultura fue en su momento mercancía.

Pero en los escaparates y vitrinas, saturados de esas presencias ausentes, proyectamos pasiones y memorias al tiempo que los propios objetos, al mirarlos, nos interpelan sobre nuestros deseos y recuerdos. Contemplar las cosas tras el cristal y viéndonos a nosotros mismos reflejados en él es como, desde el origen, comercio y museo se entrelazan con las modernas formas de ver, en el más básico lugar de unificación donde nuestra curiosidad es educada, conducida y satisfecha. Contra las apariencias, comercio y museo no han sido dos mundos antagónicos –el mercado y la cultura– sino la mejor expresión del continuo fluir de la vida social de las cosas. Pero no es el artefacto en sí mismo lo que es dispuesto en el museo; al contrario, son sus asociaciones con el valor de intercambio. Es el estatus de mercancía del artefacto lo que en apariencia es dispuesto, mediante la intermediación del museo, en un reino imaginario, preservándolo en un lugar

¹⁶ BENNETT, T., *op. cit.*

¹⁷ JOYCE, P., *op. cit.*

dossier

de memoria prístina, como cultura más que como un producto del mercado capitalista. Al final, las mercancías adquieren en el museo un estatus de artefactos «sin precio» o devienen como obras de arte. Pero como otros espacios de la fantasmagoría y el fetiche, el papel del museo es más creativo y ambiguo que la teoría del fetichismo de la mercancía podría sugerir. El museo, esa heterotopía como lo veía Foucault, ese lugar en el que se yuxtaponen múltiples espacios, tanto afirma como niega la sociedad de consumo. El museo, ese lugar donde el sentido burgués de tiempo monumental se construye sobre esas ruinas, sobre esos desechos de la sociedad de consumo, es también el lugar para la continuidad de la vida, de las vidas, de las cosas. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BANN, S., «Shrines, curiosities, and the rethoric of display», en *Visual culture. Culture beyond the appearances*, Seattle, Bay Press, 1995, pp. 14-29.
- BENNETT, T., «The Exhibitionary Complex», en NAIRNE, S., FERGUSON, B. y GREENBERG, R. (Eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Nueva York, Routledge, 1996, pp. 81-112.
- BENNETT, T., «Civic laboratories: Museums, cultural objecthood and the governance of the social», *Cultural Studies*, 19, 2005, pp. 521-47.
- CRARY, J., *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Mass, Londres, MIT Press, 1999.
- HETHERINGTON, K., *Capitalism's eye: cultural spaces of the commodity*, Nueva York y Londres, Routledge, 2007.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the shaping of knowledge*. Londres y Nueva York, Routledge, 1992.
- JOYCE, P., *The rule of freedom: Liberalism and the modern city*, Londres, Verso, 2003.
- KOPYTOFF, I., «The cultural biography of things: Commoditization as process», en APPADURAI, A., (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- MALEUVRE, D., *Museum memories: history, technology, art*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- MERRIMAN, N., «Museum collections and sustainability», *Cultural Trends*, 17:3-21, 2008.
- PEARCE, S. M., *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- PIETZ, W., «The problem of the fetish», *Res*, 1985-88, 9, pp. 5-17; 13, pp. 23-45; 16, pp. 105-23.

Óscar Navarro Rojas
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico

RESUMEN

El artículo presenta lo que el autor considera los principios teórico-filosóficos de la museología crítica mostrando la relación de esta con la sociología, la filosofía, los estudios culturales y la teoría cultural. Asimismo, utilizando el marco conceptual de la museología crítica se analizan los problemas de la representación, la inclusión y la accesibilidad en las instituciones museísticas.

PALABRAS CLAVE: Museología / museología crítica / representación / sociología / estudios culturales / teoría de la cultura / inclusión / accesibilidad

ABSTRACT

ETHICS, MUSEUMS AND INCLUSION: A CRITICAL APPROACH

Óscar Navarro Rojas
(Universidad Nacional de
Costa Rica)

The article presents what the author believes to be the theoretical and philosophical foundations of critical museology and shows its relationship with sociology, philosophy, cultural studies and the theory of culture.

The conceptual framework of critical museology is used to analyze the theoretical and practical problems related to the representation of minorities as well as the problem of inclusion and accessibility in museums.

KEYWORDS: Museology / critical museology / representation / sociology / philosophy / theory of culture / cultural studies / inclusion / accessibility

dossier

«El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién ésta es tomada –no solo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales—. Una agenda utópica sería pensar una metacultura [global] reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.»

GERARDO MOSQUERA,

Robando del pastel global.

Globalización, diferencia y apropiación cultural

«Aquel que controla el pasado, controla el futuro»

GEORGE ORWELL, 1984

PREÁMBULO: LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

Las ideas presentes en la denominada «Museología Crítica» son producto del encuentro de varias disciplinas que hasta hace poco no tenían mucho contacto con el fenómeno museístico y museológico a saber, la sociología, la filosofía y la teoría cultural, así como los estudios culturales ingleses (i.e., Stuart Hall, Paul DuGay, Mike Featherstone, etc.)

Desde la teoría cultural se analiza las estrategias de comunicación de las instituciones museísticas cristalizadas en las exhibiciones mediante las categorías de «poética» y «política» aplicadas a éstas. Un texto básico en este enfoque es el editado en 1997 por Stuart Hall titulado «*Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*», el texto presenta el concepto de representación, postula que «...la representación conecta el significado y el lenguaje a la cultura...significa usar el lenguaje para decir algo significativo o representar algo significativamente a otras personas...es una parte esencial del proceso mediante el cual el significado es producido e intercambiado entre miembros de una misma cultura. Involucra el uso del lenguaje, de signos e imágenes que significan o representan

las cosas»¹ Así la representación es la producción de significados mediante el lenguaje; traduciendo esto al fenómeno museológico, y volviendo a los conceptos de poética y política aplicados a las exhibiciones, podemos decir que el primero hace referencia a la producción de significados mediante el ordenamiento, conjugación y estructuración de los elementos de la exhibición (i.e., objetos, cédulas, actividades, imágenes, discursos, etc.) Cuando se habla de la política de la exhibición se hace referencia al papel de la exhibición y la institución museística en la producción del conocimiento social. Dicho conocimiento es elemento esencial en la creación de la «ciudadanía», de la «patria» y los «patriotas» en la (re) configuración de la sociedad civil. De igual manera, los estudios culturales y la teoría de la cultura permite echar una ojeada a la construcción de la alteridad y la identidad en las instituciones museísticas que son la base para los procesos tanto de exclusión como de inclusión.

La sociología y la filosofía aportan sus conocimientos en el análisis tanto de las instituciones museísticas como formas sociales determinadas por aspectos económicos, sociales, históricos y políticos, buscando no sólo las manifestaciones materiales de sus acciones sino también sus principios rectores y fundantes. Los estudios culturales, la sociología y la filosofía al conjugarse en la museología crítica proponen un enfoque que se centra en el estudio de las instituciones museísticas tanto al nivel de su gestión y administración como su carácter ideológico-político.

Así, desde la filosofía y la sociología, y siguiendo los postulados de la teoría crítica, se plantea que el museo, como cualquier otra institución que es producto de la acción humana, se mueve en un espacio que ha de condicionar y determinar su desarrollo así como su perfil institucional. Este espacio está determinado por coordenadas que delimitan, en varios niveles de su accionar, la gestión y operación del mismo. Las coordenadas o

¹ HALL, S. (Ed.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, U.K., SAGE Pub., 1997, p. 15.

factores que determinan los grados de libertad y acción del museo son los factores *históricos, estructurales, profesionales, económicos, filosóficos y sociales*. El *factor histórico* se refiere a las condiciones de origen y el devenir que el museo ha experimentado durante su existencia; el *factor estructural* tiene que ver con la dependencia administrativa que presenta el museo, es decir, a qué institución o sector se encuentra adscrito administrativamente y debe responder en términos de cumplir con la misión y visión de largo plazo de dicho ente, así como con sus normas y procedimientos. El *factor profesional* se vincula con la mano de obra profesional con que cuenta el museo dentro de su personal y la oferta de la misma, que se encuentra en el medio laboral donde el museo ejerce sus funciones. El *factor económico* tiene que ver no sólo con los aspectos presupuestarios de la institución sino también con las condiciones de ordenamiento económico de la sociedad donde se sitúa la institución museística. El *factor filosófico* tiene que ver con las ideas y marcos teóricos tanto de interpretación como de ordenamiento de la manifestación y producción de las instituciones museísticas en un momento dado de la historia así como los procesos epistemológicos que tienen que ver con el cómo se decide qué o cómo algo debe aparecer en una exhibición e incluso cuáles temas han de ser representados. Es en este sentido que se propone que la historia de los museos, su personal y su colección son de relevancia para entender la forma en que determinada institución presenta su discurso y objetos. Finalmente, está el *factor social* que es la determinación del contexto humano donde el museo decide insertarse o al sector de la sociedad que decide servir, lo haya manifestado explícita o implícitamente. Teniendo estas coordenadas como referencia podemos ver que una manifestación particular de una institución museística específica obedece a la concatenación particular de estos factores es decir, la administración, las estrategias y formas de exhibición, así como las estrategias educativas son producto de este arreglo de factores.

Desde los estudios culturales se estudian los procesos de construcción de significados mediante el uso de dis-

cursos tanto visuales como escritos y en este sentido se pone énfasis en su relación con el ambiente cultural de las comunidades en que se encuentran (v.gr., las implicaciones que para las instituciones museísticas tienen el tener que competir con otras atracciones tales como parques temáticos y otros eventos sociales, a la vez de que se ven obligadas a utilizar las mismas estrategias y tecnologías para atraer a las personas).

En consecuencia, el objeto de estudio de la museología no se restringe sólo a los objetos y a las denominadas funciones museológicas, sino que abarca a la institución museológica y sus diferentes contextos, es decir, entender el fenómeno museológico como un proceso que implica una construcción social que históricamente ha presentado diferentes énfasis, manifestaciones y formas de hacer, tanto en sus manifestaciones arquitectónicas, de propósitos así como en sus discursos. De esta manera cuando hablamos del desarrollo del museo no solo hablamos de la producción e implementación de nuevos métodos sino también de la evolución del propósito de la institución museológica.

Si hacemos un análisis de la evolución del museo como institución, podemos identificar una serie de estadios o formas de manifestación de la institución relacionadas con aspectos políticos, económicos y sociales. Así tenemos que el museo al inicio se interpreta a sí mismo y funciona como un templo, a esta etapa le sigue una en la cual no se abandona del todo la noción de templo pero su principal motor es el mercado para finalizar con lo que Eileen Hooper-Greenhill² ha dado en llamar «*post museo*», presentándolo como una visión promisorio de lo que el museo como institución puede llegar a ser y hacer, una institución donde se busca de manera activa el compartir el poder con la comunidad.

De igual manera, se puede hacer un análisis, desde la perspectiva de las diferentes construcciones sociales, de los conceptos de naturaleza y patrimonio que han surgido a lo largo de la historia y que están en relación

² HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, Routledge, 2000.

dossier

no sólo con el avance científico sino también con los cambios en las políticas culturales surgidas de estos avances y que han dado forma a los diferentes enfoques dentro de los museos.

ÉTICA, MUSEOS Y REPRESENTACIÓN: UN ENFOQUE DESDE LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA AL PROBLEMA DE LA INCLUSIÓN EN LAS INSTITUCIONES MUSEÍSTICAS

Acerca de las Instituciones Museísticas

De acuerdo con Eilean Hooper-Greenhill³ la institución museo ha sufrido una serie de cambios a lo largo de su historia, ha pasado de ser templo y espacio colonizador a una nueva clase de institución que, si bien no se desliga de su historia, se ha transformado. Dicha transformación no sólo tiene relación con las fuerzas internas de la institución sino también con los cambios que ha sufrido la sociedad en los últimos treinta años del siglo anterior. Se ha dado un proceso de profesionalización, tanto en la creación de programas de estudios relacionados con la gestión y administración de los procesos dentro del museo, acompañado de un cambio en las formas discursivas de presentar los discursos museográficos. Aunado a esto está el cambio que han sufrido los y las visitantes de museos por un lado sea dado un cambio en la forma de la educación formal que impone nuevas tareas y oportunidades a las instituciones museológicas por el otro, ha habido una creciente concientización con respecto al valor de la identidad propia en el mar de la globalización. Ambos procesos han estado marcados por el desarrollo y uso de las nuevas tecnologías de comunicación. Aunque si bien la tecnología se ha vuelto un elemento perenne en nuestra sociedad no debemos concluir por ello que todas las personas tiene acceso a ella.

Muchas veces los cambios que se perciben como propios de la lógica interna de la institución tienen una raigambre social, por ejemplo, el «descubrimiento» del público está relacionado con dos procesos, por un lado la creciente profesionalización del recurso humano de las instituciones museísticas y por otro las limitaciones y nuevos requisitos impuestos a estas instituciones debido a los cambios económicos tanto a nivel local como global.

Los museos en general son vistos como instituciones de la memoria, grandes medios audiovisuales y como agentes privilegiados con una dimensión no necesariamente emancipadora; ellos producen (re)construcciones visuales, textuales y significativas de la realidad histórico-social de los seres humanos que buscan comunicar una visión de ésta, muchas veces acrítica y excluyente y mediada por los discursos científicos y estéticos que predominan al interior del museo. Mediante el uso de los objetos y la información que de ellos se recopila y, utilizando técnicas y métodos de comunicación los(as) curadores(as) (re)presentan y (re)crean una historia acorde con no solo los parámetros de las ciencias particulares sino también en acuerdo con los valores y visiones de ellos(as). En este sentido, el accionar de las instituciones museísticas se caracteriza por «actos culturalmente determinados de interpretación...que nos permite distinguir entre lo significativo y lo insignificante»⁴.

En tanto que instituciones de la memoria, los museos exhiben el patrimonio de las comunidades de tal manera que contribuyen al proceso de constitución de la nación –creando una idea de «madre patria»–, convirtiéndose así en una especie de sitio virtual al servicio de la necesidad de la nación de un posicionamiento político y un imaginario⁵. De esta manera, las instituciones museísticas pueden tener una influencia sobre la gente en las esferas

³ HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and Social Value: Measuring the Impact of Learning in Museums*, Paper presented at ICOM-CECA Annual Conference, Oaxaca, 2003.

⁴ HENNING, M., *Museums, Media and Cultural Theory*. Londres, Open University Press, 2006, p. 7.

⁵ ROBB, K., *Museums and Nation Building: the role of Museums in the National Development of Costa Rica. A contribution to the Study of Culture and Development*, Universidad de Indiana, Tesis Doctoral, 1992, p. 63.

de lo político, lo económico y lo psicológico, entonces los museos sirven al proceso de construcción de la idea de nación y su imaginario es decir, integran y formalizan la nación, la identidad, la pertenencia y la normalidad.

Empero, las instituciones museísticas tienen un gran potencial para contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de todas las personas integrantes de su comunidad si se decide a dejar de presentar historias patrióticas, desarrollos científicos desprovistos de su contexto y sus consecuencias y en su lugar se propone hacer explícito el conflicto y la exclusión presentes no sólo en los procesos internos del museo sino también de la sociedad⁶.

Ética e Instituciones Museísticas: la producción de significados y valores

El trabajo de los(as) profesionales en museología no es independiente de la actividad histórica sino que se enmarca dentro de ella. Su trabajo al igual que la institución para la cual laboran es producto de la praxis social general y obedece a los lineamientos específicos de la profesión en un determinado momento histórico.

Las instituciones museísticas, en tanto que productos sociales, están determinadas por lo que podríamos denominar «condición de clase»; ya a finales de la década de los sesentas Bourdieu y Darbel junto con Schnapper⁷, mostraron que la visita a los museos, entendida como una práctica cultural, estaba ligada no sólo al nivel de educación sino a la posición social de las personas. En este sentido hay una relación entre el discurso museal y la clase social.

Esta «condición de clase» a su vez lleva aparejada una cierta «moralidad institucional»⁸, si bien como argumenta Hein la institución museística es un ente

supraindividual, en la medida que trata con la memoria, la historia, la representación de la identidad y la construcción de la alteridad, tiene una responsabilidad moral hacia todos los miembros de la sociedad a la que dicen servir. Empero, la responsabilidad no solo es de la institución sino también de las personas que en ella trabajan ya que son ellos(as) las que fungen como vehículos en la propagación de un cierto imaginario social que a su vez comporta, como lo plantea el filósofo costarricense Alexander Jiménez, un horizonte ético de acción y posibilidades. No debemos olvidar que en las exhibiciones no son los objetos per se los que nos hablan, son las diferentes personas involucradas en llevar a cabo la misión, visión y mensaje de la institución.

De esta manera, debe existir una actitud ética es decir, el museo debe reconocer en sus políticas de coleccionar, en el proceso de musealización de las cosas para convertirlas en objetos y en sus exhibiciones la existencia de las diferencias, las memorias colectivas olvidadas, enfatizando la necesidad del reconocimiento de la diferencia en la sociedad. Si bien ha habido un cambio en los discursos de las instituciones museísticas, aún éstas se consideran instituciones «transparentes» sin ningún papel en la producción de la historia olvidándose de las dimensiones histórica, moral y política que poseen.

En la medida en que las instituciones museísticas están relacionadas con los discursos políticos y económicos de la sociedad en que se desarrollan, el proceso de identificación de la «musealidad» en las cosas es una acción altamente orientada. Un estudio detallado del proceso de musealización deja ver cómo tal acción no es neutral si no que implica una lectura cargada de cultural, política y socialmente. La musealización hace que las cosas devengan «objetos», una clase especial de objeto: objeto de museo. Cuando las cosas del mundo real entran en la institución museística se les confiere una condición que no tienen cuando se mueven en el mundo de las mercancías, devienen documentos y su valor de uso y de cambio desaparece. Así los objetos adquieren una cierta plasticidad al convertirse en cosas

⁶ KAVANAGH, G. (Ed.), *Making Histories in Museums*, New York, Leicester University Press, 1999.

⁷ BOURDIEU, P. y DARBEL, A., *El amor al arte, Los museos europeos y su público*, Barcelona, Editorial Paidós, 2003, p. 121.

⁸ HEIN, H. S., *The Museum in Transition. A philosophical Perspective*, Washington, Smithsonian Books, 2000, p. 102.

dossier

a interpretar y con significado. Tal como lo plantea Hil-de Hein: «*la objetualidad, así como el significado textual, son el resultado de actos de atención con múltiples niveles por parte de individuos, grupos e instituciones sociales. Las cosas socialmente objetivadas están imbuidas de significado, capa sobre capa, dentro de las estructuras sancionadas de referencia*»⁹.

Parafraseando a Sir Karl Popper, en las instituciones museísticas no existen cosas –mercancías– puras, sólo objetos; elementos que son reconstituídos mediante el discurso científico, ya sea de la historia, de la estética o de la biología, para ser exhibidos dentro de un marco fijo de significados. Así, como lo plantea¹⁰, citando a P. Fisher, «*el museo es más que un lugar, es una red de relaciones entre objetos y personas*» en la cual dicha relación, agregamos, no es neutral, es jerárquica y mediada. Es en este marco donde debemos ver y analizar el problema de la inclusión en las instituciones museísticas y preguntarnos, ¿qué queremos decir cuando hablamos de inclusión? ¿A quiénes queremos/tenemos que incluir? ¿Por qué? ¿Cómo?

Lo anteriormente dicho hace que nos planteemos una pregunta que considero fundamental para la cuestión de la acción inclusiva dentro de las instituciones museísticas. ¿Cómo las instituciones museísticas hablan de inclusión cuando la mera esencia de estas instituciones está basada en la exclusión? ¿Cómo se pretende incluir si las políticas de colección y las estrategias/estratagemas de representación que son vistas como procesos científicos y por ende neutrales, dejan por fuera los criterios de aquellos a los(as) cuales pretenden representar?

Las Instituciones Museísticas y el Problema de la Inclusión

Las instituciones museísticas, en tanto que productos sociales, están determinadas por lo que podríamos de-

nominar «condición de clase», ya a finales de la década de los sesentas Bourdieu y Darbel junto con Schnapper (2004: 121), mostraron que la visita a los museos, entendida como una práctica cultural, estaba ligada no sólo al nivel de educación sino a la posición social de las personas. En este sentido se puede decir que aún hoy las instituciones museísticas son percibidas como lugares de exclusión y privilegios¹¹.

Siguiendo su tradición las instituciones museísticas centran sus exhibiciones en objetos dejando en muchos casos por fuera a las personas que los usaban; bajo la idea de que ellos «*nos hablan*». Así, se nos presentan los objetos de los grupos minoritarios pero no se habla de los procesos políticos, sociales y económicos que han excluido a estos grupos. Su representación, si se quiere, es totalmente aséptica con una que otra fotografía conmovedora.

El problema de la inclusión en las instituciones museísticas es, en cierto sentido, reciente y es también concurrente con el problema de la relevancia social y la rendición de cuentas de estas entidades. Desgraciadamente al igual que en el caso de la relevancia y la rendición de cuentas, la inclusión está ligada a la ampliación de públicos y la obediencia a las nuevas leyes de inclusión de personas con discapacidades para así justificar los dineros recibidos por el Estado.

La inclusión en los museos pasa por la distinción del significado que las instituciones museísticas le dan al término «inclusión», para así poder entender las acciones que de ella se desprenden. En la gran mayoría de las veces los y las profesionales de las instituciones museísticas ven el problema de la inclusión en términos de accesibilidad, es decir de los accesos al edificio, de ergonomía, una colección y un cierto público, se busca la accesibilidad física y cognoscitiva de dichos públicos a la institución y su colección, así como a su discurso; dentro de este enfoque la cuestión de la inclusión en la representación que se hace de estos grupos en la exhibición no entra dentro de los alcances de la inclusión.

⁹ HEIN, H. S., *Op. cit.*, 2000, p. 64.

¹⁰ HENNING, M., *Op. cit.*, 2006, p. 11.

¹¹ HEIN, H. S., *Op. cit.*, 2000, p. 41.

La otra connotación del término «inclusión» hace referencia a la inclusión en las colecciones, los discursos y las exhibiciones de los grupos minoritarios y excluidos de una comunidad (v.gr., pueblos originarios, afro descendientes, personas con algún tipo de discapacidad, etc.) En concreto, cuando se habla de inclusión en esta segunda acepción se está haciendo referencia a la falta de una representación adecuada de estos grupos en las instituciones museísticas, para algunos(as) profesionales tal exclusión se debe a la falta de representación de tales grupos en los procesos de toma de decisión o a su ausencia en el grupo de los y las trabajadoras de las instituciones museísticas.

Entonces, el tema de la inclusión en las instituciones museísticas tiene dos áreas de aplicación y de percepción, una relacionada con el concepto de accesibilidad en términos físicos y de facilitación y otra con el de la representación de los grupos minoritarios que sufren la exclusión social, económica y política.

Inclusión en términos de accesibilidad

El tema de la accesibilidad ha estado presente en el mundo museológico desde la década de los noventa¹² como producto de las legislaciones que a lo largo del mundo se promulgaron con respecto al respeto y la igualdad hacia las personas con algún tipo de discapacidad. En este campo una de las primeras publicaciones sobre este tema es el libro editado por la Fundación de Francia y el ICOM en el año de 1991 y titulado «*Museos sin barreras. Un nuevo trato para las personas con discapacidad*». En esta publicación la atención se centra en aspectos de accesibilidad a los edificios y a los problemas de remodelación requeridos para garantizar el acceso a las personas con algún tipo de discapacidad (principalmente aquellas con una discapacidad que compromete la capacidad de movimiento). Es decir, la preocupación por las perso-

nas con discapacidad se centra en la adecuación de los servicios y facilidades a los y las visitantes; en términos de inclusión y diversidad las personas con discapacidad no son parte de las preocupaciones de las instituciones museológicas.

En el primer caso, la cuestión de los públicos con necesidades especiales, ya se han dado avances que varían de país en país o de continente a continente y que tienen relación con la promulgación e implementación de leyes que promueven la inclusión de las personas con discapacidades, tales legislaciones han impuesto en las instituciones museísticas el proceso de adaptación a los nuevos requisitos. Al mismo tiempo este proceso ha evidenciado una cierta paradoja, por un lado se obliga a las instituciones museísticas a cumplir con el mandato de la ley y por otro se le niegan los fondos necesarios para adecuar sus edificios.

Asimismo, este proceso ha evidenciado cuán poco preparados están algunos(as) profesionales para lidiar con problemas o situaciones que se salen del patrón «normal» de sus públicos, evidenciando un poco capacidad para trabajar con grupos dentro de sus comunidades. Esta implementación obligada ha tenido también lo que se podría catalogar como resultados positivos ya que ha forzado a muchos(as) de los(as) profesionales a salir fuera de las paredes de sus instituciones para entrar en contacto con miembros de estos colectivos y solicitar su guía en el proceso de adaptación y mejora de las estrategias de exhibición de las instituciones museísticas. Sin embargo, como ya se ha mencionado, todas estas estrategias nuevas chocan con el hecho fundamental de que las personas con discapacidad y la discapacidad misma no están incluidas en las colecciones o en las historias presentadas por las instituciones museísticas. En la historia de las naciones no existen las y los discapacitados, todos nuestros próceres son un dechado de «normalidad». Se puede decir entonces, que las instituciones museísticas dejan por fuera un gran número de individuos, invisibilizando sus aportes y su participación en la vida de la comunidad.

¹² WALTERS, D., «Approaches in museums towards disability in the United Kingdom and the United States», *Museum Management and Curatorship*, 24 (1), 2009, pp. 21.

dossier

Inclusión en términos de Representación

Históricamente las instituciones museísticas se han caracterizado por presentar una versión aséptica de la historia de la nación y de los procesos que en ella se dan. En este sentido se puede ver que las instituciones museísticas enseñan los hechos de la ciencia y de la historia como se enseñaban los hechos religiosos en el siglo XV. Al igual que el juicio u opinión del científico, el discurso del museístico es recibido con la misma reverencia y respeto que el discurso de la Iglesia en siglos anteriores; en su afán de desmitologizar aquellos errores del pasado han creado un nuevo mito. En este sentido pareciera que las instituciones museológicas, a pesar de sus nuevas tecnologías, se han vuelto rígidas en cuanto a su mensaje, no se han convertido en un instrumento de cambio y liberación como muchos teóricos y trabajadores de museos han venido pregonando en varias de las reuniones del ICOM.

Cuando se habla de la inclusión en términos de diversidad estamos en el área de las estrategias de representación de los grupos minoritarios y excluidos en las instituciones museísticas; promover el desarrollo de estrategias en este campo supone un proceso de cambio a partir de un análisis crítico del desarrollo socio-político de la institución que implica no solo una revisión de las políticas organizativas y de trabajo de las instituciones sino también el análisis de los procesos curatoriales que están detrás de la investigación, educación y comunicación en las instituciones museísticas.

La inclusión en las instituciones museísticas presenta un problema teórico-metodológico; como se sabe toda colección y toda identidad que se construya a partir de ésta es por definición una exclusión, ellas no solo identifican a aquellas personas que pertenecen al grupo sino que sirve de patrón para determinar quiénes no son parte del grupo. Se debe recordar que el proceso de coleccionar se basa en la extracción de los objetos del mundo basada en juicios de valor que se fundamentan en discursos históricos, estéticos, arqueológicos, antropológicos y etnográficos dentro de un contexto político y socio-económico determinado.

Así, la inclusión hace referencia a la acción de involucrar en los procesos de las instituciones museísticas a las minorías (i.e., otra forma de particularidad) que son parte de la comunidad donde se sitúan; en este grupo no sólo se hayan los y las emigrantes sino cualquier grupo nativo de la comunidad; es importante hacer notar que dentro de esta noción de diversidad las mujeres no se hallan incluidas.

Esta es la forma de entender la inclusión de muchos(as) trabajadores(as) de museos sin embargo, la cuestión de la inclusión pasa por el tamiz de dos espacios y sus respectivos procesos a saber: a lo interno de las instituciones museísticas (i.e., relacionada con las relaciones tanto jerárquicas como de trabajo y género entre el personal de la institución y los procesos curatoriales y de exhibición) y el otro espacio es el que se puede denominar «externo» y que tiene que ver con el cómo se comunica la institución museística con grupos que tradicionalmente no han sido tomados en cuenta y cómo estos grupos se perciben en relación con la representación que de ellos hacen las instituciones museísticas.

Otra pregunta que es importante hacernos con respecto a la inclusión en términos de la representación es: ¿de qué se habla cuando las instituciones museísticas utilizan la palabra «incluir»? ¿Qué tipo de inclusión se busca cuando aquellos grupos que se busca involucra no están representados en la colección?

Los grupos originarios, los y las emigrantes, las mujeres y las personas con discapacidad son las personas que se busca incluir. Desgraciadamente las prácticas curatoriales no ayudan a este proceso ya que se centran más en los objetos que en las personas que los usaban. Desde esta perspectiva las historias que se presentan tienen más relación con los usos que las compañías productoras publicitaban para sus productos, esta estrategia es fundamental, de acuerdo con Porter en la representación de las mujeres; las representaciones de las mujeres en los museos están enfocadas en los aspectos de la vida privada (i.e., la vida doméstica) y se presenta y define este ámbito como el espacio de las mujeres. Muy pocas veces se pueden ver exhibiciones donde se

plantee la vida de las mujeres trabajadoras sexuales. Un dato interesante de América Latina, una gran cantidad de instituciones museísticas tienen en su dirección y en sus equipos tanto de educación como de exhibición a mujeres sin embargo, esta presencia no ha influido en un cambio en la forma en que se representan a las mujeres. Asimismo, la evolución de la teoría museológica en el continente ha ido de la mano de mujeres (v.gr., Nelly Decarolis, Tereza Scheiner, Georgina Decarli, Norma Rusconi, Lucía Astudillo, María Inés Rodríguez, Luz Maceira), han sido ellas las que han marcado la pauta en la organización de las reuniones del comité regional del ICOFOM; esto ah tenido como resultado una cierta sensibilidad y preocupación hacia problemas no solo sociales sino la cuestión de la participación de la mujer en la protección del patrimonio.

La institución museística basa su existencia en la colección para la creación de la unidad (i.e., identidad mediante una historia común) y en este sentido excluye cualquier diferencia entre sus miembros y al no representarla la invisibiliza y le da una carga de abnormalidad. Son contadas las instituciones museísticas que presentarían la homosexualidad como parte de la personalidad de un prócer, asimismo la transexualidad, la homosexualidad están fuera de las instituciones museísticas, a pesar de que miembros de estas comunidades se hallan trabajando en las instituciones museísticas.

En las misma línea se hallan las personas con discapacidades, cuando aparecen en las exhibiciones son casi siempre en condición de fenómenos (no hay que olvidar el caso de John Merrick en Londres), para las instituciones museísticas las personas invidentes o con alguna otra discapacidad no existen en la historia, la historia la hacen las «personas normales».

En el caso de la representación de los pueblos originarios las instituciones museísticas han desarrollado un forma de representarlo utilizando los discursos de la biología, la estética y la arqueología. La estrategia consiste en la reificación de los procesos sociales de estos grupos ayudado por una estrategia de estetización de los objetos de la vida cotidiana, aquí lo que prima es el

discurso científico, el saber del curador. Las instituciones museísticas presentan una idealización del pasado en la cual las culturas precolombinas han quedado excluidas, ellas son representadas como si no hubiesen evolucionado, están fijadas en el tiempo, sin ninguna relación con los pueblos indígenas contemporáneos. De esta manera el(la) visitante no establece la conexión entre la gente que fue casi exterminada durante el mal llamado «Encuentro de las Culturas» y los pueblos indígenas de la actualidad y que tratan de sobrevivir en la vorágine de la globalización. Esta idealización del pasado busca eliminar lo feo, lo doloroso y cualquier objeto que pueda recordarnos el destino brutal de miles de indígenas, son presentados como si fuese una exhibición de zoología.

En síntesis, hablar de inclusión en las instituciones museísticas encierra un problema con varias caras: por un lado tenemos aspectos de índole teórico, otros metodológicos y aspectos de tipo pragmático, que por la misma esencia del museo como institución (i.e., como espacio donde se intelectualiza más que problematiza la historia) hace difícil si no imposible, en algunos casos, alcanzarla. Por el otro, el problema de la inclusión se puede ver, como ya dijimos, en términos de cuestiones internas y externas a las instituciones museísticas; las primeras tienen que ver con el ordenamiento interno y las lógicas de trabajo y administración de las instituciones; las segundas tienen que ver con aspectos políticos, sociales y económicos que rodean a la institución museísticas.

CONCLUSIÓN

Como ya se ha mencionado anteriormente, el problema de la inclusión en las instituciones museísticas está relacionado con aspectos de índole económica en un primer momento y con la creciente profesionalización y sensibilización del recurso humano en las instituciones museísticas.

Desde el punto de vista ético si vamos a hablar de inclusión debemos no sólo trabajar el problema de la acce-

dossier

sibilidad sino que se ha de empezar analizando cómo son representados los grupos excluidos de nuestras sociedades en las instituciones museísticas y si lo son, qué cosas se incluyen y qué cosas se excluyen. Se debe capacitar al recurso humano de las instituciones para que puedan entender el problema de la discapacidad como problema social y no médico para así tratar con respeto a estas personas.

Asimismo es fundamental que las instituciones museísticas desarrollen estrategias de trabajo con los grupos minoritarios, involucrarlos en el proceso de la exhibición de sus vidas. A esta idea se oponen varios(as) profesionales que argumentan que las personas esperan de las instituciones museísticas conocimiento y que este está en los(as) profesionales de la institución no en los miembros de la comunidad, a este argumento se le une el de que las personas no tienen el entrenamiento necesario para el manejo de los objetos de la colección (no importa que dichos objetos les pertenezcan a la comunidad).

Es fundamental que los y las profesionales de la museología estudien y entiendan sus quehaceres, que pongan en evidencia los prejuicios presentes en toda colección y en los discursos, estrategias y estratagemas de representación. Esto implica contextualizar los desarrollos internos de las instituciones (i.e., el uso de las nuevas tecnologías, nuevas estrategias de exhibición) para así poner en perspectiva las acciones y metas que se proponen. En este sentido es importante reconocer el carácter histórico de la institución y de sus procesos, se ha de desmitificar la acción curatorial y olvidarse de la pretendida neutralidad de la acción museal.

Desde la museología crítica se plantea el rescate del compromiso moral e histórico de las instituciones museísticas con respecto a la toda la comunidad a la que sirven; se propone a la institución museística como algo más que un punto de encuentro, debe ser un punto de discusión, de polémica, un espacio provocador donde, parafraseando a Marx y Engels, «...todo lo sólido se desvanece, todo lo sagrado es profanado...» y en el cual «...los hombres, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas...». Sólo así podremos empezar a hablar seriamente de inclusión en las instituciones museísticas. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ALLDAY, K., «From Changeling to Citizen: learning disability and its representation in museums», *Museum and Society*, Marzo, 7 (1), 2009, pp. 32-49.
- ANDERSON, B., *Comunidades Imaginarias. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*, México, FCE, 2006.
- BOND, G. C. & GILLIAN, A. (Eds.), *Social Construction of the Past. Representations of Power*, United Kingdom, Routledge, 1994.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. & SCHNAPPER, D., *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- DECARLI, G., *Un museo sostenible. Museo y Comunidad en la preservación activa de su patrimonio*, Heredia, EUNA, 2007.
- FLÓREZ CRESPO, M. M., «La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC», *De arte: revista de historia del arte*, 5, 2006, p. 232.
- FUNDACIÓN DE FRANCIA & ICOM, *Museums without barriers. A new deal for disabled people*, Londres, Routledge, 1991.
- JIMÉNEZ MATARRITA, A., «Este país donde nunca estuvimos», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. XXXV, No. 86, Diciembre 1997.
- LORENTE LORENTE, J.P., «Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología Crítica», *museos.es*, 2, 2006, pp. 231-243.
- HAMILAKIS, Y. & DUKE, P. (Eds.), *Archaeology and Capitalism. From Ethics to Politics*, California, Left Coast Press, 2009.
- HEIN, H. S., *The Museum in Transition. A philosophical Perspective*, Washington, Smithsonian Books, 2000.
- HENNING, M., *Museums, Media and Cultural Theory*. Londres, Open University Press, 2006.
- HOBBSAWM E. & RANGER, T., *La Invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HOLGUÍN, M. C., «La búsqueda de la identidad de los museos históricos a través de los objetos y del

- espacio», en VIEREGG, H. K.; RISNICOFF DE GORGAS, M., SCHILLER, R. & TRONCOSO, M. (Eds.) *Museología: Un campo del conocimiento. Museología e Historia*. Alemania/Argentina: ICOFOM Study Series ISS 35, 2006, pp. 340-345.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, New York, Routledge, 2003.
- JIMÉNEZ MATARRITA, A., *El imposible país de los filósofos. El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*, San Pedro, Editorial Arlequín, 2002.
- JONES, A., *Memory and Material Culture*, New York, Cambridge University Press, 2007.
- KAVANAGH, G. (Ed.), *Making Histories in Museums*, New York, Leicester University Press, 1999.
- KAVANAGH, G., *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Leicester, Leicester University Press, 2000.
- KNELL, S.; MACLEOD, S. & WATSON, S. (Eds.), *Museum Revolutions. How Museums change and are changed*, New York, Routledge.
- LEVIN, A. K., *Gender, Sexuality and Museums. A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2010.
- LUKE, T., *Museum Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- LUMLEY, R. (Ed.), *The Museum Time Machine*, New York, Routledge, 2000.
- MACDONALD S. & FYFE, G. (Eds.), *Theorizing Museums*, United Kingdom, Blackwell Publishing Co., 1996.
- MACEIRA OCHOA, L., «Educación, género y memoria social: un análisis sociocultural de las interacciones de los públicos en museos antropológicos mexicanos», México, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Tesis Doctoral, 2009.
- MARGULIS, M., *Sociología de la Cultura. Conceptos y Problemas*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009.
- MAROEVIC, I., «Museology as a discipline of Information Sciences», *Nordisk Museologi*, 2, 1997, pp. 77-92.
- MARSTINE, J. (Ed.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction. Australia*, Blackwell Publishing, 2006.
- MONTPETIT, R., «Museums and knowledge: Sharing awareness, addressing desire», en CÔTE, M. y VIEL A., *Museums: where knowledge is share*, Canadá, Asociación Canadiense de Museos, 1995.
- MONTEMAYOR, E., *Los museos etnográficos mexicanos ante lo bello, lo verdadero o la evocación*, en *Museos y Monumentos*, México N°. 85, Noviembre 1996.
- PEARCE, S. (Ed.), *Objects of Knowledge*. Londres: Athlone Press, 1990.
- PEARCE, S., *Interpreting Objects and Collections*, Londres, Routledge, 1996.
- ROBB, K., *Museums and Nation Building: the role of Museums in the National Development of Costa Rica. A contribution to the Study of Culture and Development*, Universidad de Indiana, Tesis Doctoral, 1992.
- SANDELL, R. (Ed.), *Museums, Society and Inequality*, New York, Routledge.
- SEPÚLVEDA, T. et.al., *Museologías sociales en Chile: los casos de Curarrehue y San Pedro de Atacama*, en VIEREGG, Hildegard K.; RISNICOFF DE GORGAS, M., SCHILLER, R. & TRONCOSO, M. (Eds.), *Museología: Un campo del conocimiento. Museología e Historia*, Alemania/Argentina, ICOFOM Study Series ISS 35, 2006, pp. 454-461.
- SILVERMAN, H. (Ed.), *Contested Cultural Heritage. Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World*, New York, Springer, 2011.
- TAYLOR, C., *Imaginaris Sociales Modernos*, Barcelona, Paidós, 2006.
- WILLIAMS, M., *Voice, Trust and Memory. Marginalized Groups and the Failings of Liberal Representation*, New York, Princeton University Press, 1998.
- VIEREGG, HILDEGARD K., RISNICOFF DE GORGAS M., SCHILLER, R. y TRONCOSO, M. (Eds.), *Museología: Un campo del conocimiento. Museología e Historia*, Alemania -Argentina, ICOFOM Study Series, 35, 2006.
- WALTERS, D., «Approaches in museums towards disability in the United Kingdom and the United States», *Museum Management and Curatorship*, 24 (1), 2009, pp. 29-46.
- WITCOMB, A., *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, New York, Routledge, 2003.

Luis Gerardo Morales Moreno

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (MÉXICO)

La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México

RESUMEN

La identidad de la nación mexicana se ha revisado y construido en diferentes maneras durante la historia del Museo Nacional de México, ahora Museo Nacional de Antropología. El objetivo de este artículo es señalar, dentro del marco de la museología crítica, estas discontinuidades en la definición de una nación.

PALABRAS CLAVE: Nación / museo / historia / museología

ABSTRACT

The identity of the Mexican nation has been reviewed and constructed in different ways during the history of the National Museum of Mexico, now National Museum of Anthropology. Signalling these discontinuities in the genealogy of a nation's definition is the goal of this article, in the framework of critical museology.

KEYWORDS: Nation / museum / history / museology

THE GLANCE OF MOCTEZUMA AND THE POSTCOLONIAL MUSEOLOGY IN MEXICO

Luis Gerardo Morales Moreno
(Universidad Autónoma del
Estado de Morelos (México))

UMBRAL MUSEOGRÁFICO: LA «MIRADA DE MUTEZUMA»

A la manera de las museografías modernas *representamos* nuestro ensayo con un umbral. Se trata de un documento supuestamente original resguardado en una vitrina, que es un libro abierto en una página de la Segunda Carta-Relación escrita por Hernán Cortés y dirigida al Emperador Carlos V, un 30 de octubre de 1520, en donde leemos:

«En lo del servicio de Mutezuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, hay tanto que escribir que certifico a vuestra alteza que yo no sé por do comenzar, que pueda acabar de decir alguna parte de ellas. Tenía una casa donde tenía un muy hermoso jardín con ciertos miradores que salían sobre él, y los mármoles y losas de ellos eran de jaspe muy bien obradas. En esta casa tenía diez estanques de agua, donde tenía todos los linajes de aves de agua que en estas partes se hallan, que son muchos y diversos, todas domésticas; y para las aves que se crían en la mar, eran los estanques de agua salada, y para las de ríos, lagunas de agua dulce, la cual agua vaciaban de cierto a cierto tiempo, por la limpieza. Había para tener cargo de estas aves trescientos hombres, que en ninguna otra cosa entendían. Había otros hombres que solamente entendían en curar las aves que adolecían. Sobre cada alberca y estanques de estas aves había sus corredores y miradores muy gentilmente labrados, donde el dicho Mutezuma se venía a recrear y a las ver. Tenía en esta casa un cuarto en que tenía hombres y mujeres y niños blancos de su nacimiento en el rostro y cuerpo y cabellos y cejas y pestañas. Tenía otra casa muy hermosa donde tenía un gran patio losado de muy gentiles losas, todo él hecho a manera de un juego de ajedrez; y la mitad de cada una de estas casas era cubierta el soterrado de losas y la mitad que quedaba por cubrir tenía encima una red de palo muy bien hecha; y en cada una de estas casas

había un ave de rapiña; comenzando de cernícalo hasta águila, todas cuantas se hallan en España, y muchas más raleas que allá no se han visto. Había en esta casa ciertas salas grandes bajas, todas llenas de jaulas grandes de muy gruesos maderos muy bien labrados y encajados, y en todas o en las más había leones, tigres, lobos, zorras, y gatos de diversas maneras. Tenía otra cosa donde tenía muchos hombres y mujeres monstruos, en que había enanos, corcovados y contrahechos, y otros con otras deformidades, y cada una manera de monstruos en su cuarto por sí; y también había para éstos, personas dedicadas para tener cargo de ellos, y las otras casas de placer que tenía en su ciudad dejó de decir, por ser muchas y de muchas calidades.»

CÉDULA DE PIE DE OBJETO

Desde una perspectiva contemporánea, la mirada que funda a la museología histórica mexicana fue la del emperador Moctezuma [Mutezuma] embebido en la contemplación de sus jardines y casas de pasatiempo con sus numerosas especies de animales y rarezas. La mirada del *gentil* emperador aparece entretejida con la del *conquistador* Hernán Cortés observando con admiración y extrañeza un Nuevo Mundo. *La mirada de Mutezuma* escenifica una imagen literaria de la que se desprende una pregunta: ¿cómo comprender la pulsión por admirar colecciones de especímenes y «*cosas raras*»; el gozo íntimo de recolectarlos, guardarlos y observarlos de manera privada? En la interpretación dominante de la Modernidad que inventa el *descubrimiento de América* como una ruptura con la Edad Media, los objetos *salvajes* representan fantasmas de poderío mientras que, los *occidentales*, operan como muestras de eficiencia técnica. En ambos, el fetichismo encubre el *primer mestizaje* de las miradas por los objetos que representan el mito de poderío de los *salvajes* (Mutezuma) y el mito de origen de los civilizados (Cortés). Durante el siglo XIX, el romanticismo patriótico mexicano retoma la “mirada

dossier

de Mutezuma” para fundar allí la preexistencia de la Nación renacentista.

El objeto de esta investigación incorpora el enigma de esa *mirada mestiza fundante* para explorar la *modernidad museográfica subalterna*, a partir de los conceptos que conciben el museo como regulación racional de las ópticas estética y descriptiva del mundo. Es la regulación racional la que produce los campos de visión. En ellos, despierta la ambición por la posesión del mundo y, desde ahí, desatan la *larga duración* de la organización y exhibición sistemática de *las cosas* de la memoria pública. La *mirada de Mutezuma* abreva en el cruzamiento de miradas, silencios y signos entre dos civilizaciones diferentes, ahí se conserva el secreto del intenso placer de los ojos curiosos con sus objetos imaginarios.

HISTORICIDAD DE LAS OBSERVACIONES

En la modernidad de América Latina, durante los siglos XIX y XX, la proliferación de los museos ha desempeñado un papel crucial. Esto obedece principalmente a la naturaleza de la formación de las naciones en el Nuevo Mundo. El parto de las naciones latinoamericanas debemos ubicarlo en un proceso histórico más complejo, irreductible a unas cuantas reliquias como la espada de Simón Bolívar, el estandarte «guadalupano» de Miguel Hidalgo, o el *paliacate* de José María Morelos y Pavón. Las conmemoraciones recientes de los bicentenarios de «las Independencias» en México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Argentina o Chile reiteraron el aferramiento de esos países a sus memorias, héroes, guerras y luchas republicanas. En sus diversos museos históricos tejieron su memoria moderna en una representación intencionada del olvido ya fuera de su pasado virreinal o, por el contrario, de su ancestralidad autóctona. En cualquier caso, los fastos cívicos de 1810-2010 representaron en esos países la celebración simbólica de los estados nacionales y las ciudadanías. Desde hace varias décadas el pensamiento museológico iberoamericano, en particular en México, Brasil, Colombia y Argentina ha comenzado

a reflexionar sobre la impronta de la identidad nacional en la mediación cultural de museos y exposiciones.

Por otra parte, la historiografía política ha demostrado que las crisis del Imperio español durante los años 1808-1814 y 1820-1821, terminaron implantando la nación republicana en el lugar de la comunidad dinástica (a diferencia de Brasil y Cuba que lo hicieron hasta 1889 y 1898 respectivamente). Sin embargo, ese cambio de la fuente de poder condujo a una grave crisis de legitimidad política del Estado por varias décadas más. América Latina se llenó de guerras civiles, conflictos territoriales, invasiones extranjeras y pugnas políticas de diversa índole. Las naciones hispanoamericanas no habían sido la causa sino, por el contrario, la consecuencia de las guerras de independencia. Hay un *largo siglo XIX* en torno a la estabilidad de los pueblos iberoamericanos que se prolonga hasta la década de los años 1950-1960. Esto es, en 1821-1824, se proclamó primero la soberanía política y luego se vio qué naciones podían sustentarla. En México, los conflictos geopolíticos con los Estados Unidos y Francia, principalmente, hicieron que el Estado oligárquico tuviese el impulso renovador de los movimientos de resistencia que afianzaron el proyecto nacional republicano.

Para 1910, en México las conmemoraciones oficiales formaban parte de un complejo proceso de legitimación política que permitía representar en el Museo Nacional lo contrario de lo que había ocurrido. ¿Por qué? Porque en Hispanoamérica los distintos Estados proclamaron la preexistencia de unas naciones que supuestamente habían sido la causa de las guerras de Independencia. El discurso conmemorativo postula una epopeya en la que las naciones americanas se rebelaron contra el poder despótico de España. Por lo tanto, el Centenario de 1910 constituyó la culminación de un proceso de reescritura de la historia que convertía a las naciones en las protagonistas de los acontecimientos ocurridos un siglo antes. En consecuencia, la celebración de los centenarios dice poco sobre lo ocurrido realmente en 1808-1810.

Ahora sabemos más sobre lo ocurrido en las guerras insurgentes, sin embargo, seguimos ratificando la pre-

existencia de las naciones en la mirada renacentista de Moctezuma. Museos, narrativas literarias y retóricas políticas recrearon el pasado en sentido inverso de los hechos históricos. El *Centenario*, especialmente en el caso mexicano, construyó lo que he denominado en mis investigaciones como la *museopatria*. Es decir, un saber, una praxis y un espacio canónicos de la representación histórica. Por eso, el estudio museológico de las conmemoraciones es relevante. No tanto porque tales eventos ofrezcan datos político-culturales e institucionales, sino porque plasman huellas de los procesos de construcción nacional en Iberoamérica que podemos considerar como uno de los más exitosos del siglo XX. Y los museos histórico-arqueológicos jugaron un rol crucial en la consolidación del mundo ontológico de la identidad nacional. En ese recinto simbólico encontramos la doble faceta de los museos en general: la relación entre fenómenos perceptivos de los procesos empíricos y las elaboraciones de sentido. Nos referimos a la relación entre experiencia y lenguaje. En los museos de historia se guardan no únicamente objetos o colecciones, sino reliquias, monumentos, emblemas, símbolos de un país, de un terruño o una microhistoria. Se mueven no únicamente en la esfera del conocimiento, sino también en el mundo de las emociones políticas. Los nacionalismos culturales a los que pertenecen esos museos es algo que puede ser pensado desde la construcción de una forma de la representación política de la historia.

La comprensión del museo histórico

Denominamos «museología histórica» a la observación del espacio social del museo en los procedimientos discursivos que hacen visible, por una parte, la intencionalidad del acopio y conservación de colecciones y, por otra, las prácticas educativas y sociales con las que el espacio museográfico habilita a una serie homogénea de observadores de objetos. Es decir, el museo interactúa con la producción de significados y sensaciones, se vincula con prácticas discursivas y no discursivas al mismo tiempo. Esto es así porque para que el observador obtenga una

experiencia cognoscitiva requiere del movimiento de su cuerpo. En tanto que está compelido a desplazarse por las salas de una galería, un museo o una exposición museográfica, el observador podrá establecer las conexiones o asociaciones indispensables para obtener un significado, o simplemente una habilitación cognitiva. Pero precisamente en el acto del desplazamiento acompañado del sentido de la vista es que el observador ingresa a una experiencia no únicamente cognitiva, sino también emotiva, sensorial o perceptiva. Hay por lo tanto en la producción una forma sublime de la mediación. Con esta perspectiva, el estudio histórico del museo se desarrolla en una triple dimensión: 1) primero, como espacio productor de sentido, 2) segundo, como una transmisión (mediación) susceptible de comunicación interactiva; y 3) tercero, como una arena de reproducciones hegemónicas de sociabilidades y reapropiaciones simbólicas de las memorias sociales. Por ejemplo, el sistema escolarizado utiliza al museo como una herramienta complementaria para la enseñanza del Pasado. Desde la retórica latina, la función del relato histórico ha cumplido también con la misión edificante de transmitir mediante imágenes épicas un determinado sentido de los hechos revestidos de heroísmo. Cuando historiamos el objeto de la imagen representada observamos entonces que las museografías no siempre funcionaron como espejos de identidad colectiva, sino también como imágenes que representaban los intereses de grupos sociales y determinadas comunidades intelectuales. En Brasil, Colombia, México y Venezuela, los museos nacionales provinieron de los naturalismos ilustrados de gabinete, así como del empirismo objetivo de fines del siglo XIX. Esos recintos eran el núcleo de grupos de opinión, profesionistas y escritores que tejieron una trama significativa sobre los cimientos mitológicos e históricos con los que construyeron la identidad histórica de los estados nacionales. Sin embargo, hay muchas diferencias entre sí. Por ejemplo, a fines del siglo XIX, el Museo Nacional de México establece la etapa prehispánica como el comienzo de la Nación, mientras que el Museo Nacional de Colombia lo hace a partir de la

dossier

Conquista española. La perspectiva conservadora del museo mexicano pretende armonizar la barbarie azteca con la civilización occidental, el museo colombiano niega toda posibilidad de armonía del presente con el pasado precolombino. Mediante «presentificaciones» del pasado, el museo fabrica sentido. Hace inteligible lo que aparece de forma inconexa, discontinua, o extraña. Los objetos constituyen fragmentos de un pasado ya ido en cuya ausencia el museo de la racionalidad moderna organizó una enciclopedia de ilustraciones, paisajismos y costumbrismos. A su vez, en los museos arqueológicos e históricos prevaleció la lectura cronológica y lineal de los conceptos civilización, barbarie, cultura y progreso. Con ellos se implantó el paradigma museográfico ilustrado de la enseñanza objetiva.

LA MUSEOPATRIA MEXICANA

En el transcurso del siglo XX, en México determinados objetos museográficos, como el denominado Calendario Azteca, se hacen emblemáticos con los que adquiere visibilidad la escenificación de la historia con sus espectadores. Los referentes de estos espectadores están situados en una habilitación previa (historia patria, rituales cívicos y memoria conmemorativa) a la comprensión del relato museográfico. Esa narración despliega la observación de la idea de Patria, objetivamente, en un presente espacial organizado conforme a una determinada producción de sentido. La lucha anticolonialista de México, en el siglo XIX, contra las intervenciones norteamericana y francesa, así como la guerra civil de 1910-1920, armaron «arriba» y «abajo» procesos de homogeneización simbólica en torno a la idea de Nación. Tanto liberales como revolucionarios triunfantes monopolizaron el sentido progresivo de la historia, por lo que el avance del conocimiento científico debía ser garantizado por las instituciones educativas y culturales del Estado, ya no más por la iglesia católica. La *museopatria* desempeñará un papel estratégico en la consolidación de una auténtica secularización de la mirada en un proceso contradictorio de reedificación nacionalista.

Como sabemos, la secularización de la mirada había comenzado mucho antes en la Edad Moderna Temprana con el coleccionismo museográfico de los siglos XVI y XVII, porque había *objetivado* la distinción entre historia sacra e historia natural, entre imagen divina e imagen artística, lo que posteriormente servirá en la era de los nacionalismos para fundar nuevos orígenes. Esto explica el establecimiento de una periodización cuyos límites sugieren que de 1867 a 1987, el museo público de México experimentó una larga transición cultural inmersa en la modernidad republicana y revolucionaria porque pasó del *desencantamiento racionalista* al *reencantamiento nacionalista* del mundo. Desde los tiempos de la presidencia del Gral. Porfirio Díaz (1884-1911), las colecciones precolombinas adquirieron significado por su representación estética y su referencia general a los mitos fundadores de la identidad nacional. Posteriormente, en su forma institucional, el Museo Nacional de Antropología (entre 1945 y 1964) y otros museos nacionales como los de Historia (1944), de Arte (1981) y de las Intervenciones (1982); o el Museo Nacional de Templo Mayor (1987), operaron como réplicas del nacionalismo posrevolucionario mexicano (de 1946 hasta 2000).

Se trataba de una coexistencia tensa y necesaria, a la vez, entre dos grandes modelos de funcionamiento: el museo templo y el museo foro. Ambos modelos pertenecieron a un mismo proceso de formación del Estado moderno. Porque el Museo Nacional de México, creado en 1825 y precursor de los museos mexicanos, desempeñó un silencioso papel en el proceso de secularización de la mirada devota a la mirada curiosa. En el siglo XX, sufrirá varios cambios llamándose después de 1909, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y, a partir de 1945, simplemente Museo Nacional de Antropología, institución que fue renovada en 1964. Esta institución del Museo Nacional, en sus diversas denominaciones, creó la praxis del culto moderno de la ancestralidad¹.

¹ MORALES, L. G., *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925*, tesis de doctorado en historia, México, Universidad Iberoamericana, 1998.

La moderna museografía mexicana nació cobijada por la tradición de exhibir objetos del pasado para su mejor comprensión, contemplación y deleite porque «sin tradición no hay modernidad, y el nacionalismo sólo se entiende si se observan los usos que la modernidad ha hecho del pasado»². Y uno de esos usos consistió en la *auto-observación* objetiva del pasado aunque fuese de manera indirecta y fragmentaria. Por otra parte, los valores cívicos y la exaltación de las antigüedades precolombinas hicieron que la secularización anhelada se hiciese compatible con una nueva sacralización del origen e historia de los mexicanos. Esto ocurrió así porque después de la independencia de España, en 1821, y la última intervención francesa de 1862-1867, el anhelo de escribir una historia mexicana no veía mayor conflicto entre la búsqueda de la verdad -como una lucha liberadora- y la objetividad científica como práctica metódica³. Sin embargo, en el último tercio del siglo XIX, en las salas de historia y arqueología del Museo Nacional el empirismo objetivo comienza a subordinarse a los designios doctrinarios de la educación pública. México constituye otro caso de sociedad post-colonial secular, donde los museos políticos son «la infinita reproducción» cotidiana de los símbolos creados por el propio Estado⁴.

A pesar de ello, los museos de la «antigüedad mexicana» y la «historia patria» se apoyaron en una serie de operaciones museográficas fundamentales con las que la institución museística pudo avanzar como un espacio público de confrontación de opiniones y observaciones. Tales operaciones eran la conservación e investigación científica de la memoria, por un lado; y, por otro, su exhibición y difusión con fines ideológicos y educativos.

La veneración por el pasado y el diálogo con él aparecieron entrelazados. En sus diferentes combinaciones para cumplir con los fines del *museo templo* o el *museo foro*, emergieron diversos intereses entre la formación de una comunidad científica ocupada de la investigación y otra encargada de su administración civil.

Conforme se profesionalizaron los estudios históricos y antropológicos, a raíz de la creación de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1910, y de muchas otras instituciones de investigación y estudios superiores después de 1940, se hicieron cada vez más incompatibles el conocimiento científico del Pasado con sus diferentes usos políticos⁵. O dicho de modo más historiográfico: la conversión del pasado en un objeto de fe patriótica entraba en pugna con la necesidad de hacer del presente un objeto de conocimiento. De ahí que la ruptura intelectual con el poder público, en 1968, desató un intenso revisionismo historiográfico y museológico que puso en la picota de la crítica al denominado *indigenismo* con sus escaparates museográficos⁶. En autores como Octavio Paz, David Brading, Guillermo Bonfil y Néstor García Canclini encontramos algunos ejemplos representativos de la crítica a esa museografía nacio-

² ZERMEÑO PADILLA, G., *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002, p. 67.

³ Véase ORTEGA Y MEDINA, J. A. (compilador), *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*, México, UNAM, 1992.

⁴ Véase ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Primera edición en español de la segunda edición en inglés, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 249-259.

⁵ Al respecto, véanse los trabajos de GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. "75 años de investigación histórica en México", en *México 75 años de Revolución*. Educación, cultura y comunicación II, México, FCE/INEHRM, 1988, pp. 651-704; FLORESCANO, E., *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1991, y Abraham Moctezuma, "El camino de la historia hacia su institucionalización" en *Revista Historia y Grafía*, México, Departamento de Historia/Universidad Iberoamericana, núm. 25, 2005, pp. 45-78.

⁶ Por indigenismo museográfico entendemos aquella representación estética mistificadora desvinculada de las prácticas reales de la representación política y que adquirió su esplendor durante los años 1930's-1960's. Para el impacto del nacionalismo cultural en la historiografía, véase RICO, J., "El nacionalismo cultural y la historiografía de la Revolución Mexicana" y "El nuevo horizonte historiográfico", en *Pasado y futuro en la historiografía de la Revolución Mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco/CONACULTA, 2000, pp. 69-214; SEMO, I., "La segunda secularización", en *Fractal*, México, revista trimestral editada por Fundación Fractal, núm. 25, verano 2002, pp. 141-148; RODRÍGUEZ, I., "La espiral del poder: Diego Rivera y la representación del pasado indígena en el Palacio Nacional", en *Revista Historia y Grafía, Op. Cit.*, núm. 23, 2004, pp. 159-192.

dossier

nalista⁷. Estas ideas comprenden los años 1969-1990 y propiciaron una primera reflexión entre imágenes/objeto y culto a la Patria fuera del campo de la museología especializada.

La «crisis» del museo institucional en la década de los años setenta y ochenta pone de manifiesto, por otra parte, una crisis de los valores «cívicos» considerados por mucho tiempo como sagrados e intocables. El trabajo de Néstor García Canclini, vino a concluir el ciclo desmitificador de las tradiciones inventadas⁸. Para García Canclini, el museo constituye también un «sistema ritualizado de acción social»⁹. A fines de la década de 1980 calculaba que los museos de antropología e historia de México recibían anualmente casi siete millones de visitantes (con sólo un 20% de extranjeros). El momento captado permitía observar el nuevo auge que cobraron los museos de México en la industria del turismo cultural. Su característica principal seguía siendo la convergencia de dos perspectivas: la de la ciencia y la del nacionalismo político. Su éxito radicaba en los recursos de *teatralización* y *ritualización* utilizados, lo cual mostraba que el patrimonio histórico se instituye como un escenario clave para la producción de valor simbólico y de una nueva jerarquización social. Museográficamente hablando la *hibridez cultural* escenifica al indio petrificado y al indio contemporáneo frente a los desafíos del capitalismo. Esta representación encuentra ahí sus propios límites porque no explica qué «procesos históricos, qué conflictos sociales» diezmaron a los indígenas en la modernidad. La abstracción de esos

procesos que produce toda *museificación* del pasado nos plantea el problema de los sujetos de la representación. ¿Quiénes son los poseedores de esas reproducciones? ¿Por qué el público es concebido sólo como un espectador desposeído? Escribía el autor: «*Tanto el estudio de los visitantes al Museo de Antropología realizado en 1952 –cuando estaba en otro edificio y tenía un formato distinto– como el que se hizo en 1982 registran que la relación de los asistentes con el Museo es predominantemente visual y toma poco en cuenta la conceptualización*»¹⁰. La conclusión es que la museografía subordina el conocimiento a la *monumentalización*. Los fines cívicos se superpusieron a los del conocimiento científico. Obviamente, hemos dejado fuera muchos otros estudios que influyeron en el pensamiento crítico del nacionalismo cultural y sus relaciones problemáticas con el desarrollo de la ciudadanía¹¹. También dejaremos de lado aquellos diagnósticos coyunturales que, a fines de los ochenta, creyeron «herido de muerte» al nacionalismo político lo cual no ocurrió así, ni en México, ni en Europa central, ni en los Estados Unidos de América¹². Habiendo situado esta primera crítica poética y antropológica, veremos enseguida cómo se configuró el paradigma museográfico-museológico de la *museopatría*.

LA CLAUSURA DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA

Recapitulando las aportaciones de la *vieja museología*, podemos afirmar que en México, la invención de la colección museográfica y sus espectadores proviene de la era Borbónica, con la creación del Gabinete de

⁷ PAZ, O., *Posdata*, México, Siglo XXI editores, 1970; BRADING, D., *Mito y profecía en la historia de México*, México, Editorial Vuelta, 1988; BONFIL, G., *México Profundo*, CIESAS/SEP, 1987, y GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1990.

⁸ HOBBSAWM, E. y RANGER, T. (eds.), *The invention of tradition*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1983. Para otros estudios sobre «reconstrucciones de la memoria» o «atribuciones de sentido imaginarias», véase a NORA, P. (coord.), *Les lieux de mémoire. La Nation*, France, Gallimard, tomo II, 1986, y ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas...Op. Cit.*

⁹ CANCLINI GARCÍA, *Op. Cit.*, p. 158.

¹⁰ *Ibidem*, p. 176

¹¹ SUNKEL, G. (coord.), *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Colombia, Convenio Andrés Bello, 1999 y Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili, 1987.

¹² BARTRA, R., *La jaula de la melancolía*, México, Editorial Grijalbo, 1987; *Oficio mexicano*, Editorial Grijalbo, 1993 y *Las redes imaginarias del poder político*, México, Editorial Océano de México, 1996.

Historia Natural, en 1790, símil del Gabinete de Madrid. Más adelante, el Museo Nacional contribuyó a la especialización del campo de «lo histórico-arqueológico», así como a la escenificación de lo observado. Hizo de la historia una «maestra de la vida» narrada mediante una colección de ejemplaridades y con el desarrollo de la etnografía y la arqueología, desde 1895, buscó situar de nuevo, en la modernidad capitalista, la distancia con lo «primitivo», «bárbaro» o ancestral. Según ya hemos mostrado en diversas publicaciones, el Museo Nacional del prolongado régimen de Porfirio Díaz, 1884-1911, creó una cultura moderna de la ancestralidad. A su vez, el indigenismo museográfico contribuyó a la validación de la muerte de los indígenas en la modernidad de las elites dominantes. Durante el tiempo revolucionario (1910-1940) el antiguo Museo Nacional comenzó a guardar una relación paradójica con la renovación ideológica y de cambio social propiciados por la movilización política de la sociedad. En ese contexto, los objetos museográficos del Pasado crearon la posibilidad de una deliberación pública entre personas y objetos, en un mundo de sociabilidad que había cambiado radicalmente desde la era virreinal ilustrada. Los nuevos espectadores pertenecían a otro modelo de visibilidad, integrado predominantemente por comunidades de nuevos lectores como políticos, profesionistas, escolares, coleccionistas, diletantes, turistas y curiosos. Sin embargo, el formato clásico del museo histórico siguió repitiéndose con su cauda de anacronismos e inercias pedagógicas. Un ejemplo interesante lo representa la creación del Museo Nacional de la Revolución, en 1986 y «renovado» en 2010, que provoca la sensación de que, en efecto, el tiempo revolucionario devino en una pieza de museo.

Lo que denominamos como «orígenes» de la museología mexicana tiene su «comenzar-ahí», en el ejercicio discursivo de las nociones de museo científico y museo patriótico lo cual situamos en la modernidad burguesa del periodo 1887-1940 porque reorganiza el tiempo mediante la producción de una cultura de la historia recordada, de la historia-monumento. Esta

diferenciación topológica y no lineal distingue a mi enfoque de otros ocupados del tema con una clara ruptura metodológica¹³.

LA MUSEOLOGÍA HISTÓRICA CRÍTICA

El estudio de los museos en México permite una *historización* de las diferentes modernidades de la sociabilidad y la mirada públicas. De acuerdo con esto, la primera modernidad arranca con el gabinete ilustrado mediterráneo inmerso en un contexto cortesano y aristocrático que concibe al objeto como parte de una conciencia inmanente. El conocimiento de los objetos consiste en una observación empírica donde los hechos de la naturaleza pueden explicarse por el mejor conocimiento humano de la misma. La *otra modernidad* coloca al objeto museográfico dentro de la esfera de los fenómenos maravillosos, los cuales encierran claves del hermético código de lo Divino. Esos objetos pertenecen a una conciencia trascendental que encuentra en los objetos museográficos determinados símbolos. El objeto no es sólo un objeto, trasciende como una metáfora del mundo. En

¹³ Véase BERNAL, I., Historia de la arqueología en México, México, editorial Porrúa, 1979; FLORESCANO, E., "La creación del Museo Nacional de Antropología y sus fines científicos, educativos y políticos", en FLORESCANO, E. (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, FCE, 1993, pp. 145-163. Posteriormente amplió su visión del siglo XIX, en FLORESCANO, E., "Los mitos de identidad colectiva y la reconstrucción del pasado", en CARMAGNANI, M. et al (coords.), *Para una historia de América II. Los nudos*, México, FCE/El Colegio de México, 1999, pp. 94-131. También véanse DE LA TORRE, G. et al., *Historia de los museos de la Secretaría de Educación Pública*, México, INAH, 1982 y FERNÁNDEZ, M. A., *Historia de los Museos de México*, México, BANAMEX, 1987, y FERNÁNDEZ, M. A., *Coleccionismo en México*, Monterrey, México, Museo del Vidrio, A. C./Espejo de Obsidiana Ediciones, 2000. Para estos autores, con matices distintos, la noción "museo" opera como un presupuesto ontológico de tal modo que el Museo Nacional de Antropología sólo tiene "antecedentes" donde la Patria se comporta como Espíritu Absoluto. Sin embargo, en su esfuerzo por darle historicidad a la acción de la representación museográfica lograron escapar del esencialismo metodológico. No ocurre igual con otros trabajos como los de VALLEJO, M. E. (coord.), *Educación y museos*, México, INAH, 2002, y RICO, L. F., *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Barcelona y México, Ediciones Pomares, S. A., 2004. Estos trabajos presuponen periodizaciones lineales que ignoran el contexto de las discusiones museológicas recientes y tampoco reflexionan sobre la ritualización del espacio museístico.

dossier

México, el nacionalismo patriótico prolongó también esta clase de conciencia trascendental hasta los años 1982 -1987 cuando todavía se otorgaron generosos fondos públicos para la creación del Museo Nacional de las Intervenciones, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Templo Mayor. Por un lado, la conciencia moderna queda representada por una cultura de la resistencia a las dominaciones extranjeras y la autoconciencia estética y, por el otro, aparece la exaltación del pasado mexicana, vieja reafirmación de los valores del criollismo patriótico ilustrado del siglo XVIII.

Por nuestra parte, desde una perspectiva reflexiva, buscamos la comprensión del espacio museístico como un espacio de la diferencia y la representación, que hace posible una concepción genealógica de la discontinuidad. Concebimos el museo como una construcción para el progreso que avanza por su crítica de las nociones ilustradas del propio progreso y la libertad, así como de los nacionalismos. Esa visión crítica hace posible

la acepción de un museo de la posmodernidad. Una posmodernidad que se aleje de las ideas totalizantes y controladoras de la razón y el saber unánimes, homogéneos, imbuidos de las relaciones de poder. De ahí que entendemos al museo como un espacio idóneo para desarrollar la crítica de sus propios fundamentos como institución proveniente de los siglos XVIII y XIX. Una genealogía progresiva no lineal sólo avanza si propicia la resistencia y la transgresión. En consecuencia, la exposición museográfica es un dispositivo retórico que, a diferencia del texto histórico o el objeto de arte, no puede encasillarse como una obra, sino como una mediación. Esto implica que los materiales del lenguaje sean descritos y analizados como de utilidad para la mediación. El museo es un espacio de tiempo "sin tiempo". Este efecto de realidad lo hace aparecer como una aldea sagrada (la de los museos antropológicos o etnográficos) que promete un retorno a una forma de vida casi natural «extraviada». ■

Sara Guillén Tapia
UNIVERSIDAD DE TUBINGA

Teoría y praxis para la inclusión de inmigrantes en museos alemanes

RESUMEN El multiculturalismo ha sido descrito como piedra de toque de la museología crítica. En relación con esto, se analizan aquí algunos casos de estudio alemanes, mostrando cómo el museo como institución social se convierte en el lugar de encuentro e intercambio, promoviendo el contacto con personas procedentes de diferentes culturas.

PALABRAS CLAVE: Multiculturalismo / inclusión social / diálogo intercultural

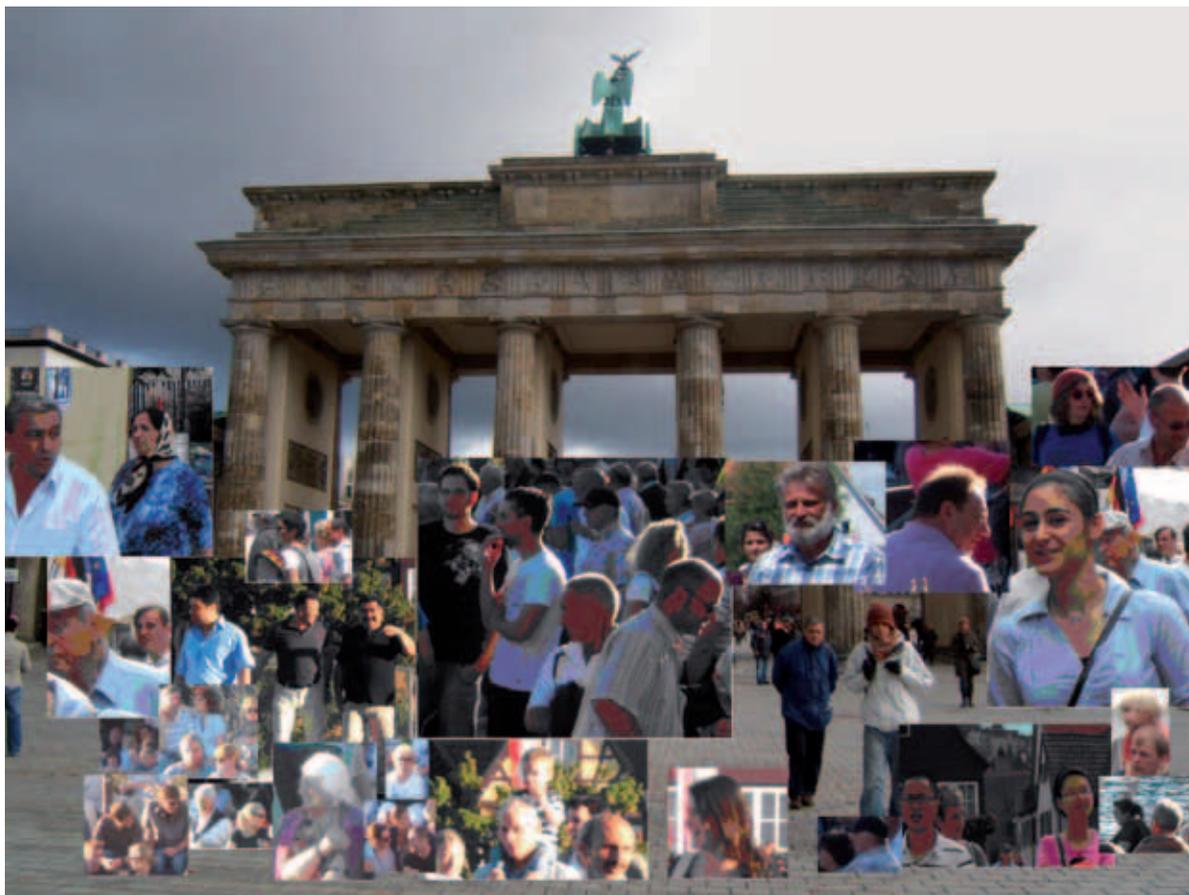
ABSTRACT
THEORY AND PRACTIS
FOR THE INCLUSION OF
IMMIGRANTS IN GERMAN
MUSEUMS

Sara Guillén Tapia
(University of Málaga)

Multiculturalism has been described as a touchstone of critical museology. In this respect some German study cases are analyzed here, showing how the museum as social institution becomes a place for encounter and exchange, promoting contact with people from different cultures.

KEYWORDS: Multiculturalism / social inclusion / intercultural dialogue

dossier



«Wir riefen Arbeitskräfte und es kamen Menschen.»

MAX FRISCH

EL MULTICULTURALISMO EN LA SOCIEDAD ALEMANA, UNA INTRODUCCIÓN

El multiculturalismo se ha convertido en un adjetivo adecuado para describir a la sociedad actual alemana. El componente multicultural en las estructuras sociales no se trata de un aspecto nuevo, sino que ya tiene una tradición de más de 50 años si restringimos la perspectiva histórica más reciente. Este fenómeno migratorio,

que con mayor o menor intensidad se ha mantenido hasta nuestros días, ha convertido a Alemania en un país de inmigración (*Einwanderungsland*) que, a causa del cambio demográfico, estará también en el futuro poblado con cada vez más ciudadanos que tengan sus raíces fuera de sus fronteras¹.

Este hecho ha abierto el debate intercultural, ya que la convivencia entre personas de diferentes orígenes culturales y étnicos nos siempre se ve como un enri-

¹ En Alemania viven aproximadamente 19 millones de habitantes que no son alemanes o no tienen un origen alemán en una población total de 81,8 millones. En este artículo se emplea el término «inmigrantes» englobando a todos estos ciudadanos traduciendo así el término alemán *Migranten*.

quecimiento, sino muchas veces como una amenaza. En el proceso de búsqueda de formas de convivencia en una sociedad cada más diversa en aspectos como la religión, la cultura y las raíces étnicas, las actividades culturales, artísticas y estéticas, y por tanto las políticas culturales que las instituciones desarrollen, cobran una vital importancia². Desde hace ya unas décadas en los servicios educativos de los museos alemanes³, al igual que en el contexto museológico en general occidental, se debate abiertamente cuál es la contribución y las respuestas que el museo como institución cultural da a las necesidades de una sociedad integrada en el fenómeno de la globalización, una sociedad que está en continuo cambio. En muchos casos esta discusión supone el punto de partida para iniciativas que quieren dar respuesta a estas necesidades.

MUSEOLOGÍA Y PROYECCIÓN SOCIAL EN EL PANORAMA MUSEOLÓGICO ALEMÁN

¿Qué aspectos que caracterizan al museo le hacen convertirse en un espacio para la interacción y el diálogo con otros públicos como por ejemplo los inmigrantes? ¿Qué reflexión y actitud crítica se debe dar en el seno de la institución para que éste se dirija a este sector de la población?

Para que se produzca la inclusión de nuevos públicos en el museo tiene que darse al mismo tiempo un intenso

debate teórico en la propia institución, un debate que haga posible otros discursos y otras miradas. El público inmigrante al formar parte activa, como lo ilustran los ejemplos prácticos que se presentan, en el espacio de intercambio y diálogo que supone el museo, puede articular su voz a partir del encuentro con los objetos. Como Kathleen McLean afirma, el espacio museológico es un lugar desde hace mucho tiempo de diálogo y comunicación, lo importante es cómo el museo puede fortalecer y articular la calidad de este diálogo con los visitantes⁴. Interesante en todo este proceso es ver cómo exactamente se articula la voz del público inmigrante, cómo son las miradas que se aportan y cómo influyen éstas en el museo, a nivel organizativo, a nivel institucional y también en la propia esencia del museo.

Del debate interno que la institución museológica llevo a cabo en la posmodernidad surge un museo como espacio de debate, de diálogo⁵ y de interacción social, planteando un nuevo concepto de museo más acorde con el mundo contemporáneo. Así, entre otros aspectos museológicos, este debate abierto posmoderno se replantea las funciones del museo en su contexto actual. Y es en este contexto cuando surge la idea del *posmuseum*⁶. El posmuseum aboga por una apertura educativa de tal manera que se de el acercamiento de la institución a los diversos públicos, y que se planteen nuevas experiencias que relacionen la cultura, la comunicación con la representación y reproducción de la identidad a partir de una

² Véanse los ejemplos de museos canadienses que Jesús Pedro Lorente recoge en su artículo acerca de los discursos plurales y las nuevas prácticas museísticas como respuesta al reto que constituyen las sociedades multiculturales en la actualidad. LORENTE, J.P., "El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica", en *Her@Mus*, Vol. III, Nº 1, 2011, pp. 112-129.

³ Rita Klages, impulsora del Museo de vecindad en Berlin (Nachbarschaftsmuseum Berlin) reflexiona acerca del papel que los museos como instituciones educativas y culturales deben aportar en los tiempos de la globalización. KLAGES, R., "Das Museum als Integrationsort. Interkulturelle Kooperationen gestalten", en HAMPE, H. (coord.), *Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis*. 16. Tagung der Arbeitsgruppe Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Ulm 7.-9. 10. 2004, Münster, 2005, p. 99.

⁴ McLEAN, K., "Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue", en *American's Museums Daedalus Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 128, Nº 3, 1999, pp. 83-107.

⁵ Esta sería la visión de la institución con numerosas posibilidades interpretativas, donde se fomenta el diálogo entre la cultura institucional y otras versiones. Es decir, tal como Carla Padró describe, se entendería la cultura institucional no desde una visión fija sino como un espacio donde desembocan diferentes «visiones y versiones». PADRÓ, C., «La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en LORENTE, J.P. (ed.)/ ALMAZÁN, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 58.

⁶ HOOPER-GRENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres/Nueva York, Routledge, 2000.

dossier



práctica museológica integrada⁷. Desde una perspectiva posmoderna también se ve al museo en su desarrollo ideal como un sistema integral donde las funciones básicas de preservación, investigación y comunicación que integran este sistema museológico, analizadas como entradas y salidas por Peter van Mensch⁸, se interrelacionan en un sistema abierto donde la retroalimentación es posible. Las estrategias que están dirigidas a relacionar físicamente el museo con su entorno, buscan también la apertura de sus funciones museológicas con el fin de que la institución se acerque a la comunidad. En concreto la función social en el museo tiene que ver con la contribución a la creación de la identidad cultural de todos los miembros que componen la sociedad donde se ubica. El museo puede contribuir también a combatir formas de desigualdad social como son el racismo u otras formas de discriminación, la pobreza, la criminalidad y el desempleo. Richard Sandell distingue tres niveles en los que el museo puede desempeñar su función social: el nivel del individuo, el de comunidades específicas y un nivel más amplio de la sociedad. La respuesta que los museos ofrecen no es única ni cerrada pues el

rol social del museo puede presentar múltiples formas ya que varía de contexto a contexto y de organización a organización⁹. El museo posee herramientas como lo son los objetos que componen sus colecciones, o las posibilidades expresivas y comunicativas de las exposiciones que propician la apertura y lo convierten en un lugar ideal de interacción e intercambio. Esta apertura del museo tiene que ver también con la multiplicidad de discursos. Sheldon Annis en su artículo «The museum as a staging ground for symbolic action» plantea las exposiciones como un escenario donde el visitante es autor y actor a la vez, el museo se transforma en espacio para la acción simbólica¹⁰ y los símbolos se experimentan dentro de un proceso dialéctico de entendimiento. De esta manera la multiplicidad de discursos y miradas están garantizados y son posibles, ya que cada visitante construye discursos propios, interconexiones personales, descubre y crea. Tal como afirma Sharon Macdonald la posición contradictoria y ambivalente que caracteriza al museo, lo convierte en el lugar cultural clave de nuestro tiempo¹¹. Ya que el museo es una institución cultural con un alto grado simbólico es el lugar idóneo para la discusión social.

Pero ¿cómo ha sido el debate acerca de la proyección social del museo en el territorio alemán? En los años 70 aparece la fórmula «Cultura para todos» («Kultur für alle»)¹² dentro de las tendencias de democratización cultural que se dan en esta época. A partir de este momento

⁷ HOOPER-GRENHILL, E., *Museums and Education. Purpose, pedagogy, performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 2007, p. 189.

⁸ Véase Van Mensch, P., *Towards a Methodology of Museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992, capítulo 17 “Museological functions”.

⁹ SANDELL, R., “Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance”, en Richard Sandell *Museums, Society, Inequality*, Londres/ Nueva Cork, Routledge. pp. 3-4.

¹⁰ SHELDON, A., “The museum as a staging ground for symbolic action”, en KAVANAGH, G (ed.), *Museum Provision and Professionalism*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994, pp. 21-26. Este artículo apareció por primera vez publicado en la revista *Museum* nº 151 en el año 1987.

¹¹ MACDONALD, S/ FYFE, G (ed.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford, 1996, p. 2.

¹² Bajo el eslogan “Kultur für alle” se pretendía involucrar a una mayor parte de la sociedad en el proceso cultural iniciando una apertura en las instituciones culturales hacia otros sectores de la población. Sin embargo a finales de los setenta sus iniciadores criticaba que esta fórmula no era sino sólo un conjunto de ofertas culturales sólo para unos pocos. Véase Hoffmann, H., *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt, 1979, p. 11.



se comenzaron a realizar actividades dirigidas a públicos específicos que apenas antes tenían una participación en el museo. En la década de los 80 se sigue este proceso de alargamiento de públicos dentro del marco teórico de la llamada «Nueva Cultura Política» («*Neue Kulturpolitik*»). Sin embargo la mayoría son ofertas sólo para determinados grupos de la población¹³.

En la década de los 90 la atmósfera xenófoba de una parte de la sociedad se deja sentir intensamente en la convivencia diaria. Los profesionales de los museos vieron que la educación intercultural podía ser una función también de la institución museológica y así surgieron concepciones contra el racismo imperante como el modelo «*Begegnung mit dem Fremden*» llevado a cabo en el Estado Federal de Baden Württemberg o la iniciativa «*Museen gegen Fremdenhass*» en Berlín, entre otros.

El lema que caracteriza los inicios del siglo XXI en el ámbito cultural alemán es «Cultura con todos» («*Kultur mit allen*»), esta tendencia cultural aboga por una participación igualitaria y por una inclusión activa en las instituciones culturales, considerando también el aumento significativo de la población inmigrante

como grupo específico¹⁴. En todo el territorio nacional alemán se puede observar una tendencia de aumento progresivo de las ofertas específicas que para el público inmigrante llevan a cabo las instituciones museológicas alemanas. Según datos del Institut für Museumsforschung de Berlín en 1992 sólo 301 de los 4475 museos entrevistados, consideraban en sus políticas culturales a los inmigrantes como público o grupo específico¹⁵. En el año 2006, 1180 museos de los 6175 que fueron entrevistados, declaraban estar realizando actividades específicas para el público inmigrante¹⁶.

Aunque si se analizan los estudios de públicos más recientes para el ámbito cultural alemán¹⁷, en relación al espectro de público formado por inmigrantes se observa que éstos no están representados en las instituciones culturales alemanas con ofertas específicas como les correspondería por presencia o peso numérico dentro de la sociedad¹⁸.

EJEMPLOS PRÁCTICOS EN MUSEOS ALEMANES CON POBLACIÓN INMIGRANTE

¿Cómo se refleja toda esta discusión teórica en la praxis museística? Para ilustrar este proceso de apertura en el ámbito museológico alemán en torno al público inmigrante a continuación se presentan brevemente

¹⁴ ALLMANRITTER, V / SIEBENHAAR, K., *Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen*, Berlín / Kassel, Siebenhaar Verlag, 2010, p. 7.

¹⁵ Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: Heft 61. *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2006*, Berlín, 2007, pp. 45- 49. <http://www.smb.museum/ifm/index.php?ls=10&topic=Publikationen&subtopic=OnlinePublikationen&lang=de&te=ja&tf=ja>

¹⁶ Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz: Heft 62. *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2007*. Berlín 2008. p 55.

¹⁷ Entre los estudios sobre el consumo cultural del público inmigrante destacamos el Dortmunder Studie (Pilotstudie "Kulturelle Vielfalt in Dortmund") y el que la empresa Sinus Sociovision GmbH llevó a cabo en los años 2006 y 2007.

¹⁸ GRASER, R., "MigrantInnen als Publikum", en *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*. Nº 5 Kulturpublikum. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaften e. V. Bonn/ Essen. 2005, pp. 289-291.

¹³ JOHN, H., "Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle- 2.o", en JOHN, H / DAUSCHEK, A., *Museen neue denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*, Bielefeld, 2008, p. 31.

dossier

tres proyectos específicos que trabajan con la población inmigrante de tres formas diferentes: los inmigrantes como público en el museo, los inmigrantes como multiplicadores culturales del museo y los inmigrantes como tema y creadores de una exposición. El hilo conductor de todas estas experiencias es el encuentro con lo extraño como proceso. En este proceso que se produce cuando uno se enfrenta a «lo extraño» pueden surgir nuevas preguntas que invitan a una exploración más profunda de «lo extraño» si este contacto se da en un marco crítico y reflexivo como lo puede ser el museo. Estos ejemplos prácticos suponen una experimentación en esta dirección. El primer contacto con lo extraño despierta el interés y pasa a una valoración de «lo extraño», es decir un intento por ordenarlo siguiendo los esquemas personales de cada uno, basándose en las experiencias propias de cada persona, para llegar a una «traducción creativa» «lo extraño»¹⁹, y es en este momento cuando el museo desempeña su papel. Ya que garantiza el impulso de traspasar la barrera de lo cotidiano y llegar a elaborar una contemplación crítica que rompa con los prejuicios y estereotipos.

El proyecto que lleva el nombre de «*Museumswerkstatt im fremden Land*» es un proyecto cultural en el museo destinado a inmigrantes organizado por la *Volkshochschule* (Universidad Popular) de Munich. Este proyecto empezó su andadura en los años 80 del siglo XX y continúa hoy en día formando parte del programa cultural de la *Volkshochschule* (VHS), dentro del proyecto de mayor envergadura denominado «*MVHS im Museum*». Los participantes visitan el museo para aprender alemán a través de la «confrontación lingüística con las obras de arte y los temas relacionados con éstas»²⁰.

Los objetivos principales del proyecto eran ofrecerles a los inmigrantes la posibilidad del aprendizaje del alemán, la integración laboral y la alfabetización. Pero junto a estos objetivos también se buscaron caminos donde se superaran los miedos iniciales a través del encuentro y del intercambio en el museo, de tal forma que los participantes extranjeros tuvieron acceso a las instituciones culturales del país receptor²¹. Este proyecto resulta de la combinación del aprendizaje del alemán como lengua extranjera con la educación intercultural que llevan a cabo los servicios educativos del museo. En 1984 nace como proyecto piloto con el patrocinio del Ministerio de Educación y Ciencia (Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft) llegando a consolidarse cuatro años más tarde. Desde 1989 el proyecto forma parte del trabajo pedagógico del departamento de arte, cultura y creatividad de la *Volkshochschule* de Munich. Junto con la participación en un primer momento del Stadtmuseum y del Deutschen Museum, la colaboración se fue extendiendo a otros museos como la Städtische Galerie in Lenbachhaus, el Völkerkundemuseum, las colecciones nacionales arqueológicas (Archäologische Staatssammlung) y más tarde el Abgussmuseum.

Este proyecto ha crecido a lo largo del tiempo convirtiéndose en una oferta cultural muy atractiva y ha demostrado que es posible llevar a cabo modelos viables a lo largo plazo. Se recurre al museo como espacio de encuentro e intercambio, convirtiéndolo en mediador entre las diversas culturas que conforman la sociedad actual alemana, un lugar donde se produce el diálogo y donde tiene lugar la educación intercultural.

El segundo proyecto lleva por título «*Kultur in der eigenen Sprache*» y se engloba dentro de un proyecto más amplio denominado «*Akademie der Nationen*», creado en el año 2003, dependiente de Caritas- Zentrum de

¹⁹ PAATSCH, U., "Ergebnisse und Erfahrungen. Die Auswertung der Projekte im Modellversuch", en Museumsverband Baden-Württemberg e. V (Hrsg.) *Begegnung mit dem Fremden. Ein museumspädagogischer Modellversuch*. Museumsmagazin 7, Stuttgart, p. 57.

²⁰ VON GEMMINGEN, U., "Diese Farbe ist mir wie deine grünen Augen - 19 Jahre kreative innovative Museumsarbeit mit ausländischen Teilnehmern an der Münchner Volkshochschule", en *Spielbein-Standbein Museumspädagogik Aktuell*, N°65, Abril, Hamburg. 2003, p. 22.

²¹ KUNZ, H., "Interkulturelle Kulturarbeit aus der Sicht des Bundesverbandes Museumspädagogik", en Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (coord.) *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*. Kulturpolitische Gesellschaft e. V. Dokumentation 66, Essen, Klartext Verlag, 2001, pp. 201-202.

Munich. La idea central de la «*Akademie der Nationen*» es, basándose en el potencial educativo del museo, impulsar desde este espacio las relaciones interculturales y convertirlo en una importante opción cultural y de tiempo libre²². El proyecto tiene como funciones el encuentro, el intercambio y el diálogo entre culturas, etnias y religiones a través del trabajo de los multiplicadores culturales. La idea es convertir a la ciudad de Munich en una ciudad multicultural a través de los contactos personales, la reflexión y el análisis²³. El museo como institución social se convierte en el lugar donde se da ese encuentro e intercambio. Esta iniciativa promueve el contacto de personas procedentes de diferentes culturas, de tal forma que se destruyan los prejuicios y se abran nuevos horizontes y perspectivas. En un mundo globalizado la cuestión cultural se sitúa al frente. La labor de la «*Akademie der Nationen*» se basa en ese desafío y ofrece un foro para la reflexión, el intercambio y el diálogo. La idea del proyecto consiste en ofrecer a los inmigrantes una opción de formación dentro del campo de la museología²⁴. Desde el año 2004 se desarrolla el curso de formación denominado «*Museumpädagogik für Migranten*». Este curso tiene como objetivo, en base a lo arriba expuesto, por medio de pedagogos acercar a los inmigrantes los museos y sus contenidos, es decir busca la integración cultural de la población inmigrante, haciéndoles accesibles los museos. El modelo se basa en la formación de los guías nativos y en sus respectivos idiomas se llevan a cabo las visitas guiadas dirigidas a sus compatriotas. La formación se estructura en tres fases: una primera fase de toma de contacto con los pedagogos extranjeros, seguida por el desarrollo de la

formación, para finalizar con la organización de las visitas guiadas con inmigrantes²⁵.

El modelo «*Kultur in der eigenen Sprache*» quiere, como se ha visto, promover el diálogo entre culturas destacando las relaciones y los aspectos que éstas tienen en común. Los multiplicadores se convierten en puentes ideales para ello. El museo es el escenario donde tiene lugar ese encuentro, el arte y su contemplación es el punto de partida para que se inicie el diálogo, el intercambio y la experimentación personal. La educación en el museo y los servicios educativos pueden a través de la «transmisión del arte, la historia y la cultura contribuir a la emancipación» de los extranjeros²⁶.

En este ejemplo, como en el primer proyecto «*Museumswerkstatt im fremden Land*», los inmigrantes reflexionan a través de la exploración de las colecciones de los diferentes museos, asocian, relacionan los objetos que las componen con sus propias experiencias. Desde sus perspectivas personales se da la reflexión y se les ofrece la posibilidad de trabajar mejor posibles conflictos cotidianos que tienen que ver con su nuevo entorno «extraño». De una forma creativa en las visitas y en el museo acumulan información y conocimientos sobre el país, la cultura, la vida de la «nueva» sociedad en la que viven. Establecen paralelismos, comparaciones con su propio bagaje cultural que les permiten explorar el museo desde una perspectiva personal y única. La institución responde también al multiculturalismo incluyendo entre su personal a inmigrantes. Como fin último se busca el respeto y la tolerancia entre los diferentes grupos en una misma realidad.

El último ejemplo es el proyecto *Villa Global – Im Labyrinth der Kulturen* una exposición llevada a cabo por el Jugend Museum Berlin Schöneberg. El barrio de Schöneberg es uno de los 15 barrios que integran la

²² Las informaciones que sobre el concepto del proyecto así como el desarrollo aquí recogidas están resumidas en el artículo de Hildegard Vieregg “Kultur in der eigenen Sprache“ Fuente: <http://www.caritasmuenchen.de/archive/media0731320.pdf>

²³ MATTAREI, N., “Migranten-Einrichtungen: „Akademie der Nationen“, en VIEREGG, H (ed.) *Studienbuch Museumswissenschaften. Impulse zu einer internationalen Betrachtung*. Baltmannsweiler. Schneider Verlag Hohengehren, 2007, p. 216.

²⁴ VIEREGG, H., *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2006, pp.290-91.

²⁵ MATTAREI, *ob.cit.*, p. 218.

²⁶ Norma Mattarei explica en el marco del proyecto la contribución que los museos pueden aportar en el proceso de formación de la identidad y en la integración de los inmigrantes. Véase MATTAREI, N., *ob.cit.* pp.181-186.

dossier



ciudad de Berlín, este barrio se enfrenta a una realidad marcada por la marginalidad, la criminalidad, la droga. Un cuarto de los ciudadanos que allí viven no es de origen alemán y en algunas zonas la tasa de desempleo alcanza el 20%²⁷.

Para el Jugend Museum Schöneberg, los jóvenes entre 8 y 18 años están en el centro de todas las actividades y la programación cultural²⁸. Las experiencias de estos jóvenes, sus perspectivas están marcadamente relacionadas con la comunidad, es decir con el barrio de Schöneberg. La situación social que caracteriza al barrio fue un punto de partida fundamental para el trabajo museológico. Los responsables del museo se hicieron eco del contexto social en el que se situaba el museo a la hora de elaborar los objetivos de la institución. El ejemplo que presentamos lleva el título de «exChange! Museum gegen Fremdenfeindlichkeit». El proyecto estaba integrado por dos iniciativas, la serie de Workshop *revier im visier* y la exposición *Villa Global – Im Labyrinth der Kulturen*. En el 2002 se celebraron los Workshops y en el 2003

se inauguró la exposición Villa Global. La intención de los responsables del proyecto era una apertura, en especial para los jóvenes, hacia la diversidad cultural y los mundos étnicos que confluyen en una gran ciudad. Pero al mismo tiempo se buscaba informar sobre aspectos históricos, políticos y sociales²⁹.

En el proyecto «*revier im visier*» participaron 400 alumnos y alumnas de ocho escuelas. Se llevaron a cabo hasta diez Workshops diferentes que tenían como medio el teatro, la danza, las nuevas tecnologías y la pedagogía artística. La idea básica era hacer construir un proyecto con la gente y no sobre la gente³⁰.

Los escolares realizaron la investigación en archivos, en la calle, hicieron entrevistas a los vecinos, coleccionaron objetos de la vida cotidiana, los documentaron, fotografiaron, diseñaron coreografías, escenas etc³¹. La enorme cantidad de material y la acumulación de experiencias que se extrajeron del proyecto «*revier im visier*» fueron a su vez el punto de partida para la exposición que se realizó en el año 2003 y que hoy en día todavía se puede visitar en el museo.

La exposición Villa Global está formada por diferentes espacios decorados con objetos de la vida diaria, recreando 14 espacios que alojan diferentes familias y sus historias cotidianas³². A la hora de concebir el espacio y elegir los objetos, los jóvenes tenían que reflexionar también acerca de sus realidades, escoger qué objetos se querían exponer, cuál era el mensaje que se quería transmitir. La exposición les hizo reflexionar sobre sus propias raíces y las raíces de los otros. No se trataba de escenificar modelos típicos de viviendas de las diferentes culturas, sino de representar personas

²⁷ Ponencia de Petra Zwaka bajo el título "Ein Jugendmuseum als Mittler zwischen den Kulturen. Beispiel aus der Praxis" dentro del ciclo de conferencias: Das Museum als Integrationsort - Best-Practice-Projekte in Kultureinrichtungen. Fachtagung des AsKI e.V el 15 de junio de 2007 en Frankfurt, pp. 1-20.

²⁸ ZWAKA, P., "Museen und interkultureller Dialog", en *Museumskunde*, 73 2/08, p. 55.

²⁹ ZWAKA, P., "Ein Jugend Museum...ob.cit., pp. 8-20.

³⁰ ZWAKA, P., ob.cit., p. 11.

³¹ ZWAKA, P., "«Revier im visier» und «Villa Global». Interkulturelle und stadtteilorientierte Jugendprojekte im Museum". Regogido en la documentación del congreso "Inter.kultur.pädagogik" celebrada en el Jugend Museum Schöneberg del 27 de noviembre al 29 de noviembre de 2003. Berlin. 2004. p. 80.

³² ZWAKA, P., "Revier im visier und... ob.cit., p. 88.

con otros recursos, intereses e historias individuales. Los elementos biográficos permitían que los jóvenes sintonizaran con las historias que se querían contar. Los jóvenes se sentían motivados a participar en el museo, en un espacio donde podían hablar sobre sus propias experiencias. Al enfrentarse y conocer otras situaciones personales e historias ajenas se les animaba a una reflexión personal sobre sí mismos y su entorno. El diálogo entre las culturas que componen esta sociedad y la realidad multicultural del barrio se han convertido en el motor de todas las actividades interculturales del Jugend Museum Schöneberg.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Del análisis del trabajo museístico con población inmigrante llevado a cabo en el territorio alemán, se puede observar que los museos han querido reaccionar al fenómeno de la inmigración con programas destinados a la población inmigrante como categoría específica dentro de la museología. Aunque se puede decir, sin temor a equivocarse que el tema de la inmigración, a pesar de los buenos ejemplos que existen, sigue siendo un campo por explorar en muchos museos alemanes. Se puede ver la falta en la mayoría de las instituciones culturales de estrategias efectivas para ese público heterogéneo inmigrante. El camino que han recorrido los museos en Alemania para poder cumplir la función social hay que verlo por un lado como un largo proceso de reflexión y debate desde la propia institución y por otro lado como una necesidad demanda desde la sociedad, un proceso que no está concluido e incluso en muchos casos casi ni siquiera iniciado. La contribución que el museo como institución cultural desarrolla en una sociedad integrada en el fenómeno de la globalización, una sociedad que está en continuo cambio y el carácter que los museos tienen como foros para el diálogo sociocultural, contribuyendo a combatir mitos, clichés o estereotipos sobre inmigrantes y minorías y fomentando la tolerancia y la solidaridad es todavía un

desafío para los museos alemanes³³ y una asignatura pendiente.

Me gustaría terminar estas líneas con una última reflexión personal sobre las políticas culturales de los museos en relación a públicos minoritarios: si los museos quieren dar respuesta a las demandas de la sociedad que les rodea deben realizar también programas culturales dirigidos a grupos minoritarios que son parte integrante de esa sociedad, a través de estas iniciativas conseguirán convertirse en lugares para la integración, el diálogo sociocultural y la interacción comunicativa y cumplirán con su función social. ■

BIBLIOGRAFÍA

- ALLMANRITTER, V / SIEBENHAAR, K., *Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen*, Berlín /Kasel, Siebenhaar Verlag, 2010, p. 7.
- GRASER, R., "MigrantInnen als Publikum", en *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*, N° 5 Kulturpublikum. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaften e. V., Bonn/ Essen, 2005.
- HOFFMANN, H., *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt, 1979.
- HOOPER-GRENHILL, E., *Museums and Education. Purpose, pedagogy, performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 2007.
- HOOPER-GRENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres/Nueva York, Routledge, 2000.
- JOHN, H., "Hülle mit Fülle. Museumskultur für alle-2.0", en JOHN, H / DAUSCHEK, A., *Museen neue denken Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*, Bielefeld, 2008.
- KLAGES, R., "Das Museum als Integrationsort. Interkulturelle Kooperationen gestalten", en HAMPE, H. (coord.), *Migration und Museum. Neue Ansätze in der Museumspraxis*. 16. Tagung der Arbeitsgruppe

³³ JOHN, H., *ob.cit.*, p. 54.

dossier

- Sachkulturforshung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Ulm 7.-9. 10. 2004, Münster, 2005.*
- KUNZ, H., "Interkulturelle Kulturarbeit aus der Sicht des Bundesverbandes Museumspädagogik", en Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (coord.), *Beheimatung durch Kultur. Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*. Kulturpolitische Gesellschaft e. V. Dokumentation 66, Essen, Klartext Verlag, 2001, pp. 201-204.
- LORENTE, J.P., "El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica", en *HeræMus*. Vol.III, Nº1, 2011, pp. 112-129.
- MACDONALD, S/ FYFE, G (ed.), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford, 1996.
- MATTAREI, N., "Migranten-Einrichtungen: „Akademie der Nationen", en VIAREGG, H (ed.) *Studienbuch Museumswissenschaften. Impulse zu einer internationalen Betrachtung*. Baltmannsweiler. Schneider Verlag Hohengehren, 2007.
- McLEAN, K., "Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue", en *American's Museums Daedalus Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 128, Nº 3, 1999, pp. 83-107.
- PAATSCH, U., "Ergebnisse und Erfahrungen. Die Auswertung der Projekte im Modellversuch", en Museumsverband Baden-Württemberg e. V. (Hrsg.), *Begegnung mit dem Fremden. Ein museumspädagogischer Modellversuch*, Museumsmagazin 7, Stuttgart, 1998.
- PADRÓ, C., "La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", en LORENTE, J.P (ed.)/ ALMAZÁN, D (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 51-70.
- SANDELL, R.; "Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance", en Richard Sandell *Museums, Society, Inequality*, Londres/ Nueva Cork, Routledge.
- SHELDON, A., "The museum as a staging ground for symbolic action", en KAVANAGH, G (ed.) *Museum Provision and Professionalism*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994, pp. 21-26.
- VAN MENSCH, P, *Towards a Methodology of Museology*, PhD thesis, University of Zagreb, 1992.
- VIAREGG, H., *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- VON GEMMINGEN, U., "Diese Farbe ist mir wie deine grünen Augen - 19 Jahre kreative innovative Museumsarbeit mit ausländischen Teilnehmern an der Münchner Volkshochschule", en *Spielbein-Standbein Museumspädagogik Aktuell*, Nº65, Abril, Hamburgo, 2003, pp. 20-27.
- ZWAKA, P., "Museen und interkultureller Dialog", en *Museumskunde*, 73 2/08, pp. 51-60.

Francesc Xavier Hernández Cardona
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Conflictos contemporáneos, estrategias de musealización crítica

RESUMEN Los museos de la guerra solían ser construcciones ideológicas, patrióticas y emocionales, lo cual plantea un reto a la museología y museografía críticas; pero algunos museos militares están cuestionando la guerra, presentando las perspectivas plurales de todos los contendientes, y remarcando el factor humano en los conflictos bélicos.

PALABRAS CLAVE: Museología / museografía / guerra

ABSTRACT War museums used to be ideological, patriotic and emotional constructs, which pose a challenge for critical museology and museography; but some military museums are questioning war, presenting plural perspectives of all contenders, and stressing the human factor in war conflicts.

CONTEMPORARY CONFLICTS, STRATEGIES OF CRITICAL MUSEALISATION

F. Xavier Hernández Cardona
(University of Barcelona)

KEYWORDS: Museology / museography / war

dossier

EL CONFLICTO Y LA GUERRA COMO ELEMENTO PATRIMONIAL

No se puede entender la historia sin considerar los conflictos en sus diversas escalas, y cualquier aproximación científica al pasado exige considerar la guerra, forma suprema de conflicto, como realidad condicionadora de los humanos que, desde tiempos remotos, han utilizado prácticas violentas para garantizar su seguridad o conseguir determinados objetivos. Evidentemente la guerra es una lacra de la humanidad, desde un punto de vista moral, pero tal naturaleza no exonera su estudio y conocimiento científico.

El interés cultural, memorialístico y turístico que despiertan los espacios de conflicto ha sido objeto de análisis por parte de diversos autores¹. En nuestra sociedad post industrial, la democratización del acceso a la cultura ha despertado interés por la historia en todas sus facetas incluida la historia de la guerra. Pero las nuevas miradas sobre la guerra responden a un giro copernicano, respecto a visiones ideológicas del pasado. Ahora el afán por el conocimiento de los conflictos no radica en móviles patrióticos o militaristas, sino que pretende entender el porqué los humanos han practicado la violencia organizada y valorar, en definitiva, si esta invariable histórica se puede superar. En este sentido la consideración del patrimonio bélico, poco valorado hasta el momento, debe entenderse desde un posicionamiento crítico por definición, en tanto que ayuda a comprender la guerra y ello puede fundamentar una cultura de la paz. De lo dicho se desprende que el interés por la guerra y el patrimonio militar se genera, en el presente, desde una óptica crítica de civilidad. Cuando

los usuarios de este patrimonio visitan un campo de batalla, una fortificación o un museo, más allá de los relatos ideológicos, quieren saber quiénes eran los que sufrían, su origen social, el contexto de sus familias, qué comían, qué pensaban, con qué armas luchaban, etc. Es precisamente la mirada crítica sobre estos aspectos lo que garantiza libertad para juzgar, con toda la dureza que la racionalidad exige, la barbarie militarista y sus circunstancias. En este sentido, es obvio que podemos y debemos estudiar y musealizar la guerra para garantizar civilidad y racionalidad².

El siglo XX estuvo marcado por profundos conflictos, razón por la cual no es extraño que en una Europa en proceso de redefinición haya interés por la guerra y por la “guerra a la guerra” es decir por la cultura de la paz, y que este se concrete y esté en relación con la preservación de un patrimonio bélico que posibilita un dialogo crítico con el pasado. Sin embargo se hace difícil delimitar los límites del patrimonio bélico del siglo XX. De hecho, la musealización y la intervención en el entorno de este patrimonio va más allá de los museos estrictamente militares y comprende una gran variedad de objetos de conocimiento, tipologías de contenidos, trazas, de restos patrimoniales así como de instalaciones, equipamientos y propuestas museológicas y museográficas.

LOS VIEJOS MUSEOS MILITARES Y LA NUEVA MUSEOGRAFÍA DIDÁCTICA

Los grandes museos militares tuvieron su origen en la glorificación del ejército, nervio del estado nación, y fueron concebidos como lugares de culto destinados a la exaltación de los valores patrióticos a partir de discursos más centrados en la veneración de piezas que no en la comprensión de la historia³. Ejemplo de museos

¹ Véase al respecto: BALDWIN, F. & SHARPLEY, R., “Battlefield tourism: bringing organised violence back to life”, a R. SHARPLEY & P. STONE (eds.), *The darker side of travel: the theory and practice of dark tourism*. Bristol, Channel View, 2009, pp. 186-207. RYAN, C., *Battlefield tourism: History, place and interpretation*. Oxford, Elsevier, 2007. SEATON, A. V., “War and thanatourism. Waterloo 1815-1914”, *Annals of Tourism Research* 26 (1), 1999, pp. 130-158. TUNBRIDGE, J. E. & ASHWORTH, G. J., *Dissonant heritage. The management of the past as a resource in conflict*, New York, Wiley, 1996.

² Véase al respecto: RUBIO CAMPILLO, X., “La guerra: investigar para museizar”, *Hermes: revista de museología* 1, 2009, pp. 60-66.

³ HERNÁNDEZ-CARDONA, F. X., “Els museus militars a Europa”, *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia* 1, 2004, pp. 15-33.

militares tradicionales serían, entre otros, el Musée de la Armée (París), el Musée Royal de la Armée et d'Histoire Militaire (Bruselas), el Nationale Militärgeschichtsmuseum (Diekirch, Luxemburgo), el Heeresgeschichtliches Museum (Viena), etc. En las antípodas de estas experiencias encontraríamos el Imperial War Museum, que es una muestra de cómo países con un importante pasado militar, caso del Reino Unido, han sido capaces de efectuar una doble revolución en sus museos militares y situarlos en un paradigma crítico. Por un lado, han adoptado nuevas estrategias museográficas, otorgando un protagonismo central a los elementos didácticos. Por otro, han huido del discurso ideológico y patriótico para centrarse en un enfoque científico de visión poliédrica que presenta los hechos históricos a partir de evidencias y sitúa la guerra en sus coordenadas sociales y culturales.

MUSEOS ARTEFACTUALES

Durante el siglo XX la tecnología militar tuvo un gran desarrollo, lo que se ha reflejado en diversos tipos de museos temáticos. Entre ellos, destacan los aeronáuticos como el de Duxford centrado en la Batalla de Inglaterra. Este equipamiento, vinculado al IWM, destaca por su modernidad y ofrece, además, demostraciones con aviones históricos que cabe considerar en una dimensión de para-arqueología experimental. En una línea similar podríamos considerar Le Bourget, de París, o los estadounidenses, como el National Air and Space Museum, o la exposición aeroespacial del Museum of Science and Industry de Chicago. En estos centros el factor museal crítico puede entenderse desde la dimensión artefactual, ya que el desarrollo tecnológico, no siempre considerado, ha sido un elemento determinante en el desarrollo y resolución de conflictos, así como factor de disuasión para garantizar la paz.

Desde el punto de vista de la museografía crítica y didáctica la experiencia más relevante en el entorno del patrimonio aéreo hispano es el del Centro de Interpretación de la Aviación Republicana y la Guerra

Aérea (CIARGA) de Els Monjos (Barcelona). Se trata de una propuesta singular que implica circuitos por los antiguos aeródromos, visitas a refugios y un centro de interpretación. La resultante es un viaje a la épica actividad que la aviación republicana mantuvo durante la Batalla del Ebro durante el año 1938.

También en la dimensión artefactual deben considerarse los museos especializados en tanques y vehículos blindados: el Musée des Blindés (Saumur, Francia), el Tank Museum británico de Dorset o el Museo del Tanque de Kubinka, en Rusia.

Los buques museo también entrarían en este tipo de espacios de perfil tecnológico. Entre los más conocidos destacan: el crucero Aurora (San Petersburgo), el acorazado Averoff (el Pireo); el crucero Belfast (Londres), el U-Boot 995 en Laboe (Alemania) o el U-505 emplazado en el Museum of Science and Industry de Chicago. La dimensión crítica de estos espacios museales radica en el fuerte componente empático. Circular por el interior de estos artefactos remite directamente a las condiciones de vida de los tripulantes.

POLIORCÉTICA E INFRAESTRUCTURAS MILITARES

En los siglos precedentes al XX, las grandes obras defensivas, murallas y castillos, marcaron de manera determinante el paisaje. A partir de 1914, sin embargo, las humildes trincheras protegidas con alambradas se convirtieron en las construcciones militares hegemónicas. Existen restos de trincheras y de fortificaciones de campaña a lo largo de los frentes de batalla de ambas guerras mundiales, y a pesar de los problemas de mantenimiento hay sectores musealizados. Se conservan también colosales obras de fortificación de hormigón de finales del siglo XIX y del XX, y también se consideran como patrimonio militar: bases, arsenales, cuarteles, aeródromos, etc. Entre los conjuntos más significativos destacan el cinturón defensivo alemán de Estrasburgo; los "ouvrages" de la Línea Maginot; las defensas alema-

dossier

nas y suizas de los años 30 y 40; los sistemas poliorcéticos del Muro del Atlántico; las gigantescas bases de las V2 cercanas Calais⁴ o los alveolos para submarinos de Lorient, La Pallice o Saint Nazaire. El interés de estos lugares desde el punto de vista de la museografía crítica radica, como en el caso de los artefactos, en sus posibilidades empáticas. Por otra parte algunas de las iniciativas museográficas que sobre estos espacios se han desarrollado en Europa suministran información complementaria que nos remite directamente al paradigma crítico. Así por ejemplo no pocas de las grandes construcciones de hormigón, aparentemente asépticas, levantadas por los nazis en Francia, cuentan con museografías que explican lo que no se ve: los trabajadores forzados que participaron en las construcciones, los hombres y mujeres que intentaron sabotear las fortalezas, así como las personas reprimidas o ajusticiadas. En estos casos la museografía crítica consigue que los héroes anónimos recuperen protagonismo frente al cemento.

Los refugios antiaéreos y antinucleares también han tenido tratamientos museales. En Londres se puede visitar el refugio de Winston Churchill (Churchill War Rooms) que cuenta con una museografía didáctica y crítica de última generación. La instalación permite vivir los espacios del mando británico, pero también conocer las decisiones que tomaron y las que podrían haber tomado. Las cosas pasaron de una manera, pero podrían haber sucedido de otra, esta estimulación del pensamiento divergente debe entenderse, sin duda en clave crítica.

MUSEOS MONOGRÁFICOS

El interés por la historia de la guerra a finales del siglo XX conllevó el desarrollo de museos monográficos y centros de interpretación vinculados a campos de batalla,

unidades militares, personajes o restos arquitectónicos o ingenieriles. Entre los que responden a planteamientos críticos cabe destacar el Historial de la Grande Guerre (Peronne, Francia) y el Flanders Fields (Ieper, Bélgica). El primero se centra en la Batalla del Somme y el segundo en los combates de Ieper, dos de los escenarios más sangrientos de la I Guerra Mundial. Son modelos paradigmáticos de los nuevos museos militares “civiles”, con planteamientos críticos y didácticos, que enfocan el estudio del conflicto desde un punto de vista científico y plural. La resultante es una musealización de la guerra en sus aspectos militares, ideológicos, tecnológicos, económicos, culturales, antropológicos y tanto del frente como de la retaguardia. Estos modelos no son museos “nacionales” que presentan los intereses de un estado nación, sino que pretenden profundizar en el fenómeno de la guerra sin prejuicios patrióticos. Además, el factor emotivo también está presente y se muestra, sin subterfugios, la crudeza de la vida en las trincheras. Por último, cabe destacar también que estas instituciones promueven investigaciones arqueológicas y juegan un importante papel como centros de estudios⁵.

ESPACIOS CONMEMORATIVOS

Los cementerios militares, memoriales y monumentos conmemorativos se han convertido también en espacios patrimoniales. Parte de los cementerios de la I Guerra Mundial se utilizaron para escenificar alegorías al sacrificio, la lucha por la libertad o el patriotismo. Destacan por su espectacularidad y conservación, los cementerios y memoriales de Verdún con las 15.000 cruces que se levantan frente al Memorial de Douaumont. En la misma línea encontramos no pocos cementerios militares de la II Guerra Mundial como los de Normandía (Saint James, Colleville, La Cambe, etc.) que configuran, de

⁴ Véase al respecto: SANTACANA MESTRE, J. & HERNÁNDEZ CARDONA, F. X., *Museos de Historia: entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijón. Ed. Trea, 2011.

⁵ Véase al respecto: FONCLARE, G., “L’historial de Peronne: “L’Historial de la Grande Guerre”, *Guerres mondiales et conflits contemporains: revue d’histoire* 235, 2009, pp. 21-32.

forma inequívoca, parte de la oferta patrimonial del desembarco. Además, algunos de los últimos memoriales norteamericanos, constituyen también espacios impresionantes por su concepción museográfica. Entre ellos, el USS Arizona Memorial, situado sobre los restos del acorazado Arizona en Pearl Harbour o el Memorial de la Guerra de Corea (Washington). También encontramos memoriales integrados en campos de batalla musealizados como los canadienses de Vimy y Beaumont-Hamel (Newfoundland Memorial).

La dimensión crítica de estos espacios es casi inherente a su naturaleza. Por una parte nos permiten aproximar como percibió la sociedad de su tiempo un determinado conflicto. Por otra, la visualización de 15.000 cruces juntas, como en el caso de Douaumont, remite directamente a la guerra como forma de barbarie.

CAMPOS DE BATALLA

En Europa se han protegido numerosos campos de batalla del siglo XX, sin embargo, la preservación ha sido forzadamente parcial debido su gran extensión i mantienen una integridad desigual según los casos. Los campos de batalla que cuentan con una mayor concentración de elementos y equipamientos patrimoniales suelen tener, a su vez, una oferta de rutas: el desembarco de Normandía, la batalla de Verdún, las colinas del Somme, las Ardenas son, en este sentido, ejemplos destacados. Algunos de los espacios han generado industria cultural, con equipamientos patrimoniales que estimulan corrientes de turismo cultural⁶.

El complejo de Normandía, es uno de los espacios más significativos, cuenta con numerosos museos y centros de interpretación. Entre ellos el magnífico Memorial del cementerio norteamericano de Colleville-sur-Mer; el Musée de Débarquement de

Arromanches; el Musée Memorial de la Bataille de Normandie en Bayeux; el Musée du Débarquement de Utah Beach y, sobre todo, el moderno memorial de la Paz de Caen. Estos grandes centros se complementan con una nube de pequeños museos, algunos de ellos privados como el extraordinario Death 's Man Corner, en la cercanías de Carentan, vinculado a la mítica serie televisiva "Band of Brothers"⁷. Esta densa red se complementa con bunkers museizados como el de Ouistream o espacios singulares como la Pointe du Hoc.

Algo similar, pero a menor escala encontramos en torno a la Batalla de las Ardenas que cuenta con numerosos museos y centros de interpretación. Entre los más relevantes el de Malmedy: "Bagnez 44" que puede considerarse como uno de los mejores de la II Guerra Mundial.

En cuanto a las batallas de la I Guerra Mundial los puntos neurálgicos los encontramos, en el Somme, en el citado Historial de la Grande Guerre en Peronne. Verdún es un caso singular ya que los límites de la batalla están bien localizados y definen un auténtico parque natural e histórico que tiene sus puntos de referencia en el memorial de Douaumont, en los fuertes de Douaumont y Vaux y en el Memorial de Verdún de Fleury, que fue el primer museo que, en los años sesenta, se planteó con criterios críticos y civiles.

El desarrollo de este tipo de redes en torno a la Guerra Civil española es todavía desigual. Algunos ayuntamientos como Ribas Vaciamadrid han apostado por recuperar los espacios de la Batalla del Jarama. De igual manera, en Aragón se han hecho buenas tentativas para recuperar zonas de la Sierra de Alcubierre. En Cataluña las intervenciones han sido desiguales. En el año 2002 la Generalitat impulsó el Consorcio Memorial de los Espacios de la Batalla del Ebro (COMEBE) que creó diversos centros de

⁶ Sobre el turismo cultural en las trincheras y los campos de batalla véase: DUNKLEY, R.; MORGAN, N. & WESTWOOD, S., "Visiting the trenches: Exploring meaning and motivations in battlefield tourism", *Tourism Management* 32, 2011, pp. 860-868.

⁷ SPIELBERG, S. & HANKS, T. (Producers), *Band of Brothers*, New York (NY)-London, Home Box Office (HBO)-British Broadcasting Corporation (BBC), 2011.

dossier

interpretación⁸, pero la iniciativa no se planteó ni la investigación arqueológica, ni la recuperación de restos humanos, ni el control del furtivismo. La mayoría de los nuevos centros, mal dimensionados, cerraron por inviables. El fracaso también debe relacionarse con un discurso museográfico que rehuyó el discurso científico en favor del ideológico⁹. Así en una red de memoria concebida supuestamente para homenajear los valores democráticos, se incorporaba un discurso expiatorio que en ningún caso implicaba una condena del fascismo, un discurso que en Europa hubiera sido inconcebible.

LA MUSEALIZACIÓN DE LA BARBARIE

La II Guerra Mundial desencadenó la barbarie nazi en toda Europa. Minorías étnicas, judíos, gitanos, resistentes y personas de ideología liberal o de izquierdas, entre ellos miles de republicanos españoles, fueron perseguidos, confinados y en muchos casos exterminados en campos de concentración. Los espacios de represión musealizados (campos de concentración, prisiones, museos monográficos...) no son museos militares, aunque muestren los daños colaterales de la guerra. Entre los más relevantes están los museos dedicados al holocausto y similares. Algunos de ellos cuentan con una museografía excelente, que debe considerarse dentro del paradigma crítico, destinada a provocar emociones y situaciones empáticas. Entre los más destacados, está el Museo del Holocausto de Jerusalén, pero también el US Holocaust Memorial Museum de Washington y la magnífica exposición permanente que mantiene sobre el Holocausto el IWM de Londres.

En la misma dinámica crítica debe considerarse el Museo Judío de Berlín que cuenta con un edificio impresionante diseñado por Daniel Libeskind en 1999. Los berlineses también han desarrollado otras intervenciones críticas como la Topografía del Terror, una instalación que recuerda, en el corazón de Berlín, el terror nazi, o la impresionante instalación del Memorial Judío junto a la Puerta de Brandemburgo, con 2.711 bloques de hormigón que evocan el asesinato de seis millones de judíos. Bajo esta masiva intervención de Peter Eisenmann se ubica el no menos impresionante centro de documentación histórica proyectado por Dakmar von Wilcken. La posición crítica alemana frente a estos temas también se manifiesta en la cuidadosa musealización de campos de concentración y en la promoción de centros de interpretación y documentación en espacios tan emblemáticos como el Nido del Águila de Berchtesgaden.

No cabe duda que la musealización de los campos de concentración y exterminio ha sido importante para Europa en tanto que ha preservado un patrimonio que se convierte en escuela de civismo y antídoto contra la barbarie. Entre los que presentan una museografía más impactante destaca Dachau en Alemania. Por su significación resulta relevante Mauthausen en Austria y por sus espectaculares dimensiones son significativos los restos de Auschwitz-Birkenau en Polonia.

La brutalidad nazi, sin embargo, no sólo se manifestó en los campos de concentración: las matanzas indiscriminadas y las ciudades arrasadas fueron prácticas comunes¹⁰. En Francia el pueblo de Oradour sur Glane fue arrasado el 5 de junio de 1944¹¹. Los vecinos fueron ametrallados o quemados en lo que fue una matanza apocalíptica. Hoy Oradour es un espacio musealizado con un espíritu crítico.

⁸ Véase al respecto: MARTIN PIÑOL, C., "Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España", Tesis Doctoral, UB, Barcelona, 2011.

⁹ Véase al respecto: JIMÉNEZ VILLAREJO, C., "Ilegitimidad franquista frente a legitimidad republicana", ponencia presentada a *I Col·loqui Internacional Memorial Democràtic. Polítiques Públiques de la Memòria*, Barcelona, inédito, 2007.

¹⁰ Véase: RIGBY, A., "Memorialising war: the narratives of two European cities: Coventry and Dresden", a N. FORBES, R. PAGE & G. PÉREZ (eds.), *Europe's deadly century. Perspectives on 20th century conflict heritage*. English Heritage, Kemble Drive, Swindon, 2009, pp. 80-86.

¹¹ Véase al respecto: FARMER, S., *Oradour. Arrêt sur la mémoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

MUSEOS DE LA RESISTENCIA

La ocupación nazi de Europa provocó importantes movimientos de resistencia que lograron liberar zonas de Yugoslavia, Grecia, Polonia, Francia e Italia. No es extraño pues que surgieran museos destinados a conservar la memoria de la resistencia.

Italia cuenta con numerosos centros de este tipo que han jugado un papel importante en la promoción de valores democráticos, y es en este sentido que cabe relacionarlos con la museología crítica. Entre los principales destacan: el Museo Storico del Trentino y el Ecomuseo della Resistenza, Alta Sangone en Coazze. Francia también tiene museos de la resistencia, agrupados en la red Musée de la Résistance Nationale. Por la modernidad de su museografía destacan el Centro d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon y el Musée de la Résistance et de la Déportation d'Isère, Grenoble.

EDUCACIÓN POR LA PAZ

Los que genéricamente se denominan museos de la paz son muy diversos: el Hiroshima Peace Museum (Hiroshima, Japón), uno de los pioneros fundado en 1955, el National Gandhi Museum (Nueva Delhi, India) o el Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant Rouge (Ginebra, Suiza). Entre los más próximos a los conflictos europeos cabe destacar el mencionado Memorial de la Paix de Caen así como el Museo de la Paz de Gernika. El primero pone énfasis en el análisis de los conflictos y sus raíces utilizando una museografía didáctica e innovadora. El Museo de la Paz de Gernika, fundado en 1998, trata la problemática del bombardeo de la ciudad, pero también plantea la reflexión sobre los conflictos contemporáneos a partir de la cultura del diálogo y la negociación. Algunos de los museos por la paz siguen, precisamente la tradición de los museos Anti-Krieg los años treinta y ponen énfasis en estrategias museográficas interactivas para dialogar

con el visitante en torno a las causas de los conflictos y las vías de solución.

BALANCE Y PERSPECTIVAS

De todo lo expuesto anteriormente, podemos deducir que los europeos no han rehuído la mirada hacia su doloroso siglo XX. Los proyectos y las realizaciones museales y patrimoniales son una evidencia del interés por la historia y de madurez democrática. Los europeos tienen presentes sus guerras porque han sido determinantes en la historia de Europa. En este proceso de pacificación la museología y la museografía críticas tienen gran protagonismo propician en tanto que propician enfoques y constructos para facilitar la reflexión y la racionalidad. ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDWIN, F. & SHARPLEY, R., "Battlefield tourism: bringing organised violence back to life", a R. SHARPLEY & P. STONE (eds.), *The darker side of travel: the theory and practice of dark tourism*. Bristol, Channel View, 2009, pp. 186-207.
- DUNKLEY, R.; MORGAN, N. & WESTWOOD, S., "Visiting the trenches: Exploring meaning and motivations in battlefield tourism", *Tourism Management* 32, 2011, pp. 860-868.
- FARMER, S., *Oradour. Arrêt sur la mémoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- FONCLARE, G., "L'historial de Peronne: 'L'Historial de la Grande Guerre'", *Guerres mondiales et conflits contemporaines: revue d'histoire* 235, 2009, pp. 21-32.
- HERNÁNDEZ-CARDONA, F. X., "Els museus militars a Europa", *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia* 1, 2004, pp. 15-33.
- HERNÁNDEZ, F.X. y SANTACANA, J., *Museología crítica*, Gijón, Ediciones Trea, 2006.
- JIMÉNEZ VILLAREJO, C., "Ilegitimidad franquista frente a legitimidad republicana", ponencia pre-

dossier

- sentada a *I Col·loqui Internacional Memorial Democràtic. Polítiques Públiques de la Memòria*, Barcelona, inédito, 2007.
- MARTIN PIÑOL, C.: “Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España” Tesis Doctoral. UB, Barcelona, 2011.
- PIERSON, X., “Le Mémorial de Verdun: Le memorial des combattants”, *Guerres mondiales et conflicts contemporaines: revue d'histoire* 235 (Exemplar dedicat a: Historial, musées et mémoriaux de la Grande Guerre), 2009, pp. 13-20.
- RIGBY, A: “Memorialising war: the narratives of two European cities: Coventry and Dresden”, a N. FORBES, R. PAGE & G. PÉREZ (eds.), *Europe's deadly century. Perspectives on 20th century conflict heritage*, Kemble Drive, Swindown, English Heritage, 2009, pp. 80-86.
- RUBIO CAMPILLO, X., “La guerra: investigar para museizar”, *Hermes: revista de museología* 1 (Exemplar dedicat a: Museografías emergentes), 2009, pp. 60-66.
- RYAN, C.: *Battlefield tourism: History, place and interpretation*. Oxford, Elsevier, 2007.
- SANTACANA MESTRE, J. & HERNÁNDEZ CARDONA, F. X., *Museos de Historia: entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijón, Ed. Trea, 2011.
- SEATON, A. V., “War and thanatourism. Waterloo 1815-1914”, *Annals of Tourism Research* 26 (1), 1999, pp. 130-158.
- SPIELBERG, S. & HANKS, T. (Producers), *Band of Brothers*, New York (NY)-London: Home Box Office (HBO)-British Broadcasting Corporation (BBC), 2001.
- TUNBRIDGE, J. E. & ASHWORTH, G. J., *Dissonant heritage. The management of the past as a resource in conflict*. New York, Wiley, 1996.

Julien Bastoen

ECOLE D'ARCHITECTURE DE LA VILLE ET DES TERRITOIRES,
MARNE-LA VALLÉE

Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: *El Musée du Luxembourg* como paradigma

RESUMEN

La historia de los museos forma parte de la historia del arte, pero no debe ser concebida exclusivamente como la evolución de unas instituciones y de sus colecciones. Tiene que ser entendida también como el desarrollo de discusiones cambiantes/permanentes sobre ellas. Los museólogos críticos están expandiendo la historia del arte al comparar modelos y referencias museísticas evocados por facultativos de museos y comentaristas externos, especialmente en tiempos de crisis. Por ejemplo en el caso del parisino Musée du Luxembourg y de sus equivalentes en Londres y Madrid, a finales del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Museos de arte contemporáneo / siglo XIX

ABSTRACT

**COMPARATIVE STUDIES
ON MUSEUMS HISTORY
AS PART OF THE CRITICAL
HISTORY OF THE ART: EL
MUSÉE DU LUXEMBOURG
AS PARADIGM**

Julien Bastoen
(Ecole d'architecture de la ville
et des territoires en
Marne-La Vallée)

The history of museums is undoubtedly part of art history, but it should not be exclusively conceived as the evolution of institutions and their collections. It must be also understood as the development of changing/permanent discussions about them. Critical museologists are expanding art history by comparing museum models and references evocated by curators and outsiders, especially in times of crisis. For example in the case of the Parisian Musée du Luxembourg and its counterparts in London and Madrid, at the end of the nineteenth century.

KEYWORDS: Museums of contemporary art / 19th-century

dossier

TEORÍA DEL ACTOR-RED, SOCIOLOGÍA DE LA CONTROVERSIA Y MUSEOLOGÍA CRÍTICA¹

En la actualidad, bajo la influencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, las nociones de red, comunidad e interactividad nunca han sido más importantes en el debate sobre la proyección social de los museos². Sin embargo, no deberíamos olvidar que su impacto social fue siempre importante, aunque se revele complicado estimarlo con precisión, al considerar períodos anteriores al siglo XX. La teoría del actor-red, fue elaborada en la década de los ochenta por investigadores del Centro de Sociología de la Innovación en la Escuela de Ingenieros de Minas de París, entre los cuales destacan: Bruno Latour y Michel Callon. Dicha teoría ha sido originada por investigaciones llevadas a cabo en los campos de las innovaciones sociotécnicas, la evaluación y el análisis dinámico de las políticas de investigación, así como de estudios sobre cultura, medios de comunicación y usuarios. Supone una lectura interaccionista³, relativista⁴ y reflexiva de los procesos de innovación científica y tecnológica. Esta lectura resulta no sólo de la observación *in situ* de los actores, sino también del análisis y modelización de las controversias que suelen anunciar o acompañar las innovaciones. Uno de los pilares de la teoría del actor-red es el principio de simetría: primero, los actores no-humanos son tan importantes como los actores humanos; y segundo, tan importante es el fracaso como el éxito a la hora de explicar la evolución de un proceso de innovación.

¹ El autor quiere hacer constar su gratitud a Teresa Sauret y Jesús Pedro Lorente por su invitación, y a Sara Valero Oviedo por la revisión del texto.

² Véase el dossier de la revista *Museo y territorio*, 2-3, 12/2010, pp. 8-72.

³ La tradición interaccionista de la sociología ha sido originada por los estudios de Simmel en Europa y por la corriente del interaccionismo simbólico que se desarrolló en el marco de la Escuela de Chicago en los años treinta (Mead, Blumer, Goffman *et al.*). La unidad básica no es el actor sino la situación de interacción; el actor se construye mediante la interacción. De esta corriente se desprendieron las nociones de *carrera* y *trayectoria*.

⁴ MATALON, B., "Sociologie de la science et relativisme", *Revue de synthèse*, IV-3, julio-septiembre 1986, pp. 267-290.

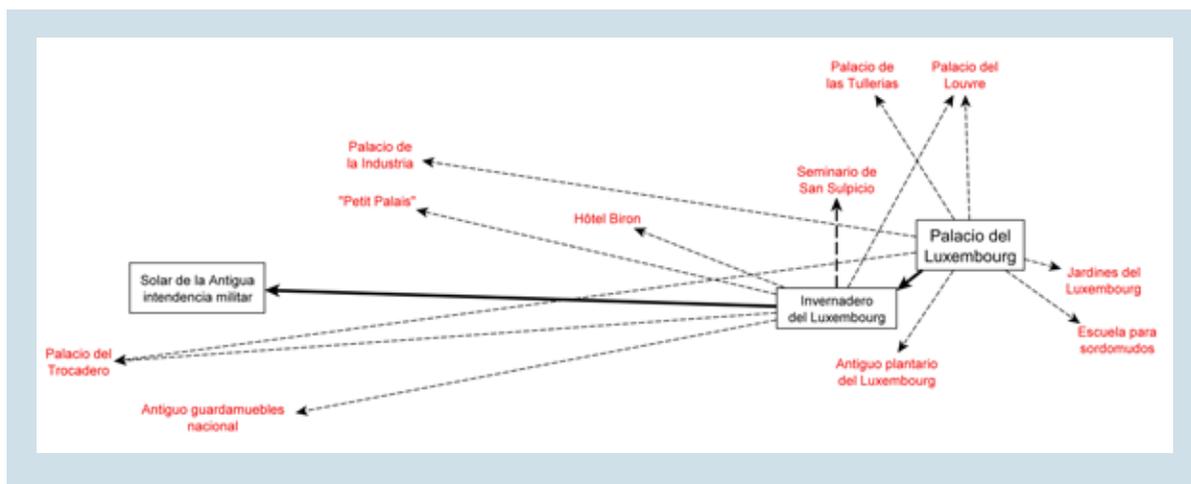
La teoría del actor-red fue la base epistemológica para el desarrollo de un proyecto de colaboración internacional, el *Mapping controversies on science for politics* (Macospol), cuyo objetivo principal es el experimento de herramientas visuales para que sea accesible y entendible lo complejo de las controversias científicas, tecnológicas y socioculturales, mediante la modelización de las interacciones entre los actores humanos y no humanos. En el marco del mismo proyecto, un grupo de investigación situado en Mánchester y dirigido por una pupila de Bruno Latour, Albená Yaneva, ha desarrollado herramientas visuales para mapear la polémica que surgió entorno al proyecto de construcción del Estadio Olímpico de Londres⁵. La misma Albená Yaneva publicó en 2009 una memoria de investigación que abre –estamos convencidos de ello– nuevas oportunidades para la museología crítica. Llevó a cabo un estudio sociológico entre 2001 y 2004 en la firma de arquitectura OMA⁶, a quien le habían encargado el diseño del proyecto de ampliación del Museo Whitney de Arte Estadounidense en Nueva York⁷. Le dejaron observar el proceso creativo (*design process*) a la luz del análisis de las «cajas negras», o sea, conjuntos de huellas gráficas, hemerográficas y bibliográficas recopiladas por los arquitectos con el fin de documentar las controversias que habían levantado los anteriores proyectos de ampliación del ya polémico edificio de Marcel Breuer. Su análisis se encaminaba de forma paralela hacia la reconstrucción de la trayectoria social de la sede del Museo Whitney a lo largo de varias décadas; esa trayectoria, la plasmaron las interacciones de un conjunto muy heterogéneo de actores individuales e institucionales (curadores, administradores, artistas, conservadores, arquitectos, ingenieros...) y no-humanos (reglamentos de planificación, programas de arquitectura, etc.).

De hecho, el estudio que realizó Albená Yaneva desde el punto de vista de una firma de arquitectura, lo hubiera

⁵ <http://www.mappingcontroversies.net/Home/PlatformLondonCaseStudy>.

⁶ Firma fundada en Rotterdam en 1975 por un grupo de arquitectos. Entre ellos, destaca Rem Koolhaas, su actual director.

⁷ YANEVA, A., *The Making of a Building. A Pragmatist Approach to Architecture*, Berna, Peter Lang, 2009.

Fig. 1. Trayectorias virtuales y reales del *Musée du Luxembourg* en París

podido llevar a cabo desde el punto de vista de los profesionales de museos. Sin embargo, lo que vale para estudiar controversias contemporáneas en torno a innovación museográfica, ampliación o creación de museos, puede que no valga para analizar controversias decimonónicas. Dado que el estímulo de la reflexividad de los profesionales en situación de interacción es la condición del éxito de la investigación sociológica, ¿cómo compensar la ausencia de testigos vivos de los procesos de innovación/creación y de las controversias que los acompañaron? A modo de respuesta, proponemos dos enfoques complementarios en el mismo caso, el *Musée du Luxembourg*, a fin de comprobar las condiciones de posibilidad de la aplicación en el campo de la historia crítica de los museos de las herramientas conceptuales y visuales usadas por la sociología de la innovación.

EL MUSÉE DU LUXEMBOURG Y LA CONTROVERSIA EN TORNO A SU MEJORA

El museo conocido como *Musée du Luxembourg*, debe su nombre al palacio parisiense fundado en 1818 por el rey Louis XVIII, tras la humillación diplomática del Congreso de Viena. De hecho, el primer museo de arte

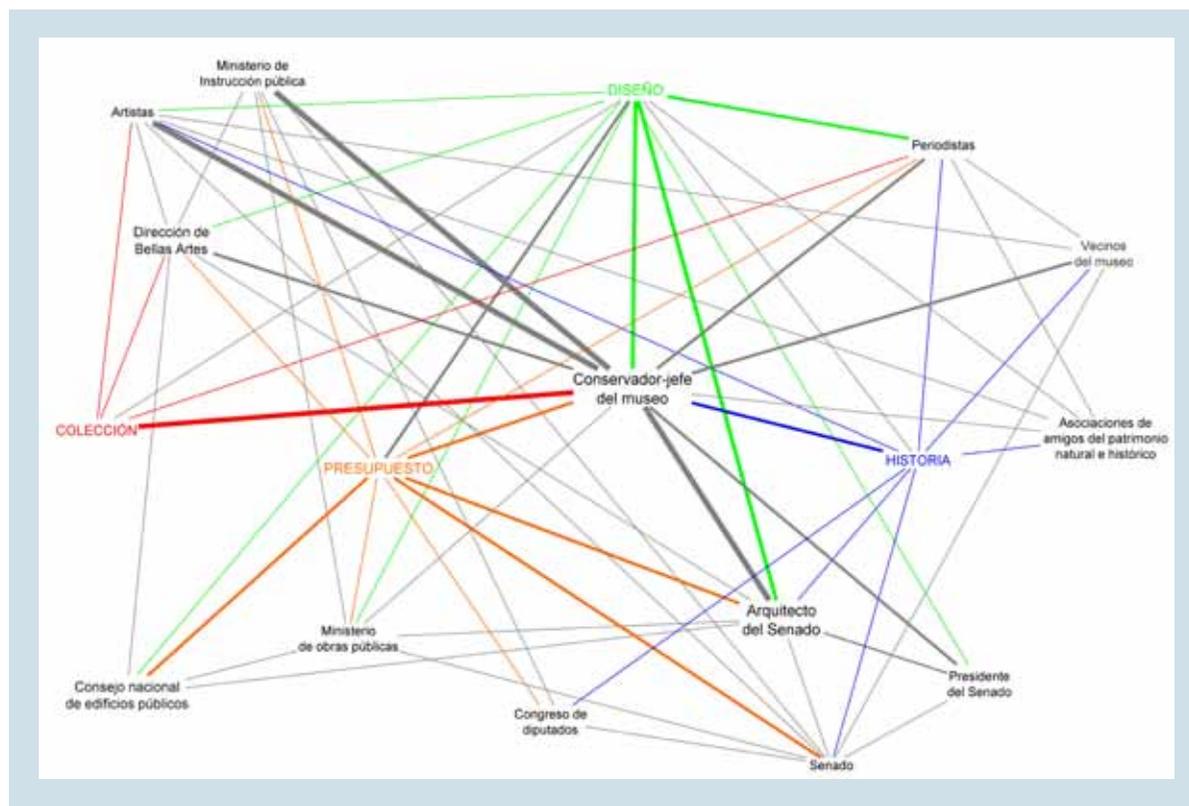
contemporáneo en Europa se concibió como un desafío hacia las potencias rivales, con el fin de demostrar que la propia Francia, que había tenido que devolver a su tierra de origen numerosos botines artísticos napoleónicos, era capaz de abastecer sus museos de arte. Entre ellos, el Louvre⁸.

El proyecto de implementar e institucionalizar el modelo florentino en Francia para generar una nueva edad de oro artística, subyace en los documentos oficiales y correspondencias en torno a la creación del museo; su ubicación en un palacio encargado por un miembro de la dinastía de los Medici, María, no hace sino reforzar esta hipótesis. El museo contribuyó así a establecer la autoridad del Senado, compartiendo el palacio y convirtiéndose en una de sus dependencias. Unos pocos años después de su apertura, el crecimiento del museo empezó con la anexión de varias salas en el ala occidental del palacio. El imparable aumento de las colecciones del museo pronto se encontró con el igualmente inexorable auge de la actividad burocrática del Senado; así, se planteó el problema de la coexistencia de dos instituciones en el mismo palacio, que ya había sido ampliado en la década de los 1830.

⁸ CHAUDONNERET, M.-C., *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la monarchie de juillet, 1815-1833*, París, Flammarion, 1999.

dossier

Fig. 2. Grupos de actores de la controversia en torno a la mejora del Musée du Luxembourg



En lugar de reconstruir la trayectoria artística del museo y sus colecciones (ya inmejorablemente balizada por Geneviève Lacambre), a nuestro juicio parecía más estimulante y prometedor centrar nuestra atención en la *daily routine* de los conservadores, es decir, su experiencia cotidiana del edificio en que tenían que trabajar. Al ser anteriormente archiveros, profesores, críticos, escritores, políticos, artistas, etc., pocos de los conservadores-jefes del *Musée du Luxembourg* sabían algo de gestión de museo; de hecho, los conocimientos que adquirirían en cuanto a gestión y mejora del espacio del museo, no los podían valorizar sino en situaciones críticas y de controversia sobre el tema de la innovación museográfica.

La observación del papel desempeñado por los conservadores en las negociaciones para el mantenimiento, adquisición, mejora o diseño de nuevos espacios expositivos y de gestión para el *Musée du Luxembourg* a partir de los años

1870 se revela muy interesante. La cuestión del carácter ejemplar de la arquitectura y de la museografía de tal institución pronto se convierte en un tema de controversia a escala nacional e incluso internacional. El debate sobre la reubicación del museo, ya sea en un edificio existente o un edificio de nueva planta, se puede comparar a un *serpent de mer*, o sea, un folletín con rebotes múltiples, en el que se suceden los protagonistas sin que llegue la trama hasta el desenlace esperado. Las controversias se inflan en torno a momentos críticos: un cambio en la dirección del museo⁹, una amenaza de expulsión del museo¹⁰, oportunidades

⁹ Cada vez que cambiaba el conservador-jefe (en particular en 1879, 1892, 1925 y 1930), los periodistas hacían el balance de la acción del conservador-jefe saliente, antes de pedir la mejora del funcionamiento del museo.

¹⁰ En 1879, el Senado, tras varios años de "exilio" en Versalles, le pidió al Museo que le devolviera el espacio donde estaba ubicado en el palacio de Luxembourg.

relacionadas con solares o edificios vacíos¹¹, una afluencia inesperada de obras¹² y la perspectiva de la organización de exposiciones internacionales¹³ (Fig. 1).

En cada momento crítico, se nota un aumento exponencial del número de huellas gráficas, escritas o impresas de las interacciones entre distintos grupos de actores movilizados por la controversia, que forman una red particularmente heterogénea: profesionales de museos, funcionarios de los ministerios, arquitectos, artistas, diputados y senadores, periodistas, vecinos, etc. (Fig. 2). Estas concentraciones puntuales de información, tienen algo que ver con «cajas negras», cuyo análisis revela que el conservador-jefe desempeña el papel de mediador, por su capacidad para ser reflexivo, y su propensión a superar el ámbito de sus competencias básicas, para ir más allá de las divisiones profesionales y facilitar los compromisos y ajustes.

Mediante el estudio de las «cajas negras», se hace más claro el papel del conservador en el proceso de innovación, es decir, en este caso, en la formulación de problemas arquitectónicos y en la representación teórica o situada de su solución¹⁴. También es posible ver cómo, en estos momentos clave, los conservadores quitan el polvo de las «cajas negras» de crisis anteriores y las usan como recursos para orientar el debate y justificar sus decisiones.

De hecho, aunque los estudios sobre el Museo Whitney y el *Musée du Luxembourg* diverjan en cuanto al método de observación, los dos enfoques convergen en la necesidad de mapear, mediante el análisis de las

«cajas negras», las interacciones originadas por las situaciones críticas. Se acuerda, que los proyectos arquitectónicos los plasman las polémicas que ellos mismos provocan. Es imposible explicar el punto de emergencia y lo complejo de las controversias en torno a innovación arquitectónica y museográfica, con la sola mención del determinismo de coyunturas socioeconómicas, culturales o políticas. Esas controversias movilizan actores no-humanos, tangibles e intangibles, que desempeñan un papel determinante en la orientación de los debates por su capacidad de dar pie a la acción y al juicio crítico de los actores humanos, individuales o institucionales.

EL MUSÉE DU LUXEMBOURG EN LAS CONTROVERSIAS EN TORNO A LA CREACIÓN DE MUSEOS NACIONALES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN INGLATERRA Y ESPAÑA

Considerado a menudo como un prototipo, o incluso como un mito fundador, el *Musée du Luxembourg* parisino, nunca protagonizó estudios comparativos hasta que un museólogo español, Jesús Pedro Lorente¹⁵ lo considerase desde la perspectiva del desarrollo de una red internacional de instituciones privadas o públicas, cuyo objetivo era, promover el arte contemporáneo. Además de ser contaminado por el modelo establecido por el Museo del Louvre, el análisis problemático de las relaciones entre el *Musée du Luxembourg* y sus émulo extranjeros, permanece amenazado por la tentación de «aislar de su contexto europeo los desarrollos nacionales¹⁶». Otro museólogo español, Javier Gómez Martínez, arrojó en un estudio comparativo, que la competencia entre países europeos tenía algo que ver con relaciones

¹¹ Por ejemplo, el proyecto de reconstrucción del palacio de las Tullerías entre 1874 y 1882, un solar vacío en la plaza del Panteón en 1908, un acuerdo financiero entre el Estado y la Villa de París en 1934, etc.

¹² El asunto del legado del pintor Gustave Caillebotte, cuyo contenido era destacable por la presencia de obras de Manet, Renoir, Pissarro, Sisley, etc., provocó un escándalo en la esfera artística entre 1894 y 1897.

¹³ Cada vez que se planeó una exposición internacional en París, le daba un nuevo impulso a la controversia sobre la mejora del *Musée du Luxembourg*.

¹⁴ La mayoría de los conservadores-jefes escribieron pliegos de condiciones más o menos detallados ya desde los años 1880 y no dudaban en dibujar o modificar los planos.

¹⁵ LORENTE, J.P., *Los Museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

¹⁶ POMIAN, K., "Musées français, musées européens", en GEORGEL, C. (ed.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, París, RMN, 1994, pp. 351-364.

dossier

de atracción y repulsión, sin imposibilitar la reversibilidad del proceso de transposición¹⁷.

El meta-análisis de las polémicas que surgieron en torno a la creación de dos galerías nacionales dedicadas al arte contemporáneo, una en un país de tradición anglosajona, otra en un país de tradición mediterránea, aclara los procesos de transposición e interpretación crítica del mismo paradigma: el *Musée du Luxembourg*¹⁸. El establecimiento simultáneo –en los años 1890– de la Galería Nacional de Arte Británico (más conocida como *Tate Gallery*) en Londres, y del Museo de Arte Contemporáneo en Madrid, satisfizo las peticiones de los críticos y sociedades de artistas que reclamaban una mejor representación de artistas locales en las instituciones nacionales existentes, o sea, la creación de entidades dedicadas al arte contemporáneo.

En España, la sección contemporánea del Museo Real del Prado –activo desde 1824–, compitió a partir de 1856 con el Museo Nacional de la Trinidad, escaparate del arte académico y oficial¹⁹. La nacionalización del Museo del Prado en 1868, en cuyas colecciones entraron las del Museo de la Trinidad cuatro años más tarde, no hizo sino empeorar la situación de las colecciones contemporáneas, dispersas o almacenadas hasta que se acabasen las obras del Palacio de Biblioteca y Museos²⁰. En el caso español, no se trata de

generación espontánea sino de un proceso muy lento, con obvias influencias francesas, aunque el decreto fundacional aísle esa iniciativa de su contexto europeo, como si se tratara de una necesidad endógena²¹.

En Inglaterra, la promoción de los artistas vivos siempre se desarrolló en el marco de la iniciativa privada. Cabe mencionar dos hitos: la Galería de pinturas británicas, activa entre 1818 y 1827, y la primera Galería nacional de arte británico, establecida en el complejo museístico de South Kensington por el filántropo John Sheepshanks. Las colecciones públicas de arte contemporáneo se repartían entre la Galería nacional de arte británico, la Galería nacional y el Museo británico, cuando otro filántropo, Henry Tate, dio a conocer en 1889 su deseo de regalarle al Estado británico su colección de obras. Lo que estaba en juego con el entonces consensual proyecto de creación de un «Luxembourg inglés²²» no era la valoración de los artistas vivos, sino la competencia con Francia y el reconocimiento de la escuela artística inglesa a nivel internacional²³.

Al cruzar los análisis de aquellas controversias, nos damos cuenta de que los argumentos discutidos se basan –eso sí, de manera más o menos explícita– en una lectura interpretativa y a veces deformadora de las características fundamentales del paradigma francés. Entre esos temas de debate, cabe destacar primero, la especialización cronológica y nacionalista de las colecciones, supuestamente dedicadas a los artistas vivos franceses; en segundo lugar, el «principio de los vasos comunicantes» que daba al *Musée du Luxembourg* el papel de vivero de obras del Museo del Louvre; en

¹⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos Museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.

¹⁸ BASTOEN, J., “La transtextualité à l’œuvre dans le domaine muséal: destins croisés du Musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du Museo de Arte Moderno dans les années 1890”, en ROLLAND, A.-S., y MURASKAYA, H. (ed.), *Musées de la nation: créations, transpositions, renouveaux*, París, L’Harmattan, 2008, pp. 183-203. Véase también WODSON-BOULTON, A., “The Art of compromise. The Founding of the National Gallery of British Art, 1890-1892”, *Museum and Society*, 1(3), 2003, pp. 147-169 y VOZMEDIANO, E., “La vieja historia del Museo de Arte Moderno”, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, vol. 4, 1991, pp. 377-391.

¹⁹ GÉAL, P., *La Naissance des Musées d’art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, colección Biblioteca de la Casa de Velázquez, n.º 33, 2005. ANTI-GÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.ª D., “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, vol. II, pp. 377-396.

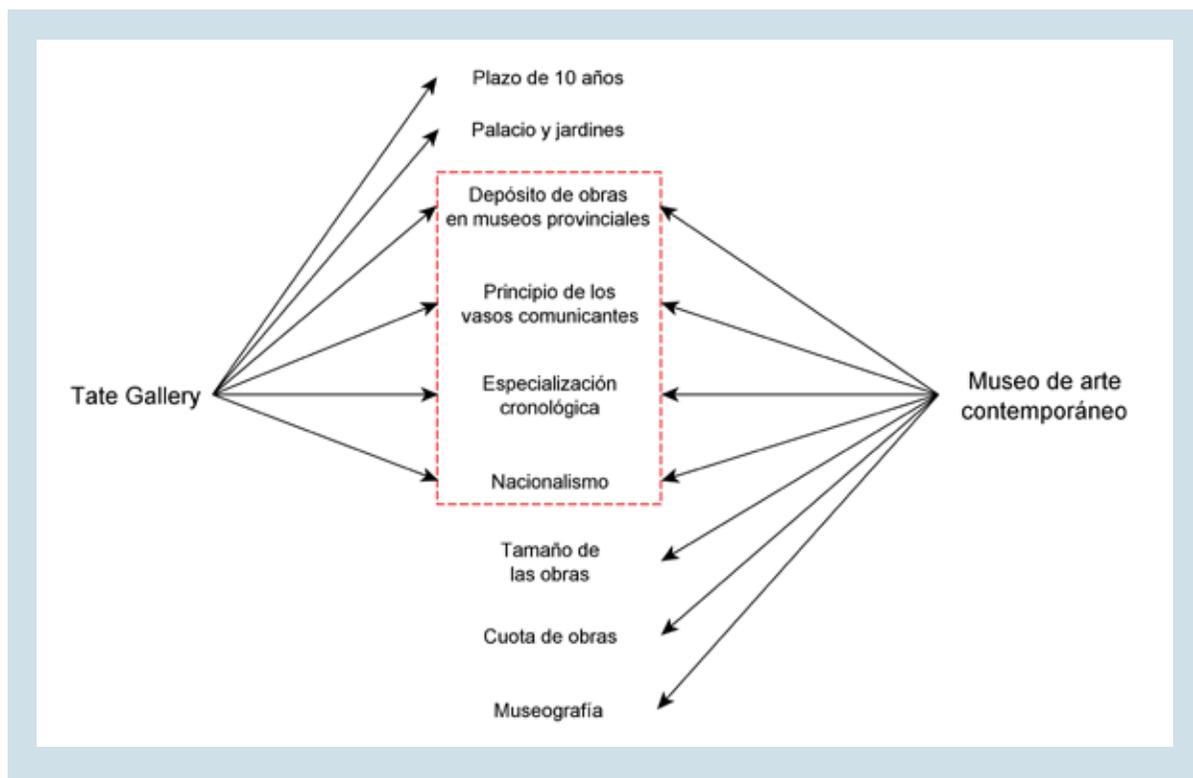
²⁰ Véase GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., “Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado”, en *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 430-463. Sobre las obras del Palacio de bibliotecas y museos, véase LAYUNO-ROSAS, M.ª A., *Museos de arte contemporáneo en España, del ‘palacio de las artes’ a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, pp. 42-58.

²¹ Real Decreto del 4 de agosto de 1894 (*Gaceta de Madrid*, 7 de agosto de 1894).

²² “The suggestion for an English Luxembourg came from Sir Frederic Leighton, who directly stated his view on this point in a letter to Mr James Edmoston, the president of the Art Society in Conduit-street [...] six or seven years ago [...] an answer [...] to a letter asking for the support of the Royal Academy for the complete representation of British art at the National Gallery” (*The Times*, 19 sept. 1890, p. 5c).

²³ MACGREGOR, N., “Les problèmes de la création d’un musée national au XVIII^e s. en Angleterre”, en POMMIER, E. (ed.), *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, París, Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 417-437.

Fig. 3. Características del *Musée du Luxembourg* en las controversias en torno a la creación de la *Tate Gallery* y del Museo de arte contemporáneo



tercer lugar, el plazo de diez años entre la muerte de un artista representado en el *Musée du Luxembourg* y la entrada de sus obras en las colecciones del Louvre; y en cuarto lugar, la difusión de obras contemporáneas hacia museos provinciales (Fig. 3). Era tan importante la influencia del paradigma francés que hasta el Museo de Arte Contemporáneo cambió su nombre para que no lo considerasen como un museo dedicado a artistas vivos.

Sin embargo, el proceso de transposición puede ser reversible, hasta darle interés a una revisión crítica del paradigma. Por lo tanto, al estudiar de nuevo la controversia sobre la reconstrucción del *Musée du Luxembourg* a la luz de las controversias mencionadas, aparece con más nitidez el por qué un museo puede ser simultáneamente paradigma y émulo. En la última década del siglo XIX el *Musée du Luxembourg* se convirtió en el blanco de los ataques de la prensa

nacional, siendo convencida de que el modelo francés estaba pasado de moda. El propio conservador-jefe también lo tenía claro: «Es obvio que, por desgracia, [el *Musée du Luxembourg*] no podrá ser el modelo de los museos que se van a construir en el futuro²⁴». El conservador hablaba con conocimiento de causa: de hecho, en la última década del siglo XIX, hizo al menos ocho misiones fuera de Francia –¡cinco de ellas en Londres!– Primero, se le encargaron un informe sobre el sistema de los museos ingleses²⁵, con lo cual cobró especial interés el proyecto de creación de la *Tate Gallery*. Visitándola en 1898 y 1899, y lle-

²⁴ BÉNÉDITE, L., "Le Musée des artistes contemporain", *La Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 3^{er} periodo, 1892, pp. 401-415.

²⁵ BÉNÉDITE, L., *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, sur l'organisation et le fonctionnement des commissions de Trustees dans les musées de la Grande-Bretagne*, 1895, 20 p.

dossier

vando hasta los planos del proyecto de ampliación de 1897 y de la nueva configuración de la galería en 1899. Le dedicó también a la *Tate Gallery*, un pasaje de la introducción del pliego de condiciones del proyecto de reconstrucción del *Musée du Luxembourg* en 1898: «[...] un generoso amante del arte, el señor Tate, fundó hace poco en la capital una galería exclusivamente dedicada al arte moderno –un verdadero Musée du Luxembourg– muy bien diseñada, ¡que acaban de ampliar con 11 salas, un año sólo después de inaugurarse!»²⁶ Quedaba fascinado el conservador francés, no sólo por lo innovador de la museografía de la *Tate Gallery*, sino también por el sistema de la colaboración público-privada, que intentó implementar en Francia para saltarse los trámites y accele-

rar la ejecución del proyecto de mejora del *Musée du Luxembourg*²⁷.

Cambiando la escala del análisis, se entiende mejor el desfase entre el conservador del museo nacional y el Estado; el intento del primero para impulsar un proceso de innovación, se enfrenta a la inercia del segundo que, a pesar de su chauvinismo, es consciente del auge de potencias culturales fuera de sus fronteras. Para volver a preocupaciones más pragmáticas, podríamos imaginar el desarrollo y la difusión, de las herramientas de representación experimentadas y adaptadas por los sociólogos de la innovación, con el fin de crear dispositivos interactivos que traduzcan la dinámica de los debates levantados por los proyectos de mejora de museos o que reconstruyan la trayectoria de colecciones ya dispersas. ■

²⁶ BÉNÉDITE, L., “Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg”, París, 21 de octubre, 1899 (Archives des Musées Nationaux, 2HH/4).

²⁷ Léonce Bénédite intentó fomentar donaciones y suscripciones a escalas nacional e internacional para conseguir el presupuesto que le denegaba el Estado.

Diego Salcedo Fidalgo

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos

RESUMEN

No hay una definición universalmente asumida para el concepto de museología crítica, ya que puede ser entendido de formas variadas según los diferentes contextos culturales y las identidades personales. Lo que sigue, es el testimonio de un compromiso personal por parte de un museólogo crítico declarado, que ha tratado de ser consecuente con ello en su carrera investigadora, docente y como curador de exposiciones.

ABSTRACT

The concept of critical museology has no universally-agreed definition, for it can be understood in various ways according to different cultural contexts and personal identities. What follows is a testimony of a personal involvement by a self-declared critical museologist, who has tried to be consistent with this in his research, teaching and curating career.

REFLECTION ON AND APPLICATION OF THE CURATORIAL PRACTICES: NEW WAYS OF EXHIBITION AND ALTERNATIVE ROUTES

Diego Salcedo Fidalgo
(University of Bogotá)

dossier

La museología contemporánea es responsable de estudiar y cuestionar tanto los valores tradicionales que configuraron el museo como su rol y su función en la actualidad. Las nuevas prácticas sociales, artísticas y culturales¹ involucran alternativas heterogéneas de narración y exhibición en los museos. Así, conceptos claves como la memoria y la identidad solicitan ser pensados de forma diferente a las aproximaciones y acciones tradicionales que han hecho los museos hasta hoy.

La museología, «ciencia» que nace no más de hace treinta años es la responsable de reflexionar y teorizar, entre otros, sobre el *ethos* del museo. Pero hablar de museología implica también examinar su esencia disciplinar (una combinación de diferentes áreas aplicadas del conocimiento) al igual que su significado. La singularidad del museo confronta la aceptación de la museología como un sistema científico² plenamente autónomo.

La reflexión de este simposio y su articulación temática demuestran las diferentes perspectivas de la museología y es justamente en la diversidad de estas posibilidades que se sitúa su dimensión analítica. De esta forma, la museología crítica se pretende un espacio expandido de reflexión donde diversas voces confrontan tanto la existencia del museo como su función social. La corriente de la museología crítica se enuncia a través de una reflexión contemporánea que potencia la consideración del museo como un lugar crítico del ver, pensar y hacer, en una permanente construcción de subjetividad³. Sin embargo, uno de los grandes problemas

del museo es su incapacidad por aplicar un terreno fértil de discusión y aplicación de las fórmulas teóricas.

A continuación se expondrá la forma de componer «otros» museos desde una exploración pedagógica que se articula en la práctica académica. El hilo conductor se fundamenta, en primera instancia, a través de un indicio de museo imaginario, sin paredes, en un constante tanteo de posibilidades precisadas entre nociones tales como la identidad, lo urbano, la cotidianidad y lo personal. El ejercicio describe nuevas contingencias de emplazamiento y exhibición que rompen con las nociones reductoras de tiempo y espacio del museo tradicional. Prosigue una idea de ruptura que configura la crítica museológica a partir de la curaduría, como acción mediadora y creativa de procesos museológicos y de exposición, para finalizar con cartografías alternas que vinculan las prácticas de la museología, la curaduría y la historia del arte.

PREMISAS

¿Cómo entender la museología crítica en el contexto de lo planteado en la introducción? Tiene que ver con la capacidad de comprender las relaciones internas y externas del sistema que conforma el museo, un aparato muy amplio e ilimitado si se piensa en sus implicaciones socio-culturales. El museo actual se estructura de múltiples maneras pero conforma en su esencia la idea de una institución⁴. En este orden de ideas analizarlo y comprenderlo implica un estudio extenso y dispendioso para entender su rumbo y sus funciones. Desde esta perspectiva mi exposición pretende mostrar un ejercicio pedagógico de prácticas alternativas que nace en el espacio académico a partir de prácticas personales y profesionales. La propuesta surge como un proyecto de investigación en creatividad, conformado desde hace seis años, de inquietudes y dudas relativas a la función

¹ La hibridación, el *kitsch*, las manifestaciones creativas *naive*, entre otros fenómenos, ponen en evidencia que las fronteras del mundo del arte y la cultura son bastante borrosas. Siendo así, los problemas del arte se desplazan hacia otras prácticas (comunitarias, económicas, políticas) los discursos sobre la multiculturalidad, la resistencia y el empoderamiento de grupos subalternos fragmentan la noción clásica del creador ampliando su definición: el género, la raza, la elección sexual median la definición de la noción creativa trayendo al centro del debate el concepto de cultura.

² La museología se nutre tanto de las ciencias humanas, sociales como de algunas metodologías científicas, por tanto su carácter es interdisciplinar.

³ Griselda Pollock, "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility", en POLLOCK, G. y ZEMANS, J. (eds.), *Museums After Modernism*, Blackwell Publishing, 2007, pp. 11-18. La autora expresa la subjetividad como un elemento necesario en las teorías sociales del poder, punto clave para formular interrogantes entorno de la identidad del museo.

⁴ Institución en el sentido moderno constituida por normas y reglas poco flexibles y moldeables.

del museo en las sociedades actuales; en particular la local en el contexto de la ciudad de Bogotá.

Mis primeras experiencias de trabajo afines con la museología, se enfrentaron con dos dimensiones del museo: la espacio-temporal y la funcional. Inicialmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal en el Departamento de Conservación en el área de las exposiciones itinerantes; a continuación en el Museo Nacional de Colombia en la División Educativa y Cultural. La disonancia epistemológica entre estas dos instituciones radica en sus colecciones, la primera por su particularidad en arte contemporáneo, la segunda por el alcance del Museo Nacional al preservar colecciones de arqueología, etnografía arte e historia. La confrontación personal se dio por los enfoques planteados en estos dos museos, en concreto la diferencia discursiva y su aproximación discordante espacio-temporal, a saber la conexión con el presente. Al respecto el MACM⁵, permitió relacionar las obras expuesta con un discurso contemporáneo más cercano a identidades singulares⁶. Por el otro, al regresar de Canadá era imposible entender los discursos hegemónicos y caducos de una historia atomizada del país narrada en el Museo Nacional de Colombia. Sobre esto, un debate actual se ha generado en torno a las narrativas propuestas en el Museo Nacional por la vigente curadora y la visión opuesta de la que en años anteriores ocupara este lugar⁷. El problema fundamental se plantea en una divergencia de ópticas generacionales e ideológicas. En resumen es la imposibilidad de aceptar de cada lado, la inscripción de una narrativa museológica cambiante en un constante devenir histórico⁸; es decir una incapacidad

del museo por inscribir la diferencia (todas las narrativas posibles enfrentadas a las tradicionales) en el acontecer de la historia.

Una de las grandes dificultades que enfrentan los museos tradicionales es la imposibilidad de establecer diacronías temporales y desmontar el discurso hegemónico tal y como lo afirma Adorno lugares de «sepulcros de antihéroes nacionales⁹». Asuntos como lo nacional, la identidad y el patrimonio se ven comprometidos por los minusválidos raciocinios, que entorpecen la experiencia y el ejercicio intelectual.

En particular la historia del arte y el patrimonio cultural del país han mantenido narrativas atomizadas y manipuladas por una élite establecida de «incuestionables» conoedores del patrimonio, del arte y de la memoria. La historia del arte colombiano es una historia narrada por arengas hegemónicas en la que predominan influencias discursivas propias de otras latitudes (Europa y Estados Unidos) en una constante fractura local.

Los referentes teóricos también son escasos, pertenecen más a un campo de batalla por una posición social de reconocimiento «intelectual». Ejemplos de estas reflexiones los encontramos en textos como los de Álvaro Medina, Eduardo Serrano, Beatriz González, entre otros. Necesarios y legitimantes pero cargados y manipulados por la tradición ideológica conservadora de sus posiciones. Quedan así rezagadas las alternativas diferentes que cuestionan las ideologías hegemónicas patriarcales, consecuencia de un proceso socio-cultural centralizado y anquilosado. Esta incapacidad de apertura tiene que ver con la tradición cultural y social más que con la vocación del deber ético y profesional, fines determinantes en la labor de los museos.

¿Por lo tanto, cómo construir caminos permeables que desmonten los intereses histórico-políticos de los museos en la actualidad? Repensando sus funciones, anticipando las prácticas sociales y culturales de las nue-

⁵ Abreviatura de MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

⁶ Contemporáneo en el sentido del filósofo Giorgio Agamben, es decir “aquel que no coincide con e tiempo en el que vive, ni de sus pretensiones, es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo”. Texto inédito del curso de filosofía que dictó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia entre 2006 y 2007.

⁷ “Dos visiones sobre el Museo” en Revista Arcadia, no. 66, mayo, 2011.

⁸ En términos Deleuzianos el resultado de toda identidad como diferencia.

⁹ Theodoro W. Adorno, “Valéry- Proust Museum”, 178-179. En este ensayo, Adorno demuestra que Valéry y Proust representan dos perspectivas sobre el arte que son diametralmente opuestas, pero necesarias para la comprensión anacrónica del museo.

dossier

TIPOS DE MUSEO	ESENCIA	FUNCIÓN, MISIÓN	ACCIÓN	CARACTERÍSTICA	RECORRIDO / ESPACIO-TIEMPO
MUSEO CLÁSICO	Subordinado	Acumular, coleccionar	Imitar	Homogéneo	Lineal
MUSEO MODERNO	Funcional	Seleccionar, organizar, clasificar	Reproducir	Homogéneo	Fragmentado
MUSEO CONTEMPORÁNEO	En tránsito	Relacionar, desplazar	Movilizar	Heterogéneo	Discontinuo
MUSEO POR HACER	Etéreo	Fragmentar, completar, desintegrar, integrar	Fluir	Integral	Sistémico

vas sociedades, mediando y transitando por los recodos de la contemporaneidad.

En la tabla superior se expone un esquema sintético comparativo del museo, en el que se pueden deducir algunas fórmulas para reflexionar sobre su porvenir. Es el resultado de discusiones debatidas en el seminario «El espacio y el museo, usos y discursos alternos», que actualmente dicto en la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

TRANSCURSOS

Lo anteriormente expuesto demuestra la fragilidad constante del museo es decir su dificultad por lograr ser neutral y asertivo a la hora de representar las particularidades de la producción artística y cultural de un lugar social. A su vez la potencia subjetiva que subyace del museo alternativo nos invita a una explosión de espacios virtuales¹⁰ de exposición y comunicación. De esta manera en

¹⁰ El término virtual en el sentido irónico que utiliza Griselda Pollock para designar no un museo cibernético en Internet sino un museo que nunca podrá ser “real” por las relaciones de poder sociales y económicas que dominan y gobiernan el museo. POLLOCK, G., *Encuentros en el museo feminista virtual*, Ediciones Cátedra, 2010, pp. 52-53.

el año de 2005 impulsé un seminario de museología con estudiantes de 20 a 24 años de diferentes carreras en el que se cuestionó el lugar y la función del museo en el contexto local. La mayoría de los inscritos correspondió a una gama de personas que poco se identificaban con la idea de museo, de su acción y de las barreras culturales que establecía. El objetivo del curso fomentó alternativas que dieran respuesta a la idea de coleccionar, de pensar en museos divergentes, inspirados en los ya planteados por Marcel Duchamp (boîte à valise), André Malraux (el museo imaginario) y Abby Warburg (Atlas Mnemosyne). Colecciones en las que las obras de tiempos heterogéneos se recomponían en una sinfonía transcultural. El propósito final consistió en nuevas posibilidades de espacios museales que reformularan y cuestionaran las brechas entre este tipo de propuestas y el museo tradicional; por consiguiente con las nociones de poder¹¹. Así mismo, los resultados revelaron la incapacidad que tiene el museo de asumirse y proyectarse por fuera de los cánones imperantes del poder capitalista: el consumo y lo político.

Surgieron propuestas como la de un recorrido fotográfico de imágenes construidas por nociones que unieron

¹¹ CRIMP, D., “Photography on the Museum”, en *The Museum's Ruins*, The MIT Press, 2000, pp. 53-54.

desplazamientos, integraciones y desintegraciones de la experiencia urbana; a saber estimular e interrogar los estados de ánimo activados por un viaje en bus¹². Desde esta perspectiva la práctica del «museo» cobra sentido en un constante simulacro, una permanente construcción de subjetividad¹³. Hoy en día al revisar el ejercicio, constatamos que generamos sin «saberlo» una reflexión reflexiva en el ámbito de la museología crítica. La paradoja de la anticipación lo produjo una construcción colectiva.

De esta forma se construye un espacio de reflexión que duró dos años. El objetivo fue interrogar ideológicamente las prácticas de los museos. Las propuestas rompieron el tradicional sentido cronológico de una exposición, al convertirse en propuestas a-históricas e «inclasificables», por lo menos en lo que se refiere a la práctica dominante del museo de ordenar y categorizar por periodos o por estilos. Así mismo, las zonas geográficas no estuvieron delimitadas en el espacio. La exposición reunió cinco conceptos, memoria, identidad, urbano, representación y testimonio, todos ellos ligados al escenario del patrimonio individual y colectivo. Palabras que aliaron las nociones de parentesco, de origen, de intimidad a nociones de recorridos, de viaje, de tiempo y de representación son las que buscaron ocupar el lugar no «merecido» en los museos tradicionales.

RUPTURA

Luego de cinco años de trabajo en la universidad, me alejo de las relaciones con el medio académico y sus prácticas. La ruptura me conduce a la India donde en

un proceso interno modifiqué las maneras de actuar y de pensar. El viaje significó entender la «otra» dimensión del museo (virtual), su conexión con la vida, a saber la capacidad de vincular la experiencia interna con los acontecimientos cotidianos. Todo aquello que no pueda sujetarse a una dinámica propia del impulso y el deseo constituye una desconexión con la existencia.

El «continente» índico posibilitó variadas formas de aproximación a la realidad museística. Es decir percibirme que los diferentes escenarios cotidianos de los lugares que recorrí, constituían parte de un continuo imaginario de museo. Un museo vivo donde disolubles representaciones de la existencia humana, se entremezclaban con objetos, testimonios y monumentos materiales, un enlace dinámico del espíritu cultural y religioso de este gran país.

La creación de un seminario y el proyecto de investigación, compartido con el profesor Elkin Rubiano, «Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos», es el resultado del retorno. El planteamiento obedece a la reflexión y aplicación de la práctica curatorial como producción de circuitos y modos de exhibición alternos. Así mismo, se articula dentro del seminario «Circuitos, instituciones y globalización del arte» de la maestría en Estética e Historia del Arte de la UJTL.

En el proceso de realización vinculamos conceptos ligados a nuestras formaciones, respectivamente, la sociología, la comunicación y la estética; la historia del arte y la museología. El resultado final ha sido, por un lado la teorización en el espacio del seminario entorno a la curaduría y por el otro la realización de dos exposiciones dispuestas en espacios alternativos: *PLAY AGAIN El arte en juego* y *El arte de la ruptura amorosa*.

La primera realizada en la región de Popayán, al sur del país; la segunda en un espacio alterno, Miami, donde confluyen la práctica curatorial a modo de galería y los talleres de profesionales de áreas del diseño, las artes y la arquitectura.

Sobre la primera exposición sus curadoras declaran: «*PLAY AGAIN El arte en juego*, reúne una serie de

¹² El terreno creativo deja de ser exclusivo y “propio” de los denominados “artistas” para convertirse en una posibilidad exploratoria de subjetividad. Propone un recorrido que cuestiona la memoria, las imágenes y la idea de ser y estar a través de una vivencia cotidiana. Reconfigura el espacio, el tiempo y la identidad desde otro ángulo (fotográfico) y lo redescubre desde otro lugar. El montaje es una sucesión de imágenes que se recomponen en el recorrido visual, un rompecabezas que implica revivir la experiencia ya no en el recorrido original sino a través del recorrido visual y vivencial. ¿Me reconozco en ese recorrido? ¿Puedo devenir el otro en esa “nueva” sugerencia?

¹³ *Ibid.* Nota 3, pp. 11-18.

dossier

obras de artistas contemporáneos de diferentes regiones del país. Plantea la relación entre las nociones de arte y juego, entendidas como actividades que no tienen una finalidad más allá de sí misma, y que se caracterizan por su oposición imaginativa y creativa ante la «seriedad» de lo que se considera real, verdadero y racional. Esta relación se caracteriza por la capacidad que comparten de libertad de creación, al construir un espacio-tiempo con un orden y reglas propias, que las hacen ser actividades significativas y no simplemente distractivas. Las obras escogidas comprenden manifestaciones de tipo objetual o escultórico, bidimensionales (fotografía, dibujo y pintura) e instalaciones multimediáticas, que requieren de la interacción del público y están organizadas en tres categorías diferentes: interacción, reinterpretación de imágenes y símbolos y transgresiones.

De esta manera, al presentarse la muestra en un espacio expositivo enmarcado en el ámbito universitario y de formación artística, se pretende propiciar una reflexión acerca de la naturaleza y función del arte, en tanto actividad no instrumental, pero con potencial de reconfiguración del mundo¹⁴.»

La segunda exposición se explora en palabras de su autora:

«El arte de la ruptura amorosa es una curaduría pensada desde la historia de los afectos. Presenta una colección de imágenes cuyos soportes (tradicionales y no tradicionales) dan cuenta de distintas dinámicas del *rompimiento*. A través de objetos como videos, blogs y fotografías se indaga por las huellas de la ruptura amorosa, la historicidad de estos vestigios y sus modalidades de circulación.

Las cartas de amor, las fotografías, las «esquelas», las credenciales, los platos, hacen parte de las manifestaciones literales de la ruptura cuando se recortan, rasgan o se hacen añicos contra el piso. Una gramática de la desintegración, cuyas manifestaciones bien podrían ser metáforas físicas del corazón roto.

Hoy día esta materialidad convive con prácticas telectivas como el cambio de estado en Facebook; el bloqueo o eliminación de contacto en chats y cuentas de correo; el mensaje de texto enviado al móvil, así como la visibilización de las rupturas a través de blogs y videos compartidos en red, entre otras.

El arte de la ruptura indaga por la manera en que hemos dicho y decimos adiós en nuestra cultura, así como por los soportes a través de los cuáles visibilizamos lo intangible.»¹⁵

De esta manera queda evidenciado un trabajo que sobrepasa las barreras establecidas por el museo en términos de concepción y disposición. La intervención de estos espacios alternativos nos induce a pensar qué tipo de obstáculos generan las instituciones oficiales que legitiman los circuitos del arte y la cultura. El concepto de museo se amplía y sobrepasa tanto los límites conceptuales como los físicos a tal punto de hacernos cuestionar su función actual.

CARTOGRAFÍAS

El cierre de esta reflexión se centra en la realización de cartografías entorno a las imágenes. ¿Cómo fusionar las vivencias (percepciones, sensaciones, acciones) con la práctica profesional (museología, historia del arte, docencia), cómo componer sus travesías singulares?

El punto de inflexión es el Atlas Mnemosyne de Abby Warburg, mapa que asocia y significa la transmisión cultural de las imágenes por medio de relaciones perceptuales y visuales que traspasan los límites de la tradición escrita. La ausencia de texto nos conecta con un conocimiento visual diferente y propone un nuevo orden en la descodificación de la imagen. En palabras de Didi-Huberman, el historiador del arte alemán «supuso el gran momento, el gran giro para

¹⁴ Proyecto realizado por Paola Zambrano y Natalia Medina. Popayán, mayo de 2011.

¹⁵ Paola Camargo, texto curatorial de la exposición «El arte de la ruptura amorosa», Bogotá, 5 al 15 de octubre de 2011.

entender qué son las imágenes¹⁶». De esta forma, el ejercicio se propone como un laboratorio de encuentros entre imágenes, esto es la historia del arte como colección transcultural y transtemporal. El propósito es reflexionar sobre el concepto histórico y sus categorías de espacio y tiempo en las que se inscriben las obras artísticas. En particular es intentar repensar cómo podrían reinscribirse en una relación diferente al tiempo-espacio cronológico, es interrogar de manera diferente las interpretaciones de las imágenes. ¿Qué hay detrás de ellas en los diferentes estratos del tiempo? ¿Si son portadoras de memoria qué relación entre tiempos heterogéneos y discontinuos pueden establecer¹⁷? La posibilidad de operar desde otras perspectivas en el conocimiento visual.

El gran legado que nos dejó Warburg es la viabilidad de reconfigurar la ordenación de las imágenes artísticas y culturales, así como las relaciones establecidas del conocimiento. A partir de su labor reconocemos la colección como un montaje que reconfigura, las cosas, los lugares y el tiempo.

Promover la colección es encontrar vínculos entre una obra núcleo y otras imágenes de tiempos heterogéneos. Ya sea a partir de un concepto tratado, un tema por ejemplo y los aspectos técnicos, estilísticos y materiales. Es importante establecer unos parámetros claros que posibiliten una coherencia interna entre lo formal y lo conceptual, así mismo que con la experiencia estética que surja, esto es la relación entre la obra y aquello que permita agrupar y organizar una o varias categorías.

Es mostrar un montaje cartográfico en el cual se evidencie el diagrama visual de las imágenes. Este mapa determina qué categorías y qué relaciones se pudieron construir. A modo de ejemplo se expone el fragmento de unos de los ejercicios realizados:

«La colección *Reflejos, espejos que implican la realidad del que mira*; pretende explorar de manera profunda el tema del reflejo, así como sus implicaciones sobre cada una de las dimensiones mencionadas anteriormente. Asumiendo, desde un principio, que las obras se presentan de manera anacrónica con la historia y el tiempo. Entendiendo así, que es posible establecer una narrativa visual al encontrar un hilo conductor que no necesariamente presente las obras de manera sucesiva al tiempo o al espacio. Las obras exploran un eje central (el reflejo) y están clasificadas en torno a subcategorías derivadas de este eje; abordando cada uno de los tópicos con base a una de las dimensiones. Se indaga, por un lado, el tema de lo utópico y arcano haciendo referencia a lo social. Lo espontáneo, relacionado con el aspecto científico y fenomenológico y por último la manifestación del propio ser para tratar el tema de lo psicológico¹⁸».

La cartografía es una presentación de nexos entre imágenes, un montaje sinóptico de similitudes y diferencias. La conexión secreta de las imágenes constituye una herramienta visual y de archivo personal. Es un montaje de tiempos que vincula las acciones museísticas e historiográficas del arte con un nuevo recorrido de imágenes; una forma extendida y expandida de la labor de un «coleccionista». ■

¹⁶ Entrevista a Georges Didi-Huberman de la exposición "Atlas. ¿Cómo llevar un mundo a cuestas?" Realizada entre noviembre de 2010 a marzo de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

¹⁷ Parafraseando a Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, 2008.

¹⁸ ROMERO RODRÍGUEZ, C., *Historia del Arte IV*, UJTL, 2010.

Carla Padró
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones

RESUMEN Este artículo surgió de la propuesta de interrelacionar museología crítica con pedagogía crítica, y trata de poner en práctica algunos de sus principios en la manera en que está argumentado, poniendo al frente la subjetividad personal.

PALABRAS CLAVE: Museología / pedagogía / feminismo

ABSTRACT This paper originated from the endeavour to interrelate critical museology with critical pedagogy, and tries to apply some of their principles to the way it is argued, bringing personal subjectivity to the fore.

**CHALLENGES OF THE
CRITICAL MUSEOLOGY
FROM THE CRITICAL
PEDAGOGY AND OTHER
INTERSECTIONS**

KEYWORDS: Museology / pedagogy / feminism

Carla Padró
(University of Barcelona)

Empecé a escribir este texto tres semanas antes de mi presentación del 4 de Junio en Málaga. El encargo de Jesús Pedro Lorente había sido: –Sería interesante que relacionaras la pedagogía crítica con la museología crítica– a lo que añadí, –de acuerdo, pero en plural, para no generalizar mucho–. Pensé que sería un buen ejercicio partir de lo pedagógico hacia lo museológico y no al revés, como había sido común en alguno de mis primeros textos¹. Para situarme en lo pedagógico revisé algunos autores de pedagogía crítica como Henry Giroux², Peter MacLaren³, y Michael Apple⁴ y me centré en la crítica que muchas educadoras feministas habían elaborado de su trabajo (Jennifer Gore⁵, Kathleen Weiler⁶, Elizabeth Ellsworth⁷). Estuve tres días dándole vueltas hasta que decidí que lo que era significativo para mí era crear una especie de cartografía donde distinguía algunos matices sobre lo crítico pedagógico en las museologías. Me interesaba centrarme en las relaciones pedagógicas que se generan cuando se habla de posiciones del / en el aprendizaje, en contextos vinculados

con lo museístico. Quizás así, podría resolver lo que me inquietaba que era caer en subrayar las características de o las diferencias entre para generar modelos de. Me interesaba preguntarme sobre el sentido que lo crítico tenía en mi lectura de personas dedicadas a las pedagogías en el contexto académico, escolar, artístico y museístico y conectarlo con otras ideas de quiénes se situaban en el marco museístico. De esta forma, el texto adquiriría la materialidad de los matices, los acentos, las coreografías y las texturas y subrayaría el carácter mediado por mi.

Una vez en Málaga el texto cambió. Como siempre. Dejando que fluyera desde fuera de la percepción de mi mesa de trabajo. Articulándolo en voz alta en una temporalidad determinada y según lo escuchado en las sesiones anteriores. Cambié mi primera entrada que era un poco brusca; y decía así:

«Me gustaría invitarles a que frecuenten el campo de las pedagogías sin prejuicios y con voluntad de saber y de indagar, para preguntarnos sobre nuestras identidades y subjetividades inscritas en los marcos museísticos y también expuestas en su fuera de campo. A averiguar nuestra forma de escribir exposiciones (dedicadas a alguien), de instalar conceptos (descartando otros), de institucionalizar identidades asignadas o de proyectar deseos sobre nuestros visitantes. Quizás desafiemos algunos de los modos de entender las relaciones, los saberes, los sabores y las experiencias que producimos cuando enunciamos una acción museológica. Al fin y al cabo, la transversalidad de la educación también puede ser otro lugar de experimentación, quizás un lugar de en medio que no busca ni un principio, ni un final, que acepta que la educación se hace–mientras– se activa⁸ como cualquier instalación museística...»

(De mi primer esbozo del texto, Mayo 2011)

De aquí pasé a una especie de lista evocadora (que luego fueron preguntas) sobre qué me producía la noción de lo crítico que se iba articulando durante las Jornadas y que resonaba desde algunas autoras y autores que se sitúan en el plano de lo pedagógico; y decía así:

¹ PADRÓ, C. “Revisitar la museología com a pràctica cultural”, *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6, 2002, p. 85-96. IDEM, “¿Espacios de autoridad o de narrativa? Otras formas de comprender las exposiciones museísticas”, *Actas de las II Jornadas de Historia del Arte México*, Universidad Internacional, 2003, p. 25-33. IDEM, “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, en LORENTE, J.P. y ALMAZAN, D., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 140-160.

² GIROUX, H. A., *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, Barcelona: Paidós/Madrid: M.E.C, 1990; GIROUX, H. A., *Cultura, política y práctica educativa*, Barcelona: Graó, 2001; GIROUX, H., *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*, Madrid, Fundación Ruipérez, 2001; GIROUX, H.A., *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid, Morata, 2003.

³ MacLAREN, P., *Pedagogía crítica y cultura depredadora*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁴ APPLE, M. W., *Educación y poder*, Madrid, Paidós-MEC, 1987 y APPLE, *Teoría crítica y educación*. Madrid, Miño y Dávila Editores, 2000.

⁵ GORE, J., *Controversias entre las pedagogías*, Madrid, Morata, 1996.

⁶ WEILER, K., *Feminist Engagements: reading, resisting and revisioning male theorists in education and cultural studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 2001.

⁷ ELLSWORTH, E., “Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy”, *Harvard Educational Review*, 59, pp. 9 y 297-324, 1989.

⁸ *Ibidem*.

dossier

«Indagar– Pensar de otro modo– La política de la sospecha– Saber dónde estás a nivel teórico–acción, ¿cuál es tu posicionamiento, cómo lo articulas y cómo lo designas?– Preguntarte ¿cómo has aprendido y cómo reconstruyes tus procesos de aprendizaje/enseñanza ya no desde la afirmación, sino desde lo divergente, la parodia o lo insospechado– ¿Quiénes te autorizan? (también desautorizan)– ¿Cómo las referencias que usas dan cuenta de un modo o modos de estar en el mundo?– El contexto desde donde hablas y las condiciones de producción del mismo– ¿Cómo tus ideas sobre el aprendizaje tienen teorías implícitas? Y a la vez, ¿Cómo la teoría cultural te ayuda a resituarte?...»

(De mis anotaciones antes de la charla, Junio 2011)

En efecto, lo que hacía era escoger justo la palabra que está entre las prácticas de exposición museológica y las prácticas de relación pedagógica, precisamente porque no siempre tienen las mismas connotaciones. Para así, remitirme a la noción de *ruta de lectura* de Elizabeth Ellsworth⁹ con el fin de pensar desde los matices y las diferencias entre estudiar las museologías desde los nuevos estudios de museos y la pedagogía crítica desde las controversias entre pedagogías¹⁰. Representar una ruta de lectura es ir más allá de la noción del diálogo comunicativo y teniendo en cuenta la noción de 'diálogo analítico' que revisa Ellsworth¹¹.

Cuando se menciona el diálogo comunicativo como una fuerza constitutiva, se hace referencia a la necesidad que tienen dos interlocutores de llegar a una comprensión plena o total de un acontecimiento. La creencia aquí es que sin comprensión no hay conocimiento. Para debatir, cabe primero comprender, aunque la cosa empiece a 'fallar' cuando te das cuenta de que los dos interlocutores tienen posturas antagónicas e irreconciliables y por tanto, ni una ni la otra están dispuestas a debatir para comprender sino que en esta situación

una tiene que 'ceder' para comprender a la otra; lo que somete a la persona que no 'está de acuerdo' a comprender por qué, cuando a menudo, dice Ellsworth, la comprensión escapa de lo racional (y más cuando se habla de la diferencia cultural). Una vez un visitante en el marco de una exposición sobre fotografía y guerra civil me dijo "estás diciendo mentiras, todo mentiras" o un estudiante enfadado escribió "este texto es una bazofia, como otras tantas" sin ni siquiera preguntarse por qué el texto tenía este efecto en su experiencia de vida o por qué era una mentira. Entonces ¿quién tiene derecho a decidir cuál es la comprensión del otro, si no la hay? Nos viene a decir Ellsworth, si lo que hay son posiciones sobre cómo / qué / quiénes enseñan. Aquí entra la noción de diálogo analítico que:

«Busca las formas por las que la lectura indirecta – la imposibilidad de una comprensión plena– "puede enseñarnos algo, puede resultar en sí misma instructiva" (Felman, 1987, p79). Debido a esto los significados del mundo, los acontecimientos y nuestras experiencias no se puede extraer de forma directa del mundo o de nosotros mismos, los significados que creamos son productos de una interpretación –de rutas particulares de lectura–. No son productos de una representación absoluta o de comprensión directa. Y ésta es la razón de que los procesos y las rutas de nuestro actos de interpretación resulten tan cruciales»¹².

No me sitúo entonces en la 'extensión' de la comprensión plena, sino en una posición situada y a que, a la vez, es discontinua. En una posición situada nos preguntaremos ¿Quién habla?, ¿quiénes y qué escriben?, ¿cuándo y cómo?, ¿a quién y para quién lo escriben?, ¿cómo especificar los discursos desde donde se construyen los relatos?, ¿cómo incorporar la dimensión reflexiva? (tal y como comentaron dos colegas míos Judit Vidiella y Fernando Herraiz en curso de doctorado el año pasado). Además, no seguiremos refiriéndonos a una concepción de sujeto como alguien 'compacto' y sin fisuras, sino que más bien recurriré a la noción de sujeto excéntrico

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ GORE, J., *Op. Cit.*

¹¹ ELLSWORTH, E., *Op. Cit.*

¹² ELLSWORTH, E., *Op. cit.*, p. 129.

de Teresa de Lauretis; un *sujeto excéntrico* o situarnos como sujetos en la experiencia como una:

«[...] implicación continua de uno mismo en la realidad social. Esto requiere una concepción dinámica de la subjetividad, porque, cada individuo, sirviéndose de modelos y de conocimientos producidos en un contexto cultural y en un momento histórico concreto, filtra su propia historia que pasa a ser autoconsciencia»¹³. (de Lauretis, cit. Cabaleiro, 2005:49).

En la *ruta de lectura* podemos interrogar:

«De qué formas tú / nosotros *llegamos* a esta interpretación, sin saberlo, quizá incluso sin desearlo? ¿De qué formas tus / nuestros pasajes por la historia, el poder, el deseo y el lenguaje en el camino hacia esta interpretación se convierten en partes integrantes de la estructura de la interpretación – de nuestro conocimiento? ¿Cómo pueden las rutas indirectas emprendidas por la historia, el poder, el deseo y el lenguaje ser (parcial aunque útilmente) reconstruidas a través de rastros sintomáticos que han dejado atrás en nuestras interpretaciones – rastros de olvidos, miedos, negaciones, placeres culpabilizadores, intereses investidos, desvíos inconscientes?»¹⁴.

Y por esto decidí explorar algunas connotaciones de ‘crítica’ en textos sobre educación y docencia y sobre educación en museos para visibilizar otras rutas posibles que pueden mezclarse en el campo museístico y que no actúan como fronteras. a) ‘crítica’ como extranjera de Maxine Greene¹⁵; b) como extrañamiento de Julia Cabaleiro (2005), c) emancipadora en la relación pedagógica o d) transformadora en las estructuras museológicas¹⁶. Cada una de estas sugerencias

no son más que pequeñas rutas de referentes. Se reconstruirán a partir del relato de pequeños casos que ocurren en espacios museísticos, en lugares anómalos o en zonas pedagógicas donde también se habla de lo museístico. Aquí termino mi justificación teórica sobre la elección de las decisiones de escritura del texto.

(...) EXTRAÑARSE

Todavía cito la noción del ‘profesor como extranjero’ de Maxine Greene¹⁷ en mis clases de museos y educación que imparto hasta este curso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Maxine Greene es una formadora de profesorado octogenaria. Su pasión por las artes y literatura y su perspectiva pragmatista y crítica, hace que los estudiante conecten con ella. Resuena su experiencia personal, el tránsito por diferentes disciplinas y un profundo compromiso con la justicia social, a través de la educación y las artes. El profesor o profesora como extranjero es aquél que ve la rutinización de la educación y la clase desde fuera, como si cada vez que empezara una clase volviera de una largo viaje. Se distanciara y, al distanciarse y sumergirse en otro lugar, se diera cuenta de que puede ir más allá de lo convencional y lo repetido. Se trata de facilitar cambios en las convenciones, las normas, en las leyes y rutinas ubicándose desde el lugar incómodo y a la vez productivo de la interrogación, lo imprevisto y lo que parece fuera de lugar. De ser conscientes de los tiempos y las estructuras de las escuelas que, a veces, no posibilitan ni el debate, ni el tomarse tiempo para construir clases más dialógicas. Resuenan en mi experiencia tantas visitas comentadas que por su duración y por el empeño de contar hechos y conceptos de forma fija pasan a ser repeticiones de algo que no está conectado con el contexto de quiénes se apuntan a la visita guiada. Maxine Greene tiene en

¹³ de Lauretis, cit. CABALEIRO MANZANEDO, J., *Educació, dones i història. Una aproximació didàctica*, Barcelona, Icaria, 2005, p. 49.

¹⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁵ GREENE, M., “El profesor como extranjero”, en LARROSA, J. (ed.), *Déjame que te cuente*. Barcelona, Alertes, 1995; GREENE, M., *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona, Graó, Micro–macro referencias, 2005.

¹⁶ MÖRSCH, C., “At Crossroads of Four Discourses, Documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation”, en MÖRSCH, C., *Documenta 12 Education*, Zurich–Berlin, Diaphanes, pp. 9-31, 2009. MÖRSCH, C., “Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique”, *Contexts: Gallery Education*, 13, 2011.

¹⁷ Profesora de filosofía y educación. Catedrática emérita del *Teachers College* de la Universidad de Columbia, Nueva York. Imparte asignaturas de filosofía educativa, teoría social y estética.

dossier

cuenta que la figura de un docente no es compacta ni conforme a las estipulaciones de un currículo, sino que éste o ella también tiene una biografía, un cuerpo, una historia que aporta a la clases y que construye o mejor, produce, unas afirmaciones que también influyen en su versión del enseñar y del aprender.

«En la realidad de cada día, situarse en la posición ventajosa del extranjero es poder mirar con perplejidad e interrogativamente el mundo en el que se vive. Es como volver a casa después de una larga estancia en cualquier otro lugar. El que regresa a casa percibe en su ambiente detalles y formas que nunca ha visto antes: Descubre que tiene que pensar de nuevo los rituales y las costumbres de su pueblo para poder entenderlos»¹⁸.

Lo crítico de Maxine Greene también se vincula con la noción de ‘liberar la imaginación’ o situarse desde otros lugares donde interrogarse y atreverse a ver las cosas de otra manera. En su caso, partiendo de las artes y la literatura como motores para la invención¹⁹. Liberar la imaginación para “producir empatía” y para seguir pensando para crear, para seguir creando...

«Es lo que nos permite cruzar los espacios vacíos existentes entre nosotros mismos y esos <otros> a los que los profesores nos hemos referido a lo largo de los años. Su esos <otros> están dispuestos a proporcionarnos pistas, siempre podemos hallar el modo de mirar a través de los ojos de esos extraños y de oír con sus mismos oídos. Eso es posible porque, de todas nuestras capacidades cognitivas, la imaginación es precisamente la que nos permite dar crédito a las realidades alternativas. Nos capacita por romper con lo que damos por asumido, para dejar a un lado las distinciones y las definiciones con las que estamos familiarizados»²⁰.

Sus referentes son los movimientos de defensa de los derechos civiles, y del movimiento pacifista de los

60, la filosofía de Hannah Arendt, el existencialismo, la pedagogía crítica, y el feminismo de la segunda ola. Al fin y al cabo, Maxine Greene nos habla de personas comprometidas consigo mismas y con el cambio social, a partir de cultivar el pensamiento crítico. Utiliza la literatura como una forma de repensar el currículo y las relaciones entre educador y educando en el aula

«Si el profesor desea ser una persona activamente comprometida en el pensamiento crítico y en la elección auténtica, no puede aceptar ningún esquema de pensamiento estandarizado y confeccionado de antemano. No puede siquiera asumir como incuestionable el valor de la inteligencia, de la racionalidad o de la educación»²¹.

En las exposiciones museísticas, a veces echo en falta esta dimensión ‘subjética y contingente’ de quiénes las organizan, al menos en mi contexto. Me refiero a saber más de sus intereses y subjetividades en relación con lo que se expone. A mostrarlo desde una dimensión de comunidades que comparten / están en desacuerdo a la hora de decidir qué / cómo van a exponer, o mostrar los procesos de toma de decisiones. O sea a ocuparse de por qué / qué ha pasado para que se llegara a determinada versión de la exposición y qué ha sucedido para que se abandonarán otras premisas. ¿Por qué las filias y las fobias? ¿Tienen que ver con entrar en distintos discursos? ¿O por la posición que se ocupa en la trama expositiva? ¿Por cómo se ha aprendido a organizar una exposición? ¿Por los protocolos que se han rutinizado? ¿Por la comodidad o la zona de confort de hacer una exposición desde las mismas premisas? ¿O por algo que se denomina experimental? A menudo las exposiciones son tratadas como este profesor que no es vulnerable, del que hablaba Maxine Greene y que es un ente racional (a veces emocional en lo interactivo) pero que obvia lo social. En el discurso museológico crítico, desde la teoría cultural y los estudios culturales, y desde los años 80, se enfatiza el carácter abierto, híbrido, de las exposiciones.

¹⁸ GREENE, M., “El profesor como extranjero”, en LARROSA, J. (ed.), *Déjame que te cuente*. Barcelona, Alertes, 1995, pp. 83.

¹⁹ GREENE, M., *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona, Graó, Micro-macro referencias, 2005.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ GREENE, M., *Op. cit.*, 1995, p. 14.

Según Michelle Henning²² los *displays* museológicos ya no siguen la lógica modernista evolutiva o teleológica de enmarcado, sino que se basan en formas de narrar que son híbridas, temáticas o que recurren a la ‘irracionalidad’ de las curiosidades (en referencia a las nuevas instalaciones como el ejemplo de la recuperación de los gabinetes de curiosidades por parte de los Museos de Ciencias Naturales y Museos Etnográficos. Otro tema que aborda la museología desde los estudios culturales es la política de la diferencia y del relativismo postmoderno, puesto que el análisis cultural focaliza más en las diferencias que en las similitudes. Los museos, marcan las diferencias culturales en el acto expositivo.

«Si el profesor pretende reflexionar sobre lo que está haciendo en las situaciones concretas de su vida, tiene que ser consciente de las convenciones que son normalmente usadas para organizar la realidad.»²³

La posición de extrañeza, donde se sitúa Maxine Greene, no es la misma que la de Júlia Cabaleiro (2005), profesora de ciencias sociales de secundaria y dedicada a revisar la educación y la historia desde los estudios de las mujeres y desde el feminismo de la diferencia. El extrañamiento de Júlia Cabaleiro tiene que ver con cuestiones sobre currículo. O sea, qué y cómo aprendió cuando era alumna de historia y cómo desea ser docente. Júlia Cabaleiro se plantea cómo aprendió historia del arte para deconstruir el discurso neutral y general positivista (en el sentido de generalizado) que reinaba en las aulas y donde se sentía excluida, al ver que no había ningún tipo de conexión con la subjetividad de las mujeres jóvenes como ella (y como yo a finales de los 80) que estudiaban la carrera, pero no se veían reflejadas. No había alternativas a este discurso homogéneo y todavía menos, conexión con el cuerpo, eso es con la experiencia y la vida. Tenías que ‘creértelo’, aunque no hubiese ni una sola referencia a la historia de las mujeres. Tenías que aprender de forma

mimética, sin ver que todo acto discursivo es un acto político, es personal, te atañe o está relacionado contigo y no es solo un objeto de algo que se objetiviza y por ende, está fuera de tu yo individual y social (desde un sentido positivista).

«Se trata, pues, de hallar un método que no cancele el yo de la historiadora, al tiempo que restituye al objeto –las mujeres de la historia– su complejidad. Se trata, en definitiva, de elaborar un saber que permita saberse, porque cualquier aproximación historiográfica que no asuma la propia subjetividad produce una falsa historia»²⁴.

En el terreno expositivo esto tiene varias implicaciones: más respuestas sobre acciones concretas de visitantes en la exposición. El cuidado con el orden de verdad y con el uso del lenguaje, puesto que «crea orden simbólico y crea realidad»²⁵. El debatir sobre cómo combinar el neutro universal con otras formas de escribir como por ejemplo, sobre los procesos y no solo sobre el ‘final’ que se expone, desde el doble código, o relatar lo colectivo y lo individual y reconociendo también la autoridad de las mujeres utilizando diferentes narrativas desde los afectos como algo que también te afecta, con otras narrativas como la evocativa, la resonancia, la lírica (*y que no sea una ‘cuestión de la artista’*). Y no solo a través de libros blancos al final de la exposición, sino de otros recursos como escribir cartas, o destinar pizarras o paredes a exponer post-its sobre procesos en los laboratorios educativos como hacen en el *Saisbury Center of Art*, o inundar las salas con los procesos colectivos como en la exposición de Transductores en *Espai de Art Vic* o en las últimas Jornadas sobre Pedagogías Colectivas en *La Virreina Centre de la Imatge* este julio. Y claro está, ¿por qué no visibilizar que los visitantes también construyen sus versiones de las exposiciones y se interrogan sobre las mismas? Por supuesto que

²² HENNING, M., “Display”, *Museums, Media and Cultural Theory*, Berkshire, UK, Open University Press, pp. 37-69, 2006.

²³ GREENE, M., *Op. cit.*, 1985, p. 88.

²⁴ CABALEIRO MANZANEDO, J., *Op. cit.*, 2005, p. 53.

²⁵ *Ibidem*, p. 40.

dossier

aquí cambia la concepción de visitante como usuario a visitante como agente más.

Directoras de Educadoras de museos como Judith Mastai²⁶, que había trabajado en el Museo de Arte de Ontario en Canadá, defiende que “no hay algo que sea un visitante” porque el visitante se construye según se enuncia la exposición, el programa, la actividad, etc. Judith Mastai que se sitúa desde la historia crítica del museo moderno, desde el arte conceptual, la crítica institucional, la teoría y la pedagogía feminista, y la práctica postcolonial²⁷ está en contra de definir la educación en el museo desde el paradigma del marketing y desde las políticas privatizadoras de los museos canadienses (desde los años 80) y el poco apoyo de los gobiernos ni a los museos, ni a la educación. Al estar en manos de capital privado y en la estructura de ‘rendir cuentas’, de quiénes financian el museo, Judit Mastai denuncia la premisa de que el visitante como consumidor siempre tiene la razón y considera que los museos con un objetivo educativo tendrían que pensar en términos de currículo, o sea de aprender y enseñar. Particularmente no creo que solo sea pensar en términos curriculares, sino en conocer las diferentes concepciones sobre lo que se decide que se va a enseñar-aprender, sobre las relaciones de quiénes enseñan-aprenden, sobre los discursos, estrategias y prácticas que se privilegian y sobre los que se abandonan, ocultan u olvidan. O sea, sobre cuestiones de poder, saber y deseo.

«Por consiguiente, si la práctica educativa incorpora el paradigma del marketing, la aproximación educativa empieza y acaba siguiendo los caminos de los deseos de los visitantes, buscando un contenido ‘denominado’ ‘sexy’, usando temas populares, corrientes y accesibles para vender la experiencia del

museo. Sin embargo, la orientación del educador de museos es que el museo es un recurso educativo para el aprendizaje a lo largo de la vida, la tarea cambia con el fin de identificar múltiples puntos de entrada para los visitantes de muchas formas y basado en las diferencias de edad, de género, raza, etnicidad, niveles de conocimiento sobre la historia, la historia del arte, etc»²⁸.

Judit Mastai fue directora de educación del museo durante años, y (hasta su muerte en el 2005) creó un programa educativo que *estratificaba* a los visitantes no según edades o si eran noveles-expertos, sino según comunidades de intereses como por ejemplo: escolares, niños escolares fuera del horario escolar, niños y sus padres, gente con muchos conocimientos del arte o con pocos, visitantes adultos que visitan el museo durante un día, que trabajan durante el día. Rompiendo moldes y partiendo de la suposición de que todos los visitantes individuales «llevan sus propias narrativas al museo». Por consiguiente, le parece relevante “utilizar la metáfora del hipertexto, sus caminos de interés”²⁹ para generar espacios dialógicos. Se trata de generar gestos educativos desde la noción de diferencia cultural, más que celebrar la igualdad y la universalidad entre sujetos de generaciones, géneros y geografías diferentes. No al eco. El eco es un vacío. El acceso a todos por igual es una falacia.

«No hay ‘algo’ como el visitante. La gente que visita los museos son muy diferentes. Nuestra tarea es hablar con ellos en persona, a través de cartas-comentario y en la red, y diseñar múltiples puntos de entrada posibles para sus intereses. Por supuesto, dentro de nuestra propia experimentación algunos proyectos tendrán más éxito que otros. En este sentido, el museo es un laboratorio para una constante experimentación. Los puntos de interrogación, las tareas de aprendizaje, las narrativas personales, las inseguridades que la gente aporta al entorno de la Gallery de Ontario, son todas de

²⁶ MASTAI, J., “There is not such Thing as a Visitor”, en POLLOCK, G. y ZEMANS, J. (eds.), *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*, Oxford, Inglaterra, Victoria, Australia, Blackwell Publishing, 2006.

²⁷ Según la define Griselda Pollock en la introducción a su texto. Véase POLLOCK, G. y ZEMANS, J. (eds.), *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*. Oxford, Inglaterra, Victoria, Australia, Blackwell Publishing, pp. 172-176.

²⁸ MASTAI, J., *Op. cit.*, 2006, p. 175.

²⁹ *Ibidem*, p. 175.

interés para nosotros, y buscamos aportar cuantas más posibilidades para escuchar a y responder a una variedad de públicos»³⁰.

Acepta que el acto de mostrar es siempre simultáneamente uno de definición, atribución de valor y puede ser activamente discutido y contestado³¹.

(...) EMANCIPARSE

A menudo en textos sobre pedagogías críticas se utiliza esta palabra para designar la capacidad del profesor de dar voz o autoridad a sus alumnos. En las pedagogías críticas de autores como Giroux, Maclaren y Freire hay una cierta confianza en la transformación social gracias al ‘don’ de un profesor. Se defiende que la pedagogía tiene que hacer más político lo educativo, o sea, entender la educación como problematizadora, la cuál no apunta a una metodología específica, sino a una teoría social cuya meta es la liberación de los individuos y grupos como sujetos históricos³². Feministas postestructuralistas como Jennifer Gore³³, Elizabeth Ellsworth³⁴ y Kathleen Weiler³⁵ hacen una crítica a esta posición ‘liberadora’ de los maestros. Tanto Bell Hooks como Elizabeth Ellsworth consideran que emancipar es una retórica de poder más, al ser el profesor (hombre) quién tiene las herramientas para ‘lograrlo’.

Una de las primeras críticas que hace Elizabeth Ellsworth³⁶ a la pedagogía crítica, es el carácter marcadamente abstracto y racionalista de su discurso. Según

Jennifer Gore³⁷ “deja poco espacio a la provisionalidad, a la apertura y a las incertidumbres”. También a las experiencias sociales de los profesores con sus alumnos que forman parte de contextos diferentes y que por tanto, no tienen por qué siempre repetirse si nos fijamos en casos particulares. Jennifer Gore considera que Giroux se traiciona cuando defiende la idea de la autoridad emancipadora del docente para conseguir justicia y emancipación, puesto que se dirige a un ‘profesor’ generalizado y por tanto, idealizado, que no es real y que siempre está en la misma posición de ‘autoridad’, que es quién enviste o instituye el poder al alumnado sin cambiar su propia posición en la relación pedagógica. Esta autoridad emancipadora “actúa en beneficio del profesor capaz de ejercer un poder importante a la hora de decidir quién ha de ‘tener voz’, qué voces favorecen la democracia, etc.”³⁸. La autoridad emancipadora para Giroux significa que los profesores son conscientes de su rol como intelectuales transformadores y sí, el trabajo del docente pasa a ser de mero práctico, vocacional, funcionario o técnico al de intelectual. En el discurso de la pedagogía ubica al docente en un plano central “como agente de potenciación profesional que emplea la autoridad emancipadora, aunque no sea considerado un intelectual transformador”³⁹. La crítica radica en que todo empieza desde el maestro, puesto que el maestro es ‘quién libera’, quién “tiene más práctica en el examen crítico y está más comprometido con el sueño político del cambio social que los alumnos”. Ferie también “reconoce ciertas desigualdades intrínsecas entre las posiciones que ocupan el maestro y el alumno que justifican la directividad del primero”⁴⁰.

Las feministas postestructuralistas también reconocen estas diferencias, pero consideran que estas posiciones están en continua negociación, puesto que la subjetivi-

³⁰ MASTAI, J., *Op. cit.*, 2006, p. 176.

³¹ MASON, R., “Cultural Theory and Museum Studies”, en MacDONALD, S., *A Companion to Museum Studies*, Oxford, Inglaterra, Victoria, Australia, Blackwell Publishing, 2007, pp.17-31.

³² FREIRE, P., *Pedagogy of Freedom*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1998.

³³ GORE, J., *Op. cit.*, 1996.

³⁴ ELLSWORTH, E., *Op. cit.*, 1989.

³⁵ WEILER, K., *Op. cit.*, 2001.

³⁶ ELLSWORTH, E., *Op. cit.*, 1989.

³⁷ GORE, J., *Op. cit.*, 1996, p. 124.

³⁸ *Ibidem*, p. 122.

³⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 123.

dossier

dad nunca es unitaria, sino provisional y cambiante según esté inscrita en el discurso y el significado también es provisional puesto que depende del contexto social en que se inscriba y de quiénes lo negocien.

«La tendencia a generalizar y globalizar lleva consigo la inclinación del autor a pasar por alto su propio trabajo como teórico o profesor, insudándose, en consecuencia que los demás tienen que llevar a cabo el trabajo de potenciación profesional o de transformación»⁴¹.

Otro concepto de la pedagogía crítica, que tiene que ver con las pedagogías progresistas en general es que “cada docente es siempre un alumno y todo alumno, un maestro”, una formulación de Antonio Gramsci⁴². Se parte del alumno y no del maestro. Defiende que el proceso de aprendizaje es un proceso de conocimiento hacia uno mismo, el dominio de sí mismo. Y esto significa la liberación. En la educación cabe desarrollar y disciplinar la conciencia que el aprendiz ya posee. Si el maestro es un aprendiz, las relaciones de aula no son jerárquicas. Los docentes deben ayudar a los alumnos a apropiarse críticamente de sus propias historias, pero también deben mirar críticamente su función como intelectuales públicos opositores, situados en formaciones culturales y relaciones de poder específicas. Por tanto, el conocimiento no es algo sagrado y la enseñanza no tiene que ser autoritaria⁴³. Serán los alumnos quiénes producirán los textos y los medios. El estilo de trabajo será colectivo y cooperativo⁴⁴ y con una co-evaluación o una evaluación por parte de los alumnos y el maestro “tiene que estar preparado para asumir un conjunto de roles: iniciador / coordinador, compañero interlocutor, moderador, facilitador, adversario, profesor, secretario, mediador, bibliotecario”⁴⁵. Sin embargo, como comenta

Jennifer Gore⁴⁶, no en todos los contextos los alumnos están en disposición de entrar en prácticas dialógicas, y por tanto también cabe preguntarse ¿hasta qué punto forzarlas? Sin caer en el autoritarismo que se critica. ¿Hasta qué punto forzar el intercambio?

Otra crítica de Jennifer Gore a Giroux y a Maclaren es que no estudian el modo en que se “contemplan las prácticas pedagógicas concretas”, sino que a menudo hacen comentarios sobre el área de estudio o sobre un contenido que generalmente es abstracto y ello, bajo los epígrafes de poder, lenguaje, cultura e historia⁴⁷. De esta forma, no se pueden examinar las paradojas y contradicciones que también existen detrás de nociones como cooperativo, dialógico. Y por ello, sería interesante basarse más en el hecho de presentar prácticas específicas, en cómo se enseña dado un contexto determinado, en los dilemas y contradicciones entre alumnos–docente desde lo contingente y así, dejar de prescribir lo que ‘debe’ o no hacer el maestro de forma generalizable.

Algo paralelo a este discurso en la museología crítica sería la afirmación de que es una máquina de enseñar⁴⁸. Aquí se especifican las intenciones del orden expositivo dedicado a unos visitantes, pero no sus efectos o sus condiciones de producción y cómo esto se materializa en casos concretos de visitantes concretos o como comunidades de aprendizaje. O de cómo actúan estos scripts en diferentes circunstancias de visitas y visitantes. Lo que me lleva a preguntarme hasta qué punto el foco hacia las microprácticas no se tiene en cuenta y el museo pasa a ser este maestro en mayúsculas, que provee y designa, pero no tiene en cuenta sus efectos y condiciones. O quizás, lo que puede ocurrir es que el peso recaiga en el educador–mediador, pero tampoco se explora cómo se enseña y se aprende desde la diferencia de este contexto

⁴¹ *Ibidem*, p. 125.

⁴² GIROUX, H.A., *Op. cit.*, 2003.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ GORE, J., *Op. cit.*, 1996.

⁴⁵ Palabras de Short, citadas por GORE, J., *Op. cit.*, 1996, p. 127.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ HENNING, M., *Op. cit.*, 2006.

atribuido⁴⁹. No es de extrañar que se escriba de forma distanciada a la de la experiencia. Hasta incluso cuando se habla de pedagogía crítica en el museo, como en el caso de Margaret Lindauer⁵⁰, también se cae en un discurso prescriptivo y abstracto, a pesar de las preguntas de Margaret sugieren cómo visitar un museo desde el pensamiento crítico.

Margaret Lindauer⁵¹ destaca que la mayoría de museos organizan sus exposiciones en base a la proyección de o bien un visitante tipificado, o bien un visitante ideal. El primero “representa el visitante medio en términos de educación, status socioeconómico, identidad racial y étnica y experiencia museística previa”. El segundo, “es el que se encontraría como en casa ya que está conforme con la exposición y está cómodo con la información presentada”. Ambos no dejan de ser la reafirmación de un museo que parece incómodo con aquellos que aportan otras perspectivas. Para Margaret Lindauer el visitante que es crítico es quién “estudia cómo las características visuales, escritas y espaciales de la exposición construyen colectivamente a un visitante ideal”.

Para mí más que hablar de un visitante crítico, destacaría la importancia de una formación que es crítica con el museo como aparato ideológico y que no solo conoce sus formas de verificar ciertas verdades, sino formas de agenciarse o de transformar un cierto didactismo museístico que presupone que lo que se dice es la verdad por el mero hecho de formularlo en este contexto. Esto no significa que no me interesen las preguntas de Lindauer ¿Quién decide? ¿En base a qué? ¿Para quiénes? ¿Con qué procesos de investigación?

¿Con qué dispositivos expositivos? ¿Qué se subraya y qué se obvia? ¿Por qué se presenta la información de cierto modo? ¿A quiénes favorece? ¿Qué cuestiones sobre teoría museológica presentan? ¿Cómo las puedes detectar?⁵². A lo que añadiría ¿Hay otras versiones además de la expositiva (i.e. educación)? ¿Qué voces se oyen / están en segundo plano? ¿Se trata de un relato monocorde, sin saber quién es el autor, parcialmente situado, polivocal, contrastado, que muestra el proceso de selección y sus dilemas, como un mosaico, que hace bricolaje, opositor, racional, experiencial, o que utiliza varios modos de narrar? ¿Cómo se vincula todo esto con tu experiencia, no lo que el museo espera de ti sino lo que ves en ti del museo? ¿Qué es educar en este museo? ¿Cómo lo sabes? La cuestión aquí radica en la autoridad de quién habla. Cabe reconocer el lugar de privilegio desde donde habla el museo, para poder hablar de los otros, o de las voces de los otros, saber desde donde miras para cuestionarte tu posición.

Bell Hooks⁵³ propone la noción de ‘apertura radical’ como una forma de abrir nuevas perspectivas al aprendizaje y a los saberes, para explorar diferentes perspectivas y cambiar la forma de pensar. Citando a Judith Simmer-Brown, Bell Hooks cree que una forma de resistirse a una pedagogía autoritaria (donde el aprendizaje se entiende desde la finitud y la fijeza) es empezar a aprender desde la incertidumbre y la ambigüedad, no dando por sólidas algunas teorías o conceptos. Basarse más en la indagación del proceso y dejarse llevar por lo que no se sabe, sin caer en la falacia del ‘control’ (a veces en silencio) (en los museos del comisario, el artista o el texto expositivo o la orquestación del recorrido como ‘sus representantes’).

Patti Lather⁵⁴ revisa la diferencia entre pedagogía crítica y pedagogía feminista postestructuralista organizada

⁴⁹ Desde el 2006 que se ha definido el concepto de giro educativo en el comisariado (Rogoff, 2006) como una forma de generar proyectos curatoriales que vayan más allá de la exposición como algo central y con la pretensión de generar programas y proyectos que impliquen a diferentes públicos o comunidades. El giro educativo ha estado revisado desde la educación por autores como Carmen Mörsch (2001); Nora Sternfeld (2011) o Javier Rodrigo y Antonio Collados (2009).

⁵⁰ LINDAUER, M., “The Critical Museum Visitor”, en MARSTINE, J., *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Londres, Blackwell, 2005.

⁵¹ *Ibidem*, p. 204.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ HOOKS, B., *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, Nueva York y Londres, Routledge, 2003.

⁵⁴ LATHER, P., *Getting Lost. Feminist Efforts Towards a Double(d) Science*, Nueva York, State of University New York Press, 2007.

dossier

en base a una dicotomía. O sea, los pedagogos críticos, como el campo de los ‘chicos’ y la pedagogía feminista postestructuralista el campo de las ‘chicas’. El hecho de que la crítica de las segundas a los primeros se haya visto, por los primeros como un lugar de oposición y no como otro discurso donde no es tan importante la confrontación, como pensar desde la incertidumbre y la multiplicidad ya sitúa a la pedagogía crítica como sospechosa (en el sentido de querer ser finita). Jennifer Gore sospecha de su logocentrismo. Según Jennifer el uso del lenguaje que, “con sus conceptos tomados del neomarxismo, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y la política de la oposición, en general puede servir para reafirmar la autoridad del teórico de un modo que no es emancipador, sino más bien separatista, por su inaccesibilidad a las personas no acostumbradas a este lenguaje”⁵⁵.

«El feminismo hace mucho tiempo que ha sospechado de las agendas emancipadoras por su coerción, racionalismo y universalismo.»⁵⁶

(...) TRANSFORMAR DESDE DENTRO

Nada se pierde, todo se transforma.

JORGE DREXLER

El problema no es que todo se transforme, como diría Jorge Drexler, sino cómo nos relacionamos con estos cambios, ¿qué incorporamos en nuestras estructuras museológicas y en nuestras prácticas diarias? A menudo, muchos museos recurren a temas críticos, exponen a artistas, fotógrafos cuya producción es crítica u organizan exposiciones sobre el disenso, el conflicto, las paradojas entre diferentes discursos o permiten que los educadores se dediquen a visibilizar otros temas fuera de los marcos escogidos para la exposición, pero ¿cuántos de ellos incorporan en su

día a día los discursos que exponen? ¿Cuántos de ellos siguen con estructuras jerarquizadas o fijas aunque expongan temas críticos? O ¿cómo influye en la toma de decisiones internas? ¿o en las relaciones de género internas? Carmen Mörsch, directora del programa de Educación en Museos y Artes de la Universidad de Zurich y coordinadora, junto con de las acciones educativas de la Documenta 12, define la educación museística en los museos de arte como:

«La práctica de invitar al público a utilizar el arte en sus instituciones y a expandir los procesos educativos mediante su análisis y exploración, su deconstrucción y, posiblemente su cambio; y obtener formas de establecer estos procesos en otros contextos.»⁵⁷

Definirá cuatro formas de entender al educación artística en museos y centros de arte: afirmativa, reproductiva, deconstructiva y transformadora. Me interesa enfocar en la práctica transformadora, ya que es aquella que admite que la “tarea de la educación es la de ir más allá de la institución expositiva y que constituye políticamente un agente para el cambio social”⁵⁸. O sea, no es tanto “introducir a los visitantes en la esfera del museo”, sino al museo “en su esfera local social” y por tanto cuestiona, construye participación pública, trabaja de forma compartida sin apoyar la diferencia entre el trabajo curatorial y el trabajo educativo, sino que trabajan conjuntamente para que los mecanismos institucionales sean desvelados, mejorados y expandidos⁵⁹ elabora investigación en la acción y produce proyectos con diferentes grupos de interés que trabajan de forma independiente a los programas expositivos, examinan las estructuras de poder, negocian los significados en vez de seguir siendo fijos e incorporan “una comprensión autocrítica de la educación”⁶⁰ y que cambian según “el contexto y la situación”. Asumir los conflictos que

⁵⁵ GORE, J., *Op. cit.*, 1996, p. 131.

⁵⁶ LATHER, P., *Op. cit.*, 2007.

⁵⁷ MÖRSCH, C., *Op. cit.*, 2009.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ MÖRSCH, C., *Op. cit.*, 2009.

⁶⁰ *Ibidem.*

pueda provocar una actuación diferente a la esperada. Como ocurrió en la Documenta 12 donde, a menudo, las expectativas de los visitantes no eran las de quiénes organizaron el trabajo cultural educativo al estar en marcos diferentes: uno crítico, el otro explicativo o los conflictos entre los intereses de los comisarios y de los educadores cuando estos primeros se dieron cuenta que los segundos aportaban otras lecturas y asumían su autonomía y además, no confluían con lo que el comisariado había marcado⁶¹.

«La experiencia tiene un claro contenido narrativo: transcurre en el tiempo, refleja las vivencias e implicaciones subjetivas de sus protagonistas, normalmente expresa acontecimientos, esto es, algo que ha pasado que es contado por su novedad o imprevisibilidad, algo que vale la pena ser contado y normalmente también, como pasa en los relatos, da a entender, al menos en la forma en que se nos representa, en el modo en que se nos conforma y lo recordamos cuanto no también en lo que se cuenta expresamente, posibles significados e interpretaciones»⁶²

¿Y ahora qué?

Al final terminé el texto en septiembre, en uno de esos días de lluvia. Mejor quedarte en casa, pero me voy a mover mi esqueleto a la piscina, por si a caso... por si a caso la experiencia de seguir buscando rutas se quedara en el fondo... por si a caso y ya que este es mi último año de la asignatura educación artística en museos y centros de arte... ■

BIBLIOGRAFÍA

- APPLE, *Teoría crítica y educación*. Madrid, Miño y Dávila Editores, 2000.
- APPLE, M. W., *Educación y poder*, Madrid, Paidós-MEC, 1987.
- CABALEIRO MANZANEDO, J., *Educació, dones i història*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² CONTRERAS, J., PÉREZ DE LARA, N. (coomps), *Investigar la experiencia educativa*. Madrid, Morata, 2010, p. 80.

- Una aproximació didáctica*, Barcelona, Icaria, 2005.
- CONTRERAS, J., PÉREZ DE LARA, N. (coomps), *Investigar la experiencia educativa*. Madrid, Morata, 2010.
- COLALDOS, A. y RODRIGO, J., *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro de Arte Guerrero, 2009.
- ELLSWORTH, E., “Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy”, *Harvard Educational Review*, 59, pp. 9 y 297-324, 1989.
- FREIRE, P., *Pedagogy of Freedom*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1998.
- GIROUX, H. A., *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, Barcelona: Paidós/Madrid: M.E.C, 1990.
- GIROUX, H. A., *Cultura, política y práctica educativa*, Barcelona: Graó, 2001.
- GIROUX, H., *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*, Madrid, Fundación RUIPÉREZ, 2001.
- GIROUX, H.A., *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid, Morata, 2003.
- MACLAREN, P., *Pedagogía crítica y cultura depredata*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GREENE, M., “El profesor como extranjero”, en LARROSA, J. (ed.), *Déjame que te cuente*. Barcelona, Alertes, 1995.
- GREENE, M., *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona, Graó, Micro-macro referencias, 2005.
- GIROUX, H., *La inocencia robada. Juventud, multinacionales y política cultural*, Madrid, Morata, 2003.
- GORE, J., *Controversias entre las pedagogías*, Madrid, Morata, 1996.
- HENNING, M., “Display”, *Museums, Media and Cultural Theory*, Berkshire, UK, Open University Press, pp. 37-69, 2006.
- HOOKS, B., *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, Nueva York y Londres, Routledge, 2003.
- KINCHELOE; J., MACLAREN, P., *Pedagogía crítica. De qué hablamos. Dónde estamos*. Barcelona, Graó, 2008.

dossier

- LATHER, P., *Getting Lost. Feminist Efforts Towards a Double(d) Science*, Nueva York, State of University New York Press, 2007.
- LINDAUER, M., "The Critical Museum Visitor", en MARSTINE, J., *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Londres, Blackwell, 2005.
- MASON, R., "Cultural Theory and Museum Studies", en MacDONALD, S., "A Companion to Museum Studies", Oxford, Inglaterra, Victoria, Australia, Blackwell Publishing, 2007, pp.17-31.
- MacLAREN, P., *Pedagogía crítica y cultura depredadota*, Barcelona, Paidós, 2007.
- MASTAI, J., "There is not such Thing as a Visitor", en POLLOCK, G. y ZEMANS, J. (eds.), *Museums after Modernism. Strategies of Engagement*, Oxford, Inglaterra, Victoria, Australia, Blackwell Publishing, 2006.
- MÖRSCH, C., "At Crossroads of Four Discourses, Documenta 12 Gallery Education in Between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation", en MÖRSCH, C., *Documenta 12 Education*, Zurich-Berlin, Diaphanes, pp. 9-31, 2009.
- MÖRSCH, C., "Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique", *Contexts: Gallery Education*, 13, 2011.
- ROGOFF, I., "Turning", *E-flux*, 0, pp. 1-10, 2006.
- STERNFELD, N., "Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions?", *E-flux*, 14, pp. 1-12, 2011.
- WEILER, K., *Feminist Engagements: reading, resisting and revisioning male theorists in education and cultural studies*, Londres y Nueva York, Routledge, 2001.

María del Mar Flórez Crespo
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El MUSAC de León

RESUMEN

El Museo de Arte Contemporáneo (MUSAC) en León es un buque insignia de la museología crítica, respecto a sus prácticas curatoriales, sus actividades didácticas e implicación con la comunidad. Todos estos y otros aspectos se revisan en este artículo, recalcando la necesidad de discursos críticos.

PALABRAS CLAVE: Museología / museografía / didáctica

ABSTRACT

THE NEW CRITICAL PARADIGMS OF THE MODERNITY: THE MUSAC OF LEON (SPAIN)

María del Mar Flórez Crespo
(University of León)

The Museum of Contemporary Art (MUSAC) in León is a flagship of critical museology regarding its curatorial practices, its didactic activities and community involvement. All these and other aspects are reviewed in this paper, stressing the need for critical discourses.

KEYWORDS: Museology / museography / didactic services

dossier

Este texto pretende mostrar los principales modos en los cuales se reflejan aspectos de la corriente teórica crítica del ámbito científico de la museología dentro de los planteamientos del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. Nos centramos en concreto en su concepto de museo y configuración de la colección, además de su trayectoria de propuestas expositivas, más todas aquellas actividades de relación con la sociedad y el público que reflejan el enfoque social crítico de su propuesta. Nuestra línea argumental parte de los fundamentos teóricos con los que defienden cada una de tales tareas –colección, exposición, comunicación y didáctica– sus propios representantes en sus áreas respectivas dentro del museo –los responsables de la selección de la colección y conceptualizadores de las exposiciones, más los del departamento de didáctica y áreas afines de relación con el público–¹.

El mundo de los museos ha evolucionado a lo largo de su historia, tanto desde el punto de vista de sus funciones como a través de los principales elementos sobre los cuales se expresa. De entre los diversos frentes que abordan y avivan polémicas hoy día están los espacios dedicados al arte contemporáneo creados por diversas organizaciones públicas estatal, regional o local, principalmente. En este contexto, el museo es entendido como espacio de interacción entre el público y una colección, como consecuencia de una política cultural. Conformamos pues nuestro planteamiento desde el plano de la constante crisis de su concepto y la corriente revisionista iniciada con la nueva museología y en concreto de la museología crítica. Para reflejar este intento de discernir la complejidad de tal panorama y su devenir, sólo hay que tener en cuenta tal proceso de definición de museo, un procedimiento ya tópico a la hora de tratar cualquier aspecto de la institución. De ese concepto subrayamos

el aspecto que pone de relieve el «servicio de la sociedad y de su desarrollo»².

La dimensión social, el servicio a la misma, la consideración del público, visitante, espectador o usuario, son facetas presentes desde los comienzos de la institución. Sin embargo han cobrado relevancia en las últimas décadas junto con la didáctica, la extensión cultural y el deleite. En este proceso, la nueva museología no es más que un punto de inflexión que diversifica el discurso imperante en torno al museo, que aboga por su vocación social y su carácter interdisciplinario. Por su lado, la museología crítica es una corriente, a su vez, expresión de la misma diversidad de discursos válidos, que defiende la voz del público, visitante o espectador, como receptor activo del mensaje institucional. En este marco de revisión del concepto de museo y de la museología como ciencia, los centros dedicados al arte contemporáneo han contribuido al debate tanto de la definición como de sus funciones, y muy especialmente en las metodologías de la disciplina de la Historia del Arte³.

Las obras de arte contemporáneo se crean o están creando en la actualidad, por ello sus museos y centros de exhibición se plantean como lugar idóneo para el diálogo y también como razón del debate. Así, el público se asume desde una posición reflexiva y emancipadora

¹ Este trabajo que se presenta para el I Simposio Internacional de estudios sobre museología crítica del MUPAM está elaborado a partir de los aspectos ya planteados en el artículo: Flórez Crespo, M. M., “La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC”, *De arte: revista de historia del arte*, nº 5, 2006, pp. 231-243; Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2212499>.

² “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite” en Desvallées, A. y Mairesse, F., *Conceptos claves de museología*, ICOM, edición de Armand Colin, 2010.

³ Calvo Serraller, F., “La crisis actual de los museos”, en *Galería Antiquaria*, 22, 230, 2004, pp. 34-38; Bunch, L., “Fighting the Good Fight: Museum in the Age of Uncertainty”, en *Curator*, 74, 2, 1995, pp. 32-62; Cliffood, J., *Itinerarios transculturales*, Barcelona, 1999; Marín Torres, M. T., “Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España”, en Lorente, J. P., Almazán, T., Vicente, D., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, 2003, p. 47; Padró, C., “Museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, en Lorente, J. P., Almazán, T., Vicente, D., *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, 2003, pp. 57-60.; Layuno Rosas, M. A., *Museos de arte contemporáneo en España: del “Palacio de las Artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, 2004; Lorente, J. P., *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Trea, Gijón, 2008; Ávila, A., “Los viejos y los nuevos museos”, en Ramírez, J. A. (coord.), *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010.

de un pasado donde, hasta ahora, se limitaba a aceptar lo que la institución legitimadora decía que era arte. En este espacio de reflexión ubicamos este trabajo. Y para el análisis de la idea de museo que encarna el MUSAC partimos de lo que podrían considerarse dos aspectos de la museología crítica: la ruptura de los discursos tradicionales de la cultura postmoderna y la vertiente pedagógica, o pedagogía crítica. Así, entendemos que, crítica o autocrítica, es más una postura que un postulado, más exactamente, una actitud ante la concepción del museo y el trabajo desarrollado en el mismo. Existe la posibilidad de caer en “deconstruccionismos” que bloqueen el proceso de metamorfosis. Sin embargo, esta actitud es vital para su salud institucional, en la perspectiva del revisionismo de su gestión y de la autoevaluación detallada de sus objetivos y resultados. Los museos o centros de arte contemporáneo se tienen que hacer cargo del riesgo que ello implica, pero, a la vez, reconocer el avance en la consecución de sus resultados. En cualquier caso, las cuestiones fundamentales sobre las que reflexionar son: qué se está haciendo, cómo y con qué fines.

El protagonismo de lo social que ya hemos apuntado hace aún más necesaria esa revisión. Ello implica superar el paradigma comunicativo y pedagógico tradicional hacia uno de negociación y participación cultural propio de la museología crítica. En resumen, si se busca formar a una ciudadanía más abierta a expresar su opinión, no sólo consumista, los museos, y en especial los de arte contemporáneo se plantean como el lugar idóneo para el diálogo y también como razón del debate.

El fenómeno de la creación de estos espacios en las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad es un hecho evidente. En este discurso se enmarca el MUSAC, inaugurado en abril de 2005. Nació como Centro de Arte, en torno a 1994, y luego, a partir de 2002, pasó a ser Museo de Arte Contemporáneo, promovido por el ente autonómico de Castilla y León. El origen del MUSAC se encuentra pues en la intención de crear un centro de arte contemporáneo regional. Este paso indica, aparte de un cambio importante en el plan hacia un proyecto de mayor envergadura, la intención de

asumir con él la complejidad de todas las funciones que, en principio, debe cumplir una institución museística⁴.

Así, en la dimensión institucional, el museo depende orgánicamente de la Junta de Castilla y León, pero su gestión compete a la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León. Dicha fundación se concibe como instrumento de gestión de la política cultural que establece la Consejería de Cultura y Turismo autonómica, para el apoyo y difusión de la cultura en la comunidad y fuera de ella, al igual que hace la Fundación del Patrimonio de Castilla y León en materia de patrimonio regional. Intenta facilitar la gestión de la dinámica, a veces febril, de actividad de estos centros, y en concreto del MUSAC⁵.

La creación del museo surge pues con Rafael Doctor Roncero, como su primer director –en aquel entonces responsable de artes plásticas de la mencionada Fundación Siglo–, al que se sumó un equipo de jóvenes profesiona-

⁴ Recogemos brevemente que el antecedente legal del museo se establece en la *Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León* y ya en 1995, la Junta y el Ayuntamiento de León, empiezan a barajar la posibilidad de que fuera la ciudad de León su sede. Así se llevó a cabo la propuesta combinada de Auditorio y Centro de las Artes presentada por el estudio de arquitectos de Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón, ganadores del Primer Premio en el concurso abierto por el ente autonómico y el local. En 1998 las dos Administraciones firmaron un acuerdo mediante el cual el Centro de las Artes pasaría a pertenecer a la Junta mientras que la sala de audición sería un proyecto de la corporación local leonesa que asumió la titularidad del edificio construido, instaurando en él el Auditorio Ciudad de León. A su vez el Ayuntamiento cedió un solar de superficie mayor próximo al emplazamiento original. Mansilla + Tuñón Arquitectos: “Centro de Arte Moderno de Castilla y León”, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, nº 17, 1999, Mansilla + Tuñón Arquitectos: *Proyecto y proceso = Project and process. MUSAC en León = MUSAC in León / Mansilla + Tuñón Arquitectos*, 2004; Mansilla + Tuñón Arquitectos: “MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León”, *El Croquis*, nº 115/116, pp. 120 - 123, González Posada, J.: “La vida cultural”, en García Simón, A., Ortega Valcárcel, J. (editores), *Historia de una cultura: Castilla y León/Informe*, vol. 4, Valladolid, 1996, p. 436. Muñón, E. y Moreno Mansilla, L., “Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla y León”, en *Revista de Museología*, 17, 1999, pp. 90-95. También se puede consultar Concurso de ideas para el Auditorio Ciudad de León. León, 1995, De Las Rivas Sanz, J. L.: “Arquitectura en Castilla y León”, en García Simón, A., Ortega Valcárcel, J. (editores), *Historia de una cultura: Castilla y León/Informe*, vol. 4, Valladolid, 1996, p. 593. Doctor Roncero, R.: “¿Qué es el presente? ¿Qué debe ser un museo de arte del siglo XXI?”, en *Nuevos Espacios de producción cultural: museos y centros de arte en España 2000-2005*, Gas Editions, 2006.

⁵ Véase la web de la fundación: <http://www.fundacionsiglo.com/>

dossier

les, con una importante capacidad de trabajo y compromiso compartido con el equipo directivo. Este hecho es otra de las muchas singularidades del museo que va unida al proyecto, y conforma una lógica con el mismo. De igual manera sus integrantes han ido experimentando modificaciones con la contratación en plantilla de los primeros becarios de gestión del centro, más otros profesionales que se han ido relevando por diversas circunstancias⁶.

El actual equipo pretende que el museo siga su proyecto inicial partiendo de la revisión y autoanálisis de las actividades realizadas hasta la fecha y los proyectos futuros, con “un cambio bastante profundo desde el punto de vista del discurso, que será más crítico y social”. Esta postura, como comentamos, se asienta dentro de la ideología de la museología crítica⁷.

Se decía que las cuestiones sobre las que habría que reflexionar para analizar el posicionamiento crítico del museo son: qué se está haciendo, cómo y con qué fines. Hasta ahora hemos esbozado la génesis de la institución, queda ahora por concretar la respuesta a estas preguntas y a otras muchas que ya se plantearon en los comienzos

de su andadura: “¿Qué es el presente? ¿Qué debe ser un museo de arte del siglo XXI? ¿Cómo se debe plantear una colección de arte actual? ¿Dónde se sitúan las fronteras que delimitan los espacios artísticos de la contemporaneidad? ¿Qué actividades debe generar una institución museística centrada en la reflexión del tiempo presente?... ¿Qué estrategias se deben seguir para involucrar a un público no habituado al arte contemporáneo?...”⁸.

Algunas respuestas se han ido dando en estos años de andadura, a través de la configuración de la Colección MUSAC, con sus exposiciones y la organización de diversas actividades. A continuación desarrollamos estas ideas y su relación con el enfoque de lo que entendemos como museología crítica. Estructuramos el discurso partiendo del análisis de estos pilares sobre los que se asientan las estrategias del MUSAC de cara a su público. Se abordarán fundamentalmente dos líneas de reflexión: la configuración de la colección y exhibición más sus actividades de contacto con el usuario y el acercamiento a la sociedad.

1. LA ESTRATEGIA DE CONFIGURACIÓN DE LA COLECCIÓN Y EXHIBICIÓN EN EL MUSAC

Si aceptamos la idea de que la colección es la que legitima la existencia de la institución, la que explica su contenido, razón de ser y fundamento de su discurso científico, la propuesta que se hace desde el MUSAC al respecto de este apartado fundamental en cualquier museo es singular dentro de la variada oferta de museos y centros de arte contemporáneos existentes en la actualidad. La suya rompe con los convencionalismos de la museología convencional y se enmarca dentro de la ideología de la museología crítica. Quien realiza la labor de coleccionar aún es la institución, pero deja abierta legitimación última de las obras elegidas a la

⁶ El equipo fundacional se compuso, por un Conservador Jefe, Agustín Pérez Rubio, que ocupó con el director los puestos de responsabilidad crítica de la institución, más el comité de adquisiciones que se mencionará más adelante y una Coordinadora general, Kristine Guzmán. A ellos se sumó un equipo de personas contratadas a través de becas compuesto por Tania Pardo, Coordinadora de Exposiciones, Proyectos y Becas; Carlos Ordás, Coordinador de Exposiciones y Proyectos; Belén Sola, Coordinadora del Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC); Marta Gerveno, Coordinadora de Exposiciones; Clara Merín, Comunicación y Prensa; Koré Escobar, Registro y Transporte, Araceli Corbo, Biblioteca, Documentación y Publicaciones. La modificación más significativa ha sido la dimisión de su primer director en 2008. De ella derivó la dirección en funciones de quien en esos momentos era su Conservador Jefe, Agustín Pérez Rubio. La vacante que ocupaba se adjudicó a María Inés Rodríguez, comisaria independiente y crítica de arte, especializada en el ámbito Latinoamericano. En el momento en que se redacta este texto se anuncia que dejará el cargo el 30 de junio de 2011 y pasará a ocupar dicho puesto en el MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, de la Universidad de México DF, UNAM. “María Inés Rodríguez próxima curadora en jefe del MUAC (México DF)”, *Infoenpunto, edición digital*, http://infoenpunto.com/not/3848/maria_ines_rodriguez_proxima_curadora_en_jefe_del_muac_mexico_df/ 10-04-2011.

⁷ “El MUSAC inicia una etapa autocrítica en la que tendrá que repensar muchas cosas”, son declaraciones de Agustín Pérez Rubio en el *Diario de León*, 11/10/2009.

⁸ Doctor, R., *MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección vol. I = collection vol. I*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2005, pp. 12-13.

sociedad. Es la opción más coherente para un museo que se define “del presente” cuya misión es representar la actualidad artística.

La configuración de la colección y los modos de adquisición de obras del MUSAC están centrados en cualquier tipo de expresión de la creación contemporánea. La cronología de esa contemporaneidad se ha concretado en la etapa que se desarrolla en torno a los veinte o veinticinco años que van del último decenio del siglo XX al primer decenio del siglo XXI, tomando el año 2000 como eje o punto de inflexión. En concreto se iniciaría en torno 1989, con la caída del muro de Berlín en el ámbito internacional, y el año 1992 mítico para de la sociedad española, hasta 2012, incluso 2014, como apunta la actual dirección. Esa base cronológica es la que enmarca las obras que forman la base definitiva de la colección del MUSAC, a modo de cápsula del tiempo del cambio de milenio. Sin embargo, algunas de ellas –las que sus creadores ejecuten en los próximos años hasta 2014– aún están sin realizar. El proyecto redunda pues en la idea de “museo en construcción”.

La labor de selección y recopilación corresponde a un grupo de especialistas de reconocido prestigio, a modo de comité científico o asesor. En un principio estuvo compuesto por ocho miembros, dos procedentes de cargos institucionales –la dirección de la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León y la coordinación de Proyectos Expositivos de la Junta de Castilla y León– y gestores y conocedores del mundo del arte contemporáneo –profesores universitarios, comisarios y críticos independientes, etc.–. Hoy día lo integran especialistas en la creación contemporánea⁹

Las herramientas que están utilizando para dar a conocer las piezas que van ingresando y conformando su fondo estable se instrumentalizan a través de la exposición y la edición de cinco catálogos con sus obras. Su exhibición se hace con carácter periódico a partir de una selección de piezas conforme a un tema. Hasta la actualidad, el acceso a estas propuestas expositivas ha sido gratuito, como medida de

fomento. Los catálogos se llevan editando desde su apertura y están sirviendo para dar a conocer, cada cierto tiempo, las piezas que van ingresando en los fondos, además de la estrategia de adquisición y planteamiento institucional de coleccionismo. La intención es editar cinco, uno cada dos años. Hasta la fecha se llevan publicados tres¹⁰.

En un primer momento se definió una clasificación de sus fondos dividida en seis secciones: Identidad individual, Identidad Social, Identidad Cultural, Mirada externa: El otro, Mirada externa: Paisaje, y Mirada Poética. Esta primera ordenación o “clasificación genérica” por temas no pretendía una división dogmática. Sirvió para organizar ideas, intenciones, y sobre todo para dar forma al proceso de incorporación de fondos. En palabras de su primer director: “Tampoco aquí queremos ser categóricos... esta clasificación podrá, y casi deberá, variar”. El posicionamiento subjetivo, alternativo y por ello crítico tanto con los modos de trabajar y entender las funciones del museo, como de la historiografía artística, es asumido como su propia razón de ser. La colección es aún un proyecto de configuración dentro de la idea de museo de la actualidad o “Museo del Presente en construcción”, hacia lo que será en el futuro el “Museo del cambio de milenio”, una vez cerrado el arco cronológico que comprende su discurso¹¹.

¹⁰ El primero de los volúmenes es donde se da la clasificación de los seis temas, líneas, enfoques o, como ya se ha visto que se denomina “identidad y miradas” y contiene obras de 153 artistas. Este esquema se abandonaría en los siguientes ejemplares. El segundo tiene obras de 131 artistas, algunos ya presentes en el primer volumen. El tercero, *Variantes Discursivas*, destaca por el enfoque social de las obras de 64 artistas. En ellos se invita a que, en última instancia, sea el lector de la obra quien aporte su visión personal a dicho discurso. La Colección MUSAC se compone a fecha de hoy por más de 1.400 obras. Para su análisis más profundo se recomienda la lectura de las introducciones redactadas por los directores del centro en los respectivos volúmenes publicados hasta la fecha: MUSAC, *MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección vol. I = collection vol. I*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2005; MUSAC, *MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección vol. II = collection*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007. MUSAC, *Variantes discursivas: colección MUSAC III*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2010.

¹¹ MUSAC, *MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León: colección vol. I = collection vol. I*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2005.

⁹ Sus integrantes se pueden consultar en la web institucional del centro ya citada.

dossier

Las diversas propuestas expositivas son lugar de reunión o discusión con el público y la sociedad. La programación general del Museo está concebida para su renovación periódica. No existe una exposición permanente de la colección estable sino que su dinámica expositiva se asienta en la temporalidad, al modo de centro de arte contemporáneo o *kunstha-llé*. En la etapa 2005-2008 el ritmo de renovación oscilaba cada 3 o 4 meses; a partir de 2009 se ha estructurado en semestres, realizándose dos al año. Sin embargo, proyectos puntuales como “Laboratorio 987” –sala para proyectos puntuales sobre nuevas líneas de creación– y el espacio “Vitrinas” –destinada a las relaciones artísticas con el ámbito del diseño y los medios de comunicación–, tienen una regularidad mayor y suelen actualizarse cada mes y medio o dos meses. Desde su inauguración hasta el presente lleva realizadas 17 muestras en salas de exposición, unas 31 propuestas en dicho Laboratorio 987 y 20 del Proyecto Vitrinas¹².

Al hilo de este discurso se destacan, hasta el presente, las cuatro exhibiciones colectivas de la Colección MUSAC. Estas son: *Emergencias* (abril-agosto 2005) que fue la exposición inaugural, provocadora en dos sentidos, por tomar como tema la protesta social y por su propuesta museográfica en sí; *Fusion* (diciembre 2005 – abril 2006) con obras reflexivas sobre las civilizaciones oriental y occidental; *Existencias*, en 2007 (septiembre 2007 – enero 2008) con la exhibición de la casi totalidad de obras de la colección por acumulación, con un montaje que aludía a las galerías clásicas de coleccionistas, y *Modelos para armar* (junio 2010 – enero 2011) de piezas latinoamericanas, cuyo título

se inspiró en la novela de Julio Cortázar –*62 / Modelo para armar*, donde, al igual que se pretendía con la muestra, se buscaba liberar la narración expositiva del orden lineal¹³.

Se podría señalar como denominador común de sus propuestas el marcado carácter revisionista y de ruptura con los códigos establecidos sobre lo que se debe exhibir en un museo. Todo ello, forma parte y redundante en el enfoque crítico de su planteamiento museográfico. Sin embargo son muchos más los proyectos que realiza el MUSAC como medidas de refuerzo de la idea del museo y de sus estrategias de posicionamiento corporativo en el panorama nacional e internacional del arte contemporáneo. Un esbozo de ello se trata a continuación, en el segundo apartado que tratamos.

2. LAS ESTRATEGIAS DE CONTACTO CON EL USUARIO Y EL ACERCAMIENTO A LA SOCIEDAD DEL MUSAC: EL MUSEO COMO ENTORNO PARA LA NEGOCIACIÓN, EL DIÁLOGO Y EL DEBATE O EL CAMINO DE EMANCIPACIÓN DEL PÚBLICO

En principio, la actividad expositiva que ya se ha apuntado estaría también incluida en este idea de contacto con la ciudadanía, ya que es el primer elemento de mediación de la institución. Sin embargo tal acerca-

¹² Casos singulares de exposición, que rompen la temporalidad de lo dicho hasta ahora, son los proyectos específicos realizados para determinadas exposiciones del MUSAC que han quedado hasta el momento presente, con carácter permanente, en los patios del museo, como la obra de Elmgreen & Dragset que reconstruye con esculturas en diversos materiales el estado en el cual quedó el propio patio en el que tuvo lugar una fiesta, el 12 julio de 2008 –“Party leftovers 12 de julio de 2008 (After Party)”–, o el proyecto de Federico Herrero en otro de los patios para la muestra *Modelos para armar*.

¹³ Se pueden referir otros proyectos expositivos experimentales con un marcado carácter revisionista como *Globos Sonda* (mayo – septiembre 2006) y *Proforma* (enero – junio 2010). Ambas generaron su propia polémica, necesaria para la configuración del discurso del museo. Al respecto de la primera fue “... un proyecto abierto y por lo tanto inestable, contradictorio, parcial y que se esfuerza en diferentes direcciones. No existen jerarquías ni preferencias porque flirtea y se entreteje igualmente con lo seguro, con lo impredecible y con el fracaso”. Zaya, O., *Globos Sonda*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2006. La segunda supuso abrir al público la totalidad del espacio expositivo del museo para mostrar el desarrollo y progreso de 30 ejercicios, durante 40 días, 8 horas al día; los llevaron a cabo un grupo de 15 voluntarios de diversa procedencia a cargo de los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego. Los resultados de cada ejercicio se mostraron en tiempo real y siguen disponibles en un *blog* abierto a todo tipo de público interesado en acceder a la información del evento: <http://primerprofor-ma2010.org/>.

miento se ve ampliado y diversificado con las líneas de trabajo de sus diversos departamentos, en concreto del de Educación y Acción Cultural, DEAC que se trata en esta parte. Merece resaltar también la actividad que genera la Biblioteca y Centro de Documentación, además de otras como el área de Prensa o los coordinadores y comisarios de exposiciones; todos complementan y completan los proyectos de acercamiento del museo a la sociedad. Todo ello redundando en las actividades que por lo común se denominan de didáctica, extensión cultural y hasta de deleite, que se llevan a efecto por colaboración entre los miembros del equipo en la búsqueda de una comunicación, o más bien interacción efectiva con la sociedad. En este marco, la duda metodológica se asume como principio, tanto del museo como espacio de legitimación, como de la institución como generadora de significados. Además se suma la diversidad de necesidades y hábitos culturales de los usuarios reales y potenciales del centro, en concreto los que utilizan los sistemas electrónicos como práctica de mediación, y supera los modelos tradicionales de comunicación.

El ejemplo habitual de contacto con la sociedad son las actividades clásicas como visitas guiadas, eventos, encuentros, etc. Sin embargo, hoy día el museo se expone a una clase media más cultivada que, en mayor o en menor medida, tiene contacto con las nuevas tecnologías y, en concreto, con internet y sus múltiples posibilidades. La institución evoluciona de manera paralela a tal demanda, en este caso a sus códigos de comunicación y sistemas de relación social, con el conjunto de posibilidades de la Web 2.0: catálogos en línea, foros de discusión a través de *blogs* y redes sociales electrónicas como *You Tube*, *Twitter*, *Facebook*, etc.

En la web del MUSAC existe una área específica denominada “Comunidad on-line” que los agrupa. De ella destacamos por ejemplo las plataformas artísticas *Canal Gitano* de Antoni Abad o *Vibraciones* de Dora García, ambas existentes desde 2005. Fomentaron el trabajo en colaboración, la primera, de la comunidad

gitana leonesa, y en el segundo caso, del colectivo de jóvenes que graban y escuchan los sonidos del latido de su corazón¹⁴.

Respecto al trabajo del DEAC MUSAC con los diferentes públicos, la definición de su proyecto educativo figura en la propia web y *blog* específico donde se ofrece “como recurso mediador con el museo... se propone acercar a la sociedad las expresiones más actuales de la creación artística con modelos comunicativos y estrategias de inserción prácticas, donde el usuario encuentre los recursos necesarios para contextualizar e interpretar mejor el arte de nuestro tiempo”¹⁵.

Tal y como apunta la persona responsable del Departamento, el museo se mueve en lo que definen como producción cultural crítica, en concreto en la museología y pedagogía críticas: “Un espacio que pueda cuestionar y plantear modelos alternativos donde formar y presentar diversas culturas en igualdad y en diferencia”; “no tiene que trabajar para los públicos sino crear plataformas, estrategias, proyectos o procesos con y desde los públicos”, “trabajamos un concepto de arte como acción y como proceso. Esta idea se entronca con una idea del arte experiencial y vivencial, un arte que se define por propiciar modelos transformacionales, en contra de modelos transaccionales... un arte que tiene una implicación y un compromiso real en el aquí y el ahora y una intervención concreta en nuestras vidas”; “el hecho creativo y el proceso artístico estarían definidos por la capacidad de transformar o modificar y no por la función de mostrar o señalar”. Sus actividades y proyectos buscan experimen-

¹⁴ Se estructura en siete áreas: Redes Sociales; *Blogs* de divulgación educativa como el *blog* del DEAC; Archivos Digitales como ADACYL; Plataformas Artísticas; Bibliotecas, Publicaciones y Recursos Digitales; el Programa de Alfabetización Digital “Virtualizarte” y Plataformas de trabajo en red como la de profesionales de la educación en museos, promovida por el DEAC y otra para agentes culturales de Castilla y León: <http://musac.es/index.php?secc=10&subsecc=0>.

¹⁵ La web del DEAC: <http://www.musac.es/index.php?secc=7&subsecc=0> y el *blog*: <http://deacmusac.es/>. En la fecha de redacción de este texto el equipo se compone de la responsable, Belén Sola, más Antonio González Chamorro, Nadia Teixeira, Julia R. Gallego, Cristina Viñuela, Amparo Morono y Mariola Campelo, entre otros que han formado parte eventualmente del mismo.

dossier

tar con la educación entendida como práctica creativa crítica, ya que no asumen como válido ningún método si no está cuestionado por las personas involucradas, los destinatarios y el equipo del departamento¹⁶.

Son diversa las influencias que señalan, desde un principio interdisciplinar y de valoración de las diferentes individualidades. Proponen la democratización de la cultura, que no su popularización, y el trabajo con los intereses particulares de las personas: “Los públicos dejan de ser tratados como visitantes y pasan a ser agentes activos en el museo: usuarios”; “cada persona se valora por lo que es, lo que necesita y lo que puede aportar, sea cual sea su procedencia o características personales”¹⁷. Definen su práctica como “inclusión”, esto es “un trabajo común entre el museo y los públicos, que trata de encontrar espacios que nazcan de los intereses de las personas pero que conlleven producción cultural, que no se alejen de los objetivos de un museo de arte actual”¹⁸.

Esta ideología está en línea con la de la museología crítica enfocada en este caso hacia la transformación, donde los sistemas de valor institucionales son negociables y sujetos pues al principio de revisión. Se concibe como un museo vivo, un espacio donde la sociedad pueda discutir y proyectar las transformaciones necesarias para la vida, en sí. Todo ello se realiza con el esfuerzo que conlleva, entre otras cuestiones, bregar con un público moldeado como consumidor pasivo receptor y no como usuario activo productor¹⁹.

A partir de aquí, el conjunto de actividades que ofrece es diverso, algunas gestionadas desde el propio DEAC y otras en colaboración con otras áreas –como la Biblioteca y Centro de Documentación–, o profesionales –como los comisarios y coordinadores de exposiciones, o los propios

artistas–. Cada una de ellas se enlaza con sus programas específicos en un corpus de trabajo interrelacional, en su mayoría con carácter gratuito, favoreciendo la accesibilidad²⁰.

A parte, y para finalizar este apartado, el enfoque hacia los diferentes tipos de público hace necesaria la labor de evaluación de los diversos proyectos. Es un aspecto fundamental de autoanálisis de la comunicación del museo con sus usuarios. El MUSAC lleva a cabo la tarea a través principalmente del DEAC que elabora memorias sumativas de los talleres y servicio de visita guiada, para uso interno. Se han completado con dos campañas de evaluación de perfil y opinión del visitante, además de su comportamiento ante el montaje expositivo. Aunque por circunstancias diversas no se ha podido dar continuidad para nuevas muestras, el “II Plan de Actuación en Museos de Castilla y León 2010-2015”, recientemente aprobado, contempla la necesidad del mismo²¹.

3. REFLEXIONES FINALES

Como reflexiones finales podemos manifestar que el MUSAC encaja en los principios en los que se mueve la museología crítica. Se construye con el propósito de ser un lugar interrelacional donde el público deja de ser un mero elemento pasivo que contempla. Busca a su vez que el usuario participe y sea informado de ese proceso de configuración de sus fondos y colabora en el desarrollo y creación de sus actividades.

El museo trabaja por proyectos que parten de la reflexión

¹⁶ Sola Pizarro, B., “El DEAC MUSAC y el trabajo con los colectivos locales”, en Macaya, A., Ricomá, R. M., Suárez, M., *Art, museus i inclusió social: el mirall múltiple*, Museo de Arte Moderno de Tarragona, Diputación de Tarragona, 2011, pp. 161-162.

¹⁷ Sola Pizarro, B. (coordinadora), *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de a diversidad*, MUSAC, ACTAR, 2010, p. 19.

¹⁸ Sola Pizarro, B., “El DEAC MUSAC y el trabajo...”, pp. 161-162.

¹⁹ Sola Pizarro, B. (coordinadora), *Experiencias de aprendizaje...* pp. 17 y 21.

²⁰ Sola Pizarro, B., “Reinventar la práctica. Experimentar la teoría”, *Op. Cit.*, 2007, pp. 256, 257-259. Se puede consultar más información en la web del DEAC ya citada.

²¹ El primer análisis correspondió al quinto ciclo de exposiciones que tuvo lugar entre los meses de diciembre de 2005 a abril de 2006 y la segunda entre enero y mayo de 2008, o noveno ciclo. Flórez Crespo, M. M., “La museología crítica y los estudios de público...”, *De arte*, nº 5, 2006. Aunque por circunstancias diversas no se ha podido dar continuidad en nuevas exposiciones, el “II Plan de Actuación en Museos de Castilla y León 2010-2015” contempla la necesidad del mismo y, en concreto, menciona en un plan específico de “análisis de relaciones con los usuarios”: *Boletín Oficial de Castilla y León*, nº 250, de 29 de diciembre de 2010.

teórica y conceptual, que con posterioridad se materializa en exposiciones, actividades, publicaciones, eventos, etc., propios de una institución pública gestionada por profesionales vinculados con el sector de la cultura. Talleres, charlas, encuentros con los artistas y comisarios, guías didácticas y obras en las que el espectador interactúa, son algunos de los elementos imprescindibles en su dinámica; pero nada se da por supuesto ante la diversidad de lecturas que se pueden obtener. Las obras, la colección, las diferentes propuestas de exposición son inevitablemente el lugar de la contradicción en el cual surge el espacio necesario para el debate y conflicto, que permite a los usuarios, los públicos, o al conjunto de la sociedad, la reflexión y toma de conciencia, con la espera de su posterior actuación.

Las propuestas de las diferentes muestras de la Colección MUSAC (hasta la fecha son *Emergencias*, *Fusion*, *Existencias* o *Modelos para armar*) o incluso el primer *Proforma*, plantean un revisionismo crítico de las funciones prototipo del museo: adquirir, conservar, exhibir. Tales planteamientos experimentales, subjetivos, provocadores, son posibles mediante la exposición temporal, difícilmente aplicable a la exhibición permanente de la colección estable. Se deja pues abierto el necesario debate, no tanto para que quede en una confrontación de posturas, como para la necesidad saludable de revisar y mejorar los objetivos, en este caso, de la institución museística, a la par que la sociedad.

Esta actitud implica la aceptación de la subjetividad de la labor coleccionista, de compra o adquisición de obras, y el progresivo abandono de la voluntad de postular o pontificar con categorizaciones reduccionistas o la taxonomización de lo que es o no es artístico. Tales doctrinas categorizadoras, ajenas al museo, son propias de sistemas autoreferenciales de sí mismos, susceptibles de caer en la autocomplacencia de sí mismos, y en caso extremo cautivos de la necesidad del rey de la fábula, que creyendo llevar el mejor vestido, iba desnudo.

Estos planteamientos son inútiles ante la multiplicidad de discursos y posturas de la realidad social del siglo XXI. Los posibles enfoques son diversos y dichos discursos sólo tendrán valor, interés o relevancia para los fines que se hayan propuesto, o las necesidades sociales de cada mo-

mento o coyuntura. Con ello se asume el hecho de estar expuesto aún más a la crítica, pero también es reflejo de la madurez de asumir la responsabilidad de la creación del discurso creativo.

La propuesta de crítica institucional o autocrítica, lejos de parecer un desprestigio hacia la propia institución, favorece la creación del espacio de diálogo adecuado. Se pone en un mismo nivel a sus interlocutores (artistas, obras, comisarios, museo, montaje expositivo, educadores y usuarios) para conseguir la revalorización del significado del museo. Este vendrá dado en el mensaje de respuesta obtenido de su público, usuarios y en conjunto de la sociedad. El DEAC del MUSAC contribuye a su progresiva emancipación mediante estrategias con las cuales introducirlo en su propio proceso de trabajo, como engranaje en el mecanismo de creación e implementación de la institución museística. En su labor se invita a la reflexión crítica a través del arte y la cultura contemporánea. En palabras de su responsable, “nace de una decisión política y por tanto instrumentalizada, de la cultura... los gestores de dichas instituciones tenemos el deber de reconvertir estos centros en lugares sociales, situarnos desde dentro de las infraestructuras culturales para hacer micropolíticas, generar proyectos y encuentros significativos para el ciudadano y reconvertir la rentabilidad política (que nos posibilita), en rentabilidad social, (que nos significa)”²².

En resumen el MUSAC se ha ido configurando institucionalmente desde 1995 y, desde 2002, conceptual y físicamente, esto es, un trabajo en progreso. Es un museo en construcción entendida esta como actitud necesaria para que el museo evolucione de manera paralela a la sociedad con la que convive, a la que se debe y la cual le legitima como institución a su servicio: un museo hecho con y desde la sociedad, no sólo para los usuarios. El tiempo y sus consecuencias determinarán su trascendencia, a la par que la de los museos de arte actual y, en este caso concreto, el papel específico del MUSAC. Todo ello serán cuestiones que ayudarán a dilucidar lo que ha implicado la museología crítica y su relación en tal proceso. ■

²² Sola Pizarro, B., “DEAC – MUSAC – conexiones con el entorno”, *Op. Cit.*, 2005, p. 51.

Jesús-Pedro Lorente*
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos

RESUMEN No hay museología crítica sin museografía crítica. La museología crítica tendría poco sentido si no se derivase de ella una museografía crítica: nuestras teorías han de inspirar la práctica museística. Esto siempre lleva tiempo, pero alguna influencia de nuestros escritos analíticos ya puede ser detectada en montajes museísticos que muestran discursos críticos.

PALABRAS CLAVE: Museología / museografía / montajes museísticos

ABSTRACT Critical museology would have little sense if it wasn't followed by a critical museography: our theories must inspire museum practice. This always takes time, but some influence of our analytical literature can already be tracked in examples of museum displays featuring critical discourses.

THE END OF MODERN CANON AND THE ESTABLISHMENT OF OTHER DISCOURSES

Jesús Pedro Lorente
(University of Zaragoza)

KEYWORDS: Museology / museography / museum displays

EL MODELO REVERENCIAL DEL WHITE CUBE Y SU DECONSTRUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

En la segunda mitad del siglo XX se generalizó en los museos y galerías de arte de todo el mundo occidental una museografía de paredes blancas, con escasos cuadros colgados, e iluminados cada uno con una aureola de luz artificial para inducir a una silenciosa contemplación reverencial, que condujese al visitante por un recorrido predeterminado: el avance de la Historia del Arte según el canon moderno. El ejemplo de referencia fue la exposición permanente de la colección pictórica y escultórica del MoMA en Nueva York, montada por Alfred Barr Jr. en 1958 pero reordenada por William Rubin a partir de 1973 como un espacio todavía más depurado de ornamentaciones y con escasos bancos, más duros y estrechos que los anteriores. Nada invitaba al diálogo y la discusión con posibles acompañantes o con fortuitos compañeros de asiento, sino más bien a un silencioso trayecto de individual contemplación reverencial, así que no es de extrañar que aquel museo fuera comparado, en un célebre artículo de Carol Duncan y Allan Wallach, con los templos de peregrinación cristiana, pues también en esta «catedral de la modernidad» los fieles habían de caminar devotamente absortos, siguiendo un recorrido de iniciación a la revelación del arte moderno¹.

Aquel artículo se ha reproducido luego en muchas antologías para estudiantes de museología, y sus autores se han convertido en acreditados profesores cuyos

libros son fuente de inspiración para el trabajo de muchos otros museólogos. Pero, no nos engañemos, la influencia de dicho texto fue entonces muy escasa en la práctica museográfica, que mayoritariamente transcurría plácidamente inmune a las críticas de los teóricos. El más efectivo cuestionamiento del modelo expositivo consagrado por el MoMA estaba emergiendo en las propias filas de los profesionales de museos, gracias al experimentalismo ensayado en Francia por Pontus Hultén, director del Museo Nacional de Arte Moderno y responsable de exposiciones en el Centro Pompidou de París, inaugurado en 1977. Rompiendo con la peregrinación unidireccional entre muros cerrados a la luz natural, el MNAM era un espacio rodeado de hermosas vistas a la ciudad, con recorridos libres entre «plazas» y «cabañas» donde el visitante-*flanêur* podía aventurarse o no en función de sus intereses, e incluso podía hacer bajar unos peines automatizados para observar los cuadros de unas reservas verticales denominadas *cinacothèques*. Pero Beaubourg no acabó de cuajar como contramodelo postmoderno frente al MoMA, y apenas Hultén dejó de estar al frente, los nuevos responsables encargaron en 1982 una reforma del montaje interior museístico retornando al prototipo del *white cube*, con espacios compartimentados en retícula vertebrados por una avenida.

Curiosamente, su autora era la diseñadora Gae Aulenti, responsable luego de la museografía de Orsay, cuya inauguración en 1986 volvió a marcar otro hito en la deconstrucción del canon moderno, pues este nuevo museo de arte del siglo XIX ya no se centraba exclusivamente en el «avance» del arte innovador desde Delacroix a Courbet, Manet, el impresionismo y postimpresionismo, sino que proponía miradas cruzadas al arte *pompiere* o el simbolismo. Incluso el propio MoMA, mostrándose receptivo a las críticas postmodernas, había reformulado en 1984 su museografía aprovechando la ampliación de su sede por Cesar Pelli: la exposición permanente de su colección escultórica y pictórica mantuvo el mismo itinerario, avanzando laberínticamente a través de salas con una numeración correlativa, pero el visitante ya no

* Esta ponencia la he ido conformando sucesivamente para dos congresos celebrados en 2011, que me han permitido afinar mis planteamientos: el Simposio Internacional de Museología Crítica celebrado en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga y la cuarta edición del Seminario Permanente de Museología en América Latina organizada en el Auditorio de la ENCRyM (INAH).

¹ Cf. DUNCAN, C. & WALLACH, A., "The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual: an iconographic analysis", *Marxist Perspectives*, Winter 1978, p. 28-51 (versión revisada del artículo que ese mismo año habían publicado en el nº 194 de *Studio International*). Los demás estudios sobre el MoMA y la museografía del *white cube* son demasiado numerosos para citar aquí una larga lista, así que remito a la bibliografía referenciada en LORENTE, J. P., *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón, Trea, 2008.

dossier

estaba obligado a seguirlo, pues en vez de continuar imponiendo una sola sola puerta de entrada y otra de salida en cada sala, se permitían otros caminos posibles, conectando por ejemplo la sala 3, dedicada al futurismo, expresionismo y fauvismo, con la sala 6, asignada al suprematismo y constructivismo, que a su vez permitía ir también a la 9, destinada al expresionismo abstracto.

A partir de ahí, el canon museográfico moderno parecía tocado de muerte en un momento histórico con extraordinaria proliferación de nuevos museos de arte, a menudo instalados en arquitecturas industriales reutilizadas, estéticamente en las antípodas del *white cube*. Especialmente significativa del antagonismo frente a un paradigma cuyo estandarte había sido el MoMA fue la proliferación de museos de arte contemporáneo, que renunciaban a contar la historia triunfal del arte moderno centrándose en las tendencias artísticas más recientes. Muchos fueron los ejemplos que por su originalidad arquitectónica sucesivamente se convirtieron en foco de atención²: las estridencias cromáticas en la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart en 1983, el contraste entre arte povera y un marco palacial en el Castello di Rivoli en 1984, el lujo ostentoso del Los Angeles Museum of Contemporary Art en 1987, la curiosa selección de contenidos por salas de colores en el Museum für Moderne Kunst de Francfort en 1991, el diseño de salas de formas específicas para determinadas piezas de la colección en el Guggenheim-Bilbao en 1997, los vastos espacios fabriles del Massachusetts Museum of Contemporary Art en 1999, la inexistencia de luz eléctrica en el DiA en Beacon (New York) en 2003, los muros curvos de cristal en el Museo de Arte Contemporáneo del siglo XXI en Kanazawa en 2004, el retorno a la luz cenital en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 2007, los juegos visuales del Museo Universitario Arte

Contemporáneo inaugurado en la UNAM de México DF en 2008, etc. Algunos de aquellos proclamados hitos en la historia de la arquitectura de museos casi han caído en el olvido pocos años después, lo mismo que algunos neologismos como el «anti-museo» o el «post-museo».

Quizá el mejor candidato a disputar al MoMA su influencia como nueva referencia museográfica sea la Tate Modern de Londres, inaugurada en 2000, lo cual demuestra que la preeminencia en museografía no está sólo en manos de los arquitectos y diseñadores de interiores. Mucho se ha exaltado el acierto de Herzog y De Meuron al reutilizar la gran sala de turbinas como hall central para la recepción y distribución del flujo de visitantes conducidos por rampas, ascensores o escaleras mecánicas, o el añadido sobre la fachada de unas luminosas terrazas para cafetería con vistas al Támesis. Pero todo ello se había experimentado ya en el Centro Pompidou y, por lo demás, otras adaptaciones de edificios industriales han sido museográficamente más atrevidas, por ejemplo el Museo de Arte Romano en la antigua central termoeléctrica de Montemartini inaugurado en 2005 por el ayuntamiento de la capital italiana.

Quien de verdad ha convertido a la Tate Modern en un referente museográfico ha sido su director, Nicholas Serota³, por la presentación de su colección permanente, que no sigue un itinerario fijo de avance cronológico-estilístico, sino cambiantes distribuciones estético-temáticas. Esta reordenación, muy útil para camuflar las lagunas históricas de la colección, ya tenía precedentes cercanos, como el montaje del Sainsbury Centre for the Arts inaugurado en 1991 en Norwich dentro del campus de la Universidad de East Anglia, cuya colección no se presenta en un circuito histórico, sino proponiendo correspondencias visuales entre piezas de diferente origen, como las estilizadas esculturas de Giacometti y las estatuas arcaicas de las islas Cícladas. Pero tales confrontaciones visuales ya existían en las galerías palaciegas y

² DAVIS, D., *The Museum Transformed. Design and Architecture in the Post-Pompidou Age*. Nueva York, Abbeville Press, 1990. GIEBELHAUSEN, M. (ed.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester: Manchester University Press, 2003. MONTANER, J. M., *Museos para el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (edición bilingüe español-inglés). MacLEOD, S. (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. Londres, Routledge, 2005.

³ SEROTA, N., *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames & Hudson, 1996. McCLELLAN, A., *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2008.

Presentación de arte surrealista en la colección permanente de la Tate Modern en 2009



a principios del siglo XX las habían practicado algunos innovadores como Kart Ernst Osthaus en su Folkwang Museum de Hagen, inaugurado en 1902 mezclando arte primitivo y de vanguardia. La originalidad de la Tate Modern no radicaba tanto en el criterio de montaje, sino en su carácter cambiante: lejos de pretender sustituir un discurso canónico por otro, se definía la nueva presentación como una de las muchas lecturas posibles, que sería renovada totalmente al cabo de pocos años. Y en efecto, en 2006 cambió por completo, ganando en radicalidad los paralelismos visuales propuestos y el revisionismo del montaje, que ha llegado a presentar un abigarrado conjunto de pequeños cuadros surrealistas acumulados en diferentes alturas, como en los antiguos gabinetes privados de curiosidades, que tanto fascinaban a Dalí, Ernst y demás miembros del grupo.

No todas las críticas habrán sido entusiastas, pero el impacto en otros museos ha resultado innegable, y no menos controvertido. En el continente americano quizá el ejemplo más comparable que conozco sea precisamente otro museo fundado en un monumental edificio industrial decimonónico, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José en Costa Rica, inaugurado en 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores, cuya personalidad expositiva estuvo muy marcada por el pensamiento crítico de su fundadora y

primera directora, Virginia Pérez-Ratton, a quien tanto le gustaba mostrar paralelismos entre obras de diversas épocas o autores. Pero incluso el propio MoMA de Nueva York inauguró también en 2000 unas instalaciones temporales de su colección permanente en orden no cronológico bajo el título *Modern Starts* –un juego de palabras que anunciaba la próxima apertura del museo ampliado y entre tanto brindaba algunas piezas-estrella de la colección– para gran escándalo de sus habituales, que suspiraron aliviados cuando en 2004 el edificio ampliado volvió a presentar el clásico itinerario cronológico-estilístico –aunque con muchas más puertas de conexión entre salas, e incluso algunas ventanas con vistas a la calle– que al fin y al cabo es parte de la identidad del museo. Bueno es que así sea, pues nadie niega la conveniencia de que la historia del arte moderno sea contada allí de esa manera. Lo que hace falta es abrir otras posibilidades de discursos museográficos.

En España uno de los ejemplos más cercanos al modelo de la Tate Modern es el museo-centro de arte Artium en Vitoria, que tiene una estupenda colección de arte español contemporáneo y cada año va presentando una cambiante selección de la misma clasificada por criterios estético-temáticos: quizá este ordenamiento resulte difícil de aprehender para el público no iniciado, pero cuando el museo fue inaugurado en 2002 quienes protestaron públicamente fueron los artistas, a través de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, pues juzgaban una falta de consideración que algunas pinturas aparecieran colgadas unas encima de otras, como ocurría en las antiguas galerías artísticas, antes de la moderna revelación del *white cube*. Quizá su protesta no cayó en saco roto, pues en la «relectura» de la colección del Museo Reina Sofía que en 2009 comenzó a reorganizar su actual director, Manuel Borja Vilel, introduciendo en las salas además de famosas pinturas y esculturas algunos grabados, maquetas, vídeos y fotografías, sólo estas últimas se acumulan en abigarradas presentaciones en cuadrería, pero nunca las pinturas. Aunque ahora ya nadie se escandalizaría de las museografías recargadas: por ejemplo no se ha criticado el nuevo montaje que

dossier

desde marzo de 2011 luce la sala dedicada a las vanguardias rusas en el Museo Thyssen de Madrid, cuyos cuadros casi tapizan de arriba a abajo los muros, como en algunos famosos montajes de El Lissitzky, pues no dejaba de ser una incongruencia presentarlos según el modelo museográfico norteamericano, adoptado en toda la planta baja del museo.

Hasta algunos museos españoles de arte histórico han llegado a emular los paralelismos por encima de cronologías y estilos puestos de moda por Serota y su equipo en la Tate Modern –pero no en la Tate Britain, salvo el emparejamiento de una pintura tardía de Turner casi abstracta con otra de Rothko en la Clore Wing–. Miguel Zugaza fue pionero cuando dirigía el Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuya colección permanente reinauguró en 2002 con un programa de «diálogos» y «resonancias» que insertaban algunas piezas de arte moderno en las salas de arte antiguo y viceversa: por ejemplo, nada más empezar, en la sala 1 dedicada a la pintura catalana medieval, se sorprendía a los visitantes con el cuadro *Verano* de Godofredo Ortega Muñoz y la escultura *Mujer de la Langosta* de Alberto Sánchez, y en la sala 3 consagrada a la pintura gótica levantina llamaba la atención encontrar el montaje sobre cartón de Antoni Tàpies *Signo y Materia 3-D*. Pero eso se acabó nada más marcharse Zugaza, cuando ese mismo año le nombraron director del Museo del Prado, donde ha seguido reivindicando estas confrontaciones entre maestros antiguos y modernos, aunque sólo en exposiciones temporales. Del mismo modo, Juan García Sandoval, director del Museo de Bellas Artes de Murcia reinaugurado en 2005 tras años de reformas, introdujo la original costumbre de invitar a importantes artistas a presentar una muestra antológica de sus obras en la galería de exposiciones temporales y a la vez intervenir también con algunas de ellas en las salas del museo, para que los visitantes de su muestra no sólo entrasen a esa galería situada en el vestíbulo del edificio, sino que recorriesen también las salas de la colección permanente, buscando los trabajos del artista en cuestión en «diálogo» con sus piezas históricas favoritas –o en lugar de ellas–. Pero

Escultura de Alberto Sánchez en «diálogo» con pintura catalana medieval en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2002



parece que esto son casos singulares y no se trata de generalizarlos, pues si convirtiésemos en norma los montajes que mezclen arte histórico y reciente decretaríamos el fin de las especializaciones museísticas en arte de determinada etapa cronológica. ¡Lo que se pondría en cuestión no sería solamente la museografía del MoMA, sino la propia existencia de museos especializados en arte moderno y/o contemporáneo!

DISCURSOS MÁS CRÍTICOS, INTERROGATIVOS, PLURALES, SUBJETIVOS, PARTICIPATIVOS

Lejos de cuestionar la existencia de museos y centros de arte moderno/contemporáneo, parece que todo el mundo rivaliza por inaugurar más; aunque es cierto que este tipo de especialización cronológico-estilística ya no sigue el modelo marcado por el MoMA en plena Guerra Fría. En lugar de aquel montaje asertivo, que sirviera de catecismo evangelizador de la modernidad, ahora apuestan por discursos cambiantes, incluso para mostrar una selección de su colección, si es que la tienen. Estos museos no cuentan a través de sus fondos artísticos una determinada evolución histórico-artística, sino variados puntos de vista. Y la selección de obras no necesariamente implica

Sala final de la sección “Retrat de la Catalunya contemporània (1980-2007)” en el Museu d’Història de Catalunya



un reconocimiento institucional de su calidad superior, sino que también puede justificarse con otros criterios, como su cualidad desafiante. Se trata de hacer pensar, de alimentar la reflexión crítica, tan reivindicada para nuestros museos que se está propagando la denominación «museología crítica» y, más allá de su influencia entre los estudiosos, también se pueden señalar en la práctica museística discursos de «museografía crítica».

El arte y los artistas contemporáneos son muy dados al cuestionamiento y la provocación, así que no es casual que los museólogos críticos, a falta de un sumo pontífice a quien seguir, reconozcamos ante todo el papel pionero de algunos artistas como Fred Wilson o Peter Greenaway, porque comisariaron corrosivas exposiciones que han inspirado a muchos estudiosos y profesionales de museos⁴. Tampoco es ninguna coincidencia que los museos o centros de arte contemporáneo sean a menudo nuestro campo de estudio favorito; aunque, para ser justos, hay que reconocer que los museos de antropología e historia les llevan la delantera en la implementación de discursos críticos que ponen todo en solfa. Uno de los más conocidos, por sus exposiciones sobre temas polémicos, fue el Musée d’Etnographie de Neu-

chatel bajo la dirección de Jacques Hainard entre 1980 y 2006; pero por su carácter transgresivo en cuestiones museográficas cabe destacar la sección antropológica instalada en la galería 33 del Birmingham Museum, por los interrogantes que plantea sobre el poder, la religión u otros grandes asuntos: de hecho, abundan las vitrinas presididas por signos de interrogación tanto en su exposición permanente en la planta baja como en las temporales de la planta alta. Esta estrategia se ha extendido ahora por muchos museos cuyos rótulos interpelan con preguntas, siendo algunos los que más me han impresionado el parisino Quai Branly al presentar disyuntivas entre esculturas europeas y africanas e inquirir «Antique ou Primitif? Classique ou Premier?», o el barcelonés Museo de Historia de Cataluña, cuya sección final me impactó por mostrar fotos a tamaño natural de catalanes famosos o desconocidos bajo unos leds que interrogan en tres idiomas: «Pero ¿gozamos de los mismos derechos? ¿Tenemos las mismas oportunidades? ¿Estamos más satisfechos?». En Vancouver, el Museum of Anthropology de la Universidad de British Columbia ha convertido esta retórica en norma de estilo, y cuando lo visité en 2010 me maravilló leer en todas las cartelas identificativas de la exposición *Border Zones* no sólo el título, autor, fecha y demás datos básicos, sino también unos párrafos explicativos con declaraciones de cada artista: no se le había preguntado a cada uno qué había querido expresar, sino qué interrogantes planteaba su respectiva pieza.

Muchos museos y exposiciones nos interpelan a menudo sobre temas muy controvertidos, desde la política al sexo, la religión o la violencia, que desde luego tienen amplio eco en los museos y centros de arte contemporáneo. En Sevilla, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se plantea cada año un argumento, por ejemplo «La constitución política del presente» y estructura en torno a él todas sus exposiciones, conferencias, talleres y demás actividades. En Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía plantea a veces asuntos tan delicados como las desigualdades y abusos de poder desde una perspectiva postcolonial, que de forma muy polémica planteaba la

⁴ PUTNAM, J., *Art and Artifact: The Museum as Medium*. Londres, Thames & Hudson, 2001.

dossier

exposición *Principio Potosí* en 2010 (luego llevada a la Haus der Kulturen der Welt en Berlín, así como al Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz), cuyo barroco montaje hacía gala de itinerarios libres, sobre todo porque era casi imposible seguir el propuesto en el folleto por sus comisarios, Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann. Sin duda cabría considerarlo uno de los más notorios ejemplos de museografía crítica, aunque es lástima que el barullo mediático que desencadenó eclipsase otra exposición en mi opinión mucho más sugestiva, «El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI», una lección de «historia crítica del arte» por parte del profesor Juan Luis Moraza, a través de una peculiar museografía quizá inspirada en didácticas exposiciones itinerantes ensayadas en Rusia tras la revolución bolchevique.

Este retorno a los gabinetes de curiosidades barrocos o a otras sobrecargadas museográficas históricas es una típica predilección postmoderna, que podrá explicarse como una reacción frente al *white cube*, pero no pretende acabar con él, sino que también lo asume como una posibilidad más. Frente a la intransigencia con el pasado museístico que mostraron los diseñadores de interiores más fanáticos de la modernidad, eliminando ornamentaciones de estuco, entelados murales y hasta los marcos históricos de algunos cuadros, a muchos museólogos y museógrafos críticos, nos habría encantado que algunos museos como el MoMA, o el Museo de Arte de São Paulo, se conservasen para siempre como un testimonio histórico de la museografía setentera, por no hablar de algunos ecomuseos de los años ochenta, que fueron emblemáticos de la «nueva museología» y ahora están siendo renovados o en vías de desaparición. A mí, particularmente, me entusiasma comprobar que cada vez son más los museos que por medio de fotos, mobiliario museístico antiguo o restituciones parciales, documentan la historia de la institución y de sus museografías históricas. Es una práctica que constaté hace muchos años en el Ashmolean Museum de Oxford, luego en el Louvre e incluso en el Centro Pompidou —la sala 1 del MNAM ahora se titula «Aux origines du musée»— y que he podido disfrutar tam-

bién en el Museo Nacional de Costa Rica o en el Museo Nacional de Antropología en México D.F. Todavía no he podido hallar muchos ejemplos en España, aunque un caso digno de mencionar aquí es la sala en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga titulada «Picasso en el Museo Municipal» donde mediante paredes rojo pompeyano y pinturas superpuestas en cuadrería se evoca cómo era el museo decimonónico en el que el niño Pablo Ruiz pasó muchos ratos cuando su padre era responsable del mismo; y me consta que María Bolaños proyecta abrir tres salas sobre «Memoria del Museo» con las que en el futuro se dará la bienvenida a los visitantes del Museo Nacional Colegio de San Gregorio en Valladolid.

Nunca está más justificada la pasión postmoderna por la autorreflexividad, por el discurso del museo sobre sí mismo, que en casos donde tan interesante o más que lo que se expone es el propio museo y sus montajes o las elucubraciones que generan, de las cuales es bueno hacer partícipe al público, para que sea consciente de que lo que ve se podía haber presentado de otra manera. Uno de los más elocuentes ejemplos de esto lo he encontrado en Victoria (Canadá) en la sección de antropología del Royal British Columbia Museum que, sorprendentemente, recibe al visitante con un cuadro bastante mediocre de un tal Rowland Lee pintado en 1892, donde un vicario protestante está jugando a las cartas con un grupo de rufianes en una taberna. Parece excesivo el lugar de honor y el marco dorado que le han otorgado, pero sería muy digno de enmarcar, como florido ejercicio estilístico de museología crítica, su irónico panel explicativo, pues tras comentar que este lienzo estuvo ornamentando durante décadas el interior del Parlamento, hasta que dicha institución lo donó al vecino museo, se hilvanan conjeturas sobre cómo se consideró apropiado tan grosero cuadro para esos dos pomposos destinos y, a falta de argumentaciones fehacientes, se traslada al lector la pregunta: «What do you think?». Lástima que no hayan pensado en colocar allí un buzón, o al menos una dirección electrónica a la que mandar las respuestas, como por cierto sí hacen al otro lado de la frontera, en Seattle (USA), cuyo espléndido Art Museum tiene otros ejemplos de cartelas que plantean interrogantes al visitante... aunque mejor to-

Panel explicativo y corcho con papeles para que los visitantes escriban y expongan sus comentarios junto a una vitrina de «The 50's Gallery» en el Vancouver Museum



avía es la disposición del Museu de Història de Catalunya, al cerrar su recorrido con unos ordenadores para que cada visitante introduzca sus respuestas a las preguntas con las que termina la última parte de su panorama histórico, a las cuales ya me he referido tres párrafos más arriba.

Lo ideal sería que las respuestas recibidas del público fueran mostradas a los visitantes, pues no basta con que los facultativos de museos sustituyan el tono apodíctico de antaño por reflexiones interrogativas y apreciaciones dubitativas; deberían siempre firmar con su nombre los paneles de sala para asumir el carácter subjetivo de su discurso y, por ende, dar también la palabra a los demás. A este respecto, en España de nuevo quiero destacar el caso del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga pues sus paneles de sala están firmados, y no sólo por personal del museo sino a veces también por profesionales externos. Esta práctica está ya muy extendida en países donde la museología crítica se ha desarrollado más, sobre todo en museos canadienses, siendo un buen ejemplo la Art Gallery of Greater Victoria, en cuyos muros hay estupendas explicaciones firmadas por la directora y por la conservadora adjunta, pero también hay otras de expertos ajenos; aunque aún más llamativo es el caso del MOA de Vancouver, donde algunas vitrinas con materiales de comunidades indígenas llevan la foto y comentario de un miembro de esa comunidad que ha hecho de «curador

invitado», mientras que en el Vancouver Museum he visto algunas secciones, como la dedicada a la historia social en los años cincuenta del siglo XX, donde además de las cartelas explicativas y material bibliográfico consultable *in situ*, dejan unos papeles a disposición de los visitantes para que los fijen en un corcho junto a la vitrina, de manera que los siguientes visitantes puedan leer y compartir esos comentarios cuando vean dicha vitrina⁵.

Esto es un paso decisivo no sólo hacia una mayor pluralidad de discursos sino además en pro de la participación social, pues ya no se trata simplemente de dar la palabra a expertos externos, sino también al público no especializado. En Latinoamérica un ejemplo donde lo he constatado es la Fundación Teor/ética, cuando en el verano de 2009 presentó su colección permanente en una provocativa exposición donde además de las típicas cartelas identificativas impersonales, había textos firmados por diversas personas que proponían su particular explicación o relato inspirados por algunas de esas piezas, encargados a través de un concurso público abierto a quienes quisieran escribir sobre ellas. En Europa quizá el mejor caso de estudio es, una vez más, la londinense Tate Gallery, donde por cierto el reglamento interno hace tiempo que recomienda firmar los textos de sala, por más que eso apenas ocurra⁶; pero en la Tate Modern, gracias al programa «The Bigger Picture» se han complementado las anónimas cartelas explicativas de algunos cuadros con otras pegadas al lado en las que hay comentarios suplementarios firmados por personalidades ajenas al museo, entre quienes no sólo hay profesores y críticos de arte, sino también celebridades como el cantante Brian Eno; aunque todavía más audaces son tres «listening points»

⁵ Sobre estos y otros casos que muestran la aplicación práctica de la museología crítica en Vancouver, remito a LORENTE, J. P., «El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica», *HerMus*, nº 6 (enero-febrero 2011), p. 112-129 (consultable on line en <http://revistahermus.blogspot.com>)

⁶ ARRIAGA, A., «Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate Construyendo conocimiento sobre el arte», *AACADigital*, nº 11 (junio 2010) (consultable en www.aacadigital.com).

dossier

en auriculares instalados junto a tres obras históricas en la Tate Britain donde uno escucha los comentarios de personas procedentes de barrios marginales que han seguido un taller de los servicios educativos gracias a un programa social financiado por la NHS Foundation Trust.

Estos dispositivos interactivos para comunicar comentarios son mucho más sofisticados en muchos museos norteamericanos donde los hay en todo tipo de formatos, consultables desde el teléfono móvil o el ipod así como audioguías en préstamo específicas para niños, jóvenes, o personas con carencias visuales o signoguías para sordos; pero más allá de la inclusión pasiva de públicos especiales, también se busca por este medio la participación activa de un amplio abanico social como intérpretes del patrimonio. Por ejemplo, el Seattle Art Museum o el MoMA de Nueva York ofrecen gratuitamente a todos sus visitantes au-

dioguías explicativas de piezas escogidas de la colección a cargo de una gran diversidad de comentaristas: ante todo los propios responsables del museo, pero también empleados del mismo en tareas básicas, además de artistas, críticos de arte, profesores universitarios u otros expertos externos. En el MoMA, además, la web del museo permite mediante cada uno de esos comentarios en podcast... e incluso enviarles algunos que, si son admitidos por los responsables del museo, serán añadidos a la lista. En realidad, la reivindicación de los museólogos críticos demandando museos que funcionen como foros de discusión e intercambio de discursos plurales, se está haciendo realidad gracias sobre todo a Internet, por medio de blogs, facebook, u otras redes sociales en la era de la Web 2.0 donde el discurso unidireccional del museo al público se está sustituyendo por comunicaciones interactivas de los usuarios con el museo o entre sí mismos. ■

Javier Gómez Martínez
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Estrategias de museografía crítica para romper las barreras con el público

RESUMEN

La transparencia en los museos es un valor en alza, no solo en su arquitectura, sino también por su actual tendencia a dejar que los visitantes vean restauradores y conservadores trabajando. También podría considerarse como una tendencia relacionada con la museografía crítica, pues pone énfasis en el factor humano del funcionamiento institucional.

PALABRAS CLAVE: Transparencia / museos / museografía

ABSTRACT

STRATEGIES OF CRITICAL MUSEOGRAPHY TO BREAK THE BARRIERS WITH THE PUBLIC

Javier Gómez Martínez
(University of Cantabria)

Transparency is a rising value in museums, not just regarding their architecture, but also in their present lean for letting visitors look at conservationist, curators or other employees at work. It also could be argued as a tendency linked to critical museography, since it emphasizes the human factor in institutional operation.

KEYWORDS: Transparency / museums / museography

dossier

Behind the scenes (entre bastidores) es una expresión tan deudora del medio teatral como habitual es *making of* (así se hizo) en el cinematográfico. Hoy, ambas son comunes, y con carácter creciente, en el argot museográfico. Forzados por los cambios en los hábitos socioeconómicos, los museos, tradicionalmente exhibidores, se están volviendo también exhibicionistas; el público desea conocer qué se oculta al otro lado de sus salas de exposición, el dónde, el cuándo y el cómo que han sido necesarios para llegar hasta allí, y ellos están encantados de mostrárselo. Se trata de una manifestación que se justificaría sin necesidad de apelar a una adversa coyuntura económica como la desatada en 2008, que no hace sino alimentar tales estrategias, puesto que equivalen a rentabilizar unos recursos preexistentes: basta con hacer públicos unos espacios y unos procesos hasta ahora considerados privados.

Eso está en consonancia con lo que los sociólogos han detectado ya en otros ámbitos de la vida contemporánea, transidos por la noción de transparencia. Vicente Verdú habla del paso de las superficies opacas del capitalismo de producción a las superficies brillantes del capitalismo de consumo, y de estas a las transparentes del capitalismo de ficción: en hechos concretos, eso equivale a la disolución de la frontera entre lo privado y lo público y a la exhibición, cuando no vigilancia, de la intimidad; quizás, la imagen más indicadora de estas implicaciones sea la del Ayuntamiento de Londres (1998-2003), diseñado por N. Foster como un receptáculo de cristal para el ejercicio de una política que se quiere transparente¹. Ese orden de cosas, que ha sido propiciado, en gran medida, por la generalización de la tecnología digital e Internet, es el que también acusan los museos, pero no vamos a tratar aquí de las expresiones más literales de esa revolución tecnológica en términos de interactividad², sino de las más corpóreas y físicas.

¹ VERDÚ, V., *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 159-169. El autor relaciona estas nuevas pautas con la mentalidad protestante y el empirismo de la cultura norteamericana, y los ejemplos que aporta se multiplican a partir de 1999.

² Véase SANTACANA I MESTRE, J., y MARTÍN PIÑOL, C., *Manual de museografía interactiva*, Gijón, Trea, 2010.

ALMACENES VISITABLES

La variedad más común de ese modo de proceder entre los museos, y hasta hace poco tiempo la única, consiste en los almacenes visitables (*open, visible, study storage*). Las manifestaciones pioneras suelen ser situadas en el Canadá de los años setenta: desde 1976 en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica y, entre 1978 y 1981, en el Museo Glenbow de Calgary³. A nosotros nos interesa no tanto por sus orígenes remotos como por el cambio observado desde esta última década, cuando comenzó a generalizarse lo que antes había sido algo puntual, pero de aquellas primeras propuestas rescatamos su argumentación social («el público tiene derecho a conocer íntegramente su patrimonio cultural»), porque es la misma que hemos leído recientemente en Gran Bretaña. A grandes rasgos, en el marco del proyecto «Collections for People», del University College London, se apelaba al compromiso ético de los conservadores para pensar menos en su currículum y más en hacer públicamente accesible unas colecciones que son de dominio público⁴. De ese debate habían emergido ya los *off-site collections centres*, almacenes aislados y colectivos como el de Birmingham (fig. 1), que recibe visitas públicas desde 2005⁵.

En los Estados Unidos, la referencia indeleble de los almacenes visitables es el Henry R. Luce Center for the Study of American Art del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el *open storage* de la *American Wing*,

³ SLATER, D., «Depósitos abiertos al público: un experimento del Museo Glenbow», *Museum Internacional*, 188 (1995), p. 13. El primero, el MOA de la University of British Columbia, inauguró en 2010 una ampliación que incluye una reformulación de los almacenes visitables, la «Multiversity Gallery», de especial interés para su director, el profesor Anthony Shelton (LORENTE, J. P., «El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica», *Her@Mus*, 6, 2010, p. 125).

⁴ KEENE, S. (ed.), *Collections for people. Museums' Stored Collections as a Public Resource*, Londres, UCL Institute of Archaeology, pp. 9 y 72.

⁵ <http://www.bmag.org.uk/Museum-collections-centre>. Agradezco a Phil Watson, *Head of Collections Management* de Birmingham Museums and Art Gallery, la atención prestada para visitar las instalaciones y conocer su funcionamiento.

Fig. 1. Birmingham Museums and Art Gallery. Museum Collection Centre. Cerámica del Oriente Próximo (septiembre 2010)



abierto en 1988. Lo curioso de su éxito es que sus varios epígonos no se desencadenaran inmediatamente, sino al cabo de doce años, ya en el nuevo siglo: son los de la New York Historical Society (2000), el Brooklyn Museum (2003) y el Smithsonian American Art Museum, Washington DC (2006)⁶. Coincidiendo con esta eclosión retardada y concentrada, el boletín de la American Association of Museums dedicaba un artículo a las diferentes posibilidades del *visible storage*, justificado en que «la tendencia actual hacia unos mayores visibilidad y acceso a las colecciones encierra un gran potencial»; la responsabilidad social también está presente, pero lo que prima es la curiosidad del público por viajar *behind the scenes* o, más gráficamente, «the “wow” factor»⁷.

En Francia, la situación es totalmente distinta. El informe del Tribunal de Cuentas sobre la gestión de los museos en los últimos diez años, hecho público hace escasos meses, demuestra la incapacidad del sistema para

romper una dinámica que se remonta al siglo XVIII, que gravita sobre la conservación de las colecciones y la grandilocuencia representativa pero se desentiende de sus públicos, más allá de investigadores y turistas. Uno de los puntos censurados es la escasa incidencia del concepto de «museothèque», el *visible storage* norteamericano al que remite como modelo, pese a tratarse de un objetivo fijado en 1999; ni siquiera considera, al menos en primera instancia, que la «tour des instruments de musique» del Musée du Quai Branly (equivalente a la «King’s Library Tower» que recorre el vestíbulo de la National Library de Londres desde 1998) cumpla con la promesa inicial de establecer en él una *museoteca*⁸.

En España, como cabía esperar, la situación es clónica respecto a la de Francia. La Asociación Española de Museólogos se identifica con un concepto de almacén exclusivo para investigadores, delegando el acceso del público a otros fondos en las exposiciones temporales y/o itinerantes⁹. La apertura pública de los depósitos sigue siendo algo extraordinario, propio de, por ejemplo, una «noche de los museos». De hecho, acabamos de leer cómo el Museo Nacional de Arte de Cataluña inauguraba un programa de visitas al 80% de sus fondos, los guardados en almacén, «por primera vez en España»¹⁰. Lo que sí va cuajando entre nosotros es una amplia tendencia internacional derivada de lo anterior, que implica la traslación a las salas expositivas de los montajes *a quadreria*, de suelo a techo, propios de los peines de los almacenes y de los gabinetes históricos, que tanto lo uno como lo otro se parece más a lo que cualquier particular puede ver en su propia casa, y de ahí parte de su éxito. En 2010 pudimos comprobarlo en la exposición que el Museo Nacional del Prado le

⁶ REBORA, C., “Curators’ closet”, en KNELL, S. (ed.), *Care of Collections*, Leicester: University Department of Museum Studies, 2004, pp. 197-198. <http://americanart.si.edu/luce/about.cfm?key=351>.

⁷ HILBERRY, J., “Behind the scenes. Strategies for visible storage”, *Museum News* (julio-agosto 2002), pp. 37 y 40.

⁸ COUR des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations*, 2011, pp. 96, 247.

⁹ PALOMARES SAMPER, J. Á., “Los almacenes en los museos”, *Revista de Museología*, 13, 1998, p. 132. MAROTTA PERAMOS, K., “El centro de gestión de depósitos del Nuevo Prado y el Prado Itinerante”, *Revista de Museología*, 42 (2008), pp. 19-24.

¹⁰ “El MUSEO Nacional de Arte de Cataluña mostrará al público las ‘joyas’ de sus reservas”, *Estrella Digital*, 8 de abril de 2010.

dossier

dedicó a *Rubens* (la totalidad de las 90 pinturas de su propiedad reunidas en dos salas) y en la que sirvió para inaugurar el Museo ABC de Dibujo e Ilustración (*El efecto iceberg*, 350 obras en otras dos salas, sumando planeros-expositores como los vistos en los almacenes visitables norteamericanos).

LA VISIBILIDAD DE LOS PROCESOS

Con todo, lo apuntado hasta ahora no es sino el aperitivo de estrategias que cada vez más museos, de casi cualquier bandera, están poniendo en práctica, y esta vez no se trata de la recuperación intensiva de una vieja fórmula sino de la introducción de otras múltiples que tienen un común denominador: no se centran en el objeto sino en los procesos que han permitido su presentación pública, en el *making of*, para entendernos mejor. Puede que nos hayamos percatado de ello con solo repasar la prensa diaria y comprobar cómo los reporteros gráficos priorizan la fotografía de la exposición en su fase de montaje (el acto de colgar un cuadro o de orientar un foco, por ejemplo).

Los museos están siendo conscientes del potencial atractivo que posee su cara oculta para el público, y ellos mismos están explotándolo. Por lo que se refiere a los procesos de montaje de exposiciones temporales, eso, literalmente, es lo que había ofrecido el TEA de Tenerife en enero de 2010: una visita guiada por los tres comisarios de la exposición *Estancias, residencias, presencias* coincidiendo con una jornada de montaje, «en la que el público podrá ver in situ cómo se construye un proyecto expositivo»¹¹.

Mención aparte merece, entre los montajes visitables, la primera exposición temporal organizada por el Museo de la Evolución Humana (Burgos), en octubre de 2010, titulada *Making of: A través de fotografías y muestras materiales*, se desvelaban las claves, los secretos que

habían permitido producir cada uno de los elementos expositivos (fig. 2). Pero quizás, a la cabeza de toda esta serie, tan reciente, de ejemplos, haya que situar uno que nos devuelve a la museografía británica. El Victoria and Albert Museum de Londres, lejos de ocultar el proceso de remodelación de las galerías dedicadas a la Edad Media y al Renacimiento, culminado en 2009, ha permitido no el acceso, naturalmente, pero sí la vista del público de todo el proceso de desmontaje y reinstalación de las colecciones, desde diferentes puntos de la planta alta convertidos en oportunos miradores (fig. 3).

La rutina diaria del personal del museo también se ha tornado en objeto de exposición. En el caso de los museos de arte, el trabajo más atractivo para el profano, el más mediático, es el relacionado con la restauración. Se trata de una actividad doblemente «secreta», por desarrollarse intramuros y por valerse de unos procedimientos arcanos a los ojos del público que dan como resultado la «resurrección» de una pieza determinada, por lo general revestida de un halo de sorpresa, cuando no de milagro. No basta ya con exponer el antes y el después de, sino que la demanda vuelve a ir por el desvelamiento del proceso técnico. Las formas de revelar los trucos de estos magos de bata blanca son variados.

El más extremo consiste en desarrollar los trabajos a la vista, cristal por medio. La Fundación Beyeler, de Basilea, restauró un gran *papier découpé* de Matisse a la vista del público a partir de marzo de 2010, en sala y también vía *web*, en lo que fue acertadamente comparado con un *reality* televisivo¹². En general, se hace evidente la demanda social de ese tipo de información a tenor de la frecuencia y el tono con que viene apareciendo en los medios de comunicación. El taller de restauración del MNCARS, pongamos por caso, era objeto de un reportaje con aires detectivescos («para el no iniciado, es una aventurilla llegar hasta aquí. Las entretelas del mu-

¹¹ <http://www.teatenerife.es/show/visita-guiada-al-montaje-de-estancias-residencias-presencias>.

¹² SHARPE, E., "See why conservation is costly", *The Art Newspaper*, 211 (marzo 2010). JARQUE, F., "Realities' silenciosos en el museo", *El País.com*, 31 de marzo de 2010.

Fig. 3. Victoria and Albert Museum (Londres). Medieval and Renaissance Galleries (enero 2009)



Fig. 2. Museo de la Evolución Humana (Burgos). Exposición temporal *Making of. Cómo se hizo el montaje expositivo* (diciembre 2010)



seo son complejas») en un diario nacional¹³; no cuesta adivinar el calado de las ficciones televisivas de investigación forense en la audiencia para explicar este tipo de fenómeno. Cinco días antes había sido el Museo del Prado el que había estado en todos los medios narrando el hallazgo de una nueva pintura de Bruegel, *El vino de la fiesta de San Martín*, y mostrándola en público en contra de lo habitual («está con las vergüenzas al aire; no es normal que se enseñe así un cuadro», explicaba una conservadora), dada su precaria condición¹⁴; eso, en realidad, acrecentaba el interés mediático. Hemos de tener en cuenta, por añadidura, que este establecimiento acababa de organizar un curso de verano titulado *El*

Prado oculto. La vida secreta de un museo: conservación, restauración, replicación, en el que se mostraba la «trastienda» del museo, con asistencia en vivo al proceso de restauración de unas tablas que pronto iban a dar mucho que hablar por su casi milagroso renacimiento: las de *Adán y Eva*, de Durero¹⁵.

Lo que el Prado hizo a través del curso lo hizo, al mismo tiempo, la National Gallery de Londres con la exposición temporal *Close Examination. Fakes, Mistakes & Discoveries* (junio-septiembre, 2010). El inicio de la exposición dio pie a un amplio reportaje en el dominical de *The Guardian* sobre el departamento científico de ese museo, con atención a su instrumental (microscopios varios, espectrómetro, etc.) y a un equipo humano al que ponía rostro su director¹⁶. La exposición, en sí misma, fue un pequeño prodigio didáctico, por la eficacia con que lograba comunicar al gran público los procedimientos científicos que habían llevado a probar la originalidad o falsedad (sin que esto supusiese su

¹³ FANJUL, S. C., "La 'UVI' del arte moderno", *El País*, 28 de septiembre de 2010.

¹⁴ PULIDO, N., "Hallada una obra desconocida de Bruegel el Viejo", *ABC*, 23 de septiembre de 2010. Este acto de desnudar la pieza es comparable al que el Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Valladolid, 2009) ha llevado a cabo con el retablo de San Benito el Real de Valladolid: el visitante puede rodearlo completamente y descubrir, no sin sorpresa, los secretos de su ensamblaje. La misma reacción, amplificada, produciría la contemplación del trasdós de las bóvedas de nuestras catedrales góticas, como de hecho produce, por seguir entre museos, el trasdós de la *neocueva* del Museo de Altamira (1994-2000), visible tras un muro cortina desde el espacio semipúblico de la biblioteca.

¹⁵ GAVIÑA, S., "El Prado desvela sus secretos", *ABC*, 6 de julio de 2010.

¹⁶ McKIE, R., "How the National Gallery uses science to spot fakes and masterpieces", *The Observer*, 20 de junio de 2010.

dossier

destierro de la colección) de una serie de obras de la pinacoteca. En España, esa exposición encontró alguna crítica excelente que me permito suscribir, elogiando su vocación divulgativa («lo esencial era el planteamiento último: desvelar los secretos en la “cocina”»), «sin un catálogo ostentoso», de modo que «al salir de las salas todos tenían algo de experto»¹⁷. La crítica francesa, en cambio, llegó a ser muy negativa, acabando por reivindicar el atribucionismo del *connaisseur*, el antiguo *juicio del ojo*, por encima de la técnica, y lamentando que el catálogo se hubiera visto reducido a un «petit livret» muy incompleto¹⁸. Estos mismos reproches podrían haber sido leídos en el siglo XIX, y los británicos se habrían mostrado igualmente orgullosos de sus *auténticas* y magistrales falsificaciones.

El curso del Prado nos interesa por otro detalle: tuvo como objetivo manifiesto la salida a la luz pública no ya de las obras, sino de su personal técnico («nuestro objetivo es lograr que el museo esté más presente, tanto sus colecciones como sus técnicos», en palabras del director adjunto de Conservación), y el responsable del taller de restauración del MNCARS era igualmente quien ponía cara visible al artículo citado anteriormente, al igual que acabamos de apuntar en el caso de su homólogo en la National Gallery de Londres. La mejor lección sobre este particular la había dado el British Museum en 2007, al colaborar con la BBC en la producción de una serie de programas de televisión (y un libro equivalente) dedicados a mostrar el funcionamiento del centro «behind the scenes» y a hacerlo, precisamente, a través de su cuerpo de conservadores, restauradores y algunos de los *trustees*; a todos ellos se los escucha en primera persona¹⁹. Los doce capítulos del programa dieron para más, naturalmente, sobre todo a nivel de entrevistas a los trabajadores («we meet by name employees at every level»),

desde el carpintero hasta el director, pero nos quedamos con el razonamiento que abre su reseña: «¿Quiere saber por qué millones (de libras) de los contribuyentes son destinados al arte y no a más plazas hospitalarias?»²⁰. Este gancho coloquial nos lleva, en el fondo, al mismo razonamiento que justificaba la demanda de abrir los almacenes al público: el derecho de todo ciudadano a saber qué se compra o, en este caso, cómo se administra lo que es suyo.

Por otra parte, el British ha incorporado ese tipo de información a su página *web*, y son muchos los museos que hacen lo mismo o algo parecido, es decir, desvelar su trabajo oculto, a menudo «colgando» vídeos en los que los propios conservadores son los encargados de hacerlo. La lista sería tan extensa como poco práctica, pero un ejemplo preciso servirá para demostrar que el interés de este tipo de iniciativas no persigue solamente hacer accesibles al público los procesos que tienen lugar en las salas expositivas de los museos sino, también, humanizarlos, ponerles los rostros de todos cuantos trabajan en ellos. Me refiero al proyecto *30 Seconds*, puesto en marcha por el MoMA de Nueva York en 2009, en colaboración con el artista y director de cine independiente Thilo Hoffmann: el protagonista de cada una de esas grabaciones de 30 segundos de duración es uno de los trabajadores del museo, en cualquiera de sus escalas y no siempre vistos en el desempeño de su trabajo sino también, indistintamente, fuera de él²¹.

A la hora de mostrar, se pueden dar felices paradojas como la que advertimos en el Museo Würth La Rioja (2007). Conspicuo representante de la filosofía del *art in the working place*, no solo se ubica en un polígono industrial, junto a la fábrica, sino que en el propio edificio del museo caben las oficinas de la em-

¹⁷ DIEGO, E., “Abrir la temporada”, *El País*, 11 de septiembre de 2010.

¹⁸ RYCKNER, D., “Close Examinations: Fakes, Mistakes and Discoveries” (reseña de la exposición), *La Tribune de l’Art*, 1 de agosto de 2010.

¹⁹ SMITH, R., *The Museum. Behind the Scenes at the British Museum*, Londres, BBC Books, 2007.

²⁰ “Want to know why taxpayers’ millions go on art rather than on more hospital beds?” (BUMPUS, J., “Behind the scenes at the British Museum”, *The Art Newspaper*, 181, 2007, p. 54).

²¹ <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/6/65>.

Fig. 4. Museo Würth La Rioja (marzo 2010)



presa²². Separado por una pared de cristal, el personal administrativo disfruta de vistas netas hacia la colección y trabaja, literalmente, dentro de ella, pero, al mismo tiempo, se expone a la mirada de los visitantes que acuden al museo (fig. 4). Inmersos como estamos en un contexto netamente *voyeur*, pierde relevancia el hecho de que las actividades desarrolladas al otro lado de la «pantalla» sean tan poco excitantes como puede serlo, a priori, el trabajo de oficina.

Después de lo que llevamos visto, se comprenderá mejor, pero nada será exactamente comparable al Darwin Centre del Natural History Museum de Londres, perfecto corolario de estos recientes usos museográficos. Su segunda y última fase, inaugurada en 2009, contiene laboratorios separados del espacio público por cristales y hasta dotados de interfonos, de modo que los visitantes pueden observar a los científicos mientras trabajan e,

incluso, formularles preguntas²³. Junto a esos escaparates, el cartel «scientists at work» previene contra el uso del flash en la toma de fotografías y, de paso, hace más explícito lo que ya de suyo es evidente: que los investigadores del museo se han convertido, ellos mismos, en especímenes vivos tan expuestos como los de las propias colecciones.

CONCLUSIÓN

Lo que reconocemos en los museos posee una extraordinaria semejanza con lo que está ocurriendo en la educación universitaria a través del Espacio Europeo de Educación Superior (Declaración de Bolonia, 1999), que se promociona como una universidad centrada en los estudiantes. A lo

²² LINDER, S., "Museo Würth La Rioja: por amor al arte", *Revista de Museología*, 45, 2009, p. 53.

²³ KENNEDY, M., "Natural History Museum unveils £78m Darwin Centre", *The Guardian*, 8 de septiembre de 2009. La primera fase del centro, inaugurada en 2002, recurre al *visible storage*.

dossier

Fig. 5. Natural History Museum (Londres). Darwin Centre (septiembre 2010)



largo de los cursos de formación que llevamos recibidos²⁴ hemos visto contraponerse un modelo educativo de grandes asignaturas teóricas enfocado hacia la investigación (el franco-alemán) y otro más enfocado a un trabajo, basado en la práctica, en competencias (anglosajón). Es este último el que define el nuevo sistema, y en él hallamos otras características que también hemos visto implícitas en las estrategias museográficas analizadas aquí. Me refiero a un planteamiento no jerárquico sino dialógico, el aprendizaje como un proceso interactivo entre el estudiante y el docente (lo mismo vale entre el visitante y el conservador), y no centrado en enseñar contenidos (o los objetos dispuestos en las salas a la manera tradicional) sino en enseñar a aprender, poniendo el acento en los procesos (o en cómo se trabaja con esos objetos).

Desde mi experiencia personal, como docente y gestor, puedo añadir que, durante los seis últimos años, he venido ofertando la práctica integrada *Montaje de exposiciones temporales* (2004-2010), en colaboración con Nuria

García Gutiérrez, técnica del Área de Exposiciones. En una ocasión definí esa asignatura como «una especie de *reality*», por cuanto los estudiantes podían «vivir en directo» el funcionamiento de la unidad que administra las exposiciones temporales y la Colección UC de Arte Gráfico²⁵. No era consciente de ello entonces, pero parece claro que de eso tratan tanto los nuevos modos educativos como esta museografía que, vista en el contexto de este simposio, podemos calificar de crítica y a la que hasta ahora me había referido como viva. ■

BIBLIOGRAFÍA

- BUMPUS, J., "Behind the scenes at the British Museum", *The Art Newspaper*, 181, 2007, p. 54.
 COUR des Comptes, *Les musées nationaux après une décennie de transformations*, 2011 (<http://www.ccomptes.fr/fr/CC/Theme-234.html>, accedido 2011.04.30).
 DIEGO, E., "Abrir la temporada", *El País*, 11 de septiembre de 2010 (<http://www.elpais.com/articulo/>

²⁴ Especialmente, los cursos *Evaluación alternativa en la enseñanza universitaria*, impartido por el profesor Eduardo García Jiménez (U. de Sevilla) en 2004, y *Concepto y procesos básicos para el diseño de un portafolio electrónico*, impartido por la profesora Natalia González Fernández (U. de Cantabria) en 2010.

²⁵ SAINZ, I., "Javier Gómez. Área de Exposiciones de la UC", *El Mundo* (ed. Cantabria), 12 de febrero de 2009, pp. 12-13 (p. 13).

- portada/Abrire/temporada/elpepuculbab/20100911 elpbabpor_31/Tes, accedido 2011.05.28).
- FANJUL, S. C., “La ‘UVI’ del arte moderno”, *El País*, 28 de septiembre de 2010 (http://www.el-pais.com/articulo/madrid/UVI/arte/moderno/elpepucul/20100928elpmad_14/Tes), accedido 2010.09.28).
- GAVIÑA, S., “El Prado desvela sus secretos”, *ABC*, 6 de julio de 2010 (<http://www.abc.es/20100706/cultura/prado-desvela-secretos-20100706.html>), accedido 2010.07.06).
- HILBERRY, J., “Behind the scenes. Strategies for visible storage”, *Museum News* (julio-agosto 2002), pp. 34-40.
- KEENE, S. (ed.), *Collections for people. Museums’ Stored Collections as a Public Resource*, Londres, UCL Institute of Archaeology, 2008 (<http://eprints.ucl.ac.uk/13886>), accedido 2011.03.29).
- JARQUE, F., “‘Realities’ silenciosos en el museo”, *El País.com*, 31 de marzo de 2010 (<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/>), accedido 2010.03.31).
- KENNEDY, M., “Natural History Museum unveils £78m Darwin Centre”, *The Guardian*, 8 de septiembre de 2009 (<http://www.guardian.co.uk/environment/2009/sep/08/natural-history-museum-darwin-centre>), accedido 2009.09.08).
- LINDER, S., “Museo Würth La Rioja: por amor al arte”, *Revista de Museología*, 45, 2009, pp. 50-56.
- LORENTE, J. P., “El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica”, *Her@Mus*, 6, 2010, pp. 112-129 (<http://revistahermus.blogspot.com/>), accedido 2011.10.19).
- MAROTTA PERAMOS, K., “El centro de gestión de depósitos del Nuevo Prado y el Prado Itinerante”, *Revista de Museología*, 42 (2008), pp. 19-24.
- McKIE, R., “How the National Gallery uses science to spot fakes and masterpieces”, *The Observer*, 20 de junio de 2010 (<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2010/jun/20/national-gallery-restoration-science>), accedido 2011.05.28).
- PALOMARES SAMPER, J. Á., “Los almacenes en los museos”, *Revista de Museología*, 13, 1998, pp. 131-137.
- PULIDO, N., “Hallada una obra desconocida de Bruegel el Viejo”, *ABC*, 23 de septiembre de 2010 (<http://www.abc.es/20100923/cultura-arte/hallada-obra-desconocida-bruegel-201009231424.html>), accedido 2010.09.23).
- REBORA, C., “Curators’ closet”, en KNELL, S. (ed.): *Care of Collections*, Leicester, University Department of Museum Studies, 2004, pp. 177-201 (ed. or. 1994).
- RYCKNER, D., “Close Examinations: Fakes, Mistakes and Discoveries” (reseña de la exposición), *La Tribune de l’Art*, 1 de agosto de 2010 (<http://www.latribunedelart.com/close-examination-fakes-mistakes-and-discoveries-article002697.html>), accedido 2011.05.28).
- SAINZ, I., “Javier Gómez. Área de Exposiciones de la UC”, *El Mundo* (ed. Cantabria), 12 de febrero de 2009, pp. 12-13.
- SANTACANA I MESTRE, J., y MARTÍN PIÑOL, C., *Manual de museografía interactiva*, Gijón, Trea, 2010.
- SHARPE, E., “See why conservation is costly”, *The Art Newspaper*, 211 (marzo 2010, <http://www.theartnewspaper.com/articles/See-why-conservation-is-costly/20297>), accedido 2011.05.21).
- SLATER, D., “Depósitos abiertos al público: un experimento del Museo Glenbow”, *Museum Internacional*, 188, vol. 47-4, 1995, pp. 13-17.
- SMITH, R., *The Museum. Behind the Scenes at the British Museum*, Londres, BBC Books, 2007.
- VERDÚ, V., *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona, Anagrama, 2006.

OTROS SITIOS WEB

- Birmingham Museums and Art Gallery: <http://www.bmag.org.uk/Museum-collections-centre> (accedido 2011.09.08).
- Luce Foundation Center for American Art: <http://americanart.si.edu/luce/about.cfm?key=351> (accedido 2011.09.08).
- Museum of Modern Art: <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/6/65> (accedido 2010.07.27).
- Tenerife Espacio de las Artes: <http://www.teatenerife.es/show/visita-guiada-al-montaje-de-estancias-residencias-presencias> (accedido 2010.04.16).

Teresa Sauret Guerrero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DIRECTORA DEL MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL DE MÁLAGA

El Museo del Patrimonio Municipal desde la Museología crítica

RESUMEN A partir del desarrollo del proyecto museológico del Museo del Patrimonio Municipal (2007) se plantean las relaciones existentes entre dicho proyecto y la Museología Crítica, desgranándose las aportaciones que el proyecto hace a la nueva disciplina museológica.

La vocación territorial del museo, las apuestas transgresoras que se potencian desde él, la puesta en marcha de actividades que contemplan opciones alternativas a las convencionales, la interrelación física entre el espacio museo y el espacio ciudad, la presencia de miradas ajenas que se pronuncia y se visibilizan a través de textos explicativos en las salas, son apuestas por transgredir en el sentido revisionista de la Museología Crítica.

PALABRAS CLAVES: Museología / patrimonio / Historia del Arte

ABSTRACT

THE MUSEO DEL PATRIMONIO MUNICIPAL FROM THE CRITICAL MUSEOLOGY APPROACH

Teresa Sauret Guerrero
(Museo del Patrimonio Municipal de Málaga)

This paper considers the connections with critical museology in the museological project implemented in Malaga's Museum of Municipal Heritage (opened in 2007), describing its contributions to this new tendency. The territorial projection of this museum, its innovative policies breaking with conventional uses, the interrelation between museum space and city space, the presence of outsiders' standpoints in the explanatory labels, can be characterized as transgressing practices, following the revisionist path of critical museology.

KEYWORDS: Museology / Heritage / Art History

Cuando desde el marco del Simposio Internacional sobre Museología Crítica¹ expusimos el análisis del Museo del Patrimonio Municipal desde la Museología Crítica² me preocupaba demostrar que el MUPAM se había concebido desde esta propuesta y que estaba cargado de detalles que adscribían su proyecto museológico bajo esta disciplina. Cuando terminamos el simposio ya no me importaba nada que el MUPAM se contara como paradigma de la Museología Crítica. Las ponencias y los debates desarrollados durante el evento nos habían demostrado a todos que ese principio de «pensar el museo» que había regido la construcción del MUPAM era lo realmente importante, que la lógica era el territorio en el que el museólogo debe moverse para materializar un proyecto por y para la sociedad que ha de participar con su presencia y consumo en el museo.

La historia tiene unos antecedentes, el momento en el que me encargaron crear un museo sobre la Colección Municipal. Fue entonces cuando me planteé qué hacer con la Colección Municipal, con aquella parte de ella que tuviera capacidad de musealización, y cómo podía crear un discurso que se ajustara a la esencialidad del museo: contenedor y escaparate del Patrimonio Municipal, conjunto más amplio que aquel que tenía la capacidad de ser musealizado.

Me surgieron varias vías de desarrollo. Entre todas siempre afloraba la tradición, el historiar la ciudad desde el apoyo de su patrimonio, y concretamente del material que podía utilizar para ello, que era el que tenía capacidad de musealización, esto es, la colección municipal de carácter plástico.

Desde un primer momento tuve claro que mi horizonte de perspectiva tenía que ser diferente a lo tradicional, no me servía recrear la historia de la ciudad, no nos servía contar la historia de Málaga a partir de su patrimonio porque se

Vista de la Alcazaba de Málaga



nos quedaba corto; Málaga era mucho más que su historia, aunque ésta tuviera cerca de 3.000 años de historia.

Málaga era luz, apertura, visión de exterior, territorio de encuentro, situaciones, conceptos, articulados por unas huellas patrimoniales, extendiendo el concepto de Patrimonio al Cultural, y no solo al histórico artístico.

Pero ¿para qué contar esto?, ¿a quien le interesa, otra vez, recrear, visualizar su historia a través de su patrimonio desde un museo?, ¿esta es la función y razón de ser, hoy, de un museo?

Debo reconocer que cuando afronté este trabajo poco sabía de museología, exactamente la que se puede aprender como visitante del museo. Pero lo que puede parecer un inconveniente lo reconvertí en una fortaleza. Mi ignorancia me permitía una mirada virgen sobre el museo, partir de cero, pensar el museo desde cero, y como el burgués de Molière, me puse a escribir en prosa sin saberlo.

Sí tenía claro que el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga tenía que ocupar un espacio en una ciudad que había iniciado una estrategia cultural en función de su musealización, creando museos e interviniendo sobre el suelo; tenía que servir para fortalecer esa estrategia, y para ello partíamos de dos premisas, una constituía una debilidad y otra una fortaleza.

La debilidad radicaba en su ubicación, fuera del «circuito monumental/museístico» de la ciudad. El Museo estaba en un «no lugar», en un territorio de tránsito que había que personalizar y reconvertirlo para el estar.

¹ I Simposio Internacional de Museología crítica. 1 - 4 de junio de 2011. Museo del Patrimonio Municipal. Málaga.

² SAURET, T., *El Museo del Patrimonio Municipal desde la Museología crítica*, en I Simposio Internacional de Museología crítica, 1 - 4 de junio de 2011, Museo del Patrimonio Municipal. Málaga.

dossier

Su fortaleza radicaba en la personalidad del edificio, especialmente en su fachada de cristal, que daba la posibilidad de crear un museo único en tanto que no aislaba al visitante de su entorno sino que lo integraba, lo fusionaba, y podía servir de punto de partida de una explicación esencial en un museo de la ciudad, la de materializar una de sus claves de identificación, en ese caso su excepcionalidad medioambiental, pero de eso hablaremos más tarde.

En el espectro museístico de la ciudad, existente y programado, faltaba ese espacio en el que la ciudad se entendiera, ese lugar en el que el visitante accediera al conocimiento de la ciudad y a su personalidad para, a partir de él, ampliar el conocimiento mediante las segmentaciones discursivas existentes en los otros museos. Pero el proyecto de un Museo de Historia de la Ciudad ya existía, y no podíamos entrar en conflicto con él, tampoco era necesario. La Colección Municipal era lo suficientemente rica como para poderse articular en unos relatos por los que se accediera a la ciudad, su historia, patrimonio y personalidad.

Este fue el punto de partida: la creación de un proyecto museológico en el que se contuviera la voluntad territorial del museo. La metodología fue la de antropolizar el territorio, segmentándolo, permitiendo la mirada desde la observación externa, y recreando los símbolos tradicionales por nuevos significantes.

El Patrimonio Histórico Artístico de Málaga, de titularidad Municipal, se expande por toda la ciudad. Lo constituyen los espacios naturales singulares (La Concepción, La Cónsula, El Parque, Las Contadoras...), los monumentos (Alcazaba, Gibralfaro, Las Atarazanas...), los monumentos urbanos (a Torrijos, a Heredia, al Marqués de Larios...), fuentes (la de Génova, la de las Tres Gracias...), escultura pública (de Stefan, Laverón, Ivars, Graff,...), urbanismo (Calle Larios, Molina Lario, Pasaje de Álvarez, Plaza de la Constitución, de la Merced...), arquitectura (Teatro Cervantes, Casa Natal de Picasso, Cine Echegaray, Palacio Municipal, Archivo Municipal...), además de una colección de obra plástica constituida por más de 4.000 piezas en la que Picasso tiene un importante papel.

Todo tiene en común en que su razón de ser responde

MUPAM, fachada principal



a una correspondencia del Consistorio con las necesidades o intereses de la ciudadanía. Se han construido o adquirido como una respuesta a la reciprocidad entre ciudad y Ayuntamiento. También la capacidad de simbolizarse y ser referentes de la esencialidad de la ciudad.

A partir de ahí la selección y su ordenación era fácil, solo había que estructurar relatos que fueran referentes de la historia de la ciudad y su personalidad. El punto de partida fue 1487, fecha de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos, y el final hoy/mañana.

El material existente nos permitía hacer guiños, al pasado y al futuro. Una excelente acuarela de Emilio de la Cerda de finales del siglo XIX que recreaba la Málaga Musulmana desde la información documental y arqueológica insinuaba un pasado de cerca de 3.000 años, un viaje que contacta físicamente con la colina de la Alcazaba, una necrópolis fenicia (romana/islámica) y el conjunto monumental del Teatro Romano-Alcazaba-Gibralfaro, el pasado a la espalda como escalas de itinerarios que arrancarían del museo y relataría la historia hacia atrás, y el futuro adelante, tras la transparencia de la fachada, el mar y el puerto como signifiante de la personalidad marítima de la ciudad y referente del futuro. En medio un museo, unas obras que representaban las claves de identificación del territorio: cosmopolitismo, universalidad, fusión, progreso y tolerancia. El apoyo..., escalas patrimoniales. Desde documentos de los RRCC que

MUPAM. Sala de tránsito



configuraron el perfil de la Málaga castellana y cristiana, a Picasso.

Como la ciudad, el museo se transformaba en un espacio de encuentro, para el encuentro, entre la historia, el territorio y su personalidad; inicio de unos senderos que, segmentizados, permitían parcelar la ciudad en rutas hasta el infinito, en donde se contaba la historia, sus personajes y sus intereses, aparte de sus esencias, mediante unos programas de actividades fundamentados en la activación sensorial, de los sentidos, mediante imágenes, olores, colores y sonidos que concretan la idea de ciudad.

El proyecto museológico del MUPAM aspiraba a otro modelo de museo, a otro modo de narrar y presentar. Para ello, la estructura interna se concibió mediante unidades temáticas que segmentaba los periodos históricos y sus consecuencias en la definición particular del territorio, comprensibles gracia al apoyo del discurso, oral o escrito, éstos firmados y en los que sus autores dejaban constancia de sus miradas.

Hay que decir que la arquitectura del museo favorecía la intercomunicación constante con la ciudad, con el

exterior, y el discurso de su esencialidad se hacía presente gracias a las ventanas que remitían en cada sala a conectarse con el exterior y no perder el referente de la ciudad.

Las piezas del interior adquirirían un nuevo significante en función de su simbolización, y transgredíamos con los conceptos tradicionales de la historia del arte, al conceder al componente de la representatividad valor paritario al de la calidad, y singularidad por su excepcionalidad.

La propuesta era la de ofrecer múltiples miradas sobre la ciudad, en la que lecturas alternativas reforzaran los signos de identidad.

Con ello, en principio, nos convertimos en un museo diferente en el que el discurso se trasladaba no solo de forma diferente sino que él mismo era diferente; por otra parte complementaba los objetivos de los otros museos, planteados de forma diferente pero en ningún caso puestos al servicio de la identificación territorial.

Sin duda, esa otra mirada, y las sugerencias a abrirse a otros campos de entendimiento del objeto, al tener la posibilidad de interrelacionarlos y enriquecer su lectura en función de su contexto, actuaba de factor provocador que abría otras posibilidades a las lecturas y a las miradas, y ayudaba a comprender el territorio de otro modo.

Otra intención renovadora era la de no imponer discursos, no afirmar, sino promover preguntas y estar abiertos a las respuestas, múltiples y divergentes; reconstruir en vez de construir. Trabajar sobre el comprender para aprender sobre quienes fueron y quienes somos.

Desde el punto de vista museístico se quería transformar el territorio museo en un espacio para el tránsito, en un punto de partida frente a la tradicional situación de lugar para el estar, y el carácter peripatético del MUPAM lo facilitaba.

Por otra parte, la tradición ha acuñado la idea negativa de la falta de calidad del patrimonio malagueño, porque se analizaba desde la posición de la comparación, de la confrontación: catedral frente a mezquita–catedral de Córdoba, o catedrales de Sevilla o Granada; Alcazaba

dossier

MUPAM. Sala III. Plástica contemporánea



frente a Alhambra, Cano frente a Niño de Guevara o Pedro de Mena..., y sin embargo... Picasso.

Un objetivo de lo alternativo fue, precisamente, ofertar representatividad frente a calidad, magnificar lo común por su significado, elaborar nuevos códigos de lo excepcional a partir de lo emblemático y significativo, transgredir con la exaltación sobre lo no convencional al fin y al cabo, y así fuimos tejiendo senderos de alternativas desde la crítica y lo marginal, lo diferente, que fue la urdimbre del tejido que se acercaba a la Museología Crítica.

Queremos entender que un factor transgresor ha sido el introducir la ciudad en el museo, como cuestionamiento del modelo expositivo habitual de caja cerrada que interioriza la experiencia desde el cerramiento y aislamiento de los muros perimetrales y las distribuciones internas espaciales. Frente a eso oponemos diafanidad, luz natural y espacios de comunicación hacia el exterior acorde con espacios interiores en «infinitem», que proponen caminos y paradas diferentes y libres, con microrrelatos.

Pero no todo es acción, aunque sí libertad. Otras rupturas las provocan las paradas marcadas por las secciones dedicadas a «obras maestras». Paradas fuera de texto que liberan al visitante de todo esfuerzo de comprensión o interpretación, paralizan la acción al provocar una parada y en el «estar» liberamos al visitante, que puede tomar una opción diferente o personal del uso del museo.

También entra dentro de la crítica y el revisionismo el reconvertir los espacios de tránsito en lugares para la comprensión. Material de apoyo para el visitante que contribuye a la comprensión del territorio no desde la imposición de un discurso institucional, sino desde la fragmentación del territorio, enriqueciendo su comprensión mediante textos de especialistas que aportan su conocimiento y personal interpretación del suelo y sus accidentes patrimoniales.

Por último, confesar que el proyecto y sus discursos están plagados de guiños personales, no arbitrarios pero si seleccionados con una doble intención que solo será descubierta por aquellos que puedan sintonizar con una

MUPAM. Sala de exposiciones temporales. *Itinerarios hacia Picasso*. 12 junio - 15 noviembre 2007



época, unos recuerdos, una memoria histórica particular del territorio que se intenta presentar para su comprensión y disfrute a través del museo.

Este discurso solo se completa y materializa a partir del Proyecto de Difusión y los discursos establecidos en las exposiciones temporales.

Al concebirse el interior, en su fragmentación discursiva, como punto de partida para conocer y consumir el territorio, el museo se expande hacia el exterior mediante el programa de itinerarios por la ciudad. Rutas que parten de una obra inmersa en un microrrelato y que da pie a itinerarios cronológicos o temáticos, estos diseñados desde el principio de la alteridad, proponiendo nuevas lecturas sobre la ciudad, siempre en función de comprender sus significantes y unicidad. El proyecto de difusión tiene programado más de quince itinerarios; desde los cronológicos, de la antigüedad al arte público contemporáneo, a los sensoriales, rutas de los sentidos vinculadas al concepto de lo paradisiaco como signifiante del lugar y temas alternativos en donde se incluyen lecturas de igualdad y marginalidad.

El programa de exposiciones temporales está dirigido a completar las lecturas de las salas permanentes, sacar parte del patrimonio oculto y ofertar miradas alternativas sobre temas monográficos. Algunos ejemplos: *Diseño de lo cotidiano*, una puesta en valor del objeto de consumo que adquiere otro valor al excepcionalizarlo mediante su saqueo y montaje expositivo. *Blanca y radiante*, una mirada antropológica del rito de paso del matrimonio, cortejo incluido. *Invocar la salud*, el poder de las reliquias, de la ciencia al rezo como vehículo de sanación.

Tengo que reconocer que cuando desarrollé el proyecto museológico apenas había llegado a la museología crítica; me basé en lo que Santos Zunzunegui denomina «pensar el museo, intencionando la mirada», con el propósito de hacer algo nuevo que, si bien, dado que el patrocinio era institucional, no resultara agresivo, sí, por la carga de contenido e intenciones, sirviera para hacer una puesta en valor de la colección y un servicio a una ciudad que había emprendido el camino de la museificación, y yo pretendía desde el MUPAM reconducirla hacia la musealización. ■

deportes

Actividades
programadas
por el MUPAM

2011

agenda

Departamento de Difusión y accesibilidad

VISITAS

VISITAS INTERNAS

Conocer el museo

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva). Recorrido general por todas las salas que posibilita un acercamiento global a los fondos del museo.

La mujer en el Museo

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- A través de las obras situadas en el Museo se traza un recorrido en el que la figura de la mujer es la protagonista. El objetivo es dar a conocer el papel que ha desempeñado la mujer en la Historia y cómo se ha tratado su representación a lo largo de la Historia del Arte. La mujer piadosa, la mujer independiente o sometida, y la mujer piropeada, como imágenes patrimoniales que revelan la evolución de la mirada hacia el universo femenino, son representadas en el Museo a través de obras como: La Inmaculada, de Fernando Ortiz, Desposorios místicos de San-

ta Margarita, de “Il Parmigianino”; Estudiantes en una taberna, de Antonio Reyna; Requebro, de Leoncio Talavera; María de las Mercedes de Orleáns, de José Denis Belgrano; Mujer recostada griega, de Elena Laverón; etc.

Historias del mar

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Historias del mar es un recorrido por las salas del MUPAM en el que pretendemos profundizar en las relaciones de Málaga con el entorno marítimo, los cambios que se han producido en su geografía, los cuentos populares y leyendas de pescadores, y los sucesos que han marcado la historia de la ciudad.

Diálogos con una obra

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Visita de carácter informativo y formativo en la que el visitante tendrá acceso al conocimiento histórico, estético o iconográfico de la obra pictórica seleccionada, además de la aplicación de conceptos de análisis e interpretación de ésta, con el objetivo de facilitarle las herramientas necesarias para el estudio y la observación del color, la luz, la composición, el volumen, la perspectiva, etc. De esta manera, puede hacer por sí mismo su propio análisis de otras piezas artísticas expuestas en el Museo del Patrimonio Municipal.
- Obras seleccionadas: Desposorios místicos de Santa Margarita (Giro-lamo Francesco María Mazzuola “Il Parmigianino”, 1527), Doña María de

las Mercedes de Orleáns (José Denis Belgrano, 1878).

Visita individual

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes. Inscripción: Gratuita (previa reserva). El MUPAM desea fomentar la individualidad de las visitas y la asiduidad de nuestros visitantes al museo. Por ello, queremos dedicar todos los días del mes a las personas con discapacidades. El servicio de acompañante facilita la movilidad del discapacitado de forma individual por el edificio, incidiendo en los valores histórico-artísticos de las piezas.
- Al igual que en las visitas guiadas, los discapacitados visuales tendrán la posibilidad de realizar la visita de forma táctil.

Visita exposiciones temporales

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Las exposiciones temporales poseen también visitas adaptadas a la temática de cada una de ellas.

VISITAS EXTERNAS: ITINERARIOS DE ENLACE CON LA CIUDAD

Si entre los objetivos del proyecto museológico se encontraba crear un espacio en el que se transmitiera la relación del Ayuntamiento con la ciudad a través de las obras de la colección, una de las vías para hacerlo posible es el programa de visitas que completan el contenido de las unidades temáticas del museo con un itinerario de enlace con la ciudad, de manera que se consigue el objetivo de prolongar sus contenidos hacia el



exterior y musealizar ciertos puntos y recorridos de la ciudad.

Conoce tu ciudad desde el MUPAM

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Paseo de evocaciones y recuerdos a través de las piezas del Museo del Patrimonio Municipal que reflejen usos, costumbres y paisajes del pasado de nuestra ciudad.

Málaga, Ciudad del Paraíso

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Desde el vestíbulo del MUPAM comenzamos un itinerario a través de los sentidos con paradas en los Jardines de Puerta Oscura, Pedro Luis Alonso o el Paseo del Parque. El sonido y el frescor del agua, las sombras y las luces de la vegetación, los olores de las flores, la Historia, el Arte y la Literatura, se mezclan en este paseo para el disfrute de los visitantes.

Málaga en la Antigüedad

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Este itinerario está vinculado a la exposición temporal Arqueología en Málaga y Museología Crítica. Partiendo de dicha exposición iniciaremos un itinerario por los restos arqueológicos pertenecientes a dicha época, además de narrar la historia y tradiciones vinculadas a esta época.

Málaga Medieval

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Las obras Málaga musulmana de Emilio de la Cerda (1879) y Muros de la Alcazaba de Félix Iniesta y Soto sirven de nexo con la ciudad andalusí: La Coracha, la Alcazaba y Gibralfaro, el trazado urbanístico de la medina, los restos de la muralla y otros restos arqueológicos, van completando la imagen de la urbe islámica a través de este recorrido por el museo y la ciudad. Málaga

Málaga, ciudad castellana

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Se comienza con la obra Málaga musulmana de Emilio de la Cerda (1879), pieza que actúa como un guiño al pasado y establece el enlace entre la época medieval e islámica de la ciudad y su incorporación a la Corona de Castilla, y la constitución del primer ayuntamiento. De ella se pasa a la documentación sobre la constitución del cabildo malagueño y las normativas para la castellanización de la ciudad. El conjunto se completa con las mazas de ceremonia de plata del siglo XVII y el plano de Málaga de Joseph Carrión de Mula de 1791, en el que se aprecia la parcelación sufrida desde 1487 sobre la trama islámica. El enlace con la ciudad se establece mediante un recorrido por las calles, plazas y edificios civiles y religiosos que caracterizan el urbanismo de la Málaga castellana.

Málaga Barroca

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- La unidad temática “Fiestas Barrocas en Málaga” es el punto de partida de este paseo por la Málaga de los siglos XVII y XVIII, recorriendo, no sólo los monumentos y obras de arte destacadas de este período artístico, sino también la historia y personajes ilustres de la Málaga barroca, como Alonso Cano, Pedro de Mena y Fray Alonso de Santo Tomás.

Málaga, 1791-1843. “La primera en el peligro de la libertad”

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.

agenda

- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El plano de la ciudad realizado por Carrión de Mula y situado en la sala I del MUPAM nos servirá como prólogo de un apasionante recorrido por la historia, espacios y personajes vinculados a nuestra ciudad en esa época. La plaza de La Merced, la plaza de la Constitución y la Iglesia del Carmen son algunos de los lugares escogidos para este itinerario. La Asociación Histórico-Cultural Eodoro Reding colaborará en la organización de este itinerario el 5 de noviembre a las 17:00 y en otras fechas extraordinarias, en las que participarán personajes caracterizados de época.

La Málaga del XIX

Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.

Inscripción: Gratuita (previa reserva).

El siglo XIX es un periodo de cambios y de auge urbanístico, político, económico y cultural. Por ello, este itinerario ofrece al visitante una visión global de estos aspectos en distintos itinerarios que partirán de la sala II del MUPAM.

Málaga picassiana (en colaboración con la Fundación Picasso Casa Natal)

- En 1891 nace en Málaga Pablo Ruiz Picasso, en homenaje a este ilustre malagueño el MUPAM, junto a al Fundación Picasso, ofrece un itinerario en los que se dan a conocer los primeros años de su vida y la vuelta del mismo a su ciudad natal a través de su obra y su influencia en los artistas de nuestra ciudad. El recorrido



comenzará en las sala II y III del Museo del Patrimonio Municipal para continuar el recorrido por la Plaza de la Merced, C/ Granada Plaza de la Constitución, etc.

Arquitectura sacra

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El itinerario se desarrolla por las salas I y II del MUPAM y el centro histórico.
- Itinerario I:

Durante siglos la religión católica ha sido crucial en la producción artística. Por ello, el visitante podrá descubrir edificios religiosos destacados de la ciudad desde el punto de vista arquitectónico. Partiendo de las salas del MUPAM, iniciaremos un recorrido por la capilla del Hospital Noble, la Abadía del Cister, la Catedral, la Iglesia del Sagrario, la Iglesia del Santo Cristo, la Iglesia del Sagrado Corazón y la Iglesia de Santo Domingo.

Itinerario II:

Este segundo recorrido se dirige hacia la Plaza de la Merced, la Iglesia de Santiago, la Iglesia de San Agustín, la Iglesia de los Santos Mártires, la Iglesia de San Julián y la Iglesia de San Felipe Neri.

Arquitectura contemporánea malagueña

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Un paseo por la arquitectura malagueña más actual, que partirá desde el propio edificio del MUPAM y discurrirá por el centro histórico de la ciudad, de forma que el visitante pueda apreciar la impronta de los edificios más actuales, pero en la Málaga más antigua.

Itinerario de esculturas urbanas

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).

- Los itinerarios parten del vestíbulo y la sala III del MUPAM y se dirigen al centro histórico.

- **Itinerario I:**

Itinerario de enlace con la ciudad en el que el visitante realizará un alto en el discurrir de la urbe para ver y tocar las esculturas que nos rodean en el centro histórico de Málaga. Es un itinerario diseñado para todos los públicos, y más que recomendable para las personas con discapacidad visual, ya que sirve de complemento a las visitas táctiles que oferta el museo.

- **Itinerario II:**

Las esculturas forman parte del paisaje de la ciudad. Por ello, desde el MUPAM mostramos un nuevo recorrido con esculturas que va más allá del centro histórico, regalando, además, un paseo agradable por las calles de Málaga.

Descubre Málaga barrio a barrio

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Dentro de su oferta de itinerarios a la carta, el MUPAM apuesta por la puesta en valor del patrimonio que poseen los barrios malagueños. Los itinerarios partirán de la sala I del MUPAM y, a través del plano de la ciudad de Carrión de Mula, descubriremos la evolución de las zonas menos conocidas. El primero de estos itinerarios enlazará con el barrio de El Perchel, mostrando su historia, personajes ilustres, arquitectura civil y religiosa, etc.

Mujeres en las calles

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El itinerario se desarrolla por las

salas I, II, III del MUPAM, y las calles y plazas dedicadas a personajes femeninos relacionados con la cultura o la historia de Málaga.

- **Itinerario I:**

Se trata de un recorrido de enlace entre la obra y la unidad temática del museo en la que se incluye, y la ciudad, que permite la extensión de los contenidos del museo fuera del mismo. Las salas del Museo del Patrimonio Municipal nos servirán de punto de arranque de un itinerario por calles dedicadas a personajes femeninos de la cultura malagueña.

- **Itinerario II:**

El visitante podrá disfrutar de un nuevo paseo y conocer otras protagonistas de Málaga. Ninfas, Amalia Heredia o Nuestra Sra. De la Esperanza serán algunos de los referentes femeninos del segundo itinerario de Mujeres en las calles.

Málaga ciudad de encuentro

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Este itinerario está dirigido a la población inmigrante, aunque está abierto a la participación de todos los ciudadanos, pues el objetivo es mostrar la huella que han dejado las diferentes culturas que han habitado nuestra ciudad. De esta forma, mostraremos una amplia visión de las tradiciones, la historia y el arte de Málaga a través de la mirada del viajero extranjero o de aquellos que decidieron convivir en tan ilustre ciudad.

TALLERES

Los talleres responden al concepto de diseño para todos. Las personas con diversidad funcional pueden

realizar distintos talleres adaptados a sus necesidades y, además, las personas que no posean discapacidad pueden experimentar el arte poniéndose en el lugar de las anteriores. Así, usamos la expresión artística como medio para concienciar sobre la diversidad funcional, permitiendo también conocer el objeto artístico de forma poco habitual.

Tocando la música. Sones evocados

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Taller táctil-auditivo destinado a las personas con discapacidad visual, y a todas aquellas personas que quieran experimentar el arte desde otro punto de vista.
- El objetivo es propiciar la experiencia estética a través de la conjunción sensorial de lo táctil y auditivo. Para ello, cuenta con una colección de esculturas de gran riqueza textural, que representan diferentes instrumentos musicales, a los que intérpretes profesionales ponen voz y sonido.

Integrarte

- Fecha: De martes a viernes, mañanas y tardes.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Un taller para tomar conciencia sobre las dificultades que las personas con discapacidades encuentran de forma habitual a la hora de apreciar el arte y, al mismo tiempo, conocer cuáles son los mecanismos que se pueden poner en marcha para facilitar esta experiencia. Esta actividad está diseñada para visitantes de todas las edades.

agenda

ACTIVIDADES EXTRAORDINARIAS

Festividad Virgen de la Victoria Málaga Ciudad Castellana: la Virgen de la Victoria

- Fecha y hora: 7 de septiembre a las 10, 11 y 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- El 8 de septiembre se celebra la fiesta local de Santa María de la Victoria, patrona de la ciudad. La jornada anterior, el día 7, el MUPAM organiza visitas guiadas especiales que parten de la unidad temática Málaga Ciudad Castellana, situada en la sala I del MUPAM, en las que el visitante podrá descubrir la historia de Málaga en época de los Reyes Católicos, haciendo especial alusión a la imagen de la Virgen de la Victoria.

Día Internacional del Turismo Conocer el Museo

- Fecha y hora: 27 de septiembre a las 10, 11 y 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- Visita general guiada por el MUPAM, que posibilita un acercamiento a la colección municipal y una visión global de la imagen de nuestra ciudad a lo largo de la historia, que siempre ha sido lugar de paso de viajeros de todo el Mundo.

Día Marítimo Mundial Historias del Mar

- Fecha y hora: 28 y 29 de septiembre a las 10 y 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- En la semana del Día Marítimo



Mundial, el MUPAM ofrece su nuevo itinerario de visitas guiadas dedicado a los relatos marinos que se esconden tras las obras que conforman el valioso patrimonio local. Con Historias del Mar los visitantes conocerán leyendas de pescadores, esa mitología popular que se ha transmitido de generación en generación, o curiosidades vinculadas al entorno marítimo, como los detalles de la calamitosa llegada del General Torrijos a la ciudad y el origen del proceso de “mar robado”, que transformó los límites naturales malacitanos en el XIX.

Día Internacional del Mayor y Día Internacional de las Personas Sordas MUPAM accesible

- Fecha y hora: 30 de septiembre a las 10, 11 y 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- El 1 de octubre está dedicado a las personas mayores y a las personas sordas. El día anterior, 30 de septiembre, el MUPAM organiza visitas guiadas con un monitor especializado.

Semana Europea de la Democracia Local Conocer el Museo

- Fecha y hora: Los días 11, 13 y 14 y 18 de octubre.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- El Ayuntamiento de Málaga organiza entre los días 12 y 18 de octubre la Semana Europea de la Democracia Local. El MUPAM también participa en este evento con unas visitas guiadas por la colección permanente del museo, centradas en resaltar el patrimonio de los distintos distritos de origen de los grupos de visitantes.

Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer Diálogos con una obra: Desposorios místicos de Santa Margarita

- Fecha y hora: 25 de noviembre a las 10, 11 y 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- En esta efeméride, el MUPAM ofrece una visita especial de carácter formativo.
- En la actividad Diálogos con una

obra, en esta ocasión con Desposorios místicos de Santa Margarita de la sala I del MUPAM, se abordará la problemática de la violencia contra la mujer a lo largo de los siglos.

Día Internacional de las Personas con Discapacidad Sones Evocados (Edición en vivo)

- Fecha y hora: 2 de diciembre a las 18 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- Desde el Museo del Patrimonio Municipal fomentamos la integración de las personas con discapacidad durante todo el año, pero con motivo de esta fecha tan señalada se ofrece, el día anterior, un concierto-taller en la exposición permanente de la artista valenciana Ana Sáenz Aliaga, “Sones Evocados”. La múltiple interacción sensorial es el principal objetivo de este taller musical dirigido al público en general, aunque especialmente provechoso para personas con discapacidad visual que, a través del tacto y el oído, evocarán la apariencia de los instrumentos esculpidos por Sáenz Aliaga.

Navidad 2011 El misterio de la Natividad en las iglesias malagueñas

- Fecha y hora: Del 13 al 16 y del 20 al 23 de diciembre a las 10 horas.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El MUPAM se sumerge en las tradiciones navideñas a través de un paseo por las distintas representaciones del “Misterio de la Natividad”. Partiendo de la Sala I, dedicada a la Edad Moderna, los visitantes

podrán conocer, desde el punto de vista histórico-artístico, las versiones del acontecimiento bíblico que ofrecen distintas iglesias del centro histórico, la Catedral o el Ayuntamiento de Málaga.

Día Internacional de la Mujer Una ciudad para la igualdad

- Fecha y hora: 8 de marzo a las 11 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- La figura de la mujer ha sido desplazada a lo largo de la Historia. El objetivo de este itinerario es resaltar la figura de personajes femeninos vinculadas a la historia local, comenzando en las salas del MUPAM y continuando por las calles de Málaga.

Día Internacional de los Monumentos y de los Sitios Descubre Málaga barrio a barrio

- Fecha y hora: 18 de abril a las 11:30 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- El 18 de abril de cada año se celebra en todo el mundo el Día Internacional de los Monumentos y de los Sitios, una efeméride que rinde homenaje al patrimonio cultural y promueve la concienciación ciudadana sobre la importancia de su conservación. El MUPAM, como espacio dedicado a la custodia y difusión de obras patrimoniales, se une a la programación de actividades que festejan este día con un itinerario especial que vincula los principales monumentos de diferentes barrios de la ciudad con los fondos del museo.

Día Internacional de los Museos Conocer el Museo

- Fecha y hora: 18 de mayo a las 10 y a las 12 horas.
- Inscripción: Gratuita (sin previa reserva).
- Con motivo del Día Internacional de los Museos, que se celebra cada 18 de mayo desde 1977, el MUPAM ofrece visitas guiadas para acercar al ciudadano el arte local, y así destacar el papel del patrimonio histórico-artístico en la construcción de la identidad colectiva malagueña.

MÚSICA EN EL MUSEO

Ciclo Música española del siglo XIX

- Fecha y hora: Del 16 de septiembre 2011 al 1 de junio 2011.
- El programa “Música en el museo” es una propuesta de interrelación entre las artes, que viene a complementar el taller Sones Evocados, cuyo objetivo es que, a través de las esculturas que representan instrumentos musicales, el visitante componga imágenes mediante el tacto y el oído en las que la forma y el sonido se fundan y actúen para desarrollar la sensibilidad y la creatividad. A partir de este objetivo se ha diseñado un programa de conciertos que se va a desarrollar a través de ciclos monográficos en los que participarán distintos instrumentos musicales y voces. Esta actividad se complementará con el taller previo al concierto y una visita a salas y obras del museo que tengan relación con el contenido temático del ciclo musical. Se han programado cinco ciclos para las

agenda

tardes de los viernes, desde el 16 de septiembre de 2011 hasta el 1 de junio de 2012.

ACTIVIDADES

Recorrido por la sala II del MUPAM. Taller Sonos Evocados.

Contamos con una selección de esculturas de la artista plástica Ana Sáenz, de una gran riqueza textual, de diferentes instrumentos musicales. Esta propuesta está orientada a experimentar nuevas sensaciones, asociando el tacto y el sonido. Se dirige a un público en general, que quiera experimentar el arte desde otro punto de vista, y a personas con discapacidad visual.

EXPOSICIONES TEMPORALES

La poética del cuerpo en Alberca. 1934-2011

- Fecha: Del 15 de abril al 15 de mayo de 2011

- Lugar de celebración: Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal.

- Contenido:

Gabriel Alberca ha sido, y es, uno de los pintores más representativos de la renovación plástica malagueña iniciada en la década de los 50. Cuando todavía le quedaba mucho que decir se nos ha ido inesperadamente, pero queda su obra y su magisterio, que forman y deleitan a generaciones posteriores mediante unos caminos abiertos siempre

a la modernidad plástica por la que transitaba con facilidad desde la figuración más naturalista al surrealismo, con implicaciones en el Pop, y la abstracción.

En 2006, 16 de febrero al 16 de abril, el Ayuntamiento organizó la antológica titulada: *Gabriel Alberca. Medio siglo de pintura*, en el entonces Museo Municipal (actualmente Museo del Patrimonio Municipal). Resultado de esta exposición fue el enriquecimiento de la Colección Municipal con 68 obras del artista de las que 52 fueron adquiridas por el Ayuntamiento y el resto donadas por el autor.

La circunstancia de su fallecimiento ha obligado al Museo del Patrimonio Municipal a alterar su programación y realizar una exposición homenaje que recuerde al artista. A partir de los fondos propios del Museo se han seleccionado 17 piezas que permiten estructurar un recorrido basado en la figura humana y sus particulares interpretaciones, lo que hemos enunciado *La poética del cuerpo en Alberca*. Partiendo de un autorretrato del autor, la exposición se divide en dos secciones; la primera, compuesta por nueve obras en las que el autor, bajo el lenguaje de un surrealismo con implicaciones del Pop, trabajado en tintas planas, dibujo contundente y conceptualizaciones fragmentadas del cuerpo humano, nos oferta una particular visión del movimiento vanguardista. La segunda sección transita por la figura femenina según su particular visión, fundamentada en las «meninas». Cabezas o figuras del cuerpo entero femenino en las que su definición se efectúa mediante la desmaterialización de

los perfiles y la sugerencia, por los intercalados de zonas de manchas, de la abstracción, que así queda sugerida. Dos de las principales opciones estéticas de su amplio catálogo, dejando para otra ocasión su mirada por el entorno desde el preciosismo naturalista y la abstracción más seria y conceptual, que junto a Dámaso Ruano, se realiza en Málaga.

Málaga en la pintura del siglo XIX

- Fecha: Del 25 de mayo al 18 de septiembre de 2011

- Lugar de celebración: Sala de Exposiciones Temporales, 3ª Planta del Museo del Patrimonio Municipal.

- Contenido:

Los principios sobre el que se sustenta el Museo del Patrimonio Municipal son los de difundir, desde su espacio y obras, el patrimonio malagueño tanto como sus señas de identidad. Su proyecto museológico se fundamenta sobre un texto en el que se narran las principales claves de identidad del territorio haciendo escalas en sus hitos patrimoniales. Un itinerario de ida vuelta que transita desde el museo a la ciudad y viceversa.

Hemos recorrido la ciudad con los fenicios; con la Edad Moderna, descubriendo a Alonso Cano y a Pedro de Mena; y con Picasso, con aquellos pintores contemporáneos que se reconvirtieron mediante su contacto y por los lugares picassianos de la ciudad. Ahora procede insistir sobre una de las principales etapas de su historia, el siglo XIX.

Era el momento por muchas razones. En principio, porque comenzábamos el año con el homenaje a Simonet, un rescate obligado al ser

el pintor uno de los mejores de ese siglo y principios del XX y no suficientemente conocido; y lo terminamos con Nogales, a quien rendimos homenaje junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en el último trimestre del año. Dos ejemplos lo suficientemente sólidos como para comprender que el XIX, y su pintura, constituyeron un referente superlativo de la cultura artística de Málaga. Pero estos autores, como antes Moreno Carbonero o Muñoz Degrain, no quedarían suficientemente valorados si no se hace un ejercicio de contextualización, de ahí que se haya programado la exposición *Málaga en la Pintura del siglo XIX*.

El espacio del que dispone el MUPAM para sus exposiciones temporales no permite reunir demasiadas obras ni de excesivo tamaño, pero las instituciones y colecciones particulares nos permiten hacer una selección lo suficientemente explícita para cubrir nuestros objetivos.

Como una constante, nuestra obligación es sacar de la invisibilidad obras de la colección municipal. En ella existen piezas que se ajustan al relato ahora escogido. Los museos nacionales, concretamente el Prado y el de Málaga, poseen obras de artistas malagueños apenas conocidas, así como la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Y, por último, el coleccionismo particular malagueño, siempre colaborador, cuenta también, con un material que nos ayuda a completar el relato. Resultado de todo ello ha sido presentar obras que se justifican por ser de autores malagueños y por tener como discurso narrativo la ciudad.

Del Museo del Prado nos viene *En-*

cuentro de Sancho Panza con el Rucio, óleo sobre lienzo firmado entre 1876-1878 y en depósito en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, de Moreno Carbonero. Se sabe que el autor pintaba buena parte de sus obras en Málaga y su territorio o rincones eran trasladados a narraciones que se alejaban de la ciudad. La *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* se pintó en la arena de la plaza de toros de Málaga porque la luz malagueña era la que él quería para ambientar el esplendor de Bizancio y buena parte de las escenas del Quijote estaban “rodadas” en suelo malagueño, en fincas de La Hoya de Málaga que visitaba o en donde realizaba estancias.

En la Diputación de Zamora se encuentra, en depósito del Prado, *Efecto de luna* de Guillermo Gómez Gil, un nocturno sumergido en nostalgias en el que la bahía de fondo está inspirada en la de Málaga y en su actividad pesquera. Por último, un exquisito apunte del natural sobre el paisaje de Torremolinos de Carlos Haes señalará la importancia de los autores malagueños en las colecciones nacionales. Junto a estas obras, podemos contemplar las playas de San Andrés, cuando era un lugar para la industrialización con las chimeneas de sus fábricas, pero convertidas en uno de los espacios malagueños más famosos gracias a la monumental obra de Gisbert *El fusilamiento de Torrijos*, y un espacio histórico como protagonista del luctuoso suceso de Torrijos y sus seguidores, gracias a la réplica, en menor tamaño, de la Unión Alcoyana de Seguros.

La peculiaridad de su accidente geográfico, La Hoya, publicitó una

imagen inusual desde el norte y los Montes de Málaga, opuesta a la marinera tradicional, como magistralmente la registra Denis. Después, la personalidad de sus costas, la expresividad de su puerto y determinados hitos arquitectónicos o urbanísticos, aprovechados por los pintores para ambientar escenas o construir monográficamente composiciones, nos harán un recorrido por Málaga y su territorio.

Desde el siglo XVI se fue elaborando una iconografía sobre el territorio en la que Málaga se definía desde el mar y con la bahía o su puerto como protagonista. Fue durante el Romanticismo cuando esta imagen se generalizó desde el óleo y la modalidad del paisaje y las vistas de Málaga desde el exterior se multiplicaron como tarjeta de presentación de su geografía.

Por otra parte, el interior se fragmentó en pequeños espacios que el Eclecticismo aprovechaba para ambientar escenas en donde la referencia territorial y espacial era la carta de naturaleza para una exigida veracidad en lo que pretendía ser una propuesta de arte regido por principios de modernidad. Esta es la razón por la que Málaga se asoma en paisajes, pintura de Historia o de Género a través de lugares como las playas de la Caleta, como nos ilustra la obra del Muñoz Degrain del Museo de Málaga, su mar, según mirada de Verdugo Landi, el puerto visto por Garnet, obra propiedad de la Academia de San Telmo, por Florido de la colección Modigliani o por Herrera y Velasco, que nos ilustra sobre la venida de Alfonso XII a Málaga, de la Colección Municipal. El camino de Antequera

agenda

visto por Ocón, de la colección Peñarroya, o rincones señalados por edificios o arquitecturas singulares: la plaza de toros según Denis, el convento de la Merced que Ferrándiz, en su Eclecticismo, convierte en patio de caballos de la misma, la fuente de Reding, que llamó la atención de Murillo Carreras, Moreno Carbonero o Guillermo Gómez Gil, de la que traemos la primera, propiedad de la Colección Municipal. Todos ellos, más una larga nómina de firmas nacionales, al acercarse al lugar, no pudieron resistirse a su encanto e inmortalizaron la ciudad como un referente más de nuestro importante siglo XIX.

Con todo ello creemos cumplir el objetivo de hacer una puesta en valor de la pintura malagueña del siglo XIX a través de sus firmas y, en esta ocasión, también haciendo de la ciudad la protagonista, reforzando otras miradas que se pueden obtener en Málaga a través de otras colecciones públicas o semipúblicas en las que “lo malagueño” se difumina dentro de otros discursos. Esperamos que esta exposición ayude a comprenderla mejor.

José Nogales Sevilla en colecciones particulares malagueñas

- Fecha: Del 13 de octubre de 2011 al 5 de febrero de 2012
- Lugar de celebración: Sala de Exposiciones Temporales, 3ª planta del Museo del Patrimonio Municipal.
- Contenido:

José Nogales Sevilla es uno de los pintores destacado del centro pictórico malagueño. Comenzó su carrera profesional a finales del siglo XIX asumiendo la estética oficialista

generalizada, el Eclecticismo, como pintor inmerso en la dinámica académica y comercial. A pesar de ello y mediante los géneros del paisaje y florales, supo hacer un convincente ejercicio realista aunque dentro de la contención y con bastantes concesiones a lo convencional, no resistiéndose a introducir narrativas literaturizadas en sus composiciones, incluidas las florales, y trabajando la figura humana en los esquemas más académicos. Destacó como retratista al someterse al modelo con objetividad y traduciendo del personaje sus mejores perspectivas siempre dentro de una sincera objetividad. Como pintor académico obtuvo la máxima recompensa en una Exposición Nacional, la de 1892, con un tema religioso: “El milagro de santa Casilda” en donde dejó claro su adscripción al Eclecticismo saqueando de modelos franceses actitudes y elementos compositivos. Aún así, el esplendor del tratamiento floral que centra la composición marca un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo que sugiere un conocimiento de los nuevos movimientos estéticos aunque no se decida a practicarlos.

En “Dafni” o “El cautivo”, una litera-

tura con dominio técnico en un despliegue de filiación académica que evidencia su sólida formación y su convencimiento del uso de la norma y la regla por encima de actitudes comprometidas con la modernidad. Solo advertimos un acercamiento a ellas en sus trabajos paisajísticos en donde la lección aprendida de Muñoz Degraín, con el que compartía una profunda amistad y estrechos contactos, se aprecia por el empleo de una técnica suelta, una observación minuciosa del natural y una traslación de él segura y objetiva, haciendo que sus paisajes se conviertan en referentes de efectos lumínicos o tomas aproximadas de retazos de la naturaleza en donde el efecto prima por encima de la descripción.

Esta exposición, en la que se le rinde homenaje en el 150 aniversario de su nacimiento junto a la Academia de Bellas Artes de San Telmo y el Museo de Málaga, inicia un recorrido por su obra desde el coleccionismo particular malagueño, depositario de la mayoría de sus obras y en donde se encuentra algunas de sus mejores composiciones y el más completo repertorio de sus intereses iconográficos, itinerario que se completa con la muestra del Museo de Málaga expuesta en el Palacio Episcopal, en donde se contempla “El milagro de Santa Casilda” o “Floristas valencianas” entre otras obras del autor.

Las dos exposiciones se completan con una documentación que ha sido rescatada gracias al académico Julián Sesmero, a quien queremos también rendirle homenaje, impulsor de estas exposiciones y donante a la Academia de San Telmo del legado documental de Nogales, que hasta ahora había estado custodiado por la familia Frago.





La ausencia material de Julián Sesmero no impide que lo hagamos presente con nuestro recuerdo y reconocimiento, ya que todos los que hemos participado en esta empresa no hemos hecho más que continuar su trabajo e iniciativa.



I SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE MUSEOLOGÍA CRÍTICA

- Fechas: Del 1 al 4 de junio de 2011
- Lugar de celebración: Museo del Patrimonio Municipal
- Organizan: Museo del Patrimonio Municipal, Área de Cultura del

Ayuntamiento de Málaga

- Colabora: Universidad de Málaga.
- Objetivos

En España aún queda mucho por hacer para dar a conocer esta reciente corriente teórica y práctica surgida a partir de la nueva museología de los años setenta. Como aquella, también la museología crítica hace hincapié en la proyección social y territorial de los museos; pero mientras los neomuseólogos hicieron de los eco-museos su caballo de batalla favorito, los museólogos críticos prestan más atención al papel de los museos en el contexto urbano.

Sobre aspectos de este tipo se han centrado algunas de las ponencias del congreso que a primeros de junio organizó el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga: el coordinador científico, Jesús Pedro Lorente, ha tratado sobre la relación de los museos con otras instituciones del ecosistema artístico, y el catedrático de la Univ. de Barcelona habló de la proliferación de una nueva generación de museos de historia en ciudades europeas, mientras que Anthony Shelton, director del Museo de Antropología de la Uni-

versidad de British Columbia, trató sobre cómo se abordan cuestiones de identidad y multiculturalismo en Vancouver, y Diego Salcedo explicó ejemplos renovadores de exposiciones fuera del museo en contacto con algunos de los habitantes más desfavorecidos de Bogotá. Otros ponentes adoptaron perspectivas más teóricas, pero ello también concuerda con la trayectoria marcada por esta revista, que ha hecho bandera de valores como el feminismo, la renovación de los estudios históricos, y la investigación sobre la identidad, con Málaga y Andalucía como referentes preferentes.

- Programa

Museología crítica/pedagogía crítica

Oscar Navarro Rojas, Profesor de la Universidad Nacional de Costa Rica, Campus de Heredia (Costa Rica).
F. Xavier Hernández Cardona, DDPATRI "Noves Tecnologies, Patrimoni i Museografia Comprensiva", Universidad de Barcelona.

Carla Padró, Profesora Titular de Educación Artística, Universidad de Barcelona.

Teresa Sauret Guerrero. Directora del Museo del Patrimonio Municipal. Visita al MUPAM.

Jesús Pedro Lorente, Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza.

Diego Salcedo Fidalgo, Profesor de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá (Colombia).

Museología crítica/Historia crítica del arte (II)

Gustavo Buntinx, Lima.

Museología crítica/antropología crítica

Anthony A. Shelton, catedrático-director del Museo de Antropología,

agenda



Universidad de British Columbia (Canadá).

Luis Gerardo Morales Moreno, Profesor de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México).

Fernando Estévez, Profesor de Antropología, Universidad de La Laguna.

WORKSHOP INTERNACIONAL DIGITAL ART HISTORY: CHALLENGES, TOOLS, PRACTICAL SOLUTIONS

- Fecha: 20 al 22 de septiembre.

El workshop Digital Art History: Challenges, Tools, Practical Solutions es una iniciativa conjunta del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga y el Getty Research Institute (GRI), dirigida por Murtha Baca (Getty Research Institute) y Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga).

SIMPOSIO EL SIGLO XIX A REFLEXIÓN Y DEBATE

- Fechas: Del 9 al 11 Noviembre 2011
- Lugar de celebración: Museo del

Patrimonio Municipal

- Organizan: Museo del Patrimonio Municipal, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga

- Colabora: Departamento Historia del Arte, Grupo de Investigación TIEDPA-AN del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

- Objetivos

El siglo XIX ha sido un periodo de la Historia sistemáticamente denostado a lo largo del Siglo XX, primero por su proximidad y la lectura negativa que de él hizo la modernidad Fin de Siglo, segundo, porque, siendo los rasgos más definitorios de él el papel preponderante de la burguesía, que logró imponer su modelo de comportamiento e ideológico, en España y en Europa en general, a todos los niveles: político, filosófico, económico, cultural..., la Modernidad Fin de siglo y las vanguardias del XX miraron hacia atrás “con ira” y todo lo que se enmarcaba en las claves de lo decimonónico se pretendió aniquilar.

Las consecuencias fueron realmente desastrosas, especialmente en el plano patrimonial porque esa política facilitó una degradación paulatina y constante del mismo, cuando no su desaparición. Habrá que esperar a las décadas del siglo XX para encontrar una nueva mirada sobre el XIX.

Tímidamente al principio y de una manera ascendente después hasta llegar a hoy día, el XIX se fue primero admitiendo, después conociendo para pasar a ser respetado, valorado y, actualmente, admirado e incluso, se puede decir que, puesto de moda. No hay más que ver la proliferación de equipamientos culturales y espacios museísticos dedicados al arte del siglo XIX, las estrategias de tutelajes sobre aspectos patrimoniales de ese siglo hasta ahora no contemplados e incluso las múltiples líneas de investigación abiertas con el consiguiente enriquecimiento historiográfico experimentado. Málaga se ha convertido en los últimos tiempos en un paradigma de



este proceso. Ciudad decimonónica por excelencia, imbricada en un estrategia Patrimonial basada en la reafirmación de las señas identitarias del territorio, ha girado su mirada, y sus actuaciones, sobre el XIX, abriendo vías de valoración que abarcan todos los campos, desde la recuperación histórica de los sucesos acaecidos en ese siglo, a las intervenciones urbanísticas, arquitectónicas o patrimoniales en general, favoreciendo estas políticas el acercamiento de la sociedad a este proceso e implicando a la sociedad civil hasta el punto que ha habido un reforzamiento del coleccionismo de las artes plásticas de este siglo. Un proceso que, de momento ha culminado con la creación del Museo Carmen Thyssen Málaga, museo monográfico de la pintura del siglo XIX española.

Es por ello, que se entendía que era el momento para detenerse y hacer una puesta al día de todos estos procesos, analizar sus causas y reflexio-

nar sobre los resultados, teniendo en cuenta, además, que la Universidad, a través de sus planes de estudios y los proyectos de investigación del Plan Nacional de Innovación y Ciencia especialmente, apoyan esta reivindicación contribuyendo a su mejor conocimiento mediante la investigación y la docencia.

Por estas razones se ha considerado la conveniencia de organizar este Seminario que tiene como objetivo revisar cuestiones como la docencia, la investigación, difusión y tutelaje de la cultura artística del siglo XIX. Para ello se ha reunido un equipo de profesores de distintas universidades españolas y museólogos especialistas en el Arte del siglo XIX que desarrollan estos campos desde diferentes plataformas como son la docencia universitaria, la Investigación, el Museo y la Difusión mediante el comisariado de exposiciones y planificación de estrategias de conservación. Las disertaciones se completaron con una Mesa redonda en donde el tema

puso a debate el «caso» específico de Málaga. Al finalizar cada una de las tres sesiones se debatió acerca de los asuntos planteados.

- Programa

- Miércoles 9 de noviembre 2011
Ignacio Henares, Catedrático de Hª del Arte de la Universidad de Granada. *El siglo XIX en la docencia universitaria*

- Carlos Reyero Hermosilla, Catedrático de Hª del Arte de la Universidad Popeu i Fabre de Barcelona. *Líneas de investigación sobre el arte del siglo XIX en España*

- Mireia Freixa, Catedrática de Hª del Arte de la Universidad de Barcelona. *Nuevas miradas, nuevos temas sobre el Patrimonio del siglo XIX español*

- Nuria Rodríguez Ortega, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. *La Historia del Arte como producto decimonónico. Reflexiones historiográficas*

- Jueves 10 de noviembre 2011

- José Miguel Morales Folguera, Catedrático de Hª del Arte de la Univer-

agenda

sidad de Málaga. *Urbanismo decimonónico. Su puesta en valor*

Javier Ordóñez Vergara, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. *El Patrimonio Arquitectónico decimonónico. Su puesta en valor*

Ascensión Hernández Martín, Profesora Titular Universidad de Zaragoza. *La recuperación del Patrimonio Industrial para usos culturales*

• Viernes 11 de noviembre 2011

Jesús Pedro Lorente, Profesor titular de la Universidad de Zaragoza. *El efecto Orsay: viejos/nuevos museos especializados en el arte del siglo XIX*

Javier Baron Thaidigsmann, Museo del Prado. *Estrategias de tutelaje del Patrimonio plástico decimonónico desde el museo*

Teresa Sauret Guerrero, Catedrática de Hª del Arte de la Universidad de Málaga. *Difusión del Patrimonio artístico decimonónico desde la temporalidad expositiva*

Mesa redonda: La Cultura artística decimonónica y Málaga.

• Modera: Óscar Carrascosa Tinoco, Doctor en Literatura. Universidad de Málaga

• Intervienen: Teresa Sauret Guerrero, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. *La sombra del XIX en Málaga.*

José María Luna, Historiador del arte y Gerente de la Fundación Picasso. *Picasso y la cultura artística del XIX en Málaga.*

Lourdes Moreno, Directora artística del Museo Carmen Thyssen Málaga. *El Museo Carmen Thyssen Málaga.*

Francisco García Gómez, Profesor Titular de Historia del Arte de la

Universidad de Málaga. *El patrimonio arquitectónico del XIX recuperado en Málaga.*

Sábado 12 de noviembre 2011
Ruta de enlace con el MUPAM:
El siglo XIX en el centro histórico malagueño



1. PROGRAMA PARA ESTUDIANTES (NIVELES ESCOLARES Y BACHILLERATO)

PROGRAMA EL MUPAM EN LA ESCUELA

El Departamento de Educación y Formación del Museo del Patrimonio Municipal (MUPAM) inaugura durante el curso 2011-2012 un nuevo programa educativo que traslada la riqueza del patrimonio municipal malagueño a la escuela mediante estrategias de la Pedagogía Crítica que se relacionan con las áreas de competencias del currículo escolar. Un técnico del museo se desplazará a los centros escolares que lo soliciten e introducirá a los estudiantes en diversas vías de lectura y comprensión de la creación artística y el patrimonio cultural.

- Fecha y hora: De martes a viernes, en horario de mañana (a concertar con el centro educativo).
- Inscripción: Gratuita.

PROGRAMA DE VISITAS ESCOLARES

Visita guiada a escolares

- Fecha y hora: De martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva). Coincidiendo con el comienzo del curso académico 2011-2012, se ha programado visitas guiadas al Museo del Patrimonio Municipal. La finalidad de estas visitas es responder a las necesidades de los distintos niveles de los centros educativos de Málaga. Se ha confeccionado una visita para cada uno de los niveles educativos: Primaria, Secundaria y Bachillerato. De igual manera, cada visita cuenta con su propio material didáctico.

Conociendo el Museo del Patrimonio Municipal

- Fecha y hora: De martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Visita dirigida a alumnos de Primaria.
- Fases:
 - Las actividades de la pre-visita, realizadas en el aula con el cuaderno didáctico, enviado previamente al centro.
 - El recorrido interactivo por las salas del MUPAM, guiado y tutorizado. El taller, planteado como desarrollo y complemento de algunos conceptos, ideas y actividades trabajados durante la visita.

Dialogando con la ciudad

- Fecha y hora: De martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.



- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Visita dirigida a alumnos de Secundaria.
- Fases:
 - Pre-visita: En el instituto de destino.
 - Visita: En las salas de exposición permanente del MUPAM.
 - Taller: En el aula didáctica.
- Itinerarios artísticos por el MUPAM
- Fecha y hora: Martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Visita dirigida a alumnos de Bachillerato.
- Fases:
 - Pre-visita: En el instituto de destino.
 - Visita: En las salas de exposición permanente del MUPAM.
 - Taller: En el aula didáctica.

PROGRAMA PARA DOCENTES Y EDUCADORES

Programa de formación docente para el profesorado, previo a las visitas escolares guiadas.

- Fecha y hora: Una jornada al mes de tres horas, en horario de tarde.
- Inscripción: Gratuita.

Material:

- **Dossier del profesor:** se entrega en las sesiones formativas; material para que los profesores preparen previamente la visita con los alumnos en el colegio.
- **Cuaderno didáctico para los alumnos:** es un material para utilizar antes de la visita, durante la visita al museo y con posterioridad a ella, como refuerzo de la experiencia en el aula.

3. PROGRAMA PARA PÚBLICO INFANTIL Y JUVENIL Septiembre 2011

Educación en imagen I

- Fecha y hora: 6 y 7 de septiembre, de 11 a 13 horas.
- Inscripción: Gratuita. La inscripción, para niños entre 6 y 12 años, puede realizarse hasta el día anterior al inicio de las sesiones.
- El Departamento de Educación y Formación propone un taller de repaso y adaptación al nuevo curso escolar centrado en el sugestivo lenguaje de las imágenes. En esta primera edición de “Educar en imagen”, los escolares aprenderán a interpretar los símbolos y signos que se esconden tras las obras plásticas, a partir de la escultura “Inmaculada Concepción de la Virgen María” de Fernando Ortiz. Así, los más pequeños perfeccionan sus habilidades perceptivas al mismo tiempo que descubren las conexiones de esta obra con la historia y tradición local. Estas sesiones de refuerzo académico son las primeras actividades de la nueva programación didáctica y lúdica que el MUPAM ha diseñado para esta temporada, y sirven como recurso pedagógico complementario al aprendizaje de materias elementales como la Historia, el Arte, la Geografía o la Literatura.

Navidad 2011 ¡Se arma el Belén! (IV edición)

- Fecha y hora: 27 y 28 de diciembre, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Dirigido a escolares entre 6 y 12 años. Se construirá un portal de Be-

agenda

lén inspirado en su carácter multicultural, utilizando como base la riqueza del patrimonio municipal malagueño.

El primer día utilizaremos las obras que se exhiben en las salas de exposición permanente del MUPAM para la recreación de los decorados y de los personajes de nuestro Belén. De esta forma, dotaremos de un nuevo sentido y significado iconográfico a los personajes representados en las pinturas, convirtiéndolos en los verdaderos protagonistas de la actividad.

Semana Blanca 2011 El tesoro perdido del galeón “El Rayo”

- Fecha y hora: Del 29 de febrero al 2 de marzo, de 11:00 a 13:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- En el Museo de Patrimonio Municipal hay numerosos misterios y enigmas sin respuesta. Ayúdanos a descifrar las claves que nos permitan encontrar, tras una divertida búsqueda, el tesoro perdido del galeón *El Rayo*.

Día Internacional de los Museos (18 de mayo)

- La “Muy Hospitalaria” Ciudad de Málaga
- Fecha y hora: 18 de mayo, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva). El MUPAM invita a los niños y niñas de Málaga a formar parte de un taller durante la Semana Blanca, en el que descubrirán la valentía y el arrojo que mostraron los malagueños tras el naufragio de la fragata de guerra alemana *Gneiseau* el 16 de diciembre



de 1900, y que supuso la concesión del título “Muy Hospitalaria” a nuestra ciudad.

Talleres de Primavera

PRIMAVERA EN EL MUPAM (II edición) Cenachos y Boliches

- Fecha y hora: Primavera 2012, de martes a viernes, de 10:00 a 12:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El Museo de Patrimonio Municipal fusiona en este taller nuestro patrimonio cultural, etnográfico y gastronómico. Algunas pinturas de la exposición permanente serán el lazo de unión para la explicación del lance de pesca artesanal conocido como “el copo”, en el que los niños y jóvenes aprenderán, entre

otros conceptos, qué es una jábega, un marengo o un charrán. Los participantes también realizarán una “espetada” en el Museo.

Verano 2011 CAMPAMENTOS DE VERANO

- Fecha y hora: Julio de 2011, de martes a jueves, de 11:00 a 13:00 h.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- El Departamento de Educación y Formación del MUPAM quiere ofrecer a los niños y jóvenes de Málaga una alternativa a las típicas mañanas de verano en la playa. La riqueza del patrimonio municipal malagueño nos da la oportunidad de plantear diversos talleres para aprender a trabajar con las formas artísticas, relacionarnos con nuestro entorno, y valorar la variedad de modos expresivos que

tiene el ser humano. Cada taller está adaptado a la edad y expectativas de los participantes, y versa sobre un tema en concreto, que se irá desarrollando a lo largo de las cuatro jornadas de las que consta el taller.

- Tema de la edición: MÁLAGA Y EL MAR

Semana del 5 al 7 de julio

- Título: El tesoro perdido del galeón “El Rayo”
- Edad: de 6 a 9 años.
- Nº participantes: 35
- Breve descripción: En el Museo de Patrimonio Municipal hay numerosos misterios y enigmas sin respuesta. Ayúdanos a descifrar las claves que nos permitan encontrar, tras una divertida búsqueda, el tesoro perdido del galeón *El Rayo*.

Semana del 12 al 15 de julio

- Título: El naufragio de la fragata Gneisenau, la “Muy Hospitalaria” ciudad de Málaga
- Edad: de 9 a 12 años.
- Nº participantes: 35
- Breve descripción: En este taller descubriremos la valentía y el arrojo que mostraron los malagueños tras el naufragio de la fragata de

guerra alemana Gneiseau el 16 de diciembre de 1900 y que supuso la concesión del título “Muy Hospitalaria” a nuestra ciudad.

Semana del 20 al 22 de julio

- Título: Travesías y navíos en las costas de Málaga
- Edad: de 12 a 16 años.
- Breve descripción: Los participantes aprenderán a diferenciar las distintas embarcaciones que han fondeado en nuestras costas a lo largo de su historia para, posteriormente, descubrirlas en las pinturas de la exposición permanente y temporal.

Semana del 26 al 28 de julio

- Título: ¡Truenos, rayos y centellas!
- Edad: Todas las edades.
- Breve descripción: Los escolares podrán sumergirse en un mar de historias, cuentos y leyendas a través de todos los sentidos, realizando una travesía por las artes visuales y auditivas.

4. PROGRAMA PARA FAMILIAS MUPAMio

- Fecha y hora: Sábados y domingos, mañana y tarde.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).

• *Mupamio* es una actividad dirigida a todos los miembros de la familia, que se realiza mediante un material específico para los adultos y otro para los niños, de modo que los primeros tienen la información específica de las obras y son los que ayudan a sus pequeños a descubrir las piezas del Museo. Los niños tienen a su disposición otro material con un mapa y una serie de pistas que les van llevando hacia las obras. A través de este recorrido por algunas de las obras de la colección, padres, hermanos mayores o abuelos pueden participar activamente en la educación cultural de los más pequeños.

Juega creando

- Fecha y hora: martes, miércoles y jueves.
- Inscripción: Gratuita (previa reserva).
- Es una actividad de participación activa en el que los pequeños participantes disfrutarán de una visita adaptada a su nivel, un taller de cerámica y otro de pintura que posibilitará un primer acercamiento al arte y al Patrimonio Municipal de Málaga ■

El museo en escena. Política y cultura en América Latina

AMÉRICO CASTILLA (COMP.), BUENOS AIRES, PAIDÓS, 2010

Parece apropiado reseñar aquí este importante libro en el que participan dos prestigiosos pioneros de la museología crítica en Latinoamérica, el colombiano William Alfonso López Rosas y el costarricense Óscar Navarro Rojas; aunque en esta ocasión sólo el segundo esgrime esta denominación, y hasta comienza su artículo definiéndola, mientras que el primero, a pesar de haber escogido un tema políticamente polémico, elude en esta ocasión el apelativo utilizando expresiones perifrásticas, como también lo hace el propio



responsable de la antología en su introducción, en la cual reivindica para los museos el pensamiento crítico y sentencia: «En su mayoría, los museos del siglo XX se caracterizaron por proveer una información unidireccional y una voz institucional que no podía ser confrontada, mientras que los nuevos prototipos propician múltiples voces e interpretaciones». Si Américo Castilla demuestra con estas palabras estar tan en sintonía con los museólogos críticos, pero evita cuidadosamente esa identificación, supongo que se trata de una prevención contra cualquier tipo de colonialismo intelectual, especialmente si se trata de tendencias procedentes de Estados Unidos de América

o de Europa. De hecho, el artículo de Néstor García Canclini, profesor argentino activo en México, glosa argumentos de James Clifford en reivindicación de una nueva globalidad integradora de las periferias, pero reivindicando el propio punto de vista de los ciudadanos de países periféricos. Por eso, seguramente no es casual que todos los artículos de este libro sobre los museos y la política cultural en América Latina estén escritos por autores latinoamericanos; aunque cabría alegar que también hay periferias dentro de las periferias pues, como casi siempre, llama la atención el gran protagonismo de los argentinos, seguidos de mexicanos y brasileños, mientras que los museos y museólogos de muchos otros países que no son grandes potencias culturales apenas estén representados: ¡Y eso que, para lo que es habitual, se ha hecho aquí un gran esfuerzo de diversidad pues al menos Bolivia, Chile, Colombia y Paraguay tienen su respectivo artículo monográfico sobre algún aspecto de sus ofertas museísticas! Pero lo que se hecha de menos es la superación de ese planteamiento básico, en el que se suceden artículos donde algún reconocido experto escribe con gran conocimiento de determinados museos de su país, y se llegue a un estadio superior, en el que se aborden panoramas comparativos entre museos de varios países. Por eso tiene gran mérito el artículo de Óscar Navarro, que abarca toda Centroamérica, e incluso ha escogido sus principales ejemplos a comentar en museos de Honduras y Nicaragua –quizá para no hacerse demasiados enemigos entre sus colegas costarricenses–. Y sobre todo quiero destacar los artículos de la brasileña María Margaret Lopes y la argentina Irina Podgorry, que trazan un panorama del desarrollo histórico de los museos de historia natural en toda América Latina, desde las postrimerías de los imperios coloniales español y portugués a finales del siglo XIX. Poco importa que se trate de la reedición corregida y actualizada de dos artículos ya incluidos en un libro editado en México en 2008, donde a su vez se tradujo al español un artículo que había sido originalmente publicado en su idioma natal por la

profesora brasileña en 2003. También el artículo de Ticio Escobar había sido incluido en una conocida compilación a cargo de María Luisa Bellido Gant, *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, libro publicado en España por editorial Trea en 2007. Pero teniendo en cuenta la escasa difusión en España de las publicaciones museológicas producidas en los países latinoamericanos, o incluso las dificultades para encontrar libros de uno de esos países (y viceversa) nunca están de más las reediciones. Es más,

sería hora de que los museólogos de habla hispana nos planteásemos una antología de textos de museología de los últimos veinte o treinta años, al estilo de tantos Readers que ya existen en inglés y son lectura muy útil para profesores y alumnos de las universidades anglosajonas. Ojalá de esta compilación, y otras como la de María Luisa Bellido arriba citada, surja en el futuro próximo una compilación de compilaciones.

Jesús Pedro Lorente Lorente

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Normas para la edición de *Museo y Territorio*

Los trabajos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Podrán estar redactados en español, francés, alemán, italiano o inglés. Irán precedidos de una hoja en la que figure la siguiente información:

- Título del trabajo.
- Nombre completo del autor o autores, información de contacto y breve curriculum.
- Nombre de la institución científica a la que pertenece(n).
- Abstract del artículo con una extensión no superior a 150 palabras.
- Palabras clave del artículo (entre tres y cinco).

Los trabajos se presentarán en soporte informático y en papel formato DIN A4, a doble espacio y por duplicado. El tamaño de la letra será 12, tipo Times New Roman. Las páginas y las notas irán numeradas, éstas últimas a pie de página y las llamadas con números volados y sin paréntesis. Las contribuciones a la sección Investigación no superarán las 15 páginas y 10 ilustraciones, mientras que las críticas de libros no podrán superar las dos páginas. Las ilustraciones, que serán numeradas consecutivamente y con un breve pie o leyenda, deberán presentarse en soporte informático con máxima resolución (mínimo 300 ppp) en formato TIF o JPG. Las referencias bibliográficas de cada texto irán al final del mismo, ordenadas alfabéticamente, adecuándose a los siguientes ejemplos:

LIBROS

- Autor/es, título del libro en cursiva, ciudad, editorial, año.

ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1980.

CAPÍTULOS DE LIBRO

- Autor/es, título del capítulo entrecomillado, en Autor/es (Dir./Ed./Coord.), título del libro en cursiva, ciudad, editorial, año, pp.

CALVO SERRALLER, F., "El fin de los museos de arte contemporáneo", en TUSSELL, J. (Coord.), *Los museos y la conservación del patrimonio*, Fundación Argentaria-BBVA, 2001, pp. 31-38.

ARTÍCULOS DE REVISTA

- Autor/es, título del artículo entrecomillado, nombre de la revista, nº, volumen, ciudad, editorial, año, pp.

HERREMAN, Y., "Museos y turismo: cultura y consumo", *Museum International*, nº 199, Vol. 50, París, UNESCO, pp. 27-30.

ARTÍCULOS EN PRENSA

- Autor/es, título del artículo entrecomillado, nombre de la revista o periódico, día-mes-año, pp.

JARQUE, F. y ZABALBEASCOA, A., "Templos del arte y el ocio", *El País*, 11- julio-2009, p. 23.

DOCUMENTOS ONLINE

- Las citas observarán el siguiente modelo:

WILLET, P., "The Victorian Women Writers Project: the library as a creator and publisher of electronic texts". The public-access computer systems review. <<http://info.libuh.edu/pr/v7/n6/will7n6.htm>> (Consulta: 27 abr. 2006)

CITAS EN EL TEXTO

- Texto sangrado, separado del cuerpo principal y entrecomillado. Cuerpo 11. Interlineado sencillo.

Los originales, una vez analizados por el Consejo de Redacción, se someterán a la evaluación externa de dos especialistas en la materia pertenecientes al Comité Científico, mediante el sistema del doble ciego, manteniendo el anonimato tanto del autor como de los evaluadores, tras el cual, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, que se comunicará a los autores en el plazo máximo de seis meses desde su recepción.

Las primeras pruebas de imprenta serán enviadas a los autores para su corrección, que se limitará al aspecto ortotipográfico y que deberá ser enviada en el plazo de una semana desde la fecha de recepción. La corrección de las segundas pruebas será efectuada por el Consejo de Redacción.

Los autores de artículos y críticas de libros recibirán gratuitamente cinco ejemplares del número en el que se publique.

Envío de colaboraciones y correspondencia:

FUNDACIÓN GENERAL UMA

Boulevard Louis Pasteur, 35. Aulario Rosa Gálvez (nº 5).

Campus de Teatinos. 29071 MALAGA.

e-mail: museoyterritorio@uma.es

www.museoyterritorio.es

