

Por qué así (introducción)

Cuando escribí *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos* (2006), en esta misma colección, lo hice mirando hacia atrás desde el principio, como el historiador que soy, buscando las raíces de la teoría del museo, las del siglo xx, para discernir desde ellas no una línea unívoca, sino un discurso dual recorrido por tensiones más o menos disimuladas bajo trabajadas concordancias. El presente desde el que escribía, en cambio, quedaba como un punto de llegada que se resolvía, si acaso, en las fricciones entre una *nouvelle muséologie* y otra *new museology* que comenzaba a verse en la base de una *critical museology*.

Este otro libro, en cambio, nació como un estudio, no exento de intereses docentes, que diera cuenta de la museografía observable actualmente, en el día a día, con el fin de sistematizar sus manifestaciones; se trató desde un principio, pues, de analizar el presente para intentar comprenderlo. En la comisión de esa tarea, fue cobrando cuerpo un poso museológico, más teórico, que es el que explica esas evidencias empíricas. En unos momentos en los que se antepone el interés de la práctica al de la teoría (Lorente, 2013: 134), en los que se reivindicán los estudios que mezclan teoría y práctica como muestra de la *uncertainty* (la que será recurrente «incertidumbre») en los museos (Grewcock, 2014: 187), cuando ya antes también se había negado la tradicional distinción entre museología y museografía, entre teoría y práctica, para subrayar así que la práctica está determinada por las mismas estructuras socioeconómicas que la teoría (Shelton, 2011: 35). En estos momentos me he encontrado con que esas estructuras resultaban más comprensibles a través de la práctica, la museografía. La teoría me ha ayudado a comprender el sentido y las razones de la práctica, pero entenderla ha sido un proceso laborioso, si no penoso, a causa del tono filosófico que generalmente la envuelve y que, desde los filósofos, parece haberse extendido a otros intelectuales contemporáneos. Son de agradecer los esfuerzos de Jean-François Lyotard (1995) al presentar la posmodernidad *explicada a los niños* o de Jacques Derrida (2009) por resumir la deconstrucción hasta meterla en una *cáscara de nuez*, pero me temo que no son suficientes. Más bien, y a riesgo de estar viendo la paja solo en el ojo ajeno, son la constatación de que lo normalizado es una forma de escribir, un uso tortuoso del lenguaje, por emplear un adjetivo más *polite* que los manejados para el caso por Tom Wolfe (2002: 202), y no me refiero al brillante e insistente «rocó» (léase barroco tardío), cuando comenta el párrafo por

el que la revista *Philosophy and Literature* declaró a Judith Butler ganadora (y no *ex aequo*) de su Concurso de Mala Escritura en 1998. Sin ironía, por otra parte, el estilo de Jacques Lacan ha sido descrito como «barroco», en el sentido epocal del término (Fueri y Fueri, 2003: 23).

La museografía de hoy se comprende desde el pasado reciente en el que se halla enraizada, desde la posmodernidad (y viceversa, más llanamente), a la que corresponde una teoría del museo que es la museología crítica, un adjetivo repetidamente empleado en este libro. Por ese y por otros cauces llega un aluvión de preguntas retóricas tal que «¿El fin de los museos?» («La fin des musées?»), como hacía la conservadora del Centre Pompidou Catherine Grenier (2013). Los análisis sobre el futuro de los museos se multiplicaban a medida que el siglo pasado se acercaba a su final, del mismo modo que lo hacen los que vaticinan su final a medida que el nuevo siglo se aleja de su milenario inicio, todavía tan próximo, no obstante. Hay quien se apena resignadamente porque la renuncia a lo que había sido su meritoria función específica (poner en contacto a personas reales con objetos reales en un entorno significativo) en favor de nuevos modos de simulación a la moda («currently fashionable modes of simulation») represente ese final, como la filósofa Hilde S. Hein (2000: 149). Habrá quien, ante lo mismo, montará en cólera, como veremos hacer al historiador francés Marc Fumaroli. No obstante, y en general, las respuestas apuntan a un sí, pero... (más esperanzador que adversativo), asumiendo que el final de un modelo es el inicio de otro, igual que en el mito del eterno retorno, esa construcción mental tan difícilmente reconciliable con la noción de historia, como lo es la propia posmodernidad. Aun en la Antigüedad grecolatina, consciente como era del tiempo histórico, el propio presente era percibido como inferior a las «edades» previas y progresivamente peor, pero, «en la agravación de la situación contemporánea, una parte, por lo menos, de los hombres veía los signos anunciadores de la regeneración que necesariamente debía seguir» (Eliade, 1994: 123). De modo análogo, el estado de ánimo museológico que nos acompaña no excluye el pesimismo, pero invita al optimismo: «Se presiente que todo va a cambiar» y en eso radica la «belleza de las crisis», siendo el museo «una institución “constitutivamente crítica”, destinada a vivir en una inseguridad permanente», dirá la directora del Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, María Bolaños (2010: 18). «Creo firmemente que en este inicio de siglo los museos están en un momento de viraje», añadirá una de las impulsoras de la plataforma portuguesa museologia.porto, Alice Semedo (2011: 272). En la actitud hacia el futuro de los museos, lo racional (moderno) queda relegado por lo sensible (posmoderno), por las emociones, las intuiciones incluso. Lo vemos en pareceres particulares y se repetirá en otros múltiples aspectos abordados aquí.

Como lo racional tiende a lo cuantitativo y lo sensible a lo cualitativo, quizás no sea tanta cuestión de buscarle un nuevo nombre a lo que quiera que haya sido del

museo en la actualidad, sino de buscarle un nuevo adjetivo. Otro que también está muy presente, ya desde el encabezamiento de varios capítulos, es el adjetivo *vivo*, que era el que tenía en mente cuando participé en el «I Simposio Internacional de Museología Crítica» (Málaga, 2011), pensando en calificar a una institución que quería desentenderse por completo de cualquier connotación distante, estática, rígida o aburrida.¹

Pero no es solo eso. Al juego distributivo que traemos entre manos se le puede sumar el giro de lo macro a lo micro. Desde el mismo fondo epocal que los pensadores galos citados en cabeza, en 1973 concretamente y en un lenguaje, ahora sí, transparente, el economista británico E. F. Schumacher (1984: 63) formulaba la siguiente pregunta retórica: «¿Acaso no tenemos ya suficientes “señales de los tiempos” que indican que hace falta volver a empezar?». Lo hacía, claro está, desde la celeberrima colección de ensayos que reivindica la hermosura de lo pequeño. Como es bien sabido, constataba la gran escala alcanzada por las organizaciones, en general, e identificaba las parejas de contrarios que ello implicaba. Resumido con sus propias cursivas, lo grande necesita la centralización, «la regularidad del *orden*», encarnado en el administrador, a expensas de la descentralización y del «desorden de la *libertad* creadora», encarnadas en el «*emprendedor*» (ibíd.: 209). Esa vuelta a empezar da pie al prefijo neo-, toda vez que el anhelo de lo pequeño y desordenadamente creativo se opone a lo clásico tanto como asimilable sería a lo medieval o gótico. No en vano, una de las causas a las que el mismo autor (ibíd.: 72) achacaba la situación presente era la destrucción de «la cultura clásico-cristiana de la baja Edad Media[, que] poseía un sistema de interpretación de signos que era muy completo y asombrosamente coherente, es decir, un sistema de ideas vitales que daban una descripción muy detallada del hombre, del universo y del lugar del hombre en el universo». Vayamos sobre el aviso, en términos generales, de que lo pequeño cotiza al alza hoy, y no pienso en microcréditos ni *crowdfunding* (que también cuentan), sino en aserciones tan netas y epocales como la que le podemos leer al cineasta Guillermo del Toro (2014: 211) ahora mismo y asumiendo la incomparable escala del tiempo geológico: «Lo único

¹ El contenido de aquella intervención, centrada en los almacenes visitables y la exhibición de procesos internos, ha quedado integrado —ampliado— en este libro, como también lo ha hecho —resumido— el de una intervención anterior en el «I Seminário de Investigaçao em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola» (Oporto, 2009), sobre la adopción de estrategias propias de la industria cinematográfica por parte de los museos (Gómez Martínez, 2010: 137-150 y 2011: 133-141). Agradezco a los profesores Alice Semedo (Universidade do Porto), Teresa Sauret (Universidad de Málaga) y Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza) las invitaciones respectivas. Con este último, además, comparto el proyecto de investigación del Plan Nacional titulado «Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones» (HAR2012-38899-C02-01), Ministerio de Economía y Competitividad, convocatoria de 2012, del que él es IP. Siempre maestro, aquí le debo especialmente la revisión, enriquecedoramente crítica, del manuscrito de este trabajo.

que podemos hacer es cambiar el mundo con cosas pequeñas», como hacía la niña protagonista de *El laberinto del fauno* (2006).

El caso es que el museo es una de esas organizaciones que, pese a enseñarnos lo que es la medida de aquel tiempo geológico y sin tener relación directa con el orden económico productivo, al menos *a priori*, había acabado acusando los efectos potencialmente perniciosos de lo grande, a fuerza de crecer, aupada por el éxito. Por eso ahora, reactivamente, tiende a prestar más atención a lo pequeño, a lo cercano. Cuanto más humano, cotidiano, prosaico incluso, más empático con el destinatario, con el individuo al que siempre ha debido servir. Lo que colecciona el museo es de suyo grande e importante, tanto que, por tradición, lo hemos considerado como tesoro, producto divino, si natural, o de un genio, si artificial. Pero ¿y lo que hace? Eso ya es otra cosa, más cercana, a cargo de hombres y mujeres que viven entre y como nosotros, cuanto más, mejor. Oigamos: «Suceden demasiadas cosas en un museo para que uno tenga tiempo de reparar en los cuadros. En un museo, los cuadros son casi siempre lo más accidental; en algunos casos podría prescindirse de ellos por completo sin que el museo dejara de tener un gran interés cultural [...]. Lo más atractivo de cualquier museo es el museo mismo» (Ors, 2007: 322, 325). Lo dice un personaje de ficción con el que nos volveremos a cruzar un par de veces, un vigilante de sala con una no muy constructiva imagen de su museo, el asimismo inexistente de los Expresionistas en la ciudad alemana de Coblenza. Se refiere, en realidad, a detalles observables de manera inmediata y tan nimios como la incidencia de una sombra en la pared o las grietas de un banco, pero, si le resulta misteriosa la cantidad de «cacharros» acumulados en el cuarto de objetos perdidos, en lo que son sus espacios naturales de trabajo, qué no diría del almacén o del laboratorio. Tales son las cosas que siempre han ocurrido en los museos, pero que prácticamente nunca, hasta ahora, lo habían hecho a la vista del público. Otras sí ocurrían, claro, durante el recorrido preestablecido desde la primera hasta la última sala, pero, estadísticas aparte, nadie se interesaba por su punto de vista, el del visitante, como tampoco importaba, pongamos por caso, el de los vigilantes de esas salas.

Lo cotidiano es bienvenido y el elemento humano aflora por doquier, pero no se trataría del humanismo renacentista, sino de otro anterior: el humanismo gótico. Si antes, en los años sesenta, setenta y aun ochenta, el afán de desinstitucionalizar la imagen llevó a la búsqueda de denominaciones alternativas a la de museo (centro, instituto, ciudad), hoy se juega con las mayúsculas. No me refiero a que se junten en glamurosos acrónimos que, en sí mismos, funcionan como opciones denominadoras menos o nada intimidatorias, sino a cómo, paralelamente, se evitan en el discurso ortográfico. Es algo constatable a un nivel socialmente generalizado (también lo vemos en la universidad por lo menos), tratando de acortar distancias entre el cielo y el suelo. Ya ocurrió en el siglo XII.

Por eso, otro adjetivo muy presente aquí es *gótico*. Lo considero reflejo de otro componente de la misma posmodernidad que me parece determinante: el neomedievalismo, la identificación de nuestro propio tiempo con un presente nuevamente gótico y no por ello condenable. He pretendido proyectar sobre la museografía contemporánea la curiosidad y el optimismo con que los *novatores* del Barroco (hablo por Juan Caramuel) se asomaron a un pasado no ya restrictivamente clásico (el que correspondería a la modernidad), sino plural, aditivo, con cabida también —y no en último lugar— para los godos. Apareció como una intuición fruto de las clases de arte medieval que recibí en la Universidad de Valladolid en mi época de estudiante, cuando la profesora Julia Ara nos explicaba el tránsito del arte románico al arte gótico a partir de la humanización de los temas (la Anunciación-Encarnación o Cristo rindiendo cuentas él mismo durante el Juicio Final) y de las formas (naturalismo) en el siglo XII. Así, la vida que anhelan los museos asumió una máscara gótica que vendría a sintonizar, además, con el *revivalismo* romántico de nuestros propios días.

Aquella lección coincidía con otra anterior que se refería a cómo aquel mismo siglo había sido el de Pedro Abelardo, pionero en el uso del aristotelismo dialéctico y autor de aquella autobiográfica *Historia calamitatum mearum* en la que también rendía cuentas de su propia humanidad (Valdeón, 1984: 151). Ese componente subjetivo y personal constituye otra de las reivindicaciones actuales del museo, ya ha quedado apuntado. Tiene también que ver con este trabajo, compuesto como está desde la biografía personal, desde las investigaciones previas en museología y, asimismo, desde las desarrolladas aún antes en historia de la arquitectura, especialmente la de la gótica fuera del nicho cronológico historiográficamente asignado. Además, a medida que ha ido progresando, he tenido menos reparos en expresarme en primera persona y desde la experiencia puramente personal, algo que primero empecé a admirar en el profesor Jesús Pedro Lorente (2006: 30) y a lo que me fue progresivamente animando la influencia de la metodología etnográfica del trabajo de campo en la museología (crítica). Apenas comencé a percatarme en el simposio de Málaga, pero fui siendo plenamente consciente al descubrirla en la bibliografía especializada a partir de entonces, entre la que me facilitó mi colega Óscar Navarro y títulos más recientes como los de Bouquet (2012) o Grewcock (2014).²

² Fuera del plano estrictamente académico, deseo agradecer también las observaciones no solo bibliográficas aportadas por Paulino Rubín y Miguel Durán, suplementarios ojos en y por el mundo. En general, las bibliotecas que he utilizado recurrentemente, y a cuyo personal me complace incluir en este punto, son las de Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, en Vitoria-Gasteiz; las del Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Guggenheim en la misma ciudad; en Santander, Universidad de Cantabria aparte, han sido las de la Fundación Botín y el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria. Por último, este reconocimiento quedaría incompleto sin sumar a todos los museos que han permitido expresamente la publicación de las fotografías (realizadas por el autor salvo otra indicación) que van incluidas.

Pero si el museo que viene, que ya está entre nosotros, no es tanto uno en el que (solo) hay cosas, sino otro en el que, además y ante todo, pasan cosas, la mayor o menor grandilocuencia o trascendencia de esos eventos no deja de ser un complemento circunstancial, importante en sí mismo, pero complemento de modo. Por lógica gramatical, antes se halla el hecho de que pase algo, la acción, el verbo. Por eso, queda aún un adjetivo que sería el que, a mi juicio al menos, mejor calificaría al museo actual. Las ya seculares críticas a su inmovilismo han acabado por ponerlo, literalmente, en marcha, hasta el punto de que apenas se reconoce en el espejo; de ahí que los museólogos le busquen nuevos nombres. Ha tomado plena conciencia de que no puede fiarlo todo a los objetos (sustantivos), finitos, y necesita desarrollar acciones (verbos), repetibles, sin final predeterminado, a su alrededor. Al hacerlo, está siendo consecuente con la tipificada noción posmoderna de tiempo, no ya lineal, sino fragmentaria e infinitamente recurrente, y, sobre todo, está haciendo justicia a su propio nombre. Tan habituados a interpretarlo como casa de las musas y a asociarlo con pinturas y esculturas, olvidamos (Johan Huizinga nos lo recordará) que las artes plásticas nunca fueron cosas de las musas, cuyo patrocinio se refería a las justamente calificadas como artes músicas: poesía, música y danza, más evidentemente. En ellas, la obra es la ejecución misma, su proceso, y su creciente presencia en el museo se traduce también en todo tipo de acciones. Estaríamos hablando, pues, de un museo músico y, en consecuencia, infinito, interminable o, empleando una expresión coloquial que resta solemnidad y aporta una cercanía que también anhela, «de nunca acabar».

Museo músico, museografía de nunca acabar, museografía gótica... Son expresiones que considero capitales, pero, a la vez, demasiado crípticas si se leen desde la cubierta. Por eso, el título apela directamente a una museografía al filo de un nuevo milenio: por la bisagra en términos de estricto cómputo cronológico en la que nos hallamos, por la derivación valorativa a la que da lugar (milenarismo). Por el modo en el que está expresada, pretende, además y sobre todo, reflejar la circunstancia de equilibrio dinámico, en movimiento, su condición no estática, dogmática ni autoritaria. Adicionalmente, desde ese quicio, cual Jano, mira en dos direcciones, hacia adelante y hacia atrás: las tendencias que apuntan al futuro contienen trazas de recurrencias desde el pasado. Podríamos compararlo con lo que está haciendo el cine, la revisión de viejas historias fabulando sobre sus orígenes, desde los de la Bella Durmiente hasta los del Conde Drácula.

En términos de lenguaje y fuentes, este libro puede ser interpretado como una colección de frases (citas) extraídas (apropiadas) de documentos contemporáneos para componer un paisaje en el que la museografía actual cobre parte de su sentido. Si hay quien tilda una publicación especializada como *The Art Newspaper* de «combinación de noticias y chismorreos del sector» (Thompson, 2009: 309), prefiero no saber la opinión que puede merecer la prensa diaria, o al menos su aplicación,

a un trabajo que pretende ser de investigación; lo que sí sé es que de uno y de otra he hecho un uso extensivo, con gran contento. Hablo del recurso reiterado a textos publicados en los *media* por periodistas y también por artistas, que se valen de ellos para llegar a un público más amplio (desde Pedro Almodóvar hasta Zaha Hadid, pasando por Orhan Pamuk). A menudo, se trata de noticias pequeñas y cotidianas, incidentales, que engordan la bibliografía, pero que funcionan como píxeles a la hora de componer un panorama más amplio, el paisaje. No dudo que esas piezas podrían haber sido otras, podrían haber sido más, pero son aquellas a las que he tenido acceso físico e intelectual, desde unas determinadas circunstancias materiales y personales, desde la subjetividad, desde mi tendencia a analizar la realidad conforme a un planteamiento dual (el positivo del negativo y viceversa), con todas las prevenciones reduccionistas que se quiera. A medida que pasaba el tiempo, los años, se hacía más frecuente la incorporación de tal o cual noticia directamente en el texto, en sí mismo en estado de constante progreso. Sin embargo, el tiempo verbal que naturalmente le habría correspondido a esa documentación y a esa acción tomada del y realizada en el presente respectivamente, cambiaba por el pasado, pensando en la perspectiva de una futura culminación. Hoy, por ejemplo, mientras escribo esta introducción, me ha cautivado la reseña publicada por *The New York Times* sobre el nuevo Museo Jumex en Ciudad de México, a cargo Holland Cotter (2014), uno de mis periodistas favoritos. Lo que se clava de lleno en este punto, aquí y ahora, creo que por motivos ya evidentes, es su observación acerca del tamaño de las piezas expuestas: «En una era en la que lo grande ha tenido valor en sí mismo, configurando museos y colecciones privadas, mucho del arte en el Jumex es pequeño. Incluso sus trofeos [...] son de un tamaño modesto, de sala de estar».³ Es un placer y un alivio poder escribir, al fin, en presente (o en pretérito imperfecto), aunque a continuación, cuando vuelva a citar esta referencia en el desarrollo del texto, lo haga en pretérito perfecto o indefinido. Utilizando constantemente referencias extraídas de la actualidad, en sucesivas revisiones he ido cambiando los tiempos presentes por formas de pasado, hasta que he optado por aplicar directamente esos pasados al escribir sobre el presente, aun temiendo que el libro en sí se convirtiera en aquel cuento de nunca acabar de nuestra infancia.⁴

Lo dicho para las noticias de prensa vale asimismo para detalles varios advertidos a pie de calle, la de cualquier ciudad, al paso frente al escaparate de una mueblería o de un restaurante de comida rápida. Lo hermoso del caso es constatar puntos en común con fórmulas usadas dentro de las salas o con los productos disponibles en la tienda de un museo.

³ «In an era when bigness has had value in itself, shaping museum and private collections, much of the art at the Jumex is small. Even its trophies [...] are of modest, living-room size» (Cotter, 2014).

⁴ El contenido de este libro fue dado por cerrado el 8 de enero de 2015.

Hablar en este punto introductorio de metodología es hablar del *making of*, de cómo ha sido hecho este libro, de su proceso. No se me malinterprete, pero, al contar este tipo de detalles, lo que me viene a la cabeza es el soneto que Lope de Vega compuso a demanda de Violante, aprendido en la escuela y rescatado por la memoria en estos mismos días de febrero en los que los medios se hacen eco de una inusitada concentración de eventos en el Barrio de las Letras de Madrid («El Siglo de Oro ha vuelto para quedarse durante 2014»), con él como gran protagonista e incluyendo recorridos teatralizados (Alvarado, 2014). De teatro hablaremos mucho, pero luego. Lo que viene a colación ahora es que el artificio de convertir en poesía el proceso constructivo de la poesía misma es tan barroco como posmoderna la exhibición de sus procesos internos por parte de los museos. Y lo barroco, con lo gótico, tiene y tendrá bastante que ver.

Como en el siglo XII, de la mano de la humanización viene la sentimentalización. La museografía se hace más sensible, apela más a los sentidos. De ahí, el protagonismo de escenografías y demás recursos dramáticos. De ahí, el atractivo destello de lo maravilloso, de lo que acaba de ocurrir, aunque solo lo parezca, porque en todo ello hay un toque de ficción, de fantasía, de la ilusión de frescura que proporciona un chasquido de dedos.

Por lo que hace a contenidos, los capítulos se suceden con una cadencia solo relativamente progresiva. Sobre el papel, pueden ser leídos aleatoriamente también, pero es inevitable que el formato marque y el discurso recomiende una concreta secuencia. Con un tono eminentemente historiográfico, el primer capítulo repasa la emergencia de un nuevo paradigma museológico y museográfico, menos atento al objeto que al proceso, a la acción; más interesado en lo que habita el tiempo que en lo que ocupa el espacio. Es el giro del museo moderno al posmoderno y una cuestión en la que concurren adjetivos como crítico, híbrido o gótico. La coincidencia de ese cambio con otro, de milenio, y con una coyuntura socioeconómica hartamente difícil ha contribuido a alimentar un cierto neomilenarismo que enlaza con la sospecha, ya desde los últimos años sesenta, de que nuestro tiempo presenta significativas concomitancias con la Edad Media. Por eso, las reacciones oscilan entre la alarma y la esperanza, entre quienes sienten nostalgia del orden moderno y quienes confían en la potencia generadora del caos posmoderno, como generador fue también el medieval. El humanismo gótico del siglo XII sirve para explicar algunas de las líneas generales detectables en la cultura y en los museos hoy: a eso está dedicado el segundo capítulo. El tercero enlaza la transversalidad omnipresente en la posmodernidad con la oblicuidad gótica y barroca, principalmente, pero no solo, arquitectónica. En museografía, se traduce en recorridos fluidos y presentaciones escenográficas más evidentemente, de la mano de arquitectos y diseñadores, pero también de intelectuales externos, como filósofos, que proponen lecturas alternativas, transversales.

Los capítulos siguientes descienden a prácticas más concretas. El cuarto lo hace con el empleo de especímenes vivos dentro del museo, ya sea literal (desde terrarios a instalaciones de artistas contemporáneos) o figuradamente (haciendo hablar en primera persona a los objetos). El quinto indaga en el afán por introducir un soplo de vida en los antaño considerados mausoleos, girando invitaciones a artistas o intelectuales contemporáneos. Sus críticas, a diferencia de lo ocurrido en los años sesenta, son ahora bienvenidas, en la misma medida en que la mirada del historiador, como el discurso histórico en general, genera aprehensión. El sexto se refiere a la estetización de las colecciones etnográficas e incluso científico-técnicas, generalmente de la mano de artistas plásticos y diseñadores, en aras de conseguir un efecto de maravilla que es relacionable con el que fue propio de las *Wunderkammern*. Las implicaciones domésticas derivadas de aquella y otras modalidades históricas por su estilo componen el capítulo séptimo; la manifestación más visible sería la tendencia a cubrir los muros de suelo a techo, la *quadrería*, puramente ornamental en su origen, pero reflejo también de las lecturas transversales a las que es dada la posmodernidad. Los cuadros o los objetos que tapizan superficies con un criterio flotante conducen a la imagen de un caos que donde mejor se expresa es en el marco de la caja negra, antítesis romántica del cubo blanco moderno, lo que nos sitúa en el capítulo octavo; una vez más, lo racional es desplazado por lo irracional. Desde centros de ciencia y arte hasta museos de cualquier tipo, la oscuridad de la que emergen imágenes y objetos se generaliza, al tiempo que el negro expande su imperio cultural; ni el *merchandising* es ajeno a ello. Y de ahí, a la caja cruda, la arquitectura inconclusa, aparentemente sin terminar o evidentemente deconstruida, con las tripas al aire, que centra el capítulo noveno; como el caos, es otra forma de dejar abierta la puerta a la promesa de potencia creativa (convertida en marca de cada vez más ciudades) sin fin y más allá del arte. Lo bello es lo imperfecto, lo feo.

De deconstruir un edificio, un museo, pongamos por caso, a deconstruir lo que pasa dentro de ese edificio, no media distancia. Se empieza por abrir los almacenes de múltiples maneras, como explica el capítulo diez, y se llega a mostrar al personal del museo en el desempeño de sus tareas profesionales e incluso particulares, que es lo que ocurre en el undécimo. Pueden estar restaurando obras de arte o investigando en un laboratorio científico al otro lado de un cristal; pueden estar viendo pasar al público a través de su sala. El caso es desmitificar y relativizar la esencia de la institución, apearla a nivel de calle y hacerla escrutable públicamente por cada uno de nosotros, convertidos en etnógrafos practicando trabajos de campo. Tanto o más interesa lo que pasa en el museo que lo que hay en él, y ya estamos avisados de que cada vez pasan más cosas. A ese museo que, después de toda una vida (una historia) siendo plástico, se está volviendo músico está dedicado el capítulo duodécimo, quizás el más crucial dentro del conjunto, por cuanto profundiza en las raíces culturales arquetípi-

cas de lo que llevamos explicado. Se remonta a una contraposición lingüística que dota al inglés de un sentido del ritmo inexistente en lenguas puramente latinas como el francés o el español, con la advertencia preliminar de que el ritmo tiene que ver con el tiempo, es decir, con acciones. Y llega hasta las hoy ubicuas *performances*, entre las cuales se cuentan los actos creativos que darán lugar a un objeto material, artístico, que pasa a ser visto como subsidiario. Comparado con ese capítulo, el décimo tercero y último posee carácter de epílogo. Se ocupa de una última práctica interpretativa, la más arraigada en ciertos museos, primordialmente estadounidenses y de carácter histórico, como es el teatro, la dramatización de una historia que es la del *American Gothic*, más allá y más acá del cuadro homónimo de Grant Wood. Epílogo (no lleva el final escrito en su etimología), sí; conclusión, no. ¿Cómo va a haberla en el museo de nunca acabar? Si acaso, lo más parecido a las acostumbradas conclusiones habrá que buscarlo en el párrafo que sirve de introducción a cada uno de los capítulos, añadido en último lugar, de hecho.