

Introducción

Este es un libro muy breve, pero redactado a lo largo de mucho tiempo, pues ha sido trabajo arduo elaborar esta síntesis personal sobre uno de mis temas predilectos, sobre el cual ya he expresado muchas veces mis ideas, que han ido evolucionando poco a poco respecto a mis postulados iniciales, aunque sin grandes cambios en el argumentario esencial. Llevo años explicando en mis clases y en foros públicos mi concepción sobre la museología crítica, sin dejar de resaltar la intrínseca diversidad en la manera de entender esta corriente que, tras el cambio de milenio, tanto ha agitado los estudios en torno a los museos, pues si algo caracteriza a los museólogos críticos es precisamente nuestra individual rebeldía al opinar, con escasa adhesión a liderazgos e idearios colectivamente asumidos. Cada vez más, la expresión «museología crítica» ha sido usada por muchas personas en diversos idiomas, aunque con diferentes connotaciones, sin que falten tampoco quienes proponen en su lugar otras etiquetas probablemente mejores, como «museología reflexiva» (*reflective/reflexive museology*). Estando yo tan vinculado a la crítica de arte, cuyo estudio he simultaneado con el de los museos y la museología, no es de extrañar que, en mi caso, sintiese enseguida particular predilección por un apelativo que, como con las fichas de un dominó, permitiese conectar a partir de una misma palabra dos itinerarios de mi carrera tan aparentemente distintos. El trabajo de los críticos de arte guarda muchas semejanzas con el de quienes analizan los museos a través de publicaciones u otros foros; en definitiva, si alcanzan gran proyección profesional y social, tanto la crítica del arte como la museología consiguen influir en el devenir de su objeto de estudio y en la opinión pública, llegando a veces la influencia de su onda expansiva incluso a lejanos continentes. Ahora bien, en el campo artístico ya no es políticamente correcto hablar de «influencias» desde que Michael Baxandall denunció que con esa expresión se tiende a considerar como agente al referente y como receptor pasivo a quien en realidad es sujeto activo, de manera que sería preferible utilizar otros verbos como «adaptar, reaccionar, emular», etc. Del mismo modo, al calibrar el impacto de una museología que empezó a darse a conocer en los campus universitarios norteameri-



Fachada de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma con leones de bronce de Davide Rivalta y frase filosófica de María Zambrano: «Las raíces deben confiar en las flores». Fotografía: Adriano Mura, cedida por Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

canos y en alguno británico, pero que siempre ha hecho bandera de anticolonialismo, parece pertinente reivindicar las aportaciones surgidas fuera de su inicial epicentro territorial, así que es de suponer que el punto de vista de un museólogo crítico situado en un país periférico no debería tener menos legitimidad.

Dicho esto, me apresuro a matizar que he intentado ofrecer aquí un amplio panorama, abarcando desde lo más cercano a mí hasta lejanos horizontes donde mi visión habrá sido menos nítida. He procurado entremezclar las referencias a autores e instituciones de diferentes contextos culturales, combinando ideas y ejemplos ajenos rastreados en copiosas lecturas con mis propias reflexiones y «trabajo de campo» como pertinaz visitante de museos. Mi objetivo ha sido dar respuesta con estas páginas a un par de preguntas formuladas por la museóloga Kylie Message: «How has museum studies responded to a changed critical museology and political landscape? How has our approach to writing critique changed in the face of our changed subject?» (Message, 2018: 47). Respondiendo a su doble reto, he tratado de ofrecer una sintética revisión de notorios desarrollos críticos en los museos y en la museología. No son dos polos separados, sino que se retroalimentan circularmente, pues, tal como he mostrado, muchos de los cambios recientes que han marcado la praxis interna del museo han ocurrido en relación con el giro crítico más allá de sus muros. Este libro intenta repensar la teoría y práctica museística conjuntamente, interrelacionando los usos museísticos internos con los paradigmas teóricos en círculos académicos externos, de ahí el título: *Reflexiones sobre museología crítica, dentro y fuera de los museos*, inspirado en un pregnante enunciado museológico, «The inside as outside», proclamado por Elaine Heumann Gurian refiriéndose al papel de los museos en el dominio público (Gurian, 2006: 105). Mirar tanto dentro como fuera de los museos definiría, en muchos sentidos, mi más característico enfoque como historiador cultural, también relacionable con mis demás trabajos sobre arte en la esfera pública, donde no hay solución de continuidad entre el interior museístico y el exterior; no es casual, por tanto, la atención dedicada en este libro al espacio público, dentro y fuera de los museos, lo cual sería una segunda acepción del título. Y aún cabría señalar una tercera, porque una museología crítica digna de tal calificativo ha de traspasar los tradicionales límites de la disciplina para reflexionar sobre el discurso museológico desde amplias perspectivas: esta publicación pretende, pues, respondiendo a otro desafío planteado por la profesora Message, ofrecer una reconsideración que funcione como «reflejo de/reflexión sobre» los estudios de museos en la sociedad actual y desde un posicionamiento histórico (Message, 2018: 74). Desde el más dilatado punto de vista de los estudios de patrimonio, se le ha de dar la vuelta a la museología retrospectivamente de forma autocrítica.

Este planteamiento metadiscursivo, que desde el *boom* de la posmodernidad es un rasgo muy generalizado en todas las disciplinas, ha dado el tono de afinación a

partir del cual se han ido concertando los instrumentos argumentales y la estructura melódica de este ensayo, cuyo *leitmotiv* reiterado con palabras variables en todos los capítulos ha sido precisamente el empeño por interrelacionar en una reflexión metamuseológica pasado y presente, teoría y práctica. Quizá no esté de más recordar en este punto, para rebajar tanta pomposidad con un toque de humor y modestia, una famosa afirmación, a menudo atribuida al físico teórico Richard Feynman, de que la filosofía de la ciencia es tan útil para los científicos como la ornitología para las aves; del mismo modo, algunos escépticos opinan que los beneficios de la museología para los museos son los mismos que los que obtienen las aves de la ornitología (Popadić, 2020: 13). Cuando en 1965 Raymond Singleton creó en la Universidad de Leicester el Department of Museum Studies escogió cuidadosamente esa expresión para enfatizar que su prioridad era ofrecer una formación profesionalizante, más que teorizaciones museológicas. Paradójicamente, ese contexto académico inglés se convirtió con el tiempo en líder mundial en la producción de sesudas publicaciones y tesis doctorales, la primera de las cuales, presentada en 1983, se tituló *Museology and Its Traditions*; en sus páginas leería yo años más tarde, cuando era allí estudiante de doctorado, la expresión *critical museology* por primera vez en mi vida, así que puede decirse que marcó un hito vital para mí esa disertación. Su autora, Lynne Teather, ofrecía una revisión nada maniquea sobre la teoría/práctica museística en perspectiva histórica, cosa que en cambio no era la tónica dominante entre los adeptos de la nueva museología. Algo de razón llevaba la profesora Deirdre Stam cuando les reprochó que prefiriesen proyectar un futuro imaginario a base de hermosas metáforas intangibles, contraponiéndolas a los museos y a la museología del presente y del pasado, reiteradamente descalificados, sin haberse preocupado demasiado de conocer antes ni su realidad ni su historia (Stam, 1993). No debemos seguir cayendo en esa falacia argumental de los neomuseólogos, sino aprender de sus muchas virtudes, señaladamente su entusiasmo idealista y su vocación social, que han transmitido a los museólogos de la siguiente generación. En definitiva, los museólogos críticos somos orgullosos hijos de la nueva museología, marcados edípicamente en nuestra relación con ella (Lorente, 2006).

Por eso mismo, convenía empezar este ensayo con mirada retrospectiva, resumiendo en pocas palabras los hitos y legados de la nueva museología, advirtiendo sobre algunos embrollos terminológicos, porque solo a partir de ese referente previo — tan polisémico — se puede hablar sobre lo que identifica — o no — a la museología crítica. No soy el único que piensa así, como se verá en el capítulo 1, donde se pasa revista a los autores y la bibliografía museológica especializada que se han hecho eco del giro crítico con variable nomenclatura, pero casi todos aludiendo por contraste o como parangón a la renovación neomuseológica. Ambas etiquetas se han usado muchas veces de manera correlativa, pues, sin referencia a los neomuseólogos, nada

de lo que ha venido después se podría explicar (Grau Lobo, 2010; Padró, 2010); así se transmite también regularmente en los diccionarios enciclopédicos.¹ Y, por supuesto, en las aulas, o yo, al menos, así lo vengo haciendo desde hace años en la asignatura De la Nueva Museología a la Museología Crítica que imparto en la Universidad de Zaragoza dentro del Máster de Museos: Educación y Comunicación.

A los alumnos de ese posgrado me gusta siempre recalcarles que los servicios educativos de los museos constituyen el principal anclaje de la museología crítica en la praxis patrimonial. Por eso no es casual que la pedagogía crítica sea un argumento cardinal del capítulo 2, que empieza homenajando a los artistas que le abrieron camino a través de la llamada *crítica institucional*. Una de sus principales exponentes, Andrea Fraser, abogó en *Artforum* por darle la vuelta para construir también «an Institution of Critique», cosa que, a mi parecer, está ya verificándose en todo museo que haya sustituido el relato celebrativo por los interrogantes, las dudas, la ironía, las controversias e incluso la autocrítica. Pero el autocuestionamiento también ha de aplicarse a la propia pedagogía/museología crítica, pues en buena medida su éxito ha derivado en un proceso de institucionalización terminológica, de manera que ya hemos construido un nuevo canon cultural partiendo de reiterar ciertos vocablos de moda ubicuos hoy día. Así y todo, no es tan perentorio expresarnos con una jerga que nos identifique con el giro crítico que ahora triunfa en todas las disciplinas, pues quizá quienes de verdad más aportan a la museología crítica sean personas que ni siquiera están adoptando esa designación. Suelo decir que hay no pocos museólogos críticos que no son conscientes de serlo, como el burgués gentilhomme de Molière que hablaba en prosa sin saberlo.

Más allá de cuestiones de vocabulario, lo que importa es abogar por un museo y una museología que abran a debate público una pluralidad de puntos de vista subjetivos. Los museos y exposiciones siempre han sido espacios de interacción entre personas e ideas diferentes, fermento de conversaciones como las surgidas a partir del comentario de libros y prensa en los cafés, clubes y tertulias, donde, según Habermas, se fue desarrollando a partir de la Ilustración la esfera pública moderna. Por otro lado,

¹ Bien se puede constatar en la Wikipedia, donde la museología crítica es mencionada siempre en relación con la «nueva museología»: así lo hacen tanto la versión inglesa dentro de su larga definición de *Museology* (<<https://en.wikipedia.org/wiki/Museology>>) como la no menos extensa de la francesa para la voz *Muséologie* (<<https://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9ologie>>) y, por supuesto, igualmente la versión en español, que ya cuenta con entrada específica para «Museología Crítica» (no escrita por mí) en <https://es.wikipedia.org/wiki/Museolog%C3%ADa_Cr%C3%ADtica#:~:text=La%20Museolog%C3%ADa%20Cr%C3%ADtica%20es%20una,y%20de%20la%20Nueva%20Museolog%C3%ADa>. También, en el glosario de términos explicados en la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, hay una entrada específica dedicada a museología crítica donde se la contrasta con la nueva museología: <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/museologia-critica/>> (webs consultadas por última vez el 18 de septiembre de 2021).

no es menos cierto que también han funcionado tradicionalmente como templos consagrados a la evangelización de ideas e ideologías emanadas del poder. Es el eterno dilema museístico entre «templo» o «foro» al que se refería el canadiense Duncan Cameron en un texto clásico de la bibliografía museológica (Cameron, 1971). Pero da la sensación de que en nuestros días la balanza se inclina más por hacer del museo un ágora de interacción dialéctica. Sobre eso versa el capítulo 3, donde explico cómo la crisis de la modernidad dio al traste con los homogéneos paradigmas arquitectónicos otrora imperantes y con el prototipo museográfico del *white cube*, que imponía un místico recorrido de iniciática asimilación del canon cultural hegemónico. Trasladando a la museología algunas de las ideas de Jacques Rancière en su libro de 2008 *Le spectateur émancipé*, he querido destacar cómo ahora el público va asumiendo un papel proactivo y autoconsciente en los procesos de interpretación con la mediación de los profesionales de museos, que ni son meros transmisores de un anónimo discurso institucional ni se pueden conformar con presentar vicariamente opiniones personales a través de los comentarios de terceros. Ha llegado el momento de poner en evidencia los criterios o dilemas humanos en la curaduría y en los estudios de museos, que no sigan siendo narrativas exclusivamente centradas en determinados contenidos, sino también reflexiones sobre cuestiones museológico-museográficas.

El corolario de esa aspiración es que el museo ha de centrar también nuestra atención sobre sí mismo y su evolución, sobre todo, si posee ya una marcada identidad histórica. Así se detalla en el capítulo 4, primero con ejemplos de dispositivos y montajes museográficos conservados o recuperados como testimonio de maneras de ver propias de tiempos pasados mantenidas en remembranza —no siempre críticamente— de cara a la posteridad; en segundo lugar, con referencia a los casos cada vez más numerosos de museos que incluyen en su recorrido espacios en los que relatan —aunque sea de forma encomiástica— su autobiografía institucional con palabras, imágenes e incluso piezas históricas de la colección. Mi consideración de la propia memoria del museo como patrimonio histórico también digno de ser conservado e interpretado se inspira en las exhortaciones de François Mairesse sobre el papel protagonista de la historia en el «campo museal» —expresión que combina términos de Pierre Bourdieu y de Bernard Deloche— en un ensayo pionero donde dedicó un epígrafe a la evolución de la museología a la patrimoniología (Mairesse, 2006). Reformulando ese enunciado desde un punto de vista derivado, que sería la transición desde la museología crítica a la patrimoniología crítica, pienso que todavía queda más justificado este bucle autorreferencial, en el que no solo se proponen reflexiones históricas, sino también reflexionar sobre esas reflexiones.

A menudo se repite que los museos son instituciones dedicadas a la memoria. En París, esto se figuró simbólicamente en 1799 —seis años después de la apertura de un gran museo público en el Palacio del Louvre— instalando en el jardín frente a su

entrada una estatua romana de mármol conocida como *Mnemósine, madre de las musas*. A menudo me he preguntado si colocaron esta alegoría de la Memoria mirando al museo o a la ciudad. Pero ya no me importa mucho, ya que el quid de mi argumento es que nuestra reflexión museológica debe abarcar lo que ocurre tanto en el interior como en el exterior, incluyendo los postulados museológicos que se ventilan en aulas, conferencias o publicaciones de todo tipo. Para ser consistente con esa tesis, este libro termina con algunas reconsideraciones finales (auto)críticas en las que señalo algunas de las deficiencias en cada capítulo o aquellas ideas que, desde mi punto de vista, deberían ser revisadas y ampliadas. Creo que esta defensa de una perspectiva personal «situada», que es un factor común en todos mis escritos, es una característica primordial de la crítica y, por tanto, de la museología crítica.

No obstante, aún siendo este un ensayo tan personal, debe mucho a otras personas, empezando por los alumnos e interlocutores, de quienes tanto he aprendido, ya sea en la Universidad de Zaragoza o en otras instituciones donde he impartido charlas sobre museología crítica, por invitación de colegas con los que estoy muy en deuda. Sería prolijo dar una lista de nombres y eventos, pero al menos me permito destacar uno, que para mí fue especialmente entrañable por los queridos camaradas llegados en buen número desde ambos lados del Atlántico: el *I Simposio Internacional sobre Museología Crítica*, organizado en junio de 2011 por el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga —siendo directora Teresa Sauret—, cuya revista *Museo y Territorio* editó seguidamente las actas (donde Anthony Shelton publicó una versión preliminar de su célebre texto «Critical Museology: A Manifesto»). Pudimos hacerlo gracias a la ayuda económica del Gobierno de España, a través de una acción complementaria costeada por la Dirección General de Investigación, que luego ha sufragado sucesivos proyectos de investigación de los que he tenido el honor de ser IP (el actualmente vigente es PGC2018-094351-B-C41, financiado por MCIN/AEI y por FEDER «Una manera de hacer Europa»), y también he recibido apoyo económico para visitas a museos y publicaciones a cargo de las ayudas concedidas al grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER. Finalmente, estoy muy en deuda con los evaluadores que examinaron y dieron luz verde a mi propuesta de libro ofreciendo útiles sugerencias, pero muy especialmente a la profesora Lynne Teather, que ha revisado la versión final. A todos esos compañeros en el mundo académico, y muy particularmente a mi familia, quiero dedicar este librito, confiando seguir mereciendo su apoyo en los años venideros.