

Cambios de paradigmas y su recepción en la cultura hispana: De la nueva museología a la museología crítica

Jesús Pedro Lorente

España

La denominación “nueva museología” viene usándose en distintas lenguas desde al menos hace cuatro decenios, aunque no hay consenso generalizado sobre su significado. Justo es reconocer que se ha difundido sobre todo en el mundo francófono, a partir del periodo de renovación sociocultural que siguió a la revolución de mayo de 1968, cuando estaban de moda la *nouvelle vague*, el *nouveau roman* y otras expresiones similares. Por emulación surgió la expresión *nouvelle muséologie*, enarbolada por George-Henri Rivière y Hugues de Varine-Bohan, y luego preconizada por otros autores como Pierre Mayrand, André Desvallées o François Mairesse. Los dos últimos, directores de un diccionario enciclopédico recientemente publicado por el ICOM (Desvallées y Mairesse, 2011: 367-371), son los autores de la larga

definición¹¹⁰ que en él se da de esta corriente a lo largo de más de cuatro páginas, donde sitúan cronológicamente su desarrollo más importante entre 1972 y 1985. La iden-

110 Previamente, el propio ICOM les publicó en francés, inglés, español y chino una versión abreviada de dicho diccionario enciclopédico con el título *Conceptos clave de museología*, disponible gratuitamente en pdf en su página web (<http://icom.museum>). De allí entresaco la siguiente explicación sobre la nueva museología: “Al referirse a los precursores que desde 1970 han publicado textos innovadores, esta corriente de pensamiento puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local” (Desvallées y Mairesse, 2010: 59).

tifican con innovaciones como los ecomuseos y museos de barrio, con la reivindicación del patrimonio de países en vías de desarrollo, y en general con las aspiraciones a una mayor participación social, defendidas inicialmente con cierto radicalismo, incluso enfrentándose al ICOFOM, por los miembros de la asociación *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES) establecida en Francia en 1982 y sobre todo por el *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM) fundado en 1985. Finalmente, explican que nada tiene que ver todo ello con lo que en inglés se suele denominar *new museology*, o al menos con la vaga acepción dada a esa etiqueta a partir de un libro con este título editado por el profesor Peter Vergo en 1989, cuyo éxito en el mundo anglosajón ha alimentado la confusión terminológica.

Efectivamente, no había en él, ni en los diferentes textos ni en la bibliografía citada, ninguna alusión a la *nouvelle muséologie*, cuya existencia en buena medida sigue pasando inadvertida para la mayoría de los autores anglosajones. En cambio, no caen en el mismo pecado Messieurs Desvallées y Mairesse, pues en esas cuatro densas páginas nombran a teóricos de muchos países, incluso británicos, ahora bien, ninguno hispanohablante —por más que evoquen repetidamente la importante Mesa Redonda organizada por el ICOM en Santiago de Chile en 1972, pues sólo mencionan a Hugues de Varine entre sus participantes—; y en las copiosas referencias bibliográficas a las que remiten sus notas, no sólo citan libros en francés sino también muchos en inglés y varios en otros idiomas, aunque sólo hay alusiones a cuatro libros en español y ninguno en portugués. Esto último

no deja de ser injusto, pues el MINOM fue fundado en Lisboa (las siglas también corresponden a su denominación portuguesa: *Movimento Internacional para uma Nova Museologia*) y ha habido tantas reuniones y publicaciones del MINOM en Brasil o Portugal que la bibliografía neomuseológica en portugués es abundantísima. En realidad, este último idioma se ha convertido en el más habitual para los ensayos neomuseológicos, superando incluso a los trabajos en francés producidos por los centros universitarios franceses, belgas o francocanadienses, en los cuales el grado de identificación de algunos profesores simpatizantes no ha trascendido a la oficialidad académica. En cambio, tanto en Brasil como en Portugal son muchos los campus en donde ha calado fuerte la nueva museología y sus derivaciones, sobre todo en la Universidade Lusófona de Lisboa, pues no sólo existe allí un mestrado en Museologia,¹¹¹ particularmente cercano a este ideario que reclama a los museos más atención a lo social, sino también un Centro de Estudos de Sociomuseologia.

Ésta es una cuestión importante, porque a menudo se insiste en describir a los neomuseólogos como gente de acción, frente a los profesores universitarios, dedicados al análisis crítico de los museos. Y es cierto que los primeros apóstoles de la nueva museología eran profesionales de museos que estaban hartos de las discusiones bizantinas sobre cuestiones ontoló-

¹¹¹ No faltan estudios sobre la nueva museología entre las tesis de conclusión de estudios allí presentadas, algunas de ellas muy bien documentadas, como la de Stoffel, Mercedes: "Um núcleo documental para o estudo do MINOM", tesis del master de Museología tutorizada por Mario Caneva M. Moutinho en junio de 2005.

gicas planteadas en el ICOFOM, basadas en las enseñanzas de la escuela de Brno u otros profesores universitarios de países del Este. Frente a esos “padres de la museología” como disciplina, que la habían consagrado académicamente creando cátedras y centros de estudios, estos hijos rebeldes reaccionaron edípicamente reclamando una “nueva museología” para cambiar el mundo a través de los ecomuseos. Sin embargo, muchos de estos activistas se dedicaron también a dar clases y conferencias, e incluso ganaron adeptos entre el profesorado universitario, justo en el momento en que los estudios superiores sobre museos y museología se expandieron extraordinariamente por todo el mundo en los años ochenta y noventa. Quienes en aquella época iniciamos nuestra formación en esta especialidad fuimos mayoritariamente adoctrinados como neomuseólogos porque era la última moda —sin referencia alguna a las corrientes museológicas anteriores, porque casi nadie las conocía—, siguiendo manuales como el de Georges-Henri Rivière, o sus equivalentes en cada país. En España, desde luego, la lista de los principales pioneros universitarios de los estudios de museología coincide con la de nuestros primeros grandes ensayistas sobre la “nueva museología”: Luis Alonso Fernández, Iñaki Díaz Balerdi, Francisca Hernández, etcétera.

Entre los españoles durante los agitados primeros años del regreso a la democracia el proselitismo de la nueva museología y los ecomuseos sedujo a casi tantos entusiastas como en Québec, Nigeria u otros países francófonos; pero en el continente americano su éxito ha sido aún mayor y más perdurable, sobre todo a partir del momento en que se fundió esta corriente con la de los

“museos comunitarios”. Un eslabón previo al que siempre se alude fue la Mesa Redonda sobre la importancia y desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo, organizada en Santiago de Chile entre el 20 y el 31 de mayo de 1972 por la UNESCO y el gobierno de Salvador Allende, elevada posteriormente casi a categoría de mito porque cuatro meses después la dictadura instaurada por Pinochet impediría llevar a cabo en aquel país sus propuestas. En gran medida, casi todas sus resoluciones cayeron en el olvido,¹¹² salvo el planteamiento de un nuevo tipo de museo interdisciplinario, el “museo integral” que proyectando su actividad en el ámbito histórico la culminase en las problemáticas contemporáneas para contribuir a llevar a la acción a su respectiva comunidad. Esta última palabra clave sería impulsada desde 1984 en México a través de los “museos comunitarios”, que son lo mismo que los ecomuseos, pues también se trata de la musealización de todo un territorio, donde no sólo se coleccionan objetos sino que se muestra la cultura material e inmaterial —incluyendo cantos, bailes, tradiciones— de ese ecosistema humano, y todo ello siempre de forma autogestionada por la comunidad.¹¹³ Quizá la única diferencia sea que los *ecomusées* se plan-

112 Las resoluciones de aquella Mesa Redonda fueron publicadas por el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile en su revista *Noticiero Mensual*, núm 190-191 (mayo/junio de 1972), pp. 5-7. Ahora pueden descargarse en pdf en la web del ILAM: (<http://www.ilam.org/ILAMDOC/>).

113 Sobre la fusión de este movimiento con el de la Nouvelle Museologie, cuyos popes lo han respaldado con entusiasmo, remito al blog de Raúl Andrés Méndez Lugo, que fue secretario general del MINOM: (<http://www.minommex.galeon.com>). Véase también la web oficial de la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos, organización fundada en 1994, que da la siguiente definición: “Un museo comunitario es creado por la misma comunidad: es un museo ‘de’ la comunidad, no

tearon también como recurso turístico para atraer visitantes a la Francia profunda, mientras que el destinatario casi exclusivo de los museos comunitarios mexicanos es la propia comunidad local. Y otro tanto suele suceder en los demás ejemplos de la Red de Museos Comunitarios de América, de hecho algunos de ellos se denominan salomónicamente “ecomuseos comunitarios” para poner igualmente de realce con esos dos nombres sus referentes mexicanos y franceses.

Esta afección, no siempre correspondida, por los neomuseólogos francófonos nada tiene de extraordinario, pues hasta no hace muchos años España y los países de América Latina hemos estado tradicionalmente en el área de influencia de las políticas culturales francesas.¹¹⁴ Lo curioso es que mientras hace tiempo que en Francia y Canadá se habla eufemísticamente de los “ecomuseos de la tercera genera-

elaborado a su exterior 'para' la comunidad. Un museo comunitario es una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización. Un museo comunitario es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Fortalece la identidad, porque legitima la historia y los valores propios, proyectando la forma de vida de la comunidad hacia adentro y hacia fuera de ella. Fortalece la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro.

“Un museo comunitario genera múltiples proyectos para mejorar la calidad de vida, ofreciendo capacitación para enfrentar diversas necesidades, fortaleciendo la cultura tradicional, desarrollando nuevas formas de expresión, impulsando la valorización del arte popular y generando turismo controlado por la comunidad. Un museo comunitario es un puente para el intercambio cultural con otras comunidades, que permite descubrir intereses comunes, forjar alianzas e integrar redes que fortalece cada comunidad participante a través de proyectos conjuntos” (<http://www.museoscomunitarios.org>).

114 La propia prevalencia de la designación “América Latina” sobre otras como “Iberoamérica” o “Hispanoamérica” es reveladora de la gran influencia cultural y diplomática francesa.

ción” para dar a entender que ya no son lo que eran, el fenómeno de los ecomuseos o museos comunitarios latinoamericanos sigue en plena pujanza. Sin embargo, dicho sea con todos los respetos, a pesar de su creciente número ese tipo de iniciativas de base en comunidades rurales no dejan de ser una nota marginal en el devenir de los museos de hoy en día o de los escritos más recientes al respecto.

Yo les admiro mucho, y por eso nunca me cansaré de repetir que sólo buscaba un enunciado atrayente, cuando tuve la ocurrencia de poner a un texto el título, “La nueva museología ha muerto, ¡Viva la museología crítica!” (Loren-te, 2003: 13-25). En realidad, no era nada beligerante contra los neomuseólogos el contenido del mismo, ni tampoco los artículos de otros autores que seleccioné para ese libro, incluidos los de dos autoras específicamente dedicados a este tema, que trataron de definir a su manera la “museología crítica” (Marín Torres, 2003; Padró, 2003). Luego, otros de los colaboradores de aquella publicación han declarado también en trabajos posteriores su condición de museólogos críticos, y han explicado igualmente su particular manera de entender tal denominación (Layuno, 2004: 19; Gómez, 2006). Los adeptos van creciendo entre otros colegas españoles, siendo hitos importantes el momento en que el concepto de “museología crítica” quedó recogido en algún manual (Zubiaur, 2004: 57-58; Hernández, 2006: 221) y, sobre todo, las aportaciones de algunos especialistas en estudios sobre la interrelación con el público —sin duda el foco principal de interés para los museólogos críticos—. Por un lado, un artículo aparecido en la revista del Departamento de Historia del Arte de

la Universidad de León sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac), el más reciente y audaz de los museos españoles de arte contemporáneo, que, en lugar de mostrar una colección permanente a modo de canon histórico del arte de los últimos tiempos, se ha planteado interactuar con sus visitantes a través de múltiples propuestas (Flórez Crespo, 2006); pero especialmente el libro titulado *Museología crítica*, un mordaz análisis sobre nuestra reciente política museística, cuyos autores explicaban haberse decantado por ese título con un doble sentido: primero porque ejercían de críticos al emitir juicios de valor sobre los museos españoles, segundo porque el “estado crítico” de nuestro país en cuestiones de tutela del patrimonio requería unos planteamientos al límite de la museología (Santacana y Hernández Cardona, 2006: 18-21).

Muchos de estos investigadores españoles, y algunos venidos de países americanos, participaron en la primavera de 2011 en un simposio internacional en español organizado en Málaga,¹¹⁵ donde cada uno expuso sus puntos de vista sobre la museología crítica, sin llegar a acordar entre todos una definición consensuada. Pero hubo muchos puntos en común, y uno de ellos, aunque pueda parecer anecdótico, es que todos los ponentes éramos profesores universitarios. De hecho, es todavía bastante difícil encontrar entre los facultativos de museos españoles alguno que se identifique abiertamente

como museólogo crítico. No muy distinto es el panorama en otros países, pues el auge actual de la etiqueta en inglés *critical museology* se ha hecho patente sobre todo en cursos y másters universitarios de Europa, Canadá, los Estados Unidos de América y Australia. Es posible que éste sea el *quid* de la cuestión para explicar por otro lado su escasa difusión en América Latina. Quizá la expresión “museología crítica” no se haya divulgado demasiado entre los hispanohablantes al sur del Río Grande pues en estas latitudes americanas más meridionales, como bien señalaba Luis Gerardo Morales Moreno (Morales Moreno, 2007) apenas hay cátedras universitarias de museología, ni abundan tanto los cursos o másters sobre esa disciplina.¹¹⁶ Por supuesto, no son pocos los ensayos latinoamericanos sobre cuestiones tan candentes en la teoría museológica crítica como la representación de las culturas minoritarias o periféricas, la exposición y devolución de materiales aborígenes, la subversión anticolonialista, la impugnación de metanarrativas o discursos dominantes, la autorreflexividad posmoderna, la propuesta de museografías interactivas, etcétera. Pero, como el burgués gentilhomme de Molière que hablaba en prosa sin saberlo, habrá autores

115 Patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación a través de la Acción complementaria HAR2010-11953-E, el Seminario Internacional de Museología Crítica tuvo lugar del 1 al 4 de junio en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, en cuya revista, *Museo y Territorio*, se publicarán las actas, que se espera estén disponibles en pdf.

116 Según datos de una investigación realizada hace quince años (Barboza, 1995: 7, 52, tab. 5.10), sólo había cursos universitarios de museología en Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, México y Perú, la mayoría focalizados en la capacitación relacionada con el ejercicio profesional en museos, lo mismo que los cursos que ofertaban otras instituciones no universitarias de Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, Nicaragua, República Dominicana y Venezuela. Para un análisis más reciente de los estudios superiores de museología en países de habla hispana, remito al *dossier* de artículos que yo mismo coordiné en el número 47 de la *Revista de Museología* (Lorente, 2010).

que, al hacer sus contribuciones a estas causas, no sean conscientes de estar militando en una renovación global de la teoría y práctica museística que se conoce de esta forma.

Con todo, podrían rastrearse algunos precedentes lejanos¹¹⁷ y, sobre todo en los últimos años empieza a haber voces personales que se expresan declaradamente desde la museología crítica, y la prueba es el título de la mesa en la que se programó mi participación en el II Seminario Permanente de Museología en América Latina, denominada “Investigación Museológica. Museología crítica y coleccionismo”, cuyo moderador es autor de varias publicaciones museológicas que usan de forma prominente la palabra “crítica” (Morales Moreno, 2004a y b) y, por cierto, fue uno de los ponentes en el citado Simposio Internacional sobre Museología Crítica celebrado en Málaga. Pero ya en el I Seminario Permanente de Museología en América Latina, celebrado del 12 al 14 de noviembre de 2008, participó otro abanderado de la museología crítica, Óscar Navarro Rojas, coordinador de la maestría virtual en Museología, de la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional (UNA) en Heredia, Costa Rica, y autor de numerosos textos reivindicativos sobre esta corriente, que según él está basada en los principios doctrinales de la filosofía crítica establecida por

Theodore Adorno y Max Horkheimer (Navarro, 2006: 1), y tendría por objetivo que “el visitante sea confrontado con los dilemas de la sociedad contemporánea a través de los ojos de la historia y la memoria crítica y con una perspectiva ética”. También sostiene este profesor que “los museos deben confrontar la controversia y hacerla explícita” (Navarro, 2007: 3) y él mismo gusta de pasar de la teoría museológica a análisis críticos de la museografía y la realidad museal en general (Navarro, 2010).

Así pues, como yo mismo apuntaba unas líneas más arriba, la renovación teórica por la que abogamos no ha de afectar únicamente a los estudiosos que escriben ensayos sobre museos, sino que debe infundir nuevas prácticas museográficas. En lugar de presentar cosas y discursos de forma unívoca e impersonal, con el aire paternalista con el que se dirige uno a personas inmaduras a quienes conviene adoctrinar con axiomas simples, los museos han de aprender a transmitir los cuestionamientos e interrogantes que surgen en cada disciplina. En el campo de la antropología, la clave está en el multiculturalismo, mejor dicho, interculturalismo: que ninguna cultura aparezca como superior en una narrativa evolucionista, sino que se presenten paralelismos y contrastes entre diferentes mundos. El cambio también se está notando en muchos museos de ciencias, donde se fomentan los dispositivos interactivos que hay que accionar entre varias personas, para fomentar el aprendizaje dialéctico, e incluso se invita a artistas a montar exposiciones o realizar instalaciones artísticas con las cuales ponen en cuestión el discurso axiomático ortodoxo en el que se habían educado muchos científicos. Por supues-

117 El curador y teórico argentino Jorge Glusberg, al explicar su concepto de museos “fríos” y “calientes” escribía hace más de 25 años: “La participación y la construcción de museos fríos implica una transformación de las relaciones sociales y de los actores en una comunidad específica. La museología crítica no puede dejar de tener en cuenta aspectos que van más allá de una consideración limitada a la descripción de los museos o centros de producción” (Glusberg, 1983: 12).

to, esto está todavía más difundido en el caso de los museos de arte y arqueología, pioneros en la propuesta de museografías alternativas, a veces denominadas antimuseo. Es un tema del que ya me he ocupado en otras publicaciones, destacando a menudo el soplo de aire fresco que ha supuesto en los últimos decenios entre los museos de arte contemporáneo el cuestionamiento del modelo de museografía aséptica a base de muros blancos e iluminación artificial —el “white cube”—, gracias a la moda posmoderna de reutilizar antiguas estaciones ferroviarias, silos, hangares, almacenes, fábricas u otros espacios en bruto. Pero si en otros foros he destacado algunos ejemplos pioneros españoles y latinoamericanos en estas cuestiones arquitectónico-urbanísticas (Lorente, 2007), ahora me interesa subrayar que otras innovaciones museográficas derivadas de la museología crítica se deben a algunos directores de museos.¹¹⁸

Entre ellos, hubiera podido hablarles de algunos con quienes estoy en relación por correo electrónico, como el peruano Gustavo Buntinx, quien no sólo es un teórico de gran predicamento, incluso en el mundo anglófono (Buntinx, 2006), sino que también ha estado en Lima al frente del Museo de Arte Italiano y del Museo de Arte de San Marcos, tras lo cual pasó

118 Espero que el destacar algunos nombres no me granjee la enemistad de todos los demás. De todas formas, he de aclarar que en octubre de 2011, dentro de la cuarta edición del Seminario Permanente de Museología en América Latina, he sido invitado a presentar una ponencia que será continuación y complemento de ésta, dentro de la mesa *Estrategias museográficas en curadurías de arte y ciencia: nuevos retos*. Remito a los lectores a los variados ejemplos de museografía crítica allí analizados.

a la dirección general del Centro Cultural de San Marcos entre 2001 y 2006; además de ser el responsable del proyecto Micromuseo (www.micromuseo.org.pe). O del chileno Ramón Castillo Inostroza, quien después de 17 años como curador responsable de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile, compaginando esa labor con la docencia en varias universidades, ha decidido dedicarse en exclusiva a esta segunda labor, y ejerce ahora como director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, en cuya revista ha comenzado a reflexionar sobre las experiencias que implementó en el MNBA, como el programa Ejercicios de Colección, mediante el cual montaba en paralelo piezas antiguas del museo y nuevas adquisiciones de arte contemporáneo (Castillo, 2010). Pero no hubiera sido honesto hablar de ejemplos que no he podido contemplar directamente, ya que nunca he estado ni en Chile ni en Perú.

En cambio, aunque nunca tuve el honor de conocerla ni de intercambiar comunicaciones de ningún tipo con ella, quisiera destacar como homenaje póstumo el caso de Virginia Pérez-Ratton, fundadora y primera directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, en Costa Rica, inaugurado en 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores. Sólo estuvo al frente de la institución cuatro años, pero después siguió colaborando en muchas formas en la constitución de su colección permanente y en sus exposiciones. Todavía en febrero de 2009, ya enferma del cáncer que acabó con su vida al año siguiente, inauguró una exposición titulada *Diálogos y correspondencias*, donde en lugar de inten-

tar evocar con las piezas propiedad del museo una narración lineal de la evolución del arte centroamericano en los últimos años por orden cronológico, temático, o estilístico, proponían, a la manera de la Tate Modern londinense, una serie de paralelismos entre obras de diversas épocas o autores. Ella lo explicaba con las siguientes palabras:

Al aceptar esta curaduría, me propuse, más que buscar un planteamiento temático convencional, arriesgarme a provocar en su lugar el establecimiento de múltiples y variados diálogos entre las obras, a partir de un montaje estudiado para mostrar ciertas correspondencias que percibía entre obras coleccionadas en diversos momentos y por administraciones distintas en la corta pero fructífera trayectoria de este museo como referente regional del arte más reciente” (Pérez-Ratton, 2009: 19).

Tuve la suerte de ver esa exposición en el verano de aquel año y, de paso, visitar también otra de las iniciativas de la señora Pérez-Ratton en el empobrecido casco histórico de la capital costarricense: la Fundación Teor/ética, que a la sazón celebraba su décimo aniversario y presentaba su colección permanente en un provocativo montaje titulado *Arteconciencia* —juego de palabras entre arte, ciencia y conciencia—, donde en ocasiones remedaba los antiguos gabinetes de curiosidades naturales y artificiales, incluso utilizando etiquetas colgantes escritas a mano en lugar de las cartelas habituales en museos y galerías actuales, mientras que en otras partes del recorrido se colocaban, además de las típicas cartelas/células identificativas, textos firmados por diversas personas que proponían su particular explicación o relato inspirados por algunas de esas piezas, encar-

gados a través de un concurso público abierto a quienes quisieran escribir sobre ellas.

No conozco ningún otro ejemplo comparable de apertura a la participación pública en la redacción de discursos interpretativos en los muros de una institución artística. Si acaso el proyecto “The Bigger Picture” en la Tate Modern de Londres que, complementando a las cartelas/células identificativas del museo, dispone para algunas obras de su colección otros textos firmados por el escritor A. S. Byatt, el músico Brian Eno, etcétera... Pero al menos puedo aportar un ejemplo español en el que se está haciendo realidad la reivindicación que algunos museólogos críticos repetimos desde hace años, reclamando que los paneles informativos de los museos aparezcan firmados, para que el público sea consciente de que se trata de discursos subjetivos, que tienen la autoridad de quien los haya escrito. Me refiero al Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, cuyos paneles de sala han sido redactados por diferentes expertos, cuyos nombres aparecen debajo de sus respectivos textos. Es un ejemplo más del interés que su directora, la profesora Teresa Sauret Guerrero, demuestra por la museología crítica: no es casual que el arriba citado simposio internacional sobre el tema tuviera lugar en aquel museo. Pero, incluso sin ser ellos conscientes, muchos otros directores de museos en el mundo hispano se están haciendo eco de las más recientes propuestas museológicas; por ejemplo, la autorreferencialidad, el hacer que el propio museo sea sujeto de la prédica museal. Pude comprobarlo personalmente durante mi estancia en la ciudad de México con motivo del II Seminario Permanente de Museología,

pues al visitar la Sala Mexica en el Museo Nacional de Antropología vi la réplica del penacho de plumas de Moctezuma —el tocado original está en Viena—, ahora expuesta en una vitrina situada en alto, a la altura de la cabeza de los turistas que se fotografían jocosos delante de ella, y al lado mostraban una antigua fotografía de cómo se presentaba antiguamente, en una vitrina mucho más baja, ante la que aparecen inclinados unos reverentes visitantes indígenas retratados en silenciosa admiración. Como suele decirse, una imagen vale más que mil palabras, y gracias a esa vieja foto dos formas antagónicas de exponer una misma pieza quedan contrapuestas *in situ*, haciendo recapacitar al público sobre los cambiantes discursos museográficos. ¡Qué estupenda aplicación práctica de la museología crítica!

REFERENCIAS

- Barboza, Félix (1995), *Museums in Latin American Countries: Role, Issues, and Perspectives*, Texas Tech University, Thesis Museums Sciences Program.
- Bellido Gant, María Luisa (coord.) (2007), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea.
- Bolaños, María (ed.) (1997), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Trea.
- Buntinx, Gustavo (2006), "Communities of Sense/Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery", en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwala, Thomas Ybarra, *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham , Duke, University Press, pp. 219-246.
- Castillo Inostroza, Ramón (2010), "La metamorfosis de lo museal, muros, miradas y paradojas", *Revista 180: Arquitectura, Arte, Diseño*, núm. 26, pp. 6-9.
- Desvallées, André y Mairesse, François (eds.) (2010), *Conceptos clave de museología*, París, Armand Colin-ICOM.
- Desvallées, André y Mairesse, François (dir.) (2011), *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. París, Armand Colin-ICOM.

- Flórez Crespo, María del Mar (2006), "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)", en *De Arte: Revista de Historia del Arte* (Univ. de León), núm. 5, pp. 231-243.
- Glusberg, Jorge (1983), *Museos fríos y calientes*, Buenos Aires, Museo de Telecomunicaciones.
- Gómez Martínez, Javier (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- Hernández Hernández, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea.
- Layuno Rosas, María Ángeles (2004), *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.
- Lorente, Jesús Pedro (2002), "Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo", en Cristóbal Belda Navarro y María Teresa Marín Torres (eds.): *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, pp. 23-56.
- (2006), "Nuevas tendencias en teoría museológica: A vueltas con la museología crítica", en *Museos.es*, núm. 2, pp. 24-33.
- (2007), "Otra visión sobre el papel social de los museos en Latinoamérica: de las utopías soñadas hace treinta años a la apuesta de hoy por la revitalización urbana", en María Luisa Bellido (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea, pp. 145-166.
- (2008), "Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio del milenio: una revisión conceptual y urbanística", en *Museo y Territorio*, núm. 1, (diciembre), pp. 59-86.
- (2011), "El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica", *HerMus, Heritage & Museography*, núm. 6, pp. 112-129.
- Lorente, Jesús Pedro et al. (2010), *Estudios de Museología en Países de Habla Hispana*, dossier monográfico de la *Revista de Museología*, núm. 47, pp. 25-80 (actas del Seminario Internacional organizado por la Embajada de España y el Museo del Canal Interoceánico de Panamá, del 28 al 30 de septiembre de 2009).
- Lorente, Jesús Pedro (dir.) y Almazán, David (coord.) (2003), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Marín Torres, María Teresa (2003), "Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España", en J. P. Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 27-50.

- Morales Moreno, Luis Gerardo (2004a), "En torno a la museología mexicana: Crítica, 1ª parte", en *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, vol. 22, pp. 113-154.
- (2004b), "En torno a la museología mexicana: Crítica, 2ª parte", en *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, vol. 23.
- (2007), "Vieja y nueva museología en México", en Bellido Gant, María Luisa (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea, pp. 342-374.
- Navarro Rojas, Óscar (2006), "Museos y museología: Apuntes para una museología crítica", en *XXIX Congreso Anual del ICOFOM/ XV Congreso Regional del ICOFOM-LAM: Museología e Historia: un campo de conocimiento*, Córdoba-Alta Gracia (Argentina), 5-15 de octubre de 2006 (http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf).
- (2007), "Museos y museología: Apuntes para una museología crítica", en (http://www.icofom-lam.org/files/museologia_y_capacitacion_2.pdf).
- (2010), "Los museos de América Central: los retos al inicio del siglo", en Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 241-252.
- Navarro Rojas, Óscar y Tsagaraki, Christina (2009-2010), "Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica", en *Museos.es*, vol. 5-6, pp. 50-57 (<http://www.mcu.es/museos/MC/MES/Revistas/Rev05-06/DossierMonograficoRev05-06.html>).
- Padró, Carla (2003), "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", J. P. Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 51-70.
- Pérez-Ratton, Virginia (2009), *MADC94/09. Diálogos y correspondencias*, San José de Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Preziosi, Donald y Farago, Claire (eds.) (2004), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate Press, Aldershot-Burlington (Vt.).
- Santacana Mestre, Joan y Hernández Cardona, Francesc Xavier (2006), *Museología crítica*, Gijón, Trea.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier (2004), *Curso de museología*, Gijón, Trea.