

El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos

Jesús Pedro Lorente

España

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 Occidente una museografía de paredes blancas, con escasos cuadros colgados, e iluminados cada uno con una aureola de luz artificial para inducir a una muda epifanía 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 (Museo de Arte Moderno) en Nueva York, montada por Alfred Barr. 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 moderno.¹⁸⁸

188 Cf. Duncan, Carol y Alan Wallach: “The Museum of Modern Art as Late Capitalist ritual: An iconographic analysis”, *Marxist Perspectives*, Winter 1978, pp- 28-51 (versión revisada del artículo que ese mismo año habían publicado en el núm. 194 de *Studio International*). Los demás estu-

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 ese 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 (MNAM) 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 hacer bajar unos peines automatizados para observar los cuadros de unas reservas verticales denominadas *cinacothèques*. Pero Beaubourg no acabó de cuajar como contramodelo posmoderno 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*,

dios sobre el MoMA y la museografía del *white cube* son demasiado numerosos como para citar aquí una larga lista, así que remito a la bibliografía referenciada en Lorente, J.P. (2008) *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea.

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 proponía miradas cruzadas al arte *pompier* o el simbolismo. Incluso el propio MoMA, mostrándose receptivo a las críticas posmodernas, 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 estaba obligado a seguirlo, pues en vez de continuar imponiendo una 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 atención:¹⁸⁹ 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 (Nueva 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 iluminación 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, D. F., en 2008, etcétera. 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 “antimuseo” o el “posmuseo”.

Quizá el mejor candidato a disputarle 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 Serota,¹⁹⁰ 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

189 Davis, Douglas (1990), *The Museum Transformed. Design and Architecture in the Post-Pompidou Age*, Nueva York, Abbeville Press. Giebelhausen, Michaela (ed.) (2003), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester. Manchester University Press, Montaner, Josep Maria (2003) *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili (edición bilingüe español-inglés). MacLeod, Suzanne (ed.) (2005), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, Londres, Routledge.

190 Serota, Nicholas (1996), *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson. McClellan, Andrew (2008), *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley-Londres, University of California Press.

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 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. Incluso el propio MoMA de Nueva York inauguró, también en 2000, para no dejarse eclipsar por la inauguración de la Tate Modern, 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 el continente americano el ejemplo más comparable que conozco sería 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. Otro caso similar de emparejamientos históricos fue el programa Ejercicios de colección, implementado en 2009 por Ramón Castillo Inostroza, entonces asistente de Dirección y Curador de Arte Contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, montando en paralelo piezas antiguas del museo y nuevas adquisiciones de arte contemporáneo.

En España uno de los ejemplos más cercanos al modelo de montajes según afinidades ahistóricas como en 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, videos 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 desde marzo de 2011 luce la sala dedicada a las vanguardias rusas en el Museo Thyssen de Madrid, cuyos cuadros casi tapizan de arriba 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 parece que éstos son casos singulares y no se trata de generalizarlos, pues si convirtiésemos en norma los montajes que mezclan

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 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 pro-

vocación, 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 museos.¹⁹¹ 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 Neuchatel, bajo la dirección de Jacques Hainard entre 1980 y 2006; pero, por su carácter transgresivo en cuestiones museográficas, cabe destacar la sección antropológica instalada desde 1990 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 de 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,

191 Putnam, James (2001), *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson.

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 poscolonial, que de forma muy polémica planteaba la 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 una lástima que el barullo mediático que desencadenó eclipsase otra exposición —en mi opinión— mucho más sugestiva: “El retorno de lo imaginario. Realismos entre los siglos 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 museografías históricas es una típica predilección posmoderna, 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 aun 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 fotografías, 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 origins du musée*— y que he podido disfrutar también 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 titulada Picasso en el Museo Municipal, en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 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 posmoderna 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 protes-

tante 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 ornamentado 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 (EUA), cuyo espléndido Art Museum tiene otros ejemplos de cartelas que plantean interrogantes al visitante... aunque mejor todavía 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; siempre deberían 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 quiero destacar de nuevo 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 otras de expertos ajenos; aunque todavía 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 vitrina.¹⁹²

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 ocurra;¹⁹³ 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* 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

192 Sobre estos y otros casos que muestran la aplicación práctica de la museología crítica en Vancouver, remito a Lorente, J. P. (2011), “El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica”, en *HerMus*, núm. 6 (enero-febrero), pp. 112-129, disponible en: (<http://revistahermus.blogspot.com>).

193 Arriaga, Amaia (2010), “Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate. Construyendo conocimiento sobre el arte”, en *AACADigital*, núm. 11 junio, disponible en: (www.aacadigital.com).

dos 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 audioguías 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. A menudo, estas audioguías se pueden bajar de la web de esos museos para escucharlas también en casa. En España aún no conozco nada similar, salvo las videograbaciones de críticas a algunas salas de la exposición de la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, protagonizadas por el artista conceptual Isidro Valcárcel Medina, colgadas desde enero de 2011 en un lugar bastante recóndito del portal institucional, que los interesados nos vamos recomendando (http://radio.museoreinasofia.es/spip.php?page=archivo&lang=es&idcategoria=17#archivo_categorias).

Ahora bien, en el MoMA, además, la web del museo permite, mediante podcast, enviarles algunos comentarios grabados sobre obras de su colección que, si son admitidos por los responsables del museo, serán añadidos a la lista de explicaciones orales ofrecidas al público internauta. 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 época 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.

REFERENCIAS

Lorente, Jesús Pedro (2011), "El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos", en *Revista Museo y Territorio*, núm. 4, Málaga, pp. 124-132.