

Javier Arnaldo (ed.). *Actas del congreso internacional Coordinadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023, 220 pp.

Javier Gómez Martínez

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.96050>

El título del congreso cuyas actas recoge el libro¹ se corresponde con el subtítulo del proyecto de I+D+i *Atlas Museo*, del que es IP el editor, Javier Arnaldo, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y jefe del Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado. De ahí los cinco neologismos que articulan las ponencias (*Demomuseo*, *Exomuseo*, *E-Museo*, *Museosofía* e *Hipermuseo*) y que quieren ser las coordenadas que sistematicen las tensiones y los retos a los que se enfrenta el museo, una institución que carga en la actualidad con la responsabilidad de la ejemplaridad, término (o derivados) que el editor repite hasta cuatro veces en las primeras páginas. Ese ahora, para las actas, es octubre de 2021, en el umbral post COVID-19, de modo que no llega a incorporar la última definición de la voz Museo que aprobaría finalmente el ICOM en 2022 en Praga. Repasaré aquí las contribuciones de los veinte autores firmantes agrupándolos no en función de aquellos neologismos (eso lo hace el editor en la introducción), sino cruzándolos con otras cuestiones en las que también puedan coincidir aportaciones de mismos o distintos bloques.

Dominique Poulot, una de las máximas autoridades francesas en Museología, abre el libro con un estudio de los amigos, con minúscula, del Musée du Louvre y sus derivados en Francia, porque no tiene nada concreto que ver con ninguna figura asociativa, sino con la defensa de una institución tal desde Quatremère de Quincy hasta hoy, mirando de reojo a la ponencia que F. Haskell dedicó a los enemigos en 1983. Su conciudadano Fabienne Brugère comparecerá más adelante para sondear las posibilidades de insuflar nueva vida a un “musée-sanctuaire”, particularmente “une grande pinacothèque comme celle du Prado”, y concluye con la vía del museo sanador (“soin”, “care”).

Al Museo Nacional del Prado, anfitrión del evento, pertenecen cinco de los autores del volumen, comenzando por Marina Chinchilla Gómez, que explica cómo se afronta la redefinición de la tipología institucional desde su perspectiva como Directora Adjunta de Administración (y con larga trayectoria en la Dirección General de Museos Estatales): estas incluyen una mayor transparencia (aunque aún falta camino hasta publicar en línea las actas del Patronato prácticamente en tiempo real como hace el British Museum), la incorporación de los términos

¹ <https://www.museodelprado.es/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/EIPrado/interactivos/actas/coordenadas/index.html>

“relato” y “narrativa” para acentuar “la capacidad del museo de narrar historias” (la narratividad nunca ha tenido secretos para los colegas anglosajones), la publicación de memorias anuales de sostenibilidad en consecuencia con la Agenda 2030 o dar cabida al *marketing* y a la captación de fondos (*fundraising*) con una plantilla cada vez más polifuncional. Todo esto queda no obstante supeditando a lo que siempre va a ser la esencia diferencial, “la custodia de un patrimonio que ha de ser enriquecido, conservado, investigado, comunicado y exhibido”. Carlos Jiménez Cuenca analiza los progresos del Prado en materia de arquitectura, socialización y sostenibilidad, centrales en la idea de *Exomuseo*, y lo hace explicando la idea de campus sobre la que se ha ampliado la propia institución (sin tener en cuenta el edificio de la calle Ruiz de Alarcón ni el Casón del Buen Retiro), tan distinta de eso otro de lo que parece desconfiar: la obra nueva “como reclamo de espectacularidad” para funciones y espacios posiblemente “distantes del cometido primigenio de los museos” del Beaubourg para acá. Este sería el caso del Guggenheim Bilbao o del ROM de Toronto, pero no del Louvre de I. M. Pei, que “resuelve con maestría la disposición de nuevos espacios de acogida”. Javier Pantoja Ferrari parte de la base de considerar el museo “como interfaz tecnológica en la posmodernidad”, en el marco de una revolución digital en la que el sujeto es ya “posthumano”, y que habrá de dar lugar a un modelo nuevo. Celia Guilarte Calderón de la Barca habla de la “invención” (término que Poulot ha aplicado al Louvre en más de una ocasión) del Museo del Prado, trabajando con las primeras actas (1912-1930) de un Real Patronato que presenta como cosmopolita y moderno, capaz de dar a una sala el apellido de uno de sus miembros en reconocimiento al legado de su colección. Por último, el propio Javier Arnaldo explicará la “expografía” de las nuevas salas dedicadas al siglo XIX, reinstaladas en 2021 para permitir recorridos múltiples, discontinuos y nunca lineales (un “hipermuseo” comparable al “pabellón de la Museum Insel Hombroich conocido como el Laberinto”); también lecturas verticales en el caso de la sala de retratos cubriendo las paredes o hipertextuales, a la manera de un “Diagrama de las artes expandidas” del arte conceptual (o como una *quadrería* histórica).

La erudición de Arnaldo, rica en referencias transversales, es equiparable a la de María Bolaños, que cierra el libro. Aborda el descrédito en que ha caído la linealidad cronológica de los historiadores y pone varios ejemplos de aproximación desprejuiciada a la historia, centrándose finalmente en la exposición *Almacén*, organizada en 2019 por el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, del que era directora. En la línea de los cada vez más populares almacenes visitables (y el *behind the scenes* en general), se reproducía esa estética en sala (hasta con cajas de transporte y muchos palés), sin jerarquías, sin maquillajes, exhibiendo los reversos de las otrora imágenes de devoción, borrando cronologías, en suma.

Ese *Hipermuseo*, por cerrar el bloque delimitado por esas dos últimas ponencias citadas, lo completan otras dos. La de Selina Blasco sigue el rastro a las sucesivas e imposibles reinstalaciones del despacho de Ramón Gómez de la Serna, actualmente encapsulado tras cristal en Madrid y desprovisto del abigarramiento original, a falta de los collages que empapelaban las paredes (algo así como si la reinstalación del estudio de Francis Bacon en la Hugh Lane Gallery de Dublín no hubiera inventariado sus más de 7000 objetos, papel a papel). Henar Rivière trabaja por su parte sobre dos archivos del activismo *underground*, como los que ha podido coleccionar el Archivo Lafuente. Ese tipo de archivos constituye otra vía de extensión para los museos de arte contemporáneo.

Tres capítulos casi consecutivos se refieren al panorama italiano. El firmado por Irene di Pietro se centra en las bondades derivadas de la incorporación de herramientas digitales de cara a las estrategias de mediación y educación, comenzando por el Museo Egizio de Turín, que alcanzó eco internacional en 2006, cuando el oscarizado Dante Ferretti reinstaló ciertas salas. El otro caso, el MUSE, Museo delle Scienze de Trento, es la excepción científica que confirma la regla artística que guía el libro. Irene Baldriga recopila varios ejemplos, italianos principalmente, de introducción de piezas contemporáneas en un marco histórico, como las de Damien Hirst en la Villa Borghese, o de antiguas en un marco del presente, lo que hace el Museo della Centrale Montemartini con parte de las esculturas clásicas de los Musei Capitolini. Orietta Lanzarini analiza las tensiones entre las museografías de los años treinta y las realizadas a la vuelta de la II Guerra Mundial, a cargo de arquitectos como Carlo Scarpa o Franco Albini, y deja caer, al final, una crítica

a la reciente reinstalación de las obras maestras de la Galleria degli Uffizi (esa ideada por su primer director no italiano, que busca condensar un circuito para turistas exprés).

Irene Pérez López y Ariadna Ruiz Gómez completan la idea de inclusividad del *Demomuseo*. La primera es la única participante bajo el crédito del proyecto de investigación citado al principio. Su anglófila propuesta se centra en el “turn to the visitor” o “giro hacia el visitante” (los museos viven su propio *Plan Bolonia*), el cual se sitúa en el centro de todo el proceso y vuelve relativo (subjetivo) todo conocimiento; es él quien lo construye, y por eso el museo le enseña cómo trabaja (le muestra almacenes y laboratorios). La visita se torna así “experiencia”, porque el museo deja de ser una máquina educadora y se convierte en un entorno de bienestar (sanador) que restaura la atención dirigida. Con mucha razón colocada a continuación, Ruiz Gómez detalla como puntos de inflexión la crisis económica de 2008 y la pandemia de 2020 y, de la mano de un geógrafo y un antropólogo norteamericanos, introduce el concepto de “tercer lugar”, experiencial, distinto del percibido y del imaginado, y lo pronostica como destino del museo.

Modesta di Paola se centra en el término *Exomuseo*, no solo en su definición etimológica, sino también en cuanto avanza por la vía de la Agenda 2030 y la sostenibilidad, en tanto que apunta la promoción de beneficios no solo culturales y educativos, sino también sociales y económicos, que han de concienciar acerca de valores ecológicos como hizo el arquitecto Kenzo Kuma en el V&A de Dundee. Este museo ha afrontado también la revisión del legado colonial, tema al que están dedicados varios textos. Le sigue la reflexión de Daniel Lesmes, que arranca de la base de que cualquier objeto del museo es una parte del afuera trasladada a un interior, al que le reconocemos una cualidad viviente. Conecta esto con el animismo que atribuyen algunos pueblos no occidentales a los objetos cuya restitución reclaman; al final de un repaso demasiado volante de tantos temas, termina con la cueva cántabra de La Garma, por la pintura de lo exterior en las entrañas del interior, de la cavidad y de nosotros mismos.

De las tres ponencias afiliadas al *E-museo* ya han quedado reseñadas dos. La restante es la de Manuel Fontán del Junco, que plantea la suya desde “la autocrítica y autodepuración” (museología crítica *dixit*) que se le exige hoy a la institución y que conduce, ya en extenso, a una “descolonización” que no ha de quedarse en la devolución, sino restaurar el daño provocado. Pero es que la “crítica decolonial” apunta directamente al ser del museo, una institución colonizadora de nacimiento, por cuanto descontextualiza todo cuanto toca, de manera que si primero colonizó la propia historia de Occidente (qué deliciosa observación) y ahora se descoloniza, lo que le quedará para el futuro, aventura el autor, es ejercer la justa distribución de contenidos a través de la extensión digital. Queda trazado ahí un excelente marco teórico para el abordaje de la cuestión decolonial que realizan Beatriz Martínez Sosa y Sol Izquierdo de la Viña desde el bloque de la *Museosofía*. La primera lo hace a través de tres casos de estudio muy bien elegidos, en museos de distinta tipología en Nueva York, Bélgica y Róterdam que se rectifican a sí mismos sin borrar los errores del pasado. La segunda analiza las lecciones que los artistas expresionistas alemanes se llevaron de un museo de “arte saqueado” como el Museum für Völkerkunde de Berlín y se detiene en dos exposiciones decolonizadoras berlinesas. Izquierdo de la Viña lo hace como comisaria invitada en el Brücke-Museum de Berlín: parte de una exposición colaborativa que había nacido en Copenhague, había crecido en Ámsterdam y terminaba, ampliada aún más, en la capital alemana; por el camino el acento se pone en enseñanzas como la necesidad de restañar heridas y en tensiones como la resultante de la fascinación y la apropiación que sintieron y ejercieron estos artistas con respecto a piezas de culturas extraeuropeas.

En definitiva, nos hallamos ante un libro plural y ambicioso que, publicado en línea por el Museo Nacional del Prado, cumple con la función distributiva que auguraba una de las ponencias. Desde ese lugar, nos recuerda quiénes somos, de dónde venimos y dónde estamos, museológica y museográficamente hablando, en esta inquietante actualidad.