



EL AUGE DE LAS PRESENTACIONES MUSEOGRÁFICAS AUTORREFENCIALES, DONDE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EXPONEN SU PROPIA IDENTIDAD E HISTORIA¹

THE RISE OF SELF-REFERENTIAL MUSEOGRAPHICAL DISPLAYS, WHEREBY MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART SHOW THEIR IDENTITY AND HISTORY

JESÚS PEDRO LORENTE
Universidad de Zaragoza

Recibido: 31/07/2025 / Aceptado: 18/11/2025

RESUMEN

Sin duda los más osados discursos autorreferenciales en los museos, como en la literatura, se han potenciado especialmente a partir de la posmodernidad, cuando se puso en cuestión el autocomplaciente relato teleológico moderno por los adictos de la “museología crítica”. Desde entonces han proliferado como nunca los museos de arte contemporáneo, que están cultivando este tipo de reflexiones no solo en exposiciones temporales, pues resulta cada vez más habitual que consagren espacios permanentes a reevaluar su pasado. Es una tendencia actual en la que cabe distinguir dos tipologías espaciales, aquí analizadas a través de numerosos ejemplos, a partir de los cuales podrán expandirse buenas prácticas museográficas.

Palabras clave: Museología, historia, museos, arte, contemporáneo.

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Museos de arte moderno/contemporáneo en España: su proyección territorial e internacional”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con fondos FEDER.

ABSTRACT

Without a doubt, the most daring self-referential discourses in museums, as in literature, have been especially fostered since postmodernism, when the self-complacent modern teleological story was questioned by the addicts of ‘critical museology.’ Since then, contemporary art museums have proliferated like never before, cultivating this type of reflection not only in temporary exhibitions, but also increasingly in permanent spaces dedicated to reconsider their past. This is a current trend in which two spatial typologies can be distinguished, analysed here through numerous examples, from which good museographical practices can be further expanded.

Key words: Museology, history, museums, contemporary, art.

Presentarse es uno de los ritos de sociabilidad más acendrados, no solo entre personas, sino también en todo tipo de establecimientos, muchos de los cuales nos dan la bienvenida con explicaciones sobre su historial y *modus operandi*, e incluso con un organigrama de su plantilla laboral. Eso ya es algo usual en museos norteamericanos, que gustan de complementar con fotos de sus equipos humanos la información introductoria, en la que suelen incorporar algún texto sobre su respectivo *mission statement* e historia; pero ocurre también en Europa, en cuyos museos se va haciendo normal recibir a los visitantes con una presentación de la institución y su pasado. No es casual que estén a la cabeza en esa tendencia los museos que presumen de ser los más antiguos, como el Ashmolean Museum de Oxford, el British Museum de Londres o el Louvre en París. Este último ha sentado el precedente más ambicioso, en términos de espacio y contenidos, pues desde 2016 mantiene una exposición permanente en el Pavillon de l'Horloge sobre la evolución del palacio y del museo. Su emulación en museos españoles cuenta ya con ejemplos excepcionales, notablemente las salas subterráneas del Museo del Prado, junto a la puerta de Murillo, dedicadas a la historia de la institución —su arquitectura, evolución institucional, y memorabilia personal o museográfica—, además de las equivalentes salas de autopresentación en el Museo de Málaga, el Museo Arqueológico de Asturias o el Museo Arqueológico Nacional, etc. (Lorente, 2019)².

2 Otro de mis ejemplos favoritos era también la *Sala de los orígenes del museo* en el Museo Nacional de Antropología. Este espacio existía desde 1992, remedando los sobrecargados gabinetes de curiosidades pre-científicos, habiéndosele añadido a partir de 2015 un discurso interpretativo crítico en paneles explicativos, escritos en español e inglés, con ilustraciones fotográficas de la historia del museo, con valoraciones no siempre encomiásticas, redactadas por el actual director, Fernando Saéz, quien supo mostrar con distanciamiento epistemológico cómo el museo había ido evolucionado desde una



Fig. 1 Presentación del CGAC con pictogramas en una vitrina junto a la entrada (foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

En este artículo trataré de argumentar que aún serían más necesarias tales presentaciones en los museos de arte moderno y contemporáneo. El significado de esa nomenclatura no es obvio, y el hecho de que los museos con tal especialización usen tantos apelativos a base de siglas o acrónimos coadyuba a que parezcan entes abstrusos a ojos de las personas no iniciadas. Por tanto, conveniría descifrar su identidad institucional, cuidando más las estrategias de acogida al gran público. Dar explicaciones sobre el propio museo y su historia es una estupenda praxis, que no solo hay que ofertar a través de visitas guiadas, talleres participativos, redes sociales, internet u otros recursos divulgativos, sino también en el propio montaje museográfico, evitando usar meramente textos, como si se tratase de páginas de un libro colocadas en la pared. Es aún excepcional el uso de pictogramas, como los que en una vitrina a la entrada del Centro Galego de Arte Contemporánea, en Santiago de Compostela, nos dan la bienvenida con dibujos y frases en gallego y castellano: “El CGAC lleva el arte y la cultura de Galicia a todo el mundo y trae el arte y la cultura mundial a Galicia [...] El

concepción anatómica de la antropología a darle una dimensión cultural. Todo ello ha desaparecido en la reciente reforma, pues desde 2023 ya no existe esa sala sobre la historia de la institución.

CGAC se inauguró en el año 1993. El CGAC es un lugar donde se muestra y se apoya el arte contemporáneo” —nótese que para este concepto se indica en el dibujo, realizado en 2021, el rango temporal 1950-2020. Menos raro es el uso de fotografías o vídeos u otros recursos museográficos, especialmente las maquetas arquitectónicas, sobre todo para poner en valor su edificio. Si nuestros museos de arte moderno y contemporáneo dedican algún espacio en su recorrido a presentar su identidad e historia, el principal rasgo definitorio suele ser su arquitectura.

1. SIN PASAR DEL ZAGUÁN: EL EDIFICIO COMO SINÉCDOQUE DEL MUSEO

Resulta habitual, en cualquier idioma, identificar a las instituciones con su sede, así que cuando nos referimos a determinado ayuntamiento, colegio, parroquia o universidad, nuestros interlocutores han de deducir por el contexto si se trata de la entidad abstracta o del edificio que alberga su materialización real. No son una excepción los museos, especialmente las grandes galerías históricas, que a menudo designamos por el nombre de su respectivo ámbito urbano o palacio epónimo, cosa que también ocurre con algunos museos de arte contemporáneo. El primero creado con esa especialización fue, en 1818, el Musée du Luxembourg, llamado así por el recinto palaciego parisino donde sigue existiendo un establecimiento con ese nombre, que tiene sendos carteles en la verja exterior y en el atrio de entrada para evocar brevemente la memoria de aquel museo decimonónico dedicado a artistas vivos: algunos detalles sobre el edificio y su decoración o ciertos elementos del diseño son los que protagonizan más párrafos e imágenes en esos paneles informativos, tanto de puertas afuera como en el zaguán interior. Salvando las diferencias, tenemos en España, no lejos del Prado, otro ejemplo de tal identificación nominal con un paraje o edificio: La Neomudéjar. Este museo de arte contemporáneo se llama así por la arquitectura en ladrillo de su sede, los talleres construidos en Atocha a mediados del siglo XIX para el ferrocarril Alicante-Madrid-Zaragoza, donde antes estuvo la huerta de La Campanilla, nombre que se ha recuperado para el jardín exterior, tal como indica un modesto cartel colocado en el muro lateral del recinto, con un incisivo resumen histórico ilustrado con fotos, planos u otra documentación de archivo. No es el típico texto institucional para conmemorar el pasado con un relato encomiástico, pero sigue siendo un escrito en la pared. Con ayuda de un diseñador se podría ofrecer una explicación gráfica de mayor impacto, como el atractivo panel histórico que hay en el interior de La Nau Gaudi, sede del Consorci Museu d'Art Contemporani de Mataró, constituido

en 2009 por acuerdo del municipio con el coleccionista Lluís Bassat; aunque nada sobre esa institución se cuenta en su breve cronograma ilustrado, cuyo relato temporal culmina con la rehabilitación del edificio en 2002. Aún más atractiva visualmente y bastante más detallada es, en Berlín, la introducción a la Hamburger Bahnhof-Nationalgalerie der Gegenwart, aunque sólo un par de breves párrafos están dedicados a la definición del museo y a su política de coleccionismo en un espacio llamado “Forum Hamburger Bahnhof”, situado delante de la taquilla, a la izquierda del hall de entrada: es una exposición permanente de acceso gratuito que presenta desde junio de 2023 todo tipo de materiales –desde textos, mapas, planos, fotos, vídeos hasta instrumentos históricos o equipamientos técnicos– para narrar la historia de la antigua estación ferroviaria y la evolución de su barrio³.



Fig. 2. “Forum Hamburger Bahnhof”, en el hall de la Nationalgalerie der Gegenwart, Berlín
(foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

³ El “Forum Hamburger Bahnhof”, ubicado en el ala oeste, entre la librería y las exposiciones seleccionadas de la colección, cuenta la historia del edificio desde su inauguración en 1848, con documentos y objetos de archivo, incluyendo video-entrevistas con personas relacionadas con el barrio desde la década de 1980 hasta la actualidad. Su núcleo es un espacio de encuentro y debate, que invita al público a participar en la reflexión sobre todo lo que el museo ha sido y podría llegar a ser. Cfr. <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/forum-hamburger-bahnhof/>

Pero la sinécdoque arquitectónica no es exclusiva de esos museos cuyo nombre es el del contenedor que les acoge, pues la asumen comúnmente todo tipo de instituciones museísticas al presentarse, ya sea en sus publicaciones impresas o por redes sociales o en espacios de recepción. El exordio histórico estándar, por lo general muy sintético y autoindulgente, suele describir ante todo la arquitectura del museo, quizá detallando sus renovaciones/ampliaciones, mientras que apenas se comenta la relevancia y crecimiento de sus colecciones u otros aspectos de su labor. Parece un orden de prioridades perfectamente razonable, ya que el edificio es lo primero que llama la atención de los visitantes que se acercan a un museo, más aún si se trata de un insigne patrimonio arquitectónico reutilizado, pues muchas personas con curiosidad histórica se sentirán atraídas por verlo, independientemente de sus contenidos actuales. Por eso, el Kunstmuseum Moritzburg en Halle cuenta con un espacio introductorio en las escaleras que bajan a la consigna y baños, donde además de la historia del castillo que lo aloja y la maqueta de su ampliación museística –diseñada por Fuentasanta Nieto y Enrique Sobejano en 2008– se resume la historia de lo que ahora es un museo generalista, aunque en su momento de esplendor, bajo la República de Weimar, estuvo especializado en arte moderno de vanguardia, hasta que los nazis llegaron al poder. También desde 2023 hay en la Cartuja de Sevilla una sala de recibimiento, justo al lado de las nuevas taquillas, para que todo tipo de públicos puedan encontrar unos momentos de reflexión sobre los complejos legados patrimoniales de ese monumento histórico-artístico, antes de visitar el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).

El protagonismo del recinto y su historia previa a la institución museística predomina incluso en algún edificio nuevo, para cuya construcción se derruyó el antiguo, como es el caso del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), que recibe a sus visitantes con un panel en el cual se cuenta que allí hubo un baluarte militar hasta que se construyó una prisión franquista, demolida a su vez para erigir este museo de nueva planta diseñado por José Antonio Galea, manteniendo la estructura del panóptico. A diferencia de la página web –donde también se informa de que, tras su inauguración en 1995, se barajaron ideas de ampliación y hasta hubo un concurso de proyectos con motivo del décimo aniversario– todos los textos e imágenes de ese panel de presentación se refieren a la antigua cárcel, no al museo, que parece seguir habitado por los fantasmas de aquel correccional, hasta el punto de que en el verano de 2025 la exposición conmemorativa del 30 aniversario del museo, titulada “Variaciones sobre el panóptico” propuso recordar los espacios y las huellas de los presos, muchos de los cuales eran homosexuales que, por el mero hecho de serlo, fueron encarcelados y maltratados. Me recuerda lo que ocurre

en Cracovia con la antigua fábrica de Oskar Schindler, parcialmente destruida para construir el flamante Museo de Arte Contemporáneo (MOCAK), inaugurado en 2011, con una llamada Gallery Re –a la que se puede acceder gratis directamente por la puerta de entrada en la parte trasera–, donde se rememora la antigua factoría y muy particularmente las penalidades de sus trabajadores judíos bajo los nazis en una sección titulada “*History and Oskar Schindler*” sin escatimar todo tipo de referencias a la película de Steven Spielberg (Potocka, 2021). ¡Pero no se cuenta nada sobre la historia del museo en sí!



Fig. 3. Zaguán del MEIAC de Badajoz, con panel de presentación (foto Jesús Pedro Lorente, 2025).

Esta atención preeminente al inmueble también es típica de museos de arte moderno y contemporáneo para los que se construyó a propósito un icónico edificio, cuya arquitectura marcó un hito en su contexto. Por ejemplo, el parisino Palais de Tokyo, sede del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, que tras su última reforma en 2021 dedica un preámbulo, frente a la rotonda que da a la puerta en la orilla del Sena, a recordar la Exposición Internacional de 1937 para la que fue erigido según el proyecto de los arquitectos Dondel, Aubert, Viart y Dastugue, con la colaboración del escultor Alfred Janniot, cuyo programa decorativo también está muy bien explicado, con textos, planos, fotos y alguna de sus esculturas; pero, a pesar del rótulo *Naissance du Musée d'art moderne*, nada se cuenta allí sobre los contenidos y evolución de este museo municipal, inaugurado en 1961. Otro tanto ocurre en la sede de la Galleria d'Arte Moderna (GAM) de Turín, primer edificio museístico diseñado de nueva planta en Italia allá por 1959, de lo cual la institución presume mucho, con razón, en la ilustrada síntesis histórica que decora su vestíbulo, donde en cambio nada se indica sobre el polémico *riallestimento* de contenidos desde 2009 con las obras maestras de la colección presentadas en cambiantes ejes temáticos (Lorente, 2023). Obviamente, el protagonismo del contenedor es aún mayor en los recientes museos diseñados por algún arquitecto-estrella; el caso más paradigmático sería el Museo Guggenheim Bilbao, con una antesala educativa, el Zero Espazioa, reformada en 2018 con motivo del vigésimo aniversario de la institución, así que desde entonces da la bienvenida a sus visitantes con una instalación audiovisual inmersiva combinando imágenes y música que celebran el “milagro” que ha supuesto la revitalización de una decadente ría industrial, pero ni se mencionan las controversias sobre el museo ni se nos presenta su organización e identidad institucional. Muchos otros museos de arte contemporáneo construidos en España al socaire del “efecto Guggenheim” también alardean muchísimo y ante todo de su espléndida arquitectura, especialmente cuando tras su inauguración han sufrido prolongada crisis, de manera que apenas pueden vanagloriarse de otras cosas. El Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Museo Daniel Vázquez Díaz, en Nerva (Huelva), tiene junto a la cancela del atrio exterior al aire libre un muy elaborado rótulo explicativo que ante todo menciona al arquitecto local Julio A. Sánchez Prieto, alabando una llamante fachada que “se viste exteriormente con paneles prefabricados de cobre oxidado que recuerdan el color y la actividad minera de esta tierra”. Igualmente lisonjera, pero más recatada, es la presentación que en el vestíbulo del MUSAC de León se dedica al colorista edificio de Mansilla y Tuñón, con letreros en braille y una maqueta para explicar su arquitectura (**Fig. 3**). Otro tanto podría decirse del vídeo y la vitrina con maqueta y documentación en el “Espacio Mo-neo”, a la entrada del CDAN en Huesca, focalizando en el famoso arquitecto

todo el protagonismo; en cambio, nada se cuenta sobre la evolución del museo ni de sus actividades, salvo a través de los carteles de algunas exposiciones pretéritas enmarcados en la pared de otro espacio anejo, una sala polivalente con máquina de refrescos (Juan y Lorente, 2024). ¡Al menos es mejor que la desordenada decoración con carteles de actividades programadas en años pasados con las que ha sido decorada la caja de escaleras en el MuHKA de Amberes!

Lo que tienen en común todos estos espacios de recepción en los umbrales de los museos es estar muy sucintamente dedicados a sus orígenes y en especial a su edificio, tras cuya inauguración se suele detener esa breve crónica histórica, que en modo alguno pretende ser una biografía de la institución, ni mucho menos un autoanálisis crítico. La arrogancia triunfal se cultiva bastante en los museos identificados con las vanguardias de la modernidad, la cual siempre se ha percibido como una línea de inexorable progreso, celebrando todas las novedades como pasos adelante. Una rara excepción es el Van Abbe Museum en Eindhoven inaugurado en 1936 con un retrato en piedra del fundador ornamentando la entrada de su moderna sede; pero dentro, al comenzar la visita, se encuentra hoy día un cartel en holandés e inglés que describe a Henri van Abbe como un capitoste del sistema extractivo colonial⁴.

No es el caso del Museo Ralli en Marbella, cuyo atrio decora un busto en bronce de Harry Recanati, sin entrar en detalles sobre la peripecia vital de aquel financiero judío heredero del banco suizo Ralli Brothers Ltd., muy conectado por sus negocios con América Latina pero también con España, pues llegó a tener residencia en la Costa del Sol. En los vecinos paneles informativos solo como coleccionistas de arte son presentados Harry y su esposa Martine, creadores de la Fundación Recanati, que impulsó en 2000 la inauguración de este museo, como parte de una constelación mundial con museos en Punta del Este (Uruguay), Santiago (Chile) y Cesarea (Israel), todos ellos orgullosos de combinar cultura local e internacional, según esa introducción en español e inglés. Cosa excepcional, aquí no hay ninguna información sobre el contenedor, un lujoso restaurante que tenía terrazas y reservados muy del gusto de la cosmopolita *jet set* de Puerto Banús, donde ahora se acoge gratuitamente a gentes de toda condición, tal vez un poco apabulladas en esa ostentosa arquitectura posmoderna.

4 Otro retrato suyo al óleo preside en la planta sótano el inicio de la exposición temporal “*Hidden Connections: Colonial past of the Van Abbemuseum*”, programada de marzo de 2024 a abril de 2026, donde se revisa la biografía de este magnate del tabaco y el sistema esclavista de las plantaciones en Sumatra que fueron la base de su riqueza.



Fig.4. Atrio del Museo Ralli en Marbella, con busto en bronce del fundador y paneles sobre la historia e identidad de la institución (foto Jesús Pedro Lorente, 2025)

Por otra parte, tampoco es habitual que los numerosos museos de arte contemporáneo nacidos en el cambio de milenio nos reciban con preámbulos auto-críticos, donde revelan contradicciones, errores o rectificaciones. Un raro ejemplo sería el Museo Trinkhall en Lieja, que ha llenado el *hall* y un pasillo lateral de textos explicativos sobre su historia previa, cuando se llamaba MADmusée, por su especialización en *outsider art*, más la historia de la colección CRËAHM, sus logros y reveses, hasta ser alojado desde 2020 en un moderno pabellón del parque Avroy. Pero durante mi visita no vi a nadie que se parase a leer esos escritos, pues quienes entran a un museo y ven largas parrafadas en una pared normalmente tienden a seguir adelante sin detenerse a leer tal prefacio. Del mismo modo que muchos lectores prefieren saltarse los prólogos de los libros, también la gente con prisa sortea los textos preliminares para adentrarse cuanto antes en el meollo del museo.

2. MUSEOS QUE DEDICAN ESPACIOS CENTRALES A PRESENTAR SU PROPIA IDENTIDAD E HISTORIA

La autorreferencialidad museográfica es una práctica que en el nuevo milenio está cobrando gran protagonismo, para centrar más atención de los visitantes en la propia memoria del museo, que es un legado histórico tan digno de ser estudiado e interpretado con perspectivas museológicas actuales como las colecciones expuestas (Newhouse, 2005). Cada vez más museos dedican algún espacio central a llamar la atención sobre sí mismos con perspectiva histórica. También en esos casos suele tener primacía el edificio, sobre todo si se trata de un monumento histórico, con salones de gran valor patrimonial o que fueron escenario de importantes eventos protagonizados por personalidades famosas. Un ejemplo estupendo es el Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón (MAVA), albergado en el castillo de San José de Valderas, “el edificio civil más importante de la ciudad”, según el portal web de la institución, que narra con todo detalle la historia de la mansión y también la creación –a iniciativa del escultor en vidrio Javier Gómez– de ese museo municipal de arte contemporáneo inaugurado en 1997: literalmente el mismo texto que se puede leer también en un panel colocado en la antigua salida al jardín trasero, presidiendo el rellano antes de subir las escaleras. Lo peculiar de este caso es que la historia del edificio y sus moradores se evoca además, a través de obras *site specific* realizadas por artistas del vidrio, como Mónica Gener, que en 2019 realizó por encargo del museo una instalación para el hueco de las ya citadas escaleras, un lucernario que marca el eje central de todo el espacio arquitectónico. Son típicos frascos de conservas donde la artista introdujo fotografías antiguas –cianotipos sobre papel japonés en impresión digital– brindando “imágenes relacionadas con la historia del castillo-palacio, sus habitantes y visitantes ilustres, vicisitudes, rehabilitación y transformación en museo”. Así las describe el texto interpretativo, accesible a través de un código QR en la cartela museística, que informa de su título, *Luces del pasado*, e interpreta esos frascos iluminados por dentro como “capsulas de memoria”. A mí me encanta esa lámpara, pero me gustaría aún más si la historia rememorada no terminase con la rehabilitación del castillo y su conversión en museo.

Por eso, me parece un ejemplo francamente excepcional en muchos sentidos la sala donde presenta su historia el Musée d'Art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole (LaM). Con motivo del cuadragésimo aniversario de la institución, se encargó a Eddy Pluskota, una artista empleada como guía-intérprete del museo, que pintase un enorme mural en una sala situada a mitad del recorrido de la exposición permanente, representando algunas de las personalidades e hitos de su historia. Inicialmente el museo había sido inaugurado en 1983 con el nombre de Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq; pero, tras una expansión arquitectónica y de sus colecciones, reabrió en

2010 con una nueva orientación: ahora su objetivo es cuestionar el heredado canon histórico-artístico de grandes genios, mostrando no solo icónicas piezas de las vanguardias del arte moderno junto a creaciones contemporáneas, sino también obras de lunáticos, autodidactas, artistas *outsiders* de todo tipo, para construir una historia desde los márgenes. No es una apuesta fácil, ni para el gran público ni para los expertos, pues tras ver juntas obras de artistas consagrados y marginales uno sale del museo lleno de dudas sobre cómo definimos y valoramos el arte; por eso resulta muy valiente que LaM exponga explícitamente la evolución de su identidad institucional en un espacio de paso obligado, que está en la intersección entre el edificio moderno y la ampliación posmoderna, aunque es lástima que los textos interpretativos, únicamente en francés, sean tan parcos —mientras en el resto del museo los paneles de sala ofrecen explicaciones más detalladas, en francés, flamenco e inglés— y también choca que la sala esté tan vacía, con tan solo una modesta vitrina, en la que se muestran materiales de desigual interés, quizá para no robar protagonismo al mural artístico ⁵.

Otras muchas colaboraciones de artistas podrían citarse, pues son incontables las pinturas, esculturas u otras creaciones *site specific* concebidas para interiores museísticos de todo tipo, siendo los museos de arte contemporáneo especialmente afectos a esas intervenciones artísticas, no siempre planteadas como mera decoración, pues a menudo hacen referencia al propio contexto institucional e incluso lo interpelan críticamente. Más aún desde que se ha puesto de moda la llamada “crítica institucional” de la mano de artistas que a través de sus obras brindan polémicas reflexiones sobre el sistema del arte contemporáneo. Hace tiempo que sus controvertidas creaciones se han convertido en parte del engranaje artístico normal, pues las principales galerías e instituciones museísticas dedican exposiciones y encargos a célebres artistas que se han especializado en este nuevo género artístico, que también goza de gran predicamento en España⁶. Hay señeros ejemplos en nuestros principales museos de arte contemporáneo, gestionados por equipos directivos que aspiran a ejercitar una “institucionalidad crítica”, locución muy exitosamente esgrimida por Manuel Borja-Villel, inspirador de amplísimos debates e introspecciones

5 En la vitrina hay bocetos inéditos y planos firmados en 1978 por el arquitecto del museo Roland Simounet y en 2002 por Manuelle Gautrand, autora de su ampliación; pero también el álbum de familia de los donadores Geneviève y Jean Maurel 1950-2003, más documentos donados por Dominique Bozo, fotos y testimonios datados entre 1982 a 1992 de los fundadores y algunos miembros de la asociación L'Aracine para el arte outsider, e incluso el libro de oro del LaM. Sobre esta sala véase: <https://www.musee-lam.fr/fr/40-ans-dhistoire>

6 Desbordaría los límites de este artículo hacer un estado de la cuestión sobre el arte de “crítica institucional”, que ya se ha ofrecido, con abundante bibliografía, en publicaciones especializadas (e.g. Aldaz, 2015; Cordero, 2019).

curatoriales en diferentes foros museísticos (Borja-Villel, 2010)⁷. Pero esas reflexiones apenas han llegado a culminar –quizá por falta de apoyo en instancias superiores– con el autoanálisis de la respectiva institución en sus salas permanentes.



Fig. 5 Sala 10 del museo LaM, cuya historia se evoca mediante un mural encargado a la artista Eddy Pluskota, y una vitrina con muy diversa documentación (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

7 Algunas instituciones artísticas desarrollaron una reevaluación crítica bajo el título *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proyecto cuyo resultado fue primero una exposición celebrada en 2005 en el MACBA y luego en Granada en el Centro José Guerrero, seguida de una serie de publicaciones en coproducción con otras instancias, entre las que acabó incluido el MNCARS: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos> (consultado el 1 de abril de 2024). Paralelamente, en 2017 se programó en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela una reconsideración de la historia de muestras controvertidas en España: *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español, 1975-1995*. Más allá de estas u otras panorámicas sobre nuestro sistema artístico contemporáneo, al contar cada cual su propia historia, han sido escasas las instituciones de que se han atrevido a romper con la tradición de hacer circular publicaciones de autobombo, siendo muy contados los casos en los que se ha dado a luz una reflexión curatorial e histórico-artística sobre su respectiva trayectoria con miradas autocríticas (e.g. Rodrigo, 2007; Sola, 2019). Manuel Borja Villel, quien ha publicado libros con sus agudas opiniones sobre el mundo del arte (Borja-Villel, 2020), quizá un día escriba un balance de su carrera al frente de museos, como ya lo ha hecho, con estilo muy personal y crítico, quien fue su director de Programas Culturales en el MNCARS (Carrillo, 2022).

Su colega Zdenka Badovinac, quien también ha transitado por la dirección de importantes museos de arte contemporáneo y de hecho se ha convertido en una de las figuras más destacadas en los foros museísticos de la confederación *L'internationale*, es igualmente partidaria de que los museos nos hagan pensar críticamente sobre el sistema artístico. También ella es muy fan de artistas que inspiren reflexiones metamuseológicas, como Igor Grubi, cuyos rótulos ha ido expandiendo por el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb desde que en 2022 la nombraron directora. Antes dirigía en Liubliana el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova (+MSUM) donde hizo colocar, junto a ventanales con vistas al antiguo cuartel militar transformado en corazón del barrio bohemio que da nombre al museo, algunas obras artísticas de la colección permanente alusivas a episodios de la *okupación* y gentrificación de Metelkova Mesto (Bishop, 2014, p. 49). Pero ella no se conformó con materializar esas reconsideraciones históricas vicariamente, a través de artistas críticos, pues también puso en la entrada principal, frente a la librería y al lado de la biblioteca, un cronograma bilingüe con los hitos de la historia del museo, inaugurado en 2011. Ya entonces había expresado su fervor metadiscursivo con elocuentes palabras: *The museum of contemporary art must constantly reflect on its own position and observe itself as if from an external meta-position* [“El museo de arte contemporáneo debe reflexionar constantemente sobre su propia posición y observarse a sí mismo como desde una metaposición externa”]⁸. Siempre, a lo largo de toda su trayectoria, ha practicado en sus museos la autorreferencialidad curatorial, pero particularmente en la Moderna Galerija de Liubliana. Tras el zaguán, presidido por el busto del historiador y crítico de arte Izidor Cankar, instigador de la fundación de este museo inaugurado en 1948, hay una gran galería central donde, con motivo del 70 aniversario de la institución en 2018, Badovinac montó una revisión histórica titulada *Points in Time, 1889-1991* que revisa los principales hitos del contexto expositivo esloveno en el siglo XX, contado con las fotos y textos de un cronograma bilingüe presentado en las paredes en el sentido de las agujas del reloj, en torno a maquetas, esculturas y pinturas de la colección permanente⁹.

8 Badovinac, 2011, p. 48.

9 Zdenka Badovinac asumió en 1993 la dirección del museo, que articuló en torno a esta narrativa histórica, así descrita in situ: *Circular timeline and selection of works are an addition to and continuation of the permanent exhibition 20th Century. Continuities and Ruptures* and the guide to same.



Fig. 6. Galería central de la Moderna Galerija en Liubliana, con obras de la colección y un relato histórico en las paredes (foto Jesús Pedro Lorente, 2023)

No tenemos en España nada similar a esa sala, que es la espina central del primer museo de arte moderno fundado en Yugoslavia; solo en parte sería comparable el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, que también dedica su médula espinal a presentarnos su propia historia, las reformas de su edificio y el legado de Fernando Zóbel, en espacios identificados alfabéticamente en el plano como salas A-D¹⁰. Sería lógico que allí, para captar la atención de la gente, se contase más detalladamente la historia de las Casas Colgadas, en una habitación donde se conserva e interpreta un mural del siglo XVI; del mismo modo que la especialización del museo en arte abstracto podría explicarse en la alcoba donde se exponen los libros donados por el fundador Fernando Zóbel, así como algunas obras de arte más personalmente vinculadas con él. Esto último me parece una muy buena práctica curatorial y también es digno de elogio que el espacio donde presentan el cronograma histórico exponga variada memorabilia, incluyendo objetos históricos como la llave y cerradura originales del portón de

10 Sobre la fundación del museo y aquel contexto cultural hay además otro espacio al final del recorrido, donde desde 2023 se presenta un ciclo de vídeos con entrevistas apropiadamente titulado “Las Memorias”.

las Casas Colgadas y relevante documentación —una carta de Alfred Barr, recortes de prensa, folletos—, además de numerosas fotos, en la vistosa sinopsis que se inicia en 1961 con la restauración del inmueble y por ahora en termina en 2016. Al parecer, tienen intención de poner al día ese relato histórico con motivo del sesenta aniversario y sería estupendo si un cambio en la señalética diera mayor protagonismo a estas salas, en torno a las cuales se articula un itinerario de galerías marcadas con números correlativos, que son los que tienden a seguir la mayoría de los visitantes. Al ser gratuita la entrada al museo, lo recorre cualquiera que esté visitando Cuenca, le guste o no el arte moderno, aunque solo sea por hacerse fotos en el edificio más icónico de la ciudad; pero me temo que solo la gente con más tiempo y curiosidad accede desde el zaguán por una estrecha escalera a esos aposentos históricos. Más allá del intrínseco valor de la colección del museo, sin duda su historia debiera considerarse otro valioso activo de este establecimiento, por ser en su modalidad uno de los más veteranos en España y por el interés patrimonial de las Casas Colgadas, dos bazas a las que convendría dar protagonismo desde el punto de vista museográfico.



Figura 7. Cronograma con fotos, documentación y objetos colocados en la sala dedicada a la historia del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

Puede parecer paradójica esta tendencia de los museos de arte contemporáneo a dedicar algún espacio permanente a contar su propia historia, pues la mayoría son fundaciones relativamente recientes, pero resulta que algunos son instituciones con muchos años de vida y abundantes avatares. Si la historia de las exposiciones y los museos se ha convertido en un asunto cardinal en los estudios críticos del patrimonio, por consiguiente ese tipo de autobiografía metamuseográfica debiera ser una cuestión medular para los propios museos, dedicándole lugar de honor en su columna vertebral, que son las salas permanentes. En el cambio de milenio este tipo de autorreferencialidad –favorita piedra de toque para la museología crítica–, ha ido ganando visibilidad en los Estados Unidos de América y también se ha extendido por museos europeos. En Alemania se cultivó mucho tras la reunificación un radical revisionismo de la política cultural, que no solo planteó renovar los museos en sus infraestructuras, sino también revisar sus legados intelectuales, su propia idiosincrasia institucional (Sheehan, 2000, p. 189). Así lo hizo la Alte Nationalgalerie de Berlín, venerable institución dedicada al arte desde el romanticismo al posimpresionismo, pues tras la ambiciosa remodelación, realizada con motivo de su 125 aniversario, reabrió sus puertas en 2001 reservando el corazón de su planta primera a una pequeña sala –Saal 1.04a– discretamente conservada tal como era a finales del siglo XIX. Esta especie de “cápsula del tiempo” presenta una sintética selección de peculiares repertorios museísticos de entonces con fotografías e información específica¹¹. Se trata de “acupunturas” de reflexión histórica a base de pequeñas catas de museografías pretéritas con las que se pretende visibilizar las diversas capas previas que han ido conformando cada discurso museístico, según recomendó Karsten Schubert en su influyente libro *El museo. Historia de una idea* (Schubert, 2008, p. 157). Parece muy interesante esta reflexiva *mise en abyme*, que también revela en esa sala cómo era la museografía de antaño, siguiendo una estrategia compartida en otros casos (Leahy, 2012); pero resultaría aún más sugestivo que los museos nos presentasen sus transformaciones con una visión panorámica de toda su historia, planteando críticamente un resumen de toda su evolución institucional. Por ahora, esa aplicación

11 En realidad, es una reflexión focalizada en un episodio inicial de esa trayectoria, que no ofrece una síntesis global de su historia. Del mismo modo, un moderno templo del diseño como es el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo presenta en un pasillo de la planta baja dos vitrinas del siglo XIX para dar testimonio de los diversos intereses de su primer director, Justus Brinckmann, quien coleccionaba todo tipo de objetos: desde la cerámica antigua hasta la porcelana de Sèvres y las artes aplicadas del Art Nouveau, o desde la orfebrería y el textil hasta el arte popular, lo cual les sirve como pie para explicar los múltiples contenidos de la institución hasta nuestros días. Posiblemente sea una influencia de la galería *The Transparent Museum* en la vecina Hamburger Kunsthalle, que ofrece una visión de los desafíos clave de coleccionar, preservar, investigar, exhibir y comunicar según los cambiantes criterios en el trabajo curatorial del museo.

de la museología crítica ha cuajado más en museos de antropología o historia natural, donde es ya muy frecuente encontrar algún espacio dedicado a revisar críticamente su historia e identidad.¹² Pero en nuestros museos de arte contemporáneo cabe mencionar la sala 004, en el Museo Würth de la Rioja, pues no solo dedica un espacio central en el corazón de su moderna sede, inaugurada en 2007, a presentarse con un mapa y textos en las paredes, vídeos, publicaciones en vitrinas, sino que además coloca también algunas obras de su colección permanente en ese denominado “Espacio Würth”, cuyo discurso interpretativo está jalonado por preguntas que inducen a sus visitantes hacia reflexiones críticas (Jaulín, 2025).



Figura 8. Sala 1.04 de la Nationalgalerie en Berlín, con documentación en vitrina y obras de arte, mostrando cómo era ese museo en el siglo XIX (foto Jesús Pedro Lorente, 2019)

12 Uno de mis ejemplos favoritos es el Museo de Ciencias de Boston, que cuenta, en el segundo piso, con una sección específica llamada *Museum Then and Now*, donde se revisan artefactos y criterios de exhibición propios de las diferentes etapas de su historia. Cfr. <https://www.mos.org/node/1919411> (consultado el 1 de abril de 2024).

Serían más audaces todavía si se atreviesen a revelar en esa sala conflictos, errores o desarticulaciones, aunque sigue siendo raro. Muy comentada en ese sentido fue la reevaluación autocrítica que montó el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 2015 con una exposición temporal titulada “Me-tiéndose con el MoMA: intervenciones críticas en el Museo de Arte Moderno desde 1939 hasta la actualidad” [*Messing with MoMA: Critical Interventions at the Museum of Modern Art 1939-Now*], organizada por la bibliotecaria Jennifer Tobias. Con todo, tal vez esta exposición temporal de objetos efímeros en la biblioteca del Servicio Educativo del MoMA corroboraría las dudas de Victoria Walsh sobre la museología crítica como una tendencia que florece fuera del eje nuclear del museo, que son las salas donde se presentan las colecciones (Walsh, 2015, p. 200). Por eso es mucho más relevante el ejemplo de la Gallery of Modern Art (GoMA) de Glasgow, inaugurada en 1996 en una mansión neoclásica, construida en el siglo XVIII para un marchante esclavista: desde 2017 dos espacios ovales bajo la cúpula central no solo cuentan críticamente la historia del edificio, sino también la del museo, con documentación y fotos sobre las protestas de los artistas escoceses frente a las adquisiciones y exposiciones decididas por el polémico primer director, Julian Spalding.



Figura 9. Sección en el GoMA de Glasgow titulada *Stones Steeped in History*, donde revisa críticamente la historia del edificio y del museo en los balcones 1 y 2, bajo la cúpula central (foto Darío Lorente, 2025)

Es un caso excepcional, pues aún siguen muchos “templos del arte” muy centrados en sus contenidos, sin pararse a reconsiderar su trayectoria como instituciones, cuando precisamente la reflexión sobre los modos en que han coleccionado, conservado, expuesto y contado determinadas narrativas histórico-artísticas se ha convertido en objeto de estudio muy reivindicado por los historiadores del arte (Noronha, 2014). Supuestamente, en nuestras instituciones artísticas las museografías metadiscursivas son uno de los rasgos al alza en el siglo XXI. Según Marie Fraser “éestas se estarían convirtiendo en el lugar donde una perspectiva museal y curatorial reflexiva haría posible repensar el museo, o incluso reposicionarlo” [*celles-ci seraient devenues le lieu où une approche muséale et curatoriale réflexive serait à même de repenser le musée, voir de le repositionner*] (Fraser, 2023, p. 40). Por ello, a los museos de arte les convendría particularmente hacer reflexionar a sus visitantes sobre cómo son construidas, expuestas, relatadas y visitadas sus colecciones. Un ejemplo excepcional es el Stedelijk Museum en Amsterdam, que desde 2022 ha reorganizado sus salas, para mostrar en la planta baja una selección de la colección de 1880 a 1950, con discursos críticos que destacan las conexiones entre el arte moderno y el colonialismo cultural o que tratan de reivindicar la importancia de las mujeres en el sistema artístico, empezando por la principal impulsora de la creación de este museo municipal, Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruijn, con cuyo retrato se inicia la primera sala, donde se evidencia la importancia que tenían originalmente las artes decorativas u otras.



Figura 10. Primera sala de *Yesterday Today: Collection Until 1950*, en la planta baja del Stedelijk Museum de Amsterdam (foto Jesús Pedro Lorente, 2024)

En España, nuestros grandes museos de arte contemporáneo han sido teóricamente sensibles a la museología crítica. Basta ver cómo se presenta en su página web el MNCARS,¹³ mientras que la misión del MACBA, según su portal, es, entre otras cosas, “participar en una sociedad más libre y con espíritu crítico”, usando como estrategia “una praxis museística propia, singular y a menudo innovadora”¹⁴. Sin duda esos dos museos se han convertido en referentes del pensamiento crítico, planteando en sus exposiciones y en los correspondientes catálogos abundantes interrogantes sobre el sistema del arte en general, pero de una forma algo críptica y elusiva en la presentación de sus colecciones que no siempre están evidenciando sus derivas museográficas. También en eso fue precursora Zdenka Badovinac en la Moderna Galerija de Liubliana, rompiendo con la puritana austeridad del moderno *white cube* con abigarrados montajes expositivos historicistas que evocan los modos de ver de diferentes épocas.¹⁵ Ahora bien, más que el historicismo lo que quizá importaría poner en valor es la autenticidad histórica, pues en lugar de reinventar pretéritos lenguajes expositivos los museos que investigan su propio pasado y rescatan sus propios dispositivos expográficos heredados de otras épocas, invitan arqueológicamente a su reconsideración por el público. Antiguas vitrinas y dioramas, salas con decoraciones alusivas, interiorismos con diseño de época, son vestigios museográficos revisados junto a los testimonios de anteriores intervenciones arquitectónicas en el Neus Museum de Berlín. También lo viene haciendo desde hace tiempo el Museum Fridericianum de Kassel, sede cada cuatro años de las famosas *Documenta*, en las que ha sido frecuente encontrar dispositivos, fotos u otros memoriales que reenvían a convocatorias anteriores de esa cuadrienal (Floyd, 2017). ¡Tanto o más oportuno sería promoverlo también en el núcleo

13 Según su portal <https://www.museoreinasofia.es/museo/mision> (consultado el 15 de febrero de 2025), donde se pueden consultar el plan general de actuación 2014-2017 en el que uno de los propósitos señalados era “la comprensión crítica del arte contemporáneo por parte del público” <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/plan-general-actuacion-2014-2017.pdf> y uno de sus objetivos para 2028-2021 la “realización de exposiciones prospectivas que alimenten procesos críticos y de reflexión” https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/plan_general_de_actuacion_2018-2021_baja.pdf mientras que para 2021-28 Manuel Segade dice pretender “que la Colección, como la de casi todos los grandes museos, también se cuente a sí misma y el cómo ha sido conformada” de manera que “puedan hacerse transparentes al público general sus intenciones de crecimiento” <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/proyecto-2023-2028.pdf>

14 Citas tomadas de <https://www.macba.cat/es/mision/> y <https://www.macba.cat/es/estrategia/> consulto el 15 de febrero de 2025.

15 El circuito de salas consagradas a una selección de su colección permanente combina un discurso metamuseográfico, con el relato de los sucesivos “ismos” artísticos buscando en paralelo cierta sintonía con los respectivos modos expositivos coetáneos: el arte de cada generación se muestra así con su correspondiente expografía, casi como si fueran *period rooms*. Quizá ese sea un caso extremo, no generalizable; pero siempre estará justificado tal protagonismo del lenguaje expositivo cuando se trate de prácticas curatoriales que hayan marcado la historia e identidad de un museo.

de los museos de arte contemporáneo! En ellos nunca hay montajes perennes, son siempre narrativas transitorias, que conviene revisar cada pocos años. Lo correcto sería revelar y razonar esas alteraciones, especialmente si ha habido rupturas o discontinuidades controvertidas. Debieran seguir los pasos de los museos de etnología o de historia natural, que están siendo redefinidos desde replanteamientos poscoloniales, con tal pasión autorreferencial, que al decir del antropólogo y museólogo Mark Thurner (2025) la verdadera vocación del museo sería no representar nada más que su propia heterotopía, y que la tarea de la museografía metahistórica consistiría en exhibir esa vocación y volver al museo hacia sí mismo, mostrar sus propios fantasmas, exponer su complejidad.

CONCLUSIONES

Un museo no es un mero contenedor de tesoros culturales: la propia institución puede ser un legado histórico que merecería ser objeto de conservación, estudio, interpretación y difusión, en espacios introductorios, e incluso de forma protagonista en las mal llamadas salas que presentan de forma permanente –que mejor deberíamos llamar ‘estable’– una selección de la colección. El “efecto museo” que convierte en patrimonio cualquier material musealizado, puede aplicarse a la propia museografía gracias a estrategias curatoriales con un fin autorreferencial: “El museo se muestra a sí mismo” [*The museum itself is on display*] (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p. 41). Ese debería ser el diseño de la museología crítica que, según afirmó polémicamente Anthony Shelton, no pretende reformar las instituciones, sino “sostener un continuo diálogo crítico y dialéctico que engendre una actitud autorreflexiva constante hacia las prácticas de los museos y sus más amplios consignatarios” [*to sustain an ongoing critical and dialectical dialogue that engenders a constant self-reflexive attitude toward museum practices and their wider constituencies*] (Shelton, 2013, pp. 18-20). Hay que reconocer que en Europa esta corriente no ha cobrado mucha pujanza, aunque sí ha calado significativamente en países que estuvieron al otro lado del Telón de Acero, ansiosos ahora por contestar su pasado desde instancias culturales, a veces muy críticas con su propia historia (Piotrowski, 2011). Quizá no sea casualidad que allá hayan proliferado a la vez la museología crítica y los museos de arte contemporáneo (Orišková, 2015; Jagodzińska, 2020). Si en ellos encontramos guiños museográficos que reflexionan sobre su propio cometido no es por narcisismo, sino para mostrar una institucionalidad artística hoy día en revisión, que hay que reconsiderar desde perspectivas periféricas, según ha reclamado András Szántó (2020, p. 81).

Al replantear su historia como un relato de cambios y discontinuidades los museos reclaman críticamente nuestra atención sobre sí mismos, para mostrárenos, mediante esos reflejos de ayer, como narrativas en (re)construcción permanente (Smeds, 2022). También en España cada vez más museos dedican espacios específicos permanentes a reconsiderar su trayectoria. Suelen disponerse junto al ingreso, pues parece apropiado recibir a los visitantes con unas explicaciones sobre el pasado y presente de la institución a modo de presentación. Es una tendencia pujante también en los museos de arte moderno/contemporáneo, pues ya hay algunos que consagran un protagonismo museográfico a su autobiografía institucional, incluso en espacios nodales, que constituyen su *sancta sanctorum*. Por otra parte, los ejemplos de algunos museos dedicados al arte reciente que nos presentan su propia historia en espacios específicos muestran cómo se van abriendo camino últimamente esas autobiografías institucionales: casi siempre como relatos apologéticos y fragmentarios –centrados en el edificio y sus modificaciones–, a menudo relegados a salas preliminares o espacios al margen del circuito permanente; pero a veces también en el eje central de ese recorrido y con una perspectiva amplia e incluso crítica.

Son ejemplos de buenas prácticas, especialmente cuando, además de un relato a base de textos ilustrados con algunas fotos, presentan materiales con valor patrimonial, protagonistas estelares de la labor curatorial. Por supuesto, entre esos objetos se pueden incluir los documentos, folletos y catálogos históricos; siempre será una buena idea facilitar en esos espacios museísticos dedicados al propio museo algunos libros de consulta que podrán ser importante contribución al conocimiento situado del mundo artístico, sobre todo en la medida en que sus autores no solo sean personas de la respectiva institución, sino también ajenas a ella. Además, por supuesto, los recursos técnicos como los sitios *web* y las redes sociales son excelentes plataformas para recordar al público los acontecimientos históricos de los museos o las imágenes pasadas de su historia. Habría que dedicar otro artículo a buenas prácticas de memoria autorreferencial en Facebook, X o Instagram, que son actualmente utilizados por los museos para conmemorar los aniversarios de algunos de sus hitos históricos: una especie de autobiografía administrada en pequeñas dosis. Con esas meditaciones sobre su pasado, que divulgan los debates presentes y los desafíos futuros, se alienta a todo tipo de públicos a participar reflexivamente con sus diversas interpretaciones y sugerencias.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDAZ ENRIQUE, M. T., *Crítica institucional y crítica de la representación: conocimiento y transformación de la institución arte desde las prácticas artísticas contemporáneas*. Universidad de Castilla-La Mancha (tesis doctoral), 2015.
- BADOVINAC, Z., 2011, “The museum of contemporary art”, en Hansen, T. (Ed.), *(Re)Staging the art museum*. Revolver Publishing, 2011, pp. 149-184.
- BISHOP, C., *Radical Museology, or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?* Koening Books, 2014.
- BORJA-VILLEL, M., “¿Pueden los museos ser críticos?”, *Carta: Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1, 2010, pp. 1-2.
- BORJA-VILLEL, M., *Campos magnéticos: Escritos de arte y política*. Arcàdia, 2020.
- CARRILLO, J., *El museo, un proyecto inacabado: Experiencias institucionales en el Museo Reina Sofía 2007 -21*. La Oveja Roja, 2022.
- CORDERO MARTÍN, B., “Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa”, *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, pp. 245-263. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.66062>
- FLOYD, K. M. “The museum exhibited: *Documenta* and the Museum Fridericianum”, en Troelenberg, E.M. y Savino, M. (eds.), *Images of the Art Museum: Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*. De Gruyter, 2017, pp. 65-90.
- FRASER, M., “La muséologie événementielle ou la resilience des collections”, en Boucher, M., Fraser, M. y Lamoureux, J. (Eds.), *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2023, pp. 21-42.
- GOFF, P. M., “The museum as a transnational actor”, *Arts and International Affairs*, vol. 2, nº1, 2017, pp. 117-140.
- GÓMEZ, J., *Museografía comparada*. Trea, 2023.
- JAGODZINSKA, K., *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe after 1989*. Routledge, 2020.
- JUAN, N. y LORENTE, J.P., “El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca en su 20º aniversario”, *Artígrama*, nº 39, 2024, pp. 523-530.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., “Exhibitionary complexes”, en I. Karp, C.A. Kratz, L. Szwaja & T. Ybarra-Frausto (Eds.), *Museum frictions:*

- Public cultures/global transformations* Durham & Londres, Duke University Press, 2006, pp. 35-45.
- LEAHY, H. R., "Making an exhibition of ourselves", en Kate Hill (Ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*. Newcastle University-The Boydell Press, 2012, pp. 145-155).
- LORENTE, J. P., "A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su historia", *Anales de Historia del Arte*, nº 29, 2019, pp. 169-186. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.66057>
- LORENTE, J. P., *Reflexiones sobre museología crítica*. Trea, 2022.
- LORENTE, J. P., "Self-reflective museums and (meta)museographical reappraisals", en *The Large Glass. Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*, nº 35/36, 2023, pp. 12- 19.
- NEWHOUSE, Victoria, *Art and the Power of Placement*. Nueva York, Monacelli Press, 2014.
- NORONHA, E., "A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu", *MIDAS – Museus e Estudos Interdisciplinares*, nº 3, 2014, <https://journals.openedition.org/midas/563>
- ORISKOVA, M., "Museums that listen and care? Central Europe and critical museum discourse", en Murawska-Muthesius, K. & Piotrowski, P. (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate, 2015, pp. 163-178.
- PIOTROWSKI, P. *Muzeum Krytyczne*. Rebis, 2011.
- POTOCKA, M. A., *Schindler's Factory. Then and Now*. Museum of Contemporary Art in Krakow (MOCAK), 2021.
- RODRIGO, J., *Pràctiques dialògiques: Interseccions de la pedagogia crítica i la museologia crítica. Prácticas dialógicas: Intersecciones entre la pedagogía crítica y la museología crítica. Dialogical Practices: Intersections between Critical Pedagogy and Critical Museology*. Es Baluard Museu d'Art Modern i contemporani de Palma, 2007.
- SCHUBERT, K., *El museo. Historia de una idea: de la Revolución Francesa a hoy*. Turpiana, 2008.
- SHEEHAN, J., *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford University Press, 2000.
- SHELTON, A., "Critical Museology. A Manifesto", *Museum Worlds Advances in Research*, vol. 1, nº 1, 2013, pp. 7-23. DOI: 10.3167/armw.2013.010102
- SMEDS, K. (2021), "Critical museology in Scandinavia and Finland: a basis for change?", en Tzortzaki D. & Keramidas, S. (eds.), *Theory of Museology: Main Schools of Thought, 1960-2000*. Norwegian Institute of Athens, 2021, pp. 179-202.

- SOLA PIZARRO, B., *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Catarata, 2019.
- SZANTO, A., *The Future of Museums: 38 Dialogues*. Hatje Cantz Verlag, 2020.
- THURNER, M., *The Museum of Babel: Meditations on the Metahistorical Turn in Museography*. Routledge, 2025.
- WALSH, V., “The context and practice of post-critical museology”, en Murawska-Muthesius, K. & Piotrowski, P. (Eds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate, 2015, pp. 195-214.

Jesús Pedro Lorente

Universidad de Zaragoza

jpl@unizar.es

ORCID 0000-0003-4500-5182