

# El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica

## Multiculturalism as a touchstone in Canada: Vancouver museums on the light of critical museology

**JESÚS PEDRO LORENTE**

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. C/ Pedro Cerbuna, 12, 50009 Zaragoza. España | [jpl@unizar.es](mailto:jpl@unizar.es)

Recepción del artículo 12-11-2010. Aceptación de su publicación 19-11-2010

**RESUMEN.** En lugar de concebir los museos como impersonales transmisores de arriba abajo de la *doxa* consagrada, la museología crítica reivindica los puntos de vista y discursos plurales. Así responden las últimas teorías y prácticas museísticas al reto de nuestras actuales sociedades multiculturales. Este artículo presenta algunos ejemplos de un país fervientemente multicultural, Canadá, particularmente en una urbe famosa por su perfil cultural, y en la provincia de Columbia Británica, cuya universidad es mundialmente reconocida como un punto nodal de la museología crítica.

**PALABRAS CLAVE:** museología crítica, multiculturalismo, vitalización urbana.

**ABSTRACT.** Instead of conceiving museums as impersonal transmitters of hallowed *doxa* from the top down, critical museology vindicates plural points of view and discourses. Thus the latest museological theories and practices respond to the challenge of our present multicultural societies. This article reviews examples in a staunchly multicultural country, Canada, particularly in a city famous for its cultural profile, and in the province of British Columbia, whose university is worldly recognized as a nodal point concerning critical museology.

**KEYWORDS:** critical museology, multiculturalism, urban vitalization.

Quizá no estará de más que empiece por explicar el título, pues hay fórmulas idiomáticas que han hecho fortuna como metáfora muchas veces repetida, pero no del todo entendida. Una piedra de toque era un mineral que usaban los joyeros para poner a prueba la calidad del oro y la plata; pero ahora la expresión se usa en general al hablar de algo que sirve para comprobar las características intrínsecas de otra cosa. En el mundo crecientemente globalizado de nuestra época poscolonial, todas las sociedades desarrolladas son un aglomerado de diversas culturas; Canadá sin duda constituye desde hace

tiempo un paradigma sobresaliente, pero también en España, cada vez más, este fenómeno es ya una realidad que plantea a los museos y a los museólogos de hoy un reto para el que no estamos sobrados de respuestas teóricas y prácticas. En Canadá los estudios y las iniciativas museísticas en relación con este tema son abundantísimos, y sirven para el resto del mundo como una importante referencia, con sus aciertos y errores; por otra parte, aquel país siempre ha sido una avanzadilla de las nuevas corrientes museológicas, y fue el deseo de ponerme al día a la vez en las últimas tendencias, combinado

con mi interés por el asunto del multiculturalismo, lo que me llevó a una estancia de investigación en Vancouver, fruto de la cual es este artículo.<sup>1</sup>

La museología crítica es una corriente cuyo florecimiento se inició con la efervescencia de la posmodernidad sobre todo en América del Norte, y concretamente en Canadá ha generado ya bastante bibliografía e incluso pueden detectarse algunas aplicaciones en la práctica museística. Con anterioridad, hace unas décadas, también encontré temprana acogida en tierras canadienses la nueva museología, sobre todo en las provincias francófonas, gracias especialmente al apostolado del admirable Pierre Mayrand, a la vez prolífico teórico y tenaz fundador de ecomuseos. En cambio, es esta vez mayormente en las provincias anglófonas donde los museólogos críticos contamos con referentes a quienes debemos un reconocimiento especial, tanto si son de nacionalidad canadiense como si son profesionales extranjeros que han recaído en sus universidades y museos.

El hecho de que muchos, como el propio Anthony Shelton, sean oriundos de otros países no hace sino confirmar el tópico de Canadá como «nación de inmigrantes»<sup>2</sup> configurada por gentes

venidas de todo el mundo; un país intrínsecamente «multicultural». Ese es un término inventado, por cierto, en Canadá —donde ya en 1973 se creó un Ministerio de Multiculturalismo—; lo mismo que se inició primeramente allí la costumbre de especificar el origen étnico de ciertos ciudadanos<sup>3</sup> —chino-canadienses, ucranio-canadienses, etcétera—, una práctica luego popularizada en Estados Unidos de América u otras partes del mundo. Ahora bien, en el *melting pot* estadounidense se espera que prevalezca la máxima *et pluribus unum* a mayor gloria de la patria; pero en su vecina del norte se sienten orgullosos de ser un mosaico cultural, con dos idiomas oficiales y muchas lenguas aborígenes reconocidas. ¿Se trata de una excepción frente a la tendencia global a la «hibridación» proclamada por los más grandes teóricos del multiculturalismo<sup>4</sup> o un caso especial de

<sup>3</sup> Esta información procede de G. Macdonald y S. Alford: «Canadian museums and the representation of culture in a multicultural nation», *Cultural Dynamics*, vol. 7, 1 (marzo 1995), pp. 15-36. Estos dos facultativos del Museo Canadiense de las Civilizaciones —cuyo lema es la frase latina «multae culturae, una patria» comienzan su artículo con estas reflexiones, y el dato de que los inmigrantes venidos del extranjero o la primera generación de sus hijos suman la mitad de la población canadiense, constituyendo un conglomerado de más de cien grupos étnicos. Parece ser que la proporción demográfica hoy es similar, así que sigue vigente su análisis de la realidad social canadiense; pero en cambio han resultado más desfasadas las apuestas museológicas que deducían para el futuro de su propia institución una vez trasladada a su nueva sede en Gatineau (Quebec). En nombre del énfasis por la democratización y el *empowerment* de los ciudadanos que reclamaba la «nueva museología», estos autores abogaban por comisariados compartidos con minorías étnicas o, directamente, por exposiciones en las cuales, según sus propias palabras, «the museum simply provides a forum, database and technical support for exhibitions of which cultural community representatives are the sole curators» (p. 27). Es decir, que imaginaban ese museo nacional gestionado casi como un ecomuseo, en manos de la(s) comunidad(es) respectivas, cuando en realidad parece que se ha convertido en un paradigma del *management* comercial, para asegurarse numerosos visitantes y recursos, según argumenta cáusticamente Robyn Gillam: *Hall of Mirrors. Museums and the Canadian Public*, Toronto: Banff Centre Press, 2001, p. 153.

<sup>1</sup> Doy las gracias al Gobierno de Canadá por la beca para profesores universitarios del programa Understanding Canada que financió en parte mi estancia de investigación en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica del 3 al 18 de junio del 2010. Mi agradecimiento también a la Universidad de Zaragoza, y concretamente al Departamento de Historia del Arte, pues aquella estancia fue posible gracias a una licencia sabática. Mi anfitrión fue Anthony Shelton, director del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica, y tanto a él como al resto del personal que allí me atendió quiero dedicar este artículo. Por último, quiero mencionar también a Serge Gilbert, catedrático de historia del arte en dicha universidad, y a Elizabeth Boone, directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Alberta, pues el aval de ambos a través de cartas de apoyo fue crucial para que el Gobierno de Canadá me concediera la beca.

<sup>2</sup> El país ha sido definido por ejemplo como «the first international nation» por la economista británica Barbara Ward y como «immigrant nation» por el sociólogo de origen chino Peter S. Li. Cf. B. Ward: «The First International Nation», en W. Kilbourn (ed.): *A Guide to Peaceable Kingdom*, Toronto: Macmillan, 1970, pp. 45-48. P. Li: *Destination Canada. Immigration Debates and Issues*, Oxford/Nueva Cork: Oxford University Press, 2003. Incluso en Wikipedia la definición sobre Canadá indica expresamente en su apartado sobre la cultura que «la mayoría de las personas perciben a Canadá como una nación multicultural» (consultado el 26 de octubre del 2010, lo mismo que los demás portales de Internet que serán aludidos en el resto de este artículo).

<sup>4</sup> Néstor García Canclini: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989; Jan Nederveen Pieterse: *Ethnicities and Global Multiculture: Pants for an Octopus*, Lanham/Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007. Otros teóricos, en lugar de la hibridación, prefieren exaltar la diversidad cultural: Monserrat Guibernau

un país que, tras formar parte de un imperio colonial, se ha convertido en paradigma posmoderno de un nuevo planteamiento sin complejos de la diversidad cultural?

Uno de sus enclaves más multiculturales es la costa oeste,<sup>5</sup> donde los territorios de pueblos aborígenes fueron colonizados por españoles, rusos, franceses e ingleses, siendo estos últimos quienes prevalecieron en el siglo XVIII, gracias a los éxitos militares del capitán George Vancouver, en cuyo honor se dio nombre a la mayor urbe de la provincia de Columbia Británica, Vancouver, una ciudad portuaria que desde el siglo XIX ha sido habitualmente meca de muchos emigrantes. Tiene un barrio italiano en Commercial Drive, otro distrito en torno a las calles 49 y Main donde dominan las poblaciones originarias de las Indias orientales; pero sobre todo hay un imponente Chinatown, casi tan grande como el de San Francisco, siendo la ciudad muchísimo más pequeña que la metrópolis estadounidense; de hecho, en términos relativos Vancouver tiene la mayor proporción de ciudadanos de origen asiático de todas las grandes urbes norteamericanas: en torno al veinte por ciento. Sin embargo, por más que sea un tópico muy generalizado la idea de que a finales del siglo XX la ciudad creció sobre todo por el éxodo masivo de ciudadanos de Hong Kong, antes de que esa colonia británica pasase a manos de China, lo cierto es que de las sesenta mil personas llegadas a Vancouver en 1989 solo cinco mil eran hongkoneses, mientras que dos tercios de los inmigrantes procedían de otras partes de Canadá. ¿Qué les atraía? No hay grandes industrias creadoras de empleos; a diferencia de la cercana Seattle, cuyo reciente desarrollo ha sido propulsado por grandes corporaciones como Boeing o Microsoft, en Vancouver dominan los negocios de pequeña o media escala, y la mayor empresa de la ciudad es curiosamente la Universidad de Columbia Británica.<sup>6</sup> Seguramente el principal

reclamo para la llegada de más inmigrantes han sido los propios inmigrantes, que han corrido la voz sobre el boyante multiculturalismo con el que, más que nunca, se ha identificado esta urbe en la posmodernidad.

A este respecto, ha sido destacable la aportación del mundo artístico local. El artista plástico más célebre de Vancouver es Jeff Wall, quien toma muchas de sus fotografías en paisajes urbanos y edificios de su ciudad, aunque solo los muy familiarizados con ellos los reconocen, pues se trata de lugares que podrían ser de cualquier parte del mundo. Quizá lo más vancouverano de estos escenarios es precisamente el multiculturalismo de su estética —a menudo se inspira en grabados japoneses, en pinturas de grandes maestros italianos, etcétera— y de los personajes retratados —orientales, blancos, negros, indios, mestizos—. Su serie de fotografías de 1991-1992 sobre las trincheras en la guerra de Afganistán eran composiciones tomadas en la playa de Kitsilano con personas que respondieron a un anuncio local, en el cual se solicitaban figurantes que parecieran rusos o afganos..., y algunos no solo lo parecían, sino que lo eran. También conocido internacionalmente, e incluso más manifiestamente multicultural es el trabajo

.....  
 otras ciudades portuarias no capitales que, a pesar de su condición periférica, o precisamente por ella, al no ser emblema de un estado y su identidad nacional, han construido una personalidad de culturas mixtas. La referencia histórica favorita de Paul Delany es Amsterdam en el siglo XVII, puerto y refugio de todo tipo de creencias en época de guerras de religión; pero dice que en las postrimerías del siglo XX se ha convertido Vancouver en una ciudad sobre todo comparable a otras urbes pujantes de la posmodernidad, como Shanghai, San Francisco o, sobre todo, Seattle. Ciertamente son muchos los paralelismos posibles entre Vancouver y Seattle, dos ciudades portuarias a ambos lados de la frontera que hace un siglo arrebataron el liderazgo a Victoria y Olympia, las respectivas capitales territoriales. Recientemente, Seattle y Vancouver han experimentado un extraordinario crecimiento, así que son un lugar común las inevitables comparaciones, que han dado lugar a abundantes comentarios de sus respectivos ciudadanos y también a algunos libros. Uno de los más atractivos es el de Sarah Burns y Lory Frankel (eds.): *Cascadia. A Tale of Two Cities, Seattle and Vancouver*, Nueva York: Harry Abrams Inc., 1996; pero también cabe citar el conocido libro de un reputado profesor de sociología de la Universidad de Columbia Británica, que las considera muy representativas de las tendencias en sus respectivos países: Dan Zuberi: *Differences that Matter: Social Policy and the Working Poor in the United States and Canada*, Ithaca/Londres: Cornell University Press, 2006.

.....  
 y John Rex (eds.): *The Ethnicity Reader. Nationalism, Multiculturalism & Migration*, Cambridge/Malden: Polity Press, 1997; Will Kymlicka: *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity*, Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2007.

<sup>5</sup> Gillian Creese: «The Sociology of British Columbia», *BC Studies. A Quarterly of the Humanities and Social Sciences*, special issue 100 (invierno 1993), pp. 21-42.

<sup>6</sup> Cf. Paul Delany (ed.): *Vancouver: Representing the Postmodern City*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1994, p. 9. En la introducción de este libro se la compara con

del chino-canadiense Ken Lun, por sus cuadros que representan lugares de Vancouver con una variedad de población: indios, blancos, sijs, chinos... En cuanto a la arquitectura, no deja de ser sintomático que uno de los estudios más reputados de la ciudad sea el del arquitecto Richard Henriquez, inmigrante procedente de Jamaica, autor del posmoderno Sinclair Building o la curiosa Biblioteca Pública que remeda al Coliseo de Roma...

¿Cuál ha sido, por su parte, la contribución de los museos a esta consolidada identidad multicultural? He intentado responder a ello en las líneas que siguen, aunque no de forma exhaustiva, pues no habrían dado para tanto ni el espacio aquí disponible ni el tiempo que he tenido para mi investigación. Siguiendo el precedente de James Clifford, que escribió, tras un viaje por esa zona, un ensayo en el que rastreaba los nuevos planteamientos de la antropología en cinco museos de la costa oeste septentrional,<sup>7</sup> he querido ofrecer también un análisis comparativo muy selectivo, en mi caso rastreando la influencia de la museología crítica en las instituciones que pude visitar en Vancouver y en sus más destacadas vecinas/rivales: la ciudad de Victoria, capital de la provincia de Columbia Británica, y Seattle, al otro lado de la frontera estadounidense. Lo he estructurado en dos partes, más o menos inspiradas en una dicotomía entre presencias y discursos multiculturales señalada por Shelley Ruth Butler en un conocido artículo donde señalaba los posicionamientos propios de la museología crítica respecto a la diversidad multicultural,<sup>8</sup>

<sup>7</sup> J. Clifford: «Four North West Coast Museums. Travel Reflections», en I. Karp y S. Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 214-254. Otra visión personal y panorámica sobre los museos de este territorio la ofreció Carol E. Mayer: «Museums, galleries and related institutions in British Columbia. An overview», *Muse* (verano-otoño 1992), pp. 145-148. Curiosamente, no cita el artículo de aquel profesor estadounidense, que es una autoridad venerada por muchos museólogos críticos, y también fue un pionero en reivindicar los museos como espacios de contacto y diálogo multicultural: véase su artículo «Museums as contact zones», en J. Clifford: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard: Harvard University Press, 1997, pp. 186-219.

<sup>8</sup> La profesora Butler identifica la museología crítica propiamente dicha con la deconstrucción mordaz de los discursos epistemológicos e interpretativos, mientras que quienes buscan mejorar la representatividad y participación multicultural en los museos pecarían, según ella, de ser unos

aunque también he procurado entrelazar en ambas secciones comentarios sobre el contexto urbano de los museos estudiados, que es uno de mis caballos de batalla favoritos.

### I. La presentación y representación de las minorías culturales en los museos

En el primer nivel del análisis se puede empezar por lo más básico, que es la visibilidad que se da en los museos a la diversidad cultural. Es un signo de desarrollo de cualquier sociedad el que sus minorías no solo sean toleradas, sino que tengan voz y presencia en la esfera pública, y en la medida en que los museos son reflejo público de nuestra civilización, también a ellos se les reclama que asuman esa justa reivindicación, de la que se ha hecho eco la museología crítica.<sup>9</sup> A veces incluso se fundan museos especializados en honor de determinada minoría cultural, de lo cual no faltan ejemplos en Canadá y, sobre todo, en Estados Unidos: el Museo

optimistas. Cf. Shelley Ruth Butler: «The politics of exhibiting culture: Legacies and possibilities», *Museum Anthropology*, 23 (3) (2000), pp. 74-92 (remito especialmente a la página 77). Esta postura radical no aparecía todavía en el más conocido libro de esta museóloga canadiense, *Contested Representations. Revisiting into the Heart of Africa*, Ontario: Royal Ontario Museum, 1999 (que ha sido proclamado como «un clásico en los estudios de museología crítica» por el propio Anthony Shelton en el prólogo a su reedición del 2008). Los inicios de la influencia de las teorías críticas en los estudios museológicos, con particular referencia a autores canadienses, los expuso brillantemente la profesora de la Universidad de Toronto Lynne Teather: «Museum studies. Reflecting on reflective practice», *Museum Management and Curatorship*, 10 (1991), pp. 403-417.

<sup>9</sup> Según Andrea Witcomb, ha sido una contribución de la museología crítica denunciar la asociación de muchos grandes museos con el respectivo Estado nación, la cual obvia a menudo las diferencias culturales dentro de cada nación, según argumentan los museólogos críticos frente a los políticos. Cf. A. Witcomb: *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, Londres/Nueva York: Routledge, 2003, p. 44. Sobre las reivindicaciones de la museología crítica respecto a la representación de la diversidad en museos de estados multiculturales, véase también A. Shelton: «Introduction: Cultural Realities», *Cultural Dynamics*, vol. 7, núm. 1 (marzo 1995), pp. 5-14. Para una visión de conjunto de los puntos de vista sobre el tema entre los museólogos en general, remito a Sheila Watson (ed.): *Museums and Their Communities*, Londres/Nueva York, 2007 (y especialmente al capítulo referido a la situación canadiense: S. Ashley: «State authority and the public sphere. Ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution», pp. 485-500).

Judío, el del Barrio, o el Italo-Americano en Nueva York, el del Indio Americano en Washington, el Árabe-Americano en Deaborn, los innumerables museos afro-americanos o chino-americanos en tantas otras ciudades... Son loables iniciativas, aunque este fenómeno también tiene sus aspectos negativos, pues, según Steven Conn, podrían ser interpretados como indicadores de una ciudadanía muy compartimentada y no integrada en una identidad cívica común,<sup>10</sup> e incluso cabría la posibilidad de que su existencia sirviera de excusa a los grandes museos generalistas para obviar su representación de esas minorías. En esa hipótesis extrema, el resultado sería una contraproducente discriminación de esas culturas, confinadas al respectivo museo-gueto especializado.

Por eso, no es necesariamente un aspecto negativo de la oferta museística de Vancouver que, sorprendentemente para una ciudad con tan importante proporción de población de origen oriental, no exista ningún equivalente del Seattle Asian Art Museum, la magnífica sección de arte oriental del Seattle Museum situada fuera del centro histórico, en un edificio *art déco* de Volunteer Park, o del Wing Luke Museum of the Asian Pacific American Experience, centro afiliado de la Smithsonian Institution en el corazón del Chinatown de Seattle, como tampoco existe en la ciudad canadiense ningún equivalente al Northwest African American Museum de Seattle. Pero sería pecar de optimistas suponer que la representación multicultural en las grandes instituciones museísticas hace innecesarios en Vancouver ese tipo de museos especializados. Más bien parece justificar esta carencia que el nivel de la oferta cultural en la ciudad canadiense está bastante menos desarrollado que en su vecina estadounidense, donde el excelente Seattle Art Museum constituye un paradigma ideal de representación multicultural, pues en sus salas

permanentes hay excepcionales colecciones de arte europeo, africano, asiático, australiano y americano hábilmente presentadas de forma que se producen interesantísimas yuxtaposiciones con la producción local, algo que también pude comprobar en algunas exposiciones temporales que visité.

En contraposición, resulta algo decepcionante la Vancouver Art Gallery, que es la principal institución museística de la ciudad canadiense. Puesto que en sus ochenta años de historia ha recibido un generoso sostén público, sobre todo municipal, parecería lógico esperar que su concepción se hiciera amplio eco de la variopinta identidad cultural local. La primera impresión así parece confirmarlo, a juzgar por su exterior, empezando por la entrada principal, en la plaza que da a Howe Street, en cuyas escaleras se encuentra el monumento *Bird of Spring*, que es una ampliación en bronce de una escultura de 1979 obra del artista esquimal Abraham Etungat. Aún más importa señalar, pues a menudo pasa desapercibida, la instalación en el tejado del museo titulada *Four Boats Stranded: Red and Yellow, Black and White*: lleva allí desde el 2001, fruto de un encargo que se hizo al ya mentado artista chino-canadiense Ken Lun, quien hizo colocar en cada esquina del edificio un homenaje a un barco distinto —una canoa india, un barco carguero africano, el vapor japonés *Komagata Maru*, que en 1914 protagonizó un escándalo racista, y el barco del capitán George Vancouver *HMS Discovery*—, cada uno orientado a uno de los puntos cardinales y pintado en los respectivos colores estereotípicos de las razas india, asiática, negra y blanca.<sup>11</sup>

Pero una vez dentro del museo, no vi expuestas piezas de pueblos aborígenes —aunque sí estaban representados en el *merchandising* en la tienda—, ni tan siquiera alguna de las obras inspiradas en ellos pintadas por Emily Carr, uno de los puntos fuertes de la colección, que al parecer es muy rica en arte canadiense del siglo xx, incluidas algunas piezas que abordan la cuestión multicultural. Sin embargo, argumentando falta de espacio, hace años que la institución funciona más como centro de exposiciones que como museo, y más todavía en el 2010, pues, con motivo de los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de Invierno, su apuesta ha sido traer grandes muestras temporales de

<sup>10</sup> Steven Conn: *Do Museums Still Need Objects?*, Filadelfia: University of Philadelphia Press, 2010, p. 225. Otros muchos casos de museos donde se ha experimentado la tensión entre servir a una comunidad local y la globalización cultural se estudian en I. Karp, C. A. Kratz, L. Szwaja y T. Ybarra-Frausto (eds.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham/Londres: Duke University Press, 2006 (me permito destacar especialmente un artículo, escrito desde la perspectiva de la museología crítica latinoamericana: Gustavo Buntinx: «Communities of sense/Communities of sentiment: Globalization and the museum void in an extreme periphery», pp. 219-246).

<sup>11</sup> John Steil y Aileen Stalker: *Public Art in Vancouver: Angels Among Lions*, Victoria (BC): TouchWood Editions, 2009, pp. 19 y 20.





Fig. 1. Vancouver Art Gallery. Fachada con el monumento *Bird of Spring*, del artista esquimal Abraham Etungat, y la instalación en el tejado *Four Boats Stranded: Red and Yellow, Black and White*, del chino-canadiense Ken Lun

Europa; así que tras una exitosa *blockbuster* dedicada a Leonardo, habían montado otra titulada *The Modern Woman*, con obras sobre papel procedentes del Museo de Orsay, que ocupaban toda la planta principal cuando visité el museo. Eso sí, escaleras arriba, en plantas con cada vez menos altura y menos público, pude ver otras exposiciones temporales más relacionadas con el tema que aquí nos ocupa, como una retrospectiva de la videoartista danesa de origen chino Fiona Tan, y sobre todo una antológica del pintor afroamericano Kerry James Marshall, cocomisariada nada menos que por Jeff Wall —que durante años fue profesor de historia del arte en la Universidad de Columbia Británica— y por la propia directora del museo, Kathleen S. Bartels, natural de Chicago, ciudad en la que este artista se ha hecho muy conocido como activista y por sus enormes cuadros, que a menudo remedan los de los grandes maestros pero con escenas protagonizadas siempre por personajes de raza negra.

Solo al final, en un modesto pasillo, se mostraba una selección de pinturas, esculturas, grabados, fotografías o vídeos de la colección permanente, bajo el título *Bearing Witness*, pues el denominador común era su tema sociopolítico. No se trataba de ofrecer ni un muestreo representativo de la colección ni una revisión histórico-artística plural, para lo cual habrían sido útiles algunos de los muchos ejemplos de arte victoriano o de cuadros holandeses del siglo xvii que posee el museo; pero las pocas piezas presentadas eran un excelente repertorio de grandes firmas del arte contemporáneo que de formas diferentes han dado testimonio de los problemas de nuestra época: desastres bélicos y ecológicos, conflictividad social, cuestiones de género, de identidad, etcétera. Ahora bien, mientras en las exposiciones temporales había paneles informativos y otros medios educativos, la interpretación de esta selección de la colección permanente —el supuesto núcleo de cualquier institución museística— era escasísima,

limitándose a una somera identificación de las piezas, sin dar suficientes pistas ni exégesis de sus complejas temáticas. Como yo buscaba alusiones a los conflictos suscitados en la sociedad multicultural canadiense, me llamó la atención un gran retrato de Ken Lum titulado *Don't be silly, you're not ugly*; pero me pasó totalmente desapercibido el cruel juego de palabras.<sup>12</sup>

Casualmente, mi visita al museo coincidió con una manifestación en el exterior a favor del pueblo palestino y contra la visita oficial a Canadá del primer ministro israelí Benjamin Netanyahu. Desde las escaleras de la fachada de Georgia Street, los oradores se dirigieron con megáfonos a los participantes y al resto de la ciudadanía, algo que por lo visto sucede varias veces a la semana, pues es lugar favorito en la ciudad para todo tipo de concentraciones o manifestaciones, según destaca hasta la descripción de la Vancouver Art Gallery en Wikipedia. Pero ello no es porque la institución aparezca identificada como epicentro urbano del activismo crítico, sino al contrario, porque en el corazón de esta ciudad, que ni siquiera es capital de provincia, no hay otros edificios representativos del poder político, ya que incluso el City Hall, sede del consistorio municipal, se trasladó en 1936 a un edificio *art déco* de Mount Pleasant, así que para quienes organizan marchas de protesta *antiestablishment* por las avenidas comerciales del centro, ninguna otra arquitectura es tan representativa del poder como este solemne edificio neoclásico,

<sup>12</sup> Se trata de una fotografía de 1993 que forma parte de la serie *Portrait Repeated Texts*, donde el autor combinaba siempre dos mitades compositivas: a un lado, una foto de personajes retratados; al otro, un gran texto alusivo a su posible conversación, de estilo coloquial y llena de reiteraciones. En este caso la foto presenta a una atractiva chica de raza blanca que trata de consolar a una mestiza gordita cabizbaja, y el texto reza: «Don't be silly, / you're not ugly. / You're not ugly. / You're not ugly at all. / You're being silly. / You're just being silly. / You're not / You're not ugly at all». Aunque, aparentemente, la repetición sirve para poner énfasis y dar consuelo, hay que estar atentos a las variaciones que, como en la poesía dadaísta, muestran algún lapsus revelador, y en este caso aparece en la séptima línea, donde se pasa de negar la existencia del problema a negar la existencia de la chica de color: «You are not». Esta interpretación, y la reproducción de la obra, he podido encontrarlas a través de Google Books en Ming Tiampo: «Ken Lum, Paul Wong, and the aesthetics of pluralism», en Eleanor Ty y Christl Verduyn: *Asian Canadian Writing Beyond Autoethnography*, Waterloo: Wilfrind Laurier University Press, 2008, pp. 179-200.

originalmente construido a principios del siglo xx para los tribunales de justicia, donde se reubicó la Vancouver Art Gallery desde 1983. Quizá por eso se debaten desde hace un tiempo proyectos de reinstalarla en algún otro sitio, aunque sin duda hay muchas ventajas en esta localización central, y esa característica geográfica es solo uno de los muchos otros detalles que confieren su imagen elitista a la institución, como la decoración con flores naturales, el precio de la entrada y del alquiler de audioguías... o el aparente dominio WASP en la foto de los miembros del patronato y altos cargos del museo presentados en la web institucional.

Una posible solución, siguiendo los modelos del MoCA en Los Ángeles o del MoMA en Nueva York, sería una subselección en algún otro distrito de Vancouver, pero la que existe desde el 2009 con la denominación *Offsite* está también en el centro urbano: se trata de un espacio bajo el Shangri-la Hotel —el edificio más alto de la ciudad—, en el número 1.100 de West Georgia Street, donde se ofrecen exposiciones temporales de arte público. Se inauguró con una instalación fotográfica de la artista china O Zhang, y durante mi estancia el ya mentado chino-canadiense Ken Lum presentaba un montaje escultórico titulado *From Shangri-la to Shangri-la*, aludiendo a la ideal ciudad del Himalaya y a algunos asentamientos utópicos del siglo xx en el norte de Vancouver, en contraste con el hotel homónimo y su contexto urbano. En todo caso, no encontré en la Vancouver Art Gallery ningún indicador o algún tipo de folleto que enviase allí a potenciales visitantes, como hacen en el Seattle Art Museum con/desde el cercano Olympic Sculpture Park —un jardín de esculturas dependiente de aquel museo, con más de veinte instalaciones permanentes de grandes maestros internacionales debidamente rotuladas.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> También el Ayuntamiento de Vancouver ha encargado en el 2010, con motivo de los Juegos Olímpicos y Paralímpicos, más de una veintena de piezas de arte público, pero han apostado más por jóvenes artistas, muchos de ellos locales, en lugar de grandes nombres internacionales como en Seattle y, sobre todo, en lugar de concentrar la oferta en un parque escultórico las han distribuido por diferentes zonas del municipio, para que así pudieran disfrutarlas más ciudadanos. Sobre este programa de arte público, y los proyectos encargados para celebrar en el 2011 el 125.º aniversario de la ciudad, remito a la web municipal: <<http://vancouver.ca/commsvcs/cultural/publicart>>.



**Fig. 2. Center A, Vancouver.** Centro de arte asiático contemporáneo situado entre el distrito histórico de Gastown y Chinatown, en un área con abundantes turistas y muchos indigentes en las calles

Quizá la reduplicada apuesta de la Vancouver Art Gallery por la centralidad urbana y por el arte contemporáneo venga motivada por cierto espíritu de competencia, puesto que desde el 2001 está ubicada también en pleno centro —en el número 555 de Nelson Street— la Contemporary Art Gallery of Vancouver (CAG), una institución independiente fundada en 1976 bajo el nombre de The Greater Vancouver Artists' Gallery y que sigue estando gestionada por artistas. Pero para el tema de este artículo es aún más interesante el caso del Center A, una fundación dedicada al arte contemporáneo asiático internacional situada entre el distrito histórico de Gastown y el Chinatown: un doble acierto, porque está cerca de este último pero no encerrada en un gueto cultural, sino que se beneficia también del flujo de turistas y locales que frecuentan lo que en el siglo XIX era la típica zona de vida canalla de una ciudad puerto, donde estaba la vieja taberna de *Gassy Jack* Deighton y ahora sigue habiendo muchos bares, restaurantes y clubes nocturnos, pero también otras amenida-

des como estudios de artistas y galerías de arte, que están contribuyendo a la rehabilitación de sus callejuelas, donde aún quedan residuos de delincuencia y miseria. Podría compararse con el área de Pioneer Square en Seattle, que también está siendo revitalizada por galeristas u otras atracciones e igualmente queda muy cerca del respectivo Chinatown. Pero allí no hay ninguna institución que realice la meritoria labor de impulso de la población de origen asiático en la escena del arte contemporáneo a la que se dedica Center A. Esta iniciativa privada recibe subvenciones de entidades públicas como el Canada Council for the Arts, el British Columbia Arts Council o el Ayuntamiento de Vancouver, gracias a las cuales celebró en el verano del 2010 el décimo aniversario de su inauguración con una selección de la colección propia que ha ido adquiriendo, aunque normalmente solo muestra exposiciones temporales. La que yo pude ver, titulada *Slow*, era muy representativa del tipo de iniciativas eminentemente internacionales a las que se dedica, sin desdeñar la participación de



artistas locales: me hizo de guía improvisada una de las artistas en residencia, quien me recomendó también algunas galerías comerciales del vecindario, pues para los canadienses entran en la misma categoría semántica que los museos de arte, ya que a unas y otros los llaman igualmente *art galleries*.<sup>14</sup>

Otro ejemplo de revitalización urbana animada por espacios artísticos institucionales o comerciales entremezclados y no siempre fáciles de discriminar es Granville Island, una isla artificial que fue corazón industrial de Vancouver antes de la segunda guerra mundial, pero las antiguas factorías y almacenes han sido pintados de vivos colores y reutilizados para crear un distrito animado, por iniciativa del Gobierno federal. Lo más conocido es un enorme mercado cubierto de alimentos y productos típicos, que abrió en 1978, emulando el Pike Place Public Market de Seattle o el Covent Garden de Londres, pues igualmente en torno a él hay abundantes tiendas, cafés, bares y restaurantes. Pero en el polo opuesto de la isla hay otro grandioso edificio, ocupado desde 1980 por una escuela superior de arte y diseño, que también ha propiciado una gran cantidad de comercios de otro tipo: tiendas de diseño, estudios de artistas abiertos al público, empresas de enmarcación, de divulgación artística, etcétera.

Se trata de una institución fundada en 1925 como Vancouver School of Decorative and Applied Arts, que, tras varios cambios de nombre, se llama desde el 2008 Universidad de Arte y Diseño Emily Carr, en honor de la más famosa pintora de la provincia de Columbia Británica, pues depende del Gobierno provincial. El cambio de nombre ha supuesto el reconocimiento universitario de sus estudios, que siguen especializados en arte y diseño, proporcionando variada formación teórica y práctica. Con este doble fin, mantiene entre sus instalaciones un centro de exposiciones denominado Charles H. Scott Gallery, que lleva el nombre del primer director de la escuela y, dada la ambivalencia del término *art gallery*, para dis-

<sup>14</sup> Como en el Reino Unido, en Canadá los museos de arte se llaman *art galleries*, que es también el nombre de los espacios donde se guarda una colección privada o se muestra arte con fines comerciales u otros. Para evitar estas confusiones idiomáticas, en Estados Unidos es más habitual el apelativo *museum*, incluso para los museos de arte moderno o contemporáneo. Cf. J. Pedro Lorente: *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.

tinguirse de la sala de exposiciones donde muestran obras los alumnos y diferenciarse también respecto a las galerías comerciales tan abundantes en los alrededores —pues algunos de los principales marchantes de arte contemporáneo de la ciudad están en Granville Street—, se define como una institución museística especializada en exposiciones de arte contemporáneo con componente educativo o crítico.<sup>15</sup>

De hecho, en su librería fue el único lugar de Vancouver donde, después de haber recorrido tiendas de museos y grandes librerías, encontré a la venta una amplia gama de libros y revistas de teoría crítica, museología o arte contemporáneo —incluida la española *Art.es*—; pero la diversidad cultural allí representada tiene más que ver con la globalización de la escena artística contemporánea que con el multiculturalismo. En sus salas de exposición pude ver una muestra con rótulos bilingües, *Au pays de la maquette d'étude de Halifax à Vancouver/In Study Model Wonderland from Halifax to Vancouver*, pues se trataba de una muestra itinerante de maquetas de arquitectos que había sido producida por la Maison de l'Architecture du Québec. El montaje, donde figuraba en lugar preeminente el citado arquitecto jamaicano-vancouverano Richard Henriquez, era espectacular y muy osado, pero presidido por grandes frases de los propios arquitectos, a mayor gloria de un discurso institucional dominante que en ninguna parte dejaba traslucir los comentarios o punto de vista de los propios

<sup>15</sup> Así se autodefine en Internet (<<http://chscott.ecuad.ca>>): «The gallery's primary objective is the presentation of exhibitions and public programmes that effectively communicate the role of the gallery and University as an active site for the exhibition, discussion, teaching and production of art and design. The gallery carries out a programme of regional, national and international exhibitions that reflect the range of disciplines taught at the University. Emphasis is on contemporary thematic group shows that contain an educational and/or critical component and solo exhibitions that offer in-depth analysis of an artist's production. Our projects involve the public, University and artistic community in a dialogue about the development of critical practice in art and design. [...] Since its inception, the Charles H. Scott has operated as a public gallery with professional museum standards. It has made a significant contribution to the presentation and analysis of contemporary art in Canada. As well, throughout its history the Gallery has functioned as a teaching gallery where students can learn professional curatorial and exhibition practices».

estudiantes de aquella universidad, ni una posible identificación de los responsables de la sala con la museología crítica.

## 2. Discursos críticos y plurales en la interpretación museística

Más allá de la visibilidad o ausencia de representaciones que evoquen una pluralidad cultural, lo que las más recientes tendencias museológicas reclaman es que también el discurso del museo sea plural: no hay que quedarse en una política de «cuotas» que simbólicamente aseguren la representación visual de las minorías, sino que los museos tienen que hacerse eco de sus voces, discursos o puntos de vista, para dejar de ser correas transmisoras de un pensamiento único y abrirse a múltiples teorías o perspectivas.<sup>16</sup> En una sociedad multicultural, el trabajo curatorial no puede plantearse como transmisión de las doctrinas prevalentes, sino que debería hacerse eco de la pluralidad de interpretaciones de sus minorías.<sup>17</sup> Pero a este estadio de la museología crítica no llegan demasiados ejemplos; ni siquiera en Vancouver.

<sup>16</sup> Michael M. Ames: «Museums in the age of deconstruction», en M. Ames: *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver: UBC Press, 1992, pp. 150-168. J. D. Harrison: «Ideas of museums in the 1990s», *Museum Management and Curatorship*, vol. 13 (1993), pp. 160-176. S. Macdonald y G. Filfe (eds.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford: Blackwell Publishers, 1996, p. 10 (artículo de Sharon Macdonald: «Theorizing Museums: An Introduction», pp. 1-20) y p. 84 (artículo de Henrietta Riegel: «Into the heart of irony: Ethnographic exhibitions and the politics of irony», pp. 83-175). R. Montpetit: «Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui. Quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes», en B. Schiele (ed.): *Patrimoine et identités*, Quebec: Musée de la Civilization, 2002, pp. 77-117 (especialmente, p. 94). C. Whitehead: «Visiting with suspicion. Recent perspectives on art museums and art museums», en G. Corsane (ed.): *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*, Londres/Nueva York: Routledge, 2005, pp. 89-101. M. Henning: *Museums, Media and Cultural Theory*, Maidenhead: Open University Press, 2006, p. 154. K. Message: *New Museums and the Making of Culture*, Oxford/Nueva York: Berk, 2006, p. 112. A. Shelton: «Museums and museum displays», en C. Tilley y otros (eds.): *Handbook of Material Culture*, Londres: Sage, 2006, pp. 481-499.

<sup>17</sup> C. K. Brown: «The museum's role in a multicultural society», en G. Anderson (ed.): *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek (Ca)/Oxford: Altamira Press, 2004, pp. 143-149.

Eso sí, parece que las cosas están cambiando en esa dirección, y uno de los primeros ejemplos donde pude detectar que la praxis museística empieza a hacerse eco de las últimas corrientes teóricas es el Vancouver Museum. Esa veterana institución estaba originalmente localizada en el casco histórico de la ciudad, pues se inauguró en 1905 en el Carnegie Building con el nombre de City Museum of Vancouver, pero desde 1968 se localiza en Vanier Park, una zona verde planificada con motivo de las celebraciones del aniversario del nacimiento de Canadá. Allí, rodeado de otras amenidades,<sup>18</sup> entre las que no podían faltar algunos mástiles esquimales y portales chinos, se alza su flamante edificio, diseñado por el célebre arquitecto Gerald Hamilton, en forma de platillo volante rematado por una cúpula inspirada en los tipis de los pueblos aborígenes. Su ampliación en el 2002, con una nueva ala acristalada en la que se encuentra el Joyce-Walley Learning Centre — desde donde el visitante divisa hermosas vistas al parque y al panorama urbano—, también marcó el comienzo de un largo periodo de renovación total en sus contenidos, empezando por las salas inauguradas en el 2006 donde se cuenta la historia de la ciudad desde el *boom* portuario de finales del siglo XIX y comienzos del XX hasta los movimientos contraculturales de los años setenta, que pronto estarán precedidas de unas salas dedicadas a los pueblos aborígenes, actualmente en curso de montaje.

Se trata de un replanteamiento de la historia de la ciudad para el que los facultativos del museo han buscado colaborar no solo con expertos historiadores, sino también con diversos colectivos locales, de manera que el resultado refleje una multiplicidad de puntos de vista. Por ejemplo, en las salas sobre los hippies, bajo el título *You Say You Want a Revolution*, hay una parte de la presentación que los ensalza y otra que los pone en solfa. En la sección *Boom, Boost and War*, la participación en las guerras mundiales se explica con alusiones a las pérdidas humanas o a los cambios sociales, por la incorporación de mujeres al

<sup>18</sup> En el mismo parque se encuentran los Archivos Municipales, el Vancouver Maritime Museum y el H. R. MacMillan Space Centre, que comparte edificio con el Vancouver Museum, y en su planetario vi un *show* titulado *Night-watch*, en el que se hacía una introducción a la astronomía donde me llamó la atención la alusión a los pioneros de esa ciencia en la antigua China.



**Fig. 3.** Vancouver Museum. *The 50's Gallery*. Presentación de objetos relacionados con la crianza de niños y las tareas domésticas, junto a la que hay un corcho para que los visitantes pinchen sus propios comentarios y recuerdos, utilizando papelitos y bolis dispuestos sobre un tablero, donde también hay una publicación, bajo un irónico panel explicativo

mundo laboral. En la titulada *The 50's Gallery* se exalta el progreso moderno y a la vez se ironiza sobre el reparto doméstico de roles, etcétera. Pero la búsqueda de puntos de vista alternativos a la típica historia oficial es especialmente valiente en la sección titulada *The Gateway to the Pacific*, que contrasta los estereotipos del periodo histórico de mayor prosperidad en la historia de esta ciudad portuaria contados a través de una película documental de 1907 u otros recuerdos de aquella «época dorada», con evidencias materiales y recortes de periódico donde se muestran la miseria, la discriminación y los ataques racistas sufridos entonces por los inmigrantes asiáticos. Es tan impactante que me saltaron las lágrimas, pero me llenó de satisfacción comprobar hasta qué punto se ha quedado desfasado el rótulo que preside la entrada del museo, donde se describe su misión como una «celebración» de Vancouver y su historia: espero que pronto lo sustituyan por el lema

con el que ahora definen el cometido del museo en su portal web: «To hold a mirror to the city and lead provocative conversations about its past, present and future» (<[www.museumofvancouver.ca/overview.php](http://www.museumofvancouver.ca/overview.php)>).

Es de suponer que cuando inauguren las salas iniciales sobre las culturas aborígenes no eludirán tampoco puntos de vista polémicos; pero sería deseable además que el recorrido acabase con unas salas dedicadas a la actualidad multicultural de Vancouver, al estilo de la famosa Gallery 33 del Museo de Birmingham.<sup>19</sup> Esto último parece que

<sup>19</sup> Dedicada a mostrar, con espíritu crítico y planteando un(os) discurso(s) repletos de preguntas, la diversidad cultural del mundo y de los habitantes de Birmingham, *Gallery 33: An Exhibition About The Way People Live*, es la exposición permanente de la sección de antropología en el museo de ese municipio inglés, la cual también monta en el piso superior de esa misma sala controvertidas exposiciones

lo están supliendo con algunas exposiciones temporales, como la titulada *Bhangra.me*, sobre el desarrollo de esta danza punjabí en Vancouver, que se inaugurará en mayo del 2011: durante mi visita al museo un año antes, en el recibidor ya había unos televisores con imágenes históricas y recientes de la comunidad sij local bailando *bhangra*, y se pedía la cooperación de quien pudiera aportar más documentación, comentarios e información.

La colaboración con las diversas comunidades de Columbia Británica también es una premisa declarada en la principal institución equivalente/rival, el grandioso museo que depende del Gobierno de esa provincia canadiense, situado en su capital, Victoria, justamente en frente de la Asamblea Legislativa. Precisamente su cercanía al poder político hace del Royal British Columbia Museum un aparente santuario del discurso oficialista..., pero basta observar con atención para ver por todas partes detalles que revelan la influencia de la nueva museología e incluso de la museología crítica. Fundado en 1886 y rodeado desde los años cuarenta de un parque adornado con tótems indígenas, cuenta con un enorme y moderno edificio principal que data de 1968 y otros destinados a diferentes usos que se reparten en el mismo vecindario. Tiene varias secciones, y una de las más populares es la de historia natural, en el segundo piso, que es la favorita de los niños por sus impresionantes dioramas, sus dispositivos interactivos o la evocación del interior de un submarino..., pero el colofón es una presentación sobre el calentamiento global, donde se formula la pregunta «¿Cómo será Columbia Británica dentro de cincuenta años?». A lo cual el ordenador responde con dos hipótesis, una optimista y otra catastrofista. Igualmente, en el piso superior también parece que han querido poner broche final con un par de interpelaciones típicas de la museología crítica. Por un lado, el cartel junto a la entrada, que dice «Take a moment and tell us what you think, what should we collect, what should be on display» —pero no hay un buzón para que el público deje esos comentarios, ni una referencia a la página web— y, sobre todo, el

temporales. Sin duda se trata de uno de los mejores y más tempranos ejemplos de la aplicación empírica de los valores de la museología crítica. Existe bastante bibliografía al respecto, que viene detallada en uno de los textos más conocidos de su principal estudiosa, Jane Peirson Jones, recogido en E. Hooper-Greenhill: *Museum, Media, Message*, Londres: Routledge, 1999, pp. 258-274.

cuadro de 1892 situado a la salida, junto a los baños, que se titula *Slim Jim or the Parson Takes the Pot*, que representa una escena tabernaria donde, entre los bebedores y jugadores, destaca un clérigo protestante. Junto a la cartela identificativa, donde se precisa que esta pintura estuvo en el edificio del Parlamento de Columbia Británica desde su apertura en 1897 hasta finales de los años setenta, hay un panel con el siguiente texto:

Why was this painting hung in a hallway of the newly built BC legislature? How could a huge painting about gambling in a saloon hang in the sober halls of government for almost 80 years? Especially when one of the gamblers appears to be a man of the cloth.

A saloon owner may have commissioned this painting for the wall over his bar, and then backed out of the deal. Maybe the artist offered it to someone in the legislature for a good price. The government buildings had just opened, after all, and perhaps the bare walls simply needed some decoration...

Could it be that Slim Jim has a much deeper meaning? What do you think?

A estas interesantes preguntas se podría añadir la cuestión de por qué ahora este cuadro se ha puesto tan a la vista en el vecino edificio del museo: quizá precisamente por las interrogaciones que suscita y porque su temática de historia social concuerda con el contenido del tercer piso. Allí está la sección de antropología, que hace gala de su multiculturalismo dando la bienvenida al visitante con un expositor de folletos y planos-guía en varias lenguas —por este orden,<sup>20</sup> español, inglés, francés, alemán, coreano, chino y japonés—, situados bajo un letrero donde en parte se desmienten las indicaciones impresas en dichos planos, pues en ellos se recomienda un itinerario secuencial por

<sup>20</sup> Evidentemente, no es una sistematización por orden alfabético, sino que probablemente se han dispuesto en el centro los idiomas más frecuentes y en los extremos aquellos cuyos folletos son más escasos (de hecho, el día de mi visita no había ninguno en español ni en japonés). En general, la atención a las cuestiones y minorías idiomáticas es impecable en este museo, donde hay muchos rótulos en inglés y francés, como es habitual en tantos organismos oficiales canadienses; pero además hay abundantes recursos sonoros en sus montajes, donde se incluyen diversos idiomas, incluidos los de los pueblos aborígenes.



Fig. 4. Royal British Columbia Museum, Victoria. Ingreso a la sección de historia humana (tercera planta). Expositor de folletos y planos-guía en varias lenguas

toda la planta, mientras que en el cartel se anuncia que el montaje museográfico sobre historia humana consta de dos presentaciones independientes: *First Peoples* e *History*. De esta manera, frente a un recorrido cronológico fijo, se abre ante los visitantes una doble vía o, mejor dicho, una pluralidad de caminos, pues lo mismo pueden acceder a cada uno de ellos por lo que era la puerta de entrada o por la de salida y dentro de cada sección habrán de decidir si prosiguen por circuitos secundarios que suben al *mezzanino* o continúan en bucle, etcétera.

Esta libertad de recorridos hace que la presentación resulte más posmoderna que en el Vancouver Museum, aunque aquí la historia de la provincia se cuenta con tono más triunfalista, de manera que las alusiones a los emigrantes, igualmente muy abundantes, forman parte de una visión amable del pasado: como los pintorescos maniqués de una pareja doukhor, que se insertan dentro de una evocación del medio rural —sin explicar que eran una secta religiosa que huyó de Rusia a finales del siglo XIX— o la tienda con rótulo en inglés y chino de un famoso mercante asiático, incluida en la reconstrucción de una calle comercial de época eduardiana —comparable a las del Museo

de Londres—. También resulta muy edulcorada la historia del propio museo, tal como se cuenta en la sala 9 de esta presentación histórica..., pero al menos se ha hecho el esfuerzo de insertar este tipo de discurso autorreferencial, tantas veces reivindicado por la museología crítica. Y también en la Sala de los Primeros Habitantes se deja notar en algunos detalles la influencia de esta corriente teórica, empezando por la interpretación dramatizada de las máscaras rituales, en la voz de unos comentaristas que se presentan en inglés y en su idioma nativo; pero sobre todo por la valiente exposición de asuntos polémicos, como una vitrina donde se muestra una máscara india quemada —para explicar que bajo el influjo del cristianismo algunos aborígenes creyeron que debían deshacerse de sus antiguos bienes materiales— u otra vitrina que aparece totalmente vacía y con una cartela que indica que las piezas han sido restituidas a las comunidades indígenas —para que los visitantes sean conscientes de las demandas de devolución a las que se enfrentan los museos actualmente.

Confieso que me decepcionó no encontrar algo semejante en el Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia, y así se lo comenté a su director, pues yo estaba convencido de que el posicionamiento lógico de los museólogos críticos era a favor de la devolución de bienes en conflicto, sobre todo restos humanos u objetos con valor ritual. Anthony Shelton me aclaró que él es partidario de considerar cada caso individualmente, y solo en muy contados ejemplos su museo ha procedido a la devolución.<sup>21</sup> A él le gusta repetir, medio en serio medio en broma, que su *reciprocal research network* es una herramienta informática de colaboración con las comunidades originarias, gracias a lo cual están realizando una «restitución virtual». Si se le insiste, aclara que la colección no tiene piezas antiguas objeto de expolio colonial, sino que

<sup>21</sup> Considerar cada demanda de restitución individualmente es la política oficial en Canadá, tal como quedó expuesto, con muchos ejemplos de restituciones llevadas a cabo por el MOA y por otros museos canadienses, en Ruth P. Phillips y Elizabeth Johnson: «Negotiating new relationships. Canadian museums, first nations, and cultural property», en J. Torpey (ed.): *Politics and the Past: On Repairing Historical Injustices*, Lanhan (NY)/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003, pp. 149-168. Las ideas de Shelton sobre la devolución de materiales las expuso en su reseña del libro de Jeanette Greenfield *The Return of Cultural Property*, publicada en *International Journal of Heritage Studies*, vol. 2, núm. 2 (1997), pp. 126-128.



se ha formado recientemente por adquisiciones y encargos a artistas u artesanos de diferentes etnias. Lo raro es que, si esto es así, la breve pero intensa historia del museo no se exponga a sus visitantes,<sup>22</sup> y, ya que además del propio Shelton hay en su equipo directivo otros destacados museólogos críticos, como Carol E. Mayer o Nuno Porto, sería de esperar que se presentase la evolución de la trayectoria de la institución y sus discontinuidades, con sus días de esplendor o sus momentos de apuro, como cuando en noviembre de 1981 el museo fue ocupado por pueblos indígenas que reclamaban al Gobierno de Canadá derechos de autogobierno, o cuando en mayo del 2008 los periódicos canadienses se hicieron eco del robo de valiosas piezas de oro por las que el MOA ofreció una recompensa a través de Interpol.

Aunque las primeras piezas de la colección se podrían remontar a donaciones y compras que se dejaban a cargo de la biblioteca universitaria, la fundación del museo como tal data de 1949, dos años después del nombramiento de su primer director, Audrey Hawthorn, quien comisarió una muestra de arte aborigen canadiense con motivo de la Exposición Universal de Montreal en 1967, momento en el cual obtuvo el compromiso del primer ministro, Pierre Trudeau, de dotar a su museo en la UBC de una sede apropiada, cuyo diseño se encargó a uno de los más célebres arquitectos canadienses, Arthur Erickson. El edificio, inspirado en estructuras constructivas tradicionales de la costa noroccidental americana, se inauguró en 1976 en un terreno que había sido territorio de los indios musqueam, tal como se explica en el ingreso, que está flanqueado por dos esculturas de

bienvenida, recientemente encargadas a sendos artistas de esta etnia, aunque después en el vestíbulo y en la explanada trasera también hay un jardín de plantas indígenas diseñado por la arquitecta de paisajes Cornelia Oberlander, así como postes y otras piezas de escultores de origen haida, gitxsan, nisga'a, oweekeno, etcétera. De hecho, una de las secciones más populares es la Bill Reid Rotunda, llamada así porque muestra obras del conocido escultor esquimal epónimo, y está instalada en un espacio redondo donde durante la segunda guerra mundial hubo un cañón defensivo apuntando al estrecho de Georgia desde un búnker de planta circular. Otra parte bien diferenciada del recorrido expositivo es la ampliación de 1990, que fue financiada por el magnate maderero de origen checo Walter C. Koerner, uno de los principales benefactores de la UBC —por eso la biblioteca central del campus lleva su nombre— y de su museo antropológico, al cual quiso legar su importante colección de hermosas cerámicas centroeuropeas. Habría podido ser un regalo envenenado para un museo de su especialidad, pero Michael Ames, su director entre 1974 y 1997, era muy crítico con las categorizaciones museísticas tradicionales y supo aprovechar la ocasión para dar a este museo de antropología una dimensión más artística y contenidos más cosmopolitas. En esta dirección han continuado sus sucesores en el cargo, los museólogos Ruth Philipps, que fue directora de 1997 al 2002, y Anthony Shelton, quien ocupa ese puesto desde el 2004 e inauguró en enero del 2010 una nueva ampliación del edificio. Además de una cafetería para el público, esta expansión ha beneficiado al Center for Cultural Research con nuevas salas de almacenamiento, laboratorios, biblioteca, despachos o salas multiuso, ha aportado sobre todo una nueva ala para exposiciones temporales denominada Audain Gallery y ha permitido reinstalar con una mejor presentación las salas de «reservas abiertas al público» creadas por Ames siguiendo una moda muy extendida en otros museos antropológicos o etnológicos en los años setenta, pero que aquí se han replanteado ahora de forma muy original por iniciativa del actual director, quien ha decidido dar a esta sección, que es la niña de sus ojos, un nombre sugestivo: Multiversity Gallery.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> En cambio, la historia del MOA, incluyendo aspectos controvertidos, ha sido objeto de abundantes publicaciones a cargo de los responsables del museo. Ruth Phillips dedicó un artículo a la ocupación por indios musqueam del MOA cuando fue sede de una reunión de líderes políticos de la APEC (Asia Pacific Economics Community): «APEC at the Museum of Anthropology: The politics of site and the poetics of sight bite», *Ethnos*, vol. 65, núm. 2 (2000), pp. 172-194. Carol Mayer escribió sobre la exposición *The Spirit of Islam*, como aplicación práctica de la museología crítica en MOA: «University museums: distinct sites of intersection for diverse communities», *Museologia*, núm. 3 (2003), pp. 101-106. Para un panorama histórico reciente, véase A. Shelton: «A brief history of the museum», en Carol E. Mayer y Anthony Shelton (eds.): *The Museum of Anthropology at the University of British Columbia*, Vancouver/Toronto/Seattle: Douglas & McIntyre/University of Washington Press, 2009.

<sup>23</sup> Es un vocablo que suena como a una mezcla de multiculturalismo y diversidad, pero en los diccionarios de inglés explican que se aplica a universidades con múltiples campus, así que no es extraño que un museo universitario

Con el profesor Shelton al timón, el museo está cambiando, pero sin dar un bandazo respecto a su trayectoria anterior. Incluso en lo relativo a la multiculturalidad. A él le gusta aclarar que ya los primeros directores fueron pioneros en Canadá en formar y contratar conservadores de variadas etnias y, según me informó, le gustaría ampliar la diversidad en su pequeño equipo, donde ya hay tres facultativos de origen asiático, dos de pueblos indígenas y uno de origen africano. En cuanto a las adquisiciones, ya que su especialidad como antropólogo son las culturas mexicanas y ha vivido años en Portugal, está desarrollando especialmente las colecciones iberoamericanas, lo cual no deja de ser una continuación de la visión cosmopolita de sus predecesores. Además, él es tan vehemente como Michael Ames en su convicción de que las atractivas piezas que atesora el museo son obras de arte, y como tal han de ser consideradas. Por tanto, ha continuado con las presentaciones estéticas, e incluso me mostró muy orgulloso que hasta en los almacenes de reservas ha hecho instalar feltros negros en cada cajita o bandeja que contenga elementos de la colección, para poner de realce sobre ese fondo oscuro sus cualidades cromáticas. Hasta llegó a proponer un cambio de nombre para el MOA, queriendo definirlo como museo de antropología y arte, aunque el patronato ha preferido mantener las mismas siglas, tras las cuales se ha añadido el eslogan: «A place for world art and cultures». Como corolario, se están desarrollando las colaboraciones con la Belkin Art Gallery y el Department of Art History, Visual Arts and Theory, de la UBC, así como con otras instituciones o colectivos artístico-culturales de Vancouver. No es de extrañar que en las nuevas salas de exposición se apueste fuerte por el arte contemporáneo,<sup>24</sup>

use la palabra como un guiño al vocabulario académico. En realidad, *multiversity* es un término raro en inglés, pero que cada vez aparece en más contextos, y el profesor Shelton me expuso un amplio aspecto de ejemplos, desde series televisivas de dibujos animados a determinada bibliografía de estudios poscoloniales y análisis críticos, sobre todo en la India y Estados Unidos (él me citó expresamente dos autores que yo no he tenido aún oportunidad de leer: Claude Alvarez y Paul Wangola).

<sup>24</sup> La hibridación de antropología e historia del arte es uno de los caballos de batalla favoritos del profesor Shelton, a quien le gusta afirmar que la museología crítica se encarnó por primera vez en la práctica museográfica a partir de exposiciones temporales comisariadas por artistas contemporáneos en las que se deconstruía el discurso de autoridad del museo.

con muestras como la que yo pude disfrutar durante mi estancia, titulada *Border Zones: New Art Across Cultures*, comisariada por Karen Duffek, la conservadora de arte visual contemporáneo del MOA. Por cierto, un brillante ejemplo empírico de museología crítica, por los interrogantes e interpretaciones yuxtapuestas que planteaba, pues hasta las cartelas explicativas de cada obra artística se hacían eco de varios puntos de vista, empezando por unas frases en primera persona redactadas por el autor, seguidas de un párrafo en tercera persona escrito por la comisaria, que concluía siempre con una declaración final del artista describiendo qué preguntas formulaba su intervención —sin duda las interrogaciones son otra piedra de toque de la museología crítica.

Supongo que no habrá sido menos audaz la interpretación de la siguiente gran muestra temporal, *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens* —entre octubre del 2010 y enero del 2011—; pero he de decir que en la colección permanente el discurso crítico es mucho menos ostensible. En general, las piezas se presentan con poca o ninguna interpretación escrita, igual que en tiempos de Michael Ames, quien prefería las explicaciones de guías orales, aunque ahora el laconismo de las cartelas (título, identificación, autor, pueblo original, número de inventario) se justifica más porque para ampliar información el público puede acudir al catálogo *on line*, tanto en los terminales disponibles por las propias salas del museo como después de la visita, desde cualquier ordenador conectado a Internet. Por supuesto, sí hay de tanto en tanto paneles interpretativos y, según parece, muchos han sido redactados conjuntamente por los conservadores del museo con las respectivas comunidades originarias..., pero aparecen sin firmar. Solo excepcionalmente hay textos con explicaciones atribuidas al artista tribal que hizo determinada pieza, como Robert Davidson o Ricard Summer, cuya foto también ilustra su propio texto en el Great Hall; así como hay algunas vitrinas en las

Véase A. Shelton: «Unsettling the meaning: Critical museology, art and anthropological discourses», en M. Bouquet (ed.): *Academic Anthropology and the Museum*, Nueva York/Oxford: Berghahn, 2001, pp. 142-161. Sobre la antropologización del discurso artístico y viceversa, véase además Ruth B. Philips: «Art History and the native-made object. New discourses, old differences?», en W. Jackson Rushing (ed.): *Native American Art in the Twentieth Century*, Abingdon/Nueva York: Routledge, 1999, pp. 97-112.



**Fig. 5. Museum of Anthropology, University of British Columbia, Vancouver. Multiversity Galleries.** Una de las máscaras haida se presenta oculta en un envoltorio, para que los visitantes sean conscientes de los sentimientos contradictorios que su permanente exposición al público produce en indígenas como Michael Willi, cuya foto y explicaciones aparecen en un cartel

que se recogen aclaraciones firmadas por algún indígena de la etnia concernida, como Michael Willi, quien propuso al museo presentar una de las máscaras haida oculta en un envoltorio, para que los visitantes supieran que según sus ritos religiosos estas piezas ceremoniales se deben esconder cuando no se usan, y por tanto su permanente exposición en el museo crea división de opiniones entre su gente.<sup>25</sup> Pero, contrariamente a la polifonía de

voces y sujetos observada en los textos de la exposición temporal, en la colección permanente no se contraponen varios puntos de vista sobre un mismo elemento, ni los conservadores del museo firman nunca sus explicaciones. No lo hace siquiera el propio director, que obviamente será el autor del montaje de máscaras del estado mexicano de Guerrero presentadas en una vitrina, y del irónico texto explicativo, donde se revela que algunas de ellas son falsas o de procedencia desconocida.

En un país donde hasta los conductores de autocares dan la bienvenida a los viajeros presentándose con su nombre y apellidos, llama la atención esta anonimidad en los discursos interpretativos de los responsables del MOA, sobre todo por contraste con lo que sucede en otros museos del mundo anglosajón, donde la dialéctica de discursos y puntos de vista complementarios reivindicada por la museología crítica está ya tan en boga. En Londres, la Tate está implementando

<sup>25</sup> El profesor Shelton me señaló este último ejemplo como uno de sus casos favoritos de aplicación práctica de las más recientes corrientes museológicas en las *multiversity galleries*, pues mientras para los neomuseólogos todo había que hacerlo por y para la «comunidad», ahora somos conscientes de que en realidad nunca, ni en las sociedades más jerárquicas, existe una «comunidad», sino múltiples voces y opiniones personales no siempre acordes entre sí. Sin embargo, el MOA actual no ha roto con la tradición establecida desde los años setenta en ese museo, según la cual se procura acordar siempre con las comunidades



Fig. 6. Art Gallery of Greater Victoria. Algunas piezas de arte oriental se insertan en las salas de arte victoriano, acompañadas de excelentes paneles explicativos firmados por Patricia Kidd, conservadora adjunta

una nueva *interpretation policy* según la cual los paneles interpretativos y las explicaciones en las audioguías deben indicar su autoría, e incluso recomiendan incluir diferentes voces o lecturas de comentaristas ajenos al mundo del arte y la historia, como cantantes o celebridades del deporte.<sup>26</sup> La idea se la inspiró quizá el Denver Art Museum, cuyas nuevas galerías de arte asiático, precolombino e hispánico dieron lugar en la última década del siglo xx a un programa de colaboración con el público y las comunidades implicadas, de forma que sus propios comentarios figurasen en los paneles informativos y en las audioguías. En el MoMA de Nueva York también sentaron un hito en el 2005 al explicar las obras principales de su colección permanente de pintura y escultura mediante una audioguía, disponible gratuitamente en ocho idiomas (inglés, español, francés, italiano, alemán, japonés, coreano y chino) y descargable en el mp3 o iPod, apropiadamente titulada *Modern Voices*, en plural, pues ofrece todo un calidoscopio de comentaristas: el primero en hablar es el director del museo, pero luego lo hacen otros miembros del personal, así como interlocutores externos, incluyendo artistas, críticos e historiadores del arte, etcétera. Pero en la audioguía gratuita del Seattle Art Museum, que por cierto es uno de los museos favoritos de Anthony Shelton, han ido más allá, pues no solo ofrecen todo tipo de voces, incluyendo un

trabajador social y un nativo, sino que a veces se puede escuchar a varios comentaristas opinando sobre una misma pieza.

Quizá estén fuera de escala estas comparaciones con grandes museos, que se pueden permitir tecnologías punteras. Prefiero acabar con una elogiosa referencia a la modesta Art Gallery of Greater Victoria, que posee una de las principales colecciones de arte asiático en Canadá, y el único auténtico jardín sintoísta consagrado en América del Norte. Está en la antigua mansión de un banquero, cuya heredera la legó al morir en 1951, como bien se explica en el panel de ingreso, que reza «Welcome to the Spencer Mansion»; aunque en los años setenta se construyó una nueva ala, donde se montan controvertidas exposiciones de arte contemporáneo y se expone estupendamente parte de sus colecciones multiculturales. Ahora bien, también hacen gala de gran diversidad de comentarios/comentaristas, ya sea en los paneles explicativos firmados por la conservadora adjunta Patricia Kidd sobre historia del gusto o de las artes decorativas, como en el titulado *Emily Carr and Her Contemporaries*, firmado por la conservadora jefa Mary Jo Huges, a la entrada de la sala dedicada al legado de esa artista pionera en la reivindicación de las artes indígenas, donde además la videoguía permite escuchar también las opiniones de otros expertos. Y en el caso de la exposición temporal que pude visitar, titulada *Smash: International Indigenous Weaving*, había paneles explicativos firmados por diferentes artistas aborígenes, algunos de ellos escritos en inglés y en su respectiva lengua indígena.

Para mí es una de las mejores evidencias de cómo la museología crítica en Canadá no solo florece entre los estudiosos, sino también en su aplicación empírica, pero es una lástima que este museo sea poco conocido del gran público y los turistas, aunque cuenta con un importante número de adictos, que están animando una zona anodina de la capital de Columbia Británica, a veinte minutos a pie desde el Down Town a lo largo de Fort Street, una calle donde hay ya bastantes tiendas de anticuariado y marchantes de arte.

---

Tercer Mundo (¿y al revés?): J. N. Pieterse: «Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization», en G. Corsane (ed.): *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*, Londres/Nueva York: Routledge, 2005, pp. 163-183. Pero quizá vale más pensárselo bien antes de intentar poner eso en práctica, a la vista de las polémicas suscitadas por exposiciones con ese supuesto planteamiento, como *Principio Potosí*, una muestra itinerante en el 2010-2011 primero en el MNCA Reina Sofía de Madrid, luego en la Haus der Kulturen der Welt de Berlín y por fin en el Museo Nacional de Arte de La Paz.

<sup>26</sup> Cf. Amaia Arriaga: «Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate. Construyendo conocimiento sobre el arte», *AACADigital*, núm. 11 (junio 2011).