

REFLEXIONES EN TORNO AL MUSEO EN LA ACTUALIDAD

POR FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Texto donde se analiza una serie de consideraciones acerca de los museos, especialmente aquellos sobre arte contemporáneo, por ser estos los que más han proliferado en estos últimos años, y por constituir así mismo un buen ejemplo del modo de concebir su función en la sociedad, vinculando su existencia en muchos casos más a una voluntad e interés de la administración que a una verdadera justificación cultural.

This article analyzes some considerations about museums, particularly modern art museums, because of their spread in the last years and because they are good examples of how the functions of a museum are conceived in the contemporary society. At the same time the existence of many of these museums is linked rather to the will of the Administration than to cultural reasons.

"Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de "naturaleza": animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anocheceer; dama en rosa; patos volando; retrato de la barnesa X; gansos volando; dama en blanco; terneras en la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde. Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en las manos y van de un lienzo a otro, hojean y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobres o tan ricos como entraron, y son absorbidas inmediatamente por sus intereses, que no tienen nada que ver con el arte. ¿por qué vinieron?"

W. Kandinsky (De lo espiritual en el arte)

EL MUSEO ACTUAL COMO REFLEJO DEL FENÓMENO SOCIAL

Desde un tiempo reciente asistimos a un crecimiento de los museos como jamás había acontecido. Concretamente a partir de mediados de los 70 y de forma particular a lo largo de los 80 -marco temporal de la Posmodernidad, un hecho

que no debe pasar desapercibido- ha existido y pervive todavía una auténtica obsesión en los países desarrollados por crear museos nuevos en cada ciudad, en España en todas las autonomías. ¹ Ello ha contribuido, entre otras cosas, a que la concepción del Museo haya sufrido un profundo cambio, al pasar de institución fundamentalmente de recepción y conservación, siguiendo pautas decimonónicas, a ser una entidad dinámica capaz de generar cultura. Esto plantea al museo un sistema de funcionamiento análogo al de una empresa, y como tal sus miras deben aspirar a ser cada vez mejores y competitivas. ² De este modo, algunos museos se han transformado en productores de artistas y de actividades culturales, interviniendo en la definición del objeto -en este caso la obra de arte- la cual, lo mismo que su autor, es sometida a un control a la par que impele a una discriminación de la experiencia visual, y a la consagración por otra. Como es natural, todo ello tendrá una repercusión en el mundo del Arte.

Por otra parte, no podemos referirnos al Museo de Hoy, sin tener presentes dos factores como son la realidad compleja y contradictoria en que vivimos, y las mutaciones producidas tanto en la sociedad como en el Arte Contemporáneo, ambos, como se verá, estrechamente relacionados. Con respecto a lo primero, es en las sociedades modernas donde los excedentes de producción y el sistema de vida han alcanzado un mayor desarrollo, permitiendo un incremento del tiempo libre y mayores posibilidades de traslado de un lugar a otro. Ante una demanda cultural cada vez más grande, el Estado y la Administración Pública se ven en el deber de satisfacerla, cumpliendo así su tarea de difusión cultural heredada de la Ilustración. Una competencia asumida con anterioridad por el mecenazgo de la clase dirigente, y que ahora será compartida, junto con el Estado, por el sector privado, sobre todo a través de Fundaciones.

Como he dicho, existe una clara correspondencia entre Arte y Sociedad, teniendo su mejor materialización y exponente en la relación directa del Museo Moderno con la Historia del Arte Contemporáneo, y al decir contemporáneo me refiero no tanto al arte producido a partir de la Postguerra, como a las corrientes aparecidas en los años 70, es decir, cuando la crisis de la Vanguardia Histórica se hace más patente y explícita, aunque sus orígenes se puedan remontar a finales

1. Basta citar el número de instituciones creadas durante la década de los ochenta para ratificar lo expuesto, pudiéndose comprobar que esta proliferación coincide en buena parte con el auge de nuevos museos y centros de arte contemporáneo establecidos en Europa. En España, en el tiempo señalado, aparecieron los que siguen: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1986; Centro Atlántico de Arte Moderno, Palmas de Gran Canaria, 1989; Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1988; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia 1989; Centro de Arte Contemporáneo de Galicia, Santiago de Compostela 1994. En fase de realización actualmente se encuentran entre otros: Museo Guggenheim, Bilbao; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona; Centro Extremeño de Arte Moderno, Badajoz.

2. Sobre este tema, el museo concebido como una empresa, esto es, con miras a obtener beneficios y ser rentable cultural y económicamente, aconsejo el trabajo clarificador de Isidoro Coloma Martín: "El museo y su clientela". Boletín de Arte N° 10, Universidad de Málaga, Málaga 1989. pp. 7-31.

de los años 30. Por otra parte, durante la época de las Vanguardias Históricas, la función social del Museo fue cuestionada por éstas, baste recordar a los *Futuristas* y sus intenciones pirómanas para con los museos, o los *Dadaístas* y su iconoclasta Nihilismo sobre todo lo relacionado con Arte.³ Una crisis que no sólo afecta a la concepción de la obra de arte en concreto, sino también al modo de presentarla, en franca divergencia con los sistemas seguidos hasta el momento. El vínculo entre lo que ha sucedido en estos últimos años en el Arte, y los Museos, especialmente aquellos de nueva planta, cuyos contenidos albergan obras recientes, es evidente. Las postreras vanguardias se producen en los años 60, y más que tendencias, son la expresión de una aceleración vertiginosa: *Pop Art*, *Op Art*, *Hiperrealismo*, *Minimal Art*, *Body Art*, *Conceptual Art*. La Vanguardia, como es sabido, va unida a la ideología de progreso, al carisma utópico de la redención a través del Arte, pero ésta se quiebra y desaparece en la primera mitad de los años 70, surgiendo el fenómeno de la *Postmodernidad*. Con la Postguerra, tendencias como el "Expresionismo Abstracto", ejecutadas materialmente en cuadros de gran formato, contribuyeron a la delineación de un museo con nuevos espacios. Más tarde, la evolución paulatina del Arte, y muy especialmente a raíz de los nuevos comportamientos socioartísticos surgidos desde finales de los 70 hasta el presente, no han hecho más que acentuar su influjo, determinando de forma directa la concepción del museo de nueva planta. Así, el tránsito del *Arte Objetual* al *Arte Conceptual*, las tendencias neoconcretas y tecnológicas, los nuevos comportamientos del arte, los ambientes "Happening", el *Land Art*, las instalaciones, el *Arte de Acción de Fluxus*, pero sobre todo el *Arte Conceptual*, fijaron radicales transformaciones tanto en el medio socioartístico como en el Museo.⁴

El artista de los años 70 y 80, ha tenido que dar poco a poco otra orientación a sus ideas, sin que por ello pudiera hacer "tabula rasa" con el pasado artístico. Si las Vanguardias Históricas se configuran por exclusión -el Impresionismo excluye al *Realismo* decimonónico, el *Fauvismo* excluye el color local, el *Cubismo* la perspectiva renacentista, o la Abstracción la Representación- ahora el artista, en su libérrima situación fuera de toda regla, aprovecha, saquea la Historia del Arte convertida en memoria visual, de la cual tomará lo que más le interese, sin ningún prejuicio ni sentimiento de culpa, de ahí los reciclajes, los *Neos*. No hay objetivos, el camino se hace al andar, su centro no es otro que él mismo, su subjetividad. Pertenecen a lo que Jean Christophe Aumman llama "biografías colectivas", entendido no como lo que une a los artistas, sino aquellos elementos comunes que los separan. Cada vez más el cuadro se abandona por la acción, en el deseo por parte de algunos artistas de intensificar el binomio arte-vida, ejemplarmente asumido por Joseph

3. Véase F.T. MARINETTI: *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, 1978.

Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI y Rita EDER: *Dada. Documentos*. México, 1977.

4. Maurice BESSET: "El museo en la historia del arte contemporáneo". *Rev. Arquitectura y Vivienda*. Nº 39, Madrid, 1993. Pp. 4-15.

Beuys, defendiendo la facultad creadora virtual que existe en cada hombre. "Mi único objetivo -nos dice el hombre del perpetuo sombrero de fieltro- es mostrar, de una manera positiva, las posibilidades monstruosamente inexploradas que se hallan en nosotros, que usamos lamentablemente bien poco y que tendríamos que utilizar. Todo hombre es un artista, todo hombre puede, e incluso debe, tomar parte en esta transformación, para que podamos llevarla a buen puerto lo más rápido posible... La creatividad es únicamente aquello que puede definirse y justificarse como ciencia de la libertad".⁵

El arte sale a la calle, renuncia al Museo con una intención de desarrollar mejor sus nuevos presupuestos y hacer partícipes a los demás de un modo más amplio a la hora de colocar sus piezas escultóricas o efectuar sus montajes, pero al mismo tiempo, diversas modalidades de arte efímero, las *Videoinstalaciones*, han vuelto a regresar al Museo y a aceptar lugares específicos para sus obras. El Museo como espacio creativo, al que el artista toma como un medio, como construcción formal e ideológica, constituyendo lo que David Ross -Director de Museo Whitney- denomina Arte "Postestudio", convirtiéndose el museo temporalmente en estudio del artista, la obra no se lleva al museo, sino que se efectúa en él de acuerdo a unos presupuestos, y teniendo presente connotaciones que van de lo social a los propios elementos arquitectónicos del museo.

La intervención temporal o permanente de la obra artística, modifica y reinterpreta su carácter en el espacio del museo, existiendo una mutua interacción dialéctica entre lugar y presencia. Así obras como las realizadas por autores como Mario Merz, Bruce Newman, Richard Long, Dan Flavin, Nam June Paik, Reinhard Mucha, Christian Boltanski, o los españoles Francesc Torres o Antoni Muntadas, han influido o se han tenido en cuenta a la hora de proyectar un museo, en la necesidad de crear unas tipologías distintas contemplando espacios alternativos para los nuevos comportamientos.⁶

Mientras esto se produce, observamos que frente al museo de nueva planta, o a la remodelación del antiguo edificio, se da otro fenómeno cada vez más frecuente, como es la reutilización de inmuebles como espacios museológicos cuya función primitiva es totalmente ajena y para nada tiene que ver con el arte: la **Antigua Aduana de Burdeos** ha servido para el **Centro de Artes Plásticas Contemporáneas** de esta ciudad; un almacén para el **M.O.C.A.** de Los Angeles; una iglesia, **White Chapel**, Londres; un castillo, **Castello de Turin**; un dique seco,

5. Acerca de la fórmula *beuysiana* "cada hombre es un artista", véase el texto recogido por Heiner Stachelhaus en el libro dedicado al artista alemán Joseph Beuys, Barcelona, 1990, pp. 71-82.

6. Buen ejemplo del espacio como configurador determinante a la hora de elaborar una obra de arte, concretamente de instalaciones, es el trabajo realizado por Francesc Torres bajo el título de "Crónica de un Descubrimiento" en la iglesia de San Luis de Sevilla, en el marco de la Exposición Universal de 1992; o Nacho Criado en el Palacio de Cristal, bajo la denominación "La herida alpina"; o "¿Por qué no? Bésale el culo al mono", ambas en Madrid un año antes.

Tate Gallery de Liverpool; el depósito de aguas del **Canal de Isabel II** en Madrid, como sala de exposiciones; un hospital del siglo XVIII para el **Centro Nacional de Arte Reina Sofía**; o por citar algo próximo, como es en la Comunidad en que resido, el futuro proyecto del **Centro de Arte Contemporáneo Andalúz** en unas **Atarazanas Reales**. Ello no es nuevo, sus orígenes se remontan a 1913, cuando en un viejo Cuartel de Caballería en Nueva York se organizó la mítica exposición de "**Armory Show**", presentando por primera vez al público americano una muestra casi completa del arte europeo. Casualidades del destino, Sevilla, con la creación futura del aludido **Centro de las Reales Atarazanas**, hará realidad y revivirá permanentemente algo que en sus inicios sólo fue provisional. ¡Ojalá también que alguna vez llegue a albergar un contenido tan precioso como el que tuvo el edificio castrense neoyorkino!.

EL MUSEO COMO INSTITUCIÓN

He aquí unas cuantas ideas que nos pueden ser útiles para una reflexión:

Primero: el Museo, como es bien sabido, es una institución que nace en el siglo XVIII al amparo de los ideales de la Ilustración, teniendo su más práctico desarrollo en el siglo siguiente, coincidiendo no por casualidad, con el auge de la Burguesía.

Segundo: Aunque sus tradicionales funciones se limitaban a colección, conservación y exhibición, y a veces a fomentar la investigación, todavía hoy persisten, dado que son imprescindibles, la nueva orientación o cambio radica en el énfasis puesto en servir como instrumento de comunicación. Podrá repararse que dicha finalidad es similar a la de otros ámbitos y soportes como medios de expresión -Cine, Publicaciones, Video- pero sólo el Museo presenta la obra original y de forma directa. Por muy perfectas que sean las técnicas de reproducción, difícilmente podrá suplir a la obra auténtica y lo que ello supone para la percepción.

Tercero: El Museo legitima públicamente aquello que con anterioridad y de forma privada se había valorado. Esta legitimación puede ser revisable, no es por tanto inmutable.

Cuarto: un museo es práctica diaria, no una teoría, y cada museo posee o debe aspirar a tener su propia entidad, lo cual significa un modo de entender la Historia, reflejada en unos contenidos y en su propuesta museográfica.

Quinto: Cada museo debiera responder a su historia, al lugar donde está ubicado, a una cultura y tradición. Un buen ejemplo de lo contrario, y al que más tarde le dedicaremos más atención, es el proyecto del **Guggenheim** para Bilbao.

Sexto: un museo debe ser autónomo en sus funciones, fuera de cualquier tipo de interés, teniendo los suficientes recursos humanos y económicos para llevar a cabo bien su misión. Un equipo cualificado de profesionales, acompañado de una buena gestión administrativa, son los que hacen que un museo sea una institución verdaderamente operativa y rentable culturalmente. Un buen modelo de que las cosas pueden ser así cuando hay voluntad de hacerlo es el **I.V.A.M., Instituto Valenciano de Arte Moderno** creado en 1985.

Séptimo: el Museo como institución oficial, ha visto en estos últimos años ceder sus competencias al ámbito privado, apartándose de la institución independiente de la tradición de la esfera pública. Del mismo modo que ocurre con hospitales, salas de conciertos, centros universitarios o cualquier otro servicio público dependiente del Estado y de su Administración, vemos que la privatización de los mismos es cada vez mayor, dado entre otras cosas, por la imposibilidad de llevar a cabo con eficacia su responsabilidad -no voy a entrar, ni soy el más indicado para abordar su compleja casuística-. Qué duda cabe que el Arte, y con él su expresión más emblemática, los museos, se ha visto también afectada. Las fundaciones tienen cada vez un mayor campo y relevancia, y esto en principio no debe ser motivo de alarma ni tiene por qué ser perjudicial. De siempre se ha insistido en la necesidad de promocionar la iniciativa privada y con ello compartir responsabilidades, a las que la Administración, sea Estatal o Autonómica, no puede hacer frente con las debidas garantías. Sin embargo, y como se verá más tarde, la proliferación de fundaciones conlleva a veces un serio riesgo y peligro, como es dedicar su atención principal a intereses corporativos en detrimento de la colectividad. Esto aplicado al mundo de la cultura, y por tanto al Museo, resulta particularmente grave, ya que deja el camino expedito al sector privado, convirtiéndose éste en involuntaria solución -dicho esto entre comillas- a las carencias y deficiencias de la Administración, prefigurándose así el futuro de los museos. ⁷

EL MUSEO Y LA ARQUITECTURA

Al Museo podemos acercarnos bajo tres dimensiones,

a) Formal o arquitectónica.

7. Esta serie de consideraciones apuntadas vienen dadas sobre todo desde mi óptica como historiador del arte, y más concretamente como profesor de la asignatura de Museología, así como de las asiduas visitas a galerías y centros de arte contemporáneo. La observación, la experiencia y el intercambio de opiniones con otros colegas, me han inducido a señalar sumariamente estos puntos que creo afectan a la realidad de los museos en la actualidad, evidentemente sin ánimo de exhaustividad y desde la más estricta subjetividad.

- b) Contenido o colección.
- c) Actividades u oferta cultural.

Cuando se estudia la arquitectura de los años 80, pronto se aprecia el enorme protagonismo que han tenido en ella los museos actuales, la mayoría de ellos planteados como obra de creación por los más prestigiosos arquitectos: Richard Meyer, Arata Isozaki, Hans Hollein, James Stirling, Frank Gehry, Cesar Pelli, Alvaro Siza Veira, Rafael Venturi, Norman Foster o Rafael Moneo, que siguen una larga tradición que va de Frank Lloyd Wright a Josep Lluís Sert, pasando por Mies Van der Rohe.

La gran parte de sus intervenciones en este campo, están concebidas como obra total, donde las más avanzadas tecnologías y materiales se dan cita y se ponen al servicio de una creatividad admirable, constituyendo un muestrario importante como expresión de las últimas tendencias de arquitectura actual. Ilustrativo de ello, es la atención que tiene la arquitectura de museos, no sólo en textos y revistas especializadas, en los cuales es fácil encontrar siempre un trabajo monográfico dedicado a un nuevo proyecto, sino asimismo el eco que se ha hecho de ellos en los medios de comunicación. Así pues, el museo se constituye como elemento activo en la cultura urbana, capaz de crear e incidir en el ambiente, a la par que se erige en centro simbólico y referencia donde se desarrolla la vida colectiva. Todo ello ha contribuido a otorgar al arquitecto un papel preponderante a tener presente, dado el protagonismo que va a tener en el mismo como artífice, no sólo formal del edificio, sino también como interiorista, lo cual a veces tendrá consecuencias desafortunadas, y lo que a mi juicio es peor, irreparables, motivado por un excesivo celo que revasa sus competencias.⁸

Empecemos por subrayar, que teóricamente -y subrayo lo de teóricamente- cuando se tiene pensado realizar un museo, lo pertinente y aconsejable es convocar un concurso público que obligue la presentación de proyectos para que una comisión de expertos dictamine cuál es el idóneo con arreglo a las características del lugar, contenido y funciones del futuro museo. De igual manera, la colaboración entre el arquitecto y el director del museo en ciernes, debería ser una tarea habitual, como a veces ha sucedido, pienso en Johannes Claders, director del magnífico **Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Mönchengladbach**, cerca de la ciudad de Düsseldorf (Alemania) y el arquitecto Hans Hollein. No obstante, y lamentablemente, esto -soy consciente de ello- es algo excepcional. Esto priva al director y a su equipo de una participación en el proceso de un

8. El número de textos dedicados a los museos y sus respectivos artífices durante los últimos años ha sido verdaderamente notable, no sólo en forma de libro, sino en revistas especializadas, donde es raro el ejemplar que no da noticia del proyecto de un nuevo museo o centro de arte contemporáneo. Libros como los de J. Montaner, *Los Museos de la última generación*, Barcelona, 1986 (en colaboración con Oliveras); *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, 1990; o el colectivo *El arquitecto y el museo*, Sevilla, 1990, son ya referentes clásicos sobre el tema.

museo, en el que nadie mejor que ellos conocen las necesidades e infraestructuras requeridas. Tengamos en cuenta que si un museo es un instrumento de comunicación a través de sus obras, éstas debe estar relacionadas con el contexto en donde se hallan, de tal forma que su ubicación y percepción sean óptimas. De este modo, factores tan importantes como el buen uso del espacio y de la luz, contribuirán a facilitar una mejor interpretación y lectura de la obra de arte, haciendo posible la ecuación equilibrada y armoniosa de Arquitectura, Arte y Museología.⁹

Sin embargo, hoy por hoy, excepciones aparte, lo expuesto es una utopía, tanto si se trata de instituciones oficiales, como privadas, lo común es que éstas elijan directamente a un arquitecto de prestigio, sin tener en cuenta para nada a los profesionales que van a estar al frente del museo, dejando todo al criterio y supuesto bien hacer del primero. Por el contrario, cuando esto sucede, como antes he señalado al referirme a la cooperación entre Hollein y Claders en el **Museo de Mönchengladbach**, los resultados son muy estimables. Otro ejemplo análogo y precedente es la colaboración habida entre Josep Lluís Sert y Adrian Maeght e la **Fundación** del mismo nombre de Saint Paul de Vence (1964), o en la propia **Fundación Miró** de Barcelona (1975), donde el gran arquitecto catalán supo adecuar de forma bellísima unos espacios para la pintura y el mundo mágico de su amigo.

Otro de los problemas que se observan en la aplicación arquitectónica a los museos actuales, es una estandarización de los modelos, que tienen en el llamado "Estilo Internacional" su más cómodo recurso, un estilo por lo demás contaminado por el eclecticismo propio de la *Postmodernidad*. Esto, a mi entender, resulta preocupante, dado que, tanto si se trata de un museo de nueva planta como si no, se tiende a configurar de acuerdo a un patrón o modelo, que para nada parece tener en cuenta factores tan importantes como el contexto geográfico e histórico donde se va a construir, siendo por consecuencia totalmente indiferente a su destino.

Esta internacionalización aparece ligada en buena parte, a la idea e influencia de un arte internacional en el que se han suprimido los acentos locales. En efecto, si repasamos la historia del arte a partir de 1945, comprobamos que esta internacionalización vino propiciada por el arte norteamericano de posguerra -esto es, el de un Pollock, Newman o Still-, un arte autónomo, sin raíces, y emprendedor, especialmente para los ojos europeos, un arte no tan preocupado por ideas locales o estilísticas responsables, como había estado siempre el arte europeo, donde la cultura se había configurado por naciones o escuelas, véase si no, las secciones pictóricas en los museos tradicionales. Esta situación después de dos guerras, en parte motivadas por un Nacionalismo extremo, hizo particularmente grata y atractiva la recepción de una idea internacional, sin fronteras. De este modo, el arte internacional llega a Europa, y Europa va a tener un *Pop europeo*, un *Minimal*

9. Véase Johannes Cladders "El Director i l'arquitecte: el museu de nova planta" en Rv. *Acta/Cuaderns* n° 2, Barcelona, 1989, pp. 33-44.

européo, un *Conceptual europeo*, etc. La idea de que el verdadero arte debe estar libre de preocupaciones locales y nacionales pronto conquistó adeptos, sin embargo ello tiene un peligro, esto es, la uniformidad, la pérdida de entidad, su historia.

Teniendo en cuenta este fenómeno universal, creo que se comprende bien el éxito y proliferación de una *Arquitectura Internacional*, homologada, que se adapta bien a las circunstancias estéticas.

Las consecuencias de esto es una arquitectura impersonal, nómada, marcada por lo general por un ámbito geográfico funcional, cuyos espacios en el museo devienen en una excesiva neutralización y uniformidad. Con ello se ha pasado de una arquitectura con "carácter" a ser un mero espacio físico acotado produciéndose lo que podríamos llamar anacronismos urbanos, donde el entorno y la historia para nada cuentan, potenciando una mal entendida diferencia en relación a un contexto en el que el concepto "interpretación" es considerado totalmente superfluo. En este sentido, y refiriéndose al proyecto ya citado del **Museo Guggenheim** para Bilbao, obra del californiano Frank Gehry, Luis Fernández Galiano, de modo expresivo lo bautizará como "un pulpo de acero", o lo que es lo mismo, si ustedes quieren, un quiste en el tejido urbano, una enfermedad de la que lamentablemente la mayoría de las ciudades están seriamente aquejadas.¹⁰

Por otra parte, esta numerosa estandarización, parece haber provocado la tendencia tan en boga de la reutilización y adaptación de antiguos edificios históricos como museos, lo cual en ocasiones también supone un riesgo, si no se tiene el cuidado y la sensibilidad suficiente para que las nuevas funciones no desvirtúen el carácter que precisamente le confiere su prestigio y bondad.

COLECCIÓN

Hay algo que creo debe quedarnos claro, frente al espejismo escenográfico de los audaces diseños creados por esos demiurgos de la modernidad museológica que son los arquitectos, y es el hecho insoslayable de la colección en total prioridad a su continente. Un museo no es un buen edificio por muy de autor que sea -no nos confundamos- un museo es ante todo la colección que alberga, siendo ésta la que lo define y le otorga entidad frente a otros. Esto, que el elemental sentido común admite, a veces no parece tener su correlación práctica, y de hecho, últimamente se han visto ejemplos en donde el proyecto arquitectónico precede a los contenidos sin que estos existan y sin saber con certeza cuál va a ser su función concreta. Buen ejemplo de ello, en donde el museo se reduce a un bonito y vacío envoltorio, es el de **Seattle**, en el estado de Washington, de Robert Venturi, materializándose de forma perfecta la idea de "estuche firmado". No hace falta alejarnos mucho para

10. Luis Fernández Galiano: "Un pulpo de acero. Guggenheim Bilbao: el arte de la negociación", en *Rv. Arquitectura Viva*, Nº 24, Mayo-Junio, Madrid 1992, pp. 13-17.

comprobar que en nuestro país, dentro de ese estado casi febril y absurdo por crear en cada autonomía un Museo de Arte Contemporáneo, se anuncia "a bombo y platillo" el proyecto de un nuevo museo, sin tener no sólo una colección medianamente presentable, sino incluso careciendo de los recursos y vías de financiación permanente para su futura apertura y mantenimiento.

Por otro lado, y como no podría ser de otro modo, dada la situación del Mercado del Arte, el noventa por ciento de los museos de nueva planta están dedicados al arte actual. Pero esto no obedece a la existencia de un patrimonio acumulado o al generoso legado de un ciudadano, sino más bien por imperiosa decisión de prestigio y competencia. Ante este fenómeno, los resultados son muy poco estimulantes. La reiteración de sus ofertas y la falta de entidad, se constituye en el denominador común en su visible homologación basada siempre en los mismos autores consagrados. La imaginación y sobre todo el riesgo, brilla por su ausencia, limitándose como he dicho a presentar la misma lista de nombres de siempre, ya saben, fundamentalmente los miembros de "*Dau al Set*" y "*El Paso*", o bien la presencia de artistas de las últimas generaciones, cuya aceptación no resulta tampoco muy novedosa, puesto que suele seguir las pautas marcadas por instituciones que han hecho del arte un apoyo a su prestigio. Sólo hay una diferencia entre los existentes en un museo y otro, esto es, su calidad y tamaño, porque firmados lo están todos, faltaría más, después de lo que han costado.

La creación en su día del **Museo de Arte Abstracto de Cuenca** por Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, el **Museo de Villafames** en Castellón por el prestigioso crítico Vicente Aguilera Cerni, o la pionera muestra permanente de **Escultura en la Calle** en Santa Cruz de Tenerife, por el contrario merecen toda clase de reconocimiento y admiración, dado que sus respectivas fundaciones, fueron fruto de una apuesta por difundir lo mejor de nuestro arte cuando su aprecio y conocimiento era escaso.

Crear una colección mínimamente representativa y digna, no es fácil, sobre todo teniendo en cuenta la debilidad de nuestro mercado en materia de Arte Contemporáneo, polarizado en dos o tres centros concretos. Por otra parte, la situación del arte actual es extremadamente confusa, observamos que cada día se hacen nuevas cosas, pero no vemos nada claro el valor de las mismas. El Arte se nos aparece contradictorio, pero a su vez vivo, existiendo la aventura la investigación, el riesgo, la radicalidad y compromiso, con derecho a equivocarse. Es tarea poco práctica intentar adquirir obras de la vanguardia histórica, tanto por lo que supone de inversión económica, como por la dificultad que entraña encontrar obras verdaderamente significativas, de lo contrario se está pagando una firma. Algunas de las últimas adquisiciones realizadas para el **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** responden a este equivocado criterio.

Lo más prudente y rentable, es invertir en artistas vivos cuya obra nos atraiga por su personalidad y riesgo. Lo importante, creo, no consiste en reunir muchas obras de tal o cual artista o tendencia, sino que éstas sean lo suficientemente

representativas como para mostrar una idea clara y profunda de su aportación. Una buena colección, no sólo se convierte en un reclamo de prestigio para el visitante del museo, sino que estimula y genera al centro donde se encuentra a proseguir y mantener una línea definida.

La adquisición de obras, está relacionada con la realidad del mercado existente en aquellos momentos. Ultimamente se ha vivido una inflación, una plusvalía sostenida por intereses ajenos al arte, y que para nada ha beneficiado al verdadero, coleccionista, el cual compra movido por la admiración y atracción hacia una obra, no como inversión especulativa. Esta valoración artificial posee por otra parte, una repercusión negativa para el museo, el cual por lo general dispone de recursos limitados que no le permiten competir ante cotizaciones infladas y el coleccionismo privado.

Por otra parte, el papel de la crítica en la formación de la colección de un museo, se muestra ambiguo, pues si por una parte puede ayudar a establecer una determinada línea cultural, aportando criterios de juicio y valoración, por otro puede generar una postura conservadora al defender únicamente una tendencia o corriente dominante, excluyendo propuestas marginales, demostrando una incompreensión ante las nuevas alternativas. De ahí el importante papel que puede asumir un buen equipo asesor en el museo, a la hora de admitir o adquirir.

El coleccionismo dentro de la sociedad actual ha sufrido por lo demás un cambio que ha afectado indirectamente al museo, sobre todo a los de titularidad estatal, privándolo de uno de los sistemas tradicionales de incremento como es la donación. Ante la situación crítica y deficitaria de muchos de ellos, como señalé al principio, o bien por motivos de simple prestigio y reconocimiento, el hipotético donante prefiere, antes que legar su obra a un museo, crear su propia Fundación, desapareciendo así una de las vías tradicionales y más comunes de abastecimiento en las instituciones. Este es un fenómeno internacional, que si bien tiene su origen y tradición en los países anglosajones, especialmente en los Estados Unidos, actualmente se ha visto incrementado de forma significativa. Baste mencionar, por sólo remitirme a España, la realización y el deseo de nuestros artistas más importantes de crear su propia *Fundación-Museo*: Miró, Dalí, Tàpies -aunque en el caso del segundo su Titularidad es Estatal- otros están en vía de lograrlo, como Chillida en el País Vasco, y si no estoy mal informado, Saura en Aragón. Por no referirme a las Fundaciones de origen empresarial o bancario: **Caixa**, **Mapfre**, **Banco Central-Hispano**, o la recientemente inaugurada de la **Telefónica**.

CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y EXPOSICIONES

Como pareciendo responder a la solicitud de una sociedad cada vez más masificada, a partir de los años 60 aproximadamente, se crean en los países desarrollados un nuevo tipo de institución pública conocida como Centros Internacionales de Arte

Contemporáneo. Dichos organismos se caracterizan sobre todo por su pluralidad de funciones y cometidos, fomentando al máximo ese objetivo ideal de hacer del museo un espacio de cultura viva y participativa, frente al añejo concepto pasivo y estático del museo tradicional, donde el visitante era un simple receptor sin apenas oportunidad de intervenir.

Así mismo, estos Centros Culturales ponen su mayor acento y cuidado, en elaborar programas de actividades en donde la experimentación creativa por parte del artista, tiene mayores posibilidades, constituyéndose en un auténtico laboratorio de propuestas y promoción de nuevas formas de expresión, dentro de un marco especialmente preparado para ello. Esta activa interdisciplinarietà se completa por lo general, por una colección permanente y salas para exposiciones temporales, amén de la dotación de una infraestructura que contempla toda clase de servicios que van desde Bibliotecas y Departamento de Documentación, a Tienda-Librería y Cafetería. Qué duda cabe que este tipo de centros son el producto de los cambios que se han producido en la sociedad, además de un síntoma explícito de la crisis de la cultura burguesa en pro de una mayor democratización cultural.¹¹

Planteadas así las cosas, los Centros parecen ser la panacea y alternativa esperada ante la carencia y limitaciones habituales del Museo convencional. Sin embargo, y admitiendo lo que hay de positivo en ellos, un análisis sereno de sus funciones nos hará reparar en otras lecturas no tan apologéticas como podría creerse en un principio. En primer lugar si nos fijamos bien, en realidad todo museo con verdadero espíritu renovador, asume las mismas funciones que el Centro en su triple objetivo de hacer un buen programa de exposiciones, conseguir reunir una colección notable y efectuar cada año una serie de actividades destacables, acortándose así las diferencias sustanciales entre uno y otro. La aportación entonces queda resumida más a un factor de cantidad, que de calidad propiamente dicho del producto ofrecido.

En efecto, el mayor peligro de estos centros es convertirse cada vez más en "hipermercados culturales" en los que todo cabe y se justifica, induciendo a una saturación donde se hace difícil la asimilación de sus múltiples y simultáneas ofertas, trastocando la experiencia cultural en ritual ejercicio consumista. El paradigma por excelencia de lo que acabo dedecir, es el famoso **Centro Georges Pompidou**, creado a iniciativa del presidente del que toma su nombre. Una vez más París hacía gala de su vocación como capital cultural, recuperando así un protagonismo perdido desde hacía tiempo en favor de otras ciudades europeas, pero sobre todo norteamericanas. Su enfática arquitectura con apariencia de fábrica o refinería industrial, no sólo hace alarde de los logros alcanzados por la tecnología punta, sino que le confiere desde su propia formalidad física y visual, una importancia en la que sus contenidos ya son indiferentes ante la preponderancia constructiva sobre todo lo demás.

11. Véase el número especial de la revista *Lápiz*, Núms. 95-96, Septiembre-Octubre, Madrid, 1993, dedicado a centros de arte contemporáneo en España.

Desde que fue inaugurado en 1977, el **Centro Georges Pompidou** se ha convertido en una referencia inexcusable a la hora de crear nuevos museos. En este sentido, el **Centro de Arte Reina Sofía** ha sido de una emulación y fidelidad conceptual, verdaderamente conmovedora. Lástima que sus contenidos no estén tan acordes con sus pretensiones, y no asuma con realismo y sin complejos la verdad de nuestro arte más reciente, con sus equivocaciones, pero también con sus insoslayables aportaciones, que por modestas que parezcan en relación con el contexto internacional -que no lo son tanto, según qué perspectiva- es lo que ha acontecido, rechazar esto es simplemente tergiversar la Historia e intentar dar una imagen distorsionada de la producción artística, me refiero en concreto a aquella comprendida dentro del marco temporal de la *Vanguardia Histórica*.

Por otra parte, el éxito y atracción de estos macromuseos, reside o tiene su apoyo más consistente en su enorme capacidad para organizar magnas exposiciones, exposiciones que con frecuencia se diseñan como recurrentes acontecimientos efectistas, donde el montaje posee un protagonismo tan relevante, que casi neutraliza al propio contenido que justifica la muestra. Recuérdense a título de ejemplos bien ilustrativos, la polémica exposición organizada en París por Jean Hubert Martin, *"Los Magos de la Tierra"* (1989) de la cual se hizo eco ampliamente la prensa especializada, o la acontecida un año después en Sevilla, presentada con el nombre de *"Andalucía y el Mediterráneo"*, en el **Palacio de Exposiciones y Congresos**, auténtica puesta en escena, digna de compararse al más impactante y barroco montaje de Aida.

Cuando el argumento de una exposición, por lo general un fargmento de la Historia del Arte, bien en orden a una escuela, tendencia o autor, queda enmarcado y subordinado a una representación, el hecho cultural se transforma en espectáculo. Algo por lo demás en sintonía con el signo de los tiempos en que vivimos, donde como nos señala lúcidamente Antonio Fernández Alba en *La Metrópoli vacía*: "Le toca el turno al Museo, una vez más que los contenedores burocráticos colman la calle de caleidoscopios transparentes e inicuos efectos, Stuttgart, Londres, París, Venecia, Madrid...se esfuerzan por hacer patente el modelo culturalista que debe levantar 'la ciudad espectáculo' de los años 80, de manera que no resulte extraño observar cómo el objeto técnico se ha transformado en objeto estético, la función en símbolo al uso, el edificio en escenografía de su propia construcción, el contemplar las cosas en esbozo visual, y en fin, el Museo, en santuario para la liturgia de la 'mirada blanda' que caracteriza el acontecer del tiempo en la ciudad".¹²

No obstante, el éxito de los Centros de Arte está asegurado. El profano, ese componente anónimo tan útil para la estadística, integrado en el llamado "turismo de masas", acepta complacido la convocatoria de la exposición tantas veces citada por los medios de comunicación o el amigo. Ilusionado, y con el mejor de los ánimos

12. Antonio Fernández Alba "El museo en la ciudad del espectáculo", en *La metrópoli vacía*, Barcelona 1990, p. 134.

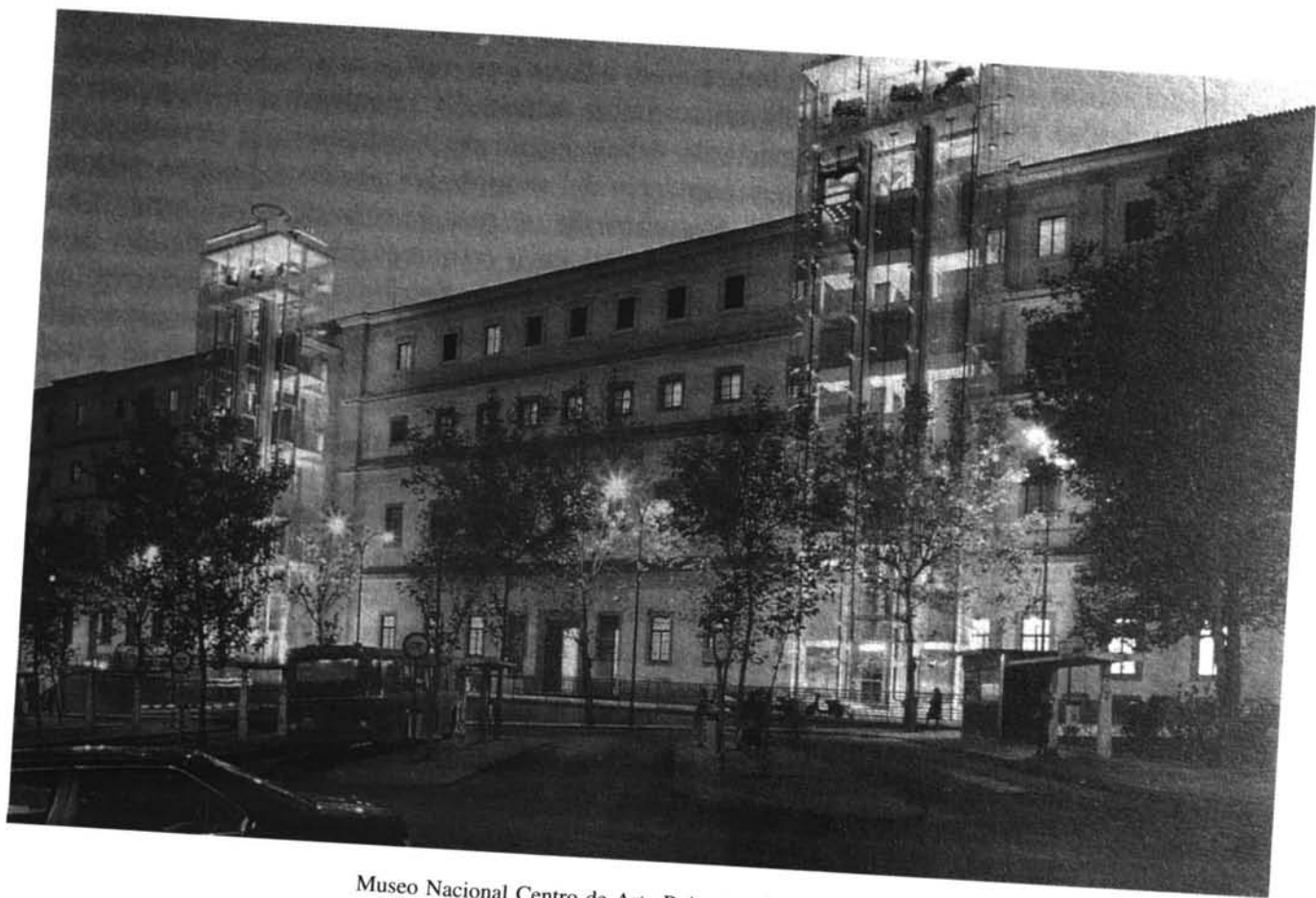
acude al nuevo "Sancta Sanctorum" del Arte, recorre las largas salas una tras otra, resignado, con verdadero estoicismo, observa un tanto perplejo el abrumador número de obras colgadas en la pared, o dispuestas ordenadamente en audaces diseños de metacrilato. Al final, cansado, pero satisfecho, sale por fin a la calle con el grueso y flamante catálogo bajo el brazo, máximo fetiche museístico y prueba irrefutable de que su poseedor está en la onda, el ritual se ha cumplido una vez más.

Mientras esto acontece, en la misma ciudad, quizás apocos pasos del gran Centro, se encuentra otro museo de dimensiones comedidas, y desde luego de presupuestos mucho más modestos, cuya lánguida existencia y notables carencias, no impiden sin embargo ofrecer al visitante sensible una oportunidad magnífica de degustar sensual y espiritualmente el arte, en el silencio de sus salas medio vacías y acaso mal iluminadas. Lejos de la "exposición mamut" y de toda la parafernalia que normalmente las acompaña, la muestra, seguramente reducida, tiene todas las garantías de hacer realidad el deseo tantas veces ansiado de formar deleitando, favoreciendo las condiciones perceptivas, para que la creación se convierta en un bello instrumento de reflexión y gratificación, para un mayor entendimiento del hombre y las cosas que lo rodean.

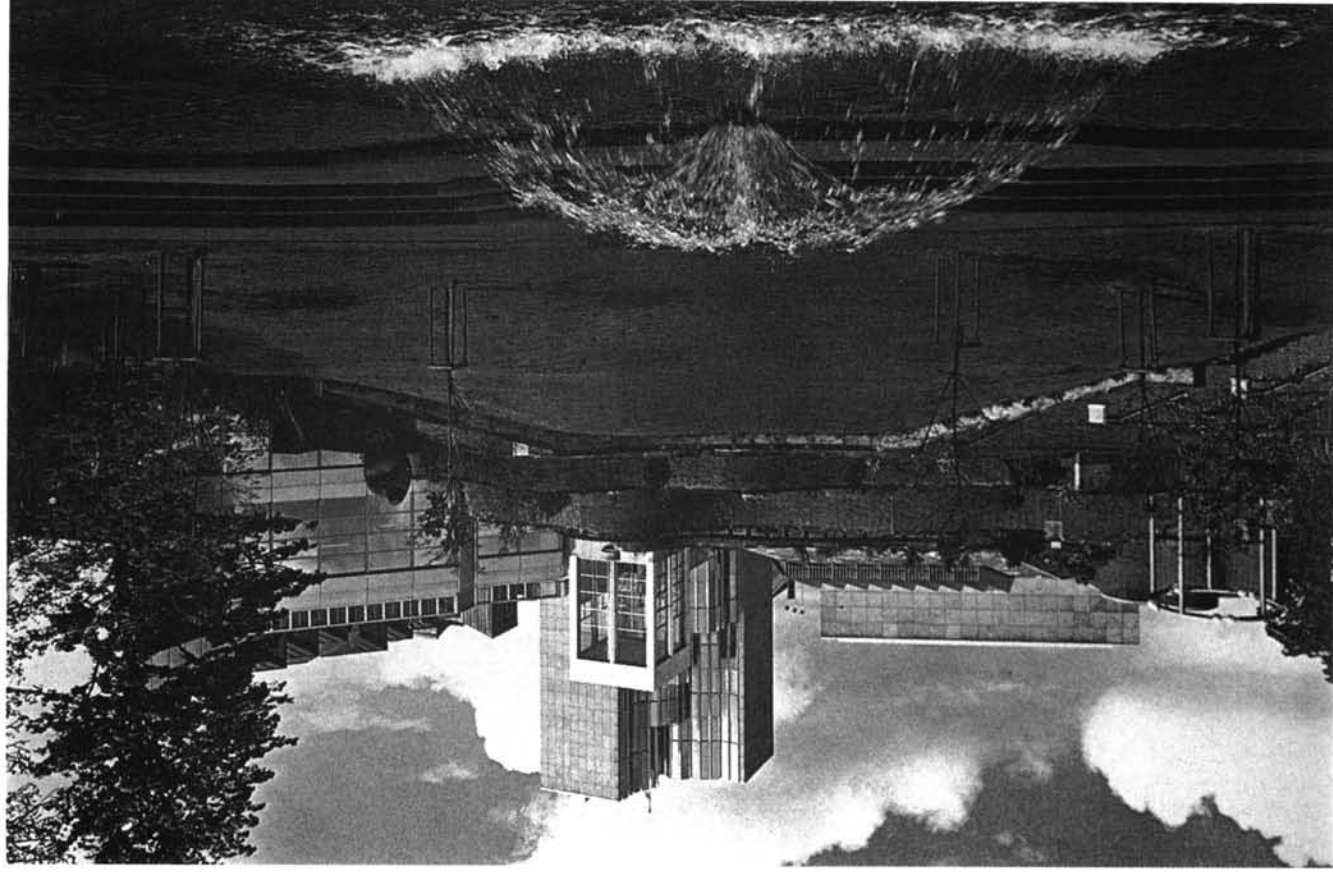
La calidad de una exposición no viene necesariamente determinada por su tamaño. Recuerdo con especial emoción, la singular e intensa muestra dedicada a *Joseph Cornell* en la **Fundación Juan March** en 1984, la de "*Maestros del Expresionismo Alemán*" en la sevillana **Fundación Luis Cernuda** (1988), o por citar dos recientes, la extraordinaria de *Caspar David Friedrich* y la de los *Bodegones de Sánchez Cotán*, ambas en el **Museo del Prado**, esta última compuesta por apenas ocho cuadros.¹³

Creo que hoy más que nunca, el Museo, gracias a las múltiples posibilidades y avances de todo orden que están a su alcance, tiene el privilegio de poder llegar a ser un verdadero lugar de mutación y enriquecimiento, capaz de estimular vivencias, nuevos cauces de interpretación, y a veces, a través del Arte, inducir a conductas. Todo ello, más allá de la moda coyuntural o del oportuno evento conmemorativo, que a la postre deviene en gesto propio de una "cultura de fognazos" útil como consumo intrascendente, como noticia para portada de revista satinada de rápido olvido. Naturalmente ello implica una práctica nueva, no normalizada ni convencional, del museo, que contempla con imaginación y coherencia un programa de actuaciones personal y sugestivo. De lo contrario, el Museo se convertirá cada vez más en esa "incubadora" artificial a la que Jaques Henri se refiere en su demoledor pero certero ensayo *La Pintura y el Mal*, en donde el museo, igual que el dinero, es la verdad de la pintura. Es el punto final de ventas y de tráficos innumerables, de un fabuloso trajín en el éxtasis, la calma. Y también la posibilidad de que el acaparamiento de riquezas sea ofrecido a la contemplación.

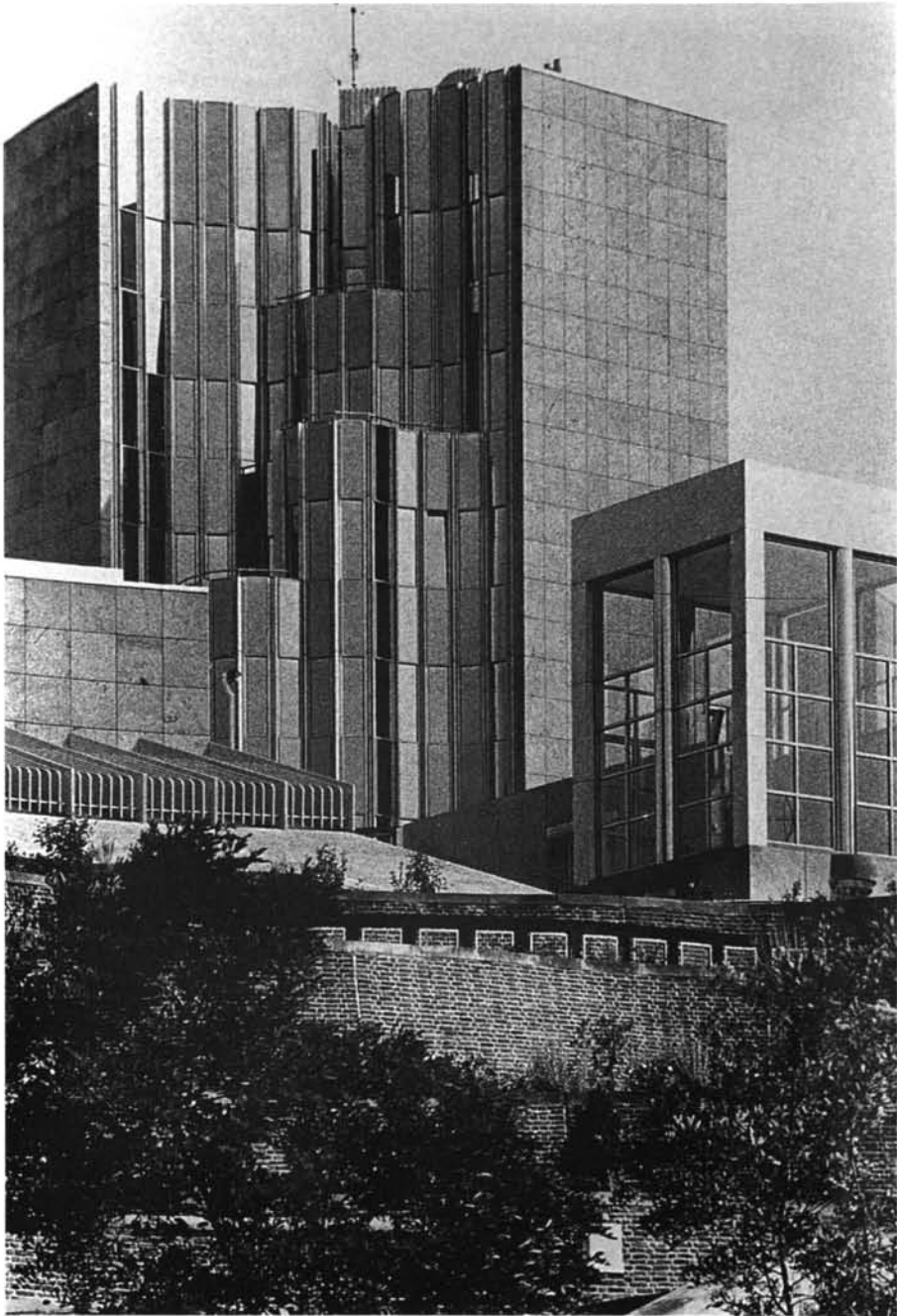
13. William B. Jordan (cat): *La imitación de la naturaleza. los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid, Museo del Prado, 1992.



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1986.



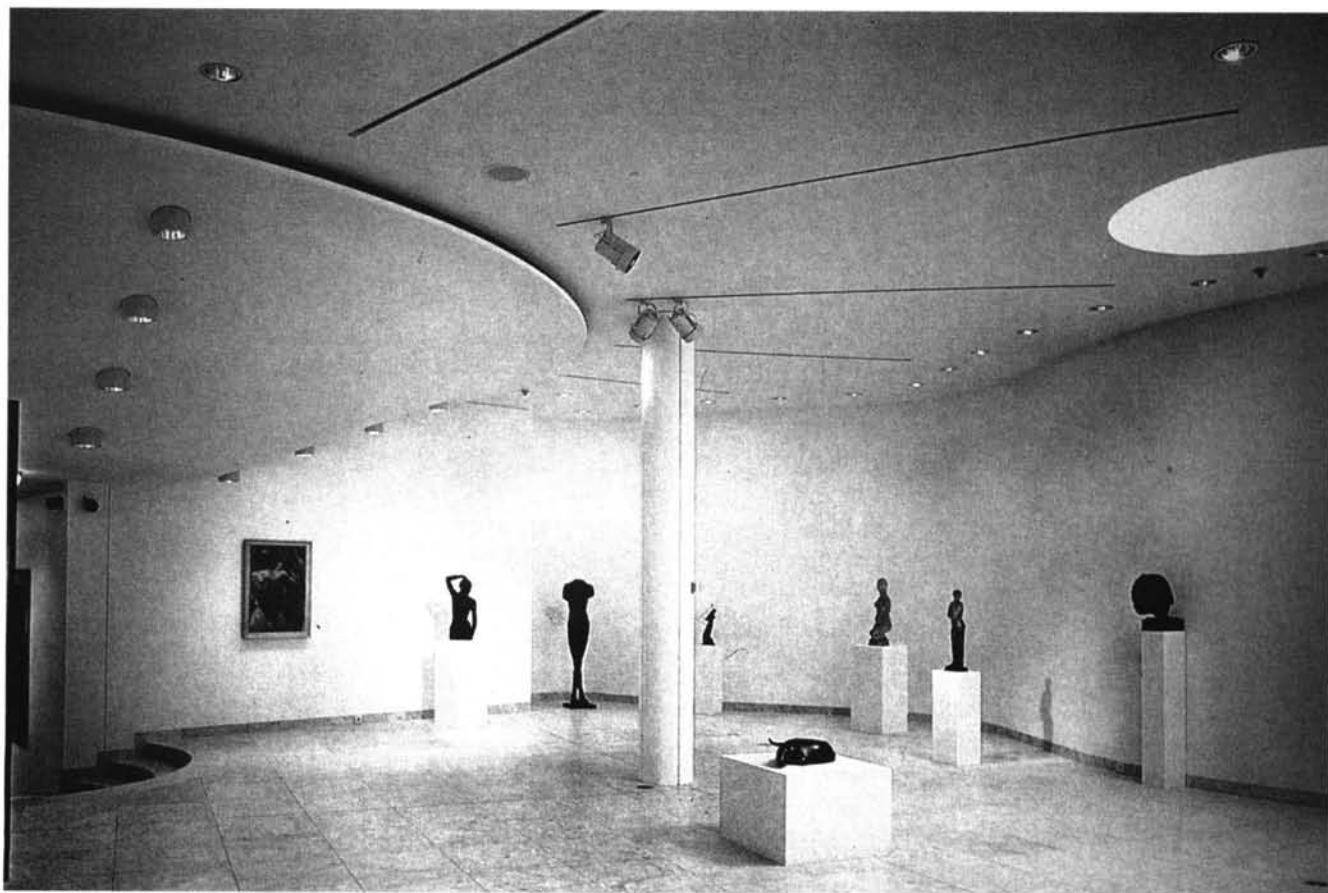
Museo de Mönchengladbach, Dusseldorf (Alemania)
Proyecto de Hans Hollein, 1982.



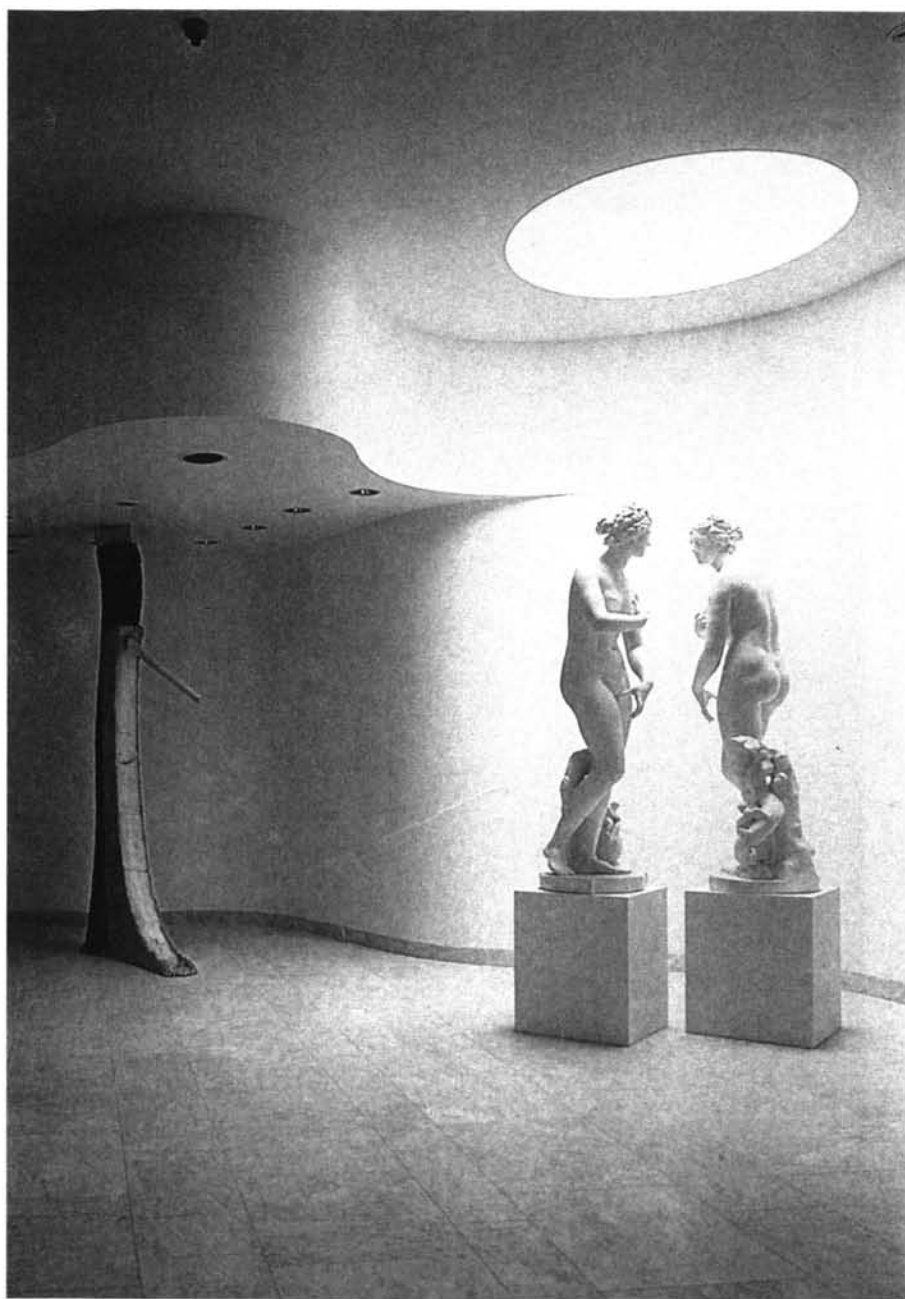
Museo de Mönchengladbach, Dusseldorf (Alemania)
Proyecto de Hans Hollein, 1982.



Museo de Mönchengladbach, Dusseldorf (Alemania)
Proyecto de Hans Hollein, 1982.



Museo de Mönchengladbach, Dusseldorf (Alemania)
Proyecto de Hans Hollein, 1982.



Museo de Mönchengladbach, Dusseldorf (Alemania)
Proyecto de Hans Hollein, 1982.