

UN MUSEO NACE EN OTRO

P R E S E N T A C I O N D E

## UNA COLECCION

C O N T E M P O R A N E A

por

SEBASTIÁN ACOSTA DÍAZ

El conde Panza, coleccionista privado, tuvo un papel similar en Basilea al que tuvo en Mönchengladbach. Pero su opción final fue la de preferir el museo helvético al de Hollein, tal vez porque el carácter fuertemente historicista de éste no armonizaba con el signo conceptual de su colección<sup>1</sup>.

Ya en las primeras adquisiciones de la escuela de París y de la vanguardia europea desde 1956, este coleccionista se concentra en una elección severa entre los artistas con mensaje más expresivo y significativo, especialmente en Jean Fautrier y Antoni Tàpies. Al mismo tiempo, había empezado a interesarse por cuadros de Kline y Rothko, cuando el papel que jugaría en el mercado del arte americano estaba empezando a vislumbrarse<sup>2</sup>.

Los posteriores acentos de la colección serían Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, James Rosenquist y George Segal, esto es, artistas pop. Ya en 1966, cuando aparecieron las primeras obras de arte minimal, sobre todo de Morris, Judd, André y Ryman, no había suficientes espacios en su residencia para acoger todas las obras coleccionadas. Por suerte, en su villa del setecientos, en la colina Biuno de Varese, el conde Panza disponía aún de un ala para antiguas caballerías y cocheras, en la que se adaptaron fácilmente unos generosos espacios expositivos, tanto para exhibir las severas obras plásticas del arte minimal, como para las pinturas que las acompañan históricamente, y que más tarde se vería contemplada por las obras de arte conceptual<sup>3</sup>.

Pocos años después se instalaron en la villa de Varese obras de jóvenes artistas californianos, que trabajaban con la luz natural y en espacios que se podían adaptar muy bien al piso superior. En todas partes el conde Panza consiguió una disposición con grupos de obras perfectamente ordenadas, en condiciones ideales y una correlación envidiable.

Sin embargo, desde hace ya un decenio se han agotado de forma definitiva todos los recovecos disponibles del coleccionista, ya en Milán ya en Varese. Por ello hay obras que pertenecen a su colección y que no pueden ser presentadas, y otras (como es el caso del arte minimal y conceptual) que no han podido siquiera salir de los depósitos. Tampoco satisfacía una presentación puramente privada de obras que habían

conseguido una relevancia indiscutible en el mundo del arte contemporáneo. La idea de hacer accesible al público la colección, de la misma manera que antes Peter Ludwig<sup>4</sup>, Jost Herbig y Karl Ströher, hizo que el conde Panza tomara el camino del museo.

A pesar de que los museos no son siempre capaces de llevar a cabo una política coleccionista consecuente debido a la lentitud de muchos procesos de tomas de decisión, y al control público, se suponía que serían las únicas instituciones que podrían servir de intermediarios. Siempre con la condición de disponer del espacio expositivo suficiente. Precisamente de este tema se discutió con el conde Panza en una visita que realizó, en 1972, al Kunstmuseum de Basilea<sup>5</sup>. Se había estado de acuerdo en proporcionar al Kunstmuseum un depósito a largo plazo, por un período de siglo y medio, a favor de 100 obras escogidas, sólo en el caso de que se pensara en hacer una reforma adecuada para acoger esa enormidad de obras, no por el número solamente sino por el tipo de gran formato que domina en el arte minimal. A principios de 1974 hizo llegar al museo otra propuesta suya y que consistía en crear, con obras de arte minimal y conceptual, un «Environmental Art Museum». Dichos préstamos, y era así como lo pensaba el coleccionista, deberían ser expuestos en una fábrica abandonada o en un depósito municipal preparado a tal fin.

Ya que la elección artística del conde Panza, y su criterio de formar una colección con acentos precisos, corres-

1. Pehnt, W., «Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach», Fischer Verlag, Frankfurt, 1986, p. 29 ss.

2. Celant, G., «Das Bild einer Geschichte 1956/1976 - Die Geschichte eines Bildes». Sammlung Panza de Biuno, Mailand, Electa International, 1980.

3. *Ibidem.*, Einführung.

4. Nos referimos al gran coleccionista alemán Peter Ludwig, que ha creado una especie de gran imperio coleccionista en Europa y Estados Unidos, y que forma el núcleo de la gran colección del nuevo museo Ludwig de Colonia.

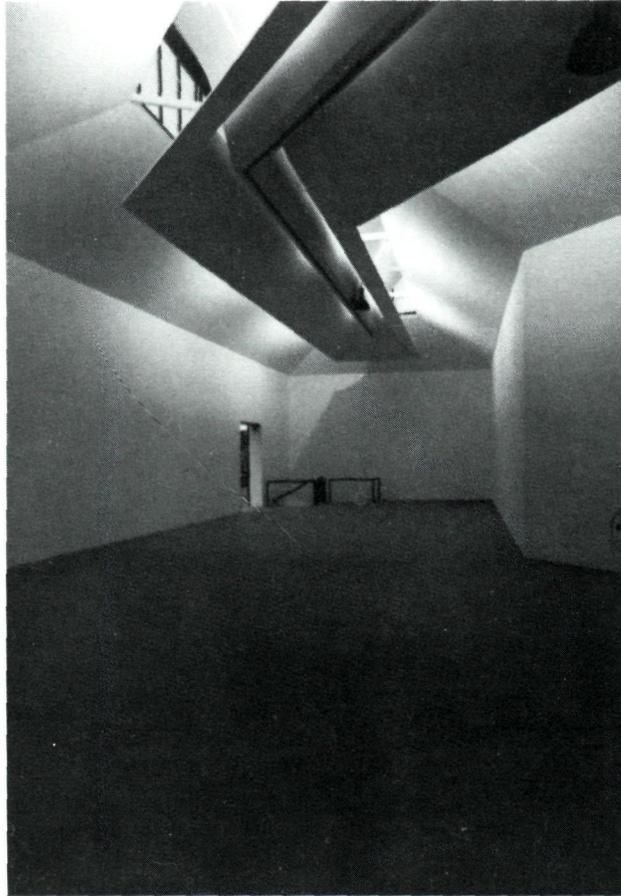
5. Meyer, F., «Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza», Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel, 1980, p. 5

pondía a los criterios que el museo defendía en ese terreno, la institución aprovechó el contacto para manifestar su interés por la propuesta del conde. Una colección de estas características plantea siempre una confrontación profunda y directa con el público. Como este reto fue aceptado por el museo, la oferta fue bien recibida.

En la búsqueda de locales adecuados, la Fundación Christoph Merian<sup>6</sup> favoreció la opción de la fábrica de papel «Stöcklin», comprometiéndose además, y con motivo de los 80 años de su creación en el año 1976, a asumir los costos de construcción del museo en ciernes. Ese fue uno de los motivos por los que sería la opción mencionada la que al fin se tomaría como espacio ideal para un museo de arte contemporáneo —además de las magníficas condiciones que proporciona para un museo de estas características<sup>7</sup>—, y que sería reformada adecuadamente por Wilfrid y Katharina Steib<sup>8</sup>. La suma necesaria para la construcción la donaría generosamente, como ya hemos comentado, la Fundación Christoph Sacher, pero por deseo expreso de Maja Sacher<sup>9</sup>, a su vez presidenta de la Fundación Emanuel Hoffmann.

La decisión de construir un museo de arte contemporáneo hizo que se abandonase la idea de habilitar un simple depósito de obras. Los límites de espacio del Kunstmuseum, impuestos por el crecimiento constante de la propia colección, impedían la exhibición pública de gran número de obras y a otras obras se las condenaba a una espera prolongada en los depósitos, hasta que pudieran ser contempladas por el público. Diversos departamentos de la colección permanente están afectados aún por este problema, pero en especial las obras del arte contemporáneo, que justamente por su carácter de innovación deberían exigir una confrontación actualizada que respondiera a las expectativas puestas por el público y los artistas. Esto es válido no solamente para gran número de obras pertenecientes al Kunstmuseum sino también para numerosas piezas depositadas en este centro que son propiedad de la Fundación Emanuel Hoffmann. En el momento en que Basilea dispuso de un museo con esa dedicación exclusiva, era lógico que las dos colecciones de Basilea conocieran una prioridad expositiva.

A pesar del cambio de concepto de Basilea sobre el tema, el conde mantuvo su confianza en la ciudad y le ofreció, en principio para los próximos 15 años, una gran can-



[FOTO: J. OERI (EIN MUSEUM IM WERDEN, BENTELI VERLAG, BERNA, 1980)]

tividad de obras. Con la instalación definitiva del Museo de Arte Contemporáneo y sus existencias, que conectan perfectamente con lo presentado en las últimas salas del antiguo edificio del Kunstmuseum, se dispone de una combinación ilustrativa del arte moderno que posee la ciudad, complementado con el generoso préstamo del conde Panza.

En el caso de algunos artistas, como por ejemplo Robert Ryman, la existencia de algunas obras de la Fundación Hoffman<sup>10</sup> y del Kunstmuseum, combinadas con obras de la Colección Panza, permiten apreciar mejor el trabajo de esos artistas, que en el caso de presentaciones aisladas. También se logran alcanzar combinaciones correctas entre obras únicas, como puede comprobarse en el caso de Joseph Beuys, y en conjuntos de obras de artistas locales. Además, estos préstamos de la Colección Panza permiten, durante un periodo prolongado de tiempo, la presentación del arte de los años 60; algo en tal cantidad y calidad no existía ni en Basilea ni en otra ciudad suiza (por ejemplo, la obra plástica de Morris).

6. La Fundación Christoph Merian personifica la obra del gran propietario del mismo nombre (1800-1858) y esa mentalidad de mecenazgo en favor de la ciudad que también podemos observar en todo lo referente a la colección del Kunstmuseum o de la Fundación Emanuel Hoffmann. Esta Fundación Christoph Merian dispone de terrenos que representan 6 veces el territorio de Mónaco y una fortuna de 500 millones de francos suizos. Merian, Nr. 3/40, Jr., März 1987, p. 56

7. El museo de arte contemporáneo de Basilea se distingue por el peso preferente de las paredes recias y fuertes del antiguo molino y de la antigua fábrica, a orillas del Rhin.

8. Steib, W., «Beispiel: Museum für Gegenwartskunst Basel», in Neue Museumsarchitektur/Freiburger Manuskripte, Heft 1, Bechtle-Druck, Esslingen, 1986, p. 176.

9. Esta Fundación, con la presidencia de esta mujer, Maja Sacher, ha reforzado el papel de Basilea como gran centro de exposiciones contemporáneas, puesto que también ha servido para relanzar otros centros expositivos del tipo de la Kunsthalle de Basilea.

10. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum Basel, Basel, 1970.

## UN MUSEO DE ARTE COMO ESPACIO EXPERIMENTAL

Después que el Museo de Arte Contemporáneo fuera abierto al público, con una exposición de la totalidad de la colección de la Fundación Emanuel Hoffmann, pareció adecuado recuperar el concepto de «Environmental Art Museum». No se trata sólo de las obras cedidas a largo plazo, en cuya colección faltan piezas importantes de Beuys y Charlton. De otra parte, los grupos de Judd (que con esa ampliación ceden espacio al Kunstmuseum), el trabajo de Larry Beel, así como los de Ryman y Mangold, debieron dejar Basilea después de la exposición. La disposición tuvo en cuenta consejos del coleccionista, cuyo conocimiento de las obras, y experiencia en otras latitudes, ha permitido una presentación inmejorable. Especialmente interesante es su idea del edificio. Ya que no apoyó únicamente el proyecto de los arquitectos desde el primer momento, sino que su aportación personal siempre fue muy activa. Gracias a su buena disposición durante todo el tiempo que duró la construcción del centro, a su capacidad de trabajo, así como a su activa participación en la búsqueda de soluciones a cada uno de los problemas arquitectónicos que afectaban a la funcionalidad museística, se puede afirmar que su opinión ha conformado elementos esenciales del museo<sup>11</sup>.

Para la mayoría de los visitantes, las obras expuestas pertenecen al arte contemporáneo. En general, la gente se ha acostumbrado a Picasso, Klee, Brancusi, así como a Pollock y Rothko. Tal vez también a Newmann. Desde la atalaya que ofrece un museo se pueden estudiar las etapas de este desarrollo de una manera más aceptable. Así, por ejemplo, el expresionismo abstracto siempre se consideró como la irrupción de la «barbarie» gestual en el campo de la cultura artística de Occidente. Diez años después, la distancia histórica permitía valorar y honrar la gran aportación artística de este movimiento. Para quienes participaron en la siguiente ola artística del arte pop y del «hard-edge-painting», como Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Cy Twombly, el proceso de aceptación social estaba ya en marcha hace algún tiempo. Sin embargo, y por lo que respecta al arte que aportó innovaciones desde mediados de los años 60, como es el caso del arte minimal y conceptual, las incomprendiones son aún numerosas y no se puede decir que, excepción hecha

de un círculo de interesados, su mensaje haya sido comprendido.

## EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL PÚBLICO

¿Cómo se presenta la conexión entre obras de una época y que responden a otra corriente? Es evidente que muchísimo ha cambiado en la concepción de lo que es una obra de arte y en su función. Un dato lo tenemos en la postura ecléctica que domina en el arte actual, donde conviven pacíficamente lo expresivo junto a lo geométrico, etc., esto es, corrientes totalmente opuestas al arte minimal y al arte conceptual. En realidad, son formas diversas. Tampoco se exige del espectador la misma atención y concentración, buscándose por el contrario un contacto flexible y abierto. El hecho de que el arte nos desafíe, ponga en cuestión nuestra postura personal y estimule nuestra capacidad de atención, no es admitido por grandes sectores de la sociedad que prefieren el consumo fácil y desenfadado de una cultura del entretenimiento y la evasión. La fuerza e intensidad de la actividad artística actual, con rasgos de escapismo y superficialidad ante el análisis profundo, corresponde a las necesidades de un público que, a pesar de todo, quiere acercarse al arte. Aparte de ello, los puntos de referencia artísticos son otros. Hay que reconocer que el arte de los años 60, como el arte minimal, no responde ya a las expectativas de la actual generación.

Mientras que el expresionismo abstracto encontró su caldo de cultivo adecuado en aquellos momentos, el arte nacido en los años 60 (que había sido a su vez una reacción contra lo gestual), había perdido gran parte de su actualidad e interés público.

El fenómeno de subvaloración artística de las obras de los años 60, que parece no ser tan actual ni interesante, hace pensar que se ha formado contra él una conspiración muy curiosa. Está formada por amigos del arte que se interesan en especial por aquello que es rabiosamente actual, sólo por el hecho de ser nuevo, y por cierto público al que sólo le interesa el último movimiento. Pero el arte del siglo XX siempre ha sido así.

11. Steib, W., *op. cit.*, pág. 169 ss.

En 1982, el Kunstmuseum presentó una exposición de los maestros americanos del expresionismo abstracto<sup>12</sup>. Esta exposición no fue importante sólo porque permitía ilustrar adecuadamente el cambio habido en el mundo del arte, sino porque una ciudad como Basilea, con un museo que dispone de una magnífica colección de arte del siglo XX, debe estar en condiciones de mostrar el valor que para la historia del arte tienen estas nuevas propuestas. Y precisamente en el caso del expresionismo abstracto, podemos hoy reconocer la importancia que tuvo para la historia del arte.

Por suerte, las condiciones para llevar a cabo un trabajo expositivo de este género se dan en Basilea de manera incomparable. Gracias a la donación del Seguro Nacional Suizo de 1959, el Museo de Basilea fue el primer museo de Europa que pudo exhibir obras de expresionismo abstracto. Obras que permiten contemplar el comienzo del fenómeno americano de la postguerra. La exposición de 1982 permitió una visión de conjunto sobre una amplia plataforma que acentuó y profundizó los conocimientos visuales e históricos de un público avezado. Δ