

La importancia que la institución museal ha adquirido en los últimos cincuenta años ha sido definitiva para los rituales o estrategias del Arte Contemporáneo. Los nuevos ritos de la Industria de la Cultura han transformado el espacio de la colección en una verdadera máquina cultural. Según el *International Council of Museum*, durante la década de

los setenta se creaba un museo semanalmente. Y Jean Clair<sup>1</sup> compara la multiplicación de los museos de arte moderno desde finales de los años 60 con la situación de la religión romana al fin de la República, la «celebración politeísta del humanismo estético universal que sucedía a sus conquistas políticas». De hecho la previsión del Beaubourg a principios de los 70 era de 8.500 a 15.000 visitantes-día, o sea, unos 2,5 a 4,5 millones al año. Actualmente lo visitan unas 25.000 personas al día, alrededor de 7,5 millones al año<sup>2</sup>.

Igualmente, de esta proliferación nos hablan las cifras recogidas por el Centro de Documentación Unesco-ICOM de las que extraemos unos ejemplos: en la RFA, en 1975 había 1.550 Museos y en 1985, 2.415; en EEUU, se pasa de 4.988 en 1975, a 6.120 en 1985; y en Francia, que contaba con 1.250 museos en 1975, se llegó a 1.921 en 1985.<sup>3</sup> Observando la instalación presentada por Ben Jacober en el espacio de la Misericordia de Palma de Mallorca en abril de 1991 con el título *MVSEV*, aparece un mapamundi donde se señalan quinientos museos de arte moderno y contemporáneo actualmente.

Todas estas cifras sólo nos llevan a meditar sobre la relevancia que el Museo ha adquirido en nuestra sociedad contemporánea y el juego de intereses y funciones que se crean en su entorno. Tendríamos que atravesar su historia para llegar a comprender el momento al que estamos asistiendo. Tal vez, por sabido no vamos a insistir en ello, el instinto

ESPACIO Y REPRESENTACION EN LOS MUSEOS

## DE ARTE MODERNO

por

CARIDAD DE SANTIAGO RESTOY

Del afán coleccionista del hombre primitivo, al posterior interés del mundo griego por donar bellas obras a los «tesoros» de las Polis, en los santuarios, con el fin de eternizar su memoria. Con los romanos se llega a la colección-botín de guerra, la colección exhibición del poder y la humillación de lejanos pueblos, la obra como discurso del poder. En el mundo medieval-cristiano, son renombrados los tesoros de las iglesias y catedrales —ninguno como el de Venecia—; ya no es el arte en sí mismo, es la reliquia el significativo. El museo ha conservado este carácter de relicario hasta una época muy reciente; las obras de arte son consideradas «reliquias» del autor, hasta la época de la reproducibilidad técnica. El Museo es el gran receptáculo de las alegorías del arte que son las obras, el artista se podría comparar con el santo o mártir y las obras sus reliquias, de esta forma llegamos al visitante como peregrino.

Durante el Renacimiento se aprecia un primer gesto museográfico: interés por la investigación, el archivo, la identificación; los humanistas nos llevan de la mano al gabinete de curiosidades y las cámaras de maravillas y de estos a un tipo de colección que precede a las ilustradas, descrito por Gracián diciendo: «Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto, como un culto museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface»<sup>5</sup>. El nacimiento de las Academias aporta una dimensión didáctica y científica a la obra de arte, apoyado todo ello con el saber enciclopedista.

coleccionista del ser humano, la ambición del saber, lo emblemático de la obra de arte, etc., son razones que siguen siendo válidas para una primera interpretación.

Ha sido Louis Marin, en su estudio *Fragments d'histoires des musées*<sup>4</sup>, quien ha observado que los momentos que ha atravesado la historia del coleccionismo y de los museos se reproducían en la cultura de nuestro tiempo.

1. Jean Clair, «De la modernité conçue comme une religion», en *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1989, pág. 14.

2. Nathalie Heinich, «Le Centre Pompidou e il suo pubblico» en *L'Industria del Museo*, *Nuovi contenuti, gestione e consumo di masa*, a cura di Robert Lumley, Génova, 1989, pág. 229.

3. AAVV. *La Muséologie selon G.H. La Rivière*, Paris, 1989, págs. 62-63.

4. Louis Marin, «Fragments d'histoires des Musées» en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 17/18, Paris 1986, págs. 8-17.

5. Citado por Miguel Morán y Fernando Checa en *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, págs. 195-196.

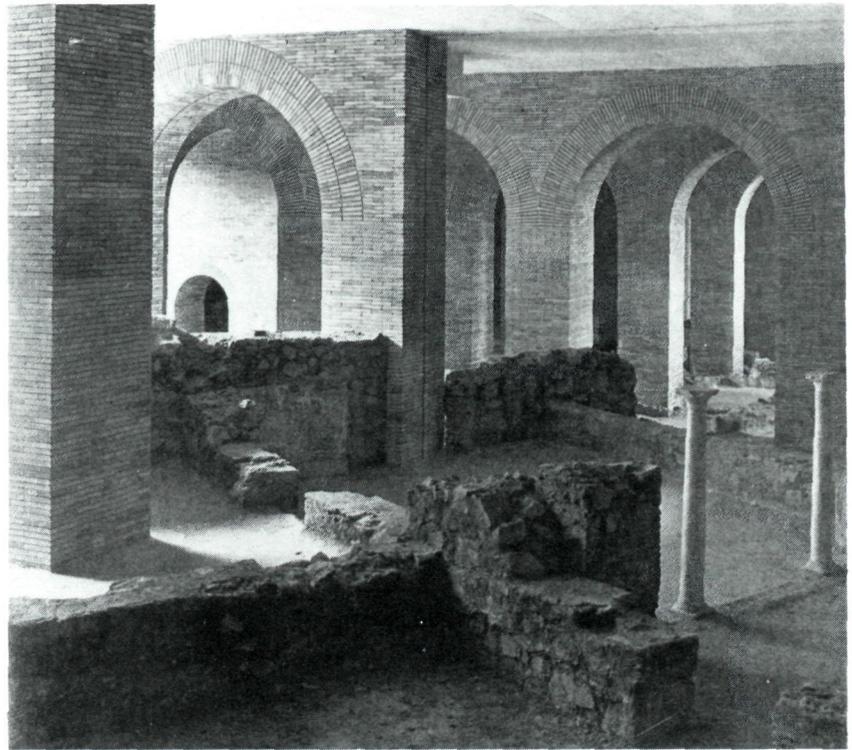
En 1793 el museo del Louvre realiza el proyecto de Lafont de Saint Yenne de salvaguarda de las artes. Pero a pesar de ello el Museo se convierte en un centro activo de un proyecto socio-político de la cultura y al mismo tiempo la representación estética de las obras de arte como «ilustración racionalizada de la enciclopedia».

L. Marin cita la obra de Quatremère de Quincy titulada las «Considérations morales sur la destruction des ouvrages d'art», traída asimismo por Edouard Pommier<sup>6</sup> para acercarse a las lúcidas interpretaciones que del arte y los museos escribió de Quincy, para el que «de alguna manera el museo es la consagración monumental de la muerte del arte», o «le musée, la dernière demeure» en palabras de Pommier, aludiendo al desmantelamiento de palacios, iglesias, monumentos, para trasladarlos a los futuros museos nacionales, artificiosos panteones en los que sólo se aprecia la terrible soledad de la obra frente a la ambición de los nuevos conquistadores.

Pero el siglo XIX tiene el secreto de las consideraciones que nos hacemos actualmente sobre el arte y sus museos. Ya en 1818 se abre el *Museo de artistas vivos*, convertido en 1886 en el de *Luxembourg*<sup>7</sup>; el Estado francés lo utilizaba para colgar allí las obras que compraba en los «Salons». Las obras quedaban durante un periodo probatorio que podía durar 10 años después de la muerte del autor, prolongado más tarde a 50 y finalmente fijado en 100 años después de su nacimiento. Más tarde se decidía su destino; los mejores entraban en la colección del Louvre, enviando los menos buenos a museos de provincias y utilizando una tercera categoría para decorar los palacios nacionales.

La ruptura entre el arte académico y las vanguardias en los primeros años del siglo XX repercute en la creación de nuevos centros exclusivamente para el arte «moderno». Durante las dos guerras mundiales las vanguardias se acercan a Norteamérica y es allí donde se va creando un nuevo tipo de museo basado económicamente en los «trustees» y museográficamente en la participación.

A los primeros años de la postguerra se sucederá una fértil política museológica que, centrada en proyectos ligados al arte del siglo XX, dará lugar a los nuevos museos alemanes como los de Mönchengladbach, la National Gallery de Berlín y otros, que terminarán definiendo un modelo de propuesta.



RAFAEL MONEO / MUSEO ROMANO DE MÉRIDA

Será el movimiento cultural del 68 el que abra un amplio debate sobre la función del museo y la posibilidad de su transformación en «museos vivos»<sup>8</sup>. Fruto de esta discusión intelectual sobre la cultura surge el «Centre Georges Pompidou»; este museo y centro cultural, sin duda paradigmático, ha influido enormemente en los museos de los ochenta en Europa, desarrollando procesos afines a la nueva industria cultural, cuyo resultado es la transformación de la antigua forma de museo en una poderosa máquina cultural, el conocido «efecto Beaubourg» de Baudrillard. De hecho, según revela una entrevista realizada recientemente a Jack Lang<sup>9</sup>, refiriéndose al Beaubourg, reconoce éste que se está deteriorando y necesita urgentemente una restauración, así como la reformulación de sus colecciones, de las que sólo expone al público de un 5 a un 10% de sus fondos; en estos momentos contempla la posibilidad de abrir otro museo de artistas vivos.

En otra dirección, pero siempre atentos al análisis de la complejidad de estas nuevas propuestas museísticas, en el protocolo firmado por Thomas Krens para presentar el nuevo proyecto para la sede del Museo Guggenheim en Salzburgo<sup>10</sup>, se cruzan las tres miradas en cuyo seno se perfila la nueva concepción del Museo y el mismo Hollein ha insistido en las implicaciones entre la problemática de la obra de arte, la estructura organizativa del proyecto y las estrate-

6. Edouard Pommier, «Prolifération du Musée» en *Le Débat* n.º 65, Paris (1991), págs. 145-149.

7. Krzysztof Pomian, «Le musée face à l'art de son temps» en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1989, pág. 7.

8. L. Binni y G. Pinna, *Museo, storia e funzioni di una macchina culturale*, Milano, 1989, pág. 71.

9. «Le Débat», Jack Lang, *des livres, des musées et des arts*, n.º 65, 1991, pág. 139.

10. Thomas Krens, *Museums and History: The Dynamics of Culture in a Postmodern Era in The Guggenheim Museum Salzburg. A Project von Hans Hollein*, Salzburg, Residenz verlag, 1990, págs. 50-57.

gias representativas de la obra. De las líneas principales entresacamos que el museo es ante todo un *Espacio*, un museo como espacio físico que procura y crea condiciones para un encuentro conceptual y físico con los objetos creados en culturas diferentes y distantes. El estricto sentido del museo era conservar y ordenar los objetos; fue creado para la estabilización y perpetuación del *arte como objeto*. Poco después se introdujo la importancia del museo como instrumento educativo. El museo busca en la actualidad encontrar el marco donde los objetos *son encontrados*; los mejores museos rompen la división entre arte y conocimiento, entre texto y comprensión.

El museo como *Monumento*. Los museos de arte son las señas del poder económico, político o cultural de determinada región, municipio o nación en que están establecidos. Los museos han sido en los últimos siglos símbolos poderosos de identidad nacional o local, independientemente de su programa o colección; como ejemplos Krens cita Pompidou-Louvre y MOMA-Guggenheim, el edificio en sí mismo se convierte en un texto. Ha sido Josep María Montaner quien ha incidido en el análisis de las características comunes en la arquitectura de los nuevos museos<sup>11</sup> en función de sus programas y contenidos, estableciendo las siguientes tipologías: grandes complejos culturales, dentro de los cuales el museo va acompañado de muchos otros servicios —obsérvese el proyecto de Richard Meier para el New Getty Center de Los Angeles—; grandes museos nacionales de arte; museos de arte contemporáneo; museos de ciencia, técnica e industria; museos cívicos o municipales; y galerías y centros de arte contemporáneo. Recoge ya las dos corrientes que marcan la década de los noventa: por una parte la creación de grandes complejos culturales y por otra los pequeños museos especializados y monográficos.

En una línea más próxima al análisis de la misma industria cultural, Krens indica que además los museos se presentan como espacios de *metamorfosis*, movilidad, circulación, en fin, de *transformación* de signos o discursos que fertiliza en un acto de *entendimiento cultural*. La transformación es un intercambio entre el observador móvil y el objeto estático. Esta «función discursiva» del museo revela su particular importancia. En efecto, en el contexto contemporáneo, en el que la división entre objeto e interpretación ha sido rota, los museos de arte se convierten en una estructura mucho me-

nos pasiva que cuando fueron concebidos. El poder del objeto reside en el lenguaje secreto con el que él se representa a sí mismo.

La simple clasificación, o ponerlos en orden, sólo sirve para acentuar la simbólica autonomía del objeto en sí mismo. «Los museos son el territorio donde el objeto y la interpretación van unidos». El museo viene a ejercitar una función crucial como escena en la que «mind desires meaning».

Así como Quatremère de Quincy concebía el museo como la última morada de la obra de arte, el gran mausoleo de la obra maestra, Jean Baudrillard, ya en 1978, ante la construcción del Beaubourg<sup>12</sup>, lo considera como «monumento de disuasión cultural», compara las largas colas con el cortejo fúnebre de la cultura, «las masas asisten porque tienen ocasión de participar multitudinariamente en el inmenso trabajo de enterrar una cultura que, en el fondo, siempre ha detestado». *Es la propia masa la que pone fin a la cultura de masas*. Estamos asistiendo a la polarización del «efecto Beaubourg» en todos los confines de nuestro mundo, el «peregrino» destruye la reliquia, no conoce su lenguaje, la peregrinación está «dirigida» por los *mass-media* y seguramente intereses económicos nada ocultos.

Esta nueva situación se refleja en la búsqueda de nuevas definiciones; la crisis que mantienen los museos en los últimos años ya la contempla Rosalind Krauss<sup>13</sup>. Es necesario volver a pensar el museo, el nuevo arte necesita nuevos museos, nuevos espacios, el MASS MOCA de Massachussets, por ejemplo. La crisis económica hace reformular los sistemas en que los espacios museales fueron creados, sobre todo en EEUU y Japón; la donación de obras de arte ya no conlleva un descuento en los impuestos, la iniciativa privada está desapareciendo y empieza a pensar en el futuro museo de los noventa como *empresa*, inversión, productividad, etc.

Entre el Megamuseo de Getty y Guggenheim y los centros con gran disponibilidad espacial basados en la frenética actividad, se sitúan los museos emblemáticos celosos guardas de la memoria histórica. La política cultural debe procurar el equilibrio entre la memoria y la innovación, entre la historia y la actualidad. Los nuevos centros de arte contemporáneo deben permitir ser el registro fiel de la actualidad. A fin de cuentas, el mejor museo es la actualidad. Δ

11. Josep M<sup>a</sup> Montaner, *Nuevos Museos, espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, 1990.

12. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, 1978, págs. 85-99.

13. Rosalind Krauss, «The cultural logic of late capitalist museum», en *October* 54 (1990), págs. 3-17.