

Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico

J. P. Lorente
Trea, Gijón, 2008

Benito Burgos Barrantes
Instituto de la Cinematografía
y las Artes Audiovisuales
Madrid

Benito Burgos es funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde el año 2002. Ha ocupado diversos puestos en la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En la actualidad es Consejero Técnico del Director General del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.

benito.burgos@mcu.es

Con carácter preliminar, debido a la relatividad del concepto mismo de arte contemporáneo, conviene aclarar que la sustancia nutriente del presente volumen la conforman los museos dedicados al arte más reciente surgidos a partir de las primeras décadas del siglo XIX, su delimitación conceptual y evolución histórica. Esta, en buena parte de los casos, desembocaría en la formación de colecciones de mayor o menor proyección en sus parámetros no sólo temporales sino también espaciales.

Hablamos, por consiguiente, de museos de arte contemporáneo y de museos que en algún momento estuvieron dedicados al arte contemporáneo, aunque con posterioridad mutasen en museos históricos, habida cuenta de que lo contemporáneo es una categoría en permanente desplazamiento.

Tenemos enfrente una categoría de difícil conceptualización, por tanto, y de límites más bien difusos, circunstancia inducida por la propia evolución de la historia del arte desde finales del siglo XIX y la indefinición y contingencia de términos como «arte moderno» y «arte contemporáneo». Ello se refleja ya en la propia nomenclatura utilizada y en los vaivenes terminológicos –del museo de arte moderno transitamos al museo de arte contemporáneo, pasando por denominaciones híbridas y otras menos explícitas–, aparte de la existencia de realidades afines como centros de arte contemporáneo, institutos de arte contemporáneo, *kunsthallen*



y otras más o menos próximas al concepto de museo.

La propia definición de las instituciones se halla pues indisociablemente unida a la paralela conceptualización de la modernidad y la contemporaneidad artísticas, cuestiones nunca resueltas y en constante redefinición: ¿dónde empieza la modernidad artística: en Cézanne, en Manet, en Goya? ¿Es ya contemporáneo el arte pop de los sesenta? ¿La formación de una colección histórica es en esencia incompatible con un compromiso absoluto con lo rigurosamente contemporáneo? Estas y otras

consideraciones son necesarias para empezar a poner las cosas en su justo lugar o, según se mire, aportar dosis añadidas de incertidumbre a la delimitación del concepto o noción.

A partir de estas primeras reflexiones, que se deslizan en la correspondiente introducción, el autor propone, a la manera de Foucault, un planteamiento metodológico basado en los puntos nodales (nodo, «cada uno de los puntos que permanecen fijos en un cuerpo vibrante»), de manera que a partir de la identificación de dos paradigmas o hitos museológicos (uno en el siglo XIX y otro en el XX) a los que el autor atribuye el papel de focos, va desgranando las respuestas, tensiones, modelos y contramodelos que tales cánones referenciales van originando.

El volumen se divide de esta manera en dos grandes bloques: uno dedicado al Museo de Luxemburgo como paradigma decimonónico y otro en el que el MoMA se eleva como referente hegemónico fundamental durante buena parte del siglo XX. La narración se construye a partir de la evolución histórica de ambos modelos canónicos y los consecuentes movimientos de acción/reacción que, de acuerdo con la tesis del autor, surgen como respuesta a las tensiones que ellos mismos ponen en funcionamiento.

Tal propuesta metodológica tiene indiscutibles ventajas: permite al autor estructurar con claridad la obra y dotar al discurso de puntos de apoyo e hilos conductores, de forma que este adquiere coherencia y consistencia intrínsecas, al tiempo que los puntos nodales sirven de referentes invariables al lector. En contrapartida, obvia la importancia en ocasiones decisiva de los factores exógenos y las complejidades propias de la construcción histórica de las instituciones sociales.

Por otro lado, la finalidad esencialmente académica de la publicación, sustentada por las abundantísimas notas al pie y las más de trescientas sesenta referencias bibliográficas, se conjuga con un recurso al relato, de raíz postmoderna, que le confiere también

potencial divulgativo y la convierte en una lectura estimulante para el aficionado ocasional.

La primera parte tiene como protagonista, con valor de pionero, al parisino Museo de Luxemburgo o Museo de Artistas Vivos, creado en 1818 bajo la fórmula de museo de paso o museo purgatorio; sus colecciones, transcurrido un determinado lapso de tiempo y de acuerdo con un criterio de relevancia, pasarían al Museo del Louvre o bien a otras instituciones de menor rango. Este modelo seminal dará lugar a émulos y contramodelos; singularmente, entre estos últimos, el autor subraya la importancia de la Neue Pinakothek de Múnich, que supondrá un primer cuestionamiento del museo de *passage* a mediados del siglo XIX, con la fijación de un límite temporal *post quem* y la formación de una colección histórica, inaugurando un modelo que tendrá amplia influencia posterior en Europa.

La tendencia nacionalista de los museos decimonónicos dedicados al arte reciente se fue acentuando a medida que avanzaba el siglo y las tensiones entre arte nacional o arte contemporáneo –habituales a lo largo de la centuria– se plantearon con vehemencia en la Tate Gallery de Londres, ejemplo pionero de la utilización de los museos como sublimadores de los procesos de regeneración urbana. A finales del siglo XIX asistimos a la crisis de los modelos decimonónicos y a la progresiva consolidación de la fortuna crítica e institucionalización de las corrientes artísticas de vanguardia –cuyo principal codificador en términos museísticos será el MoMA de Nueva York unos años más tarde–, lo cual tendrá inmediatas consecuencias en la redefinición del objeto museístico.

El MoMA, a partir de una nueva conceptualización del término «arte moderno» (entendido como arte de vanguardia en contraposición al arte de raíz académica) y la formulación de su relato canónico, se convertirá en el modelo referencial a imitar durante buena parte del siglo XX, sobre todo a partir de los años cincuenta. Desde entonces, el papel definitivo de los museos en la

validación crítica del arte, tradicionalmente controvertido, alcanzará una vigencia extraordinaria.

Asimismo, el MoMA aportará otros elementos adicionales de gran significancia en el desarrollo del nuevo canon, como la integración de todas las artes –en la línea emprendida por la Bauhaus–, la específica reivindicación de la fotografía y el cine, el afán didáctico y la trascendental relevancia del marketing y la publicidad dentro de sus estrategias corporativas.

Resulta particularmente sugerente aquí el análisis en clave política que el autor realiza de la influencia ejercida por el MoMA –con el habitual apoyo financiero de diversos entes gubernamentales estadounidenses– con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, en un escenario político global mediatizado por la guerra fría, el auge de comunismos periféricos en algunos países emergentes y el intervencionismo brutal de Estados Unidos en la esfera internacional, de forma singular en Iberoamérica.

El resultado de esta suerte de imperialismo político y cultural será la puesta en marcha, en América Latina sobre todo, de numerosas iniciativas museísticas de raíz filoestadounidense, evidencia palpable de la usual utilización de la cultura y los museos como *soft power*, vehículos de propaganda política y sutiles herramientas de intervención y control social.

El museo, instrumentalizado y privado de su capacidad de disenso y confrontación política y social, será uno de los objetivos predilectos de las revueltas sociales y culturales de los años sesenta, a resultas de las cuales surgen nuevas iniciativas que quieren recuperar para el museo espacios de libertad, disidencia y reposicionamiento crítico y la voluntad de activar otras formas de relación e interacción con la sociedad.

En este contexto el nuevo modelo emergente será el Centro Georges Pompidou, al que el autor considera, no obstante, un paradigma fallido respecto a sus planteamientos originarios, al acabar disuelto en el modelo de museo históri-

co codificado por el MoMA. Sí es preciso afirmar, en cualquier caso, que inaugura aspectos que serán sustantivos en el museo de la postmodernidad: el estímulo de procesos de regeneración urbana y económica, la arquitectura de valores teatrales y metafóricos y la democratización de la cultura (o su banalización, diluida en un puro acto de consumo, convertida en un puro simulacro y reflejo desnaturalizado de sí misma, como pronto advirtió Jean Baudrillard).

Efectivamente, el museo de arte contemporáneo, en su versión postmoderna más acabada, asume nuevas funciones, algunas de proyección extrínseca, que vienen con bastante frecuencia a reemplazar en relevancia a las tradicionales. Junto a las mencionadas, otras como el estímulo del turismo y el sector terciario, el fomento de la producción artística y del mercado del arte y la construcción de identidades «modernas», tanto en lo político como lo social, aparte de otras funciones simbólicas, constituyen hoy fines inmanentes de los nuevos proyectos.

Tales cuestiones se ponen de manifiesto en el epílogo, donde el autor se limita a realizar una fugaz radiografía de lo acontecido en los últimos años, si bien mueve el foco y adopta una perspectiva básicamente arquitectónica y urbanística, pasando de puntillas por los aspectos, nucleares, relativos a misión y contenidos.

Respecto a ellos, diría por mi parte que se pueden identificar dos claras tendencias: la emulación o mimesis, resultante en modelos gregarios, subalternos y, por ello, sencillamente intrascendentes; y la voluntad de construir otras identidades y desarrollar nuevos paradigmas, en un proceso de autoafirmación subjetiva y reinención permanente en el que los propios directores adquieren hoy un papel definitivo (museos de autor).

Por otra parte, la posmodernidad genera múltiples miradas, necesariamente fragmentadas y parciales, inacabadas en definitiva. Existe además una pérdida de referentes y un deseo de emancipación y afirmación de las

identidades culturales tradicionalmente consideradas subordinadas. El esquema modelo-contramodelo, canon hegemónico-émulos pierde hoy su sentido para ser sustituido por una especie de retícula o red que prescinde de las tradicionales jerarquías. Ello entorpece la nítida e irrefutable identificación de los nuevos arquetipos triunfantes.

Por ello, salvo alguna tímida mención, el epílogo renuncia, con prudencia académica, a tratar de identificar con rotundidad los paradigmas de hoy. Estamos ante el trabajo de un historiador y la obra, de aliento histórico, evita juicios categóricos sobre el presente. Sea como fuere, en la parte final del libro se echa de menos un análisis más fino de lo sucedido en las últimas dos décadas, en un periodo de profundos cambios económicos, políticos y sociales que hacen intuir que nos encontramos en un momento de cambio de ciclo histórico.

Las reflexiones en este caso convendría hacerlas, no obstante, desde disciplinas como la filosofía, la sociología o la política, entre otras. Los museos, no hay que olvidarlo, son sujetos políticos en cuanto que crean opinión e intervienen, determinan y condicionan la vida y las actitudes de los ciudadanos. Sin embargo, hoy la cultura ha perdido buena parte de su retórica disidente y contestataria para convertirse en objeto de consumo y distracción, actuando en cierto modo como anestesia o tranquilizante de las tensiones políticas y ciudadanas y como elemento pacificador de la conflictividad social.

Alain Brossat afirma al respecto que la cultura «aparece entonces como la música de acompañamiento de nuestra melancolía perpetua que nos distrae del dolor punzante de una existencia sin esperanza, objetivo ni gozo». El análisis no puede ser más inquietante. Resulta obligado entonces profundizar en el replanteamiento crítico del papel y los fines de la cultura, del arte y sus instituciones. Estamos en tiempos de mudanza, el suelo se mueve bajo nuestros pies: hay que pensar, hay que disentir. Hay que actuar.

El museo de arte contemporáneo, en su versión postmoderna más acabada, asume nuevas funciones, algunas de proyección extrínseca, que vienen con bastante frecuencia a reemplazar en relevancia a las tradicionales como el estímulo del turismo y el sector terciario, el fomento de la producción artística y del mercado del arte y la construcción de identidades «modernas»