

Tendencias actuales en los museos de arte

May Lorenzo Alcalá

Hace casi un siglo, en 1909, Tommaso Marinetti decretó la defunción de los museos, que fue consecuentemente proclamada por casi todos los artistas de las vanguardias históricas. Al grito de «¡museos: cementerios!»¹ se cuestionaban el arte oficial y las viejas carcasas que lo contenían. Sin embargo, cien años después, los museos parecen gozar de bastante buena salud, aunque ya no son lo mismo que el futurismo demonizó.

El museo enciclopédico y dieciochesco, como el Louvre de París, el British Museum de Londres y el Metropolitan de Nueva York –aunque éste sea posterior cronológicamente pero idéntico en concepción– ya era un modelo imposible de repetir en la época de Marinetti, tanto porque la acumulación colonialista de objetos de otras culturas por los países centrales se iba haciendo más problemática, como por la tendencia a la especialización, paralela a la ampliación del conocimiento.

Hoy están vivos más como una meta turística que como un lugar a que se va en la búsqueda del saber y tal vez sería más racional que fueran desgajados como una naranja, que sus acervos pasaran a constituir nuevos museos de arqueología, de arte decorativo y de bellas artes, o a ampliar los existentes, pero ésta es una propuesta inadmisibile porque se han convertido en iconos, como las pirámides de Egipto, aunque como éstas carezcan de funcionalidad. Baste recordar el intento que todos alguna vez hicimos de recorrer entero uno de esos resabios enciclopédicos: ampollas en los pies, dolor de cabeza, malestar estomacal y, sobre todo, confusión terrible. Sirven a partir de la segunda vez, cuando uno elige una sala y la disfruta.

Pero posiblemente Marinetti pasaba por alto la existencia de esas instituciones emblemáticas; él y todos los artistas de vanguardia cuestionaron el modelo de museo de bellas artes decimonónico, bien representado por el Prado de Madrid. La acumulación de cuadros y esculturas en las colecciones

¹ *El primer Manifiesto Futurista, publicado en Le Figaro, París, 20 de febrero de 1909. La primera versión en castellano se publicó en La Nación de Buenos Aires en marzo, según traducción de Rubén Darío, aún antes que en italiano. En este idioma se publica en la revista Poesía de Milán, en un número doble de febrero-marzo; abril-mayo-junio, por lo tanto editado y distribuido este último mes.*

reales habilitó la creación de espacios públicos como concesión graciosa al pueblo, donde iban a exhibirse las obras que ya no cabían en los palacios pero que estuvieron en ellos y por lo tanto respondían no sólo al gusto imperante en su momento, sino que habían contado con el beneplácito real. La incorporación de obras, posterior a la fundación, se hacía en forma muy tardía ya que se consideraba que integrar esas colecciones era un privilegio de los largamente consagrados y generalmente muertos.

Los museos de arte moderno intentarían cubrir, en el siglo XX, el espacio de lo revolucionario, lo cuestionador, aunque rápidamente adolecieron de la misma inercia: la vanguardias se hicieron con estas instituciones cuando ya eran históricas. Aunque ello no fuera su objetivo, porque en sus propósitos fundacionales estaba el de no tener colección permanente, el MOMA neoyorkino de hoy es el mejor ejemplo de que su modernidad radica en la representación de un período histórico pasado, los primeros cincuenta años del siglo XX.

Modernidad y contemporaneidad a veces aparecen en el mismo frontispicio, configurando una suerte de continuidad natural porque lo contemporáneo es efímero, y cuando deja de serlo y la obra resiste el pasado del tiempo, se consagra como moderna. Por eso una lógica estricta plantearía, como lo pensaron los fundadores del MOMA, que un verdadero museo de arte contemporáneo no ha de tener colección permanente, pero entonces no sería un museo, sino una sala de exposiciones. Vaya dilema

Museos modernos y contemporáneos

Los dos primeros museos de arte moderno se crearon, uno en Estados Unidos, el ya mencionado MOMA, en 1929 y el otro en Europa, el Museo de Lodz en 1932. Esta ciudad polaca era un importante centro industrial, particularmente textil, y el país, uno de los más activos durante la etapa heroica de las vanguardias², aunque la ocupación por parte de la Unión Soviética después de la segunda guerra mundial le quitó esplendor y, sobre todo, posibilidades de proyección internacional.

El Museo de Lodz estuvo prácticamente hibernando hasta la caída del Muro, pero posteriormente, con el apoyo de algunos artistas polacos como Tadeuz Kantor, comenzó su trabajosa recuperación. Tuve la suerte de ver ese

² Ver: Central European avant-gards: exchange and transformation, 1919-1930. *Catálogo. Los Angeles Country Museum of Art, del 3 de marzo al 2 de junio de 2002; Haus der Kunst de Munich del 7 de julio al 6 de octubre de 2002 y Martin Gropius Bau, Berlín de noviembre de 2002 a febrero de 2003. MIT Press. Cambridge. Massachusetts, 2002.*

proceso en octubre de 1999, cuando viajé a Polonia con la entonces presidente de la Academia de Bellas Artes de Argentina, la mujer más contemporánea que he conocido, Nelly Perazzo, que me obligó a tomar un tren e ir por el día a Lodz (que se pronuncia *otch*) para ver el primer museo de arte abstracto del mundo. Nunca dejaré de agradecersele como muchas otras cosas, porque pude apreciar al mismo tiempo el deterioro pasado y la apuesta futura.

En la actualidad deben ser muy pocos los países que no tengan un museo de arte moderno por más pobre que sea la colección; generalmente tienden a enmarcar la producción local con las corrientes internacionales, aunque no siempre lo consiguen.

La fiebre por los museos de arte contemporáneo, por su parte, se desató en la década del ochenta, después de la apertura de los centros Pompidou de París en 1977 y Reina Sofía de Madrid; a partir de esos acontecimientos, la tendencia se aceleró y cada ciudad, universidad o institución del tipo fundación, reclamó su derecho a tener un museo. Éste jerarquiza, sacraliza –no sólo a los artistas sino a los coleccionistas– y sobre todo crea un discurso, una lectura posible del arte –y nos referimos a los que fundan su actividad en una colección.

Pero también surgió otro modelo de museo, el que centra su actividad justamente en la actividad, es decir en las muestras temporales que realiza, *performances*, seminarios, investigación, etc. Dice Irma Arestizabal que «hasta hace poco tiempo la función del museo era la de salvaguardar los ‘productos culturales’, mientras su identidad se fundaba en su colección y en las muestras que podía organizar. Hoy el museo soporta el pluralismo del mundo posmoderno; pluralismo de realidad, de estilos, no sólo artísticos sino, sobre todo, estilos de vida y de conducta a los que debe responder»³. Ello es verdad, pero esa nueva realidad multicultural a la que debe comprender y aprehender no es óbice para que el museo siga siendo el continente de aquello que esa nueva sociedad quiere conservar y preservar.

Sin embargo ha proliferado la denominación museo para otro tipo de institución, cuya expresión más elaborada es el museo-franquicia. (Sí, como las hamburguesas o los vaqueros).

Museos-franquicia

La idea de una sala de exposiciones de grandes dimensiones que sea una obra de arte en sí misma –me refiero al edificio de Frank Ghery–, parece

³ Irma Arestizabal. en *Musei in trasformazione*. Nova Editora Mazzotta. Milán. 1992.

haber estado presente en el desarrollo del proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao⁴. Aunque esta experiencia fuese exitosa para la ciudad, que ha visto aumentado el número de visitantes geoméricamente y ¡hasta aparece en el inicio de una película de James Bond!, es justo preguntarse si lo ha sido también para la difusión y conocimiento del arte contemporáneo.

El patrón del Guggenheim de Bilbao está siendo utilizado para negociar la concesión de una franquicia igual en América del Sur, donde competían Argentina, Chile y Brasil, siendo este último país el favorecido porque era el único que ofrecía construir un edificio *ad-hoc* con arquitecto de firma, y otra en Lejano Oriente⁵. Por ello puede ya generalizarse que la franquicia incluye: el uso de la marca –Guggeheim– y la posibilidad de recibir un número indeterminado de exposiciones anuales, que se organizarían a partir de las Colecciones Guggenheim (Salomon, en Nueva York y Peggy, en Venecia) o fueran curadas por la central, en colaboración con otros museos.

Para responder al interrogante planteado sólo podemos usar el ejemplo de Bilbao, porque los otros museos franquiciados por el Guggenheim están en fase de proyecto, y la iniciativa no ha sido emulada por otras marcas. No interesa aquí preguntarnos qué precio se paga por esas franquicias, sino qué resultado han dado con respecto a la cuestión básica que debe ser objetivo de las instituciones de este tipo: el conocimiento y la difusión del arte. Sin embargo, la inversión inicial –edificio y anticipo por la marca– y el costo anual por el mantenimiento de ésta y el alquiler de las exposiciones –al margen de los costos operativos y de producciones propias– tienen importancia porque condicionan la actividad futura en aras de su financiamiento. Lo que quiero decir es que los grandes gastos obligan a realizar actividades que atraigan a un público masivo, bien por el dinero que recaudan, bien porque las estadísticas abultadas justifican institucionalmente a las autoridades comprometidas.

Y, lamentablemente, aunque la masividad no está reñida con la calidad –buen ejemplo de ello es la muestra *Picasso-Matisse* de la Tate Modern, el Grand Palais de París y el MOMA de Nueva York– no suele ser exigente con ella. Muestras como la de motos y la retrospectiva de Armani, que intentan justificarse con miles de argumentos, no soportan la pregunta ¿son

⁴ Cuando se habla de Colección Permanente del Guggeheim de Bilbao, por ejemplo en su página web, se está refiriendo a las Colecciones Salomon y Peggy Guggenheim.

⁵ Hay otros museos franquiciados por Guggeheim en Estados Unidos, por ejemplo en Las Vegas, pero las pautas de relación con la central son diferentes.

Según se anunció a fines de febrero de 2003, el edificio del Guggeheim de Río se presupuestó en 150 millones de dólares y la franquicia por los primeros cinco años –que se paga a partir de la firma del convenio y durante todo el tiempo de construcción–, 28 y medio millones.

muestras de arte? Otras, como la de China, más espectacular en los anuncios que en la realización, plantea casi el mismo problema ¿es ése el marco adecuado? O mejor dicho: la obra de arte de Ghery ¿no exige otros contenidos?

Claro que ha habido muestras de lo que se espera de un espacio como ése, como *Las Amazonas de la vanguardia rusa*, *Los mundos de Nam June Paik*, *Clemente*, *Richard Serra*, *De Durero a Rauschenberg*, *la quintaesencia del dibujo*; *La Colección Panza* o *Manolo Valdés*, pero por lo menos un cincuenta por ciento de la programación cumplida desde la fundación del Guggenheim de Bilbao podría ser cuestionada, si se la confronta con la pregunta original: ¿sirve para difundir o conocer con mayor profundidad el arte?

Eso no significa un juicio definitivo sobre la utilidad social de los museos-franquicia, experimento que deberá ser evaluado con un poco más de perspectiva. Aunque por un tiempo tengamos que seguir juzgándolo por la realización de Bilbao, ya que el Museo Guggenheim de Río se inaugurará, según anunció recientemente el alcalde carioca César Maia, no antes de 2006.

Museos especializados

En cambio, la espiral que parece irse afinando cada vez más es la especialización. Arte Contemporáneo o Arte Moderno han pasado a ser unos genéricos a los que se exige cada vez mayor definición, ya que ninguna institución del mundo está hoy en condiciones de arrogarse la posibilidad de abarcar todo el arte que se produce. Por eso los calificativos de latinoamericano, español, francés, etc., precisan el contenido de una colección, aunque a veces no aparezcan en el título del museo.

Arte latinoamericano es más una delimitación geográfica que un concepto, porque son pocas las constantes que pueden detectarse entre países tan diferentes como México y Argentina, que no se encuentren también en el resto del arte occidental. Sin embargo y pese a ser producto de una mirada exógena, la mirada del que observa desde otro lugar con sus propios patrones culturales, tiene cierta funcionalidad a la hora de establecer las fronteras entre las que se enmarcará una colección.

Justamente por ser una idea exógena, los primeros museos de arte latinoamericano no se crearon en Latinoamérica, sino en Estados Unidos, –el Museo de Arte Latinoamericano de la Universidad de Austin– y en España, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de