

El Museo a la Intemperie

MARÍA BOLAÑOS

Pocas ocasiones se presentan tan oportunas como ésta que nos reúne hoy para recordar que el museo se ha convertido, en las últimas décadas, en una institución nuclear de la cultura, en un lugar de excelencia que gravita con una poderosa intensidad, no sólo sobre la vida pública, sino sobre la experiencia privada de los individuos, desbordando ese ámbito de especialistas en el que había estado confinado hasta hace no mucho tiempo. Nunca había sido tan importante, nunca había alcanzado una presencia tan obsesiva, nunca había sido tan visitado, explicado o discutido; el universo del museo se ha revelado así, en este final de siglo, como una necesidad colectivamente sentida y reclamada, como una encrucijada simbólica de interrogaciones, deseos, intereses y hasta de fantasmas. Parece como si, relegando a un segundo término esa parte tristemente nostálgica a la que parecía destinado, hubiese redescubierto la pasión intelectual que se oculta detrás de sus colecciones; como si hubiese dejado de ser un almacén de cosas ya sabidas, el depósito de memorias antiquísimas o más recientes, revelándose con una nueva capacidad para hablar el idioma de la época. Como si, en definitiva, fuese el invento moderno que mejor nos permite comprender lo que sucede en el *ser mismo* de la contemporaneidad.

Pero, si volvemos la vista sobre la historia reciente, recordaremos que este feliz triunfo del presente nace, en realidad, de una crisis tan honda y radical que puso al museo a las puertas de la muerte definitiva, cuando en pleno auge

de la contestación de los años sesenta, en los días álgidos de la protesta sesentayochista —si congelamos esa crisis en una imagen fija—, se vio desahuciado sin remedio y abocado a una inminente liquidación. Artistas, universitarios, especialistas, historiadores y aficionados cuestionaban su capacidad para hacerse comprender, su finalidad social y su proyección pública; su funcionamiento interno y su legitimidad histórica, su autenticidad y hasta la necesidad misma de su existencia. Se sospechaba de él como un detestable aparato de poder, como un instrumento al servicio del sistema y del mercado. Lo que hasta entonces habían sido pequeños sobresaltos, crisis de crecimiento, ahora alcanzaba una nueva dimensión, pues lo que se negaba era la que hasta entonces había sido considerada su cualidad más incuestionable: su valor de memoria, su capacidad para representar la historia. Es de esta muerte y del museo que surgió de sus cenizas, de las exigencias intelectuales que impuso su resurrección, de las formas museológicas que adoptó ese recién nacido y del contexto histórico que lo arropó, del modo en que las ideas artísticas de los últimos treinta años han modelado la presente concepción del museo de lo que me propongo hablar hoy aquí.

Hay que advertir, sin embargo, que esta crisis, con ser tan drástica, es consustancial a su propia historia: el museo siempre ha reflejado con una extrema sensibilidad los momentos más convulsos de la modernidad. Permítaseme

un breve paréntesis para recordar que su mismo nacimiento tiene su origen en la desestabilización social que acompañó a la caída del Antiguo Régimen, que su cuna, por así decir, fueron las barricadas revolucionarias. Fraguado al calor de la filosofía de las Luces, nacido en medio de las revueltas políticas que llevan al poder a la burguesía liberal, efecto del golpe desamortizador, el museo había sido una de las conquistas más preciadas del jacobinismo revolucionario, el botín de tesoros y joyas arrebatado al oscurantismo, a los privilegios feudales y la reacción. Conceptualmente hablando, pues, son hijos del desorden, la violencia revolucionaria y la guerra social¹. Y desde entonces habían constituido la primera piedra de una religión laica, una religión de la cultura humana, cuyo culto las sociedades modernas no hemos dejado de celebrar a lo largo de doscientos años.

Desde entonces, el museo se constituyó como un pilar insustituible del saber, indispensable en el conocimiento del pasado y, particularmente, en el más firme apoyo en la constitución de la historia del arte: era él el que asignaba a cada obra un lugar en el devenir, la inscribía en un *antes* y un *después*, la eslabonaba en una larga cadena de autores, estilos y escuelas unidos férreamente a la continuidad de los siglos. Y hasta su forma idónea de presentación, la galería, traducía espacialmente esta linealidad de la flecha temporal, donde los hombres modernos podían rumiar su propio pasado y recorrer a placer el curso de la historia. En el

museo positivista, la comprensión intelectual de la historia se vuelve el ejercicio físico del paseo. El visitante recorre el eje longitudinal del edificio, que le lleva, a la vez, de siglo en siglo en una itinerancia que es simultáneamente, la del tránsito por un corredor y el viaje metafórico a través de la historia. Así, el museo de la racionalidad moderna se ofrece como un *espacio de demostración*: fija las fuentes, prueba las filiaciones, establece una causalidad de precursores, de maestros y discípulos, de pioneros o epígonos. Metódico y exhaustivo, sediento de regularidad, fascinado por la claridad que emana del orden, hace del encuadramiento en un sistema un principio irrenunciable y su razón de ser: divide, jerarquiza, clasifica, cataloga, archiva. Y saborea su organizada vida imponiéndose un encierro en disciplinas separadas: sólo pintores, sólo relojes, sólo vida rural, sólo artes menores, sólo botánica, sólo antigüedades.

Pero si esta idea de museo había dormido tranquilamente toda la centuria decimonónica, el alba del siglo XX se iba a despertar con un incómodo malestar —trasunto del «malestar en la cultura» denunciado por Freud—, con una pregunta sobre el *en-sí* del museo, sobre su condición de santuario del Saber. Desde diversos frentes una creciente ofensiva le reprochaba su museografía obsoleta, su visión intocable y eternizante de la historia, su manía acumulativa y su ceguera a la hora de dar a conocer el arte vivo. El mejor diagnóstico fue el que ofreció el poeta Paul Valéry en un inteligente y bri-

llante artículo de 1924, donde se hacía eco de esta aversión, y llamaba la atención sobre las contradicciones a lo largo de todo un siglo de *museomanía*, de crecimiento selvático y acumulativo. Valéry confesaba el desasosiego que padecía en esos lugares heladores y hostiles, contrarios a todo placer y concebidos autoritariamente, donde, nada más ingresar en el vestíbulo, una mano, decía, te arrebatara el bastón mientras un cartel te prohíbe fumar, hablar en voz alta, acercarte a las obras, como para hacer valer, por encima de cualquier otra impresión, esa naturaleza coercitiva.

Aún más le preocupaba el caos que reinaba en sus salas, la mezcla inexplicable, esa vecindad insensata de visiones muertas, que obliga al visitante a renquear de una pared a otra de la sala como el borracho que se tambalea entre mostradores. Valéry se daba cuenta de hasta qué punto el museo había terminado por ser un lugar de buen tono, de superioridad social, pero, a cambio, una institución sin vida que nos aplasta con su grandeza inhumana. En efecto, los museos nos vuelven superficiales. O, todavía peor, eruditos. Con Valéry la cultura del siglo XX empieza a librar una sorda batalla contra uno de los pilares del saber decimonónico, la erudición, el saber positivista y acumulativo. Y es que en materia artística —empiezan muchos a clamar—, el saber erudito es el más lamentable de los vicios: sólo se interesa por los detalles, ilumina lo menos delicado, sustituye la maravilla por el memorismo. El museo *positivo*

resumía Valéry, supone la victoria del documento sobre Venus, el triunfo del harén sobre el verdadero amor².

La crítica de Valéry expresa muy bien el espíritu de una vanguardia estragada de saber académico, de dogmatismo museal, de la tradición entendida como un valor intocable y superior y que, con un empuje arrollador, se propone liberar a Europa de su «fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios». Para estos jóvenes del XX, no hay legado que valga la pena guardar, ni experiencia que merezca conservarse. El arte ha dejado de entenderse como la búsqueda de la perfección absoluta, como la suma de todos los esfuerzos, de todas las tradiciones. El museo como sucede con las iglesias, sean de la naturaleza que sean, es un lugar de desmovilización.

Este anatema fue incansablemente repetido por todos los miembros de la vanguardia. Marinetti, con su retórica futurista —bien explorable en un país donde el peso de la tradición artística resultaba agobiante para la energía incendiaria de los jóvenes artistas italianos—, expone en crudo un sentimiento cada vez más extendido entre las minorías cultivadas, que va a condicionar en lo sucesivo la mirada sobre el museo. «¡Museos, cementerios! Idénticos, realmente, en su siniestro amontonamiento de cuerpos que se desconocen entre sí. Dormitorios públicos, donde se descansa para siempre, espalda contra espalda, con seres a los que se odia o a los que se ignora ... Que haga-

mos una visita anual, como quien va a ver a sus muertos... De acuerdo. Que depositemos una vez al año flores a los pies de la *Gioconda*, podemos aceptarlo. Pero, que vayamos a pasear a diario por los museos nuestras tristezas, nuestra frágil cobardía, nuestra íntimo desasosiego, eso es inadmisibles»³.

Sin embargo, y es aquí donde se establece una sensible diferencia con la crisis de los años setenta, a la que me referiré a continuación, esta ofensiva sólo denunciaba la inadecuación clamorosa entre los nuevos tiempos y el museo heredado del siglo anterior, su retraso para hacerse eco de la creación contemporánea. Pero no renuncia a su necesidad, porque ni siquiera los más radicales dejaron de mirar de reojo a la institución como tal. Y esto no sólo por el enorme interés que se despertó entre muchos vanguardistas por los museos etnográficos, sino sobre todo en un sentido más general, en tanto que su creación está pensada para el museo, abocada a él, como ya había hecho ver el sensato Cézanne, cuando aseguraba: «algunos piensan que hay que quemar el *Louvre*; y tienen razón, pero no hay que hacerlo».

Y efectivamente, aunque la modernidad artística combata su dogmatismo y la sacralización del pasado, al mismo tiempo exige la existencia del museo pues es su espacio de diálogo con la historia del arte. Dicho en otros términos, la vanguardia se mide constantemente con las restantes obras maestras de la tradición — sean clásicas o modernas, sea para adoptarla o

negarla— y nunca renuncia a orientarse en la historia y a tomar como parámetro de su inspiración la institución reconocida de *la pintura*, eso sí, entendida como un arsenal de fragmentos, lo que permite a Kandinsky aprender a «pintar el tiempo» gracias a los Rembrandt del *Ermitage*, a Picasso apropiarse de los desnudos del *Baño Turco* visto en el *Louvre* y a Jackson Pollock inspirar sus flameantes pinceladas en las visiones toledanas de El Greco que descubrió en el *Metropolitan Museum* de Nueva York.

Pero cerremos el paréntesis y volvamos sobre nuestro tema de hoy, porque el golpe de muerte que se asesta contra el museo, desde finales de los años sesenta y en la década siguiente, traspasa un nuevo umbral, en un delicado momento histórico, en el que se perfila un nuevo orden internacional surgido del capitalismo triunfante, de la fuerza con que la lógica industrial empapa las relaciones entre los hombres, y mediatiza la vida social, la cultura y el ocio. Al hilo, pues, de la muerte del museo se advierten cadáveres de mayor envergadura, terremotos mentales profundos, que socavan los modos de pensar, las costumbres, la creación artística y los valores hasta ahora incuestionables, poniendo sobre la mesa una radical negación a aceptar el orden establecido, el discurso autoritario de las instituciones culturales.

Esta guerra contra lo que entonces se llamaba *el sistema* se llevaba por delante al museo, pero desde luego arrasaba al arte mismo como institución, en un combate que empezó a hacer

su silenciosa tarea de socavamiento a comienzos de los años sesenta, en los *assemblages* de Rauschenberg que, al mezclar sin respeto reproducciones de Rubens con fotografías de la NASA, denunciaba con ironía la estructura de exclusión sobre la que reposa el museo. En el contexto de la revuelta contracultural, los artistas empezaron a huir de los museos tomando iniciativas que quedaban resumidas en esa consigna parisina que tan bien resumía el ambiente del momento: «llevemos la *Gioconda* al metro» y que fue más o menos adoptada por todas las corrientes que se sucedieron en esa década prodigiosa, desde el *pop art* al arte conceptual, pasando por *Fluxus*, el *arte povera*, el fotorealismo o los minimalistas.

A semejanza de los actores que abandonaron los teatros, de los estudiantes que renegaron de las aulas o de los locos que huyeron de los manicomios, los artistas también desertaron del museo, ansiosos por insertarse en el ritmo real de la vida e implicar a un público renovado y más vasto: conquistan la calle, trabajan en el desierto, en los espacios industriales de las márgenes de las ciudades, exponen en fábricas, instalan su estudio en un almacén, en escuelas abandonadas o en talleres de automóviles. Un abismo histórico, pues, se había abierto entre el arte, o el antiarte, y el museo, hasta hacer insoportable su misma mención, porque las propuestas artísticas, a las que casi no podemos llamar obras, negaban conceptualmente las convenciones del arte instituido: bien porque eran

efímeras (como el muro pintado por Sol Lewitt en la galería *Paula Cooper*), o bien porque carecían de una materialidad visible o estaban en el límite de la disolución (como la fina capa de polvo metálico que Richard Long dejó en la galería *Yvon Lambert*), o porque implicaban procesos vivos (como los caballos que Kounellis exhibió en *L'Attico*) o porque no eran transportables, al formar parte del cuerpo mismo del artista, o porque eran tan gigantescas que excedían físicamente la escala canónica de las obras que caben en los museos (como la *Spiral Jetty* de Smithson).

Mientras duraba esta revuelta, pareció que los días del museo estaban contados. No era capaz de dar acogida a estas nuevas formas de expresión. No se trataba sólo de que las obras no tuviesen suficiente mérito como para ser legitimadas por la institución, y traspasar así el umbral de la consagración histórica: es que la gente no las veía, físicamente, y el público se quedaba ciego ante la opacidad de su presentación: ¿unos caballos trotando por una sala de Roma? ¿un muro de una galería neoyorquina con unas rayitas hechas con regla y lápiz? ¿una fina capa de polvo en el suelo? «¡Ah, no!, decía el reputado crítico de arte William Rubin, el concepto de museo no es infinitamente extensible». Efectivamente, no se puede colgar un acontecimiento. Porque no eran obras de arte sino «modos de estar», como trataba de formular esa hoy célebre exposición, *When attitudes becomes form* presentada por Szeemann en

Berna, en plena revuelta, en 1969. La crisis alcanzó en ocasiones la dimensión de un sabotaje contra el museo, como el ejercido en 1969 por un numeroso grupo de artistas americanos, agrupados en la *Art Workers Coalition* (AWC), que desplegaron una violenta actividad guerrillera contra el *Moma* neoyorkino, el museo más comprometido con la difusión de la modernidad, que incluyó ocupaciones por la fuerza de su vestibulo, y *performances*, como un provocador «baño de sangre» —alusiva a la paralela crueldad de las matanzas de My Lai en Vietnam—, o la *Llamada para la inmediata revocación de todos los Rockefeller del patronato del Moma*, todo ello con el fin de denunciar la complicidad del museo con el sexismo, la exclusión racial y la guerra imperialista ⁴.

Sin embargo, estas expresiones de nihilismo museal terminarán por producir, en la década de los ochenta, y en medio de una nueva convulsión mental, podríamos casi decir, desconcertante, esa resurrección del museo de la que hoy seguimos disfrutando. En este nuevo escenario conviene tener en cuenta la emergencia de tres hechos «reales» que confluyen en la redefinición del museo del fin de siglo y que aún a costa de su enunciación lapidaria y algo esquemática conviene mencionar, porque dan el verdadero alcance del cambio verificado. Un cambio que empezó en los museos de arte contemporáneo, pero que terminó por extenderse a todos los demás, alterando profundamente los fundamentos museológicos de nuestro tiempo.

El primero de ellos, tiene un origen político, porque deriva de la irrupción, en el corazón mismo de la civilización blanca, de poblaciones y culturas procedentes de los continentes recién descolonizados en la década de los sesenta y de los consiguientes movimientos migratorios —hindúes y caribeños en Inglaterra, turcos y europeos del Este en Alemania, magrebíes en Francia, hispanos, negros y orientales en Estados Unidos—. Estas gentes extrañas irrumpen en las metrópolis con sus visiones del mundo *otras*, con sus lenguajes remotos e incomprensibles, quebrando el monopolio europeo en la interpretación de la historia y llamando a abandonar la ejemplaridad del modelo occidental. Los excluidos, los desplazados, los mudos, los que nunca habían hecho historia, toman la palabra imponiendo «otros» modos de valor, otros cánones estéticos, otras formas de verdad, que sacuden al viejo Occidente por las solapas, haciéndole consciente de su naturaleza mortal y relativa.

El segundo de los fenómenos, igualmente invasivo, es el enorme poder intelectual adquirido por los recursos informativos en las últimas décadas. Su implantación grandiosa, pero al tiempo ambigua y casi ilusoria, no supone sólo una expansión cuantitativa, sino que genera una nueva homogeneidad, una coreografía plana y uniforme, donde *todo* termina por convertirse en materia informativa, y donde las ideas, las modas y los valores, la teoría política y la reflexión estética, son sometidos a claves fácilmente

reconocibles, a pseudonormas filosóficas y estéticas, a tópicos de consenso reinventados, demagógicos y vendibles, que introducen una desconcertante opacidad en las relaciones de los individuos con la cultura. Aquí se manifiesta esa «debilidad de la verdad» tan deplorada por algunos teóricos del fin de siglo. La circulación rapidísima de modelos y de imágenes, la capacidad de la información audiovisual para engullir cualquier discurso, por muy marginal o heterodoxo que resulte, produce nuevas formas de falsificación cultural, que atraviesan las fronteras con mayor eficacia que los viejos ejércitos coloniales, e imponen una nueva centralidad, ahora virtual y teledirigida. Así, se ha ido ahondando cada vez más la división entre la cultura real y su imagen mediática, entre lo verdadero y la ficción, pues detrás de cada imagen ya hay otra imagen, aún más inconsistente ⁵.

El último de los hechos es lo que alguien ha llamado el «rescate estético de la existencia», una explosión estetizante estrechamente asociada a las prácticas del consumo, a los comportamientos de las masas urbanas y a la lógica de la producción comercial: el «ornamento» invade las relaciones con los objetos, la experiencia humana, los intercambios simbólicos y las aspiraciones más nimias; se convierte en un espectáculo de la superabundancia. Pero, el triunfo de la estética deriva, asimismo, de cierta incapacidad de la moral para ofrecer respuestas en un mundo de incertidumbres. El arte asume, en buena medida, el papel de la filosofía, y deja

de ser un momento segregado de lo cotidiano, «el domingo de la vida», para convertirse en un ámbito preferente de pensamiento e interrogación, en una esfera no desgastada de reencuentro con los mitos.

Estos tres fenómenos que presiden la cultura de los años ochenta han condicionado seriamente nuestra visión del fin de siglo, que ha dimitido, con cierto sentimiento de decepción, de las utopías radicales de los años de la contestación y la contracultura, que han sido abandonadas como proyecto político y como lenguaje, aunque es también cierto que han permanecido como un sustrato inolvidable, como una experiencia irrenunciable de varias generaciones. Y un remansamiento ideológico, un nuevo escepticismo, individualista y en buena medida conservador, han dado cuerpo a toda una serie de reevaluaciones teóricas, hasta determinar una nueva identidad cultural. Conviene no desdeñar este asunto que ha alcanzado la dimensión de una ruptura histórica, hasta presentarse como una «enmienda a la totalidad» que Occidente se hace a sí mismo, deteniendo por un momento la rutina de la historia y parándose a observar sus propias grietas, sus sombras. Hay algo de distinto y novedoso en esta reevaluación, que no es «nueva como siempre, sino *nuevamente nueva*»,⁶ porque representa la quiebra de un gran pacto histórico, del consenso en torno a los ideales de la modernidad. Las sociedades tardoindustriales desisten del proyecto ilustra-

do que habían asumido hace casi doscientos años —libertad, progreso, paz, universalización educativa, racionalización de la vida pública—, y lo que es más importante, reniegan de su fe en la historia como instrumento de comprensión. Tanto esfuerzo modernizador, tantos sacrificios, tantas conquistas civilizatorias para terminar comprendiendo, a la postre, que la libertad es el envés del imperialismo, que el progreso esconde explotación, que la paz exige la muerte de los otros, que los ideales estéticos son la cara visible de una censura. Tal «crisis de identidad» —difundida bajo una marca publicitaria de gran éxito, la llamada *postmodernidad*, un término equívoco a medio camino entre el lamento y la nostalgia, que traduce cierto sentimiento de «despedida»—, ha colocado a este final de siglo en una rara posición de «ulterioridad» con respecto a sí mismo⁷. Europa comprende que es mortal, y se siente irresuelta y dudosa; abandona sus viejas certezas y su optimismo, su sentido metafísico del arte, mientras va ganando terreno una cultura hostil a toda utopía, que sólo se siente en condiciones de garantizar un saber hecho de verdades débiles, no esenciales, sino ligeras y más temperadas, y, lo que es más decisivo, resignada a no poder elaborar una auténtica e imparcial comprensión de la historia.

Estas nuevas condiciones ideológicas y vitales han actuado poderosamente sobre las artes, sobre su forma de darse en los últimos treinta años y, por extensión, del museo. Adaptándose

a la complicada situación —reevaluación de la historia, ofensiva mediática, crisis del arte como institución, masificación de la estética—, consciente de la imposibilidad de mantener el modelo tradicional, iba a revelarse con una formidable capacidad para responder a la contestación más radical, a las exigencias museológicas de las nuevas prácticas artísticas, al nuevo perfil de la figura del conservador, del que se requiere no sólo un saber experto, sino también sensible, no sólo un dominio técnico, sino una posición moral⁸.

Así, aunque inicialmente las experiencias más audaces corrieron a cargo, como hemos visto, de las galerías privadas, la vieja institución emprendió la reconciliación y fue recobrando desde mediados de los setenta y abrumadoramente en los ochenta su protagonismo y su monopolio en la difusión del arte, por muy irreductible que éste pareciese a una consideración museal —así, el *Moca* de Los Angeles compró una obra tan inmuseable como *Double Negative*, formada por varias toneladas de tierra desplazadas por Heizer en el desierto de Nevada—, cerrando así un periodo de incertidumbres, de errores y experimentos. Nunca la creación de museos, de centros artísticos y de galerías de arte ha conocido la vitalidad de estos últimos veinte años, eso por no hablar de la eclosión de exposiciones, que se han convertido en el modo de aparición privilegiada del arte —y no sólo en las *Kunsthalle*—, contaminando con su discurso a los museos y sus

colecciones estables, muchos de los cuales han abandonado la presentación permanente de sus fondos y les someten a una reevaluación incesante, de acuerdo con una práctica iniciada por los museos anglosajones, de la *Tate Gallery* al *Moma*⁹. Y al final, en medio de tanta metamorfosis y confusión, asumiendo el estado residual de la cultura, su voluntad efímera, periférica y contradictoria, el museo se ha hecho cargo del desarraigo, desfondamiento y precariedad de los nuevos tiempos y les ha ofrecido sus paredes para enunciarse.

Para ello, insistimos, ha debido amoldarse al espíritu de los nuevos tiempos. De antemano ha renunciado al historicismo lineal del museo moderno, a su afán por encadenar una sucesión ordenada de estilos o de ismos —el renacimiento, el manierismo, el barroco; o bien: el cubismo, la abstracción, los surrealistas—. Nadie acepta su arrogancia histórica, su ilusa pretensión de hacernos revivir idealmente el pasado, de ver la marcha gradual de la historia, como si fuese una sucesión lineal e irreversible a lo largo de los siglos, en una cronología totalizante y exhaustiva. A cambio, se ha impuesto una «epistemología de la descontextualización», que favorece las interpretaciones cruzadas, los paralelismos espaciales —que tan excelentes resultados ha dado en la serie de grandes muestras del Centro Pompidou, *París-Berlín* o *París-Moscú*—. Esta naturalidad con que son recibidas las conexiones fragmentarias, hace posible exponer en un centro de arte contem-

poráneo una colección de arte cicládico o permite que las piedras totémicas de Ulrich Rückriem convivan apaciblemente con el busto de Nefertiti, como en el *Museo Egipcio* de Berlín. Tal museología ahistórica ha sido espléndidamente puesta en juego en las exposiciones de Harald Szeemann, en las que prescinde del *continuum* temporal, en favor de una «poética de la exposición» de gran intensidad — como se revela en *El triunfo del materialismo* o en *Suiza Visionaria*— en la que la mezcla de autores, pongamos Brueghel y Beuys, esta sometida a una lógica interna no dogmática, que permite a la obra conservar su espacio de libertad sin obligarla a ilustrar nada, pero forzando al espectador a una «interactividad», que sin necesidad de manipulaciones ni aparatos, dispara su imaginación. Este nuevo modo de entender el museo basado en el intercambio de los saberes, en la transversalidad de las disciplinas ha tenido efectos refrescantes sobre algunas centros que arrastraban una vida tediosa y polvorienta, que ofrecen visiones inéditas de sus colecciones y captan con ello públicos nuevos. Así, el *Museo de Artes Decorativas* de Viena ha encargado el diseño de sus salas a grandes artistas contemporáneos mientras el *Louvre* invita periódicamente a una figura relevante pero ajena al mundo del arte para que organice una exposición con los fondos del gabinete de grabados de acuerdo con un tema elegido por él mismo, como hizo recientemente Derrida con la ceguera en sus *Mémoires d'aveugle*.

Asimismo, el museo ha renunciado al viejo enclaustramiento que le separaba en especialidades —arte clásico o arte contemporáneo, antropología o ciencia, pintura o antigüedades—, olvidando sus prevenciones contra el contagio disciplinar e inventando una «museología de la contaminación» que ha amparado fascinantes experimentos hermeneúticos, como el desarrollado en el *CAPC* de Burdeos, uno de los centros europeos más interesantes bajo la dirección de Froment, que se inauguró en 1984 con una evocación del mundo personal de un gran pensador bordelés, Montaigne, cuya tolerancia y cosmopolitismo querían ser el horizonte moral del nuevo museo, y en la que la edición original de los *Ensayos* del autor convivía con los grafismos de grandes lienzos de Twombly, iniciando así una serie de exposiciones que ponían en juego la relación pintura / escritura, con resultados sugerentes y muy rigurosos. Más recientemente, en 1996, en esa misma línea, una gran exposición en el *Beaubourg* de París reunía obras del siglo XX en torno a un atípico concepto artístico inspirado por la literatura de Bataille, *Lo informe*, que atravesaba diagonalmente toda una serie de propuestas que nunca habían sido conectadas bajo esta arriesgada lectura y que ofrecía una visión insólita pero muy coherente de ciertos problemas del arte contemporáneo que hasta entonces habían permanecido ignorados. Y es que ésta es la naturaleza del museo de fin de siglo donde no se ofrecen sino instantes desligados, descu-

brimientos parciales, interpretaciones provisionales: no tanto *todo* Van Gogh, por referirnos a una serie de exposiciones muy recientes, sino su relectura de la pintura de Millet, o su amistad con el melancólico doctor Gachet o la sombra tutelar de su hermano Theo. Porque el museo no desea tanto ofrecernos la verdad como el placer. No nos invita a un *siempre* eternizado sino a un *ahora mismo* sin continuidad. Renuncia a las demostraciones y nos lanza a la intemperie de nuestras propias dudas.

Y como no podía ser menos en una época de auge de la interpretación y del relativismo cultural, de defensa del juicio individual y desconfianza de las consignas preestablecidas, ha otorgado una prioridad desconocida hacia las cuestiones del «efecto» de la obra de arte, de las condiciones en que se ofrece a la comprensión, de su recepción por el espectador. Cambia así, la naturaleza del espectador, que ha dejado de ser el observador íntegro y cartesiano, que comprende las obras porque las conoce de antemano, y se convierte en un contemplador inmerso en la vivencia del *momento*, en la intensidad de la experiencia estética; un espectador con más cuerpo que alma, implicado en un punto de vista, «con un delante y un detrás», atrapado en el horizonte de su percepción⁹. El visitante interactivo abandona su antigua pasividad pensante, su comprensión introspectiva, en beneficio de la excitación sensorial, de la plenitud corporal —que ha generado, en algún caso, una gramática sensorial al servicio de una

«museografía de la sugestión», como se practica en ciertos museos etnográficos y hasta un repertorio de olores para uso de conservadores, editado, como no podía ser menos, por un enólogo francés¹¹—. Surge entonces un espectador-convertido-en-percepción-pura, que recrea para sí la experiencia mediante fórmulas de simulación del hecho científico o de la reconstrucción histórica, más o menos razonables (como en la exposición de 1999 del Museo Arqueológico de Nápoles sobre *La vida cotidiana en Pompeya*) pero a veces de una desesperante banalidad, y donde no siempre el *ver* o el *tocar* son una garantía de la claridad de la comprensión¹⁰.

Pues el ámbito de las comunicaciones ha revolucionado la función educativa del museo que, tras ser la base de su consolidación desde los años veinte y de su proyección pública, se ha visto totalmente sobrepasada por la *democratización* informativa y por la agilidad de las redes mediáticas. Gracias al poder omnímodo de ciertas industrias culturales, de la edición y la prensa audiovisual, gracias a la posibilidad de fabricar productos de cultura mediante procedimientos y escalas industriales y a las facilidades de acceso a los bienes culturales que incluye a amplios sectores sociales hasta entonces inatendidos, la cultura ha abandonado su viejo confinamiento y su difusión minoritaria, liquidando, quizá sólo en apariencia, el viejo antagonismo entre minorías cultas y muchedumbre ignorante, en beneficio de una generalización de lo artístico, cuyo

terreno de influencia se ha ensanchado hasta hacerse tan extenso como el mismo mercado. En el peor de los casos, este universo mediático suplanta la vocación enseñante de los museos por el espectáculo «dysneificante» de los medios audiovisuales y por estrategias de simulación, como sucede en algunos museos científicos que se aprovechan de la mediación ilusoria de lo tecnológico, con un éxito que no siempre se compadece con el escaso rigor de sus planteamientos, a veces realmente perniciosos en su confusión entre información y saber, en la defensa del aprendizaje sin esfuerzo y del ocio pseudocreativo y en definitiva, en una infantilización de las «emociones fuertes».

Por último, y como efecto de la explosión del campo estético y de las prácticas del mestizaje cultural, se ha producido un ensanchamiento enorme del repertorio de lo museificable, porque las artes han acogido bajo su paraguas a todo tipo de expresiones antes consideradas marginales, integrando en la mirada artística bellezas plurales y antagónicas, procedentes de otras culturas o de subculturas marginales de la propia sociedad occidental, que abarcan objetos del comercio urbano, tradiciones de minorías étnicas, productos *kitsch*, utensilios de diseño fabricados en serie, productos de la contracultura. De manera que la ambición enciclopédica y momificante del museo moderno se ha visto depasada por un postenciclopedismo, caótico pero aún más abarcador. Nada, ni siquiera la vulgaridad más detestable, ni aún

la violencia más insostenible —como esa escandalosa exposición del *Museo de Brooklyn* que ha provocado la intervención censora del alcalde de Nueva York—, queda excluido de esta estética de la contaminación, donde conviven, la publicidad y el pastiche, el matadero y el *videoclip*, el alto saber y la diversión, lo cocido y lo crudo, en un sistema que revaloriza la apropiación de cualquier objeto, la descontextualización de su cometido y la desnaturalización de su significado.

Cabría entonces, y como conclusión, salir aquí al encuentro de las palabras pronunciadas por el escritor y dibujante Günter Grass la semana pasada en su discurso de agradecimiento por el premio recibido en España. Él habla de literatura, pero sus palabras pueden entenderse también como un reflexión general sobre la cultura de este fin de siglo y, por extensión, sobre el papel que corresponde a los museos: «una buena parte de la literatura de la que soy capaz surge de las pérdidas. Cuando los sistemas se estrellan contra su propia historia, cuando junto a la libertad llega la miseria y se añaden las oleadas de refugiados de la más reciente emigración de los pueblos, cuando el gremio de los historiadores, cansados de pelearse por notas a pie de página, se extravía en la incertidumbre de la posthistoria, la Literatura se *cotiza alto*. Vive de las crisis. Florece entre los escombros. Escucha el ruidito de la carcoma. Su función es profanar cadáveres. Por un precio, o por nada, vela a los difuntos. Y cuenta a los supervivientes,

siempre de nuevo, las viejas historias». Es probable que este «siempre de nuevo» que nos promete la literatura sea también un buen programa para los museos del nuevo siglo, reconociendo las tensiones del presente y abriéndose a los vendavales del futuro; haciendo suya, en suma, esa pluralidad de mundos diversos, ese vértigo de valoraciones distintas de la belleza, de cánones heterogéneos que coexisten babélicamente, y que son hoy el signo de nuestro tiempo.

María Bolaños

NOTAS

(1) POULOT, Dominique, «Le reste dans les musées», *Traverses*, nº 12, 1984, pp. 100-115. Bien entendido que este origen jacobino es sólo aplicable a los museos continentales, constituyendo el museo anglosajón un modelo bien diferente, el llamado «evergético», fundado por un coleccionista particular que lo trasfiere a una institución pública, o el de origen comercial, esto es, el museo formado mediante la compra de piezas o de colecciones enteras, caso del *British Museum* de Londres. M. FUMAROLI, «Les musées au service du public. Les origines», E. BONNEFOUS (dir.), *Droit au musée, droit des musées*. París, Dalloz, 1994.

(2) VALÉRY, Paul, (1962) «Le problème des musées». (*Oeuvres II*. París. Gallimard, pp. 1290-1293. Asimismo ADORNO, Theodor W., (1962) «El museo Valéry-Proust», *Prismas*. Barcelona, Ariel.

(3) MARINETTI, Francesco Tomasso., (1973) «Manifiesto futurista», en G. LISTA, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*. Lausana, L'Âge d'Homme, pp. 85-89.

(4) STANISZEWSKY, Mary Anne, (1995) *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MIT, pp. 264-268.

(5) DERRIDA, Jacques, (1994) «El otro cabo», en JARAUTA, Francisco (coord.). *Otra mirada sobre la época*. Murcia, Arquitectura, p. 94. Asimismo VATTIMO, Gianni, (1990) *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1990.

(6) DERRIDA, Jacques, *op. cit.* Sobre este mismo asunto trata, en esta colección de artículos, la colaboración de Roberto ESPOSITO, titulada «Occidente».

(7) HEINICH, Nathalie, (1989) «La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste», *L'Art con-*

temporain et le musée. Cahiers de MNAM, Hors série, pp. 37-44.

(8) Esta influencia de la exposición temporal sobre el museo ha sido estudiada por POINSOT, Jean-Marc, (1986) «La transformation du musée à l'ère de l'art exposé», *Traverses*, n° 36, enero, pp.42-49. Asimismo, para el panorama italiano, CINCINELLI, Saretto, (1994) «El museo como escenario y la desmaterialización de la obra», *El Guía*, 4, pp. 64-66.

(9) KRAUSS, Rosalind, (1993) «Arte en tránsito». La lógica cultural del museo tardocapitalista», *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 39, pp. 16-25.

(10) NICOLAS Alain (ed.), (1983) *Nouvelles muséologies*. Marsella, pp. 83-88.

(11) MICHAUD, Yves, (1989) «Voir et ne pas savoir», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 29, pp. 17-32.