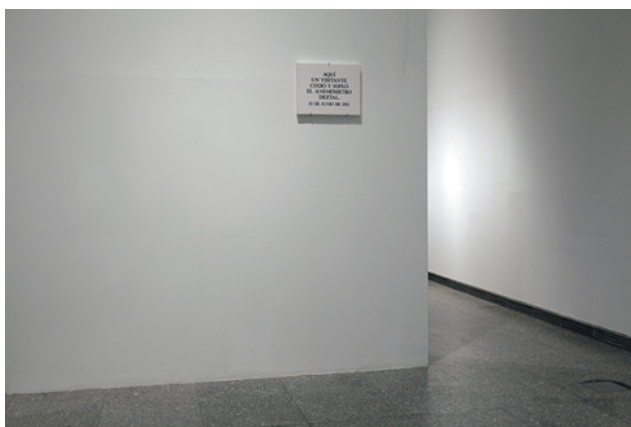


Museu i col·lecció: llegats, dilemes i reptes

 quaderndelesidees.press/museu-i-col·leccio-llegats-dilemes-i-reptes/

January 1, 2014



Obra de Joan Fontcuberta a l'exposició No tocar, por favor (Museu Artium, Vitòria, maig-setembre 2013). notocarporfavor.wordpress.com

Fins la data, s'han publicat abundants assajos crítics sobre la funció del museu.

D'aquests, hem après que el museu d'art contemporani a Espanya, impulsat durant els anys vuitanta, responia a un model que aprofundia en els canons propis del museu modern —en un moment en què ja estava periclitat—, però en un nou escenari postmodern que fomentava la cultura com a recurs socioeconòmic. Com a resultat, institucions com el Museu Reina Sofia i més tard el MACBA, van començar a conformar col·leccions d'art contemporani clarament sota criteris de mercat en connivència amb galeries, crítics i marxants d'art.

Tanmateix, el relat amb el qual es van embolcallar aquests centres era ben diferent, la qual cosa va representar un manifest exercici d'il·lusionisme, de distracció. Del que es parlava era de ciutadania. Nombrosos governs i ajuntaments d'arreu de l'Estat van crear una enorme quantitat de museus com a continents “naturals” on es podien cosir històries sobre l'educació dels espectadors. La cultura era mobilitzada com a senyera democràtica capaç d'articular una nova societat que ja no es mogué en termes ideològics o polítics, sinó en el marc d'una “gran aventura individual”. L'abast d'aquest programa d'estat al voltant de la causa individualista de la cultura a Espanya provocarà el naixement d'una nova religió, d'una nova església on educar els ciutadans de la democràcia i on generar indústries culturals amb les quals acabar amb el projecte polític de l'avantguarda, tan vinculat al temps de la dictadura. Dels dotze museus d'art contemporani existents a tot l'Estat el 1981, hem passat a tenir-ne 126 avui. Una proporció que no trobarem a cap país del món.

Altres institucions, com les entitats bancàries, van intentar configurar un patrimoni públic per subratllar la seva projecció social entre la comunitat, sent el programa d'art de la Fundació “la Caixa” el model més representatiu. En ambdós casos, les col·leccions es vestien de narratives marcadament historicistes, dirigides a recuperar un lloc en la

modernitat europea mitjançant una lectura formalista, linealment cronològica i saturada de noms propis, moviments i categories estanques, que oferien un accés immediat a les obres, fomentant la mirada passiva del visitant de museu: de nou un exercici de màgia, perquè el relat parlava d'inversió social que revertiria els seus guanys (els dels bancs) en l'accés gratuït dels públics i en programes educatius, quan la realitat era l'intent de creació d'un mercat elitista de l'art. Aquesta concepció, aparentment transparent i exempta d'antagonismes, volia fer de l'art un element bàsic per consolidar el discurs de la nova democràcia fins ben entrats els anys noranta. Així, el museu es va adequar ràpidament a la urgència del consens polític forjant un consens estètic per afavorir la internacionalització del país d'una banda, i el creixement econòmic d'una altra. El mapa dels nous museus i centres d'art creats entre 1982 i 1995, que demostra l'encaix del valor de la cultura en la reconceptualització de l'estat-nació en temps d'hegemonia del capitalisme global financer, ho diu tot. Com han expressat alguns especialistes, els museus d'art contemporani "van quedar atrapats" en la dicotomia centre-perifèria; entre la responsabilitat de proveir capital cultural a l'estrenada ciutadania democràtica i l'assimilació de la cultura a l'espectacle del consum.

Malgrat la tímida aplicació de les teories de la diferència els anys 1990 —sensibles a representar les singularitats històriques de la realitat local i les que afecten a les identitats sexuals, de gènere i classe—, el museu no va aconseguir eradicar certes formes d'exclusió entorn a l'accés i els usos de la cultura. Contràriament, els efectes del multiculturalisme van falsejar els intents de repolitització del museu, deslligant les modalitats de subjectivació representades de les pràctiques socials que li eren pròpies.

La majoria de col·leccions públiques construïdes per entitats locals al territori (a Catalunya, per exemple) s'han mogut emmirallades amb la idea de poder aconseguir atenció més enllà del seu context natural, del seu teixit social. Per ser ciutadà de primera calia tenir les mateixes infraestructures culturals que les grans capitals, oblidant la possibilitat d'abonar la molsa que fa possible l'enriquiment i varietat dels bolets i la flora autòctona. Per ser ciutadà de primera calia atraure el públic cap a aquells estils propis d'un món globalitzat. Les col·leccions aplegades per les institucions locals —una gran majoria— es van deixar endur per una pintura pèssima —la dels anys vuitanta—, producte de la influència de conceptes com el de *genius loci*, promogut pel crític d'art italià Achille Bonito Oliva i els seus acòlits: pur provincialisme teosòfic destinat a vertebrar turismes globals. Qui es pot mirar avui aquelles col·leccions on s'hi van abocar tants diners? No cal exigir explicacions quan avui amaguen aquelles obres, morts de vergonya, als magatzems dels museus?

No és, aleshores, que la cultura deixa de ser ideològica, sinó que la cultura esdevé la ideologia. Aquests relats, fantasmagòrics en el sentit d'ocultar-ne la font i l'objectiu, han assolit els darrers anys una intensa implosió. La transparència pornogràfica provocada per la plena assumpció de la desfeta de les tesis culturalistes de la transició i la plena assumpció de la victòria de les tesis industrialistes, ha dut a la fusió de les col·leccions del MACBA i de la Fundació "la Caixa"; a la vergonya de veure com els ens públics locals semblaven apostar pels centres de producció, només perquè es connectaven amb

les gran capitals, amb Barcelona. En el moment en què va haver-hi l'oportunitat de projectar-los "cap a dins", quan el Govern català els abandonava, com en els casos de Mataró, Girona, Tarragona, Olot, etc., els ajuntaments no van fer res per deixar-los defallits.

La clara reorientació de les polítiques del museu en les anomenades indústries culturals ha despertat, no obstant això, un compromís crític en determinats agents sobre el lloc que ha d'ocupar el museu en la contemporaneïtat. Per a aquests, la identitat de la institució exigeix avui una nova lògica estructural que reforci la seva vinculació amb les dinàmiques constituents de la societat. I aquí voldríem posar l'accent en dues reivindicacions. La primera té a veure amb la voluntat de restituir el patrimoni, la col·lecció, com a bé comú. Això implicaria «una profunda crítica sobre el museu com un lloc d'acumulació de propietat, com a institució que regula el monopoli nacional del patrimoni artístic contemporani» —declarava recentment Jesús Carrillo, responsable d'activitats públiques del museu Reina Sofia. Així doncs, caldria preguntar-se: Quina idea de patrimoni hauria de configurar el museu d'art contemporani? Com s'hauria de gestionar i basant-se en quins criteris i condicions? Quines prestacions de servei públic s'haurien de garantir per facilitar l'accés, la interpretació i la participació col·lectives d'aquest patrimoni?

La segona qüestió, lligada a la primera, s'adreça a l'educació entesa com una mediació entre els centres d'art i les comunitats locals. Malgrat que la tendència de molts centres ha estat la de reproduir els clixés reformistes, la gradual conversió dels programes d'educació heretats del museu modern en els anomenats DEA (Departaments d'Educació Artística) ha significat els darrers anys un nou enfocament dirigit a assajar altres models de relació i d'acció ciutadana a través de les arts. Tot i l'aparent restitució pública de l'educació en els museus, no podem obviar el fet que la precarietat en la formació artística del professorat a les escoles, la precarietat general a l'escola pública i la progressiva desaparició de les humanitats als plans d'estudi, ha provocat que cada cop més siguin els departaments pedagògics dels propis centres d'art i museus els responsables de connectar l'alumnat amb l'art, amb els riscos que suposa d'instal·lar la idea d'una pràctica artística estrictament vinculada als espais museístics institucionalitzats. Sense oblidar que l'aposta que s'està fent per una educació privada i elitista provocarà inevitablement l'adhesió continuada a una interpretació classista de l'art, vinculada estrictament a la competència mercantil i a les institucions que l'emparen.

En definitiva, si s'aspira a la gestió comunitària dels recursos públics atorgant a la col·lecció (tradicionalment entesa com un mecanisme de legitimació de les elits) la categoria de bé comú, caldrà en conseqüència reconsiderar l'educació al museu des de la seva dimensió política. Des d'aquesta perspectiva, l'educació recuperaria el seu sentit alliberador actuant com una pràctica col·lectiva des de la qual pensar i enunciar les maneres en què produïm i disseminem els relats i els llocs del comú.

Jorge Luis Marzo i Montse Romaní formen part del col·lectiu SUB. La societat U de Barcelona, juntament amb Tere Badia, Guillermo Trujillano i Octavi Comeron. Des

de 2011 duen a terme una investigació sobre les relacions entre l'art i el poder en el context artístic de Catalunya. La primera fase ha donat lloc al documental: MACBA. La dreta, l'esquerra i els rics (2013). [Veure vídeo](#).

Montse Romaní és investigadora i productora cultural. Membre de la plataforma artística [Subtrames](#). Jorge Luis Marzo és historiador de l'art, comissari d'exposicions, escriptor i professor ([web](#)).

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal](#) i [política de privacitat](#).



Obra de Félix Pérez-Hita a 'No tocar, por favor'