



EL VIAJE DE LOS MUSEOS. EL VIAJE DEL MACVAC

THE JOURNEY OF MUSEUMS. THE JOURNEY OF MACVAC

María Dolores Jiménez-Blanco
Universidad Complutense. Madrid

Resumen El museo, en todas sus variantes, es una institución ligada al viaje: viaje físico al lugar donde se conservan tesoros, viaje espiritual como el que realiza el espectador al contemplar las piezas, viaje conceptual como el que realizan las piezas por el mismo hecho de estar en un espacio de connotaciones sacralizantes. Pero puede hablarse también de otra forma de viaje en relación con el museo: la que se ha producido a través del tiempo y el espacio, dando lugar a diversas formas de concebir y entender el museo. Este artículo explora esas ideas deteniéndose en algunos ejemplos concretos.

Palabras clave Museo, viaje, cultura, democratización, exposición.

Abstract The museum, in all its variations, is an institution linked to journeys: a physical journey to a place where treasures are preserved, a spiritual journey like the one made by the visitor while contemplating the pieces, and a conceptual journey like the one the pieces make by the mere fact of being in a space with sanctifying connotations. But you can also talk about another way to travel in relation to the museum: the one that happened through time and space, leading to different ways of thinking of and understanding the museum. This article explores these ideas examining some specific examples.

Keywords Museum, Travel, Culture, Democratization, Exhibition.



Cámara de las maravillas. Museo de Ferrante Imperato. Grabado de su *Historia Natural*, Nápoles, 1599.

Solemos pensar en el museo como una realidad propia del mundo contemporáneo, y ligada en su nacimiento a la filosofía de la Ilustración. Como todos los tópicos, esta idea tiene algo de verdad: el museo como institución pública dedicada a salvaguardar un patrimonio –artístico, pero no solo artístico–, y orientada a la democratización de la cultura, es efectivamente una realidad que parte del régimen político surgido de la Revolución Francesa, y que, con infinitas variantes sigue vigente en la actualidad.

Pero lo cierto es que el concepto de museo es mucho más resbaladizo que lo que esa definición pudiera sugerir: en la actualidad hay tantos modelos de museos como instituciones existen, y resulta especialmente interesante hacer un recorrido por las diversísimas circunstancias geográficas, sociales, políticas o

económicas que han ido dando lugar a diferentes tipos de museos, y que a lo largo del tiempo han ido creando una trama de centros culturales en los que puede inscribirse el MACVAC –Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni. A ese recorrido hace referencia el título de este artículo, *El viaje de los museos*.

Relacionar el museo con el viaje es, además, lógico por otro motivo: el museo es una institución cultural en cierto modo inseparable de la idea de viaje. Ya desde la época clásica algunos viajeros, como Pausanias, se desplazaban hasta lugares lejanos para contemplar, tocar o simplemente estar en el mismo lugar que algún objeto en cierto modo considerado mágico, y después poder contarlo: desde trofeos asimilables a victorias militares o políticas, hasta riquezas capaces de simbolizar el

poder de determinados personajes. En la Edad Media, el magnetismo vendría especialmente de reliquias cuyo valor religioso parecía tener poderes no sólo para el cuerpo sino también para el espíritu: grandes peregrinaciones desembocaban, desde diferentes confines de Europa, en lugares aparentemente bendecidos por poseer algún objeto material concreto que contagiaba de sacralidad a su entorno, como Santiago de Compostela. Algo más tarde, ya a finales del Renacimiento y especialmente en los contextos manierista y barroco, las cámaras de maravillas se concebían en algunos casos como hitos, como puntos de atracción para viajeros especialmente sofisticados, que buscaban aquello que, por su rareza, sólo en determinado lugar podía encontrarse reunido. Todos esos comportamientos adelantan, en realidad, los de nuestro turismo de museos actual. Como en los tres casos señalados, también en los museos actuales se reúnen piezas especiales, distintas de los objetos que nos rodean en nuestra vida diaria, unas veces por sus connotaciones o por sus significados, otras por su factura o por sus materiales; unas veces por su capacidad de sobrevivir a su tiempo, otras veces por su capacidad de representar a su tiempo.

Quizá el antecedente más directo del turismo de museos de las últimas décadas, que en definitiva es un peregrinaje por lugares diferentes de aquel en el que vivimos para contemplar determinados tesoros, se encuentre en las visitas de los viajeros del llamado *Grand Tour*, allá por el siglo XVIII, a las grandes colecciones italianas en busca del conocimiento que proporcionaban la proximidad a los restos de la cultura clásica. La principal diferencia entre ambos ritos estriba en que los siglos XX y XXI la costumbre de viajar a ver colecciones y museos ha dejado de ser una rareza sólo al alcance de élites aristocráticas. Con la generalización industrializada del viaje organizado, el museo es para una parte muy importante de los viajeros un lugar obligado de peregrinación, independientemente del significado que le den a ese *desplazamiento*. Pero detengámonos ahora en la idea de *desplazamiento*, que también interesa en relación con otros aspectos del museo: mencionábamos el *desplazamiento* físico de los espectadores que visitan museos sobre todo cuando están lejos de casa; pero recordemos también su *desplazamiento* espiritual, intelectual o social: se supone que la visita al museo tiene poderes educativos, es decir, capaces de transformar en positivo a quien la practica –igual que antes sanaba el peregrino que llegaba al lugar donde se custodiaba la reliquia. Y detengámonos también en el viaje de los objetos, que sufren sus propios *desplazamientos* en varios sentidos. En primer lugar, el objeto se descontextualiza: deja de estar en el lugar y en el ámbito para el que fue creado, cambia sus condiciones espacio-temporales, pero también su sentido. Quizá el ejemplo más claro sea el arte religioso, que aún dentro de nuestra propia cultura en la sala del museo es apreciado no por sus cualidades persuasivas sino por sus cualidades formales: deja atrás su sentido trascendente y se contempla solo como un objeto. Al mismo tiempo, cualquier objeto por el simple hecho de estar en la sala de un museo sufre otra transformación: se sublima. Si el primer *desplazamiento* hace «descender» algo trascendente a su mera materialidad, el segundo «eleva» a cualquier objeto sublimándolo. De manera que el museo es, en sí mismo, una máquina de viajar: en el tiempo, en el espacio, en la consideración tanto del espectador como del propio objeto...

Ya en el siglo XVIII, cuando los primeros «turistas» (miembros del *Grand Tour*) se desplazaban fundamentalmente del norte al sur de Europa para ver arte, y para verlo además en lugares dedicados a su exposición pública o semipública, los palacios y galerías aristocráticos italianos fundamentalmente, se establecieron algunas de las costumbres que después caracterizarían la visita al museo: lo que visitaban eran espacios solemnes con obras

escogidas por su belleza y excepcionalidad. Las salas solían estar situadas a lo largo de un eje longitudinal, de manera que se facilitase la circulación. Y en ellas se presentaban numerosas piezas en conjuntos formados en función de afinidades formales, mezclando arte romano, renacentista y barroco en lo que podría tomarse como una primera narración museística que se proponía, sin embargo, sin demasiada información escrita porque iban dirigidas a un público muy sofisticado. La Roma del XVIII, incluso antes, ya en el XVII, se convirtió en lugar de encuentro para artistas y coleccionistas de las más diversas procedencias, que podrían alargar su recorrido, más o menos codificado, al sur de Italia. En ese contexto, colecciones como las de la familia Borghese hablaban no sólo de arte: aquellos grandes conjuntos lanzaban un mensaje acerca del poder y la riqueza de quien los poseía. Y tanto los que poseían como los que visitaban eran privilegiados, y con la propia costumbre de la visita a las colecciones se confirmaban unos y otros se reconocían como tales.

La novedad que se produce con el cambio del escenario italiano tardobarroco al francés de la Ilustración es la democratización de aquella costumbre. Lo que habían sido grandes colecciones reales francesas, pensadas solo para el disfrute de una pequeña corte de privilegiados, comenzaría a ser disfrutado por un público mucho más amplio, que además se reconoce como comunidad democrática justamente por tener acceso a lo que antes le era vedado. El Louvre tiene en ese sentido un carácter absolutamente simbólico: de palacio-sede de la monarquía francesa a gran museo público en el que se exalta, además, la tradición histórica francesa. O mejor, una determinada historia: la que explicaba una trayectoria de éxito que, gracias a la Revolución primero y al Imperio después, hacía de Francia la nación más poderosa de Europa. Los símbolos nacionales, sobre los cuales se construye una historia y

una identidad diferencial, dejaban de ser algo relacionado con una familia o una élite, para relacionarse con todo un pueblo. Para hacer más visual esa idea, se abre la entrada del lugar donde se conservaban aquellos tesoros a todo el público, que al tomar posesión de ellos se reafirma como comunidad.

Pero había más ideas interesantes en ese viaje del Antiguo Régimen al Nuevo Régimen, de la Francia monárquica a la postrevolucionaria: los visitantes del museo ya no formaban parte de la élite aristocrática –no eran como los visitantes de los *palazzos* italianos participantes del *Grand Tour*. Ahora el museo tenía, como puede desprenderse de lo que acabamos de explicar, una función didáctica: por eso era muy importante decidir no sólo qué se exponía, sino cómo se exponía, de manera que además de transmitir ese mensaje general (las riquezas de la monarquía lo son ahora del pueblo y por eso Francia es un país fuerte) debían también aleccionar sobre historia del arte a un público que no había tenido acceso a él (fuera de las iglesias) hasta entonces. Había que proponer un relato preciso, ordenado, que no sólo ensalzase la calidad de las piezas sino que además permitiese comprender la evolución de los estilos y sirviese para exaltar los grandes momentos de la historia del arte: la Antigüedad clásica primero, el Renacimiento después, y por último el Neoclasicismo (es decir, el presente francés desde el que se construye la narración). Se perfecciona entonces algo que, en realidad, ya había empezado a producirse en las colecciones germanas algo antes: la colocación taxonómica de las colecciones por escuelas, por cronologías, por autores... en recorridos que resultasen claramente didácticos. Los museos favorecerían en ese sentido los espacios longitudinales (ya los tenía el Louvre, como antes los *palazzos* romanos, y a partir de ahí los tendrían todos los nuevos museos construidos en el XIX), que permitían visualizar la idea de progreso lineal de la historia. Pero



Museo del Louvre, París.

todo aquello implicaba también otras cosas: como pronto explicaría Paul Valéry (1923), el museo significaba una descontextualización de las piezas a veces demasiado radical, que conllevaría en algunos casos a la falta absoluta de conexión del objeto con el significado y el entorno para el que fue creado. Y el ambiente creado en el museo, señala el propio Valéry, con esa atmósfera reverencial que se desprende de la idea de crear una historia transcendente, también comportaría un enrarecimiento que llegaría a incomodar al espectador, que no puede sino limitarse a comportamientos muy encorsetados, y que se ve incapaz de sentirse en su casa por mucho que en teoría se le abrieran de par en par las puertas de lo que antes habían sido los palacios reales.

Esa idea del museo como un espacio sagrado para el arte ha sido muy, muy analizada. También la idea de exclusión que conlleva: todo

lo que no estuviese en las salas estaría en clara posición de desventaja: se quedaba «fuera» del relato. Hay un corte tajante entre lo que se considera canónico y lo que no, y ese corte se sitúa en la decisión de quienes seleccionan las piezas para su exposición en el templo que es el museo. Ya lo recuerda Bataille (1930): el museo tal como lo entendemos se crea en el mismo momento de la guillotina.

Ahora bien, quizá el lugar donde la idea de sacralización, y de canonización (en todos sus sentidos y acepciones) se produce de forma más codificada, y tiene por tanto un mayor impacto, no es Europa, aunque se inspira claramente en modelos europeos. Viajamos ahora al Nueva York de entreguerras, y concretamente a uno de los momentos tradicionalmente conceptualizados como más dramáticos en la historia de la ciudad: 1929. Es el año del famoso *crack* bursátil que



Museo del Prado, Madrid.

da lugar a un período de crisis económica profunda lo que, a su vez, suele verse como un presagio de las peores situaciones políticas en Europa, que acabarían por desembocar, una década más tarde, en la segunda guerra mundial. Es precisamente en ese momento, y eso es especialmente destacable, cuando un grupo de mujeres muy ligadas a los círculos más elevados de la sociedad neoyorquina ponen en pie la idea de crear un museo que consiguiese que Nueva York pudiera compararse con las grandes capitales europeas.

La idea nacionalista detrás de la creación de un museo es algo relativamente frecuente: ya decíamos que en el Louvre se potenciaba la noción de una Francia fuerte, capaz incluso de dominar Europa, y capaz de vencer grandes obstáculos como la desigualdad social a través

de instituciones democráticas. El MoMA, especialmente desde 1939, ejercería un papel similar en el contexto americano.

En ese sentido, y como un pequeño excursus, recordemos que muy poco después de la creación del Louvre la idea de comunidad en la que se reconocen como iguales entre sí quienes comparten una misma historia se vería reforzada por la yuxtaposición de un claro contrapunto: el de los museos de etnografía, los museos que respondían al contexto de las grandes metrópolis coloniales como el mismo París, pero también Londres o Berlín, los museos en donde se confinaba amontonado todo aquello que, precisamente por ser tan «otro», venía a subrayar la superioridad de quienes lo custodiaban. Si los museos fueron y son máquinas de crear discursos, en el contexto de los nacionalismos del XIX también lo fue

por ejemplo el Museo del Prado. Fue abierto en 1819 al calor de las ideas de la Ilustración, pero también, y quizá sobre todo, cuando después de la guerra napoleónica se quería reivindicar la potencia de la llamada «Escuela Española», que precisamente comenzaba a ser apreciada internacionalmente gracias a la nueva visibilidad alcanzada a través de la mirada de los románticos ingleses y franceses.

En el caso del Prado, como en el Louvre, se quería ensalzar una línea genealógica de lo *nacional*: la idea de un pasado glorioso era plausible y hasta deseable. Pero, volviendo al Nueva York de finales de los veinte, todavía una ciudad culturalmente muy provinciana, y además muy consciente de su lugar en el juego de poder de la cultura internacional, lo verdaderamente importante era el presente. Si algo caracterizaba a la sociedad americana frente a la europea era su apertura a la novedad,

su modernidad. Por eso era importante hacer un museo que viniese a consagrar esa idea como central: Estados Unidos no tenía una larga historia, siglos de reyes y batallas, pero su Revolución (de hecho, anterior a la Francesa) pondría las bases del mundo moderno. Por tanto merecía la pena crear un museo que hablase del mundo moderno, que crease la imagen de Nueva York como ciudad culta pero desde sus propias premisas, desde su propia circunstancia. En este caso, nadie mejor para financiar este proyecto que la familia Rockefeller, que simbolizaba el triunfo de la plutocracia, el triunfo del capitalismo americano.

Merece la pena, en este viaje que ha pasado por Roma, París y Madrid, y que de hecho podría haber pasado también por Londres (con modelos diferentes, como el de la National Gallery o el British Museum, que se asocian tanto a la democratización de colecciones



British Museum, Londres.

antes aristocráticas como a la realidad de países coloniales, así como al fuerte cometido didáctico de estas instituciones), detenerse un poco más en Nueva York y en su capacidad de crear un nuevo modelo del museo, el Museum of Modern Art, MoMA, que además crease un nuevo canon y legitimase a quienes lo proponían.

En poco tiempo el MoMA se convirtió en modelo para otros museos no solo diciendo *qué* había que ver sino también *cómo* había que verlo para conseguir, en definitiva, una percepción de credibilidad institucional que compitiese con la de los grandes museos tradicionales europeos. Para ello elaboró una narración centrada en el «arte de nuestro tiempo» (su primera exposición en la sede inaugurada en 1939 se llamada precisamente así *Art in Our Time*), creando además una ilusión espacial de eternidad transcendente, el llamado White Cube (1967), que lo situaba en un lugar tan refinado, pero sobre todo tan superior y tan remoto como el que ocupaba el arte del pasado en los museos tradicionales. E igual que antes había hecho el Louvre, ensalzando el arte greco-romano, el renacimiento y el barroco francés hasta llegar al neoclasicismo, entronizando a artistas como Rafael, Leonardo, Poussin o David, el Moma tendría sus propios héroes, entre los que reinaría Picasso.

El MoMA se ha visto, y en muchos aspectos se sigue viendo, como modelo porque consiguió entre otras cosas lo que para Gertrude Stein parecía imposible (*You can be a Museum and you can be Modern, but you cannot be both things at a time*): institucionalizar lo cambiante y enmarcar en una estructura intelectual *competente y fiable* lo que era difuso, dando así la respetabilidad de lo clásico a lo que entonces era contemporáneo, y de paso otorgando a los mecenas americanos una venerabilidad similar a la de los príncipes renacentistas.

Pero es importante recordar también aquí el trasfondo nacionalista: aquel discurso habla-



Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York.

ba de la fuerza del país que había producido una institución como aquella. Su visión de la modernidad fue percibida durante décadas como *la lectura natural, cierta y atemporal* del arte moderno, pero es evidente que tenía mucho de construcción consciente y contingente. Es importante no olvidar que el MoMA, como antes lo fueron el Louvre o el Prado, los museos vaticanos o el Metropolitan, es en buena medida fruto del contexto cultural, político, geográfico, económico e ideológico determinado, del que todos ellos formaban parte. Por eso no es extraño que cuando, una vez pasado el primer momento del trauma posterior a la segunda guerra mundial, y comenzaba a fraguarse un ambiente de contestación al *statu quo*, el MoMA y el modelo que éste representaba se convirtiesen en blanco de tantos dardos.

A medida que quedaba se alejaba el drama, las tensiones políticas y sociales que la difícil situación de la postguerra había dejado en segundo plano se fueron haciendo más evidentes. Algunos sectores de la cultura, especialmente en Europa pero también en Estados Unidos, comenzaron a manifestar un posicionamiento crítico frente al poder establecido. Y para ellos el museo concebido como espacio separado del mundo, donde era posible una contemplación estética kantianamente desinteresada de los problemas de la vida real, era un dispositivo no sólo anacrónico, sino también ideológica y políticamente sesgado, sospechoso, que pronto se convertiría en bastión a derribar.

Cuando en 1968 se denunciaba en París la inutilidad de las instituciones artísticas, se señalaba la urgencia de un debate cuyo objetivo era replantear las condiciones esenciales sobre las que se constituía la sociedad occidental. Aquella explosión contestataria, que renovó la creencia en el valor revolucionario de la cultura, sacudió muchos otros lugares: Milán, Düsseldorf, Berlín, Amsterdam, Praga o San Francisco escenificaron el inconformismo de una parte de la población profundamente insatisfecha con la situación establecida. Por eso, con el telón de fondo de la contracultura, tanto en Estados Unidos como en Europa se produjo una impugnación en toda regla al concepto general de museo como instrumento legitimador de la cultura –de un determinado tipo de cultura– y portavoz del poder. Había llegado el momento en el que el museo debía dejar de ser un expendedor exclusivo y excluyente de cultura, para convertirse en lugar de intercambio: en vez de aspirar a elevarse por encima de la vida real de la gente, debía aspirar a formar parte de ella.

La variedad de formas de resolver este dilema acabaría por disolver la unicidad del modelo de institución dedicada al arte contemporáneo, dando lugar a una multiplicidad de conceptos/espacios para la discusión de lo artístico que tendría un especial desarrollo en

la llamada postmodernidad. Pero ya en las décadas de los sesenta y setenta se producirían una serie de propuestas que nos llevan tanto a Europa como a América y que aún debemos entender en el marco del museo, destinadas tanto a retarlo como a reformarlo o refundarlo.

De algún modo, aquellas inquietudes estaban implícitas en otras propuestas críticas de los años sesenta y setenta aparentemente muy diferentes y expresadas en un registro que cobraría una importancia central en las décadas siguientes: el de las exposiciones. Algunas de ellas se convirtieron en verdaderos hitos no solo de la historia de los museos, sino también del arte contemporáneo porque consiguieron alterar la relación tradicional entre museo y el artista. Algunos directores y conservadores de museos empezaban a colaborar desde la complicidad con artistas y movimientos «vivos». Se inauguraba así



Museo Guggenheim, Nueva York.

un contexto nuevo en el que el artista ya no trabaja para el poder: la legitimidad cultural emanaría de los propios artistas tanto o más que de la institución. Al mismo tiempo, aquellas exposiciones consagrarían el mito de comisario entendido no como un gestor, sino como un creador, pues su discurso –siempre basado en su cooperación con los artistas– debía ser capaz de generar nuevas formas de producir, analizar y recibir el fenómeno artístico y, por extensión, también el museo.

Una de aquellas exposiciones, tan mitificada como para haber sido revisitada en el contexto de la Bienal de Venecia de 2014, fue la titulada *When Attitudes become Form: Live in your Head*, organizada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna en 1969. En un contexto cultural en que se hablaba tanto de la muerte del autor (1992), como del fin de la concepción material de la obra de arte (1992), Szeemann animó a los 69 artistas participantes a apropiarse del edificio no sólo como espacio expositivo en el que situar sus instalaciones, sino sobre todo como lugar de reuniones y debates que podían rebasar los límites físicos del edificio para prolongarse en la esfera inmediata de la calle. Con aquella exposición, así como con otras celebradas durante sus ocho años como director de la institución, Szeemann transformó la venerable Kunsthalle de Berna en una de las instituciones más enérgicas de la época, un verdadero punto de encuentro para tendencias y artistas emergentes de todo el mundo. Y también incitó nuevas maneras de acercamiento a lo artístico. Pero las presiones por parte de la Junta Directiva de la Kunsthalle para que modificase su programación, considerada demasiado subversiva, no se hicieron esperar, y Szeemann dimitió de su cargo en 1969.

Afianzar el protagonismo de las actividades sobre el de las colecciones era, en definitiva, valorar el presente y liberarse del peso del pasado: los nuevos centros visualizarían el comienzo de una nueva era que dejaba atrás

las dolorosas huellas de la segunda guerra mundial y que proponía una alternativa renovada a la cultura anterior a ella. En 1971, respondiendo a una invitación formal de la institución, Haacke propondría una de las más recordadas intervenciones de carácter político en el Solomon R. Guggenheim Museum: «Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, 1971». Mediante fotografías, textos y estadísticas, Haacke documentó las prácticas abusivas de los propietarios inmobiliarios de barrios neoyorquinos desfavorecidos que eran, al mismo tiempo, miembros del patronato del Guggenheim. En un texto del catálogo de la exposición *Art into Society, Society into Art*, celebrada en el ICA de Londres en 1974, Haacke declararía que «por la propia estructura de su existencia, [el museo es] una institución política, aunque exista una tolerancia frente a sus persuasiones ideológicas» (1974: 63). Con Shapolski et al, se proponía poner al descubierto «el sistema socio-político de valores de la sociedad», ante lo cual la dirección del museo canceló la exposición y despidió a su comisario por considerar que la política no tenía cabida en el museo.

Como en el caso de Berna, la decisión tomada por la dirección del centro neoyorquino mostraba el trauma causado en la institución. El eco público que el cierre alcanzaría en su momento y la repercusión de toda la sucesión de acontecimientos en la historiografía posterior convertirían a la muestra de Haacke en otro hito clave en la sucesión de iniciativas y estrategias destinadas a replantear las relaciones entre la cultura y la sociedad de su momento. Como hemos visto, en algunos casos estas confrontaban a los artistas con las instituciones, mientras que en otros contaban con cierta complicidad interna. Pero en todos ellos comenzaron a designarse como «crítica institucional». En este contexto, el término «institucional» se refería no sólo a agentes como museos, galerías, críticos, historiadores,



Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

etc., sino también a elementos tradicionalmente reconocidos como constitutivos de la obra de arte: técnicas, categorías estéticas, etc. Pero el órdago transcendía el terreno de lo puramente artístico: se trataba de poner de manifiesto las relaciones, a veces poco confesables, que existían entre el poder cultural y los poderes político y económico.

Para saber cuál fue la respuesta de la institución a todo aquello tendríamos que volver a París y hablar del Pompidou, concebido como una operación política en toda regla, cuyo objetivo sería recuperar la capitalidad perdida. En realidad, se trataba de enterrar el viejo concepto de museo configurado por el Louvre, que tanto incomodaba a Valéry, y sustituirlo por otro que, al menos en teoría, debía ser más amigable con el público: en lugar de exigir es-

trictos comportamientos al visitante, concebido como sujeto individual al que educar, el nuevo museo se abriría a las masas, y su objetivo fundamental sería no educativo, sino de ocio. El museo dejaba de ser, además, un lugar para la formación de identidades: sería sobre todo un negocio. Para ello había que proponer grandes atracciones (no todas necesariamente culturales), y contar con espacios y piezas espectaculares.

En un famoso texto de 1977 sobre la institución que hoy conocemos como Centre Pompidou y que entonces era aún llamado Beaubourg, Jean Baudrillard anunciaba el enésimo fin de la cultura y sus instituciones. Aquel edificio de materiales insospechados, cuyo color y transparencias irrumpían ruidosamente en la uniforme trama urbana de París, no era más que:



Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni (MACVAC), Vilafamés.

... un monumento de disuasión cultural. En un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a lo que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura. Y las masas acuden. Es la suprema ironía de Beaubourg: las masas se vuelcan no porque les crezca la saliva ante una cultura que las viene frustrando siglo tras siglo, sino porque por primera vez tiene ocasión de participar multitudinariamente en el inmenso trabajo de enterrar una cultura que en el fondo siempre han detestado. (1977:85).

Dando la razón a Baudrillard, en muchos sentidos podría decirse que en las décadas finales del siglo xx el museo pareció olvidar toda su historia anterior: era como si los directores y conservadores hubiesen perdido su convicción en el poder educador que había acompañado a la institución desde la Revolución Francesa, que se había renovado sin alterarse demasiado en los museos de arte

moderno en el período de entreguerras y se había transformado críticamente en el contexto de la contracultura de los sesenta y primeros setenta. En el contexto del llamado capitalismo tardío todo pareció transformarse en otra cosa: del público formado por espectadores individualizados, que se enfrentaban a las obras de arte expuestas como formas de perfección plástica y ordenadas en un espacio íntimo y refinado, en lo que debía constituir una práctica edificante, se pasaría ahora a la masa, un grupo humano indeterminado y acrítico cuya característica fundamental era la cuantitativa, que recorrería como una turba el espacio cada vez más sorprendente de los nuevos museos sin detenerse en ninguna obra concreta y sin aspirar a obtener de ese hábito mucho más que diversión o no se sabe bien qué. Del silencio y la quietud de una experiencia estética en el museo clásico como lugar separado del mundo, se pasaría al ruido de las

conversaciones de los grupos y al movimiento de las masas en los grandes espacios de acogida o en las escaleras mecánicas que, en el caso del Pompidou y muchos otros museos posteriores, podrían observarse desde el exterior a través de los muros de cristal del edificio, actuando como el mejor imán publicitario para otros potenciales visitantes. En ese nuevo modelo la arquitectura se convertiría en espectáculo en sí misma, disputando el protagonismo visual a las obras de arte, y tanto las colecciones como las actividades se concebirían como espectáculos capaces de atraer (y distraer) a las masas. Estas se convertirían así en un elemento perturbador desde la óptica del viejo museo, pero simultáneamente imprescindible para garantizar la continuidad de unos centros cada vez más amenazados con ser abandonados a su suerte por parte de una administración que estaba dejando de verse a sí misma como garante y proveedora de la cultura. Esta ya no sería un bien público, sino un bien de consumo.

En los últimos años muchas de estas ideas han seguido vigentes –y ampliadas o apoyadas en un fenómeno propio, como dice Rosalind Krauss, del capitalismo tardío (1990): lo que llamamos museos franquicia, desde el modelo Guggenheim en los 90 hasta los Louvre en los 2000. En España, donde esa idea tuvo uno de sus primeros impactos con la implantación del Guggenheim Bilbao, en las últimas décadas se han visto otras propuestas muy mediadas por una excesiva dependencia del poder político, que ha hecho muy frágil a toda una red de infraestructuras para el arte contemporáneo que llenó inesperadamente nuestro mapa, después de décadas y décadas de carencias. Tanto la sobreabundancia (muy claramente lastrada por su finalidad extraartística) como la ausencia de museos y centros de arte contemporáneo durante buena parte del siglo xx en España significaban, en todo caso, lo mismo: la falta de una verdadera política

estatal de arte contemporáneo, denunciada sistemáticamente por los artistas. (Jiménez-Blanco, 2013).

El viaje de los museos, en todo caso continúa. Pero eso sí: el panorama se hace cada día más denso, de forma que cada vez es más difícil decir dónde está el centro, a qué ciudad hay que trasladarse para entender un nuevo hito en la historia de los museos. Como anunciaba Malraux en su famoso libro *Le Musée Imaginaire* (1947) curiosamente traducido al inglés como *Museum Without Walls*, el acceso a la cultura no necesita ya tanto de un viaje físico. El museo ideal está, en realidad, en nuestra memoria, en una cultura en la que diariamente nos asaltan las imágenes. Los objetivos del arte también han cambiado: hace tiempo que dejaron de estar necesariamente relacionados con la belleza.

Pero si lo que se busca es la emoción estética nada podrá sustituir la contemplación directa de una pieza en la sala de un museo. Algo que se hace especialmente intenso cuando, como en el caso del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, surgido gracias a la iniciativa del pintor y coleccionista Fernando Zóbel, o como en el caso del MACVAC de Vilafamés, ese museo responde a una mirada propia y transporta a quien ahora mira a un determinado espacio intelectual y anímico –en este caso el de Aguilera Cerni– y quienes le rodearon. En ambos casos se trata de verdaderas islas en el desolado panorama de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo en España antes de 1975. Ambos son realidades que, por contar con una historia ligada a personalidades de gran fuerza en el ambiente artístico de su generación, consiguieron no sólo reunir un número de piezas importante en un entorno arquitectónico excepcional, sino también crear un ambiente de especial sensibilidad estética tanto hacia lo contemporáneo como hacia la tradición arquitectónica y constructiva local. Aunque muy vinculados a un tiempo concreto, a

una ideología concreta, a una personalidad y a unos gustos muy definidos, ambos museos han sabido transcender el espacio de lo individual para convertirse en proyectos colectivos, y han tenido la capacidad de llegar hasta nuestros días como museos irrepetibles (algo especialmente destacable en una época de clonaciones institucionales a escala casi industrial), y también como recuerdos imborrables del momento en que, constituidos como excepción a la regla del desprecio oficial por el arte contemporáneo, se convirtieron en lugares de culto para todo aquel que quisiera acercarse a la creación artística de su época y de su comunidad.

El MACVAC de Vilafamés es, en realidad, reflejo (por emulación o por oposición) de mucho lo que se ha explicado en este artículo. Producto tanto de la larga tradición que, como hemos visto, ha hecho a los museos viajar en el tiempo y en el espacio, el MACVAC asume el deseo ilustrado de compartir un patrimonio cultural, pero lejos de crear un canon cerrado o dogmático, propone una mirada múltiple sobre una época compleja, y crea un espacio asociado además a un archivo y centro de documentación, como proponiendo los materiales para que cada visitante en las salas, o cada investigador en el archivo, construya su propia historia. Opuesto al modelo de museo de masas, y desmintiendo el complot contra los museos denunciado por Baudrillard en 1977 en conexión con la apertura del Centro Pompidou, el museo de Vilafamés, con sus espacios históricos y de dimensión doméstica, invita a una contemplación sosegada y personal que preserva lo mejor del encuentro con la obra de arte. Y, reivindicando un emplazamiento teóricamente alejado de los grandes circuitos, propone un modelo en el que, frente a la globalización indiscriminada, prima la cercanía y pone en valor el sentido de comunidad, especialmente de comunidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1971) «De l'oeuvre au texte», *Revue d'Esthétique*, núm. 3, París. [reproducido en Harrison Ch. y Wood, P. (eds.) (1992): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 940-946].
- BATAILLE, Georges (1930) «Musée», *Dictionnaire Critique. Documents*.
- BAUDRILLARD, Jean (1977) «El efecto Beaubourg», *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978: 77-97 (traducción de Pedro Rovira).
- FOUCAULT, Michel (1969) «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, [reproducido en Harrison, Ch. y Wood, P. (eds.) (1992): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 923-928].
- HAACKE, Hans (1974) «Statement», *Art into Society, Society into Art, Institute of Contemporary Art*, Londres, p. 63 [reproducido en Harrison, Ch. y Wood, P. (eds.) (1992), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, pp. 904-905].
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2013) *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/el-coleccionismo-de-arte-en-espa--a.pdf>
- KRAUSS, Rosalind (1990) «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, 54: 3-17 (otoño de 1990) (reimpreso en *October: the Second Decade, 1986-1996*).
- MALRAUX, André (1947) *Le Musée Imaginaire*, París: Gallimard.
- O'DOHERTY, Frank (1967) *El cubo blanco. La ideología del espacio de la sala de arte [Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space]*. Corregido y aumentado en Santa Mónica, San Francisco: The Lapis Press, 1986].
- VALÉRY, Paul (1923) *El problema de los museos*.

Recibido el 14 del 7 de 2015
 Aceptado el 16 del 12 de 2015
 BIBLID [2530-1330 (2016): 6-20]