

El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios

María Bolaños Atienza

Resumen

Desde la invención del museo, a finales del siglo XVIII, el artista ha mantenido con esta institución una relación cambiante, ambigua y compleja, pero decisiva para ambos. No es solo que, al desaparecer las viejas formas de mecenazgo del Antiguo Régimen, el museo devenga el único ámbito que garantiza la independencia del artista, sino que el hecho adquiere una dimensión ontológica: la fundación de la modernidad en el arte se yergue en el mismo punto en el que se constituye el museo. Su aparición significa que el artista no puede seguir trabajando como antes. Desde que Géricault pinta en 1818 su *Balsa de la Medusa*, con la secreta esperanza de ver su cuadro colgado junto a los grandes maestros del Louvre, hasta que Marcel Broodthaers, en 1968, pone en marcha su *Museo de Arte Moderno, Departamento de águilas* imitando todo lo que se espera de esa institución, para presentarlo como “un montón de nada”, estos dos pilares de nuestra tradición moderna –la vanguardia y el museo– no han dejado de mirarse entre sí y han construido sus respectivos discursos sin olvidar la existencia del otro.

Abstract

Since the invention of the museum towards the end of the 18th Century, artists have held a changing, ambiguous and complex relation, though decisive for both, towards this institution. It is not only that with the disappearance of the old ways of patronizing art proper to the Ancient Regime the museum becomes the only place that guarantees the independence of artists, but also that the fact acquires ontological dimensions: The foundation of modernity in art comes about at the same time that museums were in formation. Their emergence means that artists can no longer work as they did before. Ever since Géricault painted his *Raft of the Medusa* in 1818, with the secret hope of once seeing his picture hanging in the Louvre next to those of the great masters, up to Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* in 1968, which duplicated whatever was to be expected from such an institution, in order to present it like “a pile of nothing”, these two pillars of our modern tradition –vanguards and museums– have never stopped looking at each other, constructing their respective discourses, without either one forgetting the existence of the other.

Primer episodio

Durante un largo período de su historia los museos no tutelaron más que el arte heredado y no acogieron sino a los artistas desaparecidos, consagrados por el paso del tiempo y el refrendo de la historia. Es cierto que en Francia, ya en 1818, se había abierto en París un Museo de Artistas Vivos, llamado luego del Luxemburgo, creado expresamente para exhibir las obras de los artistas vivos que el Estado francés compraba en los Salones. Pero no era un museo propiamente, puesto que no tenía como cometido conservar de modo permanente sus colecciones, sino que estaba concebido con un carácter probatorio, de modo que pasados diez años de la muerte del autor, y si la obra se reputaba como de calidad superior, recibía la honra de entrar en el Louvre, mientras que piezas que no alcanzaban ese mérito de la consagración suprema iban a parar a los museos de provincias o las residencias oficiales para decorar sus estancias.

En el curso del siglo, muy lentamente, el ejemplo del Luxemburgo cundió y fueron apareciendo museos de este nuevo género, por lo general como secciones de las grandes pinacotecas y museos artísticos, que destinaban algunas salas a exhibir el arte que, contemporáneamente, los artistas realizaban en sus talleres. Sin embargo, tales museos eran depósitos de obras poco interesantes y anacrónicas que solo tenían de actuales la fecha de realización pero que en su mayor parte habían nacido muertas, pues pertenecían a un mundo definitivamente liquidado y anacrónico, de modo que, hasta bien entrado el siglo XX, los pretendidos museos de arte moderno estuvieron totalmente descolgados de la modernidad.

En estado de cosas, las relaciones del museo con el arte de sus contemporáneos eran, en caso de producirse, indirectas. La institución museística suministraba a los artistas un repertorio de ejemplos a seguir, de modelos a imitar. Estos iban al museo a aprender su oficio, a educar la mano y la mirada. Durante una buena parte

del siglo XIX, la estética neoclásica y su culto a los valores estéticos de la tradición antigua, que consideraba irremplazable el conocimiento de las obras del pasado, hacía del museo un lugar de educación por excelencia. De ahí, la naturalidad con que se extendieron los museos de copias, como el de Mannheim, que tanto entusiasmo suscitó en Schiller.

El caso de un pintor popular y célebre como Fragonard, que encarnaba los valores de una sociedad en transición, el espíritu aristocrático del Antiguo Régimen y a la vez la sed de libertad y placer del mundo ilustrado, revela el destino que sufrieron muchos artistas de aquel entonces cuando nace el museo público. Él, que vivió esa época agónica, fue uno de los primeros en enfrentarse a la perspectiva de ver toda su obra dispersada y eventualmente perdida.

En los siglos anteriores, durante el Antiguo Régimen, los pintores habían trabajado para grandes iglesias, y para las cortes principescas, que por su naturaleza cumplían de manera natural la tarea de conservación. Cuando lo hacían para una clientela privada, compuesta de una élite de nobles y burgueses potentados, como sucedía en los Países Bajos o en Inglaterra, esta, además de ser suficientemente estable y sólida, tenía la costumbre de legar sus pertenencias de generación en generación, lo cual garantizaba la conservación de las obras.

Ello no impidió que la amenaza del olvido pesase sobre el ánimo de muchos artistas. Cabe preguntarse si Claudio de Lorena no albergó dudas acerca del destino final de su obra y si no fue este temor el que lo llevó a la creación de ese “*museo imaginario*” que es su *Liber veritatis*. Aunque Claudio, pintor de los Papas y de la alta nobleza europea, por la época en que vivió, no estaba en condiciones de sospechar la desaparición de esta sociedad y la consiguiente pérdida de sus pinturas, con cuyo gusto, además, se identificaba plenamente.

Pero retomemos el caso de Fragonard. A excepción de media docena de encargos públicos (de Mme. Du Barry), el resto de su obra le había sido encargada por clientes que no tenían ningún interés en conservar, tras

su muerte, sus colecciones (arquitectos, abates, embajadores, marchantes, editores). Y, con el marasmo de la Revolución, empieza a perder su clientela generosa pero poco fiel, y sus lienzos empezaron a transitar con una rapidez de vértigo de subasta en subasta, sin tener la suerte de que una Catalina de Rusia adquiriera sus obras maestras en las almonedas.

Irónicamente, Fragonard será el encargado por el gobierno de la Revolución de salvar las obras confiscadas a la nobleza emigrada para el nuevo régimen (obras entre las cuales no se contaban las suyas), y de organizar los museos del Louvre y las colecciones francesas de Versalles, así como de redactar los catálogos de ambos. Paradójicamente, él, a su muerte, en 1806, no tenía idea del paradero de la mayor parte de sus obras ni si esas obras llegarían a ser jamás conocidas por la posteridad.

Pero, con independencia de este caso contradictorio, lo cierto es que la irrupción del museo en la realidad del artista representa la emergencia de una nueva complejidad, que altera por completo su idea de la creación y su modo de trabajar.

Porque ¿qué alcance tiene la invención del museo, más allá de su finalidad pública, esto es, la voluntad de democratizar un patrimonio hasta entonces celosamente protegido por sus propietarios? Recordemos, de antemano, que la puesta en exposición en las paredes de un museo cambiaba decisivamente su percepción. Las pinturas colgadas en las salas de un museo perdían su función devocional o propagandística o decorativa y adquirían una autonomía que luego será decisiva para la modernidad: al entrar en un museo la obra se vuelve un fin en sí misma, limpiada de la función para la que fue creada (la célebre definición de M. Denis —“un cuadro, antes que un milagro o una batalla, es una superficie plana cubierta por colores dispuestos armónicamente”—, es una definición, no de un cuadro, sino de un cuadro visto en un museo).

En realidad, la aparición del museo significa que el pintor ya no puede seguir pintando como antes,



Claudio de Lorena, *Paisaje portuario*, 1648

pues ahora sabe que su obra puede medirse en pie de igualdad con sus más admirados maestros y conseguir el más apetecido de los premios. Además, al haberse concluido las formas de dependencia del artista del Antiguo Régimen, el museo deviene el único ámbito que garantiza la independencia del creador.

Así lo entendieron enseguida algunos artistas, convencidos de que su glorificación futura pasaba por la aceptación de su obra en el museo. Esta ambición se puso de manifiesto de modo aun más explícito en la frecuencia con que grandes artistas deciden legar su obra al Estado. Es el caso de Thorwaldsen, el ejemplo más evidente del deseo de reconocimiento y celebridad de un artista. En 1837, el escultor danés, a la edad de

67 años, que vivía en Roma, decide legar a su país natal todas las obras que estaban en posesión suya y exigió la construcción, a su costa, de un museo para albergarlas. Se decidió asimismo que, como un faraón egipcio, sería enterrado en el propio museo, rodeado de sus posesiones (tal como, por ejemplo, se había hecho en la Dulwich Gallery, en la que Soane había construido en 1811 un mausoleo para sir Francis Bourgeois, fundador de la colección).

Paralelamente su principal rival, Canova, el gran escultor neoclásico italiano, legó el contenido de su taller a su hermanastro, Sartori, que aunque vendió las obras conservó los moldes, las escayolas y los dibujos preparatorios e hizo construir un pequeño museo vinculado a la casa natal del artista en Possagno, haciendo uno de los museos personales más interesantes del mundo.

Entre los pintores podemos recordar otro caso célebre que pone de manifiesto este deseo de transmitir globalmente a la posteridad la obra propia y el convencimiento de que el museo es la institución que mejor garantiza esa posibilidad. En 1831, Turner, a la edad de 56 años, proyectó en su testamento un legado extraordinario. Dejaba a la National Gallery de Londres, recién fundada, dos de sus pinturas, *Dido fundando Cartago* y *El amanecer entre brumas* (que había recomprado a uno de sus coleccionistas), a condición de que se expusieran siempre colgadas entre dos cuadros de Claude Lorrain, el *Puerto de Mar* y el atribuido *Molino*, que formaban parte de la recién comprada colección del museo. Dos años más tarde, Turner añadió una cláusula a su testamento, donde declaraba que su expreso deseo era el de conservar unida toda su obra, y con el fin de lograrlo dejaba una suma de dinero suficiente para el mantenimiento de su taller, donde esperaba que su colección estuviese abierta al público. En 1849, dos años antes de morir, volvió a cambiar el testamento, indicando que su taller debería ser solo una instalación provisional y que todas aquellas pinturas acabadas fuesen legadas a la National Gallery, a condición de que las salas llevasen el nombre de Salas Turner, a

excepción de las indicadas arriba, que permanecerían colgadas junto a los Lorena. Las complejidades del testamento (el concepto de acabado es inaplicable a las obras de Turner) retrasaron su cumplimiento, que tardó en efectuarse más de cien años y en otro museo, la Tate Gallery.

Turner fue probablemente el primer pintor que manifestó expresamente su deseo de que fuese un museo público el que tutelase toda su obra, hasta el punto de que se dedicó en los últimos años a acudir a subastas y ventas públicas para recomprar su obra dispersa en aras de su futura Turner Gallery.

Pero junto a estos casos tan explícitos hay una dimensión del problema más interesante, porque se trata, justamente, de algunos desencuentros célebres entre el museo y el arte más innovador, que introducen nuevas actitudes del artista moderno frente al museo. Actitudes marcadas por una distancia creciente, en la que los creadores reclaman su libertad frente a las exigencias academicistas de las autoridades oficiales y frente al férreo control académico que ejercían los museos, que vivían de espaldas a la revolución artística protagonizada por las vanguardias y sus nuevas experiencias artísticas.

No es una coincidencia que el mismo mes de la apertura del museo del Luxemburgo, Géricault eligiera como tema para representar en un gran lienzo los acontecimientos trágicos del naufragio de una fragata de la Marina Real, la *Medusa*, cuadro que expuso en el Salón con el prudente título de *Escena de naufragio*. ¿Dónde, si no en un museo, podía colgarse semejante cuadro (con su escala monumental, con el tema elegido, carente de toda justificación religiosa, mitológica o histórica, que le hacía inservible para decorar un palacio con su carácter de manifiesto de pintura moderna), y que había sido pintado por su autor con la esperanza de que fuese comprado por el Estado? El hecho de que, en contra de su esperanza, el Gobierno no adquiriese *La balsa de la Medusa*, le supuso un desengaño del que nunca se recuperó. Ni siquiera él mismo sabía que estaba inaugurando una era nueva: Géricault puede

considerarse como el pionero de una combate entre la vanguardia, que lucha por su reconocimiento y su legitimidad, y la resistencia del museo frente a esta exigencia. Este fracaso tan revelador anunciaba el rumbo que empezaba a tomar el arte moderno en la sociedad liberal.

Pero, ¿por qué fue rechazado? Cuando expuso la *Balsa*, la crítica le presentó como una mente ofuscada que ni siquiera podía centrarse en un tema. Resultaba incomprensible que hubiese elegido un suceso de periódico para presentarlo como una gesta napoleónica. Era un ataque a la jerarquía de los géneros particularmente violento: prescindía del tema tradicional, que había sido siempre el punto de partida inexcusable para formar parte de lo que se entiende como arte, en favor de una “inmediatez”, de la expresión directamente comprensible, independiente del respeto a lo instituido. Sin embargo, este vacío temático fue la primera victoria en la guerra librada por los románticos en pro de la modernidad, poniendo a la pintura en un camino que la llevaría, cien años después, a la abstracción.

Algo parecido ocurrió con otro episodio célebre, sucedido en el mismo París (que, no se olvide, era la capital del siglo XIX, en lo que este tenía de más nuevo, como dijo Benjamin). Cuando Courbet, hacia 1854, decidió recrear su taller en ese extraño cuadro titulado *El estudio del pintor, una alegoría real que resume siete años de mi vida artística*, quería dejar constancia de una doble realidad: el egoísmo del artista y las realidades compartidas del mundo que lo rodeaba. El pintor presentó el lienzo en la Exposición Universal de 1855 en París, pero se indignó ante la intención del jurado de colocarlo en compañía de artistas indeseados (“en definitiva, querían matarme”, explicará), y retiró la obra.

En un gesto sin precedentes, acondicionó en unos pocos días un pabellón para presentar sus propias obras, al que llamó Pabellón del Realismo. Su amigo y protector Champfleury le decía a George Sand en una carta: “Un pintor cuyo nombre ha hecho explosión tras la revolución de febrero ha escogido sus cuadros

más relevantes y ha hecho construir un estudio para exponerlos. Es un acto increíblemente audaz. Supone la subversión de todas las instituciones asociadas con el jurado; es una apelación directa al público; es la libertad” (Rosenblum). Efectivamente, la decisión tenía mucho de gesto inaugural, pues representaba una nueva toma de conciencia del artista frente a lo que significa la presentación pública de su obra, la compañía de tal o cual artista, el contexto social de su exposición que adquiere, desde entonces, una dimensión moral.

El tercero de estos actos rebeldes parisinos se produjo veinte años más tarde, hacia 1868. Eduard Manet no fue solo uno de los mayores pintores de su siglo: encabezó una sedición sin precedentes en la historia de la pintura. La reacción de escándalo, la cólera y las carcajadas que despertó en el gran público, ligado por una fidelidad superficial a la tradición, no podían significar otra cosa sino que Manet estaba socavando alguna ley sagrada de la pintura. Su irrupción suponía el fin de las Bellas Artes y el nacimiento del Arte, a secas. Manet expulsa de sus cuadros “todo valor que sea ajeno a la pintura como tal”, anula toda elocuencia y exhibe su indiferencia frente a la significación del tema y sus detalles. Pinta con la misma apatía un suceso cargado de sentido, como la muerte de un torero (*El torero muerto*, 1864), que una modesta hortaliza (*El espárrago*, 1880), sin mostrar el menor respeto por la “complejidad humana”: idéntica posición y formato, similar monocromatismo, análoga desnudez y frialdad. Por así decir, Manet inaugura una era de silencio en la pintura que va a durar cien años.

La posición intransigente de Manet (¡tenemos que ser de nuestra época y pintar lo que vemos!) exigía, frente al exotismo romántico, la representación inexcusable de la contemporaneidad. Ahora bien, ¿cómo presentar en el arte, sin ofender, los aspectos prosaicos del hombre actual? La sociedad industrial, que se adaptó tan bien al progreso técnico y a la modernidad de las costumbres, no consentía fácilmente su simbolización. El gran crimen del señor Manet no es tanto pintar la

vida moderna, como pintarla a tamaño natural, dirá un crítico irritado. La burguesía francesa rehusaba exhibir su propio mundo en el arte de los Salones y mucho menos le concedía el mérito de ser colgados en un museo, y menos aún cuando se trataba de cuadros de metro y medio: ni estaciones de ferrocarril, ni mujeres en enaguas, ni sirvientas mulatas, ni camareras de café, ni merenderos, ni paseantes de levita. Este comportamiento, largamente sostenido, contrasta con la entusiasta actitud de la burguesía norteamericana que se reconoce en la pintura urbana y moderna de los impresionistas (Degas, Renoir, Pissarro), en su visión del mundo, y que gustaba de sus pequeños paisajes y de sus escenas de la vida banal, lanzándose a la compra todavía asequible de estos cuadros, nutriendo sus colecciones y museos fundados justamente en los años de eclosión del Impresionismo (el Metropolitan de Nueva York, 1870, el Art Institute de Chicago y el Museum of Fine Arts de Boston).

Que Manet representase con esta franqueza y desenvoltura temas reservados a la caricatura o a la fotografía pornográfica, que le diese unas proporciones reservadas a la pintura de historia, que recurriese a ese “colorido agrio que penetra en los ojos como una sierra de acero”, explica que, una vez más, el jurado del Salón de ese año rechazase el cuadro y que Manet tuviese que exponer en el escaparate de una tienda de *bibelots*, donde fue víctima del sarcasmo público.

El rechazo venía de una cuestión, en ese momento, esencial: “El naufragio del tema”. El valor de la pintura, para el arte institucionalizado, se medía por su contenido. Y en los cuadros de Manet nada se explica satisfactoriamente y sus escenas carecen de unidad interna. Imposible saber, por ejemplo, a qué obedece la mirada de Nana, que perfora el espacio privado del tocador y destruye toda intimidad: si está posando para un retrato, si se siente sorprendida, si está engañando a su amante con un espectador cómplice. Esa incertidumbre, no se sabe si calculada o instintiva, que da frescura y naturalidad a lo visto y una impresión de provisionalidad, resultaba, a la vez, decepcionante,

porque, al igual que una mala fotografía, no respondía a lo esperado.

Pero, aunque todos ellos se mantuvieron en esta actitud insumisa frente a la actitud normativa del museo y fracasaron en su propósito (pues el Estado no adquirió el Géricault sino en 1824, una vez muerto el pintor, el cuadro de Courbet no se vendió hasta la muerte del pintor y Manet no logró ser aceptado), la concepción de la obra, las maneras de representarlo, los formatos y las técnicas, todo está pensado mirando de reojo al museo. Cuando Géricault pinta su *Balsa de la Medusa* o Manet pinta su *Olympia* lo hacen teniendo en mente la existencia de los museos y el parentesco que en él adquieren los cuadros; jugando en ese dominio del saber constituido, y estableciendo un nexo primordial que une la implantación del museo como ámbito público, el estatuto de la historia del arte como disciplina y la condición moderna de la obra de arte. El hecho adquiere una dimensión ontológica: el arte moderno se yergue en el mismo punto donde se forma el museo.

Segundo episodio

La llegada de las corrientes de vanguardia, a comienzos del siglo xx, no hizo sino ahondar el abismo que ya se había abierto en las décadas anteriores, con una profunda vena de hostilidad contra el museo, cementerios de la verdadera creación por su autoridad a la hora de consagrar el pasado como tradición incuestionable. 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 nuevo.

Durante buena parte del siglo la actitud dominante de los museos fue la de mantener estas experiencias de comienzos de siglo en la más oscura de las marginalidades, sometidas a la hostilidad y la indiferencia sociales y a la desidia de los poderes públicos. Baste recordar un dato revelador de la política del Museo de

Arte Moderno español, fuertemente criticado por su conservadurismo y su escaso servicio a la modernidad: entre 1901, año en el cual a Picasso le premian en una Exposición Nacional su *Mujer en azul*, y 1937, año en que la República le encarga el *Guernica*, el pintor español más reputado entre los vanguardistas no recibió ni un solo encargo procedente de la administración española.

En sustitución, la conservación del patrimonio artístico contemporáneo quedó en manos de arriesgados galevistas y modestos marchantes, de coleccionistas particulares y de los mismos artistas, que organizaban sus propias exposiciones y que, de espaldas al museo, sin buscar su apoyo, mantuvieron activa, entre todos y a diferente escala, la conservación de un patrimonio que en el curso de las siguientes décadas y hasta la apertura de los primeros museos verdaderamente modernos se revelaría importantísimo, sembrando una semilla que irá dando a lo largo del siglo muy apreciables frutos.

Entre 1900 y 1930, se verificó una interesantísima renovación no solo de los lenguajes artísticos, sino también del discurso expositivo y de las teorías museológicas. Y es que, como se puso de manifiesto enseguida, los movimientos vanguardistas se rebelaron no solo contra la tradición artística, sino también contra el conservadurismo imperante en el modo de presentar las obras de arte. Desde comienzos de siglo, todas las “secesiones” europeas entendieron que el modo de colgar un cuadro y el entorno de su presentación eran decisivos para comprenderlo, además de un medio para distinguirse de las exposiciones oficiales. Las exposiciones temporales fueron la forma elegida por los artistas para dar a conocer y legitimar sus obras. Fue en una exposición



Fragonard, *El encuentro*, fragmento, 1771

realizada en Petrogrado donde Malevich dio a conocer sus obras suprematistas. En ella, llamaba la atención, por su radicalismo formal, el cuadro nº 39, titulado *Cuadrado negro*, colgado en diagonal en la parte superior del encuentro entre dos paredes junto al techo. Así colocado, el cuadro parecía despegarse del muro y proyectarse en el espacio. Este interés por el ángulo es un hecho relevante, compartido con Tatlin, que en esos años realizaba sus *Contrarrelieves de esquina*, por lo que podría interpretarse a la luz de la rivalidad entre ambos vanguardistas.

Pero hay otra razón. Pues la obra colocada así tenía en la tradición rusa un significado especial, anclado en la cultura rural, ya que se trata del lugar reservado al icono sagrado que tenían todas las casas campesinas: el *Krasny Ugol*, el “bello rincón” o el “rincón rojo”, en el que los iconos se colocaban en la intersección de dos paredes en el ángulo interior derecho de la sala principal. Era el lugar principal de la casa, donde todo visitante, al llegar, se acercaba para honrar ese símbolo sagrado, que evocaba la presencia divina. Tanto Tatlin como Malevich conocían esta costumbre y su significado. Este último dirá: “aquí veo el verdadero significado del rincón ortodoxo en el que se encuentra la imagen sagrada; lo divino ocupa el centro del rincón. El ángulo simboliza que no hay otro camino a la perfección que el camino del ángulo. Es el término del movimiento”.

Ni siquiera las corrientes más antimuseísticas renunciaron al fértil campo de agitación que representaba una muestra bien aprovechada. Organizada en 1920 en la Burchard Galerie de Berlín por Grosz, Hausmann y Heartfield, la Primera Feria Internacional Dadá reunía 174 producciones dadaístas de diversos géneros y estilos en el tono característico del radicalismo político de este grupo berlinés: grandes pancartas, collages, grabaciones sonoras, fotomontajes, cojines dadaístas y, sobrevolando la sala principal, un “ángel prusiano”, un cerdo vestido de uniforme. La exposición constituía, en suma, una verdadera puesta en escena, caótica y anticonvencional, de su espíritu provocador y su estética subversiva.

La situación de arrinconamiento y de enemistad entre el museo y la vanguardia empezó a cambiar en el otro lado del Atlántico en 1929 con la fundación del primer museo de arte verdaderamente moderno del siglo, el MOMA de Nueva York, proyecto de unas cuantas damas de la alta burguesía neoyorquina amantes del arte contemporáneo. Al frente del MOMA se puso un joven y visionario historiador del arte, Alfred H. Barr Jr., quien se reveló como un excelente gestor y un museólogo muy imaginativo, que concibió conjuntamente la divulgación del arte moderno y la renovación eficaz del lenguaje expositivo. Se inspiró en las corrientes europeas más avanzadas, viajando por Europa para conocer las últimas tendencias museográficas. Barr hizo un viaje a Europa con el arquitecto Philip Johnson, el primer conservador de la sección de arquitectura del museo neoyorquino y quedó impresionado por la forma en que se exponía en la Alemania de Weimar, y, en particular, por las famosas salas de Lissitzky, “un lugar donde la modernidad resultaba habitual”.

El museo será un modelo pionero inspirado en las más modernas concepciones museológicas, cuyas raíces se encuentran en el Neoplasticismo holandés, la Bauhaus alemana y el Constructivismo soviético. Bajo la dirección de Barr, la institución, anticipándose en muchos aspectos a las modernas *Kunsthalle*, se enfocó a una decidida orientación multidisciplinar en la que no solo tenían cabida las artes más elevadas, tanto la tradición moderna como la experimentación más intrépida, sino también las artes populares e industriales, las aportaciones de la antropología y todas las ramas americanas y extranjeras de la expresión contemporánea: fotografía, moda, diseño, arquitectura, teatro y música, sin excluir los debates políticos que apasionaban al mundo occidental en los difíciles y extremistas años treinta. El único criterio discriminador era “la distinción consciente, continua y decidida entre calidad y mediocridad”. Y no cabe duda de que su colección se caracterizó, desde los primeros años, por su belleza, coherencia y calidad,



Courbet, *El estudio del pintor*, fragmento, 1855

complementada con una innovadora política de exposiciones temporales, sobre los Postimpresionistas franceses (1929), Matisse (1931) o Picasso (1939), acompañadas de su respectivo catálogo.

Pero esta ofensiva antimuseo de la vanguardia solo 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 renunciaba a su necesidad, como se demostró en las numerosas experiencias alternativas que hemos visto, porque ni siquiera los más radicales dejaron de mirar de reojo a la institución en sí, como ya había hecho ver el sensato Cézanne, cuando aseguraba: “Pissarro dice que hay que quemar el Louvre; y tiene razón, pero no hay que hacerlo”.

Aunque la modernidad artística había combatido su dogmatismo y la sacralización del pasado, al mismo tiempo exigía la existencia del museo como un espacio de diálogo necesario con la historia del arte. Dicho en

otros términos, la vanguardia se mide constantemente con la tradición (sea clásica o moderna, sea para adoptarla o negarla) y no 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. Fue esa posición la que permitió 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.

Tercer episodio

Los años sesenta fueron años de quiebra para el museo que se vio sometido a una fuerte contestación. No solo fue la sublevación estudiantil de mayo del

68 la que denunció la decadencia e inutilidad de las instituciones artísticas y, en particular, de los museos. La insatisfacción aquejaba también a los profesionales más conscientes, que también participaron en este combate contracultural: a la consigna de “¡La Gioconda al metro!”, los conservadores de museos desertaron de sus obligaciones, los artistas se negaron a exponer en instituciones públicas y las galerías de arte cerraron sus puertas. Una general y hostil recriminación se extendió contra el mercado del arte y la especulación de los marchantes y coleccionistas, contra el afán de hacer carrera de los artistas y el oportunismo de los críticos. La crisis y agonía del museo, considerado un anacronismo alienante y autoritario, fue denunciada con alegre insistencia. El abismo que se había abierto entre el arte contemporáneo y el espacio museístico era insalvable.

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 neoyorquino, el museo más comprometido con la difusión de la modernidad, que incluyó ocupaciones por la fuerza de su vestíbulo, 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 Rochkefellers 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.

La actividad artística cambió profundamente de naturaleza y emergieron toda una serie de corrientes y grupos que rechazaban no solo la tradición clásica sino la esencia misma de lo que hasta entonces se había llamado Arte: desde el *pop art* al arte *conceptual*, pasando por *Fluxus*, el *arte povera*, el *fotorrealismo* o los *minimalistas*.

Los artistas, ansiosos por insertarse en el ritmo real de la vida e implicar a un público renovado y más vasto, desertaron del museo: ocupan 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). Al quebrar de tal modo el concepto convencional de obra de arte, toda la producción de estos años resultaba voluntariamente incompatible física y conceptualmente con el museo.

No se trataba solo 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, 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.

En 1968, el artista belga Marcel Broodthaers puso en marcha una serie de “exposiciones”, término que describe solo por aproximación su verdadero sentido, bajo el nombre de *Museo de Arte Moderno. Departamento de águilas*. Era un experimento extraño,

pues se trataba de una obra de arte que a la vez era un museo, un museo ficticio, “un montón de nada”. La primera, instalada en su estudio de Bruselas, subtitulada Sección siglo XIX, imitaba todo lo que se espera de esa institución: se contrató a un transportista que colocó cajas de embalaje bien etiquetadas, pero vacías, sobre las que había una cincuentena de postales de Ingres y Courbet. Se realizó una inauguración oficial, que gozó de invitaciones, discursos y aperitivo, durante un año estuvo abierta al público, con las cajas ocupando la sala, y mantuvo correspondencia sobre sus actividades, como prestamos de obra o petición de subvenciones.

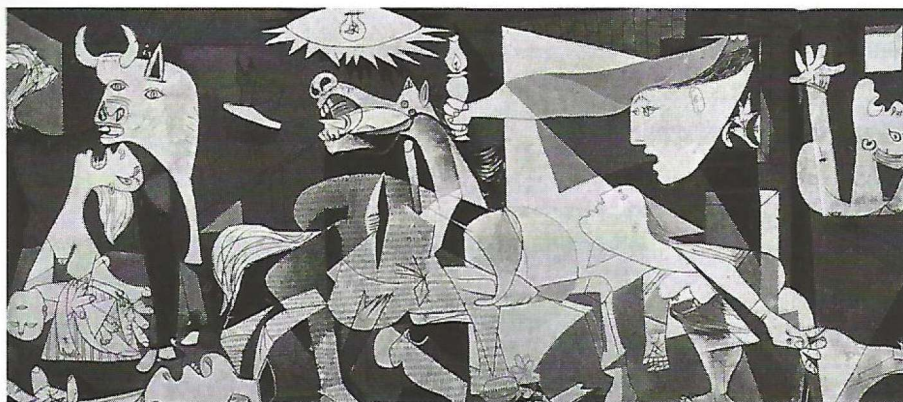
Este experimento generó paradójicamente una actividad propia y empezó a exponerse en museos reales, donde Broodthaers se atribuía el papel de presentario de la colección o el del conservador científico del museo, un “parásito”, a su juicio: en 1970, organizó en Middelburg un *Gabinete de curiosidades*, y en la Kunsthalle de Düsseldorf, con ocho obras de arte auténticas, repitió la *Sección siglo XIX* (bis). Al año siguiente organizó una *Sección cine* y, en Colonia, una *Sección financiera*, subtitulada *Se vende museo, por quiebra*. De nuevo en Düsseldorf, una *Sección de figuras*, con más de trescientos objetos, aborda el tema del águila, un animal “pesadamente cargado de nociones simbólicas e históricas” que encarna “el discurso del amo” (El águila desde el oligoceno a nuestros días). En 1972, con la presentación en la *Documenta* de Kassel de una *Sección publicitaria*, Broodthaers concluye la experiencia y cierra el museo, al ver cómo había pasado de un estadio solitario y heroico a su consagración. Esta *Sala blanca* representa, pues, otra vuelta de tuerca en sus simulacros del museo, y propone una nueva formalización de su visión sobre el tema, sin dejar de recurrir al humor y sus provocaciones.



Géricault, *La balsa de la medusa*, 1818

Con el misterioso título de *El Ángelus de Daumier*, el autor presentó la cuarta y última de las exposiciones. Se trataba de una serie de salas de distintos colores, en las que planteaba una de sus preocupaciones centrales: la creciente importancia que en el mundo de las exposiciones artísticas había ganado el decorado, en detrimento de la obra de arte. Entre ellas estaba *Sala blanca*, una gran construcción de madera, cuyas paredes estaban cubiertas de palabras (coleccionista, óleo, privilegio, caballete, retrato, porcentaje, pincel, copia, ojo, ladrón, formato, precio), alusivas a todos aquellos objetos, comportamientos y prácticas que conforman el museo como institución pública.

En 1972, el artista hizo un balance del significado que encerraba su museo, en estos términos: “Hablar de mi museo equivale a hablar del arte y sus maneras, a analizar el engaño. El museo normal y sus representan-



Picasso, *Guernica*, 1937

tes ponen en escena, simplemente, una forma de verdad. Hablar de este museo equivale a discurrir sobre las condiciones de esta verdad. Hay una verdad de la mentira. Esa es la que manda sobre mi conciencia. Cuando una obra de arte encuentra su condición en la mentira o el engaño, ¿es una obra de arte? Carezco de respuesta. Cuando un museo es un engaño es porque tiene algo que ocultar; la mentira personal tiene siempre algo de freudiano, pero lo que el museo personal quiere ocultar es el verdadero museo [...] El museo ficticio intenta saquear al auténtico, al oficial, para dar más poder y verosimilitud a su mentira. También es importante descubrir si este museo ficticio puede arrojar nueva luz sobre los mecanismos del arte, del mundo y de la vida del arte. Yo, con mi museo, planteo la cuestión. Por eso, no tengo necesidad de dar respuesta. Hubiera podido ya haber vendido mi museo. Pero, de momento, no me es posible. Mientras encuentre refugio en él y me identifique con él, no puedo. Por lo menos es lo que pienso ahora. No me dejaré atrapar. Me repliego en el escondite del museo. En este sentido, el museo es un pretexto. Quizá la única posibilidad que tengo de ser artista es siendo un embustero, porque, al fin y al cabo, todos los productos económicos, el comercio, la comunicación son mentiras. Y la mayoría de los artistas adaptan su creación al mercado, como si fuese una mercancía industrial”.

Sin embargo, por las mismas fechas en que los experimentos nihilistas de Broodthaers llevaban al museo a su grado cero, se abría paso un proyecto muy debatido que terminaría por convertirse en el punto de arranque de un nuevo ciclo en las relaciones entre este y la vanguardia.

No es sorprendente que haya corrido tanta tinta sobre el Centro Georges Pompidou, porque su irrupción en 1971, cuando se dio a conocer el proyecto (en un momento en que el museo, como institución, parecía tener las horas contadas), y aún más tras su apertura, seis años después, produjo un enorme desconcierto. Nació con la voluntad de renovar el lenguaje del museo y de hacerlo con una despreocupación y una irreverente carencia de retórica que resultan saludables y muy modernas. Y, a pesar de representar el primer ejemplar de un nuevísimo modelo de museo que ha tenido un éxito planetario, sigue conservando una rara cualidad: solo se parece a sí mismo.

No se trata solo de su proeza constructiva, ni de su aire de refinera petrolífera, de su innovadora orientación multidisciplinar, entonces insólita, de su desmitificación sesentayochista de la cultura, de su provocadora flexibilidad, de la receptividad extraordinaria con que fue acogido (pues, frente a los 7.000 visitantes diarios previstos, se alcanzó muy pronto la cifra de 26.000), sino de la claridad de sus elecciones. El Pompidou es, sobre todo, una idea. Y, como tal, convulsionó al museo y lo obligó a reaccionar: abrió una nueva era.