RdM
45 • año 2009 • España 15 euros

Revista de Museología

Publicación científica al servicio de la comunidad museológica

RdM # 45
www.museologia.net

MI IDEA DE MUSEO
02 **Mi idea de museo** | Luis Antonio González Pérez

ENTREVISTA
04 **Entrevista a** Antonio Vila Casas

LEGISLACIÓN
06 **Formas de ingreso de los fondos museográficos. Precisiones terminológicas** | Elvira Cámara López

INVESTIGACIÓN Y EXPERIENCIAS
14 **Gestión e innovación en los museos europeos. Una comparación de museos británicos, franceses y españoles** | Carmen Camarero Izquierdo y María José Garrido Samaniego
22 **La aplicación de las nuevas tecnologías de gestión y consulta documental en el Museo del Prado durante el plan 2005-2008** | Andrés Gutiérrez Usillos, Ana María Martín Bravo, Felicitas Martínez Pozuelo y Cecilia San Juan Arcos
33 **La educación de museos y su investigación en Polonia. Historia, actualidad, futuro** | Marcin Szelag
39 **Una nueva museografía para un nuevo siglo: las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo** | Isabel Tejeda Martín
50 **Museo Würth La Rioja: por amor al arte** | Silvia Lindner

MUSEOS
57 **Significados ideológicos de la creación de museos locales en Cataluña a finales del siglo XIX y principios del XX. Los casos de Olot y Manresa** | Gabriel Alcalde Gurt, Mireia Bassols Casi
64 **El MURAM (Museo Regional de Arte Moderno), un nuevo espacio para el arte moderno en Cartagena (Murcia)** | Natalia Grau García
74 **El Museo Naval de San Fernando. Proyecto de futuro. Una nueva sede para el museo** | Berta Gasca Giménez
79 **La Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid. Una colección excepcional de arte africano** | José Antonio Gil Verona, Olivia Cachafeiro Bernal y Cristina Bayo Fernández
84 **Arqueología y Mar: El Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena (Murcia)** | Luz Mª Gilabert González

MUSEOGRAFÍA Y EXPOSICIONES
95 **I Centenario de la Exposición Regional Valenciana de 1909** | María José Suárez Martínez
103 **El museo y la imprenta: estímulos para múltiples inteligencias** | Dra. Lizette Cabrera Salcedo

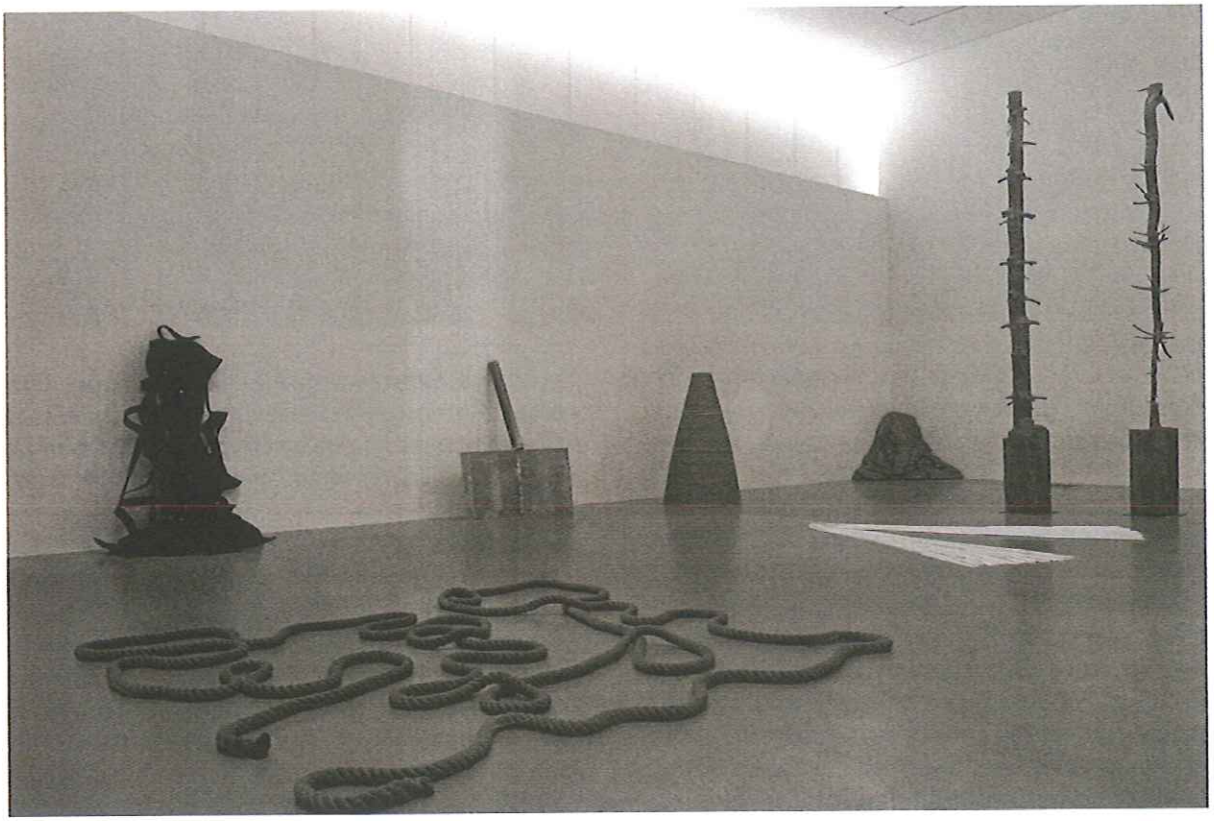
PUBLICACIONES
112 **Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos** | Fernando Sarría

Foto de portada: Vista del espacio interior del Museo Würth. La Rioja.

Revista de Museología | *Edita:* Asociación Española de Museólogos - Avda. Reyes Católicos, 6 28040 Madrid Tel. 91 543 09 17 | *Dirección:* Ana Carro Rossell, Mª José Cortés Sádaba y Ana Velasco Rebollo | *Comité científico:* Martín Almagro Gorbea, Luis Alonso Fernández, Mikel Asensio, Amelia Baldeón, Carlos Baztán, Eduardo Folgueras, Camila González, Francisca Hernández, Pedro Lavado, Jesús Pedro Lorente, José María Luzón, Francisco Javier Ramírez Perdiguero y Miguel Zugaza | *Consejo asesor internacional:* Bruce Craig, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ricardo Viera | *Publicidad:* AEM Tel. 91 543 09 17 | *Diseño, Maquetación e Impresión:* Cyan, Proyectos y Producciones Editoriales, S.A. Tel. 91 530 05 04 | *Depósito legal:* M-8875-1994 | *I.S.S.N:* 1134-0576 | *Reservados todos los derechos, prohibida su reproducción total o parcial sin el consentimiento por escrito de los editores. Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos publicados en esta revista.*

Una nueva museografía para un nuevo siglo: las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo

Isabel Tejeda Martín*
Exdirectora del Centro Eusebio Sempere (Alicante) y actual Responsable del Espacio AV y de la Sala de Verónicas (Murcia).



Sala Arte Povera. Tate Modern Gallery.

Una sentencia alemana dice "he ido dos veces en la vida al museo: una, cuando era niño con mi abuelo; otra, de anciano con mi nieto". La simplicidad de este argumento pone en evidencia una situación: hasta hace relativamente poco tiempo los museos no cambiaban la elección y disposición de las piezas que conformaban su colección permanente. En general, los museos han estado acogiendo las exposiciones temporales como actividades de segundo orden dentro de su línea de actuación. Lo cardinal era la colección, por lo que las salas de exposiciones se ubicaban en lugares subsidiarios siendo, por lo general, pequeñas[1]. La excepción en este sentido eran los museos de arte contemporáneo ya que al encontrarse más cerca de la actualidad asumieron antes los proyectos temporales dentro de sus programas. El MoMA, por ejemplo, inició su andadura en 1929 con una ambiciosa exposición temporal sobre post-impresionistas.

Con el tiempo, no obstante, la atracción que tienen las muestras temporales en el público ha generado un cuestionamiento desde el interior de los propios museos que ha modificado sus antiguas funciones y ha provocado repensar sus arquitecturas: resultado de esto es la magna ampliación del Louvre, o las más ajustadas a necesidad de la National Gallery de Londres, de la National Gallery de Edimburgo, del Museo del Prado en Madrid, o la disyunción de la Tate Gallery. Lo que ha resultado más tardío ha sido la asimilación de las estrategias discursivas de la exposición temporal con su multiplicidad

*Isabel Tejeda Martín
Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia. Comisa de exposiciones, ha organizad entre otras, *Territorios Indefini Discursos sobre la construcció de la identidad femenina* (Alica y Valencia); *Espacio, tiempo y espectador. Instalaciones y nu medios en las colecciones del* (IVAM, Valencia); *Tadeusz Kant La clase muerta* (Murcia, Vallac y Alicante); *Francesca Woodm retrospectiva* (Murcia y Siena, Italia). Así como individuales d Ana Teresa Ortega, Antoni Aba Marina Núñez, Cabello/Carcell Alfonso Albacete, Liliana Porte Mary Kelly, ORLAN y Eva Lootz. Premio Espais y finalista del Pr de Ensayo de la Fundación Art y Derecho, 2005. Autora del lib *El montaje expositivo como traducción, Fidelidades, traicio y hallazgos en el arte contemporáneo desde los año* Madrid, Fundación Arte y Dere Trama editorial, 2006.

** Las fotografías de este artíc han sido facilitadas por los pr museos.

[1] Resulta ilustrativo que la Tat Gallery realizara uno de sus programas más importantes exposiciones, el que tuvo lug en la década de los años sese con proyectos por ejemplo de Naum Gabo o Marcel Ducham las Duveen Galleries, es decir en el espacio que articulaba l entrada a las salas que acogí la colección permanente.

Colección. Sala 405: La pintura final de la modernidad. edificio Sabatini. Planta 4. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

de relatos como fórmula para abandonar el modelo único que se generalizó en el siglo XX: un discurso cronológico cruzado por una historia de los estilos.

El Museo Reina Sofía ha inaugurado este año una nueva presentación de sus colecciones. Esta presentación debe entenderse como una propuesta que no tiene echado el cierre, ya que asume precisamente el paradigma museográfico que se ha convertido en corriente dominante en la última década: la temporalidad. El artífice de este cambio ha sido Manuel Borja-Villel, director del centro desde el año pasado. En este sentido, el nuevo paradigma supone, en sintonía con los cambios que se han producido en otros importantes museos del mundo, una ruptura con los grandes relatos.

El origen de esta nueva museografía se sitúa en la Tate Modern a principios de la década. Cuando nació el centro londinense en 2000, no sólo se inauguraba un nuevo museo de arte contemporáneo en Gran Bretaña, sino que entraba como un ciclón, una inusitada forma de mostrar el arte; a partir de pequeños discursos temáticos se generaba una mirada menos contemplativa lo que quebraba la tendencia que, casi sin fisuras, había permanecido inalterada desde el siglo XIX.

Por un lado, se prescindía de los criterios cronológicos para ordenar las colecciones, criterios que, cruzados por las disciplinas y por la construcción de las escuelas nacionales, había creado la museografía germánica seguida por la anglosajona a mediados del siglo XIX en el paso de la infancia a la adolescencia del "museo de arte". Una evolución de esta línea programática procedió a extraer del montaje general a los "grandes maestros" y a aislarlo en salas especiales. Como Atenea a Zeus, al museo de bellas artes le salió un apéndice en la cabeza en el siglo XIX, el "museo de artistas vivos" el antecedente de lo que hoy conocemos como museo de arte contemporáneo, si bien no quedaría asentado como modelo hasta los años treinta del siglo XX[2].

El MoMA de Alfred Barr

Alfred Barr fue el historiador que proyectó una nueva forma de mostrar y ver el arte en el MoMA de Nueva York; una nueva forma que construyó paralelamente inició a su andadura profesional. El MoMA era un centro privado que nacía en 1929 con una fuerte vocación proselitista: dar a conocer las artes visuales coetáneas prescindiendo de la jerarquía por disciplinas que había imperado hasta ese momento. Barr realizó una lectura del arte contemporáneo que ponía los acentos en los discursos formales de las obras. Por influencia germánica cultivada en sus dos viajes a Europa, eligió el cubo blanco —un espacio a-contextual y sin connotaciones— para mostrar unas obras que se ofrecían autónomas y que subrayaban sus valores formales. Barr acomodó el espacio a la obra por la que el formato de las salas estaba más cerca de la idea del "living room", un ámbito de pequeñas estancias con techos bajos, que de la monumentalidad

[2] Vid. LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art*, 1800-1930, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 1998.

y magnificencia del "palazzo" —modelo que habían adoptado hasta entonces los museos—.

Sin embargo, la evolución que sufrió el formato elegido por Barr a partir de la década de los años cuarenta dejaba fuera de campo trabajos pertenecientes a las vanguardias históricas que como las proto-instalaciones, las experiencias de música experimental o las manifestaciones proto-performativas de las vanguardias históricas, no se acogían al esquema de obra permanente, autónoma y exclusivamente visual. Ajenos a la espacialidad estandarizada y a-contextual del cubo blanco, esta circunstancia hacía inviable la museificación de estos trabajos, en unos casos, y, en otros, su presentación específica. Incluso una obra perteneciente a la modernidad pictórica canonizada por Barr como *Guernica* de Picasso, cuyo contexto político resultaba clave para su interpretación durante los años que la obra permaneció en el museo norteamericano, fue descontextualizada y desideologizada una vez traducida al sistema de visualidad de la institución americana[3].

Además, el MoMA creó una secuencia de salas que relataban una progresión cronológica del arte, influencia proveniente del Museo de Hanover para el que Alexander Dorner había diseñado una narración que se iniciaba en una sala renacentista y terminaba en el *Kabinett der Abstrakten* (Gabinete de los abstractos) de El Lissitzky (1927-28)[4]. Acompañando a la exposición *Cubism and Abstract Art de 1936,* Barr había construido un esquema árbol mediante el que establecía un desarrollo progresivo de los "ismos" de las vanguardias cruzados con manifestaciones artísticas no occidentales: en el final del recorrido estaba el arte abstracto. Esta construcción sería asumida y re-teorizada por Clement Greenberg entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta, situando e clímax en su versión nacional, el expresionismo abstracto americano.

El MoMA se convirtió en el museo que marcó las pautas de lo que debía considerarse como gran arte; ejerció, durante décadas, una autoridad que legitimaba quiénes eran los grandes maestros y cuáles las grandes obras y tendencias artísticas que debían escribir el relato de la historia del arte contemporáneo. Señalaba la importancia de la mirada, de una contemplación "ideal", y supuso la cristalización de una serie de prácticas y dispositivos de presentación que se convertirían en su gramática normativa. Su influjo sobre el resto de museos del mundo, tras la Segunda Guerra Mundial, la convirtieron en una gramática expositiva universal y, por tanto, naturalizada, transparente e invisible. El MoMA, según Mary Anne Staniszewski y Christoph Grunenberg, debe entenderse como una representación más del Modernismo.

La emergencia de nuevas prácticas artísticas a partir de finales de los años cincuenta, provocó la necesidad de crear espacios que se hicieran eco de unas formas de producir y consumir arte herederas de ese otro tipo de trabajos de las vanguardias. El ICA en Londres o el Stedelijk Museum en Ámsterdam acogieron durante los años sesenta y setenta propuestas de las neo-vanguardias. En Nueva York, espacios gestionados por artistas como el PS1, el Artist Space o la 112 Green Street, funcionaban exclusivamente como ámbitos de producción y no de re-exposición. En Francia, París intentaba en los años setenta recuperar el liderazgo artístico perdido treinta años antes y hacía un intento infructuoso por re-situarse a través de un nuevo museo: el Centre Georges Pompidou (1977). Este centro, si bien parecía que iba a suponer un antes y un después para el arte contemporáneo en Europa, acabó refrendando los esquemas heredados del MoMA y su historia del arte como progreso. Es más, desde un punto de vista museográfico aportó escasas novedades.

La Tate Modern de Lars Nittve y Nicholas Serota

En la bisagra con el nuevo milenio se producía otro intento de quebrar la legitimidad del MoMA. La Tate Gallery de Londres, un museo cuyos orígenes se remontaban al siglo XIX, decidía inaugurar un nuevo centro en 2000 dividiendo sus colecciones: en Bankside, se abría la Tate Modern, una antigua fábrica de electricidad rehabilitada por los arquitectos Herzog y de Meuron que reuniría el arte contemporáneo internacional salpicado por algunas piezas de autores británicos; por su parte, el viejo edificio neoclásico de Millbank mantenía su papel de museo de bellas artes mostrando las colecciones de arte internacional desde el renacimiento hasta principios del siglo XX ofreciendo, a su vez, un espacio de privilegio al arte contemporáneo británico[5]. La aportación museográfica de la Tate Modern hizo tambalear algunas de las asunciones que había creado el MoMA, fundamentalmente su discurso normativo de una historia del arte formal leída en clave de progreso. De esta manera, desde Londres se propuso una expografía alternativa que tradujera el arte contemporáneo ya no desde criterios formalistas, sino conceptuales y temáticos.

La pauta de la Tate Modern ha sido en los últimos nueve años la transformación constante de sus salas, una forma de proceder que no era nueva en Londres. El director de los museos del grupo Tate,

3 Vid. TEJEDA MARTIN, ISABEL, *"Guernica re-expuesto (1937-2009)"*, en *Gestión+Cultura*, nº 0, 2009.

4 Como puede verse en las acta publicadas de la *Conférence International d'Études, Muséographie, Architecture et Aménagement de Musées d'Art* que tuvo lugar en Madrid y que congregó a algunos de los más importantes directores y conservadores de museos en 1934, se trataba de prácticas qu tenían lugar hacía más de dos décadas, aunque no se entendí como normativas sino como experiencias de laboratorio.

5 En Millbank se realizan importantes muestras retrospectivas de artistas británicos contemporáneos con la de Bridget Riley o la reciente exposición de Richard Long.

LAS COLECCIONES PERMANENTES DEJABAN DE SER PERMANENTES. COMO LOS ESPECTADORES SE ENCONTRABAN DISCURSOS RENOV DOS UNA Y OTRA VEZ, MULTIPLICABAN SUS VISITAS. CUANDO SE INAUGURÓ LA TATE MODERN EN 2000 LA FÓRMULA DE LA PERMANEN COMO TEMPORAL ESTABA SUFICIENTEMENTE ENSAYADA Y ERA DE PROBADO ÉXITO. POR ELLO, EL ENTONCES RESPONSABLE DE LA TA MODERN, EL DANÉS LARS NITTVE, JUNTO A NICHOLAS SEROTA, PLANTEÓ LA POSIBILIDAD DE QUE SE REESTRUCTURARA TOTALMENTE L COLECCIÓN CADA SEIS AÑOS Y QUE, A SU VEZ, SE REALIZARAN CAMBIOS PUNTUALES EN ALGUNAS DE LAS SALAS CADA SEIS MESES.

Nick Serota, lleva desde los años noventa sacando continuamente de los almacenes de la colección de Millbank piezas e instalaciones que tan sólo podían verse durante unos meses y que transformaban de esta forma la narración expositiva del museo. Mantenía, no obstante, el criterio cronológico y la separación entre el arte internacional y el arte británico respetando la estructura con la que la colección del museo se había fundado en 1917. Esta política expositiva se inició en 1992 con el proyecto *Past, Present, Future* (*Presente, pasado, futuro*) bajo un concepto general denominado *New Displays* (*Nuevas presentaciones*)[6]. En este sentido, explicaba la guía de mano editada por el museo:

> *"Por medio de esta decisión se consigue aumentar la gama de obras que pueden ser exhibidas pertenecientes a un período de tiempo, y también mostrar otras obras de arte que, de otra manera, habrían permanecido en almacenaje. Estas nuevas muestras también presentan diferentes aspectos de la colección, ofreciendo contextos variados, lecturas y conexiones sugestivas entre el arte del pasado y del presente. Cada sala muestra un tema precisamente definido, explicando en un texto introductorio en la pared, y con subtítulos añadidos para facilitar más la información sobre obras de arte individuales."*[7]

Las colecciones permanentes dejaban de ser permanentes. Como los espectadores se encontraban discursos renovados una y otra vez, multiplicaban sus visitas. Cuando se inauguró la Tate Modern en 2000 la fórmula de la permanente como temporal estaba suficientemente ensayada y era de probado éxito. Por ello, el entonces responsable de la Tate Modern, el danés Lars Nittve, junto a Nicholas Serota, planteó la posibilidad de que se reestructurara totalmente la colección cada seis años y que, a su vez, se realizaran cambios puntuales en algunas de las salas cada seis meses.

Cuatro fueron los grandes temas en los que se distribuyó la permanente en el, por otra parte, no siempre versátil edificio de Herzog y De Meuron; se lanzaba un guiño a los cuatro grandes géner iconográficos que estableció la Academia Franc sa en el siglo XVII para la pintura: paisaje, pintu de historia, naturaleza muerta y desnudo. La queza temática, conceptual y formal del arte co temporáneo permitía construir cuatro historias q se atomizaban en historias más pequeñas en cac una de las salas en una interpretación contempor nea de dichos conceptos[8]. El desnudo se convirtió e *Nude/Action/Body* (Desnudo/Acción/Cuerpo), paisaje en *Landscape/Matter/Environment* (*Pais je/Materia/Entorno*), la pintura de historia en *Hi tory/Memory/Society* (*Historia/Memoria/Sociedad* y la naturaleza muerta en *Still life/Object/Real Li* (*Naturaleza Muerta/Objeto/Vida real*). De esta fo ma, cada sala lograba entenderse como una unida autónoma pese a que perteneciera a otra mayo pudiendo pasar el espectador de forma secuenci o transversal de un argumento a otro. El recorrid se construía en lecturas fragmentarias, discont nuas y abiertas. Se entendía que la presentació discontinua podía conformarse como una narració paralela a la variedad morfológica, semántica conceptual emanada de las manifestaciones artí ticas nacidas en el siglo XX. En realidad, el espe tador se encontraba con pequeñas exposicione cuyos sentidos a veces se yuxtaponían, en otras oc siones se contradecían, en otras se superponían, de pendiendo estas lecturas de su decisión al realiz su propio circuito. Por ejemplo, en *Landscape* entrada la daban *Nymphéas* (1916) de Claude M net, y *Red Slate Circle* (1988) de Richard Long, jur to al encargo de un gran mural que preparó el a tista británico, proponiendo dos sensibilidade formales diferentes y cronológicamente lejanas gadas por un sentimiento común: la interioriz ción de la experiencia ante el paisaje natural. L cierto es que, en algunos casos, se construyero relatos a-históricos de los objetos al buscar rel ciones de carácter formal, visual o conceptual er tre obras lejanas en el tiempo.

Tras esta decisión de la Tate Modern no se encor traba exclusivamente el hecho de protagonizar u cambio de paradigma museográfico, sino tambié acabar con el privilegiado estado de autoridad sobr arte contemporáneo que había asumido el MoM

6 VV.AA., *Tate Introduction*, Londres, Tate Gallery, 1992, p. 3.

7 Ibíd., p. 5. [Traducción de la autora]

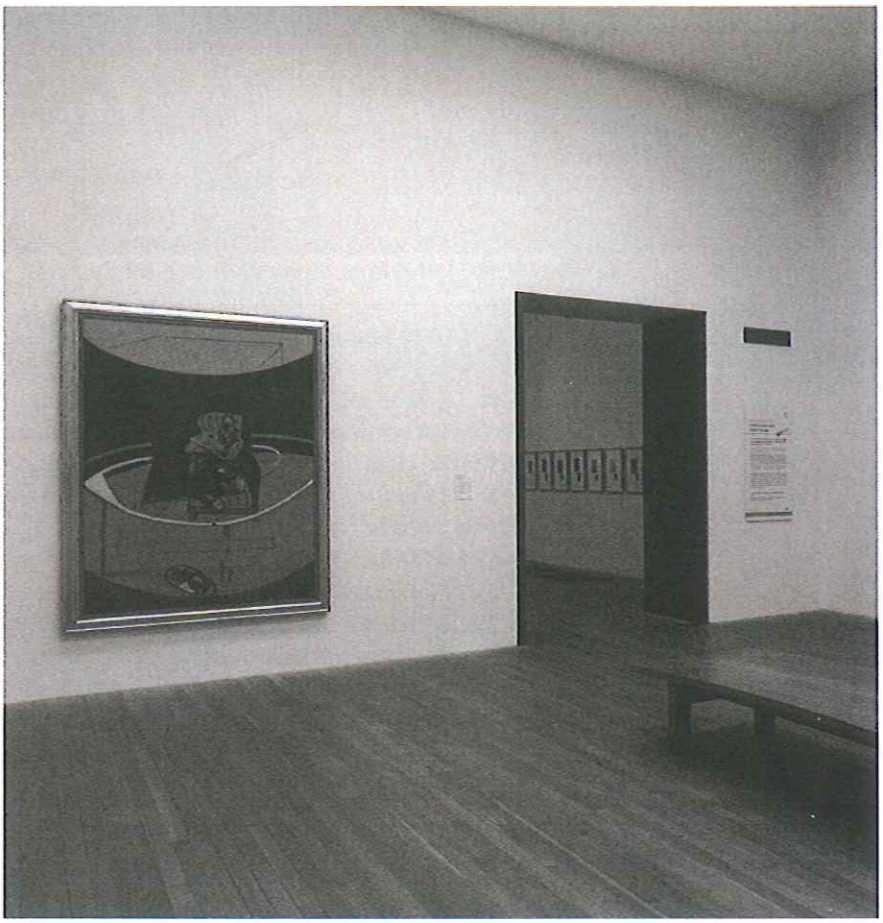
8 Nota de prensa de la Oficina de Prensa del grupo Tate. 12 de mayo 2000. Vid. http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/27_0400.htm

En el catálogo inaugural se hacía de hecho referencia al diagrama de Barr como un proyecto superado, planteando la viabilidad de construir otras historias posibles, lo que ponía las cartas sobre la mesa: el nuevo museo nacía con la intención de ser el faro del siglo XXI en lo que a museografía de arte contemporáneo se refería. Las tesis de Barr fueron consideradas una asunción hija de tiempos pasados, una asunción que se apoyaba más en la forma que en el contenido y que "aislaba la experiencia estética de las contingencias del mundo", definiendo su esquema del arte como progreso como el paradigma "que dominó la práctica museística hasta el final del siglo"[9]. Es decir, hasta que se construyó una alternativa, hasta que la Tate Modern fue creada. Lo paradójico es que Alfred Barr ya había experimentado en sus primeras muestras que podemos calificar como de "laboratorio" con la construcción de parangones de carácter formal y semántico que se saltaban los patrones cronológicos.

Como se había prometido, en 2006 se re-estructuró totalmente la colección. Vicent Todolí, al suceder a Nittve cuando éste abandona el cargo para dirigir el Moderna Museet de Estocolmo, se plantea realizar una nueva presentación de la colección y proyecta una cierta vuelta al orden[10]. En el actual montaje, la idea de la colección permanente mostrada a partir de los parámetros de la exposición temporal, marca de la casa, se mantiene afirmando Todolí que:

> *"...la colección es el sistema nervioso de una institución. Es permanente en tanto que conforma su capital, pero la forma de presentarla no puede ser permanente. Debe ofrecer alternativas a una visión fija.*
>
> *...Cuando abrimos, había una presentación temática, era una visión alternativa, pero cuando esta visión alternativa se fijó se convirtió en algo tan ortodoxo como lo que era alternativo. Así que cuando llegué aquí, la primera decisión que tomé fue cambiar la colección, con la premisa de que cambiaría constantemente. Cada año cambiamos muchas obras y la idea sería mantener la estructura arquitectónica y conceptual, cambiar los espacios de enlace, y cambiar todo el arte y la forma en que se presenta. Y después de seis años, otra persona debería continuar con otro punto de vista."*[11]

Se ha reconducido la colección a una forma más ordenada y didáctica que minimiza la circunstancia criticada por algunos sectores de la prensa especializada de que se trataba de una presentación diseñada exclusivamente para el entendimiento y disfrute de los especialistas. Se conforma a partir de "asideros cronológicos para el visitante, cortes arqueológicos de un movimiento": *States of Flux. Cubism, Futurism, Vorticism* (*Estados de flujo.* Cubismo, futurismo y vorticismo; *Poetry and Dream. Surrealism and Beyond (Poesía y sueños.* Surrealismo y más allá); *Material Gestures. New Painting and Sculpture 1945-1960 (Gestos materiales. Nueva pintura y escultura 1945-1960*; e *Idea and Object. Around Minimalism (Ideas y objetos. Entorno al* minimalismo)[12].



Salas Bacon y Picasso. Tate Modern Gallery.

Tal y como Todolí prometió en 2006, los cambios en la colección se continúan realizando puntualmente. En ocasiones consisten en los encuentros de un artista con otro en un mismo espacio. Si en 2006 Louise Bourgeois y Francis Bacon dialogaban acerca de su mutuo interés en el cuerpo y la condición humana con imágenes perturbadoras, desde el año pasado la artista francesa fue sustituida por Pablo Picasso.

Este mismo año se ha transformado totalmente una de las alas de la colección, la denominada *Idea and Object*, por *Energy and Process*, focalizada

9 BLAZWICK, Iwona, MORRIS, Frances, "Showing the Twentieth Century", en *Tate Modern, the Handbook*, Londres, Tate Publishing, 2000, p. 32. Tanto Blazwick como Morris trabajaban esos años en el equipo curatorial del museo.

10 Vicent Todolí, había sido director artístico del IVAM en la que sin duda ha sido la época de mayor esplendor del museo, bajc la dirección de Carmen Alborch. En 1996 se trasladó a Oporto a ocupar la dirección del Museo Serralves.

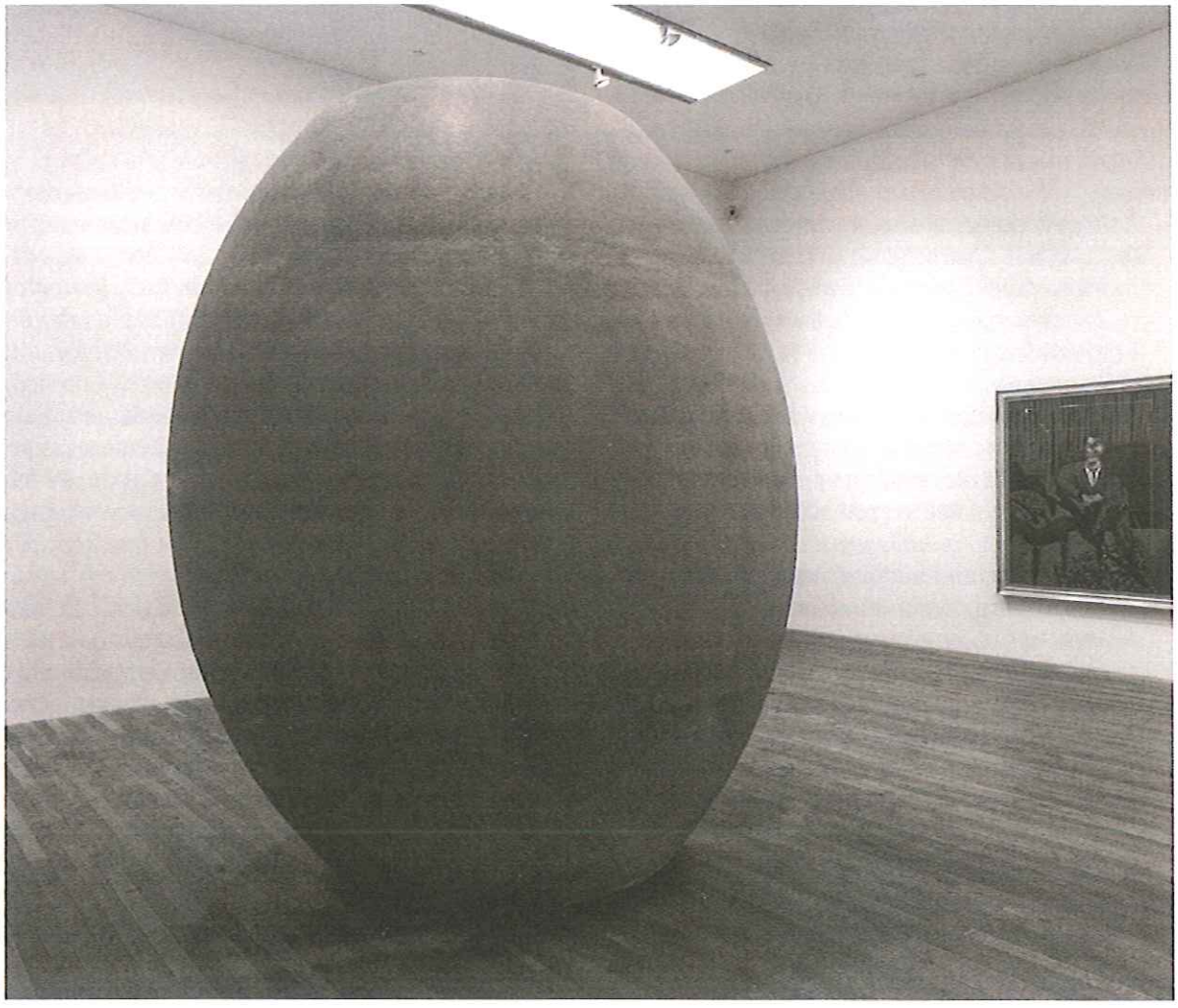
11 MANEN, Martí, "Entrevista a Vicente Todolí, director de la Tate Modern", en ***A-DeskRevista*** nº 1c 4 de diciembre de 2006.

12 Vid. GÓMEZ, Lourdes, "La Tate Modern marca los *asideros del tiempo*", Diario *El País*, 23 de mayo de 2006.

fundamentalmente en los post-minimalismos, el arte povera, el Land Art y la anti-forma. Con encuentros interesantes como el de Miroslaw Balka y Pepe Espaliú frente al excesivamente obvio de Richard Hamilton y Duchamp, en esta nueva presentación se abusa en exceso de espacios monográficos dedicados a un solo autor como los de Marlene Dumas, Joseph Beuys, Ana Mendieta, Marisa Merz, Jeff Koons, Andy Warhol o Ed Ruscha.

La otra cara de la moneda es que la Tate Modern ha entrado de lleno en la cultura del espectáculo; en parte se debe a su público[13]. De hecho el museo se ha convertido en un fenómeno mediático. Se partió del afán, planteado por Lars Nittve, de convertirla en punto de encuentro londinense incluso para aquellos colectivos que no han estado jamás interesados por el arte. Hemos sido testigos de cómo la llamada *Unilever Series* se ha ido escorando hacia la espectacularidad en unos proyectos, fundamentalmente propuestos en la Sala de las Turbinas, en los que ha primado lo grande, más bien lo monumental —caso por ejemplo de las instalaciones de Anish Kapoor o Rachel Whiteread—, hasta haberse convertido en el paradigma de u centro cercano a la idea de un parque de atraccio nes con los mediáticos y populares toboganes e espiral de Carsten Höller[14]. Para algunos crítico como Deyan Sudjic este programa de monumenta les instalaciones ha representado no tanto el cho que de lo nuevo como el triunfo de lo grande[15] Aunque quizás esa sea también una característic de la época post-industrial que no hay por qu desechar. El museo se defiende de esas acusacio nes de espectacularidad gratuita aunque no nieg que estos proyectos son un anzuelo para atrae nuevos espectadores dentro de un público todaví virgen para el arte contemporáneo.

Las expectativas iniciales del museo se han vist saciadas. No sólo es hoy el museo de arte contem poráneo más visitado del mundo, sino que cundi su ejemplo: lo siguieron, como Hansel y Gretel la piedritas en el camino, otros museos del mundo como el Centre Georges Pompidou que llevó a cabo un malogrado intento de construir temática mente su colección en *Big Bang* (2005), e inclus el MoMA, con la disposición de la colección en s



Sala Bacon-Kapoor. Tate Modern Gallery.

13 La espectacularización es de hecho una vieja conocida del arte británico desde los años noventa con la progresión que ha seguido el Turner Prize, la exposición *Sensation*, o el llamado New British Art, apadrinado en gran parte por Charles Saatchi.

14 Vid. http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2006/7583.htm 12 de enero de 2006.

15 SUDJIC, Deyan, "Power point", Diario *The Observer*, 1 de mayo de 2005.

EL REINA SOFÍA JUEGA CON LA DESVENTAJA DE SU JUVENTUD, LO QUE SE TRADUCE EN GRANDES LAGUNAS EN SU COLECCIÓN. RESULTA IMPOSIBLE, HOY POR HOY, COMPRAR LO QUE EN SU MOMENTO NO SE COMPRÓ Y TENER UNA COLECCIÓN DE CARÁCTER ENCICLOPÉDICO A LA MANERA DEL MOMA. SIMPLEMENTE, HAY OBRAS QUE, O YA NO ESTÁN EN EL MERCADO, O SON INACCESIBLES PARA LAS ARCAS DE UN CENTRO PÚBLICO. ADEMÁS, HABRÍA QUE PREGUNTARSE SI RESULTA PERTINENTE SEGUIR CONSTRUYENDO ESTE TIPO DE COLECCIÓN.

localización temporal en Queens mientras se construía el nuevo edificio. Lo que resulta un peligro es llevar esta corriente hasta el paroxismo, como ha hecho el Kelvingrove de Glasgow, materializando lo que hace ya una década escribió Rosalind Krauss: que el museo del futuro podría tener más en común con otras áreas de la industria del ocio —quizás Disneylandia— que con los antiguos museos de época pre-industrial, ocupándose más de la experiencia como simulacro que de cuestiones estéticas[16].

El Reina Sofía de Borja-Villel

Hace ya mucho tiempo que el museo Reina Sofía precisaba de un cambio profundo en lo referente tanto a sus fórmulas de presentación expositiva como al perfil de sus adquisiciones. El hecho de que Manuel Borja-Villel ganara el concurso para la dirección del centro hace ya casi dos años fue recibido como una muy buena noticia que, en principio, auguraba cambios profundos en este sentido.

El Reina Sofía juega con la desventaja de su juventud, lo que se traduce en grandes lagunas en su colección. Resulta imposible, hoy por hoy, comprar lo que en su momento no se compró y tener una colección de carácter enciclopédico a la manera del MoMA. Simplemente, hay obras que, o ya no están en el mercado, o son inaccesibles para las arcas de un centro público. Además, habría que preguntarse si resulta pertinente seguir construyendo este tipo de colección. Para ver la colección del MoMA, ya está el MoMA, por lo que las adquisiciones que el Reina Sofía ha realizado en los dos últimos años ponen en evidencia que su camino es otro. En este sentido, Borja-Villel ha afirmado que los museos atraviesan una crisis profunda y ello implica la "obligación moral y ética de buscar otro modelo de museo, otro modelo de coleccionar, de contar historias, de educación, de pedagogía"[17].

Como hemos visto, la Tate Modern demostró que no sólo eran posibles otros relatos sino que, de hecho, resultaban sumamente refrescantes. En el caso español, los cambios del discurso museográfico se enfrentaban al reto de ofrecer incentivos para que el público no visitara el museo sólo porque alberga uno de los cuadros con mayor presencia mítica del mundo, *Guernica* de Pablo Ruiz Picasso. Borja-Villel tiene sobrada trayectoria al respecto ya que, como director del Macba, puso en práctica formulas en la disposición de las colecciones del museo barcelonés que, aunque seguían las estrategias de la última museografía anglosajona de utilizar recursos discursivos de la exposición temporal, tuvieron una impronta propia de hacer las cosas. Una impronta con pocas concesiones a la galería y con formulas de comunicación con el publico bastante diferentes. El discurso de la colección cambiaba puntualmente siguiendo pautas marcadas por la exposición de tesis que el museo preparaba cada año.

Antes de la llegada del nuevo equipo al museo, la presentación de su colección permanente seguía los parámetros formalistas acuñados por el MoMA en los años cuarenta. Se generaba una lectura contemplativa, de obras autónomas que pertenecían formal e históricamente a un determinado 'ismo' de las vanguardias históricas, e incluso, se agrupaban por disciplinas. Como hemos analizado con el caso del MoMA, se trataba de parámetros que resultaban inútiles para dar a conocer manifestaciones artísticas que no sólo no habían participado de la corriente ideológica del modernismo, sino que incluso se habían opuesto frontalmente a él[18]. En el museo español el arte contemporáneo quedaba prácticamente constreñido a dos lenguajes, la pintura y la escultura (y dentro de ésta la instalación o aquellas cosas y objetos difícilmente clasificables). La imagen en movimiento, si bien presente, quedaba reducida a la mínima expresión representada por hitos como *El perro Andaluz* o la irrupción de los discursos videográficos a partir de finales de los años sesenta. Por poner un ejemplo, en la sala dedicada al surrealismo, hace dos años las obras se distribuían en grupos siguiendo el criterio del soporte o lenguaje en el que estaban realizadas. Los objetos se mostraban aislados en una pequeña habitación de la sala 9 que tenía el título de *Objetos del surrealismo* sin referencias sobre la importancia del objeto en este movimiento y la trascendencia que, en este

[16] KRAUSS, Rosalind, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", en *October* nº 54, 1990, pp. 4-17.

[17] EFE, "Manuel Borja Villel: Los museos atraviesan una crisis profunda" en http://www.rtve.es/noticias/200 0524/manuel-borja-villel-los-museos-atraviesan-una-crisis-profunda/278448.shtml (entrada realizada el 10 de agosto de 2009).

[18] Se debe excluir, si duda, la etapa del MoMA que hemos denominado de laboratorio.

Colección. Sala 205: La revolución del subconsciente: el Surrealismo internacional y español DALÍ. Planta 2. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

sentido, tuvo la exposición de la galería Charles Ratton en 1936. Las piezas bidimensionales se mostraba en un espacio alargado de la misma sala denominado *Salvador Dalí y contexto*. Finalmente, el cine y la fotografía estaban en la sala 10. Esto daba a entender que los autores trabajaban en disciplinas cerradas, cuando la realidad del movimiento fue mucho mas compleja, con continuas contaminaciones, obras colectivas, y, por supuesto, en muchos casos, un caso omiso a la defensa de disciplinas cerradas por parte de sus componentes (no sólo es que Man Ray experimentó con cine, fotografía, objetos o pintura, sino que esto se extrapola a autores conocidos fundamentalmente por sus obras en soportes, digamos, tradicionales, como Dalí).

Comparadas con las presentaciones anteriores, los nuevos discursos de la colección permanente del museo deben leerse de forma positiva, aunque hay pequeños relatos, ciertos encuentros, que pueden sin duda mejorar. El Reina Sofía no ha llegado a asumir ni el riesgo ni la heterodoxia que la nueva corriente museográfica presentó a principios de la década, sino que, quizás, se encuentre más cercano a la vuelta al orden que experimentó la Tate Modern con la llegada de Todolí en 2006. Las diferencias, sin embargo, no sólo las marcan las colecciones, sino también las metas y las circunstancias del contexto. Hay una especialmente importante: si la Tate depende en un 50 por ciento de recursos propios —por tanto, de factores como el turismo y la situación económica— y disfruta de una larga tradición de mecenazgo británico, el museo madrileño depende casi exclusivamente del Estado español.

El Reina Sofía ha mantenido como guía a la que el espectador puede acogerse el tradicional esquema de carácter cronológico que marca la historia del arte; dentro de este esquema se articulan islas de contenido, en algunas ocasiones siguiendo un hilo conceptual, en otras formal, en otras temático, mientras que hay salas que se rigen por una circunstancia histórica. Hay pocos espacios monográficos, si exceptuamos algunos casos como el de Chillida —cuyas piezas, por el peso, no han podido moverse— o los de Oteiza y Fontana, prefiriéndose en encuentro coral de obras de distintos autores y lenguajes. Algunos espacios se articulan como mini exposiciones de tesis en las que no suele faltar el contexto histórico y social materializado en publicaciones dentro de una vitrina o películas documentales que puntean estratégicamente el espacio. Esto, si bien ha sido bastante interesante, supone, como hemos visto, menos innovación museográfica de la que han vendido algunos medios de comunicación. El director ha manifestado en este sentido: "hay exposiciones en las cuales nos hemos ido fijando, sin embargo, el modo de crear