

Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)

M.^a ÁNGELES LAYUNO ROSAS*

RESUMEN

Desde los comienzos del siglo xx emerge con fuerza la voluntad, por parte de los artistas de los diferentes «ismos» de determinar las formas y lugares en que llevar a cabo la presentación de sus obras al público, con el fin de asegurar la transmisión de unos contenidos artísticos e ideológicos. Junto al medio literario —manifiesto—, será el expositivo, la vía de transmisión artística por excelencia de las vanguardias históricas. A la vez que estos movimientos supusieron una ruptura radical desde el punto de vista estético respecto al arte del pasado, también desarrollaron nuevas experiencias museográficas —cuyas consecuencias han llegado hasta nuestros días. En este proceso, se establece una relación conflictiva con el museo, que marca la tónica de una época de cuestionamiento y transformación de la institución. Entre

ABSTRACT

The intention to determine the patterns and places where show their works to the public was spread by the artists of the different avant-garde artistic movements, from the beginning of our century. By this way, they ensure the transmission of an ideological and artistic concepts. The exhibition practice will be, together with the literary texts —Manifesto—, the main vehicle for modern artists to communicate their aesthetic programs. These movements involved a radical aesthetic breaking in relation to the traditional art, and, at the same time, they developed revolutionary museographic experiences, whose consequences have reached the present days. In this process, a conflict was set up with the museum, that is one of the keynotes of an age in which the institution was questioned and transformed. Between the rejection

* Doctora en Historia del Arte. UNED.

el rechazo y la aceptación, entre la marginación y la asimilación, el arte moderno se verá abocado finalmente a entrar en la historia, mediante su entrada en el museo, con sus metamorfosis museográficas e ideológicas.

and the approval, between the segregation and the integration, the modern art will be finally destined to enter into History, suffering an ideological and museographic metamorphosis.

Los artistas de los movimientos de vanguardia aparecidos desde las primeras décadas del siglo xx —futurismo, cubismo, neoplasticismo, constructivismo, surrealismo, dadaísmo, etc.—, concibieron las formas de exposición de sus obras como parte de su ideario. En este sentido, surgen múltiples experiencias innovadoras, que representan alternativas a las formas de exposición consideradas alienantes en el museo tradicional heredado del siglo anterior. La finalidad de estos montajes será la transmisión de unos contenidos o de un mensaje estético, asociando los nuevos planteamientos de creación artística —tanto ideológicos como formales— a las relaciones de la obra con el espacio en que se inserta, encaminadas a inaugurar nuevas formas de percepción por parte del espectador. Estas actitudes de preocupación por la recepción de las obras tiene su origen en el siglo xix, en artistas como Courbet, y especialmente, en las exposiciones de la Sezession vienesa. Si bien, será la vanguardia histórica quien lleve a cabo una propuesta más rupturista frente a la presentación tradicional de las obras en los museos.

Respecto a los lugares vinculados a la exposición del arte, es decir, los museos, ya es un tópico afirmar que con la aparición de los primeros movimientos de vanguardia en el siglo xx, surge una actitud combativa y subversiva hacia los mismos, cuestionando su papel social, institucional y estético.

Ciertamente, en los manifiestos de las vanguardias, encontramos a veces el término museo asociado al descrédito extensible a todas las instituciones culturales del pasado, el museo como almacén de valores caducos, como cementerio del arte, que había que combatir duramente. En relación a ello, los futuristas italianos crearon el mito de la vanguardia incendiaria de museos a través de sus beligerantes manifiestos:

«...Museos: ¡Cementerios!.. Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de pa-

redes disputadas!.. ¿Queréis malgastar todas vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la cual salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?»¹.

Ahora bien, la relación de la vanguardia histórica con el museo es una relación ambigua. Si por un lado, es evidente en la mayor parte de los «ismos» una actitud de rechazo del museo como símbolo de la cultura artística tradicional, al que contraponen el principio de fusión arte y vida; por otra parte, debemos matizar la relación vanguardia-museo, partiendo de hechos o manifestaciones que constatan una aceptación del museo como canal de difusión artística o/y un deseo de transformación del mismo, de acuerdo a los nuevos ideales de cada movimiento.

La instrumentalización del arte por los poderes políticos es determinante en algunos casos para la inserción de los artistas y movimientos de vanguardia en los museos en el momento de apogeo de los mismos. Existen datos que confirman la entrada de obras de la vanguardia en el museo, siempre y cuando el clima político fuera permisivo hacia estas manifestaciones, del mismo modo que cuando no lo era se procedía a su censura, como así se hizo por parte de los regímenes políticos autoritarios, entre otros, los de la URSS y la Alemania nazi.

Como prueba de la aceptación del museo, al mismo tiempo que se creaban en Rusia los primeros museos de arte moderno del mundo —los «museos de la cultura pictórica»—, Malévitch trabaja con convicción sobre una nueva concepción del museo. Se trata de una propuesta sobre una ordenación museográfica basada en el contraste formal y la mezcla de estilos de todas las épocas, insertando el arte contemporáneo en el discurso histórico, rechazando «*la répartition des oeuvres selon les écoles, les courants, les temps et les événements*». Malévitch reclama el contraste para dinamizar la percepción pictórica: «*Les murs des musées sont des surfaces sur lesquelles doivent être placées les oeuvres dans le même ordre que la composition des formes est placée sur la surface plane picturale, c'est-à-dire que, si sur la surface plane picturale surgissent des séries de formes uniformes, l'oeuvre elle-même s'affaiblit dans son intensité et vice-versa.*

Si l'on accroche une série de travaux uniformes sur la surface plane, nous obtenons une ligne ornamentale, ce qui annule la force qu'elle aurait pu faire apparaître au milieu des confrontations variées.

¹ F. T. MARINETTI, «Fundación y Manifiesto del Futurismo» (1909), en DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza, 1988, pág. 373.

C'est pourquoi il apparaît comme le plus avantageux de faire l'accrochage dans l'ordre suivant: icône, cubisme, suprématisme, les classiques, le futurisme»².

ARTE Y VIDA. EL ARTISTA Y EL PÚBLICO

No obstante, el principio de fusión del arte con la vida, uno de los principios básicos defendidos por los movimientos de vanguardia determina las reticencias a la hora de aceptar el museo, entendido como reducto de la estética, espacio sacralizado, alejado de la vida cotidiana. Un ejemplo paradigmático de esta concepción se halla en el siguiente texto de los productivistas soviéticos, quienes rechazan el arte de caballete, de la contemplación, del museo, en favor de un arte productivo, que se extienda a todas las manifestaciones de la vida, como algo utilitario:

«Ha sido precisa una época de profunda decadencia de la vida social para que el arte sea encerrado en los sepulcros de los museos. Ahora tenemos toda la vida por delante como campo de acción. Y sea cual sea la indignación que hayan podido manifestar los eclécticos-críticos del arte, no podrán retenerlo en sus sepulcros y el arte, rompiendo las cadenas de los museos, se desparramará finalmente en la vida»³.

La defensa de un compromiso social del arte, implicaba la necesidad de comunicación y de incidencia en el gran público, cuestionando de nuevo las funciones educativas e ideológicas del museo tradicional, como se desprende de las siguientes palabras de Kandinsky en torno a 1910, sobre la visita a un museo:

«Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que producen por medio del color trozos de «naturaleza»... Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en la mano y van de un lienzo a otro, hojean y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobres o tan ricos como entraron, y son ab-

² MALEVITCH, K., «L'axe de la couleur et du volume» en *Le Miroir Suprématisse. Écrits II*. Lausanne, L'Age de l'Homme, 1977, págs. 72-73, cit. en MARCADÉ, J. C., K. Malévitch, *Les Arts de la Répresentation. Écrits. Tomo III*. Lausanne, L'Age de l'Homme, 1994, pág. 163.

³ TARABUKIN, N., «Del caballete a la máquina» (Moscú, marzo 1922), en GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHAN FIZ, S., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid, Turner, 1979, pág. 289.

sorbidas inmediatamente por sus intereses, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Por qué vinieron?.. Las almas hambrientas se van hambrientas. La gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos «bonitos» y «grandiosos». El hombre que podría decir algo al hombre, no ha dicho nada, y el que podría oír, no ha oído nada. Este estado del arte se llama «L'art pour l'art»⁴.

Sin embargo, en el plano operativo, los objetivos divulgativos y sociales de la vanguardia difícilmente se materializaron en su momento, provocando una fisura entre arte y público, que le valdría su calificativo de arte «elitista» o minoritario, según la crítica efectuada por C. Greenberg y Ortega y Gasset. En parte, el problema derivaba de la propia estética empleada, de la ruptura con los sistemas de representación del pasado, que rompía los esquemas visuales y cognoscitivos a los que el público estaba habituado.

De cualquier forma, no se puede negar ni minusvalorar el empeño de los grupos de artistas por comunicarse con el público, para lo que adoptan dos canales fundamentales de transmisión de su ideología y práctica artísticas: a nivel teórico, el medio literario a través del manifiesto; y en la práctica, a través del medio expositivo: exposiciones generalmente colectivas, y pabellones, ambos con un marcado carácter efímero.

LAS PROPUESTAS EXPOSITIVAS

El concepto de montaje expositivo se entiende como medio de comunicación de un programa estético y/o ideológico en cada caso, que traduce una «*kunstwollen*» (voluntad artística).

En estas investigaciones y exposiciones, realizadas bien sobre el papel o en espacios cedidos por galerías de arte y otros espacios, se llevan a cabo montajes sumamente innovadores, que rompen las presentaciones tradicionales, que representan una revolución en la forma de percepción de las obras y en la relación que éstas establecen con el muro o superficie expositiva⁵.

⁴ KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Barral, Labor, 1981, págs. 23-24.

⁵ Un interesante resumen de las relaciones obra-espacio a lo largo del siglo xx es el realizado por BESSET, M., «Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo», *A & V*, nº 39, 1993, págs. 4-15. Sobre el tema concreto de las vanguardias históricas véase además el artículo de Bois, Y.-A., «Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 29, otoño 1989, Paris, Centre George Pompidou, págs. 57-77.

En síntesis, estos son los principios defendidos y puestos en práctica por los diferentes grupos en sus propuestas y realizaciones expositivas:

1. La investigación de nuevas relaciones obra-espacio y de nuevos códigos perceptivo-visuales, que suponen la transformación del concepto de espacio tradicional y de las formas de presentación/disposición y percepción de las obras. Ello conlleva un reto a la bidimensionalidad y al estatismo del soporte tradicional del arte, con la modificación de las relaciones del objeto con el soporte del muro, basada en el traslado de la obra del plano de la pared al espacio. Aportación de movilidad, cambio, interactividad obra-espacio-espectador.

Estos principios se concretan en ejemplos como el famoso «*Abstrakte Kabinett*» (1925-1928) (fig. 1) cuyos conceutores son Alexander Dorner/El Lissitzky. En este caso se trata de una experiencia museográfica realizada en el interior de un museo, el *Landesmuseum* de Hannover, cuyo conservador en los años veinte era A. Dorner. El Gabinete Abstracto era el capítulo final de una historia del arte narrada evolutivamente a través del discurso expositivo del museo. Partiendo del hecho de que las condiciones de visibilidad de cada época varían, una sala de abstractos —donde se exponían permanentemente obras de Malévitch, Mondrian, etc.—, debía escenificar la ruptura producida en la historia del arte por la aparición de la pintura no figurativa. El encargado de realizar el montaje de esta sala fue

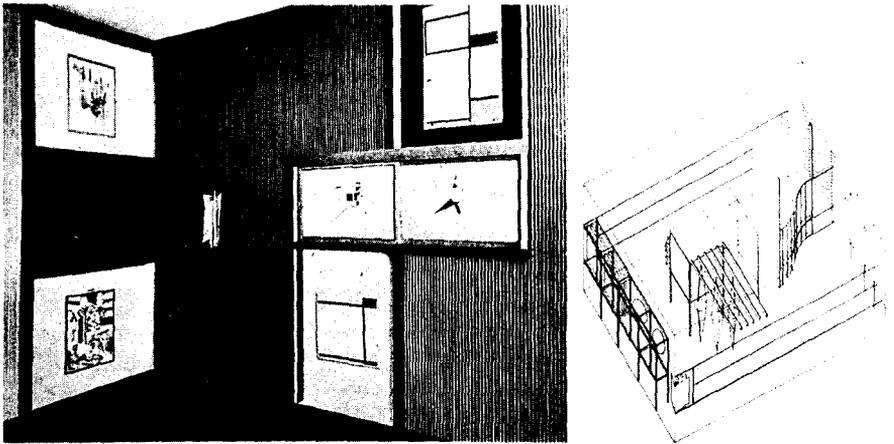


Fig. 1. El Lissitzky y A. Dorner: Gabinete Abstracto. Landesmuseum de Hannover. 1925.

El Lissitzky, del que ya se habían comprado obras para el museo, para que actuara como museógrafo, produciéndose un interesante ejemplo de colaboración conservador/ artista. El Lissitzky aplica en este espacio todas sus teorías y experiencias expositivas anteriores, creando un espacio de demostración, donde se acentúa el interés por la exposición en sí misma. Entre los procedimientos empleados destaca la desmaterialización del muro por medio de trucos ópticos de color, que motiva una percepción activa y táctil de las obras, dinámica e interactiva. El Gabinete Abstracto fue desmantelado por los nazis en 1935 y su contenido vendido en subasta.

Otras experiencias expositivas de El Lissitzky son el «*Proun Raum*», en 1923 (fig. 2) y el stand de la *Internationale Kunstausstellung* de Dresde en 1926. El espacio «*Proun*» es una crítica a la perspectiva renacentista, un intento por modificar radicalmente las relaciones objeto espacio/muro como consecuencia de la aparición de un nuevo código artístico que no tenía nada que ver con la pintura del pasado y sus sistemas visuales, y que el artista expresaba con estas palabras: «*Espace, pas ce que l'on regarde par le trou de la serrure, pas ce que l'on voit de la porte ouverte. L'espace n'est pas seulement là pour les yeux, ce n'est pas un tableau: on veut vivre dedans*»⁶.

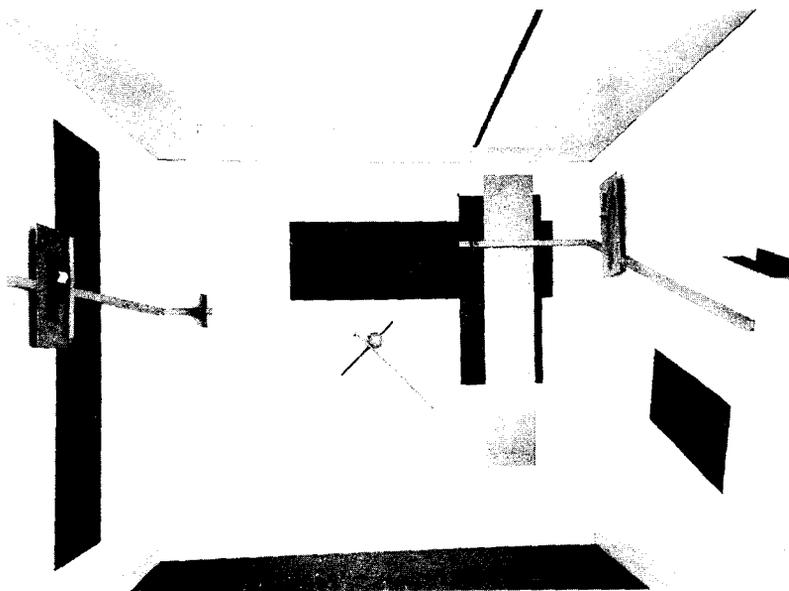


Fig. 2. El Lissitzky: *Espacio Proun*. 1923.

⁶ Cit. por Bois, Y. A., *op. cit.*, pág. 72.

Ello supone algo realmente innovador, la obra pasa de ser un objeto bidimensional pegado al muro para ocupar todo el espacio, logrando una simbiosis con éste, tratándose de una desmaterialización del muro o disolución de la pintura en la arquitectura, que puede entenderse también como un intento de fusión de las artes. El concepto «*Proun*» debía hacerse extensible a todo el universo, por lo que tenía un cierto carácter visionario, utópico, como muchas de las premisas defendidas por la vanguardia.

La defensa del traslado de la obra o pintura del plano al espacio, además de en las experiencias desarrolladas por El Lissitzky, aparece en otros artistas como Malévitch, a través de sus «*Architectones*», quien afirma que «...se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus concepciones de la tela al espacio»⁷. Kurt Schwitters, con su «*Merzbau*», 1923, propone la obra de arte total, extensible no sólo a la «arquitectura «*Merz*» sino al «mundo *Merz*», en la línea de El Lissitzky, y que plasma en un espacio escultórico-arquitectónico, donde la escultura envolvía al espectador al entrar en la sala.

El neoplasticismo representado por el grupo *De Stijl*, es uno de los movimientos de vanguardia que en mayor medida dedican parte de su trabajo a la experimentación de las relaciones espaciales y perceptivas de las obras, y que más influencia posterior tendrá sobre la arquitectura, y concretamente, sobre la arquitectura de museos y espacios expositivos, como es el caso de la obra de Mies van der Rohe⁸.

Su trabajo se centra en investigaciones espacio-temporales y sobre la descomposición del volumen arquitectónico en planos de color, así como en la utilización de planos móviles y traslúcidos por parte de algunos arquitectos del grupo como Gerrit Rietveld y Cornelis van Eesteren. De nuevo, se insiste en la disolución de la pintura de caballete en el entorno espacial, dentro de un ideario de estetizar el entorno de la vida cotidiana, de transformar la vida en arte, defendiendo el concepto de la extensión de la pintura al espacio, que se traduce en estas palabras de Van Doesburg:

⁷ MALÉVITCH, K., «El suprematismo como modelo de la no representación» (1927), en DE MICHELI, M., *op. cit.*, pág. 395.

⁸ Sobre el tema de la incidencia del neoplasticismo en la arquitectura véase Frampton, K., «Neoplasticismo y arquitectura: formación y transformación», en A.A.V.V., *De Stijl: 1917- 1931. Visiones de Utopía*. Madrid, Alianza, 1986, págs. 98-123.

«La pintura espacio-temporal del siglo xx, con sus posibilidades plásticas y estructurales, permite al artista la realización de un sueño: colocar al hombre no «ante» la pintura, sino «dentro de la pintura misma»⁹.

Por otra parte, las ideas de Mondrian corroboran estas premisas de la relación obra/espacio, basadas en la creencia de la desaparición del arte exento, en la disolución de la pintura de caballete en el entorno, creando un espacio dividido en planos o zonas de color, que sería como una obra de arte total. Pero quizás lo más interesante sea el lugar donde se llevan a cabo estas investigaciones: el estudio de Mondrian se constituye en un laboratorio de experimentación de estos conceptos sobre la pintura y los planos de color. Así, en los primeros años de la década de 1920, Mondrian transforma su estudio en una forma neoplástica situando en las paredes planos móviles de colores primarios, además de blancos, grises y negros¹⁰.

En este sentido, hay que considerar el tema del estudio del artista de vanguardia como lugar de experimentación artística y expositiva, llevando a cabo indagaciones sobre la colocación, percepción, diálogo de las obras entre sí, etc., constituyendo una fuente interesante para conocer no sólo el ideario estético de estos artistas, sino también los criterios del artista en relación a la exposición de su obra (fig. 3). La función del estudio como espacio de exposición es un tema de gran importancia que se repite en otros artistas de la vanguardia, como por ejemplo Brancusi, o A. Breton, que conciben su estudio como laboratorio de ideas. Posteriormente, muchos de estos criterios «privados» serán trasladados al ámbito público con motivo de la organización o montaje de exposiciones.

Existen algunos ejemplos de exposiciones de los miembros del grupo donde se traducen los principios neoplásticos, por ejemplo la instalación de Mondrian para la exposición del Círculo Artístico Holandés en 1917, donde dispone las obras siguiendo un esquema geométrico y simétrico. De mayor repercusión es el proyecto no realizado para una sala de la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923, por Huszar y Rietveld (fig. 4). En este mismo año realizan una exposición de arquitecturas en la galería *L'Effort Moderne* de París, a través de cuyas maquetas, principalmente las de Theo van Doesburg, se muestra lo que se denomina una arquitectura interior espacio-plástica.

⁹ VAN DOESBURG, T., «Farben im Raum und Zeit», *De Stijl*, VIII, 87/89, 1928, pág. 36. Cit. por POLANO, S., «De Stijl/ Arquitectura=Nieuwe Beelding», en A.A.V.V., *De Stijl...*, *op. cit.*, pág. 92.

¹⁰ Véase sobre el análisis de su estudio «El estudio de Mondrian en París 1926-1931» en A.A.V.V., *De Stijl...*, *op. cit.*, págs. 80-85. También Nancy TROY, «El entorno abstracto de De Stijl» en *Ibidem*, págs. 164-189.

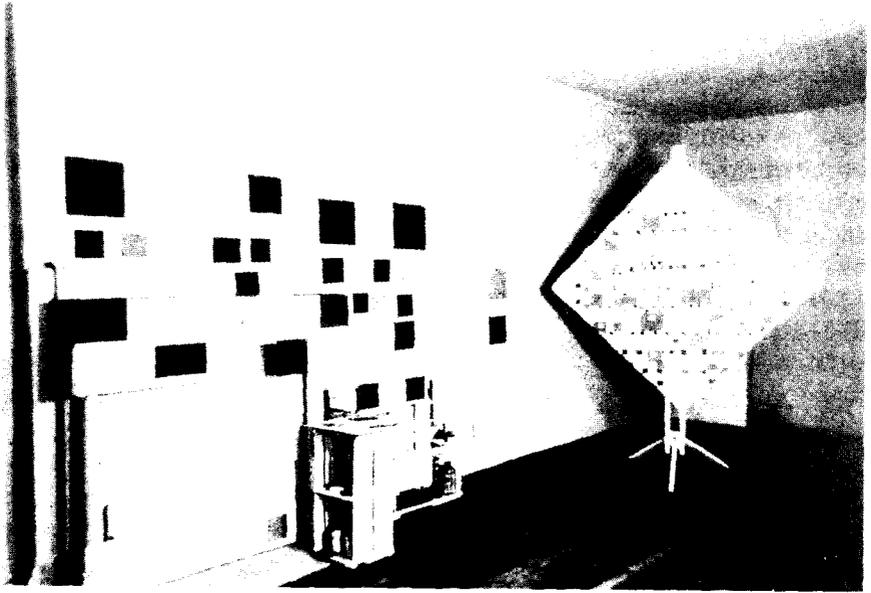


Fig. 3. El estudio de Piet Mondrian en Nueva York con el «Victory Boogie-Woogie» sobre un caballete.

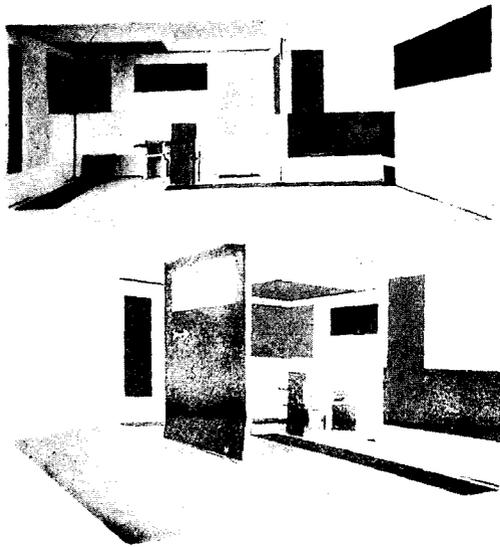


Fig. 4. V. Huszar y G. Rietveld: maqueta de una sala para la Gran Exposición de Arte de Berlín. 1923.

2. La integración de las artes.

El principio de la integración de las artes, de la obra de arte total, será uno de los puntos esenciales del programa estético de las vanguardias destacando las actuaciones de la Bauhaus, el Neoplasticismo, o el Suprematismo. En el Manifiesto de la Bauhaus aparecido en 1919 con ocasión del nacimiento de la escuela, Walter Gropius promulgaba una arquitectura nueva, donde pintura, escultura y pintura serían una sola, expresando con un cierto sentido utópico y místico la consecución de la obra de arte total, mediante la síntesis de las artes, con el fin de regenerar la sociedad. Con motivo de la famosa Exposición de la Bauhaus de Weimar en 1923 —celebrada en los edificios de la escuela de la Bauhaus obra de Henry van de Velde— se investiga en este terreno de la síntesis de las artes, con resultados parciales, si bien se logró la colaboración de todas las artes (fig. 5) ¹¹.

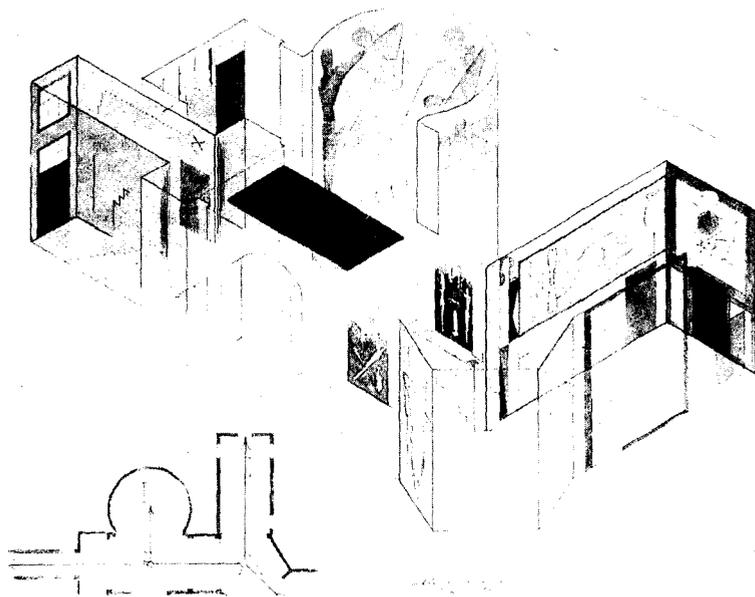


Fig. 5. O. Schlemmer: Dibujo para los murales de la escuela de la Bauhaus en Weimar. 1923.

¹¹ Sobre este tema destaca el estudio de VITALE, E., «De l'oeuvre d'art totale à l'oeuvre totale. Art et architecture au Bauhaus», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 39, primavera de 1992, Paris. Centre George Pompidou, págs. 62-77.

También Malévitch alude en sus escritos a la colaboración de todas las artes. Kurt Schwitters, persigue la idea de obra de arte total con el principio «Merz». El Lissitzky con su concepto plástico «Proun»; los neoplasticistas como Theo van Doesburg o el propio Mondrian, etc.

3. Un tema de máxima actualidad es la idea de la exposición como «ambiente» o «instalación», tendente a transmitir un mensaje de un concepto artístico o estético. En determinados montajes, la provocación, la transgresión, la subversión social, el cuestionamiento del propio «status» sacralizado del objeto artístico, etc., son cuestiones recurrentes que enlazan con algunas vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Si bien, todos los movimientos de vanguardia comparten este principio de la exposición como medio de comunicación estético, en que el propio artista actúa por lo general como instalador y comisario de su exposición, donde quizás se haga de una forma más contundente sea en las exposiciones realizadas por los futuristas, dadaístas y surrealistas.

Dadá fue el movimiento más radical, entre sus objetivos estaba la provocación y todos los medios expositivos y artísticos debían confluír en este resultado (fig. 6). Destaca la exposición en la *Central Gallery* de Nueva York en 1917, donde Duchamp presentó su famoso urinario. En 1920 se organiza la Feria Internacional Dadá en la Galería Burchard de Berlín, y en el mismo año una exposición en Colonia.

Los surrealistas comparten con Dadá el carácter provocador y transgresor del contenido de sus exposiciones. De suma importancia desde el punto de vista museográfico son las Exposiciones Internacionales del Surrealismo¹². Al margen de éstas, el grupo surrealista celebró gran número de exposiciones, en galerías de arte, y no en museos, como la celebrada en 1938 en la *Galerie de Beaux-Arts* de París; «*Art of this Century*» en 1942 en la Galería Peggy Guggenheim de Nueva York, con el famoso vestíbulo y el montaje a cargo de Kiesler (fig. 7); en 1947 en la Galería Maeght de París; en 1959 en la *Galerie Daniel Cordier* de París; en 1965 en la Galería *L'Œil* de París, etc. En ellas se presentaba un «ambiente», a veces articulado en torno a un tema. Duchamp y Breton fueron los organizadores de muchas de éstas y otras exposiciones, actuando como comisarios o conservadores. Breton quería que los artistas no sólo aportasen obras, sino también ideas para el montaje, creándose auténticas esceno-

¹² Véase PIERRE, J., «Une révolution dans l'accrochage: les expositions internationales du surréalisme», *Cahiers du Musée National d'Arte Moderne*, nº 17/18, 1986. París, C. GEORGES POMPIDOU, págs. 104-108. Y A.A.V.V., *André Breton y el Surrealismo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.



Fig. 6. Exposición de Dada en París en 1921.

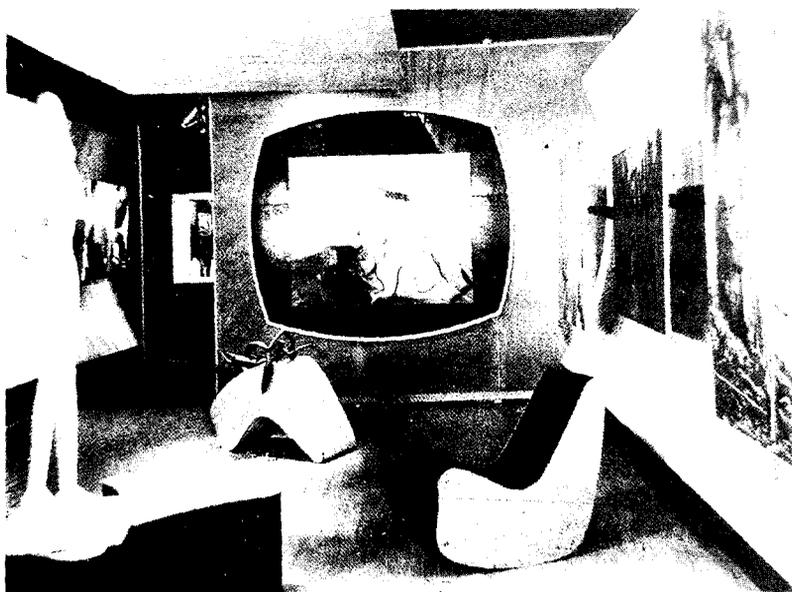


Fig. 7. Exposición Art of this Century. Galería Peggy Guggenheim de Nueva York. Octubre 1942. Vista del vestíbulo surrealista, instalado por Kiesler.

grafías en las que la obra de arte es el conjunto de la exposición, con un alto contenido ideológico, como es el caso de la exposición de 1938, comisariada por Marcel Duchamp, con los sacos de carbón colgados del techo de la sala, un mar rodeado de helechos y cañas en el suelo, cuatro camas en las esquinas, etc. Todo ello próximo a las instalaciones de algunos grupos de las vanguardias actuales.

Es interesante subrayar cómo en estos montajes se apunta a que el espectador no sea un simple contemplador pasivo sino que se vea envuelto, implicado en el espacio artístico a través de la creación de un «ambiente».

DE LO EFÍMERO A LO PERMANENTE. DE LA GALERÍA AL MUSEO

En gran medida, el destino final de la vanguardia histórica ha sido el museo, lo cual no representa un hecho negativo. Tradicionalmente el papel del museo se ha venido relacionando con un lugar de archivo y conservación de la historia, como marco consagrador y mitificador de una serie de valores con un carácter de permanencia, de perennidad y legitimidad. Contemporáneamente, la crítica al museo parte de su condición de simulacro, de ficción, de «invención» de historias. El recuerdo de estos conceptos asociados al museo, tiene su comprobación al analizar el lugar que en el mismo ha correspondido a la vanguardia histórica.

Lo cierto es que desde las primeras décadas del siglo comienza el proceso de museificación de la vanguardia, la cual, hacia mediados del siglo se halla plenamente asimilada. Ahora bien, en todo este proceso de recopilación, conservación, exhibición, de la vanguardia en el museo, se produce una alteración en las formas de presentación o exposición museográfica, en nombre de criterios pedagógicos o contextualistas, que afecta directamente a la percepción y significación original de las obras. Dicho en otros términos, se produce una pérdida de sus planteamientos críticos y combativos, y una homogeneización de la misma a nivel de significados y planteamientos expositivos, en las formas de su exhibición pública sobre la superficie del muro blanco o del panel móvil.

En relación a lo primero, Douglas Crimp señala acertadamente cómo una vez materializada dentro del museo, la estética idealista puede neutralizar la posibilidad del arte como praxis revolucionaria o resistencia. La separación del arte en su contexto de la vida social, la creación de un «reino autónomo del arte», se convierte en la misión del museo ¹³.

¹³ CRIMP, D., *On the Museum's Ruins*. Massachusetts, M.I.T., 1993, pág. 288.

En el museo de arte moderno se ha distorsionado el mensaje de la vanguardia histórica, mediante la exposición de la misma según criterios formalistas e historicistas las más de las veces. En este sentido cobran actualidad las críticas al museo realizadas por Quatremère de Quincy en 1815, para quien la instalación de las piezas en el museo es abocarlas a la muerte definitiva, por la pérdida de todo su sentido original, «*es matar el arte para hacer la historia; no la historia, sino el epitafio*»¹⁴.

Surgen así auténticos «templos» del arte moderno, como el MOMA de Nueva York, o el Musée National d'Art Moderne emplazado en el Centre G. Pompidou de París. Ambos son museos enciclopédicos modernos, donde se muestra la vanguardia domesticada y oficializada en un ambiente lo más aséptico posible, siguiendo un orden lineal, cronológico, por escuelas o movimientos, pedagógico, en suma, un duplicado de la historia del arte, emparentándose así con el museo tradicional.

En estos museos paradigmáticos de arte moderno como son los citados MOMA de Nueva York y Pompidou de París, los responsables de la elaboración del programa museográfico y expositivo de los mismos han recalcado la idea rectora de «reproducir» el ambiente de las galerías comerciales o casas privadas de los coleccionistas de arte moderno, espacios para los cuales fueron creadas estas obras, en un intento de «contextualización», de creación de una especie de «*period room*» de los años veinte y treinta dentro del marco descontextualizado y homogéneo del museo (figs. 8-9).

El sucesor de Alfred Barr al frente del MOMA, William Rubin reafirmaba la intención del primero: «*Garder l'esprit de l'ancien musée voulait dire en particulier garder ses espaces intimes qui dépendent d'un plafond assez bas, pas beaucoup plus haut que ceux d'un appartement, et des volumes très restreints... Voilà l'échelle qui, du moins d'après moi, convient à l'art moderne... A partir de Manet et des Impressionnistes, les sujets changent. .. Les tableaux sont maintenant destinés aux ateliers d'artistes eux-mêmes et surtout aux appartements des amateurs. Le public de l'art moderne était, jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, très petit. ..Et ce peu de collectionneurs, ce peu d'amateurs, vivaient surtout dans des appartements. Le tableau moderne est plus à l'aise, et plus chez lui dans un appartement qu'ailleurs. Evidemment, on ne peut pas avoir un musée à l'échelle d'un appartement, mais on peut avoir-et c'est ce qu'est le Musée d'Art*

¹⁴ QUINCY, Q. de, «Considerations morales sur la destination des oeuvres d'art», cit. por SCHAEER, R., *L'invention des musées, Découvertes Gallimard*, nº 187. Paris, Réunion des Musées Nationaux, pág.131.

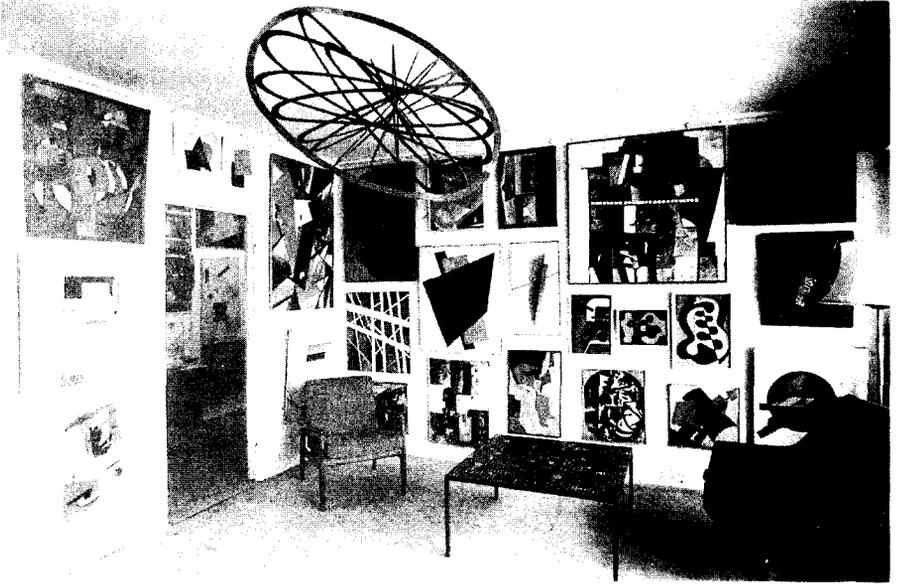


Fig. 8. El apartamento del coleccionista Costakis en Moscú. 1973.

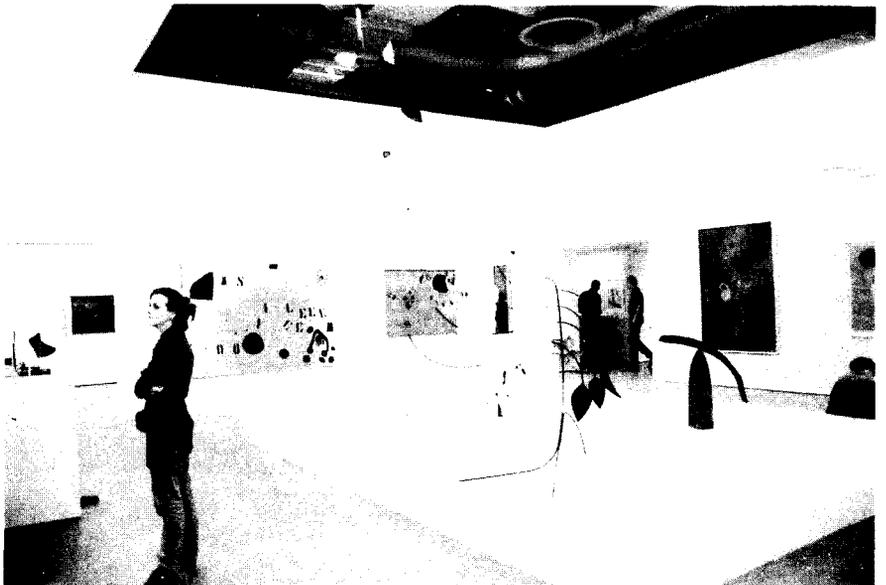


Fig. 9. Vista de la sala de Miró-Calder del Musée National d'Art Moderne en la 4ª planta del C. G. Pompidou de París tras la remodelación de Gae Aulenti.

*Moderne-un musée qui rapelle et qui s'approche de l'échelle d'un appartement plus que, par exemple, ces grands faux palais tel le Metropolitan Museum, qui sont, après tout, inspirés des grands bâtiments antiques ou baroques...»*¹⁵.

Respecto al Pompidou, cuando se decide, por parte del director del centro, Dominique Bozo, emprender una reforma a fondo de las colecciones permanentes, concretamente del M.N.A.M., el proyecto, encomendado a Gae Aulenti (1984-85), tenía por objeto crear un dispositivo museográfico que sustituyera los antiguos tabiques por una serie de tramos cerrados, que acentuaran la idea de permanencia y de consagración, creando espacios más íntimos cuando la naturaleza de la obra así lo requería. Aquí entra en consideración la asociación del museo con el concepto de historia, de permanencia y mitificación. De igual forma, la contextualización museográfica del arte posee idénticas razones que en el ejemplo del MOMA, como indica D. Bozo:

*(...) Le gigantisme de l'institution ne devait pas éloigner la possibilité de créer des relations intimes, corporelles avec les oeuvres et avec l'espace dans lequel on est. Espaces donc à l'échelle des «appartements» pour rendre compte des ateliers de l'époque (Bateau-lavoir, La Ruche, ateliers de Mondrian, de Brancusi, etc), des appartements de collectionneurs (Stein, Dutilleul, Gourgaud, Doucet...), vitrines pour évoquer les conditions de «bricolage dans les cuisines», des objets dada et surréalistes; et si l'on pense à Klee, l'on est dans l'intimisme, dans la relation de la feuille de papier sur la table...»*¹⁶.

Thomas West ha señalado que la recreación de espacios de los apartamentos burgueses y talleres conllevan una reflexión sobre la modernidad y su poética, presentándonos al artista como un dandy, como un genio personal más que como un subversivo, al situarlo en el contexto burgués de su mecenazgo, así, «*el espacio del M.N.A.M. nos envía a otro espacio que conserva esencialmente la museografía de sus fundadores-coleccionistas privados*»¹⁷.

Con lo expuesto, no se trata de hacer una crítica destructiva contra los mecanismos del museo, sino de mostrar las divergencias entre el trabajo

¹⁵ Declaraciones procedentes de una conferencia pronunciada por William Rubin el 24 de enero de 1985 dentro del ciclo organizado por el Service de Presse et des Relations Extérieures del MNAM del Pompidou. Cit. por WEST, T., «Circé dans les musées. Réflexions sur sept nouveaux musées en europe et aux États-Unis», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nºs 17-18, op. cit., págs. 22-23.

¹⁶ Fragmentos de la entrevista publicada por el Service de Presse del MNAM, Centre Georges Pompidou en mayo de 1985. Cit. por WEST, T., op. cit., págs. 20-22.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 22.

expositivo de los artistas y el trabajo expositivo de un museo, de reflexionar sobre la metamorfosis experimentada por el arte en el museo. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que, salvo excepciones, la propia naturaleza física (formatos, dimensiones) de las obras de arte, determina su fácil articulación en una narración espacial tradicional a base de salas y galerías.

Como respuesta al hecho de la aculturización de la vanguardia en el museo, M. Duchamp reaccionó tempranamente y con ironía con «*La Boîte-en-Valise*» (1936-1941) un museo portátil, con reproducciones en miniatura de casi todas sus obras, incluidos tres *Ready Made* en tres dimensiones ¹⁸. Para Benjamin Buchloh este gesto de Duchamp revela la anticipación del destino de su obra en el museo, aludiendo al estatuto que la obra adquiere en éste (institucionalización, aculturización etc). Duchamp se transformaría de artista-creador en coleccionista-conservador, encargándose del mantenimiento, del transporte, etc., de su propia obra ¹⁹, de una forma simbólica pero que revela muy bien que estas preocupaciones estaban en el ambiente.

No obstante, cabe matizar que no todos los museos poseen características enciclopédicas y están formados por espacios genéricos, ya que existen ejemplos en que se han logrado unas condiciones óptimas de exposición de la vanguardia en el museo, respetando contenidos y expresión como es el caso de la Fundación Maeght o el Museo Dalí de Figueres, por sólo citar dos ejemplos bastante conocidos. Ambos parten de iniciativas de coleccionistas y artistas y ha existido una colaboración de éstos con el arquitecto, que ha respetado las condiciones impuestas por la obra de arte.

Sobre la influencia del arte de vanguardia en el museo, a nivel museográfico y arquitectónico, se puede afirmar que la actividad de los artistas plásticos no cayó en un saco roto, pudiéndose rastrear su impacto tanto en los museos que se crean de nueva planta como en exposiciones temporales. Si los montajes o exposiciones, los pabellones de la vanguardia, parecen ser aportaciones puntuales, efímeras, que pueden o no reproducirse en algún que otro museo de arte contemporáneo, la influencia de al-

¹⁸ Según el artista: «...aquí volvía aparecer una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo nuevo, quería reproducir pinturas y objetos de mi gusto reunidos en un espacio lo más reducido posible. No sabía cómo hacerlo. Primero pensé en un libro, pero la idea no me convenía. Después se me ocurrió que podía ser una caja en cuyo interior todas mis obras estarían juntas y montadas como en un pequeño museo, un museo portátil, por llamarlo de algún modo» Marcel Duchamp. Entrevista con J. J. SWEENEY. Cit. por BUCHLOH, B., «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers», *Revista de Occidente*, nº 177, febrero 1996, pág. 47.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 48-53.

gunos de sus postulados llegará al campo de la museología y de la arquitectura expositiva. Pabellones como el de Melnikov en 1925, el de Mies van der Rohe en Barcelona 1929, el de Lacasa y Sert en París 1937, los pabellones de Le Corbusier, pueden considerarse como campos de pruebas o experimentación para muchas soluciones empleadas en los museos llamados del Movimiento Moderno.

Esto enlaza con la propuesta de desacralización del arte, y que tiene su respuesta museística en programas que apuntan a incluir en el museo todas las artes contemporáneas y de fusionar éstas con la vida, con una manifiesta vocación social y pedagógica. Este objetivo se traducirá generalmente en la creación de espacios neutros, flexibles, desesemantizados, fluidos, cerrados por superficies acristaladas, siguiendo los prototipos establecidos por Le Corbusier o Mies van der Rohe (fig. 10).

LA MEMORIA DE LA VANGUARDIA

El acercamiento al espíritu que presidía las exposiciones de la vanguardia ha determinado la reproducción más o menos original de las condiciones de exposición de la misma, que se ha llevado a cabo en casos

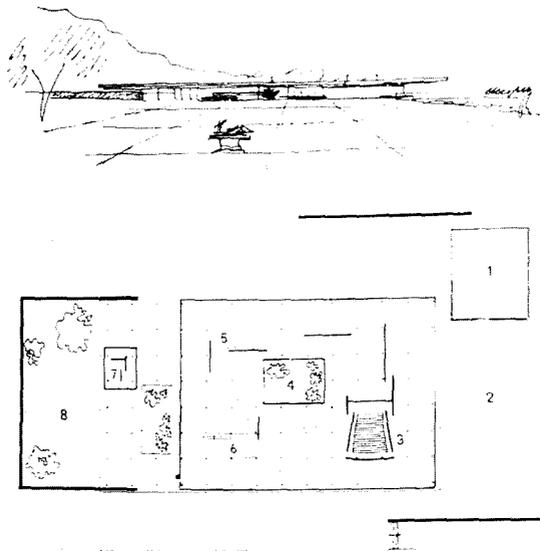


Fig. 10. Mies van der Rohe: Proyecto de museo para una pequeña ciudad. 1942.

puntuales, bien dentro del espacio museístico permanente o en muestras temporales. Estos intentos reconstructivos «*a posteriori*» adoptan el carácter, la mayor parte de las veces, del simulacro o de lo artificial. Si bien, por otra parte, poseen el mérito de acercar al espectador, pedagógica y nostálgicamente, a las auténticas formas de exposición y de recepción de la obra, adoptando el espíritu de la exposición como experiencia estética y medio de comunicación de unos principios defendidos por cada grupo, y alejándose de la presentación desemeantizada y homogénea convencional.

En esta línea cabe citar la recreación de un determinado «ambiente» dentro del recorrido museístico, como es el caso del *atelier* de Brancusi en el M.N.A.M. del Pompidou (fig. 11), por el expreso deseo del artista y con carácter permanente ²⁰. Esta era la condición del legado de Brancusi al Estado francés, la condición de respetar la disposición de sus piezas, lo que refleja la voluntad del artista de controlar y supervisar las condiciones de exposición de sus obras para evitar futuras manipulaciones.

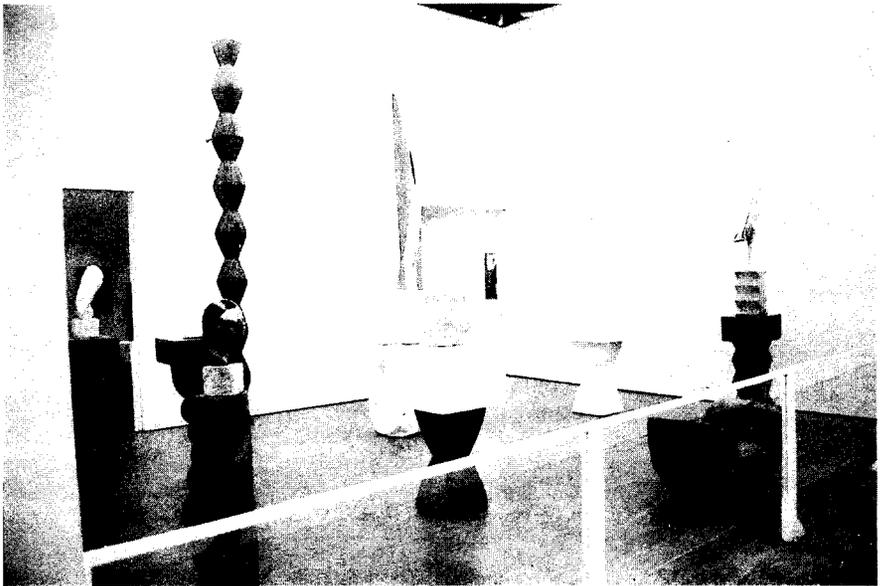


Fig. 11. *Atelier Brancusi. M.N.A.M. Centre G. Pompidou. 1994.*

²⁰ MONOD-FONTAINE, I., «Brancusi Scénographe», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, números 17-18, *op. cit.*, págs. 60-67. La autora analiza el estudio del escultor como escenario de exposición de sus obras, lo que determina una simbiosis perfecta y deliberada entre el espacio y la producción artística.

Otras veces, las recreaciones se han llevado a cabo con motivo de exposiciones temporales, lo que permite una mayor libertad y audacia expositiva, por ejemplo, la reproducción en el I.V.A.M. de una «Habitación Neoplástica» (1994) (fig. 12). El trabajo expositivo de Carlo Scarpa ad-



Fig. 12. «Habitación neoplástica». Instituto Valenciano de Arte Moderno. Centre Julio González. 1994.

quiere gran relevancia y calidad en este aspecto, sobresaliendo las exposiciones organizadas y montadas en la Bienal de Venecia sobre artistas contemporáneos: en 1948, Carrà, De Chirico y Morandi. En el mismo año, Scarpa diseña el montaje de la retrospectiva de Paul Klee; en los años sesenta realiza montajes cercanos al espíritu Bauhaus; en 1968 un «Ambiente» dentro de una geometría neoplástica; en 1956 en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma la exposición de Piet Mondrian. Hay que alabar en Scarpa su capacidad de penetración en los lenguajes de todos estos artistas, así como de transmisión de estas ideas en el montaje. De igual modo, los montajes de Frank Gehry en el *County Museum of Art* de Los Ángeles, destacando la exposición sobre la vanguardia rusa celebrada en 1980 (figs. 13-14).

Por último, se debe recordar que muchas de las actuaciones expositivas de las vanguardias históricas —así como sus ideas estéticas— han tenido su repercusión posterior en los movimientos estéticos surgidos después de 1945, como es el caso del Fluxus, Conceptual, Minimal, Environmental, Povera, etc., planteando una relación crítica con el espacio del museo, galería o centro, donde más que nunca el artista quiere asegurarse el control del significado y percepción de su obra a través de la participación directa de la instalación de la misma.

En suma, el proceso de museificación del arte de vanguardia plantea una serie de cuestiones, comunes con la reflexión crítica que se hace del museo en nuestros días, como son la manipulación del arte en el museo —tanto de la presentación museográfica como de la significación—, y en segundo lugar, el papel del museo como marco de consagración, legitimación, y mercantilización del objeto artístico, cuyo enunciado tiene su origen en el trabajo de Marcel Duchamp, a través de sus «*ready-made*». Contra estos principios luchan o se han enfrentado de forma operativa muchos de los movimientos aparecidos a partir de la II Guerra Mundial.

Actualmente las obras de la vanguardia histórica se han convertido en objetos prestigiosos y valiosos, tanto desde el punto de vista estético como material, el museo ha contribuido a su mitificación y a su mercantilización, convirtiendo lo efímero en permanente. Ahora bien, si el museo ha puesto en marcha un mecanismo exitoso de domesticación, también lo ha hecho de recopilación y conservación, y esto a favor del museo, al cumplir un papel de almacén y conservatorio de los objetos como microclima, evitando su deterioro y dispersión. Paradójicamente, la vanguardia, que luchaba por extender el arte a la vida, ha quedado finalmente «atrapada» en el museo, para su descanso eterno.

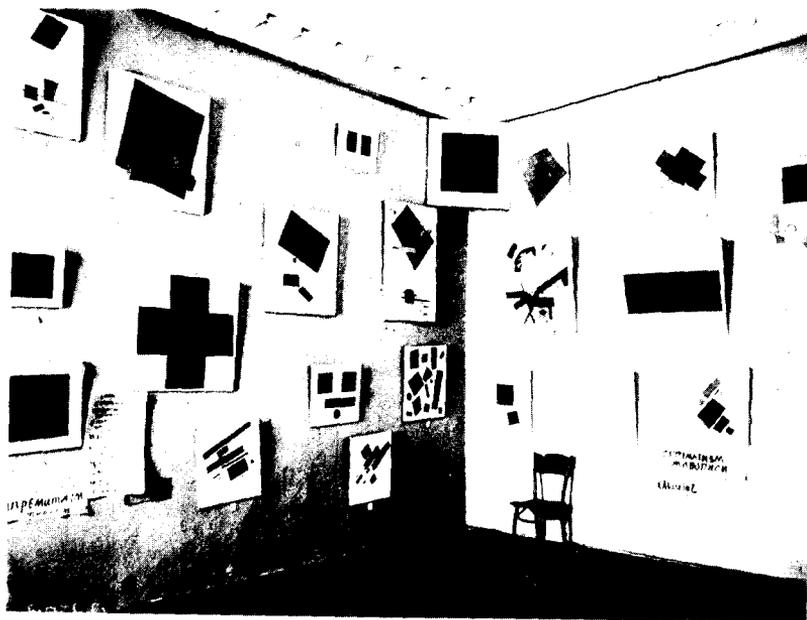


Fig. 13. Última exposición futurista 0,10 en Petrogrado, 1915

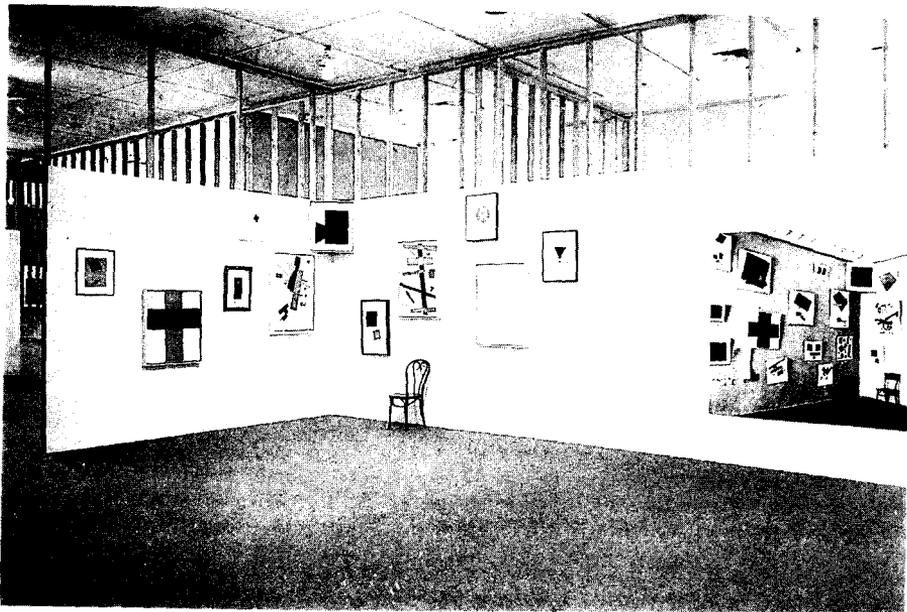


Fig. 14. Frank Gehry: «La vanguardia rusa 1910-1920. Nuevas Perspectivas». Los Angeles County Museum of Art. California. 1980.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., *André Breton y el Surrealismo* (Catálogo exposición MNCARS 1 de octubre-2 de diciembre de 1991). Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- A.A.V.V., *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*. Madrid, Alianza, 1986.
- A.A.V.V., *En Revenant de l'expo* (monográfico), *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 29. París, Centre Georges Pompidou, 1989.
- A.A.V.V., *L'Oeuvre et son accrochage* (monográfico), *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, números 17-18. París, Centre Georges Pompidou, 1986.
- A.A.V.V., «El Museo: Historia, Memoria, Olvido» (monográfico), *Revista de Occidente*, nº 177, febrero de 1996.
- ANTONOWA, I., MERKERT, J., *Berlín-Moskau. Moskau-Berlín. 1900-1950*. Berlín, Prestel, 1995.
- BRONSON, A., y GALE, P., *Museum by Artists*. Toronto, Art Metropole, 1983.
- CRIMP, D., *On the Museum's Ruins*. Massachusetts, M.I.T., 1993.
- DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza, 1988.
- DROSTE, M., *Bauhaus 1919-1933*. Berlín, Benedikt Taschen. Bauhaus Archiv, 1993.
- GONZALEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid, Turner, 1979.
- HULTEN, P. (coord.), *Futurismo & Futurismi*. Milano, Fabbri Bompiani, 1986.
- MARCADE, J. C. (dir.), *K.S. Malévitch. Les Arts de la Représentation*. Écrits. Tomo III. Lausanne, L'Age de l'Homme, 1994.
- A.A.V.V., *Russian Avant-Garde Art. The George Costakis Collection*. London, Thames & Hudson, 1981.
- VITALE, E., «De l'oeuvre d'art totale à l'oeuvre totale. Art et Architecture au Bauhaus», en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 39, primavera de 1992, págs. 62-77.
- WINGLER, H. M., *The Bauhaus. Weimar. Dessau. Berlín. Chicago*. Massachusetts, The M.I.T. Press, 1969.