

EL MUSEO Y LOS ARTISTAS.
BRECHAS Y DESENCUENTROS
EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Museo... Aquí jugaremos a diario hasta que se acabe el mundo
M. Brodthaers

Un día de 1910, siendo Picasso un joven pintor desconocido, comentó entre amigos su propósito de visitar una exposición del Museo de Arte Moderno. «Ningún museo puede ser moderno», le objetó la escritora americana Gertrude Stein, presente en la conversación. Con su decepcionante e irónica frase, quería significar no sólo una evidencia del momento —que los museos de comienzos de siglo no parecían dispuestos a exponer el arte de la vanguardia—, sino una contradicción insoluble: la imposibilidad de la noción misma de ‘museo de arte contemporáneo’. Pues, si la lógica del museo le obliga a ser un depósito de la memoria, ¿cómo puede a la vez aprobar y cobijar, pensaba Gertrude Stein, al arte de la actualidad más reciente, más inmediata y quizá, más perecedera?

Museo y arte contemporáneo parecen pues, como ha dicho C. David, dos realidades cuyos umbrales de tolerancia mutua son conflictivos y ambiguos¹. Impone la cohabitación de las dos finalidades que dominan en el proyecto de la modernidad —conservar e innovar, tutelar el patrimonio e

¹ C. David, «L’art contemporain au risque du musée», *Les Cahiers de MNAM* (hors série), 1989, p. 54.

investigar formas nuevas en el arte—, pero que son difíciles de armonizar, y están sometidas a estorbos mutuos y disfunciones, de modo que la idea misma de un museo de arte contemporáneo sigue suponiendo un desafío intelectual e institucional difícil de sostener. Y sin embargo, el arte moderno se yergue, histórica y conceptualmente, en el mismo punto donde se forma el museo.

Esta tensión está inscrita en la institución desde su mismo nacimiento, como lo manifiesta lo sucedido con algunos pintores vivos y célebres en el momento de la fundación del *Louvre*, sobre los que justo en el momento en que asumía la obligación de conservar el patrimonio artístico, tuvieron que enfrentarse a la perspectiva de ver toda su obra dispersada y eventualmente perdida. Es el caso de Fragonard, un pintor de éxito que vive la agonía del Antiguo Régimen y la construcción del nuevo Estado liberal y de las nuevas instituciones culturales de la Revolución. A excepción de media docena de encargos, Fragonard había pintado para clientes que no tenían ningún interés en conservar tras su muerte sus colecciones —arquitectos, abates, embajadores, marchantes, editores—. Con el marasmo de la Revolución, empezó 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, por ejemplo, de que una Catalina de Rusia adquiera sus obras maestras en las almonedas. De los vuelcos institucionales y estéticos que caracterizan al momento, es bien elocuente el hecho de que sea precisamente Fragonard el encargado por el gobierno de la Revolución de salvar las obras confiscadas a la nobleza emigrada para el nuevo Estado liberal (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, este primer conservador del patrimonio francés, a su muerte, en 1806, no tenía ni idea del paradero de la mayor parte de sus obras ni si esas obras llegarían a ser jamás conocidas por la posteridad.

Era evidente que la irrupción del museo en la realidad del artista representaba la emergencia de una nueva complejidad, que alteraba por completo su idea de la creación y su modo de trabajar. Porque, además de su finalidad de democratizar un patrimonio hasta entonces celosamente protegido por sus propietarios, la invención del museo cambiaba la relación del artista con su propia obra, con la Historia del Arte y con la Historia, a secas. De antemano, al haberse concluido las formas de dependencia del artista del Antiguo Régimen, el museo iba a convertirse en el único ámbito que garantizaba la independencia del creador. Por otra parte, la puesta en exposición de un lienzo en un ámbito público y laico alteraba decisivamente su percepción: las pinturas colgadas en las salas de un museo perdían su función devota o propagandística o decorativa, y adquirían una autonomía que será decisiva para la modernidad: desde que ingresa en el museo, la obra se vuelve un fin en sí misma, purificada de la función para la que fue creada. Hasta el punto de que esa célebre definición de la pintura formulada por M. Denis hacia 1890, y considerada como la divisa del pintor de vanguardia —«un cuadro, antes que un caballo de batalla, un desnudo femenino o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden»— es una definición, no de la pintura sin más, sino de un cuadro visto en un museo. La aparición del museo significa que el pintor ya no puede seguir pintando como antes, pues ahora es consciente de que su obra puede medirse en pie de igualdad con sus más admirados maestros.

Así lo entendieron enseguida algunos artistas que, convencidos de que su gloria futura pasaba por la aceptación de su obra en el museo, tomaron la iniciativa de dejar en herencia su obra al Estado. El caso más célebre de ese empeño es el de Turner, que en 1831, a los 56 años, proyectó en su testamento un legado extraordinario. Donaba 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 expusiesen siempre colgadas entre dos cuadros de su admirado Claude Lorrain, el *Puerto de Mar* y el *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, poco antes de morir y convencido de que el museo era la institución que mejor garantizaba esa posibilidad, volvió a cambiar el testamento, indicando que su taller debería ser sólo una instalación provisional y que todas aquellas pinturas *acabadas* fuesen transferidas a la *National Gallery*, a condición de que las salas llevasen el nombre de Salas Turner. Las complejidades del testamento (el concepto de *acabado* es difícil de aplicar a las obras de Turner) retrasaron su colocación que tardó en efectuarse más de cien años y en otro museo, la *Tate Gallery*. Con independencia de todos estos avatares, Turner fue tan decidido en su deseo de que fuese un museo público el que tutelase toda su obra, que se dedicó en los últimos años a acudir a subastas y ventas públicas para recomprar su obra dispersa en aras de la futura *Turner Gallery*.

Pero junto a estos ejemplos de simpatía mutua entre el museo y el artista moderno, hay otra historia paralela y más interesante, la de los brechas y desencuentros que entre ambos jalonan la historia de la modernidad, imbuido el primero de un academicismo perezoso y proveído de una considerable autoridad sobre la opinión pública, y decidido el segundo a promover una revolución artística cada vez más experimental y rupturista. Conviene precaverse, desde luego, de hacer una interpretación de este

conflicto como si fuese una lucha heroica entre el Bien y el Mal en las artes².

El momento inaugural viene señalado por la creación en París de un *Musée d'Artistes Vivants*, llamado luego del *Luxembourg*, destinado en 1818 por orden de Luis XVIII, a exhibir las obras de los artistas de mérito que exponían en el Salón, una exposición anual dependiente de la Academia de Bellas Artes, y que eran compradas por el Estado francés. No era un museo como tal, puesto que no pretendía constituir una colección permanente, sino sólo tenía un carácter ‘de paso’, una especie de Purgatorio artístico, en tanto 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 aquellos que no alcanzasen la honra de la consagración suprema irían a parar a los museos de provincias o a decorar estancias de residencias oficiales.

En el curso del siglo, muy lentamente, el ejemplo del *Luxembourg* cundió en toda Europa y fueron apareciendo museos de este género, a veces de nueva planta y otras, 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, y a pesar de que, por ejemplo, Napoleón fue ensalzado como un protector de las artes de su tiempo, y se le dedicó un gran fresco en el mismo *Louvre*, enseguida se puso de manifiesto cuánta ambigüedad se escondía bajo esa noción de «artistas vivos», dado que las obras que colgaban en sus paredes, aunque actuales en la fecha de realización, pertenecían a un mundo definitivamente liquidado. Con el paso de los años,

² Este esquema narrativo tan sumario puede ignorar una realidad más compleja y diversificada, pues insignes académicos, como Ingres, fueron grandes modernos de su tiempo, mientras que, inversamente, no era raro ver caer en un lamido conservadurismo a muchos seguidores de las corrientes más vanguardistas, como los impresionistas. M. Fumaroli, «Académie, académisme et modernité. La paradoxe des avantgardes», *Patrimoine et arts contemporains*, Burdeos, Mollat, 1995, pp. 67-81.

terminó por ser un depósito de obras ininteresantes, aunque fuese ampliando su oferta y hospedando, por ejemplo, al realismo más tímido y, desde 1880, a los naturalistas, aunque, su precaución en no aceptar más que obras concluidas —nunca bocetos ni dibujos—, explica su rechazo frente a los impresionistas, cuya factura demasiado libre y de pequeño formato producía hostilidad en la estética oficial³. De ahí que el desdichado Van Gogh, que pintaba en esa década lo mejor de su producción, sólo lograse malvender sus telas a marchantes de tercera categoría, o que Gauguin tuviese que organizar una suscripción para lograr que fuese aceptado en el *Luxembourg* alguno de sus más importantes cuadros pintados en Tahití, sin ningún éxito, no recibiendo más que la autorización para copiar la *Olympia* de Manet. Pues ésta era la única función que el museo asumía plenamente frente a los jóvenes pintores: la de suministrarles un repertorio de ejemplos, de modelos para imitar. Lo máximo que los maestros modernos podían esperar del museo era la posibilidad de aprender el oficio, de olvidar sus extremismos y educar allí la mano y la mirada.

No obstante, los artistas de la Francia postrevolucionaria, incluso los más antiacadémicos, como los románticos, ansiarán la legitimación del museo y concebirán su obra mirando con el otro ojo la promesa de inmortalidad que este templo del arte les brinda. El mismo mes de la apertura del *Luxembourg*, Géricault eligió como tema para un gran lienzo un episodio actual, un gran escándalo político del momento: el naufragio de la *Medusa*, una fragata de la marina real francesa. Lo expuso en el Salón bajo el censurado título de *Escena de naufragio*, con la esperanza de que fuese comprado por el Estado para exhibirlo en el museo. Y lo mandó colocar muy alto, encima de la entrada, como queriendo así sacarle de la indiferencia de las miradas. Era un momento históricamente interesante: la primera ocasión que se presentaba de decidir si el arte moderno podía

³ G. Lacambre, «Les achats de l’État aux artistes vivants: le musée du Luxembourg», *La jeunesse des musées*, París, RMN, 1994, pp. 269-277.

triunfar en su conquista del museo ⁴. Y *La balsa de la Medusa* estaba pensado para ese destino, porque la elección de un tema tan periodístico, la renuncia a toda referencia religiosa, mitológica o histórica, unida a su tamaño monumental, le hacían inservible para decorar un palacio, y delataban el acomodo que Géricault quería para su gran esfuerzo.

Pero cuando la crítica escribió sobre el cuadro, le presentó como la obra de una mente ofuscada que ni siquiera sabía centrarse en un tema. Resultaba incomprensible que hubiese elegido un suceso de periódico para exponerlo como una gesta napoleónica. Hasta entonces toda la pintura o imitaba la naturaleza o contaba una Historia. Por eso Delacroix, tan moderno en su factura, no tendría dificultades para entrar en el Museo de la mano de Ingres en 1822, y que cuando pintó *La batalla de Nancy*, un encargo oficial de la Academia por deseo expreso de Carlos X, éste lo regalase al museo local en recuerdo de su estancia en la región, en 1828, porque el tema en sí mismo, una gesta medieval muy popular en Lorena, cumplía todas las convenciones del género.

A cambio, el atrevimiento de *La balsa de la Medusa*, su vacío temático, se juzgó como un ataque particularmente violento a la jerarquía de los géneros —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. En consecuencia fue rechazado y el Gobierno no lo adquirió, causándole un desengaño del que nunca se recuperó (finalmente sería comprado por el Estado en la venta póstuma de los bienes del artista en 1824, yendo directamente al Louvre).

Es probable que el propio Géricault, en su batalla, no comprendiese al alcance histórico de su apuesta y no supiese que estaba inaugurando una era nueva, que era el pionero de un combate de la vanguardia, luchando por su reconocimiento en el espacio expositivo que la historia le asignaría no

⁴ H. Belting, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, pp. 111-122.

tardando. Su fracaso auguraba el inicio de la rebelión que empezaba a despertarse entre los artistas más radicales en la sociedad liberal y que volvió a estallar con motivo de otro episodio destacado. Ya en la Francia del Segundo Imperio y en 1854, cuando se anunció la ambiciosa muestra que durante la Exposición Universal que se iba a celebrar al año siguiente en París, para mostrar el estado de las artes en el mundo industrializado, Gustave Courbet presentó una serie de trece lienzos para ser expuestos: junto a *Bonjour, M. Courbet*, que fue aceptado a duras penas, los más importantes, el *Entierro de Ornans* y *El taller del pintor*, fueron cuestionados duramente y el pintor se indignó ante la intención del jurado de colocarle en compañía de artistas indeseados —«en definitiva, querían matarme», explicará—, y lo retiró. El hecho presenta nuevos ingredientes con respecto al caso de Géricault, pues el rechazo ahora no procedía de la institución, sino a la inversa, de la negativa del artista a ser expuesto en determinadas condiciones. En una exhibición donde las estrellas eran el clasicista Ingres y el exótico Delacroix, y en la que el lugar de honor estaba ocupado por un lienzo que representaba a Eugenia de Montijo como una ninfa, en una especie de opereta ridícula, el culto a la fealdad que practicaba Courbet, con su realismo material, tan insolente y brusco, dejaba bien claro el abismo entre un arte oficial y pomoso y la cruda verdad de sus señoritas de pueblo y sus innobles funerales.

Humillado por el rechazo del jurado, que echaba atrás sus mejores esfuerzos, compró un terreno próximo a la exposición universal, en la avenida Montaigne e hizo construir un pabellón a sus expensas —una suma fabulosa teniendo en cuenta la zona de la ciudad, los gastos de construcción, imprenta, etc.— donde colgó sus propias telas. Seis semanas después, el 28 de junio colocó en la entrada colocó un letrero que decía: *Du Realisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son œuvre* y abrió sus puertas para ofrecer al público su manera de entender ese término que le había caído sin buscarlo. «Se me ha llamado *realista*...; pues bien, voy a demostrar

cómo entiendo yo el *realismo*». Y aunque en la presentación del catálogo el autor reconocía que la palabra *realismo* le había sido impuesta «como les sucedió en 1830 a algunos poetas con el título de románticos», había lanzado su desafío escribiendo en su frente: *Sobre el realismo*, afirmándose en la defensa de sus principios. La palabra *exhibition*, así, a la inglesa, figura en el título del breve catálogo que el visitante podía comprar por diez céntimos y que, junto con la lista de obras presentadas contenía las ideas artísticas del autor, firmadas por él mismo, aunque posiblemente redactadas por Castagnary.

Era un gesto sin precedentes. Era la primera exposición personal en la que un artista se encargada del acondicionamiento del espacio y del montaje de las obras. Es cierto que antes de Courbet, algunos pintores convencionales como David habían expuesto por su cuenta cuadros importantes y nuevos para llegar a un público potencial; o que artistas rebeldes, contrarios al orden establecido, como Carstens y Blake se habían esforzado en hacerse con una audiencia, organizando exposiciones individuales en locales alternativos, alejados del territorio académico. Incluso el mismo Géricault había mostrado su *Medusa* a londinenses y dublineses curiosos. Pero la decisión de Courbet tenía mucho de gesto original pues mezclaba todos estas intenciones —la oficial, la mercantil y la mesiánica— en tanto que era capaz de aceptar el orden establecido, y de tener su obra bien representada en el Salón de 1855, y, a la vez, minarlo mediante una exposición de su propio arte revolucionario, patrocinada por él mismo⁵. Representaba una toma de conciencia moral frente a lo que empezaba a significar para un pintor la presentación pública de la propia obra, la compañía de tal o cual colega, el contexto artístico de la exposición. Él ya había sufrido el trato dado a sus pinturas en los Salones de 1852 y 1853, el primero en el Palais Royal y el otro en el Hôtel des Menus-Plaisirs.

⁵ R. Rosenblum y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p. 278.

Tal como revelan las fotografías de G. Le Gray, lienzos como *Las señoritas de pueblo*, *Los luchadores* o *Las bañistas* se exponían confundidas en un tapiz de cuadros mediocres e indistinguibles (fig. 1). Por eso, dos años después, con este acto provocador, abandonaba el mecenazgo del Estado y apelaba directamente a la opinión pública, a la democracia, al mercado, sin pasar por el amparo oficial y se colocaba, por así decir, en el ámbito de la plaza pública, haciendo de su obra, de su «diferencia», una mercancía.

Su protector, el crítico de arte Champfleury le decía a George Sand en una carta: «Un pintor cuyo nombre ha hecho irrupción 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, dicen unos. Es un escándalo, la anarquía, el arte arrastrado por el barro, son los caballitos de la feria, dicen otros»⁶. Su amigo denuncia la mezquindad del jurado con los jóvenes, la impotencia de comités, academias y concursos de toda especie para reconocer a los grandes artistas y, aunque muestra sus reservas frente al nuevo estilo, defiende la decisión de Courbet de apelar directamente al juicio de la sociedad, sin intermediarios; a una opinión pública que, en los últimos años, había seguido de cerca los escándalos y los éxitos sucesivos desde la presentación de *La sobremesa de Ornans*, en 1848. Es cierto, como diría después Champfleury que, con su actitud, Courbet no consiguió vender sus cuadros; que se le insistió sobre lo inconveniente de su idea de *exhibition*; que le interesaba no caer en excentricidades, porque cierta dama, que tenía influencia sobre cierto caballero, patrocinaría su obra con gusto, a condición de que fuese más juicioso; que, en suma, se trataba de una de esas tentativas desesperadas que raramente consagran a un hombre y que casi siempre le pierden definitivamente.

⁶ G. y J. Lacambre (eds.), «Lettre a Mme. Sand», *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire*, París, Hermann, 1990, pp. 169-178.

Nunca dejó Courbet de ser el *enfant terrible* del Salón, y las ediciones siguientes siguieron estando presididas por un rechazo insultante y por la insumisión del pintor. Con motivo de una nueva exclusión, en la edición particularmente tormentosa de 1863 (tanto que hubo de intervenir el propio Napoleón III, que creó para los expulsados el *Salon des Refusés*) envió una carta a *Le Figaro* desafiando el monopolio en el gusto que a duras penas el estricto jurado pretendía detentar: «Mostraré mi cuadro en las grandes capitales europeas y en la exposición que ya se ha abierto en mi propio taller la muchedumbre se agolpa diariamente»⁷.

A diferencia de Courbet, la pintura de Manet está llena de alusiones explícitas al arte de los museos. Pero ese respeto no le salvó de ser acusado de un desapego provocador frente a la tradición. «Como un hombre que cae en la nieve, Manet ha hecho un agujero en la opinión pública», decía, veinte años después del escándalo de Courbet, el mismo Champfleury en una carta a Baudelaire, cuando el artista, presentó su *Olympia* en público, esa «vestal bestial», «monstruo del amor banal», que tanto alboroto levantó en París, con motivo de su presentación en el Salón de 1865. Un alboroto que se reavivó cuando la obra reapareció en la exposición organizada dos años después por el propio Manet en el Campo de Marte, junto a la Exposición Universal, siguiendo el ejemplo courbetiano, porque como dijo en su catálogo lo importante para un artista es exponer sus cuadros, ya que «después de mirarlos durante un rato, uno se acostumbra a lo que antes parecía sorprendente o incluso escandaloso»⁸.

La reacción de cólera y las carcajadas que despertó en el gran público, banalmente fiel a la tradición, no podían significar otra cosa sino que Manet

⁷ G.-G. Lemaire, *Histoire du Salon de Peinture*, París, Klincksieck, 2004, p. 160.

⁸ Escándalo que se repitió cuando, ya muerto el pintor, fue donado al *Luxembourg* en 1890, e incluso en 1907 cuando fue colgada en el *Louvre* junto a la *Gran Odalisca* de Ingres. F. Cachin y otros, *Manet. 1832-1883*, París, RMN, 1983, pp. 177-178.

estaba minando alguna ley sagrada de la pintura ⁹. Que representase con esta franqueza y desenvoltura temas reservados a la caricatura o a la fotografía pornográfica; que despojase a su Venus de todo ropaje moral o exótico y que, a la vez, le diese unas proporciones reservadas a la pintura de historia; que pintase con la misma apatía un suceso cargado de drama, como la ejecución de un emperador, que una modesta hortaliza, sin mostrar el menor respeto por la «complejidad humana»; que recurriese a ese «colorido agrio que penetra en los ojos como una sierra de acero», suponía un desafío demasiado intransigente.

Porque era imposible pintar los aspectos prosaicos del hombre actual sin ofender. La burguesía francesa, que se adaptó con naturalidad al progreso técnico y a la modernidad de las costumbres, no consentía fácilmente su simbolización artística. Rehusaba exhibir su propio mundo en el arte de los Salones y mucho menos les concedía el mérito de ser colgados en un museo cuando se trataba de cuadros de metro y medio: ni estaciones de ferrocarril, ni mujeres en enagua, ni sirvientas mulatas, ni camareras de café, ni merenderos, ni paseantes de levita. «El gran crimen del señor Manet no es tanto pintar la vida moderna, como pintarla a tamaño natural», dirá un crítico irritado. Esta reacción de autodefensa contrasta con la entusiasta actitud de la burguesía norteamericana, que se reconoce en la pintura urbana y moderna de los impresionistas —de Degas, de Renoir, de 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 y el *Museum of Fine Arts* de Boston, en 1870, el *Art Institute* de Chicago en 1879. Y de hecho, en 1890, cuando Manet ya había muerto, fue Monet el que organizó una cuestación pública para evitar que *Olympia* saliera del

⁹ G. Picon, 1863. *Naissance la peinture moderne*, París, Gallimard, 1988, pp. 41-51.

país, al saberse el interés de coleccionistas americanos dispuestos a comprar el cuadro a su viuda, y donar la obra al Estado francés, que, sin embargo, fue terminante: Manet quizá entraría algún día en el Louvre, pero jamás con ese cuadro.

Cuando casi quince años después, en 1877, el pintor retomó el tema de la cortesana en *Nana*, y de nuevo lo presentó al Salón, el jurado rechazó el cuadro de plano (fig. 2). Manet buscó un lugar de exposición pública para su tela en el escaparate de una popular tienda de *bibelots* en el Boulevard de Capucines. El hecho era todavía más degradante que el Pabellón Realista de Courbet. Resultaba insólito que un pintor que aspiraba a la distinción oficial que procuraba el Salón expusiese su obra en la vía pública y se codease con un tipo de consumidores ignorantes y ordinarios, que buscaban satisfacción a sus dudosos gustos artísticos en los escaparates de tiendas de arte trivial. Era una profanación de la dignidad del arte redoblada por el tema mismo, el de una mujer licenciosa, tan indigna y callejera como el lugar de la exposición. El cuadro no parecía merecer el espacio respetable del Salón y, al fin y al cabo, encontraba su destino apropiado, al ser presentado en la misma esfera social de la que procedían sus figuras. Arte callejero para una cortesana, arte en un local comercial para una seductora que comercia con sus favores.

Pero lo que provocaba al jurado y a los entendidos, lo que causó altercados en la calle entre los paseantes y los curiosos, no era sólo eso. La piedra de escándalo de *Nana* no provenía sólo del asunto pornográfico o de la elección de una *cocotte* que todo París reconoció; lo verdaderamente insultante era el «naufragio del tema». Hasta entonces, el valor de la pintura, para el arte institucionalizado, se medía por su contenido. Y en el cuadro de Manet no había contenido. Nada se explicaba satisfactoriamente porque la

escena carecía de unidad interna¹⁰. Esa incertidumbre, no se sabe si calculada o instintiva, que da una impresión de provisionalidad, de frescura y naturalidad, resultaba, a la vez, decepcionante, porque, como una mala fotografía, no respondía a lo esperado e insultaba al espectador como nunca antes lo había hecho. Por eso, cuando, cincuenta años más tarde, en 1924, el director de la *Kunsthalle* de Hamburgo, G. Pauli compró la obra, hubo de afrontar una virulenta campaña de oposición contra la presencia del cuadro en el museo protagonizada por sectores nacionalistas, a los que sólo se pudo acallar recordándoles la tradición afrancesada de Federico el Grande.

Esta resumida historia parisina de exclusiones por parte de los templos consagrados del arte —que podría ilustrarse con docenas de casos semejantes, aunque no tan célebres— no movió ni un ápice las pretensiones de estos jóvenes innovadores, que cumplen desde 1818 con esa llamada «tradición de la ruptura» que en lo sucesivo y mantenida con creciente firmeza se va a convertir en seña de identidad de todas las vanguardias¹¹. Pero a pesar de ello, la concepción de la obra, las maneras de representarla, sus formatos y técnicas, sus estrategias de difusión, todo seguirá estando destinado al «cielo» del museo. *La Balsa de la Medusa* o *Nana* están pintados teniendo *in mente* la existencia de los museos y el parentesco histórico que en él adquieren los cuadros. Dicho en otras palabras, el arte moderno no ha sido consciente de sí mismo, no ha tomado conciencia de su ruptura con el arte del pasado, de su diferencia específica, más que cuando a los artistas les ha sido posible «ver» ese pasado, atravesar la historia en unos

¹⁰ Hoffmann ha estudiado con detenimiento esa ausencia de contenido que tanto molestó: 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. W. Hoffmann, *Nana. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991.

¹¹ Entre las más célebres, cabe recordar las exposiciones impresionistas de París desde 1874, las diversas exposiciones de la Secesión vienesa en el período de entresiglos, las exposiciones post-impresionistas de Londres de 1910 y 1912 o el *Armory Show* de Nueva York de 1913.

centenares de metros, en el recorrido de las galerías de un museo. Desde entonces, el horizonte artístico del pintor moderno será ese dominio del saber constituido que establece un nexo primordial entre 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. Al fin y al cabo, no debe olvidarse que el museo es una institución de la Revolución francesa. Históricamente, pues, su destino y el del arte moderno son indisociables. El hecho adquiere una dimensión ontológica: el museo es, a su pesar, la cuna del arte del moderno¹².

La fosa abierta en las décadas centrales del siglo XIX no hizo sino ensancharse con la irrupción de las corrientes de vanguardia a comienzos de siglo XX¹³. De nuevo, la reacción de los museos fue la de mantener a estos experimentalistas innovadores —que desde 1905 y hasta bien entrados los años treinta, dieron vida a un veloz e incesante nacimiento de nuevos lenguajes, de desconocidos modos de expresión y de formas de representar el mundo—, en la más oscura de las marginalidades, sometidos a la hostilidad y la indiferencia del arte oficial y a la desidia de los poderes públicos.

Fue entonces cuando se hizo más evidente el extraordinario contraste entre la febrilidad creativa y la colorida diversidad de miles de publicaciones y manifiestos, de centenares de ismos, y la ceguera de los museos, con su visión intocable y eternizante del arte, entendido como una sucesión pausada y regular de conquistas que, maduradas y asumidas por cada época, han de ser legadas puntualmente a la generación siguiente. Esta

¹² M. Foucault, «La bibliothèque fantastique», en VV. AA., *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, Points, 1983, pp. 103-122. Y como dice C. Millet, «es cierto que la cuna se abandona. Pero, para poder abandonarla, es necesario haber tomado antes unos cuantos biberones». C. Millet, «Quand le piège se renferme sur l'œuvre ouverte», *Patrimoine et arts contemporains*, pp. 57-66.

¹³ M. Bolaños, «Una historia negativa de la recepción social del museo», *XII Jornadas DEAC. Actas*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 25-34.

fue la tónica general en toda Europa¹⁴, con poquísimas excepciones y ya en los años de entreguerras, como el Museo de Lodz, en Polonia el de Hannover o el *Moma* en Nueva York, cuyos inquietos directores se esforzaron por dar cabida al cubismo, al neoplasticismo holandés o al constructivismo ruso.

Con unas pocas excepciones, la difusión de esa creatividad eufórica se produjo en un territorio marginal, al margen de las grandes máquinas museísticas que se habían consolidado en la centuria anterior, y toda la audacia creativa quedó en manos de arriesgados galeristas y modestos marchantes, de colecciónistas particulares y de los mismos artistas, que, siguiendo la iniciativa de Courbet o de Manet, deciden organizar sus propias exposiciones, de espaldas al museo, con pocos recursos, en condiciones adversas, a contracorriente, pero fieles a la voluntad del artista, ansioso de presentar su obra al público de modo más cuidadoso y fuera del desbarajuste de salones y exposiciones oficiales.

Sin embargo, aunque no conocemos con detalle las condiciones en que colgaban sus cuadros los independientes y rechazados, los modernos del siglo XIX no pusieron en cuestión el modelo expositivo de su siglo. Pedían un respeto escrupuloso por el cuadro, concebido como un espacio cerrado e ideal, abstracto, en el que la mirada del espectador podía abismarse, sin más interrelaciones ni interferencias con lo que le rodeaba. En cambio, una de las novedades aportadas por la vanguardia fue la de concebir el espacio expositivo de modo relacional, de modo que la comprensión de sus obras

¹⁴ Desde luego fue el caso del *Museo de Arte Moderno* español, muy criticado por su conservadurismo y su escaso servicio a la modernidad. Entre 1901, año en que Picasso es premiado en una Exposición Nacional por su *Mujer en azul*, y 1937, cuando realiza el *Guernica* para el Pabellón español de la Exposición Internacional de París, el artista español de más renombre no recibió ni un sólo encargo procedente de la administración española. En Francia le sucedió lo mismo, aunque hay alguna excepción: en 1921, el Museo de Grenoble colgó en sus muros uno de sus cuadros neoclásicos, *Femme lisant*, donado por el propio Picasso y «gracias al excepcional conservador que fue Andry-Farcy». D. Poulot, «Les musées de France», *Musées et muséologie*, París, La Découverte, 2005, p. 67.

era tributaria de una instalación espacial y arquitectónica adecuada.

Son abundantes los ejemplos. Desde que, en 1899, el arquitecto Joseph M. Olbrich construyó en Viena un edificio de exposiciones, el primero en su género, acorde con los principios estéticos de las obras de Klimt y su círculo, todas las ulteriores *secesiones* entendieron que el modo de colgar un cuadro y el entorno de su presentación eran decisivos para comprenderlo. Su rebelión no era sólo contra la ortodoxia artística, sino también contra la ortodoxia en el modo de presentar las obras de arte, contra las convenciones de conservación institucional y de la vieja museografía decimonónica. Los principios e ideales formulados en las numerosas exposiciones de los vieneses se convirtieron en un modelo a seguir, por su meditado esmero al tratar la relación de los colores de un cuadro con el del muro, la forma de agrupar las obras o la distancia entre ellas, y la necesidad, en suma, de adaptar la escenografía expositiva a las obras exhibidas. No fue la tónica general, pues las numerosas exposiciones colectivas que se producían en Berlín, en París o en Milán igualaban monótonamente a creadores muy divergentes sin tener en cuenta sus condiciones originales, como denunciaron desde Marinetti hasta Valéry, porque las despojaban de su fuerza subversiva.

Pero en ocasiones, la atención a la presentación física a veces adquiría una eficacia muy convincente. En la exposición realizada en Petrogrado llamada *0.10. La última exposición futurista* en la que Malevich dio a conocer el movimiento suprematista, 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 (fig. 3). La obra colocada así gozaba en la tradición rusa de un significado especial, ya que se trata del lugar reservado al ícono sagrado que albergaba toda vivienda. Se llamaba *Krasny Ugol*, el «bello rincón» o «rincón rojo», el ángulo interior derecho de la sala principal, en la intersección de dos paredes, donde se colocaban las imágenes sagradas. Era el lugar principal de

la casa y todo visitante, al llegar, se acercaba a ese punto que evocaba la presencia divina. Tanto Tatlin como Malevich conocían bien la costumbre y su significado. Éste 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»¹⁵. Pues, en efecto, así colocado, el cuadro parecía despegarse del muro y proyectarse en el espacio.

Este deseo de provocar un cambio en los hábitos perceptivos del espectador encontró uno de sus experimentos más radicales en el acondicionamiento que Lissitzky realizó para la colección de arte abstracto de un pequeño museo provincial en Hannover, en 1927 (fig. 4). Se trata un hito de la museología moderna, pues no se limitó a una exposición más o menos cuidadosa o sobria de las obras, sino que inventó una escenografía que respondía a los presupuestos estéticos y espaciales de la abstracción poscubista, a la que él mismo pertenecía —pues, como decía, «no tiene sentido colgar una obra de Leonardo en una pared pintada por Giotto»—. El constructivista soviético organizó dinámicamente el espacio de la sala creando un ambiente reversible, móvil e ingravido, a través del tratamiento del color cambiante del muro, de la estructura de las vitrinas, de la movilidad de los paneles que contenían los cuadros y de la disposición difusa de la luz. «El espacio no debe ser un ataúd», un ambiente eternizante e inmóvil, argumentaba Lissitzky decidido a arrinconar el catecismo que había inspirado el ordenamiento de tantos grandes museos europeos¹⁶.

¹⁵ L. Boersma, *0.10. La dernière exposition futuriste*, París, Hazan, 1997.

¹⁶ K.U. Hemken, «Arte pan-europeo y alemán. El Lissitzky en la Internationale Ausstellung de Dresde», en *El Lissitzky. 1890-1941*, Madrid, Caja de Pensiones, 1990, pp. 46-55. M. Bolaños, «La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares», en J. P. Lorente y D. Almazán (eds.), *Arte contemporáneo y museología crítica*. Zaragoza, Prensas de Zaragoza, 2003, pp. 203-216.

Pero, aunque los primeros movimientos de vanguardia combatieron este dogmatismo y la sacralización del pasado, no por eso renunciaron al museo como un espacio de diálogo necesario con la historia del arte. Fue esa mirada respetuoso la que permitió a Kandinsky aprender a «pintar el tiempo» contemplando los Rembrandt del *Ermitage*, a Picasso a apropiarse de los desnudos del *Baño Turco* visto en el *Louvre*, o a Jackson Pollock a inspirar sus flameantes pinceladas en las visiones toledanas de El Greco descubiertas en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. Ni siquiera en sus episodios más descontentos esta primera modernidad del siglo XX dejó de medirse con la tradición —clásica o moderna, para adoptarla o negarla— y no renunció a orientarse en la historia y a tomar como parámetro de su inspiración la institución reconocida de *la pintura*.

A cambio, en los años sesenta y setenta, en el contexto general de una crisis de todos los sistemas de poder dominantes, una segunda oleada de vanguardismo asaltó la cultura en Europa y América poniendo en cuestión, con formas y argumentos de un radicalismo sin precedentes, el papel y el funcionamiento de los museos. Se les acusó de ser lugares de domesticación y censura del creador, de idealizar la historia, de legitimar jerarquías tradicionales, de sancionar interpretaciones interesadas del saber, de ignorar la realidad del espectador. En suma, de vivir en un limbo falsamente inocente. Al rechazo se unieron críticos, galeristas y conservadores y se extendió una hostilidad universal contra el comercio del arte y el negocio de marchantes y coleccionistas, contra el afán de los artistas por hacer carrera y el oportunismo de los críticos. Y así, 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. Era un paradoja, pues se vivía un momento de expansión del mercado del arte, de creciente importancia de los museos de arte moderno y de desarrollo de los estudios de museología y culturales en

general. Pero el abismo que se abrió entre el arte contemporáneo y el espacio museístico parecía insalvable.

En ocasiones la crisis alcanzó la dimensión de un sabotaje activo, como el ejercido en 1969 por la *Art Workers Coalition* (AWC) —entre cuyos promotores se hallaban Carl André y la comisaria y crítica de arte Lucy Lippard—, que desplegó una violenta tarea guerrillera contra el *Moma*, 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» —alusivo a las matanzas de My Lai, en Vietnam—, o la *Apelación a la fulminante destitución de todos los Rockefellers del patronato del Moma*. Además presionó sobre las políticas de los museos neoyorquinos, exigiendo el incremento de la presencia de los artistas en las comités de dirección, el aumento de las actividades de los museos desde el poderoso Manhattan hacia sectores pobres y marginales, y la reserva de espacios para mujeres y minorías en las galerías, a la vez que denunciaba la complicidad del museo con el sexism, la exclusión racial y la guerra imperialista¹⁷.

Las corrientes y grupos que emergieron en esos años, tan distintas en sus discursos y en sus prácticas —el *pop art* y el arte conceptual, *Fluxus*, el *arte povera*, el fotorrealismo o los minimalistas— eran, sin embargo, unánimes en su huida del museo. Deseosos de incluirse en la vida ordinaria, de huir de los canales comerciales y de comunicarse con un público joven y más extenso, invadieron la calle, se retiraron a trabajar al desierto, a los suburbios fabriles de las ciudades, y prefirieron mostrar sus producciones en talleres, escuelas y fábricas abandonadas.

Y, sin embargo, en su mismo movimiento de denigración, no fueron pocos los que, al hacer estallar por los aires la «obra de arte», en sentido

¹⁷ M. A. Staniszewsky, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachussets, MIT, 1998, pp. 263-269; y Th. Crow, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996, p. 151.

figurado y en el literal, recogieron en la explosión a la institución museística. Era su misma ambigüedad, su carácter abierto e indeterminado, su gusto por esa estrategia de la disensión, lo que los echaba en brazos del museo; no, por supuesto, en signo de conformidad, sino, al contrario, bajo la forma de una enmienda a la totalidad. Unas veces se impugna su papel simbólico, su influjo cultural o su dependencia de los poderes financieros; otras se promueve la confrontación con sus elementos constituyentes o con sus mecanismos de funcionamiento: sus criterios museográficos, el aura que otorga a cualquier obra, el papel del conservador, la mirada del espectador. No hay que olvidar que este activismo radical confluía, en el campo del pensamiento, con una reflexión teórica más meditada sobre el concepto mismo de «obra de arte» y la necesidad de ir más allá de ésta, como tal, e integrar en su análisis las condiciones de su distribución y de su recepción por el espectador, las interpretaciones que suscita y que forman parte de prácticas institucionales nunca antes consideradas. Y en ese proceso de asimilación cultural el museo es el destino natural que, en la modernidad, aguarda a toda obra de arte.

Ese problema había sido anticipado Duchamp, cuando en las dos exposiciones surrealistas que organizó en 1938 y en 1942 redujo en lo posible la visibilidad real de las obras —en la primera, *Exposition International du Surréalisme*, colocando mil doscientos sacos de carbón colgados del techo sobre una estufa, y en la segunda, *First Papers of Surrealism*, ya en Nueva York, trabando la circulación del visitante con una red de cuerdas que le impedía literalmente acercarse a las obras— para significar su oposición a la veneración oficial con que el surrealismo había sido asimilado, la decadencia que suponía la práctica de la pintura de caballete y la consiguiente complacencia en la contemplación y su desconfianza del formato mismo de exposición retrospectiva.

Que la historia del arte de la vanguardia se *recorta* sobre la historia del museo se pone de manifiesto en la obra de algunos grandes artistas de los

sesenta que rechazan la cultura museal y trabajan sobre ella como si fuese un campo minado de dudas y disensiones. Abandonan su oficio de artista y simulan convertirse en coleccionistas o conservadores, en técnicos que se ocupan del embalaje y del transporte de obras de arte, de la inauguración y el montaje de exposiciones y museos. Se trata de quebrar el discurso del museo «desde dentro». El malogrado Marcel Broodthaers (1924-1976), un librero y poeta belga que se pasó a las artes plásticas en 1963 escayolando los 50 ejemplares de su último libro de poemas, tomó el universo del museo como eje de su discurso artístico al diseñar una singular y mantenida experiencia de *no-museo*, que le permite hablar de las preocupaciones más sinceras de su generación: la insinceridad, los vínculos entre el arte y la mercancía, la carrera del artista, los hábitos rutinarios en la percepción del arte y el museo como un ámbito codificado del saber. El propio artista había participado en mayo del 68 en la ocupación del *Palais des Beaux-Arts* de Bruselas, con el fin de forzar la dimisión de sus dirigentes y crear una comisión de autogestión formada por artistas y críticos de arte.

Es en ese marco, en diciembre de 1968, cuando el artista presentó una serie de «exposiciones», bajo el nombre de *Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas* (fig. 5). 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», porque, como decía su autor, «la ficción nos permite visualizar a la vez la realidad y lo que ésta disimula». 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, Courbet, Corot o Puvis de Chavannes; es decir una selección que alude al momento de la historia del arte en que el aura de la obra empieza a diluirse. Se realizó una inauguración oficial, a la que se invitó a un auténtico director de museo, Johannes Cladders, director del de Mönchengladbach, uno de los centros más comprometidos con esta

generación de artistas; gozó de invitaciones, discursos y aperitivo, durante un año estuvo abierta al público, con las cajas vacías ocupando la sala, y mantuvo correspondencia sobre actividades propias de la institución, como préstamos de obra, felicitaciones por Navidad o petición de subvenciones. El hecho mismo de transformar su taller, un lugar de producción y de origen creativo, en un museo, un lugar de recepción y de destino final de la obra ya concluida, no dejaba de ser un empeño por confundir y trastocar la práctica del arte con su discurso institucional ¹⁸.

Este experimento generó paradójicamente una actividad propia y empezó a exponerse en museos reales, donde Broodthaers se atribuía el papel de prestatario 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 Cinéma* y, en Colonia, una *Sección Financiera*, subtitulada *Se vende museo, por quiebra*.

Fue en Düsseldorf donde presentó la más ambiciosa de la serie, una *Sección de Figuras. El águila desde el oligoceno a nuestros días*, con más de trescientos objetos en forma de águila, desde san Juan Evangelista hasta Walt Disney, y cuyo título, propio de una seria exposición temática, daba una toque de falso científicismo. El águila, un animal «pesadamente cargado de nociones simbólicas e históricas» que encarna «el discurso del amo», «es, como el tigre de papel, un monstruo endeble. Anida en los museos públicos. Tiene un doble carácter: por una parte desempeña el papel de una parodia social de las producciones artísticas, por otra el de una parodia artística de las producciones sociales»¹⁹. Cada una de las piezas iba flanqueada por una etiqueta con la numeración de la obra y la indicación

¹⁸ B. Buchloh, «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers», *Revista de Occidente*, 177, febrero 1996, pp. 47-64.

¹⁹ *Marcel Broodthaers*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 221.

Esto no es una obra de arte, un reconocimiento a la eficacia de las ideas de su admirado Magritte, en *Ceci n'est pas une pipe*. El visitante de la exposición que quería comprender su sentido era obligado, como decía Kirkeby, a dar un largo rodeo mental, colocado ante algo «que está ahí, pero no se ve... Como si Beethoven actuara en una película de Tati». Su recorrido físico implicaba un desvío instructivo entre objetos sospechosamente candorosos, normales y absurdos a la vez, sencillos y complicados que le hacían pensar, con cierto sentimiento de culpa, en su falta de entrenamiento, en todos los artículos especializados que debería haberle leído, «como cuando uno se encuentra ante su propia muerte y no le viene a la cabeza ni una sola idea»²⁰. En 1972, con la presentación en la *Documenta* de Kassel de una *Sección Publicitaria* —con catálogos y fotografías de las secciones precedentes y algunos marcos vacíos, que sólo contenían palabras de objetos no mostrados— Broodthaers concluye la experiencia y cierra el museo, al ver cómo había pasado de un estadio solitario y heroico a su consagración.

Con ese motivo, el artista expuso a su amigo Cladders un balance del significado que encerraba su experiencia que no había sido otra cosa que una tentativa de analizar el engaño, a través del engaño mismo. El museo normal y los que le defienden y representan se limitan a escenificar una forma de verdad. Hablar de este museo equivale a discurrir sobre las condiciones de esa verdad. «Hay una verdad de la mentira. El museo ficticio intenta saquear al auténtico, al oficial, para potenciar y dar 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. Con mi museo, yo planteo esa cuestión... 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 ser un embustero, porque, al fin y al

²⁰ P. Kirkeby, «Museum. Marcel Broodthaers», *Arte y Parte*, 28, agosto-septiembre 2000, p. 79.

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»²¹.

Esta liebre que Broodthaers soltó, al reconstruir de un modo tan cáustico la noción de museo, iba a ser perseguida por muchos artistas en los años inmediatos, que tomaron el museo no tanto como un enemigo con el que medirse, sino como una fuente imaginaria de su inspiración. La *Documenta V* de Kassel, celebrada en 1972, supuso un punto de inflexión en esta relación abismal, a partir de la cual empezó una historia nueva y bien distinta. Fue allí donde Herbert Distel presentó su *Museo en cajones*, un museo de arte moderno contenido en un mueble con pequeñas gavetas para guardar bobinas de hilo, con quinientos compartimentos que albergan otras tantas miniaturas de obras donadas por Larry Rivers, Richard Estes, On Kawara o Paik. Esa edición sirvió igualmente de marco para la exhibición del *Mouse Museum* de Oldenburg, que recogía un microcosmos de objetos y juguetes vulgares que el artista había ido reuniendo durante años, casi una *Wunderkammer*, absurdamente clasificados según su forma, tamaño y color, en una vitrina cuya forma recordaba al perfil de *Mickey Mouse*.

Desde mediados de los años setenta, y de un modo más abierto y decidido en la década siguiente, la guerra contra el museo perdió su virulencia, dejó de ser una expresión de antagonismo y se convirtió en una estrategia ordinaria de producción artística; en un *topos* de la imaginación desde el cual se podía observar el mundo y contarlo. Devino, casi, en un nuevo *género*, como lo había sido el paisaje en el siglo XIX o el retrato en el Barroco. Las objeciones de conciencia a su existencia dejaron de ser relevantes para los artistas; o mejor dicho, el museo se sintió bastante fuerte como para ser el ámbito ideal donde defender esas objeciones y otros razonamientos catastróficos, y llevarlas hasta el final. Durante las décadas

²¹ *Marcel Broodthaers*, obra cit., p. 229.

finales del siglo XX, y aún hoy, el fantasma del museo, su condición simultánea de cielo y de infierno del artista radical, será un estimulante alimento de la imaginación (fig. 6). Kabakov entendía muy bien el trasfondo de este contrasentido cuando, en sus conferencias de 1993, expresaba su convencimiento de que «el único lugar en el que esta guerra puede llevarse a cabo es el mismo museo, la institución contra la que se combate. De modo que esta guerra, o mejor la historia de esta guerra, constituye el tejido mismo de nuestra cultura artística» ²².

María Bolaños
Universidad de Valladolid

²² Cit. en J. Putnam, *Le musée à l'œuvre*, París, Thames and Hudson, 2002, pp. 92-93. Uno de los mejores ejemplos de esta reflexión irónica del museo sobre sí mismo fue la exposición *Els límits del museo*, celebrada en Barcelona en la Fundación Antoni Tàpies en 1995.