

Introducción

En 1967, en plena crisis contracultural, el conservador-jefe del Museo del Louvre, Germain Bazin, escribió un libro titulado *El tiempo de los museos*. Aquel libro, que se convertiría en un estudio de referencia sobre la evolución de la idea del museo desde el principio de la civilización y sobre su centralidad en la cultura occidental, adquiere desde la perspectiva actual un sentido de reivindicación. Si había sobrevivido a la larga historia descrita en aquellas páginas, parecía advertir Bazin, el museo sobreviviría también a un presente controvertido: el *tiempo de los museos* se extendía al mundo contemporáneo y aspiraba a prolongarse más allá de él.

Bazin tenía razón. O la tenía, al menos, en cierto modo: sumido en una crisis permanente y sometido a un continuo proceso de transformación, a comienzos del siglo XXI el museo no solo sigue en pie sino que despierta más expectativas y debates que nunca. Una mirada a la ingente producción de bibliografía o a la profusión de seminarios y congresos sobre el asunto celebrados en los últimos años basta para confirmarlo. Pero también para darse cuenta de que, a partir del momento en que escribía Bazin, la multiplicidad de propuestas aparecidas tanto en la teoría como en la práctica hace imposible trazar una historia lineal del museo como la que él había trazado hasta entonces: no solo el gran número de centros inaugurados sino también, y sobre todo, los diferentes y a menudo contradictorios conceptos que esos museos representan describen un terreno cada vez más complejo, que se resiste a ser simplificado. Algunas ideas generales, sin embargo, pueden resultar útiles para acercarse a lo que convencionalmente seguimos entendiendo por museo desde la perspectiva de comienzos del siglo XXI, y a la trayectoria histórica previa.

Contando a partir de la fecha simbólica de la inauguración del Museo del Louvre en 1793, durante al menos siglo y medio el museo fue considerado uno de los grandes logros de la cultura moderna. Si lo entendemos como institución pública para la democratización de la cultura, la salvaguarda de un patrimonio compartido y la organización y producción de conocimiento, el museo es inseparable del marco ideológico y cultural de la Ilustración. En un esfuerzo paralelo al de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, de 1751-1752, que reunía y clasificaba en sus páginas los diversos campos del conocimiento, el museo ilustrado priorizaba la aproximación empírica al arte y la naturaleza, para lo cual reunía en un mismo espacio piezas de procedencias geográficas y cronológicas diversas con la finalidad de ordenarlas taxonómicamente para que sirviesen a una función educadora mediante su exhibición pública.

Pero aquel museo, que hoy podríamos llamar clásico, recogía y reinterpretaba diversas formas de coleccionismo, exposición y propaganda que, desde mucho antes, habían venido sirviendo para transmitir mensajes a una comunidad de espectadores a través de una selección de objetos materiales. Para ello no servía cualquier clase de objetos, sino solo aquellos capaces de portar significados trascendentes (sémiophores, según la definición de Krzysztof Pomian) precisamente por estar exentos de funciones prácticas. Este tipo de objetos existe desde el principio de los tiempos: el mismo Bazin nos lo recuerda, y afirma que el vocablo *museum*, como lugar asociado al arte y evocador de la presencia de las musas, se utilizaba ya en la Roma clásica. A partir de entonces, conceptos como *trofeo*, *maravilla*, *gusto*, *enciclopedia*, *identidad*, *canon*, *crítica* y *espectáculo*, los que hemos escogido para caracterizar épocas sucesivas del recorrido histórico planteado en este libro, se mantienen y se superponen hasta configurar, en mayor o menor medida, la idea de la institución que se prolonga hasta la experiencia actual, cuando la noción de museo se ha *expandido* hasta hacer posible en nuestras ciudades la convivencia de marcos muy diferentes para entender, compartir, discutir y disfrutar la cultura. O cuando, incluso, ha dejado de ser necesaria la existencia de un marco.

Todavía hoy es posible entender como *trofeos* algunas piezas que, expuestas en grandes o pequeños museos, en espacios abiertos o cerrados, exhiben el poder y la superioridad de quien las posee, en una prác-

tica propia de la Antigüedad clásica revivida después en la Europa del colonialismo; todavía hoy algunas colecciones se entienden como *tesoros*, acumulaciones de piezas extraordinarias que transmutan el halo mágico-religioso propio de la cultura del Medioevo a las exigencias de trascendencia de un mundo laico y que, en determinadas circunstancias, pueden actuar como reservas monetarias; todavía hoy —y esperemos que la era de internet no acabe con ello— las bibliotecas y centros de estudio de los museos siguen planteando, en su ambiente de recogimiento e introspección, una vía de aproximación intelectual al arte que recuerda a los *studioli* renacentistas; todavía hoy se conciben algunas salas de museos como lugares misteriosos llenos de piezas de extrema rareza igual que ocurría en las *cámaras de maravillas* del manierismo, verdaderos arcanos que explicaban la complejidad del mundo a través de la mirada de quien las había dispuesto; todavía hoy una élite de conocedores de clase alta recorren regularmente las salas de exposiciones del mundo (no solo en museos, sino también en galerías o ferias de arte) para reafirmarse como miembros de una élite global, una condición refejada en su exclusiva capacidad de apreciar un tipo de piezas que responden a códigos de selección predeterminados, en un eco de lo que habían hecho los viajeros del norte de Europa en su *Grand Tour* del siglo XVIII; todavía hoy algunos museos declaran su misión educativa como objetivo primordial, heredero de los ideales democratizadores de la Ilustración; todavía hoy algunos museos aspiran a dar una visión ordenada y *enciclopédica* de la cultura, aunque es evidente que se trata de una fantasía excluyente; todavía hoy, como en el siglo XIX, se entiende la capacidad que algunas colecciones de objetos tienen para representar a una comunidad y ofrecerle una memoria compartida capaz de proyectarse en un futuro común; todavía hoy desde las salas de los museos se fomenta lo *identitario* como afirmación de poder del grupo que formula el relato, con una reivindicación de la especificidad cultural de los incluidos en él (con argumentos a veces no explícitos, que evidencian posicionamientos de tipo nacionalista, de género, de clase social, etc.), y todavía hoy existen museos que confinan las manifestaciones culturales de países lejanos a una única categoría generalista e indiscriminada: la de *exóticos*; todavía hoy se rinde culto a un *canon* de belleza trazado para el arte moderno desde las élites neoyorquinas, y en los espacios dedicados al arte con-

temporáneo se sigue la formulación espacial tendente a sacralizarlo que se estandarizó en el período de entreguerras; todavía hoy se entiende que la visión *crítica* con el *establishment* debe dejarse sentir en el museo y todavía hoy (sobre todo hoy) la contestación (estetizada) forma parte de la vida del museo, admitida como práctica curatorial habitual, bien obligada por las circunstancias o bien orientada a su neutralización; todavía hoy mantiene el museo el fuerte componente de *simulacro* (tanto por parte de la institución como por parte de quienes la visitan) que le permitió sortear el reto de la contestación contracultural, deslizándose al territorio de las actividades económicas relacionadas con el ocio y el turismo; todavía hoy asistimos a un museo *espectáculo*, convertido en una pieza más de una estructura comercial global, en un ejercicio de exteriorización que se refleja de forma muy clara en el protagonismo de edificios estrella; y, por último, y como fruto de todo lo anterior, habitamos un concepto de museo *expandido* que, como respuesta a las agresivas estrategias espectacularizadoras (y especuladoras) de los años ochenta y noventa, no solo engloba los conceptos en los que se ha basado toda la trayectoria previa, sino que los digiere de diversos modos, en un debate que se desarrolla entre la (auto)reflexión teórica y crítica, por una parte, y la reivindicación del museo como centro cívico, por otra. Esto último, que en cierto modo podemos entender como una adaptación del concepto ilustrado al contexto contemporáneo, también significaría (idealmente) un cambio de óptica: del museo como formulador y emisor de significados se pasaría al museo como lugar de encuentro y diálogo; del museo como reivindicación de la cultura burguesa, al museo como plataforma de cohesión social; del museo como templo cerrado, al museo como espacio permeable y capaz de absorber todo lo que ocurre en la calle.

Todo lo anterior, la suma completa o alguna combinación de las partes, puede encontrarse hoy en el museo, por lo que no es extraño que este, revisitado y diversificado, resulte cada vez más difícil de delimitar: casi tan difícil como delimitar los conceptos de arte, cultura, crítica, memoria o esfera pública en el mundo contemporáneo. Deduciremos así un hecho incuestionable: a pesar de arrastrar durante mucho tiempo una reputación de inmutabilidad y quietud que alentaba todo tipo de evocaciones fúnebres por parte de sus detractores (museo como cementerio según los futuristas, museo como mausoleo o sepulcro familiar según

Adorno), y a pesar de haber sido concebido como una institución definidora de límites (museo como guillotina según Bataille), el museo ha evolucionado de forma incesante para sobrevivir, y en ese proceso no ha hecho sino incluir aspectos antes excluidos. Su rigidez aparente ha sido siempre sabiamente combinada con cierta dosis de flexibilidad. Como en la Sicilia de *Il Gattopardo*, también en este caso todo parece haber ido cambiando para conseguir que todo siguiese igual: a lo largo de su trayectoria la institución ha logrado responder a visiones muy diferentes, y en el proceso ha descrito una transformación que podríamos llamar orgánica y que podría resumirse diciendo que si el XIX fue el siglo de su consolidación como institución pública, el XX sería el de su crecimiento, crisis y ampliación. A comienzos del siglo XXI parece haber llegado a una fase de implosión en la que, después de más de dos siglos de existencia, un museo literalmente desbordado emerge como centro de atención de historiadores, teóricos, artistas y público hasta el punto de convertirse, por sí mismo, en paradigma de la cultura contemporánea. Cuando ya no es la custodia de objetos *sémiophores* el centro ineludible de su actividad, cuando ya ni siquiera necesita referirse a objetos, el museo sigue siendo el «cerebro del cuerpo del mundo», como dice el título de un conocido libro de Donald Preziosi: museo y civilización occidental siguen siendo inseparables. Tampoco eso es radicalmente nuevo: en la introducción de otro libro fundacional, *Le musée imaginaire*, André Malraux describía una identificación tan fuerte entre nuestra relación con los objetos artísticos y el museo que se preguntaba si, en nuestro tiempo, era siquiera posible concebir que esta institución solo había formado parte de nuestro entorno cultural durante menos de dos siglos. El museo y el mundo contemporáneo eran no solo inseparables, sino indistinguibles.

Como siguiendo las ideas de Malraux, en las últimas décadas el museo —en todas sus infinitas variantes y en todos sus aspectos, incluyendo de forma destacada el de su envoltorio arquitectónico— parece desplazar a la obra de arte del lugar protagonista de la cultura: la reflexión sobre los límites, las funciones y posibilidades de la institución (a menudo caricaturescamente condensadas en estadísticas) parece estar acabando por reducir las piezas artísticas a documentos meramente instrumentales, imprescindibles para apoyar un relato pero tratadas como un simple elemento más de un círculo más amplio del que forman parte todas las

«historias del arte», pero también los estudios culturales y visuales, así como los antropológicos y sociológicos que matizan, y en algunos casos desmontan abiertamente, los antiguos relatos desplegados en las salas de los museos.

A comienzos del *xxi*, simplemente, ya no es posible hablar de museo como un concepto unívoco. Los museos clásicos siguen existiendo y, en muchos casos, conservando intactos su antiguo prestigio y sus connotaciones simbólicas, pero junto a ellos se sitúan muchos otros modelos posibles. En un panorama fuertemente desjerarquizado y descategorizado en el que todo puede ser obra de arte (independientemente de que sea original o copia, de que existan uno o millones, y también de la técnica utilizada o la función a que responda), el mundo se convierte en un gran museo abierto: el *museo sin paredes* de Malraux. Del mismo modo, cualquier lugar relacionado con la cultura (entendido como depositario de un conjunto de imágenes, pero también como definidor de comunidades y como lugar de reflexión y discusión conectado con todas las esferas de la vida) asume funciones antes asociadas al museo.

Ahora bien, en ningún episodio de la evolución lampedusiana descrita se ha abandonado ni la naturaleza simbólica y representativa ni el carácter de centro cívico y de productor de conocimiento que la Revolución Francesa otorgó al museo. Por eso, a pesar de que es cada vez más complicado aplicarle la noción foucaultiana de heterotopía (lugar físico que se rige por leyes distintas a las del resto de la realidad), el museo —del tipo que sea— sigue manteniendo su capacidad de *descontextualizar* y *transformar* lo que en él se custodia o sucede, y también a quien acude a contemplarlo o a participar en ello: en una acepción positiva, esto último era el sentido de la utopía (lugar mental) educadora ilustrada. Partiendo de esa constatación, si en las últimas décadas una parte del interés se ha deslizado de la cuestión del *qué* a la del *cómo*, del relato afirmativo basado en objetos a la pregunta sobre los procedimientos y sus consecuencias, la estetización propia del museo se extiende ahora a ese cuestionamiento permanente: la propia pregunta sobre el museo y sus límites, convertida en *objeto de museo*, asegura la supervivencia de la institución y aleja definitivamente las dudas que la amenazaban cuando escribía Bazin. Puede que, en muchos sentidos, el museo ya no sea lo que era pero, para bien o para mal, nadie discute su pertinencia.