

**Sergio Rubira**

**Colección XIII. Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo**

*Colección XIII. Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo* se plantea como un ensayo de laboratorio y una forma de investigar sobre los dispositivos de exposición que se han utilizado en algunos de los museos públicos vinculados al arte contemporáneo que ha habido en Madrid. Se han utilizado las colecciones del CA2M y de la Fundación ARCO para examinar algunos de estos montajes. No se trata tanto de reconstruirlos, como de probar cómo funcionarían hoy esas formas de montar, intentando evidenciar cómo la percepción y el significado de las obras de arte quedan condicionados por el modo y el contexto en el que se exhiben. Estos dispositivos traducían la idea que se tenía de arte, exposición y espectador en las épocas en las que se desarrollaron, e incluso pueden vincularse a la representación del poder, asociándose al concepto de autoridad, y a la construcción de identidades. Se convirtieron en un elemento que mediaba y modificaba la interpretación de las obras.

La exposición toma prestado el título de la que se inauguró en 1959 en el MoMA de Nueva York y que se llamó *Toward the New Museum of Modern Art* [Hacia el nuevo museo de arte moderno]. Estaba comisariada por Alfred H. Barr Jr., que había sido el primer director del museo y en ese momento era el director de colecciones, y tenía un subtítulo que la explicaba, *A Bid for Space* [Una apuesta por el espacio]. En ella, Barr, que no solo había impuesto el modo en el que debía entenderse la evolución del arte desde las vanguardias, sino que también había instituido el modo en el que tenían que verse, incluso mirarse, estas nuevas formas artísticas, rompía con ese montaje supuestamente neutro y objetivo del «cubo blanco» que había desarrollado y al que había acostumbrado al público para recuperar la manera abigarrada en que se colgaba en los museos decimonónicos. Su intención era dramatizar la falta de espacio y evidenciar que se hacía necesaria una ampliación del museo. Las paredes estaban cubiertas, casi literalmente, por cuadros dispuestos en filas y ordenados por movimientos: una pared estaba dedicada al expresionismo alemán, otra al surrealismo belga y la pintura metafísica, otra más al suprematismo y el neoplasticismo, y así, de pared en pared, se podía recorrer el arte de las últimas seis décadas a través de las colecciones del museo. Barr consiguió pronto los fondos para la ampliación con esta muestra, que en la nota de prensa se calificaba como «experimental» por la forma en la que usaba el montaje, muy consciente de lo que este tiene de lenguaje, un lenguaje que posee sus propios recursos.

Cuando se fundó el Museo del Prado en 1819, incluía en sus fondos las obras de artistas que todavía estaban vivos, como Francisco de Goya, José de Madrazo o Vicente López, y pronto añadió a sus catálogos una sección titulada «Escuelas españolas

contemporáneas», además de dedicar algunas de sus salas a estos artistas. A este se sumó más tarde el Museo de la Trinidad, que hasta 1872, cuando fue cerrado y sus colecciones pasaron al Museo del Prado, recibió las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales, el equivalente español de los salones de la Academia Francesa, y que también destinaba algunos de sus espacios a los pintores del momento. El montaje de estas obras respondía a los estándares de la época. Las paredes de estas «galerías de contemporáneos» o de «cuadros contemporáneos» del Museo del Prado y del de la Trinidad se cubrían de arriba abajo sin dejar apenas un hueco libre, encajando las pinturas según sus tamaños y primando la idea de escuela en la clasificación, más tarde también, la de autor y género pictórico. Una forma de instalar que hablaba de abundancia y que seguía los criterios enciclopedistas que habían marcado el nacimiento de estas instituciones a finales del siglo XVIII con la difusión de los ideales revolucionarios, además de subrayar la idea de la existencia de una identidad nacional que se traducía en el concepto de estilo.

Los artistas de ese momento empezaron a reclamar un lugar propio, dedicado exclusivamente a ellos, y en 1898 se abrió el Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bibliotecas y Museos, actual sede de la Biblioteca Nacional y del Museo Arqueológico Nacional. Aunque en el real decreto de 1894 que establecía su fundación, se había denominado Museo de Arte Contemporáneo, su nombre cambió al ser inaugurado. El límite de las colecciones se estableció entonces en Goya, que permanecería casi en su totalidad en el Museo del Prado, y se primó una visión academicista del desarrollo del arte español del siglo XIX, en un deseo de equiparar lo sucedido aquí con lo ocurrido en otros países.

Los criterios de montaje no diferían sustancialmente de los museos anteriores, hasta que en 1931, durante la Segunda República y tras el abandono que había sufrido por parte de la Administración desde sus inicios, Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), crítico fundamental de la época, muy vinculado al desarrollo del arte nuevo, fue nombrado su director. Gutiérrez Abascal reordenó los fondos, simplificando su instalación, y procedió a la reforma de las salas, que estaban prácticamente en ruinas, y a la renovación de su sistema de iluminación. Esta renovación recibió una mención en la Conferencia Internacional de Museografía de Madrid celebrada en 1934. La narrativa del montaje en su linealidad subrayaba el concepto de progreso primando el orden cronológico e intentaba construir una historia propia del arte en España.

En 1933, se cree que por iniciativa del propio Gutiérrez Abascal, se convocó el Concurso Nacional de Arquitectura para un anteproyecto de un nuevo Museo de Arte Moderno que se situaría en Madrid. Lo ganó Fernando García Mercadal, uno de los exponentes del racionalismo arquitectónico en España y fundador del GATEPAC. A pesar de que nunca se realizó, este museo se acercaba a los presupuestos de otros museos internacionales que contribuyeron a la institucionalización del arte de vanguardia y seguía estrategias similares a la hora de plantear la instalación de sus fondos. Se dejaba espacio entre las obras, acentuando la idea de autonomía, y algunas eran destacadas al ser colocadas sobre unos soportes de su invención que recordaban a los clásicos caballetes utilizados en los museos anteriores.

En 1951, el Museo de Arte Moderno se dividió en dos y nació, ya sí, el Museo de Arte Contemporáneo, que compartía presupuesto y edificio, aunque no salas, con el Museo de Arte del Siglo XIX. Su primer director fue el arquitecto José Luis Fernández del Amo, que planteó una ambiciosa reforma de las salas y construyó una serie de mamparas, que de algún modo había ensayado en la exposición *Arte abstracto* que había

organizado en Santander en 1953 y que permitían mayor flexibilidad a la hora de organizar la circulación del público. Además, incidió en la iluminación y creó una celosía que facilitaba la entrada de luz cenital.

Durante su dirección y ante lo lento de la reforma, se utilizó un local cercano, cedido por la familia Huarte, para exposiciones temporales que apenas fue retocado y que se pintó de negro. En esta Sala Negra se contravenía la tradición ya impuesta del «cubo blanco» en los museos de arte contemporáneo y se explotaba un tipo de montaje dramático, en el que los cuadros podían flotar separados de las paredes, ser colgados a diferentes alturas rompiendo la linealidad, o iluminados con fuerza para jugar con la creación de luces y sombras. Este dramatismo podría calificarse de barroco y se relacionaba con algunos de los presupuestos de una de las tendencias artísticas dominantes en la época, la de la abstracción expresionista y gestual de artistas como Manuel Millares o Antonio Saura.

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo, ya con esa denominación, se inauguró en 1959, con Fernando Chueca Goitia como director tras la destitución de Fernández del Amo dos años antes, misma fecha de la citada exposición experimental del MoMA, *Toward the New Museum of Modern Art*. Sin embargo, el relato no acaba aquí. Más tarde llegarían el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1968, su sucesor el Museo Reina Sofía en 1992, y el Centro de Arte Dos de Mayo en 2008.

### **Biografía**

Sergio Rubira es profesor de Historia del arte contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y secretario académico del Máster en Arte Contemporáneo y Cultura Visual, organizado por la UCM, la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y el Museo Reina Sofía. Es director de la revista EXIT y crítico de El Cultural de El Mundo. Dirige el programa de formación artística de la Comunidad de Madrid, Madrid 45, y co-dirige el curso Comisariando el presente en La Casa Encendida. Formaba parte de RMS, La Asociación, una oficina curatorial con sede en Madrid. Foto: Arantxa Boyero.