

Museos

Visita apresurada a las visitas guiadas

Carlos Monsiváis

El arte es una de las regiones donde la espiritualidad ha encontrado su refugio. Los museos son los nuevos templos de culto a las obras y a las imágenes. Carlos Monsiváis traza la cartografía de estos recintos y su relación con la globalización de la industria del turismo y de la cultura.

In memoriam Olivier Debroise

LAS RUINAS DEL PORVENIR DEBERIAN YA NACER EN VITRINAS

La explosión demográfica (el planeta sobrepoblado, los recursos naturales despoblados) se impone incluso sobre las disposiciones de rapiña del neoliberalismo que, de modo simultáneo, relativiza y vuelve más estricto el sentido moral, otorga a diario nuevas definiciones de la escasez y, en su mismo paso devastador, profetiza y patrocina todo tipo de desastres. Y no le entreguemos todo al también sobrepoblado final de la especie, la demasiada gente renueva y amplía ideas y prácticas de la cultura, entre ellas, y por ejemplo, la asistencia a los museos. Al principio, digamos hace tres décadas, y sólo un grupo

de los grandes museos de Estados Unidos y Europa obtuvo la frecuentación impetuosa del Turismo Cultural. Comenzaba la popularidad de “la Alta Cultura”, la llegada a la cultura popular de los grandes logros, ya no sólo la *Gioconda* o *La Última Cena* o el *David*, sino la experiencia misma de la frecuentación de museos, iglesias y plazas. Viajar sin ver arte era quedarse en casa.

Abundó y se multiplicó la información sobre creadores y tendencias artísticas y etapas históricas, y la actitud religiosa frente al arte, propia de las minorías de las primeras décadas del siglo XX, volvió tumultuosamente y trascendió el turismo habitual, todo hecho de fotos y asombros en coro, al insistir de varias maneras

en *las recompensas espirituales* de quienes se acercan a las artes plásticas, expresión muy contaminada de beatitud, pero ya situada en territorios laicos, donde parecía, y a ratos parece, insustituible.

LA RELIGION DEL ARTE

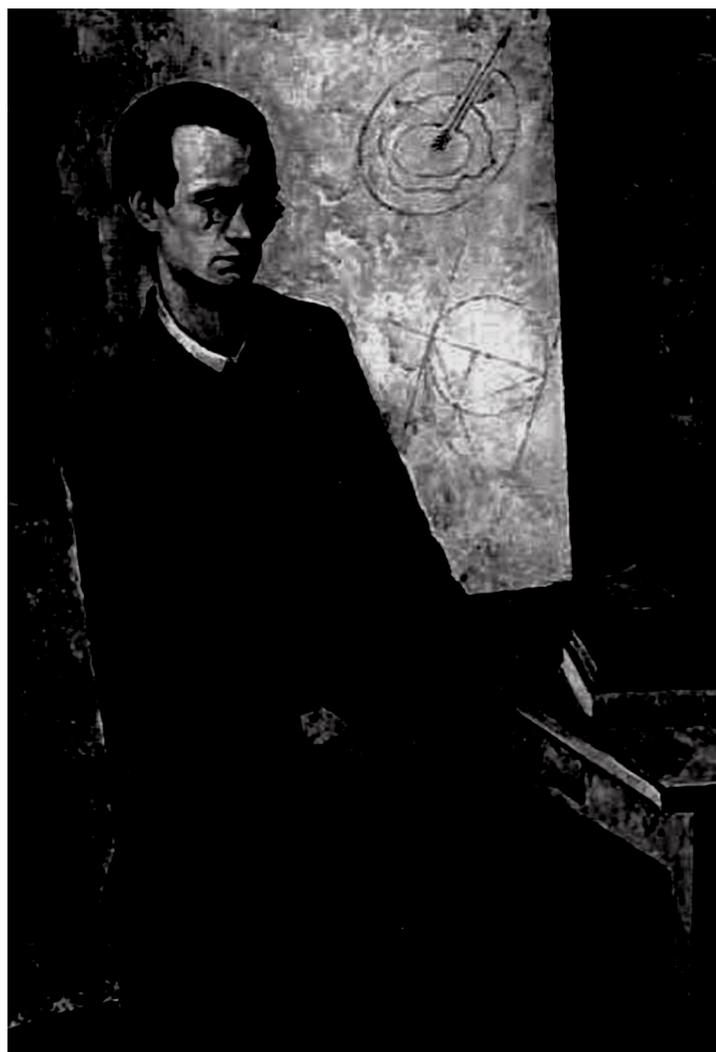
La expresión es antigua y al irse imponiendo la secularización, se populariza con un propósito específico: divulgar aquellos estados de ánimo convocados por lo artístico, y certificar “la captura de lo sublime”: “Detente un momento en esta vitrina, eres tan bello”. Y, entonces como ahora, la gente se asomaba o profundizaba en la experiencia artística a través de la devoción. Conmoverse ante los cristos, los santos y las vírgenes en catedrales o iglesias del pueblo es un equivalente, así se trate de esferas muy distintas, de lo percibido en las actitudes de contemplación en museos o catedrales, que la mirada de los visitantes convierte en museos. Algunos armonizan las experiencias, otros no, pero fuera del espacio de los credos la obra de arte es el sujeto / objeto de atención reverente que da acceso a lo desconocido o lo infrecuente: la sensación de pasmo genuino. ¡Ah, los grandes cuadros, las grandes esculturas, las ta-

llas maravillosas, los dibujos, los grabados! (Y ahora las instalaciones). No son pocos los que ante el arte excepcional podrían usar los versos de San Juan de la Cruz:

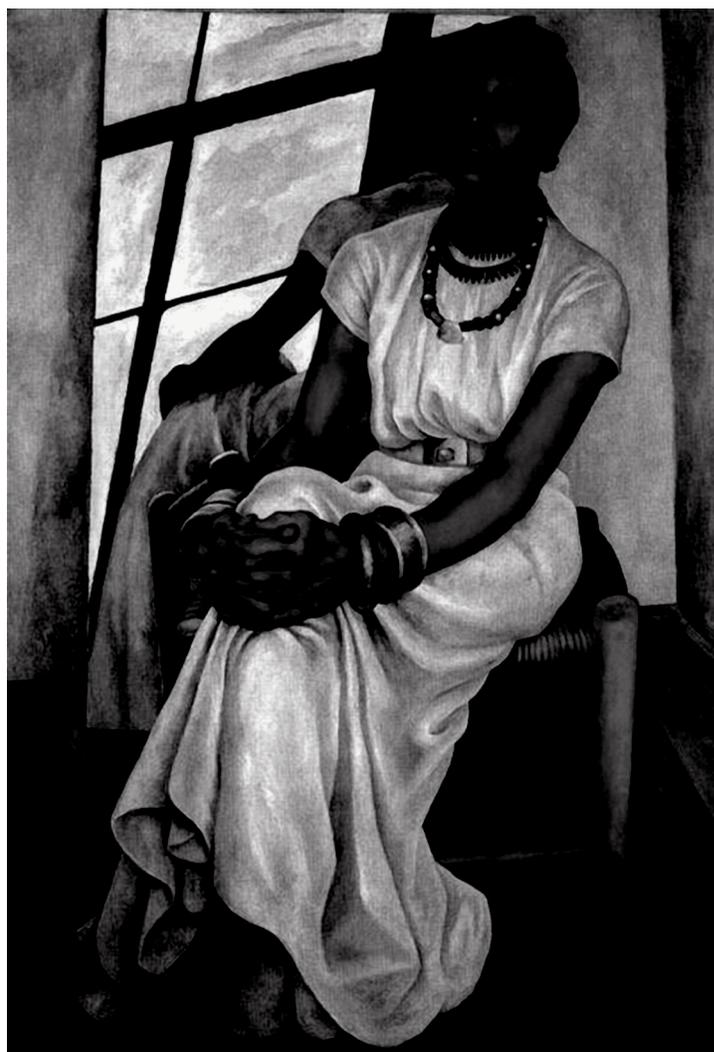
Ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste.

* * *

En el siglo XIX la religión del arte es privilegio de los *happy few* cuyo número se incrementa; luego vienen la internacionalización cultural, la reproducción masiva de las obras de arte, y la variedad de fenómenos sociales y artísticos que se produce luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando ir a Europa implica darle otras oportunidades a los viajeros, ya ansiosos de otros alicientes. Y el entusiasmo se prodiga y va de las élites culturales a las clases medias: “Hay que ver *Las meninas* / No me quiero morir sin asistir a una gran exposición de Goya / ¿De veras nunca has visto la Capilla Sistina?”. Y sobreviene el diluvio de visitantes, de los reacios a emitir el último suspiro sin maravillarse ante Rembrandt o Tíepolo, lo que acrecienta ante las intervenciones de la industria cultu-



Diego Rivera, *El matemático*, 1918



Diego Rivera, *Retrato de Lupe Marín*, 1938

ral: “Charles Laughton estaba genial como Rembrandt, pero Kirk Douglas se veía insuperable como Van Gogh y Anthony Quinn era el mejor Gauguin y qué me dicen de Charlton Heston como Miguel Ángel”.

A los museos acuden legiones instigadas no sólo por la curiosidad, sino por algo nuevo en tal proporción: el sentido del deber de cada uno ante sí mismo y la emoción del súbito bienestar espiritual.

* * *

En México se insiste en lo que es y debería ser esencial en las personas, el derecho a la cultura (algo casi indefinible), y sin embargo no se toma debidamente en cuenta un movimiento internacional que surge de abajo, por así decirlo, regido por la sensación del deber cumplido y las promesas de repetirlo. Es la dinámica de los muchísimos que, no obstante el apremio de los guías de turistas y profesores de arte para las masas, se dilatan lo más que pueden ante los grandes óleos de Tiziano o Tintoretto, ante los cuadros de Turner en la National Gallery, ante los santos y las vírgenes del Greco en el Museo del Prado, ante las Marilyn y los Elvis y las Jackies Kennedy de Warhol en donde pueden, ante *Las dos Fridas* en las grandes exposiciones, ante una pieza de Richard Serra en el Guggenheim de Bilbao o ante la obra de Gabriel Orozco. ¡Ah, viajar a Oaxaca para ver los museos de Toledo y, con suerte, una exposición de Francisco! Al intensificarse la “sacralización” secular de la arquitectura, y con más tiempo de observación del otorgado en los museos, crece el alborozo estético que causan las creaciones de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Luis Barragán, Philip Johnson, I.M. Pei, Frank Gehry... Ya cada ciudad es un museo arquitectónico.

Al entusiasmo de las multitudes lo ciñe una tesis tal vez enunciable de este modo: “Es mi derecho estar aquí, en este museo, porque es también mi deber”. Y esto, la consigna de los museófilos de otras épocas, explica la masificación actual: “¿Por qué me voy a perder la oportunidad de usar muy provechosamente mi tiempo, de grabar mentalmente este recorrido?” (A los recuerdos los sustituyen los videos mentales). Y reaparecen las interrogantes por así decirlo clásicas: “¿Qué fue primero: el público o los museos? ¿Qué llegó primero: la gana de admirar o el motivo de admiración? ¿Quién se dejó ver primero: el arte o la estética?”. Las preguntas son capciosas, la asistencia a los museos es multitudinaria.

* * *

Es muy reciente, así ya esté muy generalizada, la noción del acceso a los derechos, centrada en el término

inclusión. Desde hace diez o quince años es ya, en programas y proyectos, una característica básica de la democracia, si se quiere todavía utópica o casi irrealizable o requerida de batallas políticas enormes, pero ya no eliminable. Ahora, la inclusión política, social y económica, con todo y lo abrumadoramente difícil que le resulta a las mayorías, es una demanda ubicua, pero a la *inclusión cultural* ni siquiera se le toma en cuenta: “Eso es asunto de cada persona”. Sin embargo, el mero enunciado del tema auspicia su razón de ser y de estar, sus definiciones y sus movilizaciones, y si aún no se le percibe con claridad se debe, entre otras cosas, al antiguo prejuicio: la cultura es la dádiva entregada a quienes, así sea esporádicamente, la aceptan. En este sentido, y por oposición la *inclusión cultural* sólo es y puede ser exigencia desde abajo, mientras desde arriba se le sigue viendo como regalo.

* * *

¿Hay demanda de inclusión cultural? Insisto: con esa expresión no, pero sí como el anhelo que intenta dejarse ver y oír. La prueba irrefutable son los tumultos que siguen a los ofrecimientos que se juzga valiosos (*oportunidades*) en arte, música, incluso a veces en literatura. (*Harry Potter* ha sido una obligación de la niñez y la adolescencia). Además, no sólo se trata de ofertas sino de la presión de grupos y sectores: allí están los jóvenes que demandan casas de cultura en la ciudad o en la colonia; los que compran los libros y los discos de “oportunidad”; los involucrados en cualquier tipo de acción creativa, algo que va de los *graffiteros*, a los videoastas, de los talleres de poesía a los instaladores amateurs, etcétera. No aludo a la calidad de sus productos, sino a la actitud, verbalizada o no, que califica la inclusión cultural como un derecho ciudadano o, si se quiere, como la exigencia más noble, aunque no se plantee así y no se podría plantear así, porque el término es reciente y la cultura no tiene peso específico en el sistema educativo de América Latina y de México.

Si se revisan los libros de texto, la cultura ocupa un lugar muy menor, mientras lo considerado importante se concentra en las materias socialmente primordiales: historia nacional e internacional, gramática, geografía, ciencias, etcétera; a la cultura se le dedican dos o tres páginas y una serie de ilustraciones con un fragmento de un mural de Diego Rivera, un cuadro de Tamayo, una foto de Octavio Paz, un texto de Rulfo, un poema de Sabines o de José Emilio Pacheco. Esto pasa en México y hechos muy similares suceden en los demás países latinoamericanos, donde la cultura resulta ser la suma de excepcionalidades que ponen de relieve, desde otro ángulo, la riqueza de un país. En la visión educativa pre-

dominante, la cultura y las artes no intervienen en la vida cotidiana, aunque sí los momentos de orgullo burocrático o social.

Por lo mismo, y esto vale para demasiados países, a los museos no se les considera dispensadores de experiencias fundamentales. En México, el primer registro de la inclusión cultural como derecho de masas (sin ese calificativo), ocurre al inaugurarse el Museo Nacional de Antropología. En 1964, la existencia del Museo de Antropología determina cambios notables: en primer lugar, el gran arte indígena se vuelve una herencia internacional, nacional y personal, lo que no había sido hasta entonces por el racismo interno y externo; luego del Museo de Antropología ya no se prescinde de la admiración hacia el arte indígena, y el pasado prehispánico se vuelve *nuestro* pasado cultural, no el único, pero tampoco el que se pueda arrinconar; en segundo lugar, al Museo de Antropología le ayuda vastamente el reconocimiento de los extranjeros, ese turismo cultural que se vuelve el ritual museístico traspasado por ejemplo a los centros ceremoniales, antes dedicados al azoro de los interesados en la naturaleza y en los “primitivos” (óiganse las comillas), y que ya ahora los que, en el caso de los mexicanos, extraen de la Identidad el patrimonio de las afirmaciones subjetivas y que van a los museos a refrendar compromisos, pertenencias, modos de admirar; y en el caso de los extranjeros expresan con su admiración su resistencia a sólo aceptar lo muy contemporáneo.

Si en las décadas de 1960 o de 1970 no se aprovechan debidamente las lecciones del Museo de Antropología, es por la ausencia de una confianza institucional (es decir, empresarial) en los otros grandes elementos de creación en el tiempo: el arte virreinal, el del siglo XIX, el moderno y el contemporáneo; también ocurre que el valor del patrimonio arqueológico no está sujeto a controversias, ya no habrá más producción y las piezas majestuosas a las subastas no llegarán a Sotheby's o Christie's, al estar fuera del mercado legal.

* * *

Pongo un ejemplo del arte de México, algo que conozco más o desconozco menos. En materia de pintura, por ejemplo, al iniciarse la década de 1960, el Estado carece de impulso museístico, el que ha depositado en las exposiciones internacionales del arte mexicano, a cargo de Fernando Gamboa. En esas exposiciones itinerantes en Europa y en Estados Unidos se crea lo que podría llamarse “el canon de la pintura nacional”, en lo básico aún vigente, con las ampliaciones y disminuciones del caso. Sin embargo, el Estado apenas compra unas cuantas piezas del acervo

que hace circular y, confiado en la existencia del arte mural, no se afana por adquirir el arte valioso a su alcance. Al Estado o a los gobiernos les habría sido fácil poseer grandes colecciones de primer orden; esto no ocurre, el Estado sí se queda con piezas extraordinarias pero la mayoría permanece en las salas de unos cuantos coleccionistas privados o se va al extranjero porque no es hábito de la burguesía de ese tiempo comprar o regalar: “¿Qué mi presencia en mis salones no es decoración suficiente?”. No se da la presión que lleve a los administradores de museos a hacerse de pintura internacional del siglo XX o de piezas de caballete de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, María Izquierdo, Agustín Lazo, Juan O’Gorman... Es impresionante: la mayor colección estatal de Frida es un obsequio de Lola Olmedo, porque aunque Fernando Gamboa admiró a Frida, los encargados de las adquisiciones seguían ateniéndose al dogma: si ya muchos espectadores lo vieron una vez, para qué compramos el cuadro. El criterio es devastador: si se contempla una pieza artística por primera ocasión, las siguientes ya salen sobrando.

No se da el proceso de adquisiciones porque, sin estas palabras, se cree que los espectadores de pintura no requieren de la permanencia de las piezas, ya contempladas las poseerán mentalmente para siempre, o las olvidarán porque no les hacen falta. (De acuerdo con esto, la memoria es un catálogo jerarquizado y huidizo de pertenencias eternas o volátiles). No son heraclitianos los que manejan la indiferencia estatal hacia los museos, y por eso ignoran que nadie ve dos veces la misma obra de arte, la memoria artística de cada persona es un complejo de ajustes, revisiones, entusiasmos que se van afinando, olvidos y abjuraciones. Pero los encargados de la política cultural no lo creen así, y este error dura hasta que resultan inaccesibles los cuadros, al elevarse descomunalmente su precio en el mercado.

El Estado que, por las razones que fueran, casi siempre nacionalistas, impulsa el canon del arte mexicano, no lo valora fuera de los catálogos y los homenajes, y no prevé la especulación. La mezquindad estatal, ese creer que los edificios son el único símbolo permanente, beneficia desde la década de 1960 al despliegue en las residencias. También, no hay entonces funcionarios culturales que planteen el sentido de los museos como sistemas abiertos de públicos que van creciendo; se cree en un solo conjunto de espectadores más o menos inalterable, y que en algo, poco, aumenta cada año, pero hasta allí. El museógrafo Gamboa ponía en práctica algo específico, la idea de que al destacarse *desde el Estado* la calidad de los artistas se impulsaría la comunidad del arte. Pero la Secretaría de Hacienda y la Secretaría de Educación Pública desatienden esta tesis.

Olga Costa, *La vendedora de frutas*, 1951Francisco Goitia, *Tata Jesucristo*, 1926

* * *

Me pregunta la museógrafa Graciela de la Torre si en mi perspectiva las visitas de los espectadores acuciosos y conocedores, la meta de los antiguos museos, son ya asunto del pasado, porque lo de hoy son los museos que convocan masas, como se demuestra en el mundo entero y en México lo han probado las exposiciones de Frida Kahlo, *Faraón*, *El Greco* y *Pompeya*. No lo considero así, desde luego, no sólo por el valor excepcional de estas muestras, sino porque (aquí va mi hipótesis) los museos como receptáculos de masas corresponden al derecho de los espectadores / lectores de imágenes a obtener estímulos espirituales, a “expropiar” (comillas, resuenen) lo que cada uno juzgue substancial en una exposición. Ver los cuadros es, por lo que duren los relámpagos o los nichos de la memoria, entablar el diálogo con sus autores, con sus imágenes y símbolos, con sus colores y con la sensibilidad, palabra clave, del propietario mental. Esto vale para las grandes retrospectivas de Van Gogh y Vermeer y para la moda tumultuosa de exposiciones de arte egipcio o de arte africano, y para el deslumbramiento con el arte maya... Un fenómeno siempre a tomarse en cuenta es el de la especulación neoliberal y el del gasto ostentoso que prueba la fuerza en el mercado de los mecenazgos. El Museo Reina Sofía pagó tres millones y medio de euros por el préstamo de una colección de Picasso. La crisis modificará este juego de caudales.

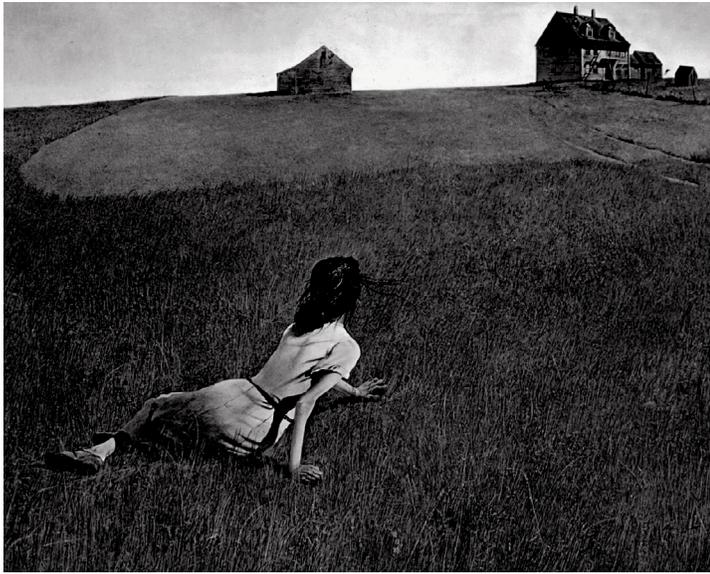
* * *

Los museos sin afluencia notoria de asistentes deben persistir, eso no está a discusión, pero lo estrictamente contemporáneo, lo que determina el rumbo de las

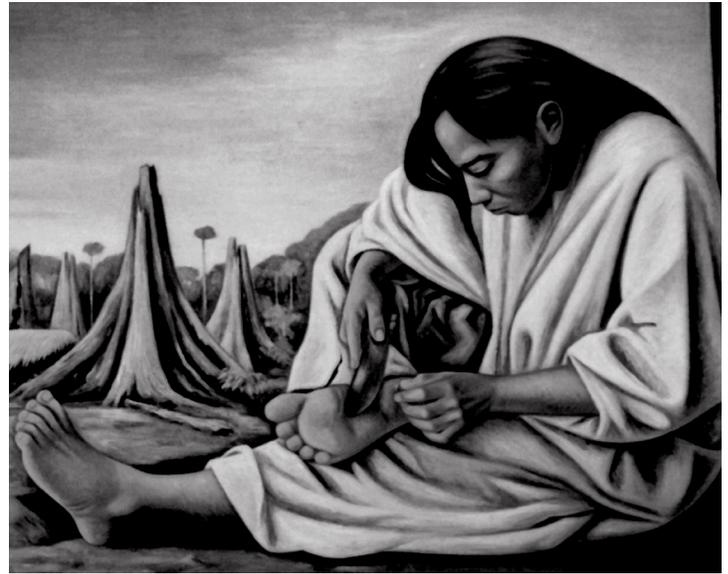
empresas museísticas, se marca por el auge de lo que es al mismo tiempo gran experiencia artística y notable fenómeno de masas, el acto ritual, la expropiación virtual de lo allí visto, la compra de catálogos y memorabilia, la incorporación de algunas imágenes a la vida cotidiana. Sin exaltarlas y sin minimizarlas, aprecio el vértigo quieto o en tiempo real de estas multitudes que se aglomeran, aguardan horas o esperan semanas para entrar a un museo. Esto, hoy, junto con la ansiedad por oír conciertos de primer orden (de *rock*, *jazz* o música clásica), es la mejor demanda de inclusión cultural que se conoce. No niego, porque me atañe personalmente, el valor primordial de los espectadores individuales, que mantienen la exigencia de calidad, pero no promueven, ni tendrían por qué hacerlo, la inclusión cultural que se da en un buen número de museos, el Louvre y el MOMA, desde luego (es ya tiempo, *by the way*, de que el MOMA tenga sus novelistas que narren las travesías de asesinos nocturnos, de legionarios que dejen oculto un secreto en *Las anémonas* de Monet). También, en el desarrollo de los museos regionales o de barrios, se deberá tomar en cuenta la aportación de creadores, géneros artísticos y temas.

* * *

Dos asuntos a la vez: no hay inclusión cultural sin temas y experiencias artísticas que se añadan al horizonte conocido, y es la ampliación de temas y de géneros artísticos lo que la demanda social asimila con más rapidez. La base de la inclusión cultural es la tecnología, su segundo fundamento es la explosión demográfica y su tercero es la incorporación del arte y la cultura al disfrute cotidiano; no algo fuera de la experiencia, sino algo que interviene en diversas formas en la experien-



Andrew Wyeth, *El mundo de Cristina*, 1948



Raúl Anguiano, *La espina*, 1952

cia, y que abre desde allí perspectivas de comprensión y disfrute. El desarrollo civilizatorio requiere de la sensibilidad colectiva, y esto es un modo de clarificar la movilidad cultural.

Conviene debatir si es o no cierto que al añadirse las masas a la observación de los museos se modifica la función social de las obras de arte, no porque la contemplación se abarate sino, por el contrario, porque arraiga en la sociedad nacional y en la internacional el fenómeno que sucedió desde hace siglos con el arte renacentista, con la pintura de los Países Bajos, con la gran pintura española. En México esto, en las dimensiones respectivas, se produce con obras específicas, como *La vendedora de frutas* de Olga Costa, algunos óleos de Siqueiros, el *Retrato de Lupe Marín* o *El matemático* de Diego Rivera, los grabados de Orozco o Leopoldo Méndez o Posada, obras de arte que al integrarse en la iconografía personal irrenunciable modifican su sentido; por ejemplo, la indígena que se quita la espina de Raúl Anguiano o algunas imágenes de Carlos Mérida o *Tata Jesucristo* de Goitia. Por la necesidad de su frecuentación, además de por las razones de su calidad, son el contexto artístico más amplio de la admiración colectiva.

Es más vigorosa la inclusión cultural en naciones con grandes sistemas de bibliotecas, lo que hoy consolida Internet. Los ingleses, los franceses, los norteamericanos, los de los países nórdicos, disponen de bibliotecas públicas notables y esa infraestructura ayuda a los mu-

seos. Allí son importantes los debates a partir del hecho mismo de las exposiciones. La del “Primitivismo” en el MOMA, por ejemplo, al poner el término entre comillas, puso en jaque el desprecio racista, y la de *High and Low* en el arte, también. Y disponen de su propio canon, *Christina’s World* de Andrew Wyeth, *American Gothic* (Grant Wood), los cuadros de Edward Hopper: *La gasolinera*, el de la muchacha sentada sola en el cuarto de hotel, el *Nighthawks*. Estas piezas forman parte del imaginario colectivo, son icónicos y en la época de la globalización no sólo para los norteamericanos.

En México no habrá inclusión cultural y asistencia en verdad significativa a los museos si no se da el encuentro entre el Estado y el entusiasmo posible o ya existente de sectores amplios de la población. Debe preservarse y enriquecerse el diálogo con los individuos, porque ésa es la raíz de los museos, pero es preciso sistematizar el diálogo con las masas a través de las exposiciones que dispongan del perfil de la seducción colectiva que no signifique “concesión al vulgo” sino búsqueda de otros alicientes, servidos por los métodos de hoy. Insistir en las obras con el don de atraer muchedumbres no es una concesión populista sino el tipo de política cultural que, de cualquier modo, ya avasalla. ¿Existe aún la diferencia entre las exposiciones que invitan a la persona y las que se proponen atraer a masas? *Sí*, por la complejidad del arte contemporáneo, y por las limitaciones de la educación artística en cada país; *no* porque el proceso de aprendizaje va muy rápido y lo que no se entiende intelectualmente se capta con las emociones, un trámite de inclusión cultural admisible si proviene del esfuerzo por enriquecer la sensibilidad, ese lugar aún no dominado por el *zapping*. **U**