

Entre el espectáculo y el discurso pedagógico: La Tate Modern

ISABEL TEJEDA MARTÍN
Universidad de Murcia

Resumen:

La inauguración de la Tate Modern en 2000 como la sección especializada en arte contemporáneo internacional de la decana Tate Gallery, ha supuesto un antes y un después en lo que a presentaciones museográficas se refiere. La elección de una fábrica de electricidad, rehabilitada por los arquitectos Herzog y de Meuron, significó la transformación de una zona deprimida cerca del centro de Londres. Además ha contado con un éxito mediático y de visitantes sin precedentes que ha aunado lo turístico, lo espectacular, lo didáctico y una innovadora presentación de sus colecciones que se aleja de los grandes relatos. Su presunta dificultad para un público joven o no iniciado –el 60% de los visitantes de este nuevo museo tiene menos de 35 años- ha provocado que se pongan los acentos en la parte contextual y didáctica. Sus actividades interdisciplinares y educativas lo convierten en un ejemplo innovador para reflexionar sobre la nueva museografía que ha influido en museos de tanta tradición como el MoMA de Nueva York o el Georges Pompidou de París.

Palabras clave:

Museografía, Didáctica, Hibridación, Arte Contemporáneo, Tate Modern, Conservación preventiva.

Abstract:

The opening of Tate Modern in May 2000 –as a section focused on international and contemporary art, belonging to the senior Tate Gallery- implied a historical landmark with regard to the study and production of museum displays. The choice of an old power station, renovated by the Swiss architects Herzog and De Meuron, meant a radical makeover for a declining area in the vicinity of the “Square Mile” of London. Besides, Tate Modern has succeeded happily as media fodder and visitors magnet, blending the roles of tourist attraction, extravaganza, didacticism and a truly innovative display of its collections that moves away from the Big Narratives. Its purported difficulty for younger or non-initiated viewers –a 60% of the total visitors is 35 years old or less- has brought about an utmost care of the information on the different contexts, as well as paying close attention to the didactic task of museums. With a series of interdisciplinary and educational activities, Tate Museum has become a major encouragement for innovation, an incentive to reflect upon new trends in museology, influencing museums of such a long lasting tradition as MoMA in New York or Centre Georges Pompidou in Paris.

Key words:

Museology, Didactics, Contemporary Art, Tate Modern, Preserving Art Conservation.

Résumé:

L'inauguration de la Tate Modern en 2000 comme la section en art contemporain international de la ancienne Tate Gallery a marqué un avant et un après en ce qui concerne la présentation muséographique.

Le choix d'une usine d'électricité, réhabilitée par les architectes Herzog et Meuron, a signifié la transformation d'une zone réprimée près du centre de Londres.

En outre ils ont bénéficié d'un grand succès médiatique et d'une affluence importante de visiteurs sans précédents. La nouvelle manière de présenter les collections qui s'éloigne des grands récits, a permit au touristique, spectaculaire et didactique d'être au même rendez-vous.

La difficulté d'accès pour un public jeune ou non initié – des visiteurs de ce nouveau musée ont moins de 35 ans- a déterminé le parti pris de mettre l'accent sur la partie contextuelle et didactique.

Les activités interdisciplinaires et éducatives font de ce musée un exemple innovateur qui permet réfléchir sur les questions de la nouvelle muséographie, questions qui ont influencé des musée d'une grande tradition comme le MOMA à New York ou le Georges Pompidou à Paris.

Mots clés:

Muséographie; Didactique, Art Contemporain, Tate Modern, Conservation préventive.

Fecha de recepción: 19-10-07

Fecha de admisión: 5-11-07

Entre el espectáculo y el discurso pedagógico: la Tate Modern

La inauguración de la Tate Modern en Londres en 2000, como la sección especializada en arte contemporáneo de la ya decana Tate Gallery, ha supuesto un antes y un después en lo que a presentaciones museográficas se refiere a nivel internacional. Ya no sólo la elección de una antigua fábrica de electricidad, rehabilitada por los jóvenes arquitectos suizos Herzog y de Meuron, significó una increíble transformación urbanística y social de una zona deprimida y abandonada cerca del centro de la capital británica, sino por el éxito mediático y de visitantes de un museo que ha aunado lo turístico, la cultura del espectáculo, la didáctica y una innovadora presentación museográfica.

La presentación de sus colecciones, centradas en arte contemporáneo internacional, se aleja voluntariamente de los grandes relatos. Su presunta dificultad para un público joven o no iniciado –el 60% de los visitantes de este nuevo museo tiene menos de 35 años- ha provocado que se pongan los acentos en la parte contextual, textual y didáctica que han jugado un papel clarificador del llamado reenvío al discurso de lo invisible (Bernier, 2002). Sus actividades interdisciplinarias y educativas

lo convierten en un ejemplo innovador que ha supuesto una importante reflexión sobre la nueva museografía y que ha influido en museos de tanta tradición y peso específico como los reputados MOMA de Nueva York o el Centre Georges Pompidou de París.

En los últimos cuarenta años la institución museística ha ido perdiendo fuelle y atractivo público y mediático respecto a un formato nacido precisamente de su interior: la exposición temporal. La exposición temporal se ha revelado como un producto a medio camino entre lo cultural, lo didáctico, lo turístico y lo espectacular, algo que atrae a un público variopinto y perteneciente a cualquier extracción social o franja de edad. Ante esta situación los espacios dedicados para realizar exposiciones temporales han ido aumentando hasta el punto de que algunas instituciones museísticas han hipotecado parte de sus colecciones permanentes para cedérselo eventualmente a las exposiciones. De hecho, muchas de estas instituciones han ampliado sus metros de exposición en los últimos años; en lo que a museos de arte contemporáneo se refiere podemos citar el Instituto Valenciano de Arte Moderno (en proyecto), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el MoMA de Nueva York o la recientemente inaugurada, pero ya pequeña y con un nuevo proyecto que se abrirá en 2012, Tate Modern.

La repercusión que han tenido las exposiciones temporales no se ha limitado, sin embargo, al aumento en metros cuadrados. Arrastradas por las estrategias y los discursos museográficos más frescos y flexibles de la exposición temporal, las colecciones permanentes han sufrido una profunda reflexión que ha transformado de raíz sus tan asentadas asunciones. Consideramos imprescindible analizar el caso de la institución que hizo temblar las bases de la museografía clásica: la Tate Gallery.

La Tate Gallery fue construida en 1897 sobre los cimientos de la prisión de Millbank, demolida en 1892. Se diseñó para albergar la colección de pinturas y esculturas del siglo XIX donadas a la nación por un comerciante de azúcar, Sir Henry Tate. En 1917, tras un legado de pinturas modernas de la colección de Sir Hugo Lane, la Tate Gallery se constituyó formalmente como galería de arte extranjero y moderno de la National Gallery. Al mismo tiempo, y referente al arte británico, sus responsabilidades se extendieron también a artistas nacidos antes de 1790. En 1955 se crea como institución independiente. Pese a que viene de una larga tradición y con una influencia que fue incluso ejemplo para Alfred Barr en la creación del MoMA en los años 20 del siglo pasado, sus

colecciones no pueden compararse con las de los importantes museos norteamericanos.

A finales de los años 80 Nicholas Serota asume el mando del grupo Tate y adopta una decisión trascendental: cambiar el concepto de la ex-



Tate Gallery

posición permanente de la colección a lo que llamaremos “la permanente como temporal”. Es preciso que indiquemos la vertiginosa carrera de Serota y cómo parece que se haya estado preparando toda su vida para liderar uno de los cambios museográficos y de política didáctica más importantes de las últimas décadas: con 27 años, Nicholas Serota era director del Oxford Museum of Modern Art. Hasta 1987 fue, durante más de una década, director de la Whitechapel. En ese año fue nombrado director de La Tate Gallery por el Civil Service Commission.

Tras la restauración de las Duveen Sculpture Galleries de la Tate Gallery, la nave central del edificio de Millbank, Serota planteó que empezara a presentarse una colección permanente que no siempre mostraba las mismas obras. De hecho, se transformaba totalmente cada año, pese a que mantenía el discurso cronológico y la separación entre el arte inter-

nacional y el arte británico respetando la estructura de 1917. Esta nueva política expositiva se inició con el proyecto *Past, Present, Future* bajo un concepto general denominado *New Displays*, tal y como explicaba la guía de mano de 1992.

Por medio de esto se consigue aumentar la gama de obras que pueden ser exhibidas sobre un periodo de tiempo, y también mostrar otras obras de arte que de otra manera habrían permanecido en almacenaje. Estas nuevas muestras también presentan diferentes aspectos de la colección, ofreciendo contextos variados, lecturas y conexiones sugestivas entre el arte del pasado y del presente. Cada sala muestra un tema precisamente definido, explicado en un texto introductorio en la pared, y con subtítulos añadidos para facilitar más la información sobre obras de arte individuales.

La Tate ha diseñado en los últimos treinta años una museografía que integra el papel de la educación del museo. La importancia de los paquetes didácticos no se había reducido en la Tate Britain a las consabidas guías o actividades a realizar en un taller paralelo, en los cuales los museos británicos son pioneros y han marcado durante décadas el camino a seguir, sino que una parte de sus proyectos expositivos eran de entrada diseñados como instrumentos para conocer el arte contemporáneo internacional. Así había ocurrido con los talleres para escolares organizados durante la exposición antológica de Tinguely en 1982, o la muestra *Sculpture for the blind*, que tuvo lugar en el museo entre el 26 de agosto y el 1 de noviembre de 1981. En este último caso, una selección de esculturas de piedra y bronce del museo se montaron en una de las salas de la Tate y podían ser tocadas, teniendo la información cercana a la pieza en braille. Resulta llamativo observar en las fotografías de la muestra que guarda The Hyman Kreitman Research Centre for the Tate Library and Archive como una de las máximas de la conservación preventiva y que vela por la seguridad de las piezas, el “no tocar” al que estamos tan acostumbrados, era eliminado sin que, por cierto, ninguna de dichas piezas sufriera al final de la exposición ningún daño. Esto corrobora el hecho de que algunos de estos protocolos de conservación preventiva se aplican sin cuestionar si, efectivamente, tienen sentido o no en cada caso concreto. De hecho, este tipo de proyectos han sido continuados por otras instituciones, como ocurre en la actualidad con las salas de arte oriental en el Victoria & Albert Museum de Londres, en las que se sacan de las vitrinas algunos jarrones que, convenientemente sujetos a una estructura fija, pueden ser tocados por el público.



Visitante tocando un jarrón en las salas orientales. Victoria & Albert Museum

Estas estrategias de la Tate Gallery consiguieron atraer anualmente a un público fiel ansioso de novedades, lo que fue una importante clave para la aplicación de esta estructura a un proyecto más ambicioso. El paso definitivo se daría con la apertura de un nuevo espacio, la Tate Modern, en una vieja fábrica de electricidad a orillas del Támesis. Este espacio asumiría la función tanto de museo como de centro de arte. Se ajustaría, por un lado, a las colecciones de arte contemporáneo internacional del grupo Tate y, por otro, asumiría la creación de exposiciones de gran calado internacional, tanto de tesis como retrospectivas. La antigua Tate Gallery tomaba el nombre de Tate Britain y quedaba reducida a la proyección del arte británico, partiendo sus colecciones de la edad moderna, e incluyendo las manifestaciones contemporáneas hasta hoy. Es decir, se reiteraba la estructura que, a principios de siglo XX, aislaba el arte británico del arte europeo en las dos sedes de Millbank y Trafalgar Square.

Todo fueron sorpresas y expectación en 2000. Por una parte, estaba la localización del nuevo centro en la antigua Central Eléctrica de Bankside diseñado por Giles Gilbert Scott en 1947; frente a la corriente, marcada por el Guggenheim de Bilbao, de construir edificios espectaculares

de arquitectos estrella, Serota decidió rehabilitar un edificio olvidado. El edificio se encontraba en una zona cercana al centro, pero que vivía desde hacía mucho tiempo una situación de periferia y abandono. Por otro lado, y como iremos desgranando a continuación, fue sorprendente y polémica la decisión de montar la colección permanente con criterios innovadores que prescindían del consabido orden cronológico.



La Tate Modern en obras

El viejo edificio frente a la City, rehabilitado por Herzog y De Meuron, dividía en dos sus espacios. Por un lado, una zona de arquitectura connotada, la monumental Sala de las Turbinas ocupada antiguamente por la maquinaria pesada y que se recuperó respetando en parte las huellas y estructura de su anterior uso. Y, por otro, en paralelo, siete plantas con salas de exposiciones tipo “cubo blanco” así como restaurantes, cafeterías, librerías, zonas de documentación, etc. La cultura del ocio y la experiencia del consumo tenían grandes espacios reservados como en el gran boulevard con escaleras mecánicas de un centro comercial. La Tate Modern, de esta manera, partía con espacios especializados en un único edificio: su función de centro de arte se visibilizaba en la Sala de las Turbinas, mientras que como museo, se proyectaría en sus cubos blancos.

El encargo por parte del museo de proyectos específicos para la Sala de las Turbinas, proyectos temporales que permanecen en él algo más de seis meses, le ha dado identidad al espacio. La tendencia espectacular y de la cultura del entretenimiento de algunos de ellos han convertido la Tate Modern en el museo de arte contemporáneo más visitado del mundo: entre cuatro y cinco millones de espectadores por año. Al tiempo que se ha erigido en la tercera atracción turística más importante de Gran Bretaña. Respecto a su política de exposiciones temporales, que suelen ocupar la planta cuarta de entre las siete que tiene el edificio, también se tiene en cuenta de forma estratégica cuáles son las expectativas de un público formado al alimón por turistas y por especialistas o personas interesadas en arte contemporáneo; de esta manera suelen hacer coincidir muestras de amplio espectro de público con otras más especializadas –por ejemplo en el mes de junio de 2007, frente a *Dalí* y *el cine* se presentaba una antológica del brasileño Helio Oiticica-.



Anish Kapoor. *Trompetas de Marsyas* en la Sala de las Turbinas. Fotografía Isabel Tejeda.

Pero el aspecto que nos interesa especialmente en este artículo se centra en el discurso museográfico que, desde la inauguración de la Tate Modern en 2000, se decidió adoptar para sus colecciones permanentes, y cómo dicho discurso intentó ser comunicado. La influencia de las decisiones entonces tomadas ha sido decisiva en la museografía de la última década en un importante número de museos de arte contemporáneo en el mundo. De hecho también ha salpicado a los museos de bellas artes. Para explicarlo de forma sucinta, se trataba de prescindir de la consabida estructura de montar las obras con un orden cronológico cruzado por otro con arreglo a escuelas. Con esta estructura, que había seguido la Tate Gallery hasta 1990, se subrayaban dos de las ideas fundamentales que atravesaron el siglo XIX: por un lado, la idea de progreso y de evolución, y, por otro, el nacionalismo y/o regionalismo; ambos argumentos se proyectaban en la historia del arte y se materializaban en los discursos museográficos como los únicos posibles y verdaderos.

El entonces responsable de la Tate Modern, el danés Lars Nittve, junto al director general de la Tate, Nicholas Serota, plantearon la posibilidad de que las construcciones del pasado que se elaboraran a partir de las colecciones de la Tate no fueran unívocas y monolíticas. En principio trazaron una reestructuración total de la colección cada seis años que, a su vez, tuviera cambios puntuales en algunas de las salas cada seis meses.

La primera presentación se inauguró en 2000 y se mantuvo hasta 2006. Se eligieron los niveles 3 y 5 para albergar estas colecciones que la gran chimenea del antiguo edificio obligó a dividir en dos salas por cada planta. Esta circunstancia arquitectónica insalvable provocó que fueran cuatro los apartados temáticos. Cuatro categorías a-históricas, más bien los géneros iconográficos que estableció la Academia Francesa en el siglo XVII para la pintura –paisaje, pintura de historia, naturaleza muerta y desnudo–, vehicularon durante estos primeros seis años las colecciones de la Tate Modern, si bien en una interpretación contemporánea de dichos conceptos. El desnudo se convirtió en *Nude/Action/Body*, el paisaje en *Landscape/Matter/Environment*, la pintura de historia en *History/Memory/Society* y la naturaleza muerta en *Still life/Object/Real Life*. Los espacios comunicantes de Herzog y De Meuron se revelaron como marcos idóneos para la presentación no lineal de estos cuatro argumentos. De esta forma, cada sala lograba entenderse como una unidad autónoma pese a que perteneciera a otra mayor, pudiendo pasar el espectador

de forma secuencial o transversal de un argumento a otro. El recorrido se construía en lecturas fragmentarias, discontinuas y abiertas. Se entendía que la presentación discontinua podía conformarse como un discurso paralelo a la variedad morfológica, semántica y conceptual emanada de las manifestaciones artísticas nacidas en el siglo XX.

¿Qué es lo que había detrás de las decisiones tomadas por parte del equipo directivo de la Tate Modern, tanto desde un punto de vista estratégico como intelectual, además de con un innegable valor didáctico? Las crónicas y textos críticos escritos en aquellos momentos, ofrecen luz al final del túnel. Había dos basamentos fundamentales. En primer lugar, estaba el hecho de que el grupo Tate no poseía en realidad una gran colección de arte contemporáneo, algo que ya había percibido Serota cuando inicia a principios de los años 90 su política de tratar la permanente como temporal en la Tate Gallery. En ese momento también se carecía de los metros expositivos necesarios. Se hacía por tanto imposible un montaje enciclopédico al uso. De esta manera, la política de *New Displays* de la Tate Gallery se repetía a gran escala en una cuidadosa campaña de marketing que ofrecía más que una gran colección, la novedad constante, una campaña que velaba el hecho de que la colección, pese a ser importante, no era la mejor colección. Esto provocó críticas cruzadas con admiración que anunciaban a Serota como un prestidigitador o como el nuevo sastre del emperador.

La otra meta, nunca reconocida abiertamente, era la usurpación del lugar de poder y privilegio que había ocupado el MoMA desde su inauguración a finales de los años 20 del siglo pasado como emisor del discurso legitimador sobre arte contemporáneo en el mundo. Alfred Barr, a la sazón primer director del museo americano y padre intelectual del proyecto, había construido un esquema árbol en 1936 que acompañaba a la exposición *Cubism and Abstract Art* por el que se establecía un desarrollo progresivo a través del cual los “ismos” de las vanguardias caminaban directamente hacia el arte abstracto entendido como meta. Este constructo sería asumido y teorizado por Clement Greenberg entre las décadas de los años 40 y 50. En el catálogo que la Tate Modern publica en 2000, en realidad un manifiesto inaugural, un artículo firmado conjuntamente por Iwona Blazwick y Frances Morris –conservadora del museo que sucedió a Blazwick como jefa del departamento de exposiciones cuando ésta pasó a ocupar la dirección de la Whitechapel Gallery-, hace expresa

referencia al esquema de Barr y lo pone en cuestión desde posturas de vocación postmoderna planteando la posibilidad de construir otras historias posibles. El esquema ilustra el artículo y es considerado una asunción hija de tiempos pasados, una asunción que se apoyaba más en la forma que en el contenido y que “aislaba la experiencia estética de las contingencias del mundo”. Estas dos conservadoras definían el esquema como el paradigma “que dominó la práctica museística hasta el final del siglo” (Blazwick y Morris, 2000). Es decir, hasta que se construyó una alternativa, hasta que la Tate Modern fue creada. Los sectores más conservadores replicaron airados contra un artículo que, de forma harto exagerada, interpretaron como una burla de los “ismos” llegando a comparar Jonathan Jones la nueva presentación con la exposición *Arte Degenerado* de los nazis en 1937 (Jones, 2006):

El catálogo que el nuevo museo publicó en 2001 incluyó un diagrama que Alfred H. Barr Jr., director fundador del MoMA, ideó en 1936 para representar el desarrollo del arte moderno, como objeto de burla; su árbol sobre los “ismos” parecía ridículo.

Tate Modern rechazó la historia del arte moderno considerándola “tradicional”, “jerárquica” y “conservadora”, pero no ofrecía nada en su lugar. Las exposiciones de la colección mostraban ostensiblemente una desordenada negación de significado que, con cierta acritud, considero que pueden ser la caricatura más grotesca del arte moderno desde aquella exposición extremadamente hostil llamada *Arte Degenerado* montada por los nazis en Munich en 1937. Como sucedió con ese brutal precedente, el público puede pasearse y reírse de todo sin tener posibilidad de entender nada.

Es preciso indicar el contexto en el que se estaban produciendo estas decisiones. Se trataba de un momento de fuerte convulsión sobre la realidad artística que estaba cambiando la manera de consumir la historia del arte en los museos. El punto flaco de esta nueva política museográfica, algo en lo que estaban de acuerdo todos los ámbitos del arte contemporáneo, de los más sospechosamente modernistas a aquellos teóricamente favorables, era caer en la a–historicidad, caer en la inconsistencia del discurso frívolo o provocar la relación banal entre las obras, algo de lo que se curaba en salud en algunas de sus intervenciones Nittve y de lo que fue un lamentable ejemplo, a nuestro entender, en algunos de sus espacios la primera presentación del Centre Georges Pompidou que seguía estas pautas, *Big Bang*. La interpretación

modernista de la situación no podía ser más negativa y catastrofista dilatándose hasta la siguiente presentación de la Tate Modern en 2006. Desde estos sectores se consideraba, con horror, que se estaba construyendo un discurso a-histórico de los objetos al buscar relaciones de carácter formal, visual o conceptual entre obras lejanas en el tiempo. Desde la izquierda intelectual, se aplaudía la decisión pese a que se criticara la existencia de algunas salas que establecían relaciones algo banales. Las reacciones entre los artistas eran bastante rotundas, desde el rechazo conservador de Frank Stella al apego conceptual de Anthony Gormley, norteamericano y británico respectivamente, para más señas. En realidad, estas presentaciones funcionaban como el paralelo de un texto ensayístico o crítico más que como la ilustración de la historia del arte como relato canónico. Era la alternativa ante los discursos monolíticos. El otro peligro era que, como analizaba Patricia Bickers, esta fórmula sustituyera simplemente la autonomía artística por la curatorial, que las obras se utilizaran como meras ilustraciones de los discursos (Yakir, 2000).

Se estimó que el sentido de las diferentes obras se ofrecían cerrados y prejuizados, subrayando más, si cabe, el reenvío a 'lo invisible', a la teoría del arte que se oculta tras los objetos, y que únicamente podía ser asimilada por los 'connaisseurs'. Paralelamente se consideraba que las discusiones complejas se trataban de una manera sobrado simplificada. Sin embargo, personalmente consideramos que es un nuevo e interesante camino que precisa de la complicidad intelectual del espectador y que este reenvío, en el caso que nos ocupa, quedaba suavizado por las muletas que suponían los discretos textos sobre vinilo situados a la entrada de cada sala, por las zonas de documentación con las que el centro baliza sus espacios públicos, por la pequeña biblioteca abierta al público de la planta baja o por un instrumento didáctico ya clásico en las visitas a los museos, las audio guías.

Tomaremos el pulso a esta presentación, con el análisis de algunas de sus salas ya que su naturaleza cambiante a lo largo de seis años, y sus múltiples caras, excederían los límites tanto formales como en extensión de esta tesis y resulta casi imposible realizar un seguimiento tan amplio.

El montaje general alternaba salas que ofrecían consideraciones marco sobre los cuatro temas elegidos a partir de distintos artistas, así como salas dedicadas monográficamente a un solo artista, lo que no excluía pese a las voces más agoreras y exageradas, una negación del pasado

modernista manteniendo la importancia de figuras clásicas como Monet o Picasso como sinónimos del gran arte. También mostró cómo “los géneros” habían encontrado nuevos medios y lenguajes a lo largo del siglo XX, desde las vanguardias históricas hasta la actualidad. Así, la pintura de historia contaba con las denuncias de entreguerras desembocando en el actual arte político. El paisaje evolucionaba desde la imaginación surrealista, el uso de materias naturales en el informalismo, las intervenciones del land art, o las cuestiones ecológicas. La naturaleza muerta se revelaba en Cézanne, en el collage, el ready-made, el objet trouvé, los objetos del pop o del povera. El desnudo se traducía desde sus representaciones nabis a las obsesiones sexuales picassianas, del amor sublimado de Rodin al cuerpo como dolor y memoria en Bourgeois, de la espiritualidad de Giacometti a la violencia en Kentridge o la enajenación en Bacon.

El discurso creemos, contaba con muchos más aciertos que errores. En *Nude/Action/Body*, la relación entre Giacometti y Barnett Newman, fue una de las que despertaron mayores antipatías. Se basaba en la verticalidad común partiendo de algunas interpretaciones antropomórficas en las delgadas líneas verticales de la pintura de Newman, así como la casualidad de que ambos autores coincidieran con sendas exposiciones en Nueva York, en la misma calle y mes. Las críticas señalaban que lo que les relacionaba era insignificante respecto a lo que les alejaba. También resultó provocadora la yuxtaposición de Monet y Richard Long, en la apertura de *Landscape/Matter/Environment*, algo que, consideramos, no era en absoluto descabellado (Jarque, 2000). En este caso se aunaron dos obras que ya poseía la colección, *Nymphéas* (1916) de Claude Monet, y *Red Slate Circle* (1988) de Richard Long, junto al encargo de un gran mural que preparó el artista británico. No creemos que la presentación pretendiera demostrar la existencia de una conexión que transfiriera directamente de uno a otro, sino proponer dos sensibilidades formales diferentes ligadas por un sentimiento común: la interiorización y experiencia ante el paisaje natural a finales de los últimos dos siglos. Al arbitrio del visitante quedaba si de ahí deseaba pasar al silencio de la serie *Seagram* de Mark Rothko o a un espacio con informalistas europeos, *Matter and Space* (Materia y espacio), con obras de Tàpies y Fontana.

Por otra parte, no se abandonaban en absoluto discursos estilísticos que se intercalaban con los temáticos, como ocurría con la sala de los

minimalistas, que prácticamente se ha mantenido inalterable en la actual presentación; incluso históricos, como ocurría con los espacios dedicados a la guerra civil española y su arte coetáneo desde *Femme en pleurs* (1937) de Pablo Picasso, el cartel *Aidez l'Espagne* de Joan Miró, *Autumnal Cannibalism* (1936) de Salvador Dalí, junto con ambientación con canciones del frente, o películas como *Tierra y Libertad* de Ken Loach o *Defensa de Madrid 1937* de Lotz Becker. Había obras, como la de Dan Flavin, que al situarse en la zona de *History* en lugar de tener una lectura formalista, tal como suele interpretarse la obra minimalista, se situaba junto a Naum Gabo, lo que lo relacionaba con los constructivistas rusos y, en concreto, se visibilizaba un homenaje al *Monumento a la III Internacional* de Tatlin.

¿Y cómo se contaba esta interpretación de la historia del arte? Resulta obvio que para una persona desconocedora del arte contemporáneo, resultaba igualmente extraño que una obra de arte se ligara a otra en un contexto histórico o iconográfico, puesto que en un primer acercamiento para iniciados o para escolares son necesarias algunas muletas que ofrezcan tanto el contexto como el significado. En ese sentido, la Tate Modern no podía ser acusada de ese envío a lo invisible y de a-historicidad. Sus esfuerzos por crear actividades paralelas no se quedan relegados en absoluto a conferencias o seminarios para especialistas. Este museo cuenta con infinidad de programas y espacios de carácter didáctico, como la pequeña biblioteca y archivo documental con puestos de lectura y de consulta por Internet situado en la planta baja. Este archivo, se expande, asimismo, por las distintas plantas del museo con pantallas táctiles en las que está colgada la Web del museo, en las diferentes zonas de documentación de diseño algo menos serio cercanas a las cafeterías, en las zonas en las que se proyectan vídeos explicativos de cada uno de los apartados de la colección, o en las muchas actividades para escolares de todas las edades que tienen lugar en el departamento didáctico de la planta sótano.



Espacio para la exponer los trabajos de los escolares en el departamento de didáctica. Fotografía Isabel Tejada.



Pequeño auditorio con documentales en bucle sobre la colección

En este último espacio, los escolares realizan actividades tras haber visitado la exposición e, incluso, pueden mostrar los trabajos realizados en el aula a partir de las directrices seguidas tras haber visto la colección permanente o alguna de las exposiciones de la planta cuarta. En este sentido, y conociendo el museo la importancia que tiene la manipulación de algunas obras de arte contemporáneo, pensemos fundamentalmente en aquellas diseñadas en los años 60 y 70 del siglo XX que partían de la procesualidad, la performatividad y la interacción con el público, en algunos casos la Tate Modern ha optado por producir réplicas de algunas de estas obras, réplicas que se sitúan a la entrada de las salas y en las que se informa convenientemente al público que esos objetos están ahí para ser tocados. Dos ejemplos interesantes en este sentido se realizaron con sendas obras de Eva Hesse en la antológica de esta autora que la Tate organizó en 2003, o, hace relativamente poco, la organizada en torno a Helio Oiticica (2007). La tactilidad y la manipulación, respectivamente, eran necesarios en estos dos autores, por lo que el museo encontró que la experiencia no tenía por qué estar ligada al objeto original, y que podían ser sustituidos sin problemas.



Materiales con los que estaban realizadas algunas de las obras de Eva Hesse presentes en su retrospectiva en la Tate Modern. Fotografía Isabel Tejada



Helio Oiticica, Réplica de *B 11 Box Bólide 09* (1964). Fotografía Isabel Tejada

Si bien es cierto que no existía un discurso narrativo y cronológico entre los distintos espacios, algo que sin duda provocaba una sensación de extrañamiento y sorpresa en el espectador, no lo es tanto que las piezas se mostraran con desapego a su contexto: existía en cada una de estas salas –que podían entenderse como pequeños ensayos en una mini exposición- información textual en las paredes en forma de vinilos que explicaban de forma pedagógica y clara por qué se había realizado esa conexión en concreto y a qué tendencia o “ismo” pertenecían las obras allí presentes. Este ha sido uno de los mayores esfuerzos realizados por el museo. En este sentido, la estructura de cada uno de estos apartados textuales tiene varios niveles de lectura, dependiendo del grado de profundización en la materia que desee el espectador. Así cada texto incluye el título de uno de los cuatro capítulos de la exposición permanente para continuar con el subtítulo que tiene la sala en la que en ese momento nos encontremos con un plano de situación. La información cuenta con un titular que resume en algunas frases el contenido que, ya de forma más pormenorizada e ilustrado con imágenes, evidencia las relaciones entre las obras de ese espacio. De esta manera se intenta tener en cuenta las inquietudes y expectativas de los distintos tipos de visitantes.

Como Kivatinetz y López han planteado, “aunque la función educativa de los museos surgió de este interés por hacer accesible el arte al público no especialista, con el paso del tiempo, la acción pedagógica fue dejando de ser una dimensión accesoria para ir asumiendo un papel determinante en la propia definición de museo”. Esta ha sido, sin duda, la base de una de las disputas museográficas más importantes del principio de este siglo, como hemos relatado sucintamente en estas líneas.

Referencias bibliográficas

- BERNIER, Ch., *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- BLAZWICK, I., MORRIS, F., “Showing the twentieth Century”, en *Tate Modern, the Handbook*, Londres, Tate Publishing, 2000.
- JARQUE, F., “La nueva Tate convierte una central eléctrica en un gran templo de arte del siglo XX”, en Diario *El País*, 2000. Cit. en <http://www.nonopp.com/ar/arte/02/tate.htm>
- JONES, J., “Where have you been all my life?”, Diario *The Guardian*, 2 de mayo de 2006.
- KIVATINETZ, M., LÓPEZ, E., “Mirada crítica sobre la formación de los educadores de museos” en *ZONA PÚBLICA* N.4, AMC: museologia.org
- VV.AA., *Tate Introduction*, Londres, Tate Gallery, 1992.
- YAKIR, N., “Tate International - Another Monet/Theism?”, en *Europa*, vol. 4, nº 1, 2000; <http://www.intellectbooks.com/europa/number9/tate.htm>