

Avatares de pandemia

Museos sin *después*

Federico Luis Ruvituso

¿Es posible volver al pasado para un museo?

Cuatro viajeros caminan por un desierto helado buscando ruinas de un pasado remoto. Después de mucho andar, encuentran una misteriosa torre enterrada. Una vez dentro, recorren un inmenso recinto subterráneo, abandonado y atestado de objetos que desconocen. En ese momento, por la presencia de algunos cuadros de desnudos demasiado célebres, se advierte que los viajeros han entrado al Museo del Louvre, que después de muchos siglos se ha perdido en un desolado desierto, con sus obras intactas, pero mudas. Así comienza *Período glacial* (2005) una novela gráfica en la que Nicolas de Crécy pone indirectamente de manifiesto uno de los secretos de los museos: sin comunidades que los activen, cuiden y transformen, son ruinas antiguas, grutas, indescifrables reuniones de objetos viejos y estancados en un pasado remoto.

Luis Camnitzer (2020) afirmó recientemente que los museos no son, como se suele pensar, edificios que protegen y velan por el pasado, instituciones cuyo objetivo es pensar en lo que queda. Por el contrario, el museo se encuentra continuamente meditando sobre la posteridad, sobre el *después*. Hoy existen tantos edificios que se agrupan bajo el título de *museo* que no debería resultar extraña la manera en que se yuxtaponen en su presente las primeras y últimas funciones que tuvieron y que tienen estos recintos. El museo fue primero un lugar de culto, un templo dedicado a las diosas de la inspiración y se convirtió después en un centro de estudios, una biblioteca, fundada para la preservación y producción del conocimiento acerca de las cosas del mundo. Cuando con el paso de los siglos a estas funciones antiguas se les sumó la noción de colección, exploración, preservación y difusión de objetos significativos de diversa índole, los museos de arte y todos los otros fueron apareciendo en el horizonte de la cultura occidental.

Este anacronismo genealógico no es un recuerdo gratuito ya que, aceptada la definición de los museos como edificios de la posteridad, se acepta también que su cronología es evidentemente otra y que está hecha de temporalidades difusas, desplazadas, acumuladas, olvidadas y, eventualmente, recuperadas. A su vez, se sostiene que de manera particular el museo de arte debe tomar el pulso

estético del presente que habita mientras construye su propio futuro y ancla sus acciones en políticas sobre un territorio, una identidad cultural, una comunidad en la que se desarrolla. Sin embargo, el arte no es solo de su tiempo y a medida que un museo atraviesa algunos años de existencia, sus depósitos físicos y su memoria institucional se convierten en cajas de resonancia donde pueden oírse las voces del presente junto a los fantasmas del pasado. Cuando esto sucede durante muchos siglos, algunos museos cuentan con una memoria tan grande que en algún punto de su historia se congelan, incapaces ya de hacer más que conservar aquello que han reunido. Por eso, pese a esta doble temporalidad, los museos no deberían estar necesariamente asociados con la tradición, en cuanto repetición, o con la legitimación, en cuanto cristalización de un autor, firma o tendencia. Tampoco, abrazar una habitual *nostalgia* institucional que los suele envolver, esa romántica y triste sensación que dan las ruinas, como si fuesen testimonio de un pasado mejor. Ya lo señalaba Hans Georg Gadamer, el arte del pasado (y con él sus instituciones) es un fruto de un árbol extinto, la ruina de un templo de un culto apagado, la huella de una época irrecuperable. En su accionar a destiempo, el museo de arte guarda todas esas ruinas aun cuando su función no es meramente arqueológica, ni solo histórica, sino estética y, por eso, tiene que encontrar para el arte un lugar en el presente más allá de su lugar en la historia. Entonces, si el museo se piensa como un edificio de la posteridad, está obligado a mantener un delicado equilibrio entre la memoria que lo habita y el presente que lo convoca.

Con esto en mente, la situación distópica de *Período glaciario* no parece lejana si la enfrentamos a la actualidad más inmediata, en esta suerte de *entretiem-po* sorpresivo que nos trajo 2020. La crisis de los museos ante el cierre de sus puertas puso de manifiesto, en gran parte, la existencia de una glaciación lenta, menos espectacular pero igual de desconcertante que la que relata De Crécy. El cese de sus habituales funciones reveló que los museos ya estaban dormidos, hibernando, pero no por falta de acción gestora, sino porque este fue siempre el ritmo de las instituciones. En este contexto, se ha discutido recientemente sobre el museo como una utopía, como una institución flexible capaz de transformarse a cada momento, un espacio siempre en estado de crisis. Y como hay museos en el mundo, resultaron las respuestas a esa diatriba del siglo XXI: se ha proclamado el fin del museo, como antes el del arte, el museo como un hospital, el museo inserto en el mundo virtual, el museo como espacio afectivo o imaginario.

Pese a estas diferencias de enfoque, estos *museos en apuros*, cerrados, hibernantes, son, por primera vez en muchos años, un reflejo del estado de la sociedad de su propio tiempo y no de aquella que se espera, casi como si repentinamente hubieran logrado concretar un sueño imposible. Como edificios de la posteridad, están obligados a intentar cambiar las cosas, transformar la realidad y por eso siempre están a *destiempo*. Sin embargo, en un mundo en el que se ha

suspendido el contacto, en el que nada se toca sin un riesgo y en el que el distanciamiento es la normalidad, parece replicarse (¿por fin?) la situación habitual de un museo: objetos lejanos e intocables, frágiles, a los que podemos lastimar con el tacto y solo apreciar a prudente distancia. Entonces, existiendo hoy en la soledad de un encierro incierto, con sus depósitos sin movimiento, a los museos los apura una renovación.



Museo-silencio.

Escultura embalada para su transporte (Santamarina y otros, 1944: 137).

Bajo los efectos de esta emergencia, de un invierno forzoso, lo que queda es rememorar, aprovechar que el tiempo ha alcanzado a los museos y los ha dejado obsoletos, congelados y en silencio. Donde nada se toca, donde nadie se encuentra con nadie, las obras de arte ya no pueden guarecerse en los museos esperando que las visiten de lejos, tienen que salir al encuentro de sus propias comunidades y empezar a pensar nuevas estrategias de conexión con ellas. Cuando el equilibrio entre sus tiempos se ha sacudido y acecha el fantasma del pasado como único lugar para los museos, todas sus memorias tocan a la puerta en busca de una vía de escape. Aun así, un cúmulo de difíciles interrogantes

las espera del otro lado: ¿es posible para una institución del después volver a alguna parte, retornar al pasado? ¿Existía antes una serena normalidad que ha sido suspendida o bien era esta una estabilidad ilusoria? ¿Es posible continuar el vínculo con una comunidad impedida de atravesar sus puertas? ¿Volveremos al museo como lo conocíamos o será ya otro lugar?

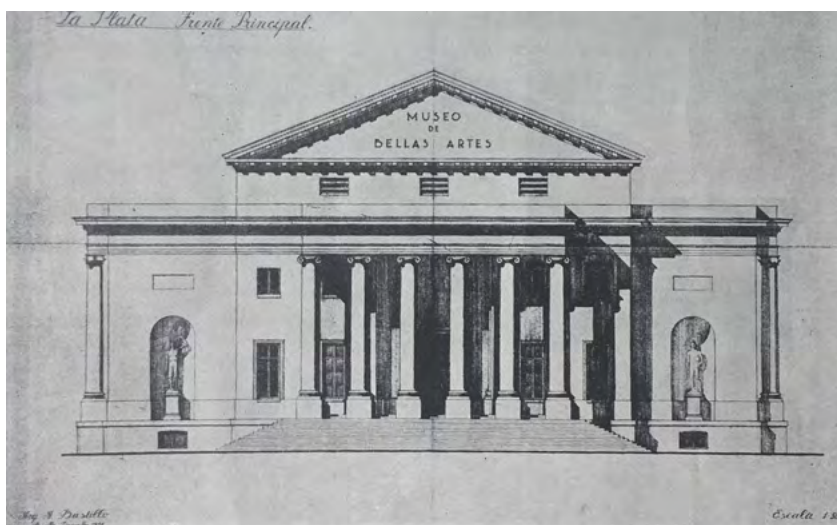
¿Cuántos museos hay en un museo?

El Museo Provincial de Bellas Artes que hoy lleva el nombre de Emilio Pettoruti se fundó a partir de un sueño desacompasado. Pese al interés decimonónico de la generación del 80, que intentaba copiar las instituciones europeas, sobre todo francesas, en sus modelos de ciudades, monumentos y museos, ninguno de estos intentos resultó un mero calco. En 1877 don Juan Benito Sosa (1839-1909), un acaudalado amante del arte, donó su colección personal al Estado argentino con la condición de que alrededor de este acervo se fundara la “Primera Galería de Pintura del país”, un primer Museo de Arte (Sosa, 1889: 120). Sosa había gastado parte de su fortuna en adquirir telas y tablas antiguas y contemporáneas con el objetivo de entregar al Estado la base para la creación de un museo en el que los futuros artistas del país pudieran aprender de los maestros del pasado y del presente. Pese al impulso del proyecto, el inusual altruismo de Sosa fue recibido por el gobierno con tibieza y el itinerario de la donación hasta llegar a un destino cercano al deseo del donante fue una historia llena de accidentes. Durante más de cuarenta años, la colección viajó desde la Biblioteca Central de Buenos Aires al Museo de La Plata, estuvo en depósitos, oficinas y decoró la Gobernación de la Provincia de Buenos Aires (Baldasarre, 2004). Mientras Sosa se ahogaba en reclamos y pese al reconocimiento que le otorgó Eduardo Schiaffino cuando consiguió fundar el Museo Nacional de Bellas Artes en 1896, terminó el siglo y su colección no llegaba a un destino claro.

En 1922, con la donación en poder del Estado provincial y por acción de Ernestina Rivademar, de Francisco Vecchioli y de otros artistas platenses, se fundó el primer Museo Provincial de Bellas Artes. Con el fin de apoyar la empresa, el gobernador Luis Monteverde cedió la colección Sosa como base del nuevo museo bonaerense, que se iniciaba en la joven ciudad de La Plata. De ese modo, el sueño de un hombre del siglo XIX se cumplía casi cincuenta años después aunque el panorama educativo, histórico e institucional había cambiado notablemente desde 1877. Desde ese momento hasta hoy pasaron casi cien años y en ese tiempo el Museo sufrió todos los embates del siglo XX y los que van del XXI: guerras, crisis económicas, dictaduras, políticas más o menos favorables, gestiones diversas, mudanzas, clausuras, una pandemia.

Cuando en 1930 Emilio Pettoruti asumió la dirección del establecimiento, este se encontraba en la casa de altos de un diario platense, *El Buenos Aires*. El antiguo salón que antes había sido un importante enclave cultural estaba a princi-

pios de los treinta muy deslucido y Pettoruti, convencido de llevar adelante un proyecto de renovación, decidió cerrarlo para volver a pensar en el futuro. Su *Museo Piloto*, como él lo llamó, se centraba en un triple objetivo fervorosamente didáctico:¹ la transferencia educativa, el incremento de la colección patrimonial y el desarrollo de una política territorial descentralizada. Diecisiete años de gestión le llevaron a Pettoruti el intento de convertir el Museo en un espacio de vanguardia, agrandar el acervo y gestionar salones de arte por toda la provincia. Con ese impulso renovador, incluso llegó a proyectar en 1937 un monumental edificio diseñado por Alejandro Bustillo, que estaría ubicado en la entrada del Paseo del Bosque platense. El artista, devenido director, también proyectó una Bienal Internacional y había concebido la idea de un museo-tren que, recorriendo el territorio, fuera capaz de llevar adelante un programa inédito de educación artística a través de exposiciones itinerantes por toda la provincia.



Museo-imaginario.

El proyecto de Bustillo para el frente del nuevo edificio del Museo de 1937. Diseñado en *pendant* con el Museo de La Plata (Ciencias Naturales) se lo pensaba levantar en el espacio que hoy ocupa la plaza Almirante Brown (Santamarina y otros, 1942: 263).

Cuando Pettoruti fue destituido en 1947, estos planteos no se habían concretado, aunque en su gestión el acervo del Museo había pasado de un centenar de obras de jóvenes artistas platenses a más de un millar de piezas de figuras de todo el mundo y era, por esos años, el único museo argentino conocido en el extranjero. Pettoruti y la extraordinaria gestión de la Comisión de Bellas Artes,

¹ "El rumbo que pensaba dar al Museo era muy neto: hacer de él principalmente un lugar de estudio de la pintura, de la escultura, del grabado y del dibujo argentinos. Ningún museo de nuestro país llenaba ese cometido, ni siquiera el Museo Nacional" (Pettoruti, 1968: 230).

dirigida por Antonio Santamarina, Mario Canale y otros artistas, habían logrado adquirir obras de las grandes firmas del país: Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Rogelio Yrurtia, Antonio Berni y tantos otros eran los nombres inscriptos en las telas que se guardaban en el depósito de la nueva sede ubicada en el primer piso del Pasaje Dardo Rocha.

Las gestiones que siguieron llevaron el Museo por diferentes caminos, pero conservando los deseos de formación y transferencia educativa. Cuando en 1950 el retratista Numa Ayrinhac (1881-1951) sucedió a Atilio Boveri (1885-1949) en la dirección, el Museo se mudó al Palacio de la Ancianidad, ubicado en el Parque Pereyra Iraola. Ayrinhac intentó de este modo acercar el arte a la comunidad obrera en un entorno en el que habitualmente se reunían los trabajadores. Esta especie de museo-parque inaugurado por Perón y Evita duró poco pues las instalaciones no eran adecuadas y la colección volvió a La Plata, se guardó en depósitos un tiempo, estuvo en galerías otro tanto y muchas obras se perdieron. Durante esos años, el sueño del museo-tren proyectado por Pettoruti se vio también parcialmente cumplido, bajo una rúbrica muy distinta, por Mariano Montesinos, secretario técnico de la institución. En el plan renovador del gobernador Domingo A. Mercante apareció Vagón de Arte, un colectivo que recorría la provincia llevando todo tipo de expresiones artísticas, que llegó a presentar exposiciones ambulantes con sala de cine y teatro en diferentes partidos de la provincia. Plazas, municipios, parques, escuelas y bibliotecas disfrutaron un breve tiempo de este tipo de experiencias gracias al accionar de un "verdadero museo-rodante" (Montesinos, c. 1949: s/p).



Museo-rodante.

Diagrama del interior y exterior de Vagón de Arte. Dibujo ilustrativo de Mariano Montesinos de una exposición montada en una plaza (¿Moreno?) con el colectivo estacionado en el centro (Montesinos, c. 1949: s/p).



Cuando en 1964 asumió la dirección Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000), el historiador del arte declaró abiertamente el reencauzamiento de la vida del Museo como una institución educativa aludiendo a Pettoruti y a Sosa. Hacía cuatro años que el Museo se encontraba en su sede actual en calle 51 y su nuevo director lo concebía como una institución “unida al aula”, como un centro cultural que diera testimonio del arte no ya como mercancía, sino como expresión de nuestra cultura, cuyo impacto se comprobaba en el modo en que una comunidad era capaz de apreciar a sus artistas (Nessi, 1964: 38). Nessi programó un Departamento Educativo fuerte y una institución que él consideraba sustancialmente contemporánea.

Durante los años que siguieron, las sucesivas gestiones llevaron adelante diversos lineamientos sorteando las dificultades que tuvieron y tienen los museos estatales, las problemáticas de las políticas públicas y la extraordinaria fragilidad a la que suelen estar sujetas las instituciones artísticas y culturales en el país.

Sin embargo, durante las gestiones siguientes, todos estos planteos y muchos otros se sedimentaron, algunos de tal manera que los tapó el polvo y otros, continuamente reimaginados, siguieron construyendo planteos de gestión y estructuras generales de acción. Incluso en la década del noventa el Museo Provincial de Bellas Artes propuso por primera vez en la historia la temprana entrada al mundo virtual. De este modo, el Museo entró al siglo XXI habiendo sido una colección sin destino fijo, un centro de arte contemporáneo, una escuela para la apreciación del arte bonaerense, un enclave cultural en un parque popular, un tren que llevaba el arte por la provincia, un imaginario y majestuoso edificio en el bosque de La Plata y tantas otras cosas más.

Museos después

Por primera vez en varias décadas, el tiempo de los museos ha alcanzado el tiempo presente porque este se ha detenido. Por primera vez, las calles de la ciudad y los depósitos repletos de cuadros, esculturas e instalaciones, sorpresivamente, se parecen en su silencio. Como se mencionó en el primer apartado, la sensación general es la de haber entrado en un período glacial. Sin embargo, dijo alguna vez un poeta, *Allí donde se encuentra el peligro, crece también lo que nos salva*.

Cuando la obligada hibernación comenzó, hace pocos meses, el malestar de los museos se puso de manifiesto inmediatamente. Al tiempo que se suscitó el ingreso al mundo virtual, en el que las instituciones continuaron la conexión con sus comunidades, comenzó a librarse una batalla silenciosa entre los que pensaban que era el fin del museo como lugar de encuentro con el arte y aquellos que abrazaban la virtualidad como un posible sedante o una señal del inminente reemplazo del espacio material. En aquellas *grandes máquinas* turísticas, el cierre de las puertas causó impensables problemas de gestión e incluso el Louvre comenzó a mirar con otros ojos el desierto futuro donde De Crécy enterró sus tesoros. Pasados algunos meses, un tipo de gestión coyuntural que aparentemente duraría poco tiempo se convirtió, al menos en la Argentina, en una línea de gestión de emergencia, en una forma de administrar la incertidumbre.

El museo siempre ha sido un lugar de encuentro, con una comunidad, con su propia memoria invocada y con ese tiempo otro que las obras de arte nos susurran. A aquellos que conservan, además, obras patrimoniales de varias épocas se les suma la responsabilidad de estudiar y preservar sus colecciones, algunas de ellas amenazadas constantemente por la ruina que el cierre de sus puertas solo acentuó. Una ruina que, por un lado, es física, cuando un xilófago se come la madera de un marco o un motorcito de una obra de los sesenta se quema. Y por otro, es una ruina simbólica cuando la pieza aún intacta no se exhibe, no se estudia y la desconocen sus verdaderos propietarios, en este caso, los habitantes de la provincia de Buenos Aires.



Museo en movimiento.

Mudanza de obras para el I Salón de Arte de Mar del Plata
(Santamarina y otros, 1944: 139).

En el Museo Provincial, durante los primeros meses de pandemia se llevaron adelante diversas actividades: muestras virtuales, recorridos por salas imaginarias, salones, conversatorios, registros de la vida en cuarentena de las y los artistas bonaerenses, debates con autoridades internacionales sobre el estado de los museos en el mundo, ciclos sobre obras fundantes de la colección, charlas sobre su historia y su actualidad y exposiciones virtuales de arte contemporáneo. Pese a poder continuar con sus actividades, todas sus tareas se vieron trastocadas y su memoria, conservada en su biblioteca y en su archivo, comenzó a salir a la luz. La memoria de un museo, aquella sobre la que tan solo esbozamos en el apartado anterior sus primeros años, no se trata de un amontonamiento de nostalgias, sino de un relato de grandes esfuerzos y mayores dificultades que continúa activo y cuyos trabajadores y trabajadoras transitan habitualmente. Por otra parte, más allá de los sueños de gestión registrados y llevados adelante con más o menos suerte, el secreto de las instituciones es, para bien o para mal, el de las voluntades humanas que las habitan. Como un baldío donde crecen los árboles entre dos enormes edificios, los museos y sus trabajadores defienden los espacios más allá de las gestiones, que en el mejor de los casos pueden diagramar un quehacer táctico efectivo. Lejos de la frialdad ministerial, un museo se construye desde la idoneidad y los afectos a sus obras y a sus comunidades.

La sagacidad bibliotecaria es la que salva de direcciones insensibles un viejo bibliorato que describe a mano todas las obras de la colección, aquellas que es-

tán y aquellas que ya no; el paciente esfuerzo preservador es el que evita que las ratas se coman las telas y que las polillas destrocen los lienzos y la acompañada restauración rescata aquellas obras a las que se les acerca la ruina. La catalogación infinita y el estudio de la colección dan vida a las firmas que estaban perdidas y la misma sensibilidad tapa las goteras en los techos, repara las puertas, ubica las luces para exponer mejor el acervo. Un guía que enseña una sala, sea cual sea la exposición, lleva en sus palabras la institución a cuestras y la responsabilidad de transmitir, quizás por primera, quizás por única vez, lo que cuenta una obra de arte. En ese sentido, es primero aquella pequeña comunidad interna la que propone la apertura hacia los nuevos lenguajes y la que reclama reconocimiento para aquellos y aquellas que han formado parte de su historia. Por fortuna, aun con el Museo cerrado, esas voluntades no se agotan ni han desaparecido y son las que, en último término, transforman el espacio real del museo más allá de las limitaciones físicas a las que está sujeto y de las dificultades con las que se enfrentó, se enfrenta y se enfrentará.

En la actualidad, los museos atraviesan un desafío muy inusual porque mientras avanzan superando las dificultades que la coyuntura histórica les ha impuesto, teniendo que cerrar sus puertas y *mudarse* al mundo virtual, deben sobrevivir y transformarse como nunca lo han hecho, es decir: sin un *después* seguro. Para esa transformación, un inicio posible es recuperar los futuros que pensó su historia y escuchar las voces de su memoria, puesto que en ese lugar radica una de sus fortalezas. Si algo sugiere la historia particular del Museo Provincial de Bellas Artes es que está hecha de gloriosos fracasos y minúsculas victorias, pero sobre todo de voluntades que han dejado marcas manifiestas en la institución a través de sus políticas, de sus obras, de sus deseos transformadores.

A principios del siglo XX, Aby Warburg imaginó una historia del arte parecida a un museo sin límites, con obras que se evocan unas a otras en un espacio para pensar repleto de asociaciones posibles y solidarias en gestos y sensibilidades culturales siempre en movimiento. Hoy con los nuevos desafíos del distanciamiento no es posible arriesgarse a encontrar la calma en ningún modelo de museo prefijado y mientras se abraza un perpetuo movimiento, con el tiempo alcanzando al museo y con el museo alcanzando al tiempo, parece necesario repensar continuamente las posibilidades existentes. Para eso, el museo puede servirse de todas sus versiones pasadas mientras imagina otras por venir. Durante este tiempo, puede ser un espacio de discusión política y a la vez una biblioteca, un lugar para la inspiración y la experiencia estética, una escuela y un taller, un centro de experimentación contemporánea, de inclusión, de investigación patrimonial, y también de formación académica y popular.

En ese sentido, si se acerca la hora de la cultura para definir cómo se sobrevivirá a la pandemia y a las posibles secuelas y colapsos de lo que vendrá, también se acerca la hora de los museos y del arte, que ya se encuentran pensando las formas de un futuro posible. En este presente sin después en el que vivimos, resur-

gen viejas preguntas y se presentan nuevas coyunturas y sin duda se volverán a discutir los espacios, las políticas y los límites de las instituciones. Con todo este revuelo en marcha, con su historia revisitada a contrapelo y sus áreas teniendo que repensar los habituales campos de acción ahora enrarecidos, no parece haber un futuro predecible para los museos más que navegar la tempestad. Sin embargo, estas nuevas sensaciones e incertidumbres, lejos de ponerlos en jaque o de hundirlos en la historia pasada, al tiempo que confirman las verdades de un poeta que vio en el riesgo la salvación, anuncian el final de una época que se agota y apuran una pronta renovación.

Referencias bibliográficas

- BALDASARRE, María Isabel (2004). *Juan Benito Sosa y la colección fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata*. Segundo Concurso para la Investigación de las Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires.
- CAMNITZER, Luis (2020). "La batalla del virus contra el aura", texto leído por el autor para el ciclo Museos y Educación de PROA TV. Disponible en: <http://proa.org/proanoticias/2020/08/03/proa-a-distancia-con-luis-camnitzer/>
- MONTESINOS, Mariano (c. 1949). *Vagón de Arte. Orientación Cultural, vagón para ver, oír, leer*. La Plata: Ministerio de Gobierno, Dirección General de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- NESSI, Ángel O. (1964). "Nueva orientación del museo de artes plásticas de la provincia". *Boletín del Departamento de Museos*, pp. 36-46. La Plata: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.
- PETTORUTI, Emilio (1986). *El pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette.
- SANTAMARINA, Antonio y otros (1944). *3ª Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes*. Tomo I. La Plata: Taller de Impresiones Oficiales.
- SOSA, Juan (1889). *Proyecto Nacional de Bellas Artes para la ciudad de Buenos Aires por Juan Benito Sosa presentado al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1886*. Buenos Aires: Peuser.