

Nora La fuerza Ancarola del Display Archivo Gae

*Imaginemos que nos equivocamos de escalera y entramos en el MNAC por el sótano. Un dispositivo de seguridad y una oscuridad extrema nos indican que nos hemos equivocado de puerta. Sin embargo, seguimos el camino y descubrimos que los lugares visibles del MNAC tienen un espacio casi simétrico debajo, atravesado por interminables pasillos que contienen el corazón y los pulmones que permiten respirar en cada una de las obras de la colección. Órganos vitales que laten **24 horas al día y 365 días al año**.*

Este sótano no es meramente un contenedor, sino que es un espacio cambiante que difiere mucho según el recorrido y las intenciones de nuestra visita. Podríamos hablar de un nuevo museo imaginado dentro del propio Museo.

En este recorrido imaginario, un joven aparece de un espacio oscuro y, de repente, nos damos cuenta de que estamos en las entrañas de la Sala Oval del Museo. El joven, una especie de equilibrista saltimbanqui, nos acompaña para demostrarnos que es una escenografía, o que, más bien, podría serlo.

Pero empecemos por el principio.

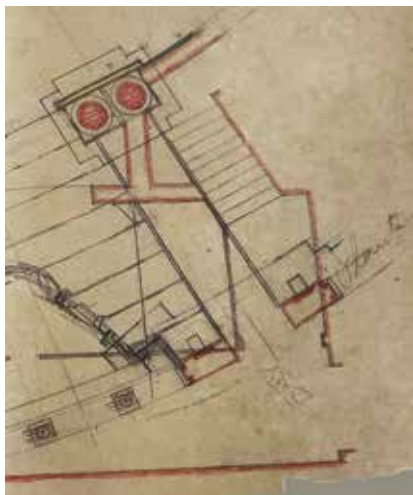
Hace unos tres años, subiendo las escaleras del MNAC con el libro de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* bajo el brazo —libro concebido y escrito el mismo año en que se inauguró el Museo y publicado dos años después—, pensé: parece casualidad, pero no lo es. Este ensayo lo escribió Benjamin cuando Adolf Hitler ya era canciller de Alemania, en un esfuerzo por describir una teoría del arte que fuera útil para la construcción estratégica de las demandas revolucionarias en la política del arte. Según Benjamin, en ausencia de cualquier valor ritual o tradicional, el arte tendría repercusiones políticas en la época de su *reproductibilidad técnica*, especialmente a través de la fotografía y el nuevo cine, que hasta entonces no se habían previsto. Aquí el autor, lejos del debate creado desde la modernidad sobre si está a favor o en contra de la obra única y/o a favor o en contra de la tecnología, nos habla de la importancia del arte como instrumento político.

Sigo subiendo las escaleras con Benjamin y su idea de disolución del aura de la obra de arte en mi mente, y no puedo dejar de pensar en la necesidad que propició reunir en un gran edificio una parte tan importante del patrimonio catalán. Desde su inauguración como Museo en 1934 —recordemos que el Palau Nacional fue creado en 1929 para la Exposición Internacional de Barcelona—, el edificio y su contenido inician un complejo recorrido debido a la guerra civil española y a la dictadura, en la que, gracias a personas como Joaquim Folch i Torres, se procura la salvaguarda de este patrimonio. Esta complejidad incluye también convivir en un espacio de la montaña, la de Montjuïc, que contenía el centro de internación y deportación de inmigrantes —el “Pabellón de las Misiones”—, así como la incómoda proximidad de barracas o del castillo de Montjuïc, que se convertiría en lugar conmemorativo de los vencedores, lugar de fusilamientos y prisión militar hasta 1960.

Esta centralidad museística se ampliará a principios de la década del 2000, cuando se unificarán todas las colecciones tal como se conocen actualmente. A partir de ahí, lo que sí se podría considerar una paradoja más que una casualidad es que, según Benjamin, la consolidación arquitectónica y conceptual del antiguo Museu d'Art de Catalunya se va configurando al mismo tiempo que la obra de arte contemporáneo —se cuestiona la solidez del proyecto artístico como obra única y marcadamente aurática, como objeto de intercambio económico y social y a favor de la obra marcada por su contexto—.

El Palau Nacional —ahora Museo— ha sido objeto de múltiples y diversas intervenciones arquitectónicas. Tras la Guerra Civil se repararon las cubiertas, durante la rehabilitación llevada a cabo en los años sesenta para acoger la gran exposición de *El arte románico*.

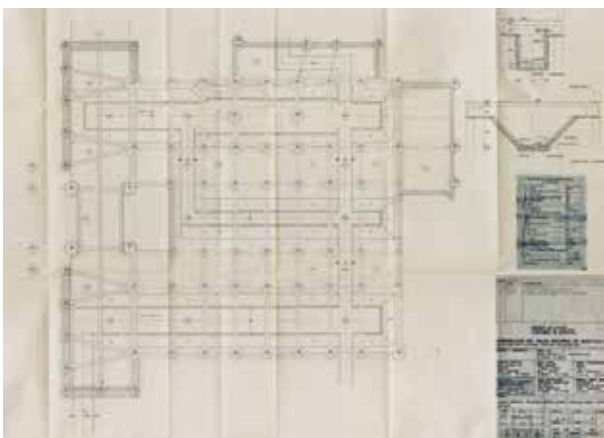
Mucho más tarde, en los años noventa y hasta bien entrado el siglo XXI, se llevó a cabo la gran intervención de **Gae Aulenti**, contratada para solucionar problemas surgidos a raíz de la exhibición de la gran cantidad de obras de arte que se iban acumulando y para adaptar los amplios espacios interiores, de techos altos, a sus funciones como salas de exposiciones. En ese momento fue cuando se **consolidaron los cimientos del edificio**.



1



2



3



4

1. Boceto de un detalle de la cimentación del Palau Nacional, c. 1926-1927. Fondo Catà i Catà. © Arxivo Històric del COAC
2. Fotografia de la construcció de la cúpula, c. 1928-1929. Fondo Domènech i Roura. © Archivo Histórico del COAC
3. Plano de la cimentación y consolidación del sótano del Museu Nacional. Equipo de Gae Aulenti, 1990 (con correcciones de 1991-1992). © Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya
4. Fotografia del sótano del Museu Nacional, 2024. © Nora Ancarola

El Museo como archivo

Cuando aterrizo en el Museo para iniciar mi investigación, en marzo de 2021, en plena pospandemia, mi intuición me dice que empiece por los archivos. Pilar Cuerva Castillo —jefa del Centro de Investigación y Conocimiento en ese momento— y el resto de su equipo me permiten pasar horas allí. Además de eso, el hecho de poder pasear sin la barrera de “abierto al público” me permite entender **todo el Museo como un archivo** y, por tanto, visitar cualquier espacio en clave de archivo sin minusvalorar ningún contenido. Un día, Xavier Abelló —jefe del Área de Infraestructuras y Servicios Generales— me invita a visitar “las entrañas” del Museo y, en este punto, la investigación cambia de rumbo. Si, tal y como dice Foucault en *La arqueología del saber*, el archivo es el sistema de objetos todavía no enunciados, podríamos decir que un archivo está integrado por los elementos que no entran en los relatos legitimados y que todavía no han interactuado con la historia.

Por tanto, pensar en el Museo como un lugar que hace visible lo que ya está enunciado pero que, a su vez, contiene, cuida y esconde el archivo de lo que todavía no está dicho nos da una visión más amplia de sus contenidos; ¿no os parece?

El sótano como archivo y el archivo como *display*

Si entendemos la arquitectura, tal como dice **Gae Aulenti**, como la fundación de un lugar, y los archivos del Museo como lo que da forma y sentido a lo que ha perdido su propio sitio, podríamos decir que la refundación del edificio que hace **Aulenti** genera un paisaje nuevo, donde algo nuevo se ha instituido. Por otro lado, su forma de trabajar transforma este paisaje en un artificio inédito en el que **todas las capas están a la vista, en el que el pasado y el devenir tienen un *display* común, un cuerpo expandido.**

El enorme esfuerzo de consolidación del edificio del Palau Nacional hace que este *display* arquitectónico visible tenga una reproducción en las entrañas del Museo, allí donde un mundo casi impenetrable da cuenta del frágil equilibrio al que está sometida buena parte de nuestro patrimonio cultural. Este **sótano desplegado se convierte en un poderoso *display*/otro** en el que cada metro cuadrado es susceptible de ser un fotograma más de una obra videográfica, y enturbia cualquier resto de cubo blanco que quede en el espacio.

Como ya nos advertía Mary Anne Staniszewski¹ en los años noventa, cuando las exposiciones solo mostraban objetos aislados y descontextualizados, el *display* audiovisual —y aquí yo añadiría el arquitectónico—, propone un marco cultural más amplio, sin esconder el potencial cultural y político que hay detrás de los intersticios del afortunadamente obsoleto cubo blanco expositivo.

La videoinstalación, la contención, el equilibrio, el juego y el enigma

La instalación, desplegada en **dos salas** —Espacio educArt y Sala 14, que corresponden de forma bastante aproximada a los lugares visibilizados del sótano—, culmina un proceso de investigación sobre la estructura del Museo y la reforma arquitectónica de **Gae Aulenti** entre los años 1985 y 2004. La propuesta incluye a tres personajes de circo que transitan e interactúan dentro de los cimientos del edificio como agentes del equilibrio, de la contención y del juego.

El dispositivo de presentación (*display*) dialoga con la configuración de la arquitectura, entendida como la acumulación de estratos y capas que remiten a su funcionamiento, sus jerarquías y su historia. Así, se cuestiona la división entre lo visible y lo invisible, entre el espacio museográfico dedicado al arte, los espacios expuestos y los espacios supuestamente solo funcionales, a menudo escondidos, pero que, a su vez, son los **agentes imprescindibles para sostener el legado artístico patrimonial, tan poderoso y a la vez tan frágil.**

Nora Ancarola

Con la colaboración de Adolf Alcañiz, Hannes Berger, Celia Marcé Oller, Sofía Núñez Rodríguez y Miquel Àngel Martín

¹Staniszewski, Mary Anne (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Catàleg d'exposició 1998