



Nueve reflexiones en torno a la recepción del arte. El aparato ideológico de los museos y los medios

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Universidad de Sevilla

La propagación de museos y centros de arte en España en las últimas décadas ha venido marcada por supuesto por la descentralización autonómica, pero también por la generalización de la comunicación y la cultura de masas. La simple multiplicación de televisores es sintomática de los actuales modos de recepción y consumo cultural de los ciudadanos, que se ven sometidos, por parte de la información periodística y de los medios, a decidir y participar en asuntos artísticos y patrimoniales de forma ajena a su praxis cotidiana, a su capacidad de sentir o percibir. En este sentido, en la actual sociedad informacional y espectacular, también el museo -como los media- se transforma en *aparato ideológico del Estado*. Discursos de dominación, fetichismo, ausencia de crítica, temáticas fastuosas, automatismo, fragmentación... son algunas operaciones y consecuencias del discurso mediático del arte. De la modernidad a la posmodernidad, se presentan aquí reflexiones estéticas en torno a estas y otras cuestiones.

Nine Reflections on the Reception of Art. The Ideological Apparatus of Museums and Media

The propagation of museums and art centres in Spain in the last decades has been, of course, determined by the administrative decentralisation of the autonomous regions, but also by the popularisation of communication and mass culture. Even the multiplication of TV sets is a symptom of the population's current modes of cultural reception and consumption. A population that is subject, due to press and media, to decide and take part in artistic and heritage affairs far removed from its everyday practise, or its capacity to feel and perceive. In this sense, the contemporary information society, a society of the spectacle, the museum - just like the media - is also transformed in an ideological apparatus of the State. Discourses of domination, fetishism, lack of criticism, ostentatious subject mater, automatism, fragmentation... are some operations and consequences of art's media discourse. From Modernity to Post-Modernity, what is presented here are a series of aesthetic reflections on these and other issues.

1. Desde la apertura del Museo Reina Sofía (1986) y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1989) se han multiplicado en España los centros de arte contemporáneo, fenómeno que inquieta a ciertos comentaristas, por el gasto público que supone y por la incoherencia que comporta llevar al museo arte reciente, no sometido aún al dictamen del tiempo¹. Pero tal fenómeno, para analizarlo, hay que situarlo en su contexto. Tal crecimiento, en primer lugar, no afecta sólo al arte actual: en esos mismos años se han remozado museos tradicionales -algunos (los de Santander y Bilbao) hasta transformarlos totalmente-, se han acogido colecciones no sólo de arte contemporáneo (como la Thyssen-Bornemisza) y se acaba de inaugurar la ambiciosa ampliación del Prado. Todo esto señala una recuperación del tiempo perdido, dada la indiferencia del franquismo hacia el patrimonio. Esta recuperación, en segundo lugar, en lo que toca al arte moderno -es decir, a las vanguardias históricas- exige algo más, puesto que la cultura española, en términos generales, ignoró el movimiento moderno (Calvo Serraller: 1990) hasta entrados los años cincuenta, si exceptuamos la intensa aunque minoritaria recepción del surrealismo y los breves años de la II República. En ese sentido, la proliferación de museos en España no se diferencia demasiado de la que hubo en Estados Unidos en el segundo tercio del siglo XX (respecto al arte tradicional y al movimiento moderno) y de la registrada en Alemania desde los años sesenta que se prolongó, como ocurre en España, al arte actual.

Merece la pena destacar la influencia del Estado sobre estas últimas iniciativas: la política fiscal, propia del *Welfare State*, es un indudable estímulo para la creación de museos y colecciones públicas. Más allá de la cuestiones fiscales, el Estado, en la llamada *sociedad de masas*, se interesa por la cultura y el arte como aglutinadores sociales. Esta experiencia de los regímenes autoritarios la incorporan, tras la II Guerra Mundial, los sistemas liberales (Jiménez, 2002:201-206) que promueven la *alta* y la *baja* cultura -en el sentido de Adorno y Horkheimer (1994)-, la imagen *kitsch* y el *gran arte*. En tal sentido, es significativo que, volviendo al caso español, la proliferación de museos coincida con la descentralización autonómica asociada a su vez a la multiplicación de emisores de televisión. Es conveniente, pues, examinar el fenómeno *museo* en el contexto político del Estado y en el de la atención que éste presta a la comunicación de masas.

2. El museo napoleónico nace con una impronta política: reunir (aun con violencia) obras de arte dispersas, de modo que lo que en el *ancien régime* fue recreo de privi-

legiados o elemento de culto, el nuevo Estado lo ofrece ordenadamente a los ciudadanos para su ilustración y admiración. La narración periodística que hoy da cuenta de la adquisición de obras por los museos suele reproducir este discurso fundacional: la adquisición aparece como un *logro* (a veces un *hallazgo*, otras una *recuperación*) que permite *conservar* una pieza que *completa* la colección del museo y que, de no adquirirse, se habría perdido, por extravío en una colección ajena, o por deterioro en manos inexpertas. *Hallar, guardar, conservar y clasificar* son beneficios que sólo el museo puede dispensar a la obra y ofrecerla así al público. La narración reproduce el gesto de Napoleón al abrir a todos el Palacio Real, el Louvre, símbolo del Estado, donde las colecciones reales y obras señeras incautadas como botín de guerra² se ordenan por Jacques-Louis David en recorrido por la historia del arte. Esfuerzos sistematizadores, como el de Winckelmann, que transformaron las *Wunderkammer* en enciclopedias de arte, se emplean en asegurar la gloria del nuevo Estado.

Un experto de la época, Quatremère de Quincy, desconfiaba del proyecto: el museo, al reunir las obras, las separa del contexto cultural donde adquieren su sentido moral³. Es la contrapartida a la protección que dispensa el museo: desliga al arte de la vida y lo incluye en un orden que prima sobre todo el punto de vista formal y estilístico, recortando su significado. Puede que así el museo sea el paradigma del giro que, señala Félix Duque, sufre el arte coincidiendo con el nacimiento de la estética: cada obra de arte, despojada de las condiciones en las que se creó, remite sobre todo al *genio del artista*; la colección, más que presentar la diversidad de culturas (las varias formas de ser y comportarse humanamente), destaca la *epopeya del Hombre en la Historia* y el museo, por fin, confirma al Estado-Nación que permite compartir esta *Historia del Genio Universal* en la que además se incluye la contribución de los artistas nacionales⁴ (Duque, 2001:80 y ss.).

Y al público ¿qué papel se le reserva? Como individuo inteligente, tiene el privilegio de entrar en esta esfera libre, donde no tiene las presiones del trabajo, pero sólo le toca *contemplar* la obra, siguiendo, casi ritualmente⁵ las pautas del museo. El visitante del museo sufre una separación de la praxis análoga a la que se practica con la obra. Si el museo suprime las tensiones que debieron rodear un cuadro como *Vieja friendo huevos* (con el que Velázquez, muy joven, se adentraba en el nada selecto género del bodegón), ignora la conexión

de los desnudos femeninos de Botticelli con el carnaval, o remite los *Caprichos* a la fantasía de Goya -disminuyendo su importancia política-, también aísla al visitante de sus tensiones cotidianas, de su experiencia contradictoria, invitándolo a entrar en un mundo superior en el que sólo cabe contemplar y admirar. Al enfrentarlo con la obra de arte, el museo le ofrece la identidad de individuo libre y, como tal, interlocutor del artista. Pero es una identidad imposible. Aislados ambos, la obra y el espectador, de la praxis, la primera, al presentarse como creación del genio, tiene todas las de ganar y el visitante se convierte sólo en espectador que mira y se emociona. Ese es precisamente *el público* que es, dice Félix Duque (2001:107), “la mala conciencia del individuo *privado*, privado de toda posibilidad de expresión personal, de ser él mismo”.

Elevado a un mundo superior, el *público*, que brota del mismo pliegue que da vida al museo, es desposeído de su capacidad cotidiana de sentir e inventar -que es coextensiva con el arte- (Schaeffer, 2005:29-37), y se lo somete a criterios (que hará suyos finalmente) sobre qué es y qué no es arte, que son ajenos a la praxis cotidiana. Todo ello convierte al museo en uno de los llamados, por Gramsci y Althusser [1969] *aparatos ideológicos del Estado*⁶, es decir, una estructura que, como el sistema educativo, asegura la incorporación del individuo al Estado de modo que se garantice la reproducción de las condiciones de dominación de este último, estructura que es también característica de la información.

3. La doble separación que practica el museo en la obra y el espectador respecto a las condiciones en las que la primera se produce y el segundo vive muestra la carga ideológica de la institución al convertir la obra de arte en un análogo de la mercancía. En la mercancía, una relación social (el trabajo) se convierte en cosa cuyo valor responde a la posibilidad de intercambio en el mercado al margen de su utilidad social. En el museo, la obra, al separarse de las condiciones en las que se creó (esto es, del que fuera su valor social de uso), se convierte en *original* cuyo valor (de cambio) es incalculable. De este modo la obra se convierte en *fetiché*, como señala Benjamin (1973a), porque se define no por el proceso del que surgió, sino por su capacidad para perdurar.

Este fetichismo de la obra de arte también está presente en los enunciados de los mass media: claramente, en los que narran los precios alcanzados por ciertas obras en subastas o al adquirirlas los museos, y que obvian toda especificación crítica (sobre el interés de la

obra, el uso que hará de ella el comprador o la relación entre el coste y la necesidad de incorporarla al museo). Pero el fetichismo aparece más sutilmente al presentar exposiciones llamadas singulares porque reúnen un elevado número de obras de un autor hasta entonces dispersas. Es la *exposición-fasto* o *blockbuster*, como las dedicadas a Velázquez en Madrid (1990) o Sevilla (1999), o la reciente de Picasso con sede en el Prado y el Reina Sofía. En esos casos, el interés artístico se desplaza al afán de *poseer* la obra visualmente, colmándose el deseo comprando el siempre difícil catálogo o algún *souvenir* de la muestra. El resultado de la misma, además, se cifrará en el número de visitantes y aun por el volumen de venta de los objetos mencionados.

Se amplía así la estrategia del museo como aparato ideológico del Estado: se convierte en *espectáculo* (Debord, 2002:136-138) y en objeto de consumo (turístico o no), donde la *alta* y la *baja* cultura se dan cita. Llenan las salas espectadores poco habituales pero la confrontación con la obra es aún más pobre porque está mediatizada por la ilusión del espectáculo en el que el arte se degrada de obra del genio a imagen de consumo: el visitante conservará sobre todo en la memoria el *haber estado allí*, y retiene de la obra poco más que el “calosfrío retiniano”⁷.

4. Luchar contra los museos es -dice Adorno (1962:199)- alancear molinos de viento porque “la protesta de la cultura contra la barbarie queda tan apagada en esa lucha que nadie la oye” y sobre todo “porque se pone en ella demasiada esperanza”. En una sociedad infestada de falsedad, el museo (o la exposición-fasto o la biennial o cosas por el estilo) no es el espacio más decisivo de la crítica: debe abordar antes otras muestras de barbarie, como especular con las plusvalías del suelo, la destrucción industrial del medio ambiente o el empleo sin protección de mujeres, inmigrantes y jóvenes. Por otra parte, sería ilusorio deshacer el museo para devolver la obra ¿a qué contexto que el tiempo no haya destruido? Recrear ciertos ambientes, si se hace bien, equivale a reiterar el museo y, si se hace mal -como un reciente programa de la Diputación de Sevilla en Écija y Arahá-, es degradarlo a espectáculo de luz y sonido. Adorno termina diciendo que ante las incoherencias del museo sólo cabe dejar en el guardarropa, con el paraguas, la ingenuidad, y concentrarse ante dos o tres de las obras que exhibe. Eso hace quien se interesa por el arte: con sus idas y venidas rompe la continuidad del discurso del museo, establece sus propias correspondencias entre obras o busca sin más las que le interesan.

Esta práctica simple señala algo importante: que el museo, como los demás aparatos ideológicos del Estado, no es un espacio cerrado, sino que en él cabe una *praxis ideológica*. Por eso el museo, con su rigidez y clausura, pueda ser un espacio de comunicación, algo que interesa tanto al aficionado al arte como al experto en comunicación.

5. Hay en el movimiento moderno intentos de superar la doble separación entre arte y vida, propia del museo y de la cultura que lo crea. En *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), Picasso representa esta última con un hule estampado. Tendía así un puente con la experiencia cotidiana. Enmarcó además la pieza con un cordel, como para separarla de la contemplación convencional. Un año después, Mondrian organiza su *Tableau n.º.3, Composición oval* como un tablero de mesa: de nuevo el objeto sucede a la antigua ventana. En ambos casos -no son los únicos-, se combate la idea de arte como esfera aislada de la cotidianidad, que ofrece refugio o consuelo, para vincularlo a la experiencia del espectador y estimular así su actividad.

Duchamp, por esas mismas fechas, aborda el problema más radicalmente. El *ready-made* no es mera provocación: responde a la pregunta que él mismo se hacía en 1913, “¿se pueden hacer obras que no sean de ‘arte’?”⁸. Son objetos de cada día que el artista toma, separa de su función y de su engarce utilitario, y los declara obra de arte sin apenas intervenir en ellos. El *ready-made* no se *hace* (*make*) sino se *toma* (*take*)⁹, con lo que pertenece a la esfera de lo cotidiano, suprime la idea de una destreza especial llamada *arte* y a la vez combate la noción de *obra única y original*. Pero el gesto de Duchamp, aun negando el medio institucional del arte, separa al objeto de la trama ordinaria de significados y en ese sentido le confiere una extraña presencia: eso que está ahí no es un secador de botellas ni una pala de nieve, puesto que están separados de sus funciones, más bien es algo que *alude* a esos objetos: esta ambigüedad es la que hace traspasar al objeto la frontera del arte¹⁰ porque abre caminos al pensamiento y a la fantasía. Pero ocurre que ese objeto, en su nueva situación, no invita a la contemplación ni siquiera propone algo en positivo al espectador. Más bien parece interrogarlo¹¹ sobre qué alcance tiene el arte en las instituciones artísticas y cuál puede tener en su propia *praxis* cotidiana. Así, el *ready-made* sugiere aquello que oculta el museo (y permite, espero mostrarlo, una nueva visión del mismo): relaciona arte y experiencia (uniendo y separando ambas esferas), muestra

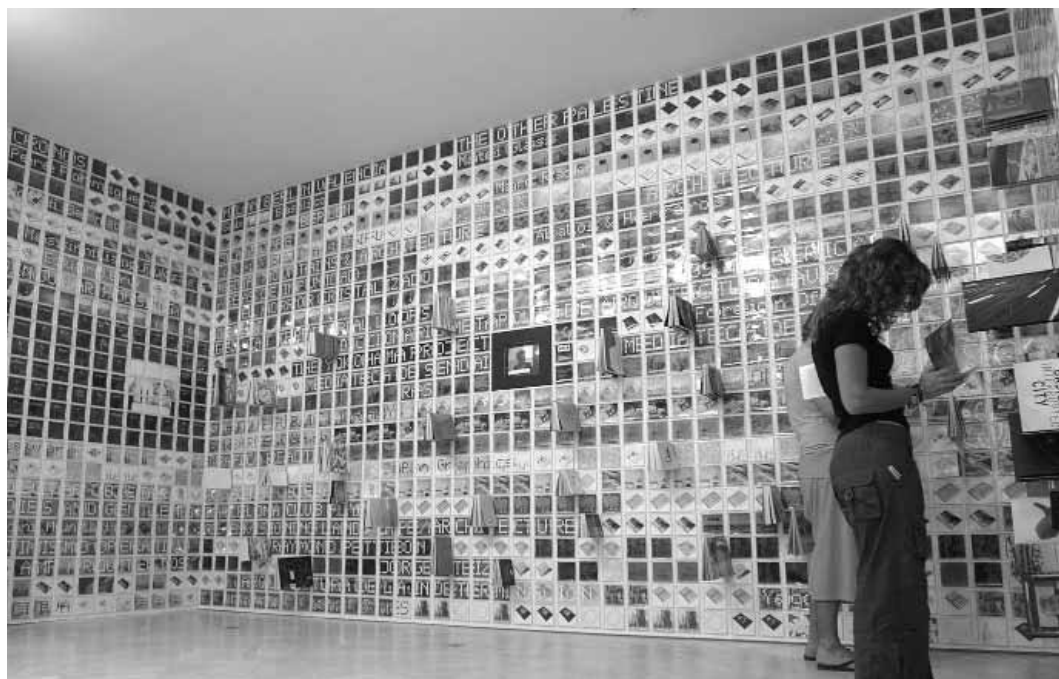
las condiciones de elaboración artística (suprimiendo el misterio del genio), y ofrece al espectador una nueva identidad: la de alguien que puede establecer un significado en y desde su precaria cotidianidad.

6. Ayuda a medir el alcance del *ready-made* repasar el concepto de *aura* de Walter Benjamin. Tal noción, con demasiada frecuencia, se entiende sólo desde “La obra de arte en la época de su reproductibilidad artística”, obviando las observaciones contenidas en el ensayo sobre Baudelaire. Tal ensayo reflexiona sobre la singularidad de *Las flores del mal*, un libro que, pese a ser difícil para la época, pronto se convierte en un clásico, pero que también señala el inicio de una cierta reserva ante la poesía lírica. La tesis de Benjamin (1988:123 y ss.) es que tales fenómenos sugieren una *modificación en la experiencia que será característica de la modernidad*. Analiza para ello un aspecto típico de la gran ciudad (París o Londres) que es además uno de los grandes temas de Baudelaire, la multitud, en la que, siguiendo diversos testimonios de la época, advierte una mezcla de anonimato y agresividad, respetabilidad y barbarie que ahorma el comportamiento de los habitantes de la gran ciudad sin distinción de clases. Ve en tal comportamiento un cierto automatismo: el urbanita, receloso ante la diversidad desconcertante de la ciudad, se impone normas de conducta que cumple con exactitud mecánica pese a ser frágiles, porque cualquier incidente inesperado llevará al filo de la agresividad.

Esta conducta de autómatas no es exclusiva de las calles, penetra en el trabajo asalariado (sólo interesa qué se produce por unidad de tiempo), en el ocio (el local de baile y atracciones populares exige, como el trabajo, adiestramiento¹² y, como aquél, sólo ofrece reiteración¹³), en la estructura de la prensa (noticias escuetas y uniformes a diferencia de la antigua narración personal) y en el juego de azar, donde el deseo ya no es impulso que forma la vida sino compulsión renovada sin cesar¹⁴.

Tal automatismo es para Benjamin índice de la enajenación de la sociedad moderna: brota de la quiebra que sufre el individuo moderno entre su querer y sentir, y unas tramas de comportamiento que la sociedad le impone y en las que ha de vivir aunque no le ofrezcan el cobijo de un mundo que pueda llamar suyo.

Benjamin quiere ir más allá, entrar en esos mundos quebrados individuales y recurre para ello a una lectura muy personal de la neurosis traumática en Freud¹⁵.



Intrusiones. Guillermo Mendo, CAAC

Toma de ahí la idea según la cual las huellas dejadas en la memoria por un trauma permanecen inconscientes porque el organismo invierte su energía, no en retenerlas, sino en generar conciencia, que será un sistema de alarma para prevenir sucesivas agresiones. La conciencia, ante la eventualidad de la agresión, despierta el miedo que moviliza al organismo contra la amenaza. Si la agresión se produce, si se consume el trauma, el organismo lo integra a través del sueño y el recuerdo involuntario, y también mediante la conciencia que racionaliza a posteriori el acontecimiento relativizándolo. El automatismo de la ciudad moderna, pues, se relaciona con esta actitud de continua defensa frente a un medio impuesto y extraño, y contra los inevitables *shocks* que de él se derivan. Estos quizá podrían iluminar la condición del individuo, pero la conciencia, al racionalizarlos, les quita esa cualidad, los esteriliza.

Benjamin (1988:147) cree que el arte de Baudelaire consiste en evitar la reducción que practica la conciencia y conservar así la inmediatez del trauma. El *shock* entonces no se integra a posteriori en la experiencia mediante racionalización ("esto ha ocurrido por tal y tal razón, suele pasar, no tiene importancia, etc."), sino que se vive de forma inmediata. Es *vivencia*, experiencia vivida y no racionalizada. Así conserva su fuerza iluminadora. El

trauma, la *vivencia de shock*, será el prisma a través del que Baudelaire ve la ciudad, la sociedad de su tiempo. Frente a quienes narran la gran ciudad como epopeya, la describen en el reportaje o la interiorizan en la lírica, Baudelaire (1988:132) la comprende mediante el relámpago del *shock* y la despliega en fragmentos que interesan más por lo que iluminan que por lo que contienen.

Surge así un arte que se sitúa en la misma quiebra que padece el individuo moderno para que desde ahí reconozca su experiencia sin refugiarse en el pasado ni rendirse a la resignación de la conciencia. Será un arte fragmentario, que prefiere lo significativo a lo panorámico y se ejercita en conexiones que vinculan lo aparentemente heterogéneo, que antepone el encuentro casual a la ceremonia y primará la visión lateral frente al espectáculo de la central.

Todo ello supone cambios en la percepción¹⁶. La cultura occidental, desde el Renacimiento, primaba la contemplación porque vio en la obra de arte una forma sensible que, como un catalizador, reunía en torno suyo fragmentos de la historia e integraba mediante la memoria involuntaria la experiencia individual. Era el *aura* de la obra de arte. En la cultura moderna, tal capacidad de recuperación de la experiencia individual corresponde al fragmento fotográfico y a la elaboración fílmica que son afi-



Nocturama en el CAAC. Álvaro Canivell

nes a la *vivencia de shock*, a la quiebra de la experiencia y al arte que sobre ambas se construye.

Es un arte que carece de *aura* porque no remite a la contemplación sino exige sintonizar con los ritmos y la fragmentación del acontecer: "la percepción a modo de *shock* cobra en el filme vigencia como principio formal" (BENJAMIN: 1988:147). El encuadre que presenta a Rick en *Casablanca* es un cuidado bodegón pero pasa inadvertido porque de inmediato remite al siguiente. La rápida sucesión de imágenes no impide la crítica, porque ésta, dice Benjamin (1973b), es simultánea al placer de mirar. Tal *placer de mirar* no es el del visitante del museo. Es un mirar sin recogimiento pero adiestrado en la visión lateral y en la asociación inesperada. Está habituado a lo casual y es docto en *lo posible*: en lo que *puede* venir después sin nexo necesario con lo anterior. Es el mirar que (se) reconoce en *Tiempos modernos* de Chaplin.

Esta mirada gozosa es a la vez *crítica* porque exige no coherencia lógica o correspondencia a lo real, sino *plausibilidad entre las conexiones* que se le proponen. De acuerdo con ella juzga metamorfosis -como las de Chaplin-, asociaciones -como las de Vertov- o el deambular sin rumbo del *Taxi Driver* de Scorsese.

El mecanismo del cine y la fotografía libera los espacios cotidianos. Los ocultaba la conciencia por ser escenarios traumáticos, mostrándolos sólo como útiles o triviales. El

barrido de la cámara o la instantánea los presentan como entornos de la existencia donde son posibles acciones alternativas¹⁷, que forman nuestra vida.

7. El *ready-made* crece en el mismo espacio que Benjamin atribuye al arte privado de *aura*. Aspira a ser por sí mismo una experiencia de *shock* porque con su presencia cuestiona a la vez la institución artística y el automatismo de la vida cotidiana. Pone en cuestión la institución artística porque sugiere que la contemplación no es la percepción adecuada al arte. La mirada contemplativa busca en la obra consuelo frente a la vida más que ideas que puedan organizarla. La institución artística aparece así como refugio para la que he llamado conciencia resignada. Pero *ready-made* también cuestiona el automatismo del acontecer cotidiano al privar de tal contexto al objeto que aparece entonces no como objeto desnudo, sino como alusión a diversas experiencias posibles. El cine, en especial Hitchcock, ha empleado esta capacidad de alusión del objeto ordinario: una llave (*Crimen Perfecto*), una corbata (*Frenesi*), la llamada de un botones de hotel son otros tantos casos de esos MacGuffins con los que el director británico sembró de inquietud la apacible vida burguesa.

Pero en el *ready-made* hay un tercer elemento que desborda la problemática del aura, prolongándola. Es su *carácter abierto*. Es, sí, un catalizador de la experiencia, de la memoria involuntaria, pero se mantiene abierto: interroga sin ofrecer respuesta, señala un camino que

puede completarse o no. Es característico en Duchamp: el soltero puede ascender hasta la novia o reiterar su quehacer y de su letanía; el visitante del Museo de Filadelfia puede no ver los taladros de la gran puerta; si los ve, quizá no se atreva a mirar por ellos, y si mira puede que no llegue a *ver*, que no comprenda lo que ve. Algo así ocurre con el *ready-made*¹⁸: se lo puede ignorar o considerarlo como simple ironía, tomarlo como un índice de nuestra acumulación desordenada de experiencias (dada su capacidad de alusión) o síntoma de la debilidad de nuestra identidad (que oscila entre la prosa y la poética del objeto) o indicador de estructuras en las que vivimos sin ser conscientes de ella.

Esta apertura del *ready-made* es un paso a la contemporaneidad. Benjamin mantiene la utopía; el *ready-made* y su ambigüedad insisten en que nos alojamos en la frontera entre la actitud crítica y la mixtificación, la entrega resignada al medio y la capacidad para significar y querer.

En los primeros años sesenta, Robert Rauschenberg realiza grandes lienzos donde imágenes fotográficas serigrafiadas conviven con fragmentos de pintura gestual. Las fotografías, recogidas de la prensa o hechas por él mismo, a veces de asuntos triviales¹⁹, tienen como nota común el mecanismo de la cámara que, al ser vehículo de la mirada, relativiza o anula la referencia a una subjetividad privilegiada. Las fotos, *recogidas* o *tomadas*, tienen siempre algo de *ready-made* porque dependen de una opción que transfiere algo cotidiano a la esfera del arte. Lo más interesante es que las fotografías son heterogéneas y desordenadas. Si se entienden en sentido autobiográfico²⁰ habrá que conceder que en tal autobiografía la heterogeneidad y la asociación sustituyen a la reflexión ordenada, y que la auto-comprensión se confía a la imagen sorprendida por la cámara o hallada en una revista. La intención artística y el estereotipo de la imagen socialmente compartida son indiscernibles. Rauschenberg no se contenta con llevar al cuadro este testimonio de nuestra condición entre la voluntad de arte y la conciencia resignada, sino que ratifica la condición artística de su trabajo con la pintura. Así el cuadro reitera su condición fronteriza: habla a la vez dos lenguajes.

Esta ambigüedad la radicaliza Cindy Sherman en *Film Still (Escenas de película)* a fines de los setenta²¹. En la larga serie, Sherman se fotografía a sí misma bajo identidades que atribuyen a las mujeres las revistas gráficas, la televisión o el cine. La mixtificación de lo

femenino bajo los rasgos de la *cover girl*, la *starlette* o la chica-Hitchcock se convierte en arte, con la particularidad de ser la misma artista -que hace tal opción- quien realiza la fotografía y posa para la misma, revisitando así diversas identidades. Crimp observa que Sherman en la serie invierte la noción de autobiografía al darnos, no su autorretrato, sino la peregrinación del yo a través de diversos papeles sociales²². De este modo Sherman prolonga la idea que discutíamos en Rauschenberg: no sólo señala la mediación de la experiencia por el mecanismo fotográfico, sino la fragmentación traumática de la propia identidad a través de las imágenes sociales²³. La quiebra de la experiencia, que en Benjamin conducía a la utopía, es ahora sobre todo invitación a la reflexión.

Este carácter reflexivo aparece de modo más frío y más terminante en Stanley Brouwn. En una reciente muestra reunió obras de los últimos cuarenta años²⁴. No había catálogo. El espectador sólo encontraba fichas que detallaban el número de pasos que el autor había dado en una fecha concreta. Después aparecían breves diagramas de proporciones, como la sección áurea, diseñada primero y aplicada más tarde a la sala de exposiciones y a la estatura humana. De ahí se pasaba a unas escuetas varillas: unidades de medida en diferentes países y épocas. Comienza a comprender: se habla de algo que subyace a la vida humana en toda cultura y la organiza, se habla de distancias, proporciones, medidas y escalas. En la última sala, sobre el suelo, cintas adhesivas esbozan caminos en los que rótulos elementales indican la distancia a diversos lugares del mundo. Esas estructuras ajenas también despiertan la fantasía.

Las tres obras se sitúan en la estela del *ready-made*. Ninguna se presta a la contemplación. Ni aun la de Rauschenberg, porque la unidad que le otorga la pintura se contrarresta con la atención que exigen los fragmentos fotográficos. No son obras para *ver* sino para *verse viendo*²⁵, pues más que reclamar la mirada, despiertan preguntas que nos conciernen; más que ofrecer un mundo ordenado, nos invitan a aclarar qué relación guardamos con nuestro entorno; más que ofrecernos el rostro de quien se posee a sí mismo abren la herida de nuestra identidad fragmentada, y en vez de sugerir grandes ideales nos recuerdan la realidad de lo *otro*.

8. El arte contemporáneo no es inmune al atractivo del museo que, al alojarlo, lo define como arte. Pese a ello cuestiona su estructura porque exige una consideración



Collage basado en Cindy Sherman. Jillian Salt paw

distinta de la obra y otra actitud al espectador. A la obra le exige que agite la imaginación y la inteligencia antes que satisfacer la mirada. Al espectador lo requiere como intérprete o, si se prefiere, como parte en el juego que la propia obra plantea. Así crea exigencias a la institución, los medios de comunicación y la crítica.

Aún son frecuentes críticas que oscilan entre la referencia histórico-formal y el término filosófico gastado, completadas con notas biográficas del artista. Se recurre a algunas características formales -sin relacionarlas con la ejecutoria del autor ni el contexto cultural- para encuadrar la obra en algún *movimiento* o estilo, y dejarla así prendida como insecto en el alfiler del entomólogo. A esto se añaden alusiones filosóficas poco claras, para irritación del lector, y se añaden pinceladas biográficas que encierran dos defectos: psicologizan el arte y reiteran los rasgos del genio.

En un libro reciente, Arthur C. Danto (2005: cap.6) ofrece a la crítica pautas que no deberían ignorarse. Recomienda, por una parte, un acercamiento formal a la obra que la describa y la analice en su conjunto. Tal análisis puede en ocasiones ser revelador; siempre es necesario porque preserva de la retórica y la seducción visual. Rosalind Kraus dice que es como mirar debajo del capó. Añade a tal acercamiento otro que indaga el alcance social y cultural de la obra en su tiempo y que incluye desde el significado del género elegido y la relación de la obra con el pensamiento de la época, a las condiciones en que se hizo (si fue un encargo o una indagación del artista, si debía cumplir alguna función o figurar en lugar determinado, etc.). Este paso tampoco es definitivo: si lo fuera reduciría la obra a espécimen antropológico. Ambos acerca-

mientos son preparatorios: preámbulos para indagar el sentido de la obra, la idea que la impulsa. Un trámite delicado porque puede degenerar en doctrina que no es labor de la crítica. Debe limitarse a sugerir, abrir posibilidades, ofrecer elementos de juicio para que el espectador se convierta en intérprete. Es éste quien ha de decidir si esa obra de arte “pone su vida en perspectiva”. Tomada así, la crítica es laboriosa, sobre todo si convierte la claridad en deber, exige conocimiento y capacidad de comunicación.

Muchas instituciones no llegan a comprender que el arte exige conocimiento. Generosas para construir o rehabilitar, más reservadas en la compra de obras, apenas invierten en formar al espectador. Se limitan, en el mejor de los casos, al departamento de didáctica (dirigido casi en exclusiva a niños y adolescentes²⁶), la visita guiada y cursos, breves y aislados entre sí, que suelen seguir sólo los iniciados. Construir y rehabilitar quedan así en el vacío al faltar la edificación de un espacio humano que comparta el valor de ambos esfuerzos. No es extraño que tengan que recurrir al populismo para llenar las salas.

Crear un público exige un esfuerzo educativo de modo que, en la enseñanza obligatoria, se relacionen los programas de arte con el valor del patrimonio, que, disperso y sin firma célebre, forma nuestro legado cultural. En todos los niveles de enseñanza habría que buscar un acercamiento al arte más atento a contenidos que a fechas y fórmulas estilísticas: pese al esfuerzo de repatriar a Picasso, su obra y sus ideas se conocen menos que las de Spielberg o Albert Uderzo. Habría que diseñar, por fin, desde el museo y cooperando las instituciones, programas dedicados al arte actual, úti-



Art gallery. Jérôme Clerc

les para docentes, informadores, y necesarios para formar interlocutores de las iniciativas artísticas²⁷.

La información artística, que ha evolucionado en España con rapidez, queda limitada sin embargo por la estructura de los medios: poco espacio disponible y, en la televisión, horarios muy nocturnos. Adolece, quizá por la escasez de espacio, de clichés, como he señalado antes. El esfuerzo para renovar el lenguaje puede verse auxiliado por la abundante documentación disponible en la red que, si se sabe utilizar, es un excepcional medio de reflexión.

9. ¿Puede el museo promover una recepción de la obra más allá de su discurso tradicional? ¿Puede impulsar al espectador a ser intérprete? En 1994, el Museo de Boston organizó la muestra titulada *Label Show*: cada cuadro expuesto podía tener hasta tres etiquetas que lo estudiaban desde diversos puntos de vista; los textos los recogió un catálogo muy sencillo porque el objeto de la muestra no eran las obras sino los diversos discursos que las rodeaban²⁸. Fue un modo de suavizar la estructura discursiva del museo que podría tener sitio en sus páginas web.

Puede haber otras iniciativas de interés. Por ejemplo una exposición que presentara ciertas obras en el entorno social y cultural en el que se produjeron, reconstruido documentalmente, y con la presencia de otras obras, de menor interés²⁹ que ayudaran a comprender la elección del tema, la iconografía y la estructura formal de las obras núcleo de la muestra. Algo así buscó la exposición *De Herrera a Velázquez*, que pudo verse en Sevilla y Bilbao entre 2005 y 2006³⁰. La exposición, sin embargo, insistía sobre todo en los aspectos formales e iconográficos y su instalación en Sevilla no fue la más afortuna-

da³¹, por lo que puede que muchos espectadores la vieran sólo como un conjunto de cuadros excelentes.

Esta ambigüedad en la recepción no depende tanto de comisarios e instaladores cuanto de la estructura del museo, que empuja más a la contemplación que a la propuesta teórica. De ahí que algunos artistas contemporáneos hayan intervenido en el museo provocativamente para evidenciar esas limitaciones. Así, Michael Asher propuso al Art Institute de Chicago una muestra consistente en colocar una escultura de George Washington, que presidía la entrada al museo, en la sala dedicada a la pintura francesa del siglo XVIII, pretextando que había sido diseñada por Houdon. El resultado de la iniciativa mostraba a la vez la coherencia del criterio formal (la escultura estaba en *su* medio) y su insuficiencia, puesto que la pieza era una copia del original de Houdon hecha en 1917³². Hay que mostrar el contexto de las obras, pero el esfuerzo no debe limitarse a aspectos formales.

Cabe también contextualizar la obra de arte mostrando el proceso de su elaboración. Se relativiza así el mito del genio y en su lugar aparece el valor de la comunicación de ideas y la circulación de imágenes. Abundan las investigaciones de calidad sobre el particular pero suelen aparecer sólo en catálogos o monografías, sin tener presencia en las muestras. Una excepción fue la propuesta de la Calcografía Nacional que, en sendas exposiciones, ofreció elementos del proceso de elaboración de los *Caprichos* de Goya y presentó los *Desastres de la Guerra* en el contexto de las estampas que circularon durante la Guerra de la Independencia³³.

Otro alcance tienen las exposiciones que ofrecen paralelos entre obras de diferentes autores, como la que contrastaba en el Museo del Prado la obra de Manet con la de Velázquez, la titulada *Encounters*, en la National Gallery, Londres, que invitó a veinticuatro autores contemporáneos a realizar una obra como réplica o comentario a una de la colección que ellos eligieran³⁴, o la producida por Artium, Vitoria, que contrastaba obras de su colección con otras clásicas³⁵. Son iniciativas diferentes a las ya mencionadas porque entran de lleno en el ámbito del arte y de las diversas ideas de arte.

Un trabajo diferente pero importante busca relacionar al museo con su medio social y con la diversidad de culturas. Destaca la iniciativa de Thomas Hirschhorn en Aubervilliers, ciudad industrial al norte de París. Propu-

so a los vecinos de las viviendas Albinet, donde abundaba la población inmigrante, abrir un *museo precario*. Al local, levantado entre todos y dotado de una breve biblioteca, llegaron sucesivamente obras de Duchamp, Léger, Mondrian, Dalí, Malevitch y Warhol, cedidas por el Centro Pompidou. Fueron, más que expuestas, comentadas y debatidas. Iniciativa más modesta fue la del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo al exponer, en su sede y en tres barrios de Sevilla, fotos y documentación relativa a tales barrios. Los vecinos añadieron apuntes personales y objetos que completaban la semblanza y la memoria del barrio³⁶.

La memoria es otro frente de trabajo del museo, si se dirige no a resaltar presuntas glorias del pasado, sino a mostrar silencios sostenidos de la cultura (como el que pesa sobre las mujeres), prácticas y modelos que alienan fuera de lo institucional, o aspectos multiculturales. En ese sentido se proyectó el ambicioso programa *Desacuerdos* por Arteleku, la Universidad Internacional de Andalucía y el Museo José Guerrero de Granada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Otros planteamientos podrían recuperar la memoria en el ámbito artístico e indagar, por ejemplo, cómo se articuló la recepción de la vanguardia en la cultura española, apoyándose más en el interior del país que en los autores que trabajaban en París.

De lo dicho quizá se derive una conclusión, que creo de interés y es la necesidad de ampliar la idea de colección del museo para que acoja la documentación que dote de adecuado contexto a las obras. Archivos personales de autores y críticos, referencias culturales y sociales de la época, y otros elementos de ese estilo parecen imprescindibles, si se quiere evitar el aislamiento de la obra. El museo se acercaría, así, a lo que Foucault (1970:214:223) llamó *archivo*. Es iluminadora la comparación, porque no se trata sólo de acumular documentos sino de tener sistemáticamente en cuenta la información necesaria para indagar las prácticas y discursos, los agentes y receptores sociales, los objetos y conceptos que cobran relevancia y que, en conjunto, iluminan la aparición de nuevas opciones artísticas en un contexto cultural. Si se valorara esta necesidad, quizá las páginas web de los museos fueran más ambiciosas: dejarían de ser reclamos para el turismo cultural o agendas de actividades, acompañadas de imágenes, para convertirse en auténticos núcleos de documentación. Sirva de ejemplo, entre otros casos, la elaborada por Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC.

Notas

¹Ver al respecto Llamazares, Julio "Arte Contemporáneo". *El País*, 5 octubre 2006.

²Sobre este tema, Mackay Quynn, D. "The Art Confiscations of the Napoleonic Wars", *The American Historical Review*, Vol. 50, n.º. 3 (Apr., 1945), 437-460.

³Quatremère de Quincy, A. Chr. *Cartas a Miranda*. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural, 1998. Ver al respecto Sherman, D. J. "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", en Sherman, D. J. and Rogoff, I. (eds.), *Museum Culture*. Routledge: London, 1994, pp. 123-143.

⁴El contenido ideológico del museo no se limita a la política general, puede ser también local: ¿no pretendieron los académicos sevillanos homologar sus obras a las de los grandes autores del XVII?

⁵Para esta cuestión, Duncan, C. *Civilizing Rituals inside Public Art Museums*. London and New York: Routledge, 1995.

⁶Gramsci enunció el tema sin desarrollarlo. Puede verse como ejemplo el apunte titulado "La formación de los intelectuales" en Gramsci, A. *Antología* [ed. de M. Sacristán]. Madrid: Siglo XXI, 1974, pp. 388-396.

⁷Expresión entrecomillada de Marcel Duchamp, entrevistado por Pierre Cabanne (*Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972). Traducción castellana de Octavio Paz: *La apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp, Obras Completas*, vol. 6. Madrid: Círculo de Lectores, 1992.

⁸Ver la *Caja Blanca*. Editada en 1966, la anotación está fechada en 1913 (Duchamp, M. *Duchamp du Signe*. Paris: Flammarion, 1992; hay trad. española de J. Elías y C. Hesse. Barcelona: G. Gili, 1978).

⁹El juego de palabras es de Crimp y lo aplica a la fotografía: *On the Museum's Ruins*. Cambridge (Mass.)/London, 2000, p. 71.

¹⁰Ese breve paso de Duchamp es el que señala Richard Wollheim como *minimal art*, denominación que más tarde se aplicaría al llamado minimalismo. Wollheim, R. "Minimal Art" en Battcock, G. (ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968.

¹¹En parecido sentido, Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 142.

¹²Los filmes de Chaplin son ilustrativos al respecto.

¹³Leer Benjamin, W. (1988:148).

¹⁴*Ibid.*, p. 151.

¹⁵Los conceptos manejados se hallan sobre todo en "Más allá del principio del placer", "Introducción al simposio sobre la neurosis de guerra" y "El 'yo' y el 'ello'". FREUD, S. *Obras Completas*, tomo VII [trad. L. López Ballesteros, rev. J. Numhauser]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.

¹⁶Véase el epígrafe 4 de BENJAMIN, W. (1973a:103 y ss.) y compárese con cuanto se dice en "Breve historia de la fotografía", en las pp. 74 y ss. de la misma publicación.

¹⁷W. Benjamin (1973: 47-48) dice que la cámara de cine hace presente el *inconsciente óptico*.

¹⁸Juan A. Ramírez hace, aunque en otro sentido, una lectura conjunta del *ready-made*, el *Gran Vidrio* y el *Étant donnés...*: *Duchamp, del amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela, 1992.

- ¹⁹ Ver *Rauschenberg Express* [catálogo de exposición]. Madrid: Caja Madrid/Museo Thyssen Bornemisza, 2006.
- ²⁰ Así Barbara Rose en “Express. Rauschenberg a toda velocidad”, en el citado *Rauschenberg Express*.
- ²¹ El IVAM posee la serie que puede verse en Rouse, Y. *Contar historias*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.
- ²² Crimp, D. “The End of Painting”, *On the Museum's Ruins* (with photographs by Louise Lawler). Cambridge (Mass.)/London (UK): 2000, p. 122. Pueden verse otras observaciones de Crimp en “Imágenes” en Guasch, A. M. (ed.) *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1993*. Madrid: Akal, 2000, pp. 87-95.
- ²³ Sobre esta cuestión, Foster, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* [trad. A. Brotons]. Madrid: Akal, 2002, pp. 150 y ss.
- ²⁴ Celebrada a inicios de 2006 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y antes en el MACBA.
- ²⁵ La frase es de Richard Serra. Calvo, G. “Entrevista a Richard Serra”, *Arte y Parte*, n. 57, junio-julio, 2005, pp. 13-33.
- ²⁶ Que, dentro y fuera de España, no suele ser el mejor dotado del museo. Cfr. Zolberg, V., “An Elite Experience for Everyone”: Art Museums, the Public and Cultural Literacy”, en Sherman, D. J. and Rogoff, I. (eds.) *Museum Culture*. London: Routledge, 1994, pp.49-65.
- ²⁷ Programas de ese estilo se han abordado por el MUSAC y el MACBA.
- ²⁸ Revisar Bernier, Ch. *L'Art au Musée*. Paris/Budapest/Torino: L'Harmattan, 2002, p. 67.
- ²⁹ Ver al respecto Crimp, D. *On the Museum's Ruins* (with photographs by Louise Lawler). Cambridge (Mass.)/London: 2000, pp. 44 y ss.
- ³⁰ Comisariada por A. E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto. Existe catálogo con el mismo título de la muestra: Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.
- ³¹ El espacio expositivo era insuficiente para las obras expuestas, por lo que éstas aparecían acumuladas y sin el orden apropiado. La información dada de cada obra era ilegible desde la distancia impuesta por razones de seguridad.
- ³² Cfr. Crow, Th. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* [trad. J. Chamorro Mielke]. Madrid: Akal, 2002, pp. 146-149. No insisto por ser muy conocidas en las iniciativas críticas de autores como Marcel Broodthaers o Daniel Buren. Ver Buchloh, B. H. D. “Formalismo e Historicidad” en el libro de igual título [trad. C. del Olmo y C. Rendueles]. Madrid: Akal, 2004.
- ³³ Se denominaron, respectivamente, Goya. *Los Caprichos, dibujos y aguafuertes* [catálogo. Madrid: Banco Central Hispano/Calcografía Nacional, 1994] y *Estampas de la Guerra de la Independencia* [catálogo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Caja Asturias/Calcografía Nacional, 1996].
- ³⁴ Comisariada por Richard Morphet, existe catálogo: *Encounters. New art from Old*. London: National Gallery, 2000.
- ³⁵ La muestra se titulaba *Mensajes cruzados. Parlamentar con lo real en el tiempo* y se celebró en el año 2004.
- ³⁶ *Sevilla 3 x 2*, fue comisariada por Claudio Zulián. Existe catálogo (Sevilla: Consejería de Cultura, 2005).

Bibliografía

- ADORNO, TH. W.** *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* [trad. M. Sacristán]. Barcelona: Ariel, 1962
- ADORNO, TH. W. Y HORKHEIMER, M.** *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* [ed. J. J. Sánchez]. Madrid: Trotta, 1994
- ALTHUSSER, L.** [1969] *Ideologías y Aparatos Ideológicos de Estado* en Theoria, Universidad Complutense, www.ucm.es/info/eurotheo/e_books/index.html [consulta: diciembre 2006]
- BENJAMIN, W.** “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, ep. 3, *Discursos Interrumpidos I* [ed. Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus, 1973
- BENJAMIN, W.** “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I* [ed. Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus, 1973
- BENJAMIN, W.** “Sobre algunos temas de Baudelaire”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* [ed. Jesús Aguirre]. Madrid: Taurus, 1988
- BERNIER, CH.** *L'Art au Musée*. Paris/Budapest / Torino: L'Harmattan, 2002
- CALVO SERRALLER, F.** *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1990
- CRIMP, D.** *On the Museum's Ruins*. Cambridge (Mass.) / London, 2000
- DANTO, A. C.** *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte* [trad. C. Roche]. Barcelona: Paidós, 2005
- DEBORD, G.** *La sociedad del Espectáculo* [ed. J. L. Pardo]. Valencia: Pre-Textos, 2002
- DUQUE, F.** *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001
- DUNCAN, C.** *Civilizing Rituals inside Public Art Museums*. London and New York: Routledge, 1995
- FOUCAULT, M.** *La arqueología del saber* [trad. A. Garzón del Camino]. México: Siglo XXI, 1970
- JIMÉNEZ, J.** *Teoría del Arte*. Madrid: Tecnos, 2002
- SCHAEFFER, J.-M.** *Adiós a la estética* [trad. J. Hernández]. Madrid: Antonio Machado Libros/ La Balsa de la Medusa, 2005