

# 553

Escrituras

## La intimidad de Estelrich

La edición de sus 'Dietaris' nos permite comprender mejor la vida política y sentimental del principal ejecutor cultural del noucentisme

Página 14

Expuesto

## Barcelona irreverente

Una exposición en el Museu Marès muestra las formas del escarnio popular con que los ciudadanos del siglo XIX trataban al poder

Página 18

Reciclaje

## El país de 'Mongolia'

Nace y se consolida una nueva revista mensual satírica, con un lenguaje provocador y carnavalesco, a prueba de secuestros, por ahora

Página 30

## Cómo mirar el museo

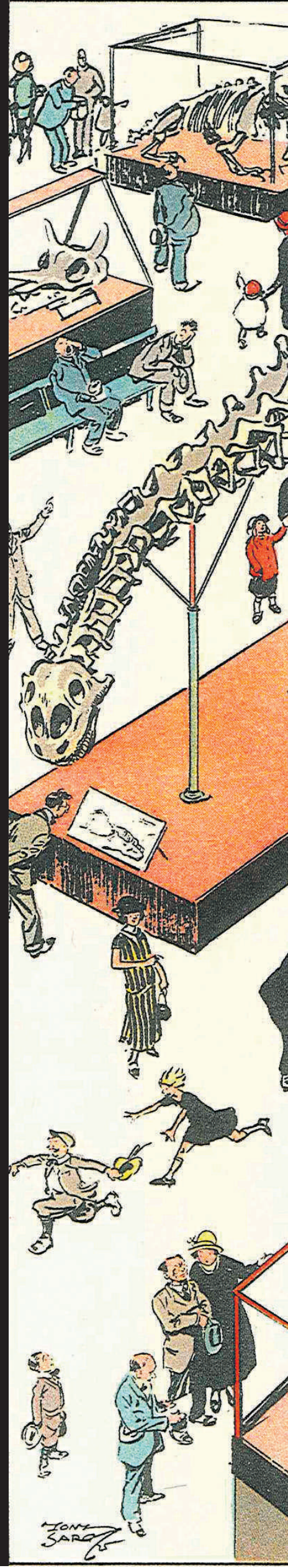
Es necesario imaginar nuevas estrategias para modificar la relación disciplinada del espectador ante el arte

Páginas 2 a 5 y Documental

cultura|s

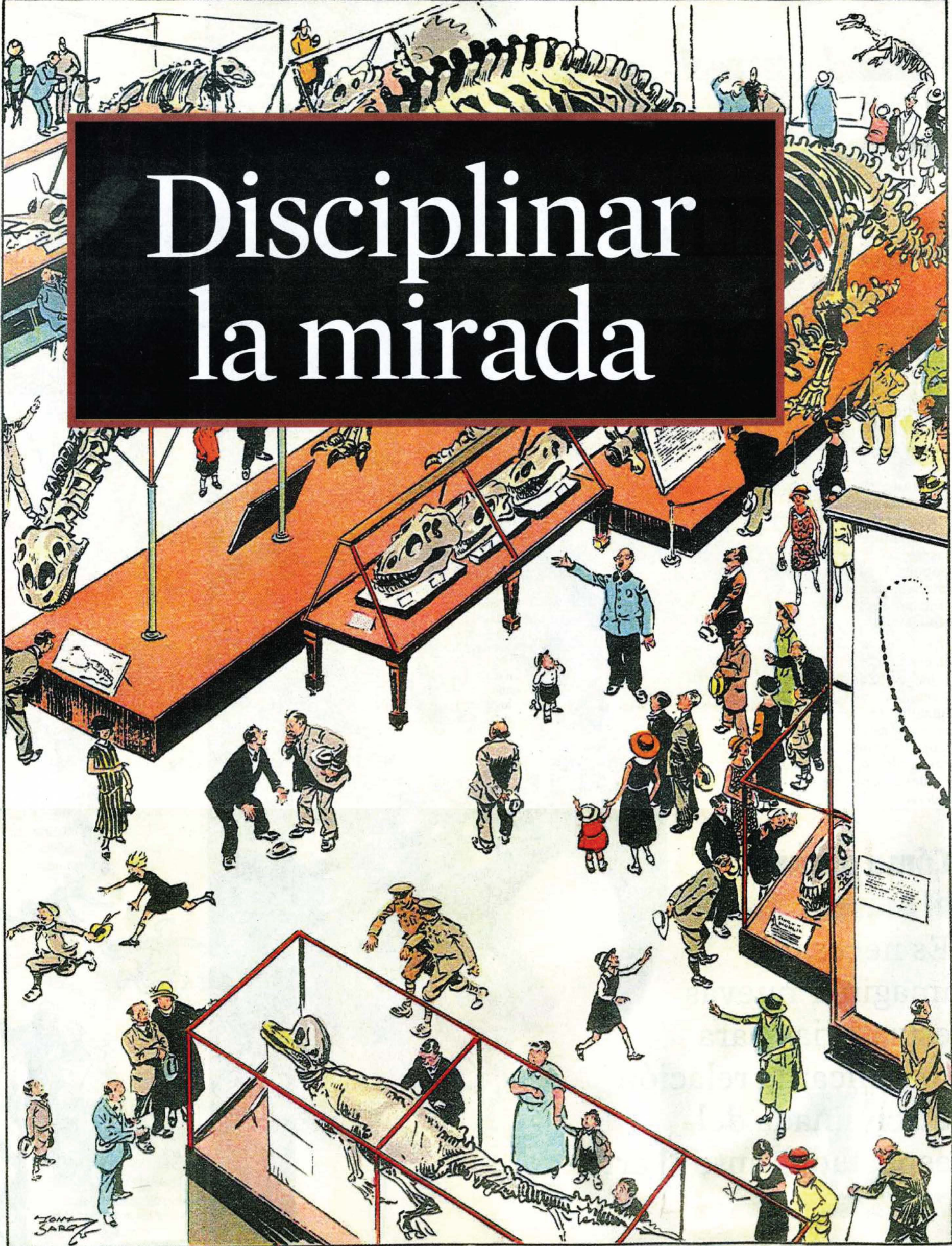
MIÉRCOLES 23 DE ENERO DEL 2013

LA VANGUARDIA





# Disciplinar la mirada





## Desde su consolidación como espacios públicos, los museos se han aplicado en disciplinar a los ciudadanos en su relación con las obras de arte; un intercambio que, cada vez más, tiene repercusiones en las relaciones del público con el artista y en los procesos mismos de creación

**Jorge Luis Marzo** es comisario de la exposición 'No tocar, por favor' para el Museo Artium de Vitoria (mayo del 2013), en la que se explora cómo los museos disciplinan al ciudadano respecto al consumo y percepción de las imágenes artísticas. Blog del proyecto: notocarporfavor.wordpress.com

A la izquierda, 'Up & Down New York', de Tony Sarg (1926, Museum of Natural History); abajo, normas de comportamiento en el Museo de Guadalajara (México); a la derecha, arriba, visitantes en el Museo del Louvre (París)

### JORGE LUIS MARZO

A mediados del siglo XIX, los principales museos europeos y americanos crearon normativas específicas de comportamiento para el público que visitara sus salas de exposición. En 1918, el Museo de Guadalajara (México) imprimía en porcelana –aún presente en la entrada del museo– el perfecto resumen de todas ellas: “No se permite la entrada a menores de edad si no vienen acompañados de personas mayores”. “Se prohíbe entrar con bastones, cámaras fotográficas o perros”. “Se prohíbe tocar los objetos”. “No se permite fumar en las Galerías y se suplica quitarse el sombrero”. En la Catedral de Guadalajara, dos calles más arriba, figura otro letrero similar en el pórtico de acceso: “Vístase decorosamente. Favor de quitarse el sombrero. Prohibida la entrada a los animales. Evite hablar. Enseñe a los niños a comportarse. Aprenda cuando sentarse, arrodillarse y pararse”. Los podríamos intercambiar y nadie notaría la diferencia.

Con la construcción del estado burgués, pronto aparecieron numerosos instrumentos para disciplinar civilmente al ciudadano, desplegando determinadas pedagogías que hicieran posible la elaboración de conductas públicas adecuadas. Las instituciones culturales, al

igual que otras, como las laborales, las sanitarias o la punitivas, incluso el propio hogar, pasaron a regirse mediante baremos a través de los cuales educar a los ciudadanos en la quimera de una comunión pública, aseada y desconflictuada. Las instituciones de la cultura (museos, teatros, auditorios, y más tarde, el cine) convirtieron sus espacios en algo más que escenarios de contemplación: los hicieron espejos y festejos de las virtudes liberales de las nuevas masas de espectadores. Al nacionalizar las herencias culturales, vehículos idóneos para constituir relatos identitarios de los estados-nación, y al derivar el culto a los objetos de la iglesia al museo, estas instituciones se modelaron como *espacios públicos* en los que exponer el grado de éxito conseguido a la hora de disciplinar la propia privacidad, de amaestrar la propia individualidad, de reprimir las emociones: “Entre en el museo como visitante, salga como ciudadano”. El respeto hacia los objetos del pasado (y hacia el relato que imponen), y la autoridad que el museo despliega al presentar obras de arte legitimadas académicamente, se convirtieron paulatinamente en los argumentos principales que los legisladores esgrimieron para presentar las normas de conducta en clave educativa.

Así, la Ópera de París (1875), en palabras de su arquitecto Garnier, tenía como uno de sus propósitos el de imponer un “silencioso temor”, en concreto dirigido a una nueva clase que irrumpía en espacios antes acotados a la aristocracia. Fue esa clase *media* la que pronto hizo suyo ese silencio, convirtiéndolo en símbolo social de separación frente a los modos tanto de nobles y ricos como de trabajadores. El sociólogo Richard Sennett ya analizó en su día cómo hacia mediados del siglo XIX se había vuelto de rigor el desprecio a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto, a diferencia del siglo XVIII, cuando los aplausos o los abucheos a los actores se producían arbitrariamente. En 1870, el aplauso había adquirido una nueva forma: ya no se interrumpía a los actores en medio de una escena sino que se aguardaba



hasta el final para aplaudir. Hablar en medio de una función era ahora signo de mal gusto. Las luces de la sala también se atenuaron a fin de reforzar el silencio y concitar la atención sobre el escenario.

En los museos, los espectadores comenzaron a asumir determinados rituales a la hora de observar una obra de arte a través de gestos de placer o discriminación antes exclusivos de los mecenas. La compostura requerida se orientó a crear plena conciencia del acto público de mirar aquello que ha sido

cultura de memoria social, la que hace posible que se movilicen los objetos más allá de las paredes del museo, que se conviertan en iconos.

Es por ello que, tanto desde la antropología visual como desde el propio arte, siempre ha habido un especial empeño en analizar los rituales y dinámicas de observación de los espectadores en un museo. El objetivo a menudo no es otro que *hacer consciente* al espectador de las implicaciones que los contextos tienen en la constitución de



Adolf Hitler, con el sombrero en la mano, durante la visita que realizó a la exposición 'Arte Degenerado' (Munich, 1937), que recogía obras consideradas bárbaras por el nazismo

previamente avalado: tomar distancia, acercarse mucho para comprobar detalles, no tocar, no hacer ruido. “Mirar una obra de arte no es inevitable, sino una actitud que encapsula un ritual y sugiere un significado”, ha hecho notar Carlos Re-

## Desde el siglo XIX, las instituciones culturales pasan a ser algo más que escenarios de contemplación

yero. Michel de Certeau y otros también comprobaron cómo ir al museo es performativo porque es un proceso interiorizado que requiere repetición, obliga al movimiento del cuerpo del visitante de una imagen a otra, de un objeto a otro. Y es precisamente esa repetición, combinada con una estruc-

las funciones de la imagen, de forma que puedan orientarse con más criterio en un mundo social y mediático monopolizado por la misma. Decenas de fotógrafos han intentado captar los momentos de los espectadores en los museos: Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Eve Arnold, Willy Ronis, Elliott Erwitt, Alecio de Andrade, Thomas Struth, Patricia Thompson o Andy Freedberg se han acercado a la fascinación de ver a los demás mirar lo que está ahí para ser mirado. Y no pocos artistas también se han hecho eco tanto del universo disciplinario del entorno museístico (los vigilantes de sala, por ejemplo, o los guías), como de la presencia de actitudes *indisciplinadas* en el mismo (como actos de iconoclasia y robos).

El trabajo de la artista Mireia c. Saladríguez es paradigmático en este sentido al rastrear sustraccio- ➤





temporáneo más conveniente que problemática. El efecto democratizador de estos espacios era evidente, aproximándose a la estética del laboratorio y los nuevos apartamentos racionalistas, aunque favoreció cierta frustración, al mostrar diseminadas obras más herméticas en relatos más complejos, firmados por una figura con mucho futuro: el comisario artístico.

Los esfuerzos por democratizar la experiencia artística en estos años quedaron patentes en el nuevo Stedelijk de Amsterdam (renovado tras la Segunda Guerra Mundial), en cuyo acceso se situaron servicios como los talleres infantiles, la cafetería y la librería, o en la política de comisariado del MoMA, donde junto a Picasso se expusieron sin complejos "objetos útiles de menos de cinco dólares" (*Useful objects under five dollars*, 1938). El Guggenheim de Nueva York, inaugurado en 1959, hizo del edificio un protagonista, de su visita un evento y del visitante una mercancía que circulaba ágil y ordenadamente. Es un edificio que fuerza, en su rampa ascendente, a que las obras conformen una secuencia lineal. Futuros museos, como el parisino D'Orsay, y comisarios, como Harald Szeemann, combatirán esto ideando recorridos que invitan por el contrario a la deriva y el diálogo inesperado entre obras. Son espacios para un visitante activo, en las últimas décadas del siglo XX, acostumbrado ya a imaginar el museo como un lugar de tránsito y agitación, en el que el debate y la polémica son norma. De hecho, hay cosas que se toleran en ellos que, en otros medios o espacios, resultan inaceptables.

El Centro Pompidou, inaugurado en 1977, confundió hábilmente la experiencia artística con la comercial, formativa, ociosa, turística y social. La colección de arte pasó a un segundo plano, de hecho a una segunda planta, actuando casi como estímulo publicitario del verdadero mercado del arte, el de los catálogos, pósters y parafernalia que la gente se lleva a casa.

## Despertar al visitante de ese trance en el que sólo ve lo que ya conoce es quizás lo más urgente

La arquitectura ya no sirve a las obras tanto como al visitante, a su flujo, a quien se le procuran más experiencias que conocimiento (aprendiendo mucho de los parques temáticos, aunque sea para museificar el holocausto judío). Es un espectador atraído por la singularidad de los mismos edificios que, a menudo, es lo único que retiene de su visita. Despertar al visitante de este trance, en el que sólo ve lo que ya conoce, es quizás lo más urgente. |

## El artista y su público

# El doble filo

FÉLIX PEREZ HITTA

Uno de los atractivos de las obras de arte hechas por los llamados *outsiders* (marginados, enfermos mentales, autodidactas, niños...) es que estos, por lo común, no tienen en cuenta al público cuando las crean; los gustos y preferencias del público no entran en sus cálculos conscientes durante la fabricación de los objetos. Por otro lado, a la pregunta ¿para quién pinta sus cuadros?, muchos artistas contestan el tópico "principalmente para mí mismo". Hace tiempo que esa respuesta se ha hecho sospechosa de falsedad. La corrupción que trae siempre consigo el dinero abundante ha producido artistas que sólo se preocupan de su cotización y de las estrategias de comunicación que les puedan hacer medrar. Por el contrario, las obras de los llamados enfermos mentales o los niños se supone están hechas por una necesidad interior del autor, ajena a lo que pueda opinar su posible público, y eso los libra a priori de cualquier sospecha de prostitución.

El museo es la principal institución sancionadora del valor (y del precio) de las obras de arte; da fuerza de ley al valor que el libre mercado insinúa. No ha de extrañarnos que muchos galeristas compitan por que las obras de sus artistas formen parte de las colecciones de los museos. Pero hay artistas, y no sólo entre los marginales o fracasados, también entre los más o menos consagrados por la propia institución, que se niegan a trabajar sólo para el visitante habitual de gale-

rias, para los *amateurs* ya familiarizados con el arte; se resisten a renunciar al público *casual*, que simplemente pasaba por ahí. Pero esos artistas incómodos con y para el museo saben que el público casual tampoco entra en él con la mirada limpia o inocente; en sus cabezas resuena la desconfianza a un mundo cerrado, opulento y desconocido para ellos; en sus ojos brillan aún las imágenes rápidas, vibrantes y banales de la televisión y otras pantallas. El artista, si quiere captar la atención de ese sr. cualquiera, debe competir, a veces también en banalidad, con las mil ofertas atractivas del mundo moderno.

### Fronteras

En el diseño de estrategias para captar clientes andan hoy ocupados muchos museos. Estas inquietudes han llevado a un auge de la atención dedicada a los formatos expositivos, a los contenedores del arte, al arte del comisariado de exposiciones, a los archivos, etcétera. Ya han empezado a *musearse* las maneras de exponer y *musear*. Como dice Joan Fontcuberta, hoy las fronteras entre los distintos roles del mundo del arte se han difuminado: artista, comisario, teórico, galerista, archivista... Algunos artistas juegan a cambiar las máscaras de esos personajes del arte y en ello consiste en parte su obra. Además, nunca como hoy había estado la belleza artística tan fragmentada en géneros, subgéneros e híbridos; nunca tan dispersa en tal variedad de formas y proviniendo de

fuentes de naturaleza tan distinta. Vale más que nunca la afirmación de Paul Valéry: "La simple proposición de una *Ciencia de lo Bello* debería ser fatalmente invalidada por la diversidad de las bellezas producidas en el mundo y en el tiempo. Tratándose de placer no hay más que cuestiones de hecho. Los individuos gozan como pueden y de lo que pueden; y la malicia de la sensibilidad es infinita".

Sin embargo, hay distintos niveles de experiencia y discusión acerca de las artes: de análisis serios y documentados que intentan dejar hablar a las obras hasta proyecciones subjetivas de un espectador que nada quiere saber y cuya vivencia no dice (ni aprende) nada de ellas. Hay objetos kitsch, pero también una mirada kitsch que convierte cualquier obra, incluso las más logradas y complejas, en pretexto para dar rienda suelta a idiosyncrasias narcisistas. Las grandes obras del pensamiento o el arte se reconocen, decía Felipe M. Marzoa, en que son susceptibles de exégesis infinita, es decir, se las puede explicar e interpretar, sin agotarlas, eternamente; cada siglo, cada generación, hallará en ellas cosas nuevas y se verá reflejada de diferente forma. Y esto sucede no sólo en virtud de que la malicia de la sensibilidad de cada época es diferente y es lógico que cada una vea algo distinto en los mismos objetos, sino que sería consecuencia de la propia riqueza de sentidos y pensamiento que ofrecen las obras.

La vivencia artística está hecha de un ir y venir de la experiencia directa al estudio histórico y formal. Está en manos de cada espectador el ir lo lejos que pueda y quiera en su relación con las fabricaciones artísticas concretas. La cuestión es si los museos, como están planteados, propician o entorpecen nuestra relación con el arte. |

Abajo, instalación de Barry McGee en el San Francisco Museum of Modern Art (1998)





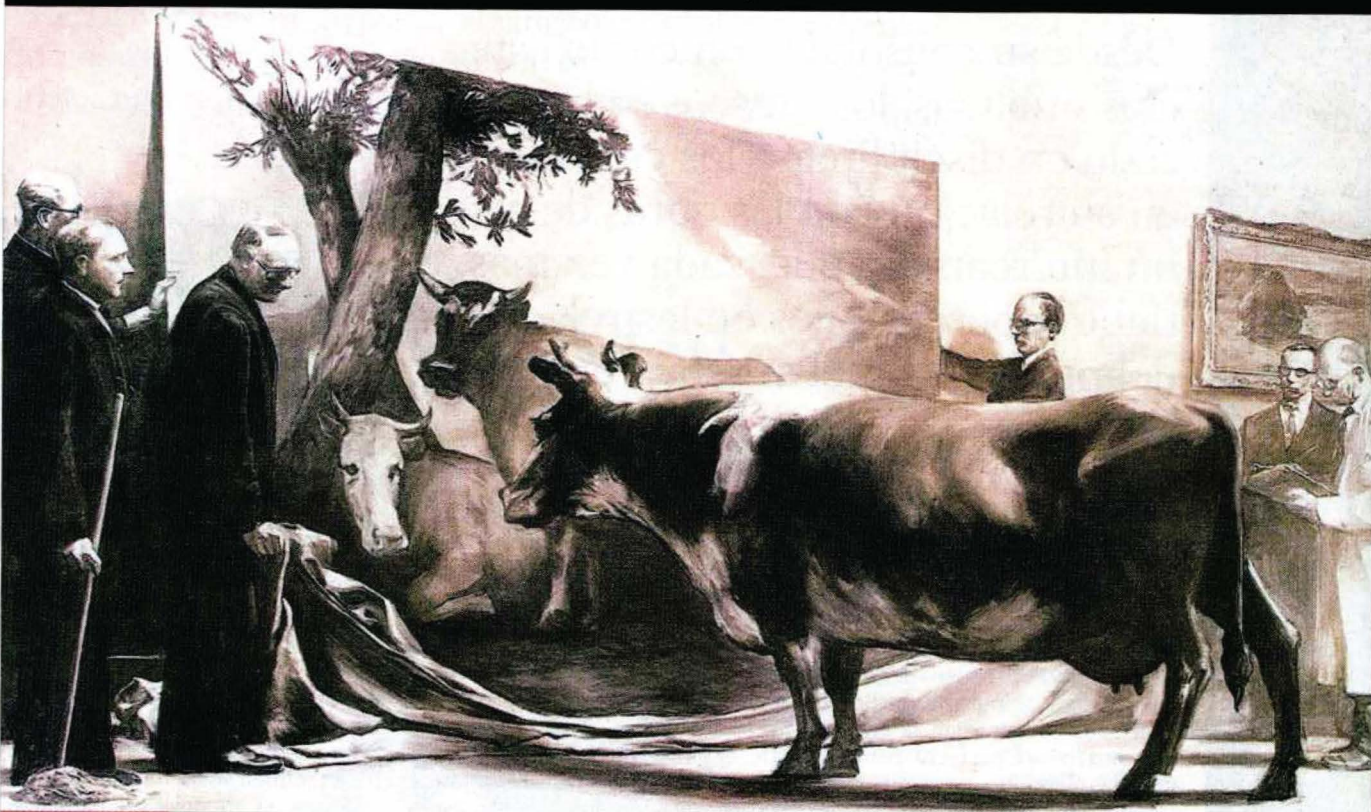
nes de fragmentos de obras expuestas en museos por parte de algunos espectadores y entrevistados para bucear en los imaginarios que condujeron a aquellas acciones, no siempre interpretables como meros *robos*. Artistas como Félix González-Torres, Cyprien Gillard, Lucas Ospina, Eva Rothschild, Karmelo Bermejo, Alba Aguirre, Jordi Ferreiro, Mike Nedo, Nicolás Floc'h, Benjamín Alcántara, Oriol Vilanova o Euskal Artisten Elkarten se han conducido por las mismas premisas.

Es necesario señalar, sin embargo, que el conjunto de disciplinas inducidas que nacieron en los museos acabaron eventualmente revelando una de las paradojas de la modernidad: que las imágenes y las representaciones adquieren distintos niveles de artisticidad (y por lo tanto de autorización) dependiendo del contexto en el que se presentan. Una parte esencial de la historia de la *función artística* de las imágenes en el siglo XX vino marcada por un experimento simple y contundente: ¿Qué pasa cuando pongo un orinal sobre una penna, en una galería? ¿Dónde radica la artisticidad? ¿En el objeto, o en el contexto que le asigna una determinada función? Hoy ese orinal de Duchamp es, quizá, la obra de arte más importante de su tiempo. Un orinal comprado en una tienda. La experiencia autorizada y socialmente legitimada del arte se dirime siempre en el ámbito de espacios codificados artísticamente: museos, galerías o espacios acotados al uso. Es el museo, más que las propias piezas expuestas, el que en gran medida hace posible una determinada disciplina.

En algunas de las fotografías realizadas en el Instituto de Arqueología de Munich, en 1937, durante la visita de Hitler a la inauguración de la exposición *Arte Degenerado*, (*Entartete Kunst*) que mostraba las obras de arte modernas consideradas bárbaras e infrahumanas por los nazis, se puede apreciar que los jerarcas y el propio Hitler se quitaron el sombrero o la gorra frente a

## El orinal de Duchamp es la mejor muestra de que es el contexto el que determina la 'artisticidad' de la obra

las obras burdamente colgadas en las paredes del museo. ¿No se supone que, en el marco de su aberrante visión, estaban frente a obras que nada tenían de artísticas, sino que eran productos culturalmente aborrecibles? ¿Por qué se iban a quitar el sombrero? Es cierto que hace calor en Munich en el mes de julio, cuando se inauguró la exposición, pero siempre te queda la duda... la duda de si se quitaron el sombrero simplemente porque estaban en el museo. |



Arriba, 'The Innocent Eye Test', de Mark Tansey (1981)

### El museo y la obra

# Escuelas de visión

ANDRÉS HISPANO

Los museos, aprendiendo en gran medida de espacios religiosos y comerciales, dictan en su arquitectura maneras de ver, comprender y valorar. El museo, en este sentido, es una superficie discursiva, espacio de conocimiento, "una estructura -en palabras de Santos Zunzunegui- en la que los elementos formales preconfiguran la acción de los visitantes y revelan la del sujeto colectivo que la destina". Es decir, son espacios que guían nuestra mirada desde criterios que la propia arquitectura encarna. A un museo se va para apreciar una obra, admirar una colección o disfrutar del museo mismo, consumirlo como un producto más. Es pues un espacio que ha servido para prestigiar objetos, coleccionistas, arquitectos, ciudades, estados y, sobre todo, a sus visitantes.

Si en los espacios que anteceden al museo decimonónico los objetos servían a una escenografía -la del poder y el conocimiento-, en los posteriores modelos, arquitectura e interiorismo serán pensados para ensalzar la obra, ponerla en relación con otras y construir con todas ellas itinerarios, relatos artísticos, históricos o científicos. Para que estos itinerarios sean inteligibles y puedan recorrerse de una manera intuitiva, los responsables de su diseño han aprendido a dirigir nuestra atención ayudándose de grafismos, mobiliario y tecnología en constante evolución, desde

la urna y la vitrina hasta el diorama y la pantalla. El arquitecto John Soane (1753-1837) ejemplifica este tránsito de la acumulación abrumadora al itinerario asimilable: atiborró su casa londinense de objetos valiosos sin dejar un centímetro libre (a la manera de los antiguos gabinetes de curiosidades), pero fue a su vez el primer arquitecto de museos, capaz de diseñar espacios luminosos y secuenciados (Dulwich Picture Gallery, 1817), lejos de las paredes repletas de cuadros que aún podían verse, por ejemplo, en los Salones de París.

La proximidad de una obra a otra, así como si esta lleva marco o

## Las vanguardias replantearon radicalmente el museo: un nuevo arte exigía un nuevo medio

no, el color de la pared o la presencia de cortinas, peanas, cartelas o catenarias, no sólo determinan la apreciación de una obra sino que dictan silenciosamente una idea de *lo valioso* o *lo artístico* y las experiencias que pueden asociarse a ello. Hace años, por ejemplo, que nadie ha visto *La Gioconda* si no es asomando entre una multitud y tras un cristal blindado que refleja a sus admiradores. ¿Envidian las obras adyacentes el cristal blindado? ¿Les prestaríamos más aten-

ción? Algunas lecciones sobre cómo subrayar o distraer la atención sobre algo se han aprendido accidentalmente, como ocurrió en el Salón de París de 1859, en el que se quiso evitar el escándalo ante una escultura de Emmanuel Fremiet (un gorila arrastrando el cuerpo de una mujer) ocultándola tras una cortina... que naturalmente atrajo largas colas de curiosos.

La evolución del museo fue muy lenta hasta entrado el siglo XX, cuando las vanguardias forzaron un replanteamiento radical. En 1913, *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp, fue presentado en el célebre *Armory Show* de Nueva York entre cortinas, cenefas y ornamentos con los que quisieron disfrazar un almacén militar. Algo chirriaba de manera insostenible: un nuevo arte exigía un nuevo medio. Se comprende que Malevich expusiera un cuadro en una esquina (1915) o El Lissitzky inaugurase como obra una habitación blanca, prácticamente desnuda (1927).

Pasada la década de los treinta, el modelo de *cubo blanco* (museos de estética racionalista, blancos, rectilíneos y sin ornamentos) se había generalizado, inaugurando una nueva etapa de atmósfera neutral que, pronto se descubrió, tanto daba como quitaba. Algunos artistas incorporaron desde ese mismo momento en su obra los recursos del viejo museo: vitrinas, gabinetes, archivadores... artilugios desde los que enmarcar y guiar nuestra atención, ahora insosteniblemente alejada de toda narrativa. La primera maleta de Duchamp y las primeras cajas de Joseph Cornell pertenecen a este periodo, entorno a 1940. A pesar de las críticas suscitadas más tarde, en muchos aspectos la asepsia de estos espacios, y su nueva versatilidad, era para el arte con-