

# Modelo museo

## El coleccionismo en la creación contemporánea

Edición a cargo de Javier Arnaldo

© DE LA EDICIÓN Y DE LOS TEXTOS: LOS AUTORES.  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.  
MODELO MUSEO. EL COLECCIONISMO EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA.  
© IMÁGENES DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO S U+M A [UNIVERSIDAD+MUSEO].  
ISBN: 978-84-338-5598-5  
Depósito legal: Gr./2.098/2013  
Edita: Editorial Universidad de Granada.  
Campus Universitario de Cartuja. Granada.  
Diseño y maquetación: María Cabello Sánchez.  
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.  
Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada  
Colabora el Grupo Complutense de Investigación S U+M A [Universidad+Museo].

Artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual. Cita e ilustración de la enseñanza.

1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada. Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.
2. No necesitará autorización del autor el profesorado de la educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades.

# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Presentación .....   | 9   |
| I. El museo como modelo y como condición   |     |
| Javier Arnaldo: <i>El museo en los protocolos de la creatividad</i> .....  | 13  |
| Natalia Ruiz: <i>El museo en el cine</i> .....   | 25  |
| Nuria García Arias: <i>Coleccionismo en la red</i> .....   | 37  |
| II. El coleccionismo. ¿Materia o método de creación contemporánea?   |     |
| Mercedes Valdivieso: <i>Collage de una vida: el coleccionismo de Hannah Höch</i> .....                             | 49  |
| María Bolaños: <i>El “museo secreto”. El taller del artista como espacio privado<br/>    de la colección</i> ..... | 77  |
| Isabel M <sup>a</sup> García: <i>Museografía creativa</i> .....  | 83  |
| Carmen Bernárdez: <i>Archivo y entropía</i> .....  | 99  |
| Joan Fontcuberta: <i>Imágenes impulsivas. La colección como necesidad</i> .....                                    | 115 |

# PRESENTACIÓN

Los museos, lejos de limitar sus funciones a la custodia y conservación de obras, tienen un papel fundamental en múltiples aspectos de la vida pública, la educación, la generación de conocimiento, la integración social, etc. Pero además han incidido poderosamente en la definición de la propia naturaleza del hecho artístico, tanto por lo que concierne a la forma en la que se preserva su memoria como en lo que afecta a los hábitos y modelos de la creación artística contemporánea. El museo como materia de creación y de reflexión artísticas y el coleccionismo como fórmula del conocimiento teórico fueron objeto de consideración desde diversos aspectos en el seminario que se convocó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid los días 15 y 16 de marzo de 2011, cuyos resultados recoge la presente publicación al reunir la mayor parte de su ponencias. El seminario dio pie a un fecundo debate entre los ponentes, estudiantes e interesados, contó con una mesa redonda en la que participaron Manuel Hernández Belver y María Acaso (MUPAI), y con la intervención de los autores de este libro, así como de Teresa Pérez-Jofre y de Patricia Molins, ambas con una muy larga trayectoria profesional en el ámbito de los museos: Molins en el MNCARS y Pérez-Jofre en esta misma institución, además de en Es Baluard, el Guggenheim Bilbao, el Museo Thyssen-Bornemisza y otros centros y organismos. También Selina Blasco, profesora de la Universidad Complutense y creadora de un valiosísimo archivo de imágenes que interpretan o intervienen la naturaleza del museo, estuvo entre las ponentes del encuentro.

Los artículos que recoge el libro quedan distribuidos en dos secciones complementarias que responden al modo en el que se articuló el propio seminario: de un lado el paradigma del museo, de otro el del coleccionismo. El museo ha desbordado en la sociedad contemporánea su función de espacio de conservación de bienes artísticos para afianzarse como agente vertebrador de la cultura viva e incluso como entidad que se presta a servir como materia prima de la propia creación artística. El coleccionismo, por otro lado, aun siendo un atributo característicamente asociado al museo, como administrador ideal de colecciones, se impone en las circunstancias de la cultura moderna y actual como dinámica privilegiada de mimetización de la realidad para el arte. En torno a esos dos componentes hoy en día indisolubles, el museo y el coleccionismo, reflexionan los artículos aquí reunidos, que trazan un espectro de cuestiones suficientemente amplio como para que la incidencia colosal que estos fenómenos tienen en la civilización contemporánea pueda tenerse por esbozada.

Tanto los condicionantes estéticos que priman en la musealización de los exponentes artísticos y son objeto de reflexión en las nuevas creaciones y el museo como ámbito de revisión crítica del arte nuevo, como la interpretación de la experiencia del museo en la cinematografía y el diálogo asimétrico que se ha desarrollado entre el coleccionismo como instancia museística e Internet como herramienta de comunicación de colecciones sin límites físicos están entre los temas que se abordan en la primera mitad.

El estudio de la obra de una artista-coleccionista y que convierte el coleccionismo en método eminente de interpretación creativa, como es el lúcido caso de Hannah Höch, la consideración del taller del artista moderno como lugar acotado con la medida propia de un museo privado, el de las cambiantes museografías del arte del siglo XX, sometidas a una constante problematización sobre la naturaleza misma del hecho artístico, dependiente de su propia condición expositiva, la dualidad archivo-entropía como régimen que expresa una polaridad en el orden del juntar y coleccionar que domina en la forma de trabajo de un sinnúmero de artistas, y, finalmente, la deriva de la imagen consecuentemente condicionada por el coleccionismo a la vez que por la plétora de instantáneas que se suman sin solución de continuidad y, hasta cierto punto, ordenan en Internet, y establecen una nueva significación de la representación visual en la era de la virtualización de las emociones componen el conjunto de temas que se estudian en los artículos ordenados en la segunda sección.

La publicación conjunta de estos estudios podrá ser de utilidad a los interesados en un tema sin duda polémico y que en la actualidad es objeto frecuente de seguimiento crítico. Cuenta con la aportación de una muy competente estudiosa del tema del museo en el cine como Natalia Ruiz, de la historiadora del arte Nuria García Arias, que ha volcado sus intereses de investigación en los condicionantes que Internet ha introducido en la comunicación museística, con la contribución asimismo de la profesora de historia del arte de la Universitat de Lleida Mercedes Valdivieso, entre cuyos estudios destacan los dedicados a mujeres de las vanguardias históricas de Centroeuropa, de María Bolaños, hoy directora del Museo Nacional Colegio de San Gregorio y muy destacada autora de estudios de museos, de Carmen Bernárdez, profesora de historia del arte en la Universidad Complutense, muy comprometida en sus publicaciones con el estudio del arte contemporáneo, de Isabel M<sup>a</sup> García, también profesora de la UCM, cuyo principal objeto de investigación son los estudios de museos, y de Joan Fontcuberta, fotógrafo, historiador de la fotografía y teórico de la imagen, cuya obra es objeto de referencia imprescindible para todo pensar sobre cuanto condiciona el hecho artístico en la actualidad. La capacidad de determinación que el museo tiene sobre esa actualidad del arte queda apuntada con las muy diversas y complementarias aproximaciones que aquí se agrupan.

J.A.

# I. EL MUSEO COMO MODELO Y COMO CONDICIÓN

# *El museo en los protocolos de la creatividad. La exhibición como cultura*

Javier Arnaldo

En toda exposición de obras de arte hay dos invitados: las piezas y el público, que se juntan en el espacio de exhibición. Las colas de público que se formaban en Londres delante de la Royal Academy en 1997, cuando se expuso *Sensation* [fig. 1], y las obras de Damien Hirst, los hermanos Chapman, Sarah Lucas, Marcus Harvey y demás Young British Artists que esperaban en las salas estaban convidados a establecer el diálogo del arte que la cultura de la exposición propicia ejemplarmente. Desde hace tiempo el arte está para ser visto y no se ponen impedimentos para que sea accesible a la vista, sólo que se requiere el esfuerzo de hacer la cola. El espacio de la exhibición es ahora el espacio del arte y son los objetos artísticos autónomos y los sujetos libres los que interactúan en las exposiciones y en los museos. Fuera del espacio de exhibición podía estar hablándose de los escándalos y provocaciones de *Sensation*, del tiburón sumergido en formol y de la imagen de Mya, la torturadora de niños<sup>1</sup>, dentro, sin embargo, los visitantes realizaron la prueba de su experiencia estética.



*Fig. 1. Cola de visitantes de la exposición Sensation en Londres, 1997.*

Por mucho que cientos de proclamas y manifiestos de las vanguardias pusieran empeño en romper con la condición autónoma del arte y declararan la integración del arte y la vida en una sola esfera de la experiencia, en la actualidad sigue siendo poderosa la marca de la autonomía en toda consideración sobre lo artístico. Y esto se debe sin duda a un impuesto que la cultura contemporánea de la exposición tiene la obligación de cobrar, porque cumplir con el protocolo de la autonomía es consustancial a su propio devenir y se ha convertido en factor obligado para la legitimación de lo artístico. Abro ahora un paréntesis dedicado a ese concepto.

<sup>1</sup> Stallabrass, Julian: *High Art Lite. Esplendor y ruina del Young British Art*, Madrid: Brumaria, 2010, pp. 161 ss.

## 1. La autonomía estética y el museo

La noción de autonomía artística es el núcleo mismo de la estética filosófica que instituyó Baumgarten con los dos volúmenes de su obra inacabada *Aesthetica* a mediados del siglo XVIII. Tuvo la definición que mayor fortuna ha hecho en la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant. Para Kant, como es sabido, la experiencia estética que se hace en todo juicio de gusto activa una forma de finalidad subjetiva que llama [según traduzcamos “Zweckmäßigkeit ohne Zweck” (§22)] “finalidad sin fin” o “propositividad sin propósito”, es decir, algo que es conforme a fin, pero carece de una finalidad objetiva. La autonomía de la obra de arte ha sido no ya sólo un tema fundamental de la estética, sino también uno de los asuntos más determinantes en el desarrollo de la museología, particularmente en el siglo XX, donde encontró un aliado inseparable. La publicación de la *Crítica del Juicio* en 1790 y la apertura del Musée Central des Arts en el Louvre en 1793 por obra de la Revolución, con la que simbólicamente se inicia la historia de los museos públicos, dejaron una herencia común para lo artístico en la modernidad. El principio de autonomía pasaba a ser sustentado paradigmáticamente por la obra de arte: por un lado de acuerdo con ese postulado del conocimiento filosófico, según el cual la vigencia universal de lo artístico obedece a la experiencia de una conformidad a fin exenta de utilidad, por otra parte a instancias del museo, creado como acto reflejo de la soberanía ciudadana revolucionaria y la autodeterminación democrática. Dos autodeterminaciones se constituyen a la par: la del objeto artístico y la del sujeto libre.

La institución del museo cobró sentido desde sus comienzos como dominio soberano de lo artístico hecho público para su mediación sin atribuciones de uso. En otro de los museos de la Revolución, el Musée des monuments français, inaugurado en 1795, se expusieron numerosas obras religiosas incautadas al clero, desprovistas ya obviamente de sus funciones para el culto, y en consideración de su puro valor artístico. La autonomía estética y la diversidad histórica de las finalidades estéticas adquirió mediante el museo público el carácter de una declaración monumental de la soberanía de lo artístico en relación a sus servidumbres pretéritas. Al tiempo, la ciudadanía hacía propio un arte que no sólo estaba desgajado de sus propias funciones de uso, sino igualmente de los usos artísticos del mismo pueblo soberano, de fiestas y artes populares que ni mucho menos habían desaparecido con la Revolución. El museo se prestó en definitiva a servir de espacio de aprendizaje de la experiencia artística bajo el aspecto de la ausencia de finalidad objetiva. Incluso en épocas aún alejadas del momento culminante del formalismo y esencialismo artísticos que dominaron el fin de siglo, el museo ejerció de gran divulgador del postulado de la autonomía estética. La solitaria crítica de Friedrich Nietzsche al concepto de autonomía artística acuñado en la Ilustración y explorado como un auténtico destino durante el Romanticismo se inserta en una realidad de la cultura condicionada absolutamente por una preservación del contacto con lo artístico en el ámbito del museo. Nietzsche denunció la separación entre el mundo de la vida y el mundo del arte a la que forzaba el primado de la autonomía. Condenó en el mismo sentido la veneración por el objeto artístico como elemento de iniciación a la vida del arte, porque esta no puede tener otro punto de arranque que la propia existencia, a la que sirve. La obra de arte, dijo Nietzsche, no es sino una “adherencia” de la vida del arte, un suplemento, y añadió: “pero usualmente se empieza ahora el arte por el final, uno se cuelga de su cabellera y piensa que el arte de la obra de arte es el auténtico, aquel desde el cual la vida ha de ser mejorada y transformarse - ¡necios de nosotros! Si empezamos el almuerzo por los postres y degustamos dulces sobre dulces, a qué asombrarse de que se nos arruine el estómago, e incluso el apetito por el almuerzo bueno, enérgico, alimenticio, al que el arte nos invita!”<sup>2</sup> En la sobreexcitación de las vanguardias históricas, afectadas por la separación entre el espacio objetivo del arte y el de la vida, resonó repetidamente el quejido de Nietzsche. Ocurrió, por ejemplo, entre los expresionistas alemanes, que hicieron de la simbiosis entre el espacio de la vida y el de la creación fundamento de su trabajo. Bien es verdad que la producción artística de las van-

<sup>2</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. Giogo Colli y Mazzino Montinari, München: DTV, 1980, vol. 2, p. 454.



guardias no fue, ni siquiera la del expresionismo, la propia de un arte popular equiparable al de alguno de sus modelos, como el de los pueblos naturales, ni pudo serlo. La prioridad podía radicar para la vanguardia en el propósito de desbordar el aislamiento de lo artístico, pero con toda probabilidad el confinamiento expositivo al que el museo somete a la obra de arte característicamente había pasado a ser ya de forma irreversible una condición de la propia identidad de esta.

## 2. El protocolo del aura

En la historia de la exhibición, como en la de tantos otros hechos, lo que termina por ser un importantísimo acontecimiento empieza siendo una expresión privada de indocilidad. Esta combinación se cumple, desde luego, en lo ocurrido con el urinario que mayor reputación artística haya tenido nunca, gracias a un detalle oportuno y travieso que tuvo Marcel Duchamp. En la exposición que organizó la Society of Independent Artists in Nueva York en 1917 Marcel Duchamp tuvo a bien presentar un nuevo ready-made. La pieza, titulada *Fuente*, era un pissoir que venía firmado y fechado por su heterónimo R. Mutt [fig. 2]. Contraviniendo los principios fundacionales de la Sociedad convocante, que no contemplaban la exclusión de ninguna obra propuesta para sus exposiciones, el urinario no fue admitido. Se entendió como una provocación querer hacer pasar una taza de retrete colocada boca arriba sobre una peana por una obra de arte. Finalmente sería acogido para su exposición en el taller de Alfred Stieglitz, donde pudo ser admirado por cuantos hicieron memoria de aquel acontecimiento. Los ready-mades de Duchamp, y en particular su *Fuente*, subvirtieron el orden de la autonomía estética mediante la hipertrofia de su protocolo. Este se componía de elementos tales como la información de título, autoría y año, la clasificación como escultura y sobre todo la circunstancia de su exhibición, mediante la que se escenifica su condición de obra de arte. El traslado de un producto utilitario desde su contexto cotidiano al de una exposición suponía la transformación de su entendimiento. El régimen de su exhibición artística priva al retrete de su valor de uso y consagra su autonomía estética.



Fig. 2. Marcel Duchamp: *Fuente*, 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz. Original desaparecido.

En la época de la autonomía estética, el contacto con lo artístico está supeditado a la exhibición del objeto que lo encarna. Los dos tensores con los que jugaba Duchamp para sostener un arte arruinado en su sentido eran el valor de uso y el valor de exhibición. Tira del valor de exhibición a costa del otro, del valor de uso, de servicio, que le es inherente, para elevar el producto utilitario al grado de objeto estético, a la esfera propia de las piezas de museo.

La condena del valor de uso por el efecto de la exhibición estética tiene aquí una fórmula paradigmática precisamente porque nos presenta un producto cotidiano convertido en inservible al ser transformado en obra de arte. Estos términos de reflexión tenían una presencia importante desde comienzos de la década de 1910 en la crítica de la cultura museografiada, sobre todo en lo concerniente a la exhibición de los artefactos de las culturas populares y de los pueblos naturales en los museos etnológicos. La confusión del sentido de los objetos, estatuaria y utensilios que se acumulaban en esas colecciones venía dada por el desorden y el amontonamiento, pero también sin duda por el aislamiento al que esas piezas quedaban sometidas en relación a las condiciones de vida y al entorno vital al que sirven. La entrada de cada uno de esos artefactos en el museo llevaba aparejada la condena a su desvitalización. Paliar o exorcizar el drama de ese aislamiento ha sido una y otra vez tarea de las museografías, que han operado en los sentidos más diversos. Desde las primeras musealizaciones del arte tribal, concebidas eminentemente como archivo y centro de información sobre territorios coloniales, hasta la moderna presentación de los artefactos de las culturas naturales hay notables diferencias. Si, por ejemplo, comparamos el almacenamiento de los objetos etnológicos con el interés propio de un protocolo documental de las colecciones de lo que fue el Völkerkunde Museum de Berlín en las primeras décadas del siglo XX con su museografía moderna, casi todo son desemejanzas. Con el tiempo la museografía de los artefactos etnológicos ha querido consagrar la identidad artística de estos; lo ha hecho precisamente escenificando su aislamiento, subrayando su autonomía, dotándolos de los indicadores del aura que corresponde a las piezas únicas, del valor de aquello que completa en sí mismo su perfección, para lo que se iluminan y ubican poniendo énfasis en su singularidad aurática. En la exposición *África. The Art of a Continent*, que tuvo lugar en la Royal Academy de Londres en 1995, al arte del África negra se le aplicaban criterios expositivos no muy distintos de los que primaban en exposiciones de arte europeo antiguo, e incluso de últimas tendencias, como en el ejemplo antes mencionado de la exhibición *Sensation* de 1997. El protocolo de exhibición, sea para esos ejemplos tan dispares, incluso en sus controversias, o para otros asimismo distintos de esa misma casa, como las exposiciones que se dedicaron a la cultura azteca en 2002 y a los bronce Chola en 2006, ejerce una y otra vez su fuerza legitimadora, cuya principal impronta está en la escenificación enfática de la autonomía estética.



Fig. 3. Antoni Muntadas: *Exposición [1985]*, en *Muntadas, On Translation*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002. Fotografía de Marco Ricci.

En 2006 Antoni Muntadas presentó en el Kunstverein de Stuttgart un trabajo con resabios irónicos que tituló *Die Sammlung Ausstellung/ Exhibition*<sup>3</sup>. El tema era el de la escenificación del aura

<sup>3</sup> *Muntadas. Protokolle*, cat. exp. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2006, pp. 25-119.

artística. La exposición presentaba obras de Goya, Dieter Roth, John Cage, Marcel Broodthaers y Tim Ulrichs que no eran piezas únicas, sino ejemplares de ediciones, es decir obra gráfica, múltiples y formatos artísticos similares, que contradicen la fórmula fundamental del museo como lugar de preservación de piezas únicas. Así, por ejemplo, se expusieron cuatro ediciones distintas de *Los desastres de la guerra* de Goya. Cada una de esas ediciones se presentaba de manera distinta. Una de ellas se exhibía con los grabados enmarcados y colgados en la pared. Otras dos estaban encuadradas e iban en vitrina, si bien en dos vitrinas muy distintas. De la otra edición, no encuadrada, se mostraba uno de los aguafuertes en vitrina. De Tim Ulrichs se mostraban tres de los doce ejemplares que hizo de su obra *bild*, una serigrafía cuadrada con la palabra *bild* (imagen, cuadro) impresa en su centro. Cada una de estas estampas idénticas ocupaba una pared distinta. Y se diferenciaban además por las cartelas empleadas para su identificación, que respetaban las utilizadas por las galerías y museos prestadores. Las cartelas eran distintas en formato, pero también variaban los descriptores: desde los datos referentes al año de realización, hasta los términos utilizados en la descripción técnica, incluso las medidas y hasta el propio título: *bild* según unos, "*Bild*" *Bild* según otros. La palabra *Bild* que, al ser un sustantivo, debe escribirse en alemán con mayúscula, y cuyo significado coincide no ya sólo con el del título de la obra, sino con el de la descripción misma del objeto, creaba más de una confusión a sus transcriptores en los museos.

En unos paneles de la exposición de Muntadas se sintetizaba la información sobre diversos datos, valores y características de las piezas exhibidas de una misma edición. Por ejemplo, de los diez ejemplares del múltiple de John Cage *Not Wanting to say anything about Marcel* procedentes de cuatro colecciones diferentes, el panel correspondiente recogía datos de propietario, autor, título, año, materiales, técnica, dimensiones, número del ejemplar o de los ejemplares, fecha de adquisición, firma, número de inventario, valor de seguro, informaciones suplementarias y fuentes. Este cuadro de referencias permitía reconocer un protocolo individualizado para cada una de aquellas piezas idénticas e intercambiables. El aura, digamos, podía ser codificada según un listado de referencias museográficas.

Otro trabajo de Muntadas, veinte años anterior y no menos elocuente, obedecía a una concepción inversa al de esta escenificación del aura de obras efectivas, aunque no únicas. Me refiero a la exposición que hizo en la galería Fernando Vijande en 1985 y que tituló *Exposición/ Exhibition*, también reconstruida con posterioridad [fig. 3]. Allí no se exponía nada, ninguna pieza efectiva, sino la convención presencial de toda obra artística que se incorpora a un espacio de exposición: marcos vacíos e iluminados, monitores de vídeo sin película, proyector de diapositivas sin filminas, passepartouts, vitrinas y expositores que reducían la muestra a un mero espectáculo topológico. El cuadro, el tríptico, el vídeo, la colección de obra gráfica, los dibujos y demás obras ausentes se exhibían implícitamente mediante su carcasa: el marco, el soporte, el reproductor, los passepartouts y demás se situaban en el lugar de las obras y recibían el mismo trato que la obra original. Su distribución y su iluminación siempre se presentaban conforme a las convenciones al uso para el medio expresivo correspondiente. La aureola en torno a los passepartouts y el baño de luz sobre la imagen ausente actualizaba como una rúbrica el aura de la obra de arte. Ese espectáculo topológico producía *ex machina* el aura que da el relieve del original a esas piezas inexistentes por el mero hecho de obedecer a los códigos que consagran su valor de exhibición.

### 3. La exhibición como prodigio

Los artistas conceptuales, cuya impronta, extraordinariamente heterogénea, ha sido tan poderosa en las últimas décadas, han llamado muchísimo la atención sobre el sometimiento de la experiencia artística a códigos impuestos por los protocolos museológicos y la estandarización del consumo visual. Aproximadamente por los mismos años en que Muntadas realizaba la irónica instalación *Exposición/ Exhibition* el artista conceptual suizo Rémy Zaugg hizo algunos de

los trabajos con los que se granjeó un prestigio extraordinario como concienzudo filósofo del museo, eso sí, con planteamientos más trascendentes que irónicos. Entre esos trabajos se encuentra la exposición que hizo en la Kunsthalle de Basilea en 1988, titulada *Für ein Bild* [Para un cuadro] y la conferencia que pronunció en diciembre de 1986 en el Kunstmuseum de esa misma ciudad.

Este artista había formado parte del equipo que se encargó del proyecto de la ampliación de ese establecimiento museístico, el Kunstmuseum de Basilea, inaugurada en octubre de 1983. Coincidiendo con la apertura del nuevo edificio se publicó una memoria del proyecto a cargo de Zaugg, con la colaboración de los arquitectos del equipo Atelier 5, autores de la ampliación, así como del director del museo, Hans Christoph von Tavel, y del técnico de iluminación Christian Bartenbach, a quien se debían los trabajos de su especialidad en ese museo y en otros. El texto principal de Zaugg en esa publicación se titulaba “El lugar de la obra de arte” y hacía las veces de desarrollo de una breve introducción que, a su vez, llamó “Una aportación para la defensa de la obra de arte”. Y lo que de la obra de arte había que defender y preservar ante todo y sobre todo era su condición autónoma y la experiencia de su autonomía:

“La obra de arte no está al servicio de nada, y lo digo claramente, de nada. Está para sí misma. Está para aquello que expresa, y con eso basta. Por eso el museo de arte, que expone y ofrece para su apreciación la obra de arte atendiendo a la autonomía expresiva que es conforme a su ley, se diferencia de todos los otros museos, que necesariamente envilecen los objetos expuestos hasta el nivel del testimonio, del documento y de los materiales pedagógicos. El museo de arte representa la excepción ejemplar”<sup>4</sup>.

La autonomía de la obra de arte, esa condición forzosa de todo artefacto musealizado, es evocada por Zaugg como cualidad incontestable e indicador de una alta dignidad de lo artístico. Volvió sobre ese argumento preliminar en la conferencia de 1986 a la que antes me refería, que tituló *El museo de arte con el que sueño o El lugar de la obra y del ser humano*. Esta extensa conferencia, publicada por primera vez en 1987, no hablaba ya del Kunstmuseum de Basilea, sino de un lugar imaginario, pero muy parecido al espacio de un museo ideal. “El objeto de mi sueño [decía] es el lugar que habla de la obra, de la obra del hombre”<sup>5</sup>. Y la primera premisa que había de cumplir ese lugar era servir a una adecuada preservación de la autonomía de la obra artística: “La obra [de arte] se expresa en nombre de sí misma. Es, en este sentido, autónoma. No sirve ni a una cosa, ni a una persona. No tendría ninguna utilidad, si no existiera para fines expresivos”<sup>6</sup>. Es más, el discurso de Zaugg considera insistentemente el lugar de exhibición como componente causal de la condición artística de la obra de arte: “El lugar de la obra y del ser humano hace posible a la obra, llenar completa y libremente su determinación expresiva, y hace asimismo posible al ser humano, dar cumplimiento a su trabajo de percepción. [...]”

El lugar de la obra y del ser humano es, así pues, la herramienta del encuentro entre obra y ser humano, entre ser humano y obra<sup>7</sup>.

La experiencia de una reciprocidad entre sujeto y objeto en la autonomía expresiva es facilitada por el espacio de exposición, cuyas características ideales Rémy Zaugg describe con escrupuloso detalle, sin obviar ninguno de sus elementos constructivos. Define, por ejemplo, el muro como una “verticalidad opaca” y afirma que ha de ser perfectamente plano, y monocromo, indiferente desde el punto de vista expresivo; debe pintarse de blanco, pero no del todo liso –dice-, porque podría participar la sensación de inmaterialidad. También relata detenidamente las particularidades del suelo: el plano horizontal inferior donde se sitúa el circunstante, material-

4 Zaugg, Rémy: *Für das Kunstwerk*, Zürich: Ammann Verlag, 1983, p. 153.

5 Zaugg, Rémy: *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1998 (2ª ed.), p. 7.

6 Zaugg, op. cit., p. 9.

7 Zaugg, op. cit., p. 15.

mente diferenciado del muro, y cuya importancia estriba en que es el lugar sobre el que se sitúa el espectador, lo que éste pisa, donde toma tierra y siente el “aquí y ahora”. Y si el suelo ha de distinguirse materialmente del muro, el techo, en cambio, como cierre superior de un espacio en sí mismo concluso, ha de aproximarse en sus cualidades materiales a los muros y sostener lo más discretamente posible la luminarias y los sistemas de mantenimiento necesarios. Destaca Zaugg también la necesidad de que la línea recta y los ángulos rectos predominen absolutamente, para evitar en la arquitectura toda impronta de subjetividad o de intención expresiva; si no, el espacio entraría en competencia con la obra, cosa que no debe ocurrir, si ese derredor ha de prestarse a poner enfáticamente de manifiesto la soberanía estética de lo que aloja.

Las instrucciones que da Zaugg coinciden frecuentemente con algunos usos museográficos que venían implementándose con éxito desde la década de 1960 y que con posterioridad se han generalizado. Por ejemplo, en lo que respecta a la iluminación, aboga por el uso de una luz homogénea que englobe también el espacio del circunstante; sobre la superficie de pared que debe quedar vacía en torno a cada pieza afirma que ha de ser como mínimo el de su anchura a ambos lados y como máximo el triple de esa medida. Son pautas, insisto, que aunque Zaugg las imparta con algún afán aleccionador no estaban fuera de los hábitos de su época y han sido secundadas amplísimamente con posterioridad, puesto que se adecúan, como tantas otras de sus orientaciones, a lo que la moderna cultura de la exhibición ha refrendado y sigue haciendo. Se ha divulgado la denominación *white cube*, que el artista irlandés Brian O’Doherty acuñó ya en 1976, para referirse a esa fórmula especial del espacio de exhibición que Zaugg defiende en los términos de un ideal y que identificamos con esos interiores arquitectónicos aptos para conferir valor artístico pleno a lo que aíslan en su interior. O’Doherty piensa en el espacio de exposición destinado al arte contemporáneo: “un espacio blanco, ideal que, más que cualquier pintura particular puede valer por imagen arquetípica del arte del siglo XX”, en la medida en que no actúa como mero contenedor de las obras, sino como circunstancia no restrictiva de la soberanía de estas. En ese espacio de exhibición vemos “paredes pintadas de blanco. El techo convertido en la fuente de luz. El suelo de madera está tan pulido que se escucha un clínico taconeo al recorrerlo”<sup>8</sup>. El *white cube* procura un fuerte aislamiento expresivo a todo aquello que alberga, de modo que extrema la significación propia, la presencia y la libre volición estética de cuanto acoge. Las salas de museo, eso que Carol Duncan describió como “espacio ritual” y “espacio liminar”<sup>9</sup>, tenía en el *white cube* una tipología especial, característicamente contemporánea. Si, como dice el arquitecto Iñaki Ábalos el museo es el “espacio somático por excelencia”<sup>10</sup>, en la somatología del *white cube* estudiamos los indicios y cualidades de un espacio preparado para extremar sin condiciones la autonomía estética de sus contenidos y hacer del ámbito de la experiencia artística un lugar marcado por la esterilización de cuanto es externo a él y por el confinamiento sensitivo.

#### 4. Una cosmología del ocasionalismo

La sección más importante de las consideraciones de Zaugg sobre el espacio de exposición es la que dedica a las proporciones ideales de las salas y sobre la ordenación de estas en el edificio del museo. Según este artista, las salas han de ser de planta rectangular en proporción 1/0,7 y su entrada ha de estar en uno de los lados menores del rectángulo y descentrada. Discute, en

8 O’Doherty, Brian: *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999. p. 14 y 15. El grueso del texto originalmente fue publicado en 1976 en la revista *Artforum* en varias entregas, a las que añadió un artículo de 1986 que conforma el último capítulo de este libro.

9 Duncan, Carol: *Rituales de civilización*, Murcia: Nausícaä, 2007.

10 Ábalos, Iñaki: “La batalla de las musas / Museos del siglo XXI”, en: *Iluminaciones*, núm. 3 (diciembre 2010), pp. 48-56, p. 51.

consecuencia, también la mejor fórmula para articular arquitectónicamente la concatenación de las salas y desecha, por ejemplo, la secuencia de salas que tiene por resultado un edificio cuya forma en planta sería una U cerrada [fig. 4], muy apta para una modulación funcional del espacio con esas proporciones de sala, pero cuyo recorrido queda para él demasiado direccionado, al avanzar en un solo sentido, como el que marcaría típicamente un orden cronológico. En el museo de arte que Zaugg imagina las salas han de ser arquitecturas autónomas descentradas y no jerarquizadas dentro de una caja que las contiene, han de existir sin una secuencia estructural que las haga interdependientes. Piensa en las salas como módulos de exhibición esencialmente autónomos y en unidades arquitectónicas independientes que agruparían entre tres y siete salas, el máximo que podría recorrerse en una sola visita. Esas unidades arquitectónicas se dispondrían como construcciones exentas distribuidas en un área abierta que constituiría el territorio musealizado. La fórmula ideal de museo que propone resulta, así pues, de un conjunto de arquitecturas descentradas [fig. 5], cada una de las cuales dispone de salas sin interdependencia espacial y situadas en un entorno natural, con el que se comunica dialécticamente. Sería ese un museo ubicuo, expandido, desparramado en todo un espacio vivencial, a la vez que reservado en su versión enfática a espacios que se visitan como estaciones puntuales para su experiencia. “El lugar de la obra y del ser humano [había escrito Zaugg] es un instrumento. En su apariencia externa semeja un objeto de uso habitual, a la vez serio y ligero, que notifica acerca de la intemporalidad del ahora”<sup>11</sup>.

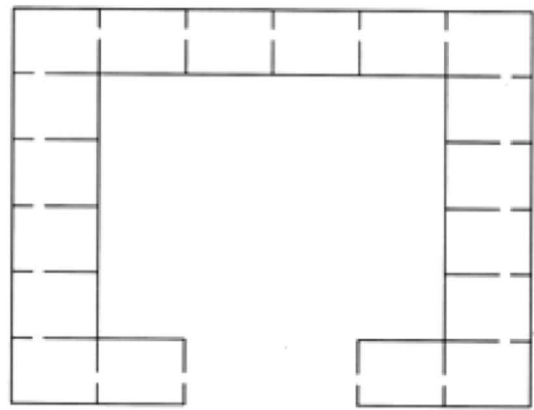


Fig. 4. Rémy Zaugg: Secuencia posible de salas en planta que crea una galería en forma de U, 1986.

Existen una interpretación de estas premisas llevada a la arquitectura práctica en el proyecto que con la colaboración de Zaugg presentó en 1986 el ya mencionado estudio de arquitectos de Berna Atelier 5 para la ampliación de la galería de la Colección Thyssen-Bornemisza en Lugano. El barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza había convocado un concurso para la construcción de un edificio anejo al de la galería preexistente, destinado a albergar su colección de pintura moderna. En ese concurso de proyectos fueron invitados a participar los estudios de Mario Botta (Lugano), Hans Hollein (Viena), James Stirling (Londres) y Ruch und Hüsler (St. Moritz), además del Atelier 5. El proyecto de Stirling fue el escogido, pero no llegó a entrar en fase de construcción. Se presentaron diversas dificultades y el poco posterior inicio de negociaciones para el traslado de la pinacoteca a España, enterró definitivamente el proyecto.

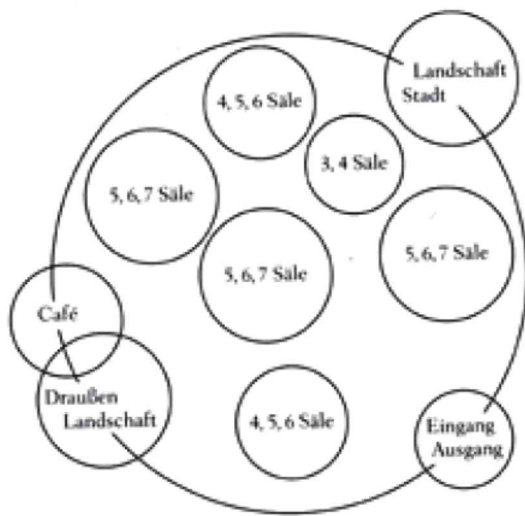


Fig. 5. Rémy Zaugg: Esquema de su museo ideal, 1986.

Mientras que el planteamiento de Stirling abogaba por que la nueva edificación formara una unidad con la antigua galería a partir de un distribuidor central, el proyecto propuesto por el Atelier 5 trataba de preservar la unidad de cada edificio obviando los ejes de comunicación y,

11 Zaugg, op. cit. (nota 5), p. 106.

dentro del nuevo, creaba módulos a modo de unidades de visita separados entre sí [fig. 6], comparables a esas islas de exposición dispersas y no jerarquizadas de las que Zaugg hablaba en su ensayo sobre la arquitectura museológica ideal. El informe de presentación del proyecto llevaba la impronta inconfundible de Zaugg; donde decía *Lugar para la obra de arte* apuntaba:

“El camino hacia la obra de arte: ... no conduce por un bulevar engalanado de cuadros ... el camino de una casa a otra no lleva por salas de exposición. Las salas de exposición: ... solamente ahí para contemplar sin distracciones las obras de arte. Sala a sala, cerradas en sí mismas, limitadas en su medida espacial, ni corredor ni palestra. Subordinadas al cometido de facilitar la relación con la obra de arte. ... modificables en su medida, pero no por ello han de parecer ficticias o situar entre bastidores ... lo más sencillas posible, un suelo, paredes y un techo, sin ornamentos, sin adornos, sin niñerías, sin citas. El museo la copa, el arte el vino.

La luz: luz natural, sin el deslumbramiento del sol, la claridad amortiguada. A través del techo distribuida homogéneamente por toda la superficie de las paredes de exposición.

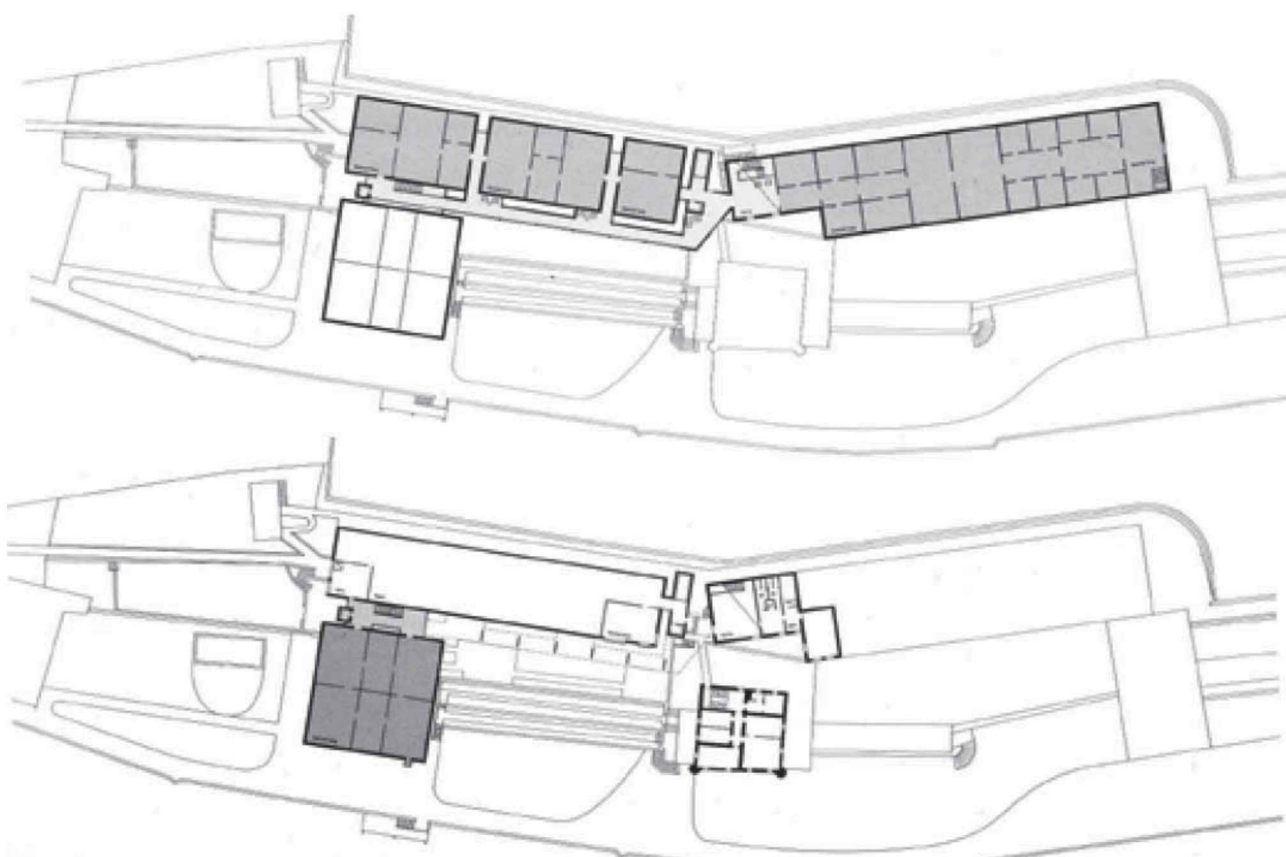


Fig. 6. Planta del proyecto del Atelier 5 para la nueva galería de la Colección Thyssen-Bornemisza en Lugano. 1986. El ala izquierda corresponde con el nuevo edificio.

El techo de luz (no difuso) de tan reducida luminosidad propia, que no se refleje en los cristales protectores de los cuadros, como sistema apenas perceptible”<sup>12</sup>.

La interpretación práctica más acabada del museo ideal de Zaugg, que consuma sin reserva

<sup>12</sup> *Eine neue Galerie für die Sammlung Thyssen-Bornemisza*, Milán, Collection Thyssen-Bornemisza/ Electa, 1987, p. 29.

alguna el régimen de derecho de la autonomía artística, fue el rechazado proyecto de Lugano. En los términos de una interpretación utópica sus principios están en ese otro museo modular disperso en el paisaje en el museo que invita a una renovación dialéctica del sentimiento estético con entradas y salidas de la experiencia de la autonomía artística en el área que se reserva a la cultura de la exposición [fig. 5]. Merece la pena reparar en que esa fórmula de itinerancia entre islas de la experiencia aurática coincide en algún modo con el tipo de desplazamientos que proponen los mapas psicogeográficos, en cuya capacidad liberadora confió la Internacional Situacionista: también están dominados por la dispersión y la negativa a la jerarquización, por mucho que queden sus principios artísticos, si los hubiera, en los antípodas de lo que acabamos de ver. Nos topamos, así pues, con algo tan distinto a la cultura de la exhibición como la teoría de la deriva. La deriva situacionista se sirve del mapa psicogeográfico como herramienta de aprendizaje para explorar la ciudad y no, desde luego, el contenido del museo ideal. Las unidades museográficas del museo disperso de Zaugg se corresponden, eso sí, en los mapas psicogeográficos a los diversos cortes del tejido urbano que se proponen como objeto de una deriva. Una cosmología análoga nos comunica un parentesco entre el museo ideal de Zaugg, suspendido en la intemporalidad, y el antimuseo situacionista, ocupado de la autoconciencia del ahora. Un artículo de Guy Debord publicado en 1955 en el número 6 de la revista *Les lèvres nues* inauguró la teoría situacionista de la deriva. Introdujo al sentido crítico que adquiriría la exploración psicogeográfica, el desplazamiento “insumiso” por diversas unidades ambientales en las que se crean situaciones susceptibles de vencer el aislamiento conceptual del arte. La estrategia de la “deriva” ha sido con toda seguridad la propuesta del situacionismo que más predicamento ha logrado en las poéticas de los artistas conceptuales y su impronta sigue marcando la actualidad. Si el museo es objeto de una deriva situacionista, no lo será por tener mayor interés para la mirada que unos grandes almacenes; célebre es la deriva por el Louvre que filmó Jean-Luc Godard en la película de 1964 *Bande à part*, cuyos protagonistas logran hacer el recorrido de todo el museo parisino en 9 minutos y 43 segundos. El situacionismo fue un movimiento revolucionario que tuvo entre sus prioridades la superación del arte como realidad separada de la vida y susceptible de nutrir lo que el célebre libro que Debord publicó en 1967 denominó la “sociedad del espectáculo”, la sociedad arrastrada por la banalización del ocio de la que hay que extirpar el arte como un instrumento más de alienación, para dar paso al tiempo de la vida. Un medio re-



Fig. 7. Rémy Zaugg: *Sobre la ceguera*, núm. 1, 1997. Serigrafía sobre aluminio, 69,7 x 77,7, 2,7 cm.

volucionario fundamental para Debord es la “crítica de la geografía humana”, que se vale de la deriva como ejercicio: “La revolución proletaria es la crítica de la geografía humana a través de la cual los individuos y las comunidades han de construir los emplazamientos y acontecimientos correspondientes a la apropiación, no ya únicamente en su trabajo, sino en la historia toda. En este terreno de juego móvil [...] puede recuperarse la autonomía del lugar sin reintroducir un vínculo exclusivo con la tierra, y así restablecer la realidad del viaje y de la vida entendida como un viaje que contiene en sí mismo todo su sentido”<sup>13</sup>. El desplazamiento insumiso por los recortes del espacio urbano al que invita la teoría de la deriva, ejercicio crítico del fetichismo de la mercancía y medio de creación de “situaciones” singulares, cobra su sentido como vida ubicua en

<sup>13</sup> Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, Valencia: Pretextos, 1999, p. 150.



la libertad del viaje, que restituye la autonomía del lugar. La vivencia situacionista de la autonomía es la de la realidad misma; es ahí, y no en la ilusión, donde ha de encontrar su interlocutor la autodeterminación del sujeto. En el otro extremo, allí donde se colocan las reflexiones de Zaugg como teórico del *white cube*, hallamos las salas de exhibición y el espacio museal como reserva de la experiencia de autonomía. Pero el énfasis en el lugar necesita darse en ambos casos. En 1967 William Anastasi hizo una exposición en la Dwan Main Gallery de Nueva York con obras que eran grandes ampliaciones de fotografías de los mismos muros en los que se colgaban. Las imágenes expuestas eran las del lugar de exposición. El acento no recaía sobre la “obra”, sino sobre el espacio previo, sobre el entorno real donde se congregaba a una experiencia artística. La teoría situacionista ya estaba entrando en el *white cube*, un espacio difícilmente prescindible de la sociedad del espectáculo.

Quizá si al interpretar a Zaugg nos limitamos a considerar su trabajo en el campo de la museología y su colaboración con arquitectos de museos, como los estudios Atelier 5 y Herzog & de Meuron, podemos concluir que sus esfuerzos recaen en la deferencia por la obra, en un miramiento extremado por las cualidades de su presentación museográfica. Su trabajo se completa, sin embargo, con una producción artística propia, en la que las obras son, ante todo, elemento circunstancial de una experiencia estética que ella misma no genera. Sus exposiciones de las décadas de 1990 y 2000 en la Barbara Gross Galerie de Múnich, en el Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam y otras lo consagraron como artista del escenario de la percepción. Muy característicos son sus paneles de aluminio serigrafiado en los que, con una elección de tintas siempre muy estudiada, reproduce reiterativamente frases como “STELL DIR VOR, ICH, DAS BILD, ICH ÖFFNE DIE AUGEN UND DU STEHST MIR GEGENÜBER” [Imagínate, yo, el cuadro, abro los ojos y tú estás frente a mí], “SCHAU, ICH BIN BLIND, SCHAU” / “REGARDE, JE SUIS AVEUGLE, REGARDE” [Mira, soy ciego, mira], “MAIS MOI JE TE VOIS” [Pero yo te veo] y otras de ese tenor [fig. 7]. El cuadro es ante todo una instancia al espectador y con esos contenidos de la comunicación Zaugg no sólo escenifica y ritualiza esa interpelación, sino que lo hace hasta el extremo de forzar a la pieza serigráfica a aparecer como pieza única para su interlocutor. Es el aura lo que se convierte en objeto de dramatización expositiva; y el soporte de ese contenido aurático, de ese esfuerzo revelador de la distancia inalcanzable de la imagen original, no es otro que el sujeto sometido al protocolo de la exhibición. La obra, la imagen, el cuadro, lejos de ejercer su presencia como objeto de la experiencia estética, no actúa sino como accidente intercambiable para una experiencia “única”, la de lo idéntico a sí mismo y conforme a su propia finalidad, la del objeto dotado de autonomía estética, cuyo rendimiento depende en exclusiva del sujeto que hace experiencia de su autarquía moral obedeciendo no a la identidad de la obra, sino al propósito del escenario expositivo. La obra se granjea su condición artística imitando el protocolo del objeto musealizado.

La cultura de la exhibición crea espacios para un aura sacada con la máquina de sus propios recursos, que son los del aislamiento museológico. Una obra indistinta y un lugar para el encuentro único vertebran la experiencia de esa autonomía estética sin objeto. “El lugar de la obra, que sólo puede ser también lugar del ser humano [dice Rémy Zaugg], es el lugar del encuentro entre iguales, en el cual uno y otra, el ser humano y la obra, están presentes y en su presencia se dan consentimiento recíproco”<sup>14</sup>. Es de entender que en este combinado de elementos, obras y público, es, cómo no, el “ser humano”, el circunstante, el que presta la personalidad aurática a una “obra” esencialmente intercambiable, al convertirla en ocasión de la experiencia de identidad del sujeto con un objeto sin límites perceptivos. Y esto ocurre por efecto del confinamiento expositivo de ese objeto indistinto. El “lugar del encuentro” despierta la autoconciencia de la visión; el *white cube*, si convenimos que ese es el nombre del espacio concebido para el protocolo de la autonomía del objeto, obra tal prodigio.

Una de las conclusiones más inapelables del libro de Emma Barker sobre las culturas contemporáneas de la exposición<sup>15</sup> es que la categoría de lo artístico se conforma en la sociedad moderna

14 Zaugg, op. cit. (nota 5), p. 79.

15 Barker, Emma (ed.): *Contemporary cultures of display*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1999.

como aportación de la cultura de la exhibición. La condición de ser expuesto confiere al arte la posibilidad de establecer una relación recíproca con el público en el espacio del confinamiento sensitivo que fuerza a la experiencia de la autonomía estética. Quienes se esforzaron en hacer la cola de *Sensation* en Londres en el otoño de 1997 o en cualquiera de las otras sedes en las que se presentó a continuación se vieron compensados con la visita a una exposición en la que todas y cada una de las piezas eran un reto para la autoconciencia de la visión, emplazada a prestarles el sentido de la autonomía estética. Pero la experiencia artística vive de un valor de exhibición cuyos antagonistas vinculan a la superstición en el formulismo, al placer en la sublimación de la carcasa. También el fetichismo de la mercancía se nutre del protocolo de exhibición del producto, sólo que éste está llamado a desprenderse de toda autonomía en el consumo. El consumidor entiende forzosamente la autonomía como ocasión de la experiencia que verá realizada en el lugar que se le reserva, el museo.