



COLECCIÓN Y OBJETO DE ARTE: EL NECESARIO CAMBIO DE MIRADA

Collection and work of art: a need change of look

Autora: Ana Tirado de la Chica

Grupo de Investigación HUM-862-Estudios en Sociedad, Arte y Gestión Cultural.

Contacto: atirchic@yahoo.es

Enviado: 20/04/2012

Aceptado: 18/06/2012

Resumen

La creación de los grandes museos nacionales dentro del contexto histórico y geográfico europeo supuso la visualización pública de sus obras, a la vez que significó la integración de colecciones de obras de arte que se habían conformado a lo largo de la Edad Moderna, y con ello heredando los criterios coleccionistas, elitistas y fundamentalistas de reyes, nobles y eclesiales. Si bien la ruptura con estos criterios comenzó a abrirse en la segunda mitad del siglo XX, aún hoy en día, hasta los centros de arte referentes de mayor repercusión, reciben importantes críticas que cuestionan sus criterios e intereses institucionales, y que ponen en tela de juicio una gestión cultural real dirigida hacia el interés de la comunidad. En este sentido, no se trata sólo de crear un centro y tener abiertas sus puertas a modo de exposición –y de cartel publicitario-, sino fundamentalmente de que responda a las inquietudes actuales de su sociedad. Por lo tanto, se trata de considerar el doble interés institucional y social al que deben responder y encontrar marcos adecuados para su equilibrio.

Palabras clave: arte, educación, museo, sociedad, cambio.

Abstract

The development of the big national museums, considering the European historical and geographical context, meant the public display of their works of art and, at the same time, it meant the integration of works of art collections which had been made during the Modern Age, getting also its elitist and fundamentalist criterions for collecting works of art from kings, noblemen and members of the Church. The break with these criterions started to open in the second middle of the 20th century but, nowadays, even the centers of art which made a big impact; they receive important reviews according to their institutional criterions and interests which doubt the real cultural management forward to the interest of the community. That is not about building a center and opening their doors like an exhibition –and like a poster of publicity-, but that is mainly about bearing in mind the current interests of its society. In short, that is about paying attention to the double center interest, institutional and social, and finding good contexts for its balance.

Keywords: art, education, museum, society, change.

INTRODUCCIÓN

La idea que aún perdura en el imaginario colectivo de la sociedad cuando se piensa sobre el museo, y también sobre el coleccionismo que este tipo de institución ejerce, está muy ligado a intereses y caprichos particulares que dieron lugar a las llamadas “cámaras de maravillas”, como la de los Médici en Italia, y que más tarde, en el siglo XVI, daría lugar a la Tribuna de los Uffizi (Florencia), entonces más ligada a las Bellas Artes. Se trataba de una práctica coleccionista basada en el gusto personal del propietario, en el prestigio social y la propaganda (Aguirre, 2008).

Siguiendo estos criterios, reyes, miembros de la nobleza y de la Iglesia conformaron importantes colecciones de obras de arte a lo largo de la Edad Moderna (siglo XV – siglo XVIII) que a su vez supusieron los primeros fondos artísticos de los grandes museos nacionales a partir del siglo XVIII en Europa: el Museo Británico de Londres (Inglaterra) en 1753, la Galería Kassel (Alemania) en 1760 y el Museo del Louvre (Francia) en 1798. La creación primero de los grandes museos nacionales propició que la Administración pública fuese asumiendo la conservación y gestión de los fondos patrimoniales, de aquellos que estos museos iban adquiriendo bajo titularidad estatal.

Las políticas de elección de obras de estos primeros museos nacionales y que se mantuvieron durante todo el siglo XIX y la primera mitad del XX en el ámbito europeo, respondían a criterios elitistas y fundamentalistas de la Historia (Aguirre, 2008). En este sentido debe de entenderse que sus fondos se componían sólo de obras de artistas que gozaban del prestigio y del reconocimiento de mecenas y de miembros de las Reales Academias de Bellas Artes. Estos criterios en la práctica propiciaban que el acceso a las obras de arte fuese exclusivo de determinados grupos sociales. Por extensión, la producción artística también estaba condicionada por la crítica conservacionista de las Academias, que enseñaban y fomentaban exclusivamente un arte de carácter clasicista, con programas temáticos historicistas, mitológicos, religiosos, de retrato, paisajísticos y de costumbres.

A mediados del siglo XX las principales potencias europeas fueron duramente azotadas por dos guerras mundiales que supusieron una destrucción importante de sus infraestructuras (ciudades, casas, puentes, etc.) y también el desmantelamiento de unos ideales. En la reformulación del campo teórico se vieron inmersos el arte y la actividad coleccionista de los museos públicos.

En este nuevo contexto europeo sobre los museos nacionales, Francia se posicionó a la cabeza junto con Alemania, sobre todo porque desde la Segunda Guerra Mundial París perdió su papel como foco occidental de la nueva creación artística experimental, cogiéndole el relevo la ciudad de Nueva York en Estados Unidos. Bernard Dorival, uno de los antiguos directores del Museo Nacional de Arte Moderno (París), advertía que el museo debe estar abierto a las corrientes contemporáneas (Dorival, 1961).

Surgió por entonces un verdadero debate en torno a la función y utilidad del museo como institución coleccionista en el que Francia se situó como uno de los focos de relevancia. Sus teóricos defendían que debía de ponerse en relación con los intereses y necesidades contemporáneas para dar respuesta a las demandas de su propia sociedad. Francia resultó,

por tanto, un caso paradigmático al tratar la génesis del concepto de museo moderno y de su puesta en práctica a través del Centro "Georges Pompidou" (París, Francia), constituyéndose como uno de los primeros ejemplos en cuyos criterios de adquisición y de gestión cultural querían alejarse del concepto tradicionalista y elitista de museo y conformarse como un verdadero centro cultural actual, que conectase con las demandas contemporáneas y sirviese al mismo tiempo como desarrollo local en torno a su comunidad más próxima.

André Malraux fue una persona clave en todo este proceso de cambio y en la definición de unos criterios sociales sobre el Centro "Georges Pompidou". En 1959 fue nombrado Ministro de Cultura del gobierno estatal francés:

"Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en existe pas, qu'il n'exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue; et qu'il existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art." (Malraux, 1959)¹



Imágenes del Centro "Georges Pompidou" de París (Francia).

Continuando con las propuestas sobre el Centro "Georges Pompidou", en 1974, Pontus Hulten, el exdirector del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, fue nombrado responsable del Departamento de Artes Plásticas con el fin de diseñar el contenido artístico del centro, uniendo entonces el Museo Nacional de Arte Moderno y el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC). Finalmente, el *Centre "Georges Pompidou"* fue creado por Ley de 3 de enero de 1975. El presidente y los cuatro directores fueron nombrados directamente a propuesta del Ministro de Cultura. Según esta Ley, el Centro "Georges Pompidou" se constituía como *un establecimiento público con carácter cultural dotado de personalidad moral y autonomía financiera* (Santiago Restoy, 1999: 338).

¹ Traducción propia al español: "La función de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan grande, que tenemos pena de pensar que no exista, que no exista nunca, allí donde la civilización de la Europa moderna es o fuese desconocida; y que no haya existido en nuestra casa desde hace menos de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos; nosotros vivimos de ellos todavía, y olvidamos que han impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte."

ENVASADOS AL VACÍO

El Centro “Georges Pompidou” nació con la gestación de importantes propósitos dirigidos hacia el desarrollo comunitario y con apuestas decididas a crear un centro cultural artístico que considerase las inquietudes contemporáneas y actuales, no sólo desde el plano de autores consagrados y elitistas, sino también de aquellas iniciativas más periféricas. Se constituyó como uno de los grandes referentes en cuanto a una nueva visión del museo y de las posibilidades sociales de su colección de obras de arte. Conservadores, críticos y teóricos del arte de toda Europa lo observaban con atención y analizaban el transcurso de sus propuestas para aprender de ellas, en sus aciertos y errores. En este sentido viene a colación una de las críticas del teórico del arte español de referencia, Francisco Calvo Serraller:

“Ha conseguido en veinte años una colección de arte equiparable a la del MoMA, incluso mejor. Ha multiplicado sus departamentos y posee un programa de exposiciones monumentales, acompañadas por catálogos de enorme tamaño, estudios exhaustivos y miles de reproducciones. Modelo universalmente imitado, los errores del Pompidou han traído y traerán cola. Entre ellos, el diseño tecnológico, con sus elevados costes de mantenimiento, y la enorme burocratización, con más de dos mil empleados, ha demostrado que las cifras de visitantes millonarias no rentan casi nada desde el punto de vista cultural, porque la gente acude masivamente a ver el fenómeno, pero al margen del museo. Esto no significa que el saldo, en el caso del Pompidou, desde luego, mucho más que en el de los precarios imitadores provincianos” (Calvo Serraller, 1997).

Si los planteamientos de las instituciones sobre sus intereses en contribuir al desarrollo comunitario son verdaderos, forzosamente tienen que abandonar actividades y estructuras en las que los miembros de la comunidad no aportan elementos a la construcción de su desarrollo a través del diseño y ejecución de las actividades. Entiendo que la institución no sólo tiene que pensar en el desarrollo comunitario, sino que para ella también es importante su promoción; por lo tanto tendremos que trabajar para conseguir el equilibrio entre los dos intereses. Este equilibrio es lo principal. La gestión de colecciones de arte y de espacios artísticos de exposición ofrece muchas posibilidades para la relación entre el arte, la estética y las personas, pero tienen que tener algún interés para sus protagonistas, es decir, la comunidad.

La gestión cultural no se presenta como la renuncia al negocio o a la rentabilidad económica, puesto que la programación y la producción cultural en sí requieren de una dedicación profesional y disponibilidad de materiales que deben ser recompensados y sufragados también económicamente. Sino que el interés debe de centrarse en aquellos criterios y propósitos que fundamentan una gestión cultural responsable y coherente con la comunidad, a partir de cuyas consideraciones aquel negocio resulta positivo y de enriquecimiento social para la misma.

Es imposible “no cultural” dado que todo lo que el ser humano hace está impregnado de la cultura en que vive. Desde el gesto más pequeño hasta el objeto más simple están culturalmente “estampados”, al igual que las más diversas formas de nacer, estar siendo en el mundo o morir (Ariel, 2008).

Martinell (2007) vincula el concepto de “gestión” a la acción con el propósito de concretar un tema o idea, y que a la vez significa su expresión y comunicación de una forma programada y diseñada, siguiendo unos criterios determinados que aproximan la gestión a un significado político (entendiendo lo político como opción, según matiza el propio Martinell). En este sentido, la gestión se constituye como el medio del propósito para ejecutarlo como acción. Asimismo reconoce en torno a la gestión la necesidad de crear y de ofrecer ideas nuevas. Se caracteriza así la gestión con un carácter creativo de innovación, abierto por lo tanto al cambio y a la modificación, tanto desde un carácter negativo como positivo. Al respecto y considerado la idea a defender de este trabajo, este carácter creativo y dinámico resulta de gran interés, pues en base a él se manifiestan las posibilidades de readaptación que la gestión cultural puede recibir y, así, atender a los nuevos intereses que la sociedad actual demanda, incluso de la sociedad futura.

PRIMERO, CAMBIEMOS LA MIRADA HACIA EL ARTE

Este cambio de mirada que se propone, para una mayor comprensión y contextualización, deberá entenderse junto con el cambio de mirada necesario para abordar la obra de arte actual. A partir del nacimiento de lo que seguimos llamando “arte contemporáneo”, pues en muchos de los casos ya dejó de ser contemporáneo, la función informativa del hecho artístico va doblando su carga formativa. En el momento en el que la obra de arte empieza a ser tal, dependiente o no de su componente matérico -hasta el punto de prescindir de él con el concepto de la desmaterialización del arte-, el objetivo formativo de cara al público entra en juego, aunque sólo sea con la exclusiva intención de provocar reacciones diferentes, lo cual significaría que se ha puesto en duda nuestra estructura mental primaria que consideramos como inmutable y que corresponde a aquella “aprehendida” en el contexto cultural donde nos desarrollamos.

Puede que el concepto antiguo de la obra de arte como objeto que vale por sí mismo, con independencia del espectador –con carácter ahistórico y atemporal-, mantenga su relevancia, pero es indudable que se está imponiendo el carácter efímero de los nuevos objetos o actos artísticos a través de su acción transmisora hacia el espectador y su actuación no sólo sobre él, sino contando con su participación activa (Moreno, 2007).

En este sentido podemos recoger el cambio del arte minimalista a partir de los años sesenta del siglo XX (primero en Estados Unidos) hacia lo procesual, dando mayor importancia al espectador y al hecho artístico que al objeto (la materia) en sí. En este mismo sentido, las primeras experiencias del arte del “environment” (obras pensadas y realizadas para un espacio concreto: exteriores, museos o salas de arte) fueron llevadas a cabo por artistas minimalistas con carácter irreplicable, como recoge Anna Maria Guasch (2007).

A partir de los años ochenta, la consolidación de la posmodernidad (Efland, 2003), incidió aún más en el uso formativo de las expresiones artísticas. El carácter integrador de las tendencias que engloba y su universalización, hacía necesario un lenguaje en el que el código obedeciera a criterios más generales.

Es constatable la importancia que ha adquirido la función discursiva del conocimiento estético en la misma medida y de forma paralela a la función discursiva de la razón que, de forma conjunta, se aplica ahora para entender el hecho artístico desde la idea de socialización, referida no sólo a la transmisión de un mensaje concreto, sino muy especialmente al diálogo que establece la obra cuando un espectador se acerca hasta ella y se interroga frente a ella, en el sentido en el que lo plantea el teórico Nicolas Bourriaud (2006). En estos enigmas y en la manera de afrontarlos encontramos que la obra de arte es una herramienta de aprendizaje social.

Una vez que se ha puesto en valor el arte como productor de mediaciones, debemos situarnos en conexión con nuestras propias necesidades e intereses contemporáneos para vincularlos a un sentido personalizado y desarrollar así un proceso de subjetivización (Valladares, 2011). A través de éste y considerando el enfoque cognoscitivo del Constructivismo, se entiende que podremos, como espectadores, desarrollar una crítica y reestructuración mental sobre nosotros mismos y sobre el entorno cultural que habitamos.

Debemos aprender a pasar de “ven y mira” a “acompañame y construyamos”. Como nos enseña F. Hernández (2007), a renovar e invertir el sentido en el que se ofrecen las colecciones y los espacios artísticos con una comprensión crítica y performativa vinculada a la interpretación de discursos.

AHORA CAMBIEMOS LAS INSTITUCIONES

La actividad que desarrollan las instituciones creando colecciones es constructiva cuando se abandonan posiciones de empoderamiento elitista o paternalistas. Se demanda una colección donde la oferta temática sea más democrática, es decir, que adquiera la tendencia de extenderse a un amplio abanico de obras y autores, prácticas artísticas en general, incorporando a su vez las propuestas y manifestaciones de la comunidad, porque es en la variedad donde se encuentra un mejor conocimiento y fidelidad del tema que se quiere mostrar. Si, por ejemplo, se olvida el trabajo artístico de “autores menores”, se pierde una importante aportación histórica y comunicativa de una realidad de la Historia o de la actualidad.

“On comprend ainsi que le regard que les mouvements d’éducation populaire portent sur la culture se différencie de ce que l’ensemble social appelle communément « la culture » et qui est porté par les institutions ou les médias. Notre objet n’est pas seulement de faire accéder le plus grand nombre à une culture qui serait déterminée d’en haut (culture élitiste) ou par l’histoire (culture, ciment d’une identité). Notre ambition est, surtout, de permettre un travail des personnes sur les représentations sociales, que l’on peut qualifier de ‘représentations culturelles’” (Liot, 2010 : 10).²

² Traducción propia al español: “Se comprende así que la mirada que los movimientos de educación popular presentan sobre la cultura se diferencia del conjunto social llamado comúnmente “la cultura” y que es fomentada por las instituciones y los grandes medios de comunicación. Nuestro objetivo no es solamente el de hacer accesible una gran cantidad de público a una cultura determinada como “alta cultura” (cultura elitista) o por la historia (cultura, cimiento de una identidad). Nuestra ambición es, sobre todo, la de permitir el trabajo de personas sobre las representaciones sociales y que podemos definir como “representaciones culturales”.

Comprender la Educación no formal e informal desde la actividad artística disipa todas las dudas de cómo los museos y centros de arte, también los medios de comunicación y la crítica artística y cultural en general, actúan como educadores del arte en su papel propio de mediadores culturales. Esto quiere decir que la Educación del Arte integrada en el sistema educativo e institucional no es exclusiva del aula, sino que también se encuentra fuera de ella.

Desarrollar una capacidad comunicadora con el arte requiere necesariamente el desarrollo del conocimiento estético, el cual debe ser entendido como una experiencia sensible y personal que tan solo transcurre cuando uno mismo la experimenta por sí mismo. Por lo tanto, ante la explicación oral de otros o ante actividades "pedagógicas" meramente descriptivas, que son las propias de muchos gabinetes pedagógicos, las obras y el arte en general se presentan como objetos exteriores con los que es prácticamente imposible poder desarrollar esta experiencia sensible planteada (Moreno, 2011).

La política de intervención social por el arte a través de centros artísticos y museos es una de los pilares fundamentales y una de las necesidades de primer orden. No sólo por poner a disposición de la sociedad una educación humana completa y democrática en cuanto a materias, sino fundamentalmente para que esta educación consolide una actuación sobre las mejoras sociales en muy diversos ámbitos: tolerancia, democracia, ciudadanía, solidaridad, igualdad de derechos en cuanto a género o de cualquier otra clase, etc. Fomentar el arte, su producción y su acercamiento a la población es fundamental para una sociedad más democrática y justa.

En definitiva, defender el compromiso educativo con el ámbito cultural, pasa necesariamente por poner a disposición del público, ejercicios y prácticas en las que desde pequeños a mayores, nos acostumbremos a utilizar una posición reflexiva sobre el arte, lo cual viene a significar sobre la cultura y la condición humana al mismo tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, I. (2008) "Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio", En *El acceso al patrimonio cultural. Retos y debates*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, España. Pp. 67-118.

Ariel Olmos, H. (2008) *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*, 2008, ed. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, España.

Bourriaud, N. (2006) *Estética Relacional*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.

Calvo Serraller, F., "El escarmiento de un modelo fascinador", en *El País* 29 de septiembre de 1997.

Dorival, B. (1961) *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*. París: Aimery Somogy.

Efland, A. D. (2003) *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Guasch, A. M. (2007) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Hernández, F. (2007) *Espigador@s de la cultura visual: otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro.

Santiago Restoy, C.I. de (1999) *Los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo: Historia, programas y desarrollos actuales*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, España.

Liot, F. (2010) *Projets Culturels et Participation Citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*. París : L'Harmattan.

Malraux, A. (1959) *Psychologie de L'Art. Le Musée Imaginaire*. París : Albert Skira.

Martinell, A. (2007) "La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro", En: *Seminario Internacional: La formación en Gestión y Políticas Culturales para la Diversidad Cultural y el Desarrollo*. Documenta Universitaria, Universidad de Gerona, España.

Moreno Montoro, M. I. (2007) "Educar espectadores: propuestas expositivas y dinamización", En: *Comunicar XV*, 28, marzo de 2007, Grupo Comunicar, Huelva, España, pp. 221-228. Disponible en: <http://www.revistacomunicar.com/>. [Consulta, febrero 2010]

Moreno Montoro, M. I. (2011) "Investigación a través de la experiencia estética para la construcción de la identidad sociocultural", En: *Arte y Movimiento*, 5, diciembre de 2011, Universidad de Jaén, Jaén, España, pp. 39-50. Disponible en: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/index>. [Consulta, febrero 2012]

Valladares González, M. G., "La auto referencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje artístico; una mirada desde la identidad cultural", En: *Arte y Movimiento*, 4, junio de 2011, Universidad de Jaén, Jaén, España, pp. 45-66. Disponible en: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/index>. [Consulta, febrero 2012]