
LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE Y LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR EN LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Manuel Hernández Belver
Universidad Complutense de Madrid

Juan Luis Martín Prada
Universidad Europea CEES

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio sobre algunos cambios en el arte contemporáneo especialmente significativos. Partiendo del precedente de las vanguardias históricas, se analizan los factores implicados en el proceso de producción y recepción de las obras de arte. Se describe el tratamiento que estos factores reciben por parte de ciertos artistas contemporáneos que los integran en sus creaciones como elementos sustanciales de las mismas. Entre las propuestas artísticas señaladas destacan las que se refieren a la crítica de los espacios de exposición (museos, galerías, colecciones...) y a la figura del espectador como parte integrante del proceso creativo.

«El espectador hace el cuadro»

M. DUCHAMP

Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicación cada vez mayor del público —el espectador— en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida —y cerrada— a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes. El disfrute de la obra se plantea como una interpretación y

una ejecución, y en ese disfrute la obra revive en una perspectiva original. La obra de arte se convierte de esta forma en un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante¹. En buena parte del arte contemporáneo esta ambigüedad se va a constituir en una de sus finalidades explícitas. La noción de *obra abierta* que plantea Umberto Eco, referida a la pluralidad de significados de la obra de arte, no se propone como una categoría crítica, sino como un modelo útil para indicar, mediante una fórmula manejable, una dirección del arte contemporáneo. Estos mecanismos de apertura y ambigüedad delimitan un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, y una nueva mecánica de la percepción estética². El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y física a la vez, y donde se le pide que tome el arte (o más en concreto la situación artística en que se encuentra) con la misma intensidad que el artista.

Además del papel relevante adquirido por el espectador contemporáneo en el proceso artístico, otro cambio importante en este proceso, estrechamente relacionado con el anterior, se producirá en relación con el análisis de la recepción estética. Dicho análisis y el de los factores que condicionan esta recepción ha pasado de pertenecer al campo de estudio restringido de algunas disciplinas, como la psicología, la sociología o la antropología del arte, a sumarse también al ámbito de la propia producción artística. Estos fenómenos, cuyos precedentes se sitúan ya a principios de siglo, se van a desarrollar fundamentalmente a partir de los últimos años de la década de los sesenta, con el surgimiento de nuevas vías artísticas vinculadas en su mayor parte a corrientes conceptuales y apropiacionistas. Estas expresiones representaron en su conjunto una parte muy significativa de las propuestas estéticas emprendidas de forma aislada por numerosos artistas a partir de mediados de esa década, y encontraron un denominador común con ocasión, sobre todo, de las exposiciones de la Kunsthalle de Berna, en 1969, y la *Documenta* de Kassel en 1972³.

Se puede pensar que el fundamento del arte conceptual se halla en la noción y en la práctica de la reducción, en el sentido plástico del término y también en el de las ideas y del lenguaje discursivo. En otros términos, el arte

¹ U. ECO (1985), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

² *Ibid.* También Eco menciona la íntima conexión existente entre estas formas de plantear y entender la obra de arte, entre las poéticas de la obra abierta, y las visiones del mundo físico y las relaciones psicológicas que proponen las disciplinas científicas contemporáneas. Las obras abiertas, indeterminadas, ambiguas y múltiples en su significado aparecerían como «metáforas epistemológicas, resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica [...]: representan la repercusión, en la actividad formativa, de determinadas adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas, la confirmación en el arte de las categorías de indeterminación, de distribución estadística, que regulan la interpretación de los hechos naturales». Lejos de señalar que las estructuras del arte moderno reflejen las presuntas estructuras del universo real, lo que se apunta es la vinculación cultural de determinadas nociones de modo que el arte «quiere y debe ser como la reacción imaginativa, la metaforización estructural de cierta visión de las cosas», pp. 198-199.

³ F. POPPER (1989), *Arte, acción y participación*, Madrid, Akal.

conceptual se podría interpretar como una *semiótica del arte*⁴. Habría en los planteamientos artísticos englobados bajo aquella denominación una tentativa de investigar el arte como tautología y una intención de poner en tela de juicio la crítica de arte, que podía incitar al espectador a aportar una mayor contribución al resultado del proceso creativo, como ya aparecía en las primeras obras de Joseph Kosuth, uno de los precursores de estos movimientos. Según este artista, el arte conceptual era una búsqueda llevada a cabo por los artistas que habían comprendido que su actividad no se limitaba a la producción de obras de arte, sino que se extendía al análisis de la función de la significación de las realizaciones artísticas y de su utilización, así como a la consideración que éstas reciben en el interior del sistema designado con el término general de arte⁵.

Dentro de estas corrientes, algunas manifestaciones fueron especialmente relevantes en relación con el cambio de planteamientos artísticos respecto al papel del espectador en el proceso creativo. Así, el *arte povera* se definía en parte por el concepto de *participación creadora* (en las obras de Sol Le Witt), mientras que con el *land art* se alcanza la noción de *entorno*, en que, con efímeras intervenciones en emplazamientos naturales, ilustran su tendencia a transformar ese espacio natural, dejando un lugar para una posible acción por parte del espectador. La combinación de las nociones de entorno y participación del espectador aparece también en los inicios del *arte minimal*, antes de realizar otras propuestas. La participación del espectador jugó igualmente un papel importante en obras conceptuales de otro tipo, como el *Body art*, donde el propio cuerpo del artista, localizado en el espacio, era una demostración o una exhibición, pudiendo definirse previamente la parte «coreográfica» y luego realizarse (Gilbert y George, Klaus Rinke), improvisarse (Vito Aconci, Dan Graham) o transformarse por el público (Ian Wilson). También el grupo *Arte y lenguaje* recurría a esa participación en sus investigaciones teóricas clasificadas e inventariadas por ellos. Este grupo, formado en 1973 y en el que participaba Kosuth, pretendía asociar los conocimientos semiológicos, científicos y matemáticos al nuevo método artístico.

El conflicto surgido a comienzos de los años setenta entre el arte conceptual, dedicado a la desmaterialización, y el arte realista, que no rechazaba ni el objeto ni la imagen, fue mitigado con la aparición de las *intervenciones* y del *arte sistemático*; las primeras pretendían una modificación cualitativa del entorno urbano o sociológico acudiendo a las necesidades estéticas y a la creatividad del espectador⁶, mientras que el segundo derivaba de una tendencia que se remonta a los años veinte: un arte sistemático, basado a la vez en la reducción «óptica» practicada por Lohse y en una esencialización metódica de tipo americano, tal y como había sido comenzada por Marcel Duchamp.

⁴ C. MILLET (1972), *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, D. Templon, pp. 5-23.

⁵ J. KOSUTH (1969), «Art after Philosophy», *Studio International*.

⁶ Catalogue de la 7.^a Biennale de Paris, 1971.

En todas estas propuestas artísticas se dará una confluencia entre práctica de producción y práctica de recepción. El artista centra su actividad en el estudio de los procesos de mediación en los que se encauza la recepción de la obra de arte, anteponiendo su función de receptor a la de creador y revelando las instancias políticas que controlan la recepción y la interpretación de la cultura y de las obras de arte. Su intención principal es la de cuestionar el prejuicio filosófico e histórico de que el significado y el valor son propiedades intrínsecas de los objetos, proclamando un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales. Se trata, en definitiva, de convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público. Este nuevo enfoque de la creación artística supone la valoración de estos temas desde el punto de vista de la producción creativa, recuperando, dentro de las posiciones más radicales, la reflexión sobre lo que fue uno de los más importantes proyectos del pensamiento de vanguardia: la crítica a la institucionalización del arte y a sus procesos de mediación.

1. EL PRECEDENTE CRÍTICO EN LOS PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

Para los artistas y teóricos de las vanguardias de principios de siglo, la experiencia estética no sólo sería capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades «espirituales» a la luz de lo que percibimos en el mundo, sino que también sería capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las experiencias normativas, transformando la manera en que estos elementos se refieren unos a los otros. Conscientes de la aguda fractura que había entre el arte y la sociedad, lo que defendían los artistas de estas vanguardias era una concepción del arte que significara la transformación del propio arte y del mundo. Su frente común será la oposición al cultivo convencional de la estética formal, orientándose hacia una nueva tipología del ser humano centrada en la crisis de conciencia moral e intelectual en el sentido más amplio.

Lo que estaba en juego era la posibilidad de que las obras de arte, perdida su aura, pudieran «recibirse de maneras iluminadoras», y reconectaron la cultura moderna con la praxis cotidiana. Pero la recepción del arte sería uno de los aspectos incumplidos del *proyecto* de la Modernidad y la gran insatisfacción de la Vanguardia. La función mediática de la obra de arte de vanguardia se demostró ineficaz o al menos insuficiente. Según Bürger, aunque el público contesta a la provocación de los dadaístas con un furor ciego, «apenas se dan cambios de conducta en la *praxis* vital de los receptores, incluso debemos preguntarnos si la provocación no refuerza más bien las actitudes vigentes que se expresan notoriamente en cuanto se les da ocasión»⁷. Una situación que se

⁷ P. BÜRGER (1987), *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.

agrava más cuando el *shock* es esperado y, a través de la repetición, se institucionaliza y se convierte en un objeto más de consumo.

La ruptura de los convencionalismos en la recepción de la obra de arte, que pretendía el desplazamiento de un objeto de uso cotidiano hacia la definición de «arte», aparece también como proyecto incumplido de las vanguardias. El análisis de Octavio Paz de los *ready-mades* y de la obra de Duchamp es un buen ejemplo para señalar el alcance y los límites de la propuesta más característica y decisiva de las vanguardias: «Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción del “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino artísticos. Ni arte ni antiarte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía.[...] El *ready-made* no postula una valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte»⁸.

Aunque la propuesta de vanguardia fracasara en la integración de lo artístico en la esfera de la práctica social, sí que consiguió destruir la posibilidad de postular normas estéticas de validez general, además de iniciar una reflexión sobre la falsa neutralidad del espacio expositivo. Esta imposibilidad implicaría, a su vez, y como propusiera Peter Bürger, la necesidad de abandonar una evaluación normativa de las obras de arte o de los movimientos artísticos en favor de un análisis funcional, cuyo objeto de investigación sería el efecto social de la obra de arte dentro de un marco institucional concreto.

2. ALGUNAS APROXIMACIONES CONTEMPORÁNEAS A LOS PROCESOS DE RECEPCIÓN DEL OBJETO ARTÍSTICO

Enlazando con los precedentes de principios de siglo, la neo-vanguardia surgió en Europa como consecuencia de la necesidad de los artistas de postguerra de conectar con la tradición y mentalidad de las vanguardias históricas. Estos artistas de la neo-vanguardia trataron de utilizar el arte para abrir un debate no sólo sobre el arte en sí, sino también sobre el sistema del arte, sobre la sociedad. Una parte de ellos se sirvió de las vanguardias históricas europeas para conectar con la tradición experimental del lenguaje que, introducida en un contexto de alto desarrollo tecnológico y fomentada por el traslado del mercado desde París a Nueva York, fue creando artistas muy especializados⁹. Entre las propuestas que se derivaron de esta preocupación sobre las implica-

⁸ O. PAZ (1991), *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, p. 31.

⁹ G. C. ARGAN (1992), *El arte moderno*, Madrid, Akal.

ciones sociales del arte destaca el enfoque apropiacionista. Este enfoque, como estrategia de lenguaje, se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, que supone la radicalización de recursos como la cita, la alusión o el plagio¹⁰. Como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de releitura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Estas prácticas estarán representadas por artistas que, como Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Michael Asher durante los años setenta, y Louise Lawler, Joseph Kosuth y Fred Wilson durante los ochenta y noventa, volverán a incidir en los planteamientos donde confluyen las prácticas de producción y recepción.

El concepto de desplazamiento es la metodología fundamental de la apropiación crítica que, generalmente, se desarrolla en la línea de la desconstrucción derridiana, dando la vuelta a los términos de una oposición filosófica, a una jerarquía o estructura de dominación. La práctica de apropiación llevará a cabo este desplazamiento a través de estrategias basadas en la actualización política del *ready-made* (en este caso ya no un objeto de los mundos-de-vida sino una obra de arte institucionalizada como tal) desubicando y desplazando sus originales intenciones de significado y función. En general se trata de presentar la obra apropiada como nueva estructura semántica, resaltando la frecuente dualidad de las obras de arte como formas artísticas y como formas de glorificación o de prestigio social. Este desplazamiento de la obra al marco trata de re-presentar las obras de las que se apropia, reenmarcarlas, desplazar la observación del espectador hacia el marco y la pared del museo, dirigiéndole hacia las condiciones institucionales del marco, hacia los márgenes del contexto.

2.1. *La apropiación comercial de los espacios de exposición*

De las prácticas artísticas que se centran en los procesos mediáticos de la recepción de la obra de arte, los espacios expositivos institucionales y su apropiación comercial, destaca la trayectoria de Louise Lawler (EE.UU., 1947). Al fotografiar las obras de arte en sus espacios de exposición, ya sean privados o de reducido número de espectadores —como en el caso de la casa del coleccionista— o públicos —la galería—, las obras de Lawler muestran los medios y procesos por los que la obra de arte se convierte en mercancía¹¹. Con ello trata de relacionar el objeto con su valor acreditado, apuntando a las relaciones que existen entre el objeto artístico y el artista, la galería, el crítico, el coleccionista, el historiador o el museo.

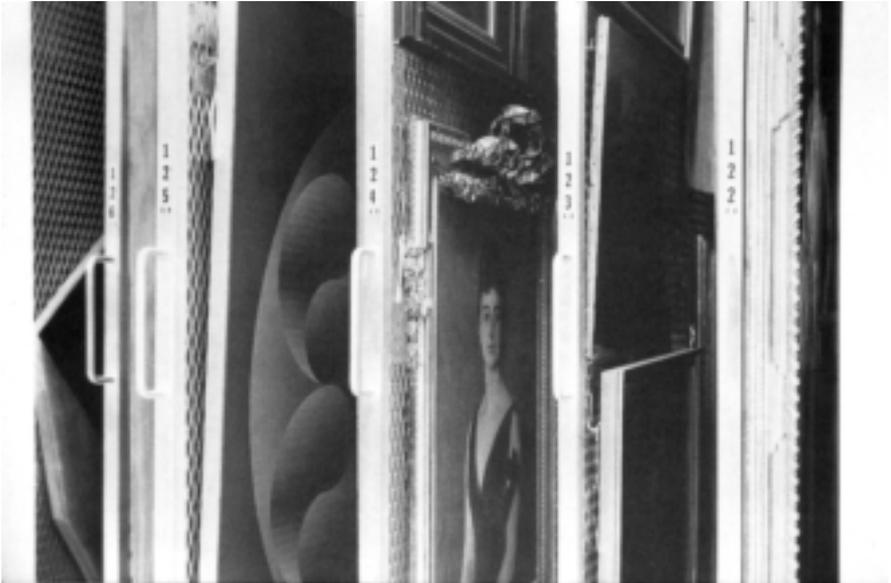
¹⁰ Recursos como la cita, la repetición, los reencuentros, etc., caracterizan, por otro lado, a buena parte de la producción cultural de esta época, según O. CALABRESE (1989); véase *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

¹¹ A. GOLDSTEIN (1989), *A Forest of Signs. Art in the crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles.

La imposibilidad de la obra de arte como manifestación de radicalidad se convierte en uno de los temas centrales de esta artista, así como el destino de esa obra en su inmersión en los procesos de comercialización y en los contextos que ella implica, la casa del coleccionista, la galería, etc. Su propuesta se vincula a la introspección de esa sustitución del valor de culto de la obra de arte por la secularización del concepto de lo auténtico. En las imágenes de algunas de las obras más conocidas, verdaderos «iconos» del modernismo en casa del coleccionista que las posee y que Lawler desarrolla en su serie sobre la casa de la familia Tremaine de 1988, se propone una reflexión sobre lo que todavía queda de participación de ese valor de culto de la obra de arte mediante su posesión por parte del coleccionista. Estas fotografías documentales no tratan el desplazamiento de las grandes obras de la modernidad del supuesto entorno «adecuado» que el museo proporciona, sino «su fácil integración dentro de un confortable espacio familiar»¹². De esta manera señala cómo una obra de arte, incluso la más intencionalmente crítica, acaba funcionando como decoración, embellecimiento personal o como una señal de *status* social.

FIGURA 1

Louise Lawler: Sargent, 1990



¹² D. JOSELIT (1988), *Art in America*, mayo, p. 149.

Las fotografías de «escenarios» de exposición de Lawler muestran cómo el contexto del museo, el de la colección privada o el de la galería comercial, confieren sentido sobre los objetos y gobiernan nuestra relación con el arte. Tanto en sus primeras instalaciones como en sus más tardíos *arrangements* de imágenes, Lawler selecciona y presenta la obra de otros artistas al mismo tiempo que la suya propia. Su relación con las estructuras corporativas y de mercado es una relación de irónica colaboración, «revelando simultáneamente el lugar del *high art* en la economía del mercado y moviéndose hacia un reposicionamiento del artista dentro de él»¹³. Su objetivo no es, por tanto, desvelar las ocultas intenciones ideológicas que existen tras la institución del museo, sino evidenciar las relaciones entre artista, obra y aparato institucional.

2.2. *La crítica del museo como práctica artística*

La cuestión central que aparece en la obra de Lawler coincide, a su vez, con la pregunta que plantea Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*: «¿en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con la obras?»¹⁴. Los procesos por los que, por ejemplo, atribuimos más importancia a un objeto artístico cuanto más grande sea el espacio expositivo que el museo le dedica, o por los que asumimos que las cosas situadas una junto a otra tienen una relación estilística e histórica concreta regulan nuestra recepción, al aceptar que la impersonal voz del museo es la verdad objetiva de lo que debe ser entendido.

Estos intentos de integración dentro de la concepción de la obra de las formas finales de distribución y las condiciones de «aculturación», tienen una influencia considerable en la crítica del museo y del espacio de exposición institucional. Esta crítica tendría su precedente en el museo portátil *La Boîte-en-Valise* que Duchamp empezó en 1936. La *Valise* la podemos considerar como una anticipación de la estrategia de mitificación secundaria que se lleva a cabo, precisamente, a través de una práctica de apropiación de las obras de Duchamp por Duchamp mismo. Se trata de un intento de disolver la reificación del gesto artístico dentro del medio y el lugar en el que es producida, anticipar su sujeción a la ideología mediante su inscripción dentro de los mismos sistemas que determinan su *status* histórico. En el museo portátil de Duchamp se revelaría la anticipación del destino final que su obra alcanzaría en el proceso de aculturación: el museo. Duchamp incide en el sentido de desplazamiento y extracción del contexto que impone la *Valise* a los objetos. Convertir el museo en la maleta del viajero es anticipar el último destino del lenguaje primario: introducir literalmente los *ready-mades* en un contenedor que

¹³ K. JOHNSON (1989), «Louise Lawler at Metro Pictures», *Art in America*, Nov., p. 191.

¹⁴ P. BÜRGER, *op. cit.*

«permite movimientos arbitrarios en tiempo y espacio, propiedad múltiple y privacidad de posesión y asignación de significado»¹⁵.

Todas las funciones que el museo lleva a cabo, transformando el lenguaje primario del arte en el lenguaje secundario de la cultura, están anticipadas en la maleta de Duchamp: la valorización del objeto, la extracción del contexto y función, la preservación del deterioro y la diseminación de su significado abstracto. El *ready-made*, «en su asimilación del objeto de arte a la simple caja del viajero, constituye un precoz ejemplo de la mimética práctica en la que una ficticia construcción secundaria de lenguaje mítico se inscribe dentro de la concepción del trabajo mismo para anticipar y “derrotar al mito desde dentro” en el proceso de “aculturalización”»¹⁶. Al anticipar el último destino del objeto en la estructural definición de la obra, Duchamp cambió el papel del artista como creador al del coleccionista y conservador, que está comprometido con el lugar y el transporte, la evaluación y la institucionalización, la exposición y el mantenimiento de la obra.

En esta línea de crítica del museo se puede incluir la obra de Marcel Broodthaers (Bélgica, 1924-R.F.A., 1976), que en 1968 inauguró en su casa un museo ficticio: el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, compuesto por cajas de embalaje de obras de arte, tarjetas postales de cuadros del s. XIX y diversas inscripciones sobre ellas¹⁷. Esta obra supone la derivación de *La Boîte-en-Valise* de Duchamp y de las proposiciones de artistas creadores de micromuseos como las cajas-museo de Joseph Cornell de mediados y finales de los cuarenta, o de las ficciones del *Store* de Claes Oldenburg de 1961 que pasó luego a ser el *Mouse Museum*¹⁸. La presencia de reproducciones de obras de arte guarda una estrecha relación con el «Museo» de Malraux, llamado *Imaginary*, consistente en todas aquellas obras de arte que pueden ser sometidas a una reproducción mecánica, y por tanto, de la práctica discursiva que la reproducción mecánica ha hecho posible: la Historia del arte.

La práctica crítica de Broodthaers apunta a aquel proceso de mitificación secundaria que planteaba Barthes y del que el museo portátil de Duchamp sería, como apuntábamos, precedente. El interrogante que surge con fuerza

¹⁵ B. BUCHLOH (1983), «The Museum Fictions of Marcel Broodthaers», en A. A. BRONSON y P. GALE (eds.), *Museums by Artists*, Art Metropole, Toronto.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Unas cincuenta tarjetas postales que reproducían pinturas y dibujos (Wiertz, David, Ingres, Courbet, Corot, Meissonier, Puvis de Chavanne, Winterhalter, etc., estaban pegadas a la pared con trocitos de papel de celo. Las postales, según Broodthaers, son el recordatorio barato del museo, de la sobrevaluación del arte que lo convierte en objeto de consumo lujoso («¿Vale una postal de un cuadro de Ingres un par de millones?»). M. Broodthaers, citado en B. BUCHLOH (1977), «Formation and Historicity Changing Concepts in American and European art since 1945», en *Europe in the Seventies: Aspects of recent art Chicago*, Art Institute of Chicago, p. 98.

¹⁸ Oldenburg en su *Mouse Museum* en el Whitney Museum of American Art en 1978 había incluido objetos manufacturados de la cultura de consumo, pero también bocetos tridimensionales de esculturas, y falsos objetos naturales, como plantas y comida artificial. Ver catálogo de la exposición.

renovada en torno al sesenta y ocho: «¿qué es el arte, qué papel desempeña el artista en la sociedad?» deriva, a través de la ficción de Broodthaers, a términos más específicos: «¿Cuál es, en general, el papel de lo que representa la vida artística en una sociedad; a saber, un museo?». Buren subraya la función del museo de preservar, coleccionar, proteger y dar *status* a las obras de arte, cuestionando, al igual que antes lo había hecho el movimiento *Fluxus*, si el arte puede existir independientemente de las instituciones que lo apoyan¹⁹. Para Buren, la función de la obra de arte dentro de la ideología dominante es disimular los múltiples marcos dentro de la que ésta es contenida²⁰. Por ello, la obra «deconstructiva», dice Buren, debe ser neutral, impersonal, anónima. Anónima en el sentido no de un autor desconocido, sino en el sentido de que no pueda ser apropiada.

La consideración de los espacios de exposición como espacios ideológicos ha sido desarrollada en la década de los ochenta a través de diversas exposiciones monográficas sobre el mismo concepto del museo, como *Art in Los Angeles: The Museum as Site*, organizada por Stephanie Barron en el County Museum of Art de Los Angeles en 1981 (y con la que guardaría un cierto paralelismo la exposición *Els Limits del Museu* en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, en 1995); la exposición *Art /Artifact* (1988) en el Center for African Art en Nueva York, que exponía algunos de los típicos ambientes creados por los museos para mostrar sus colecciones, señalando varias vías por las que nuestra percepción del «otro» está gobernada por esos ambientes, o la exposición *The Desire and the Museum* (1989) en el Whitney Museum of American Art, que pretendía hacer evidente el llamado «texto subliminal del museo» mostrando arte contemporáneo que en sí mismo implicaba ya una reflexión sobre la institución arte.

2.3. *El museo y los espacios de exposición como espacios ideológicos*

Las vanguardias históricas ya habían llamado la atención sobre la falsa neutralidad de los espacios expositivos. Esta idea, presente en algunos proyectos de El Lissitzky de los años veinte, ha sido rescatada en diversos proyectos de artistas contemporáneos, desarrollándose considerablemente la reflexión sobre estos espacios de exposición institucional como espacios ideológicos, y sobre los factores mediáticos y metodológicos que determinan la exposición de una obra. Las instalaciones de Michael Asher en museos como las realizadas en el Museo

¹⁹ D. BUREN (1970), «Function of the Museum», publicado por primera vez para el Museum of Modern Art, Oxford, marzo-abril de 1973. Para Buren, el marco museológico es una forma de «camuflaje cuidadoso», que enmascara la relación del signo visual con la «realidad del mundo». Ibid. Ver también, J. DERRIDA (1987), *The Truth in Painting*, Chicago, The University of Chicago Press.

²⁰ «Lo que es contenido debería proporcionar, muy sutilmente, una pantalla para el contenedor», D. BUREN (1973), «Critical Limits», en *Five Texts*, New York.

de Arte Contemporáneo de Chicago (1979) y en el Art Institute of Chicago (1979) son especialmente ejemplares de este tipo de propuesta. Ambas estaban centradas de modo específico en cuestionar los procesos de recepción que implica la presentación museística, tratando de poner en evidencia las contradicciones entre el arte y su contexto institucional, precisamente a través de una metodología de exteriorización del proceso de institucionalización que desarrolla el museo. El trabajo de Asher para la exposición *74th American Exhibition* en el Art Institute de Chicago, en 1982, trataba sobre la función vital del museo como institución para exponer arte, centrándose en los procesos de recepción de las obras que contiene el museo. En este trabajo, Asher pidió a dos grupos de espectadores que permaneciesen un tiempo designado (media hora cada día), enfrente de dos cuadros diferentes de las galerías de la colección permanente: *Nude in a Bath tub* (1910) de Marcel Duchamp y *Portrait of Kahnweiler* (1910) de Pablo Picasso. Asher seleccionó estos dos cuadros debido al diferente grado con el que han sido reproducidos en libros, posters o postales. Explicó las razones de su elección en unos folletos que también comunicaban a los espectadores la localización de las piezas. En el reverso de los folletos puso un listado de 50 libros en los que la obra de Picasso había sido ilustrada y nueve en el que podría encontrarse la de Duchamp. Trataba de incluir, de esta manera, una referencia muy explícita a la capacidad del museo para controlar la recepción de las obras que contiene mediante la monopolización de la venta y distribución de sus reproducciones (sustitutos). Su reflexión se centra en el espacio de intersección entre la función del museo de exponer y la del espectador de recibir, unida a un intento de intensificar la experiencia del original. La más reciente producción de Asher, como la de Lawler, considera la institución museística como un conjunto de relaciones sociales más que como una entidad vinculada a un espacio concreto. Muy cercana a esta propuesta sería la obra de H. Gerad Collin-Thiebaut presente en *Histoires de Musees*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989, que consistía en una máquina automática de sellos, folletos y reproducciones de su propia obra, así como de fotos de personalidades y obras maestras de las colecciones del museo.

En una línea muy similar a la obra de Asher en el Art Institute de Chicago en 1982 se encuentra la desarrollada por Andrea Fraser en la exposición *Damaged Goods: Desire and the economy of the object* (1986) en el New Museum of Contemporary Art. Esta exposición consistía en la realización de recorridos guiados por el Museo para ver no sólo lo que puede ser visto en éste en una visita convencional, sino también sus sistemas de seguridad, tratando de suscitar preguntas en el espectador sobre la conexión entre la acción simultánea de proteger artefactos culturales y la destrucción de las culturas de las que provienen. La instalación sonora de Fraser para el pabellón de Austria en la Bienal de Venecia, de 1993, hacía referencia a cómo las intenciones nacionalistas se expresan a través de la elección, por parte del museo, de objetos representativos de una cultura en particular. La obra consistía en conversaciones de los

visitantes sobre otros pabellones, no sobre los objetos de arte contenidos en ellos, sino sobre sus intenciones ocultas²¹. También en *Histoires de Musée*, Jean-Luc Vilmouth desarrolló una propuesta paralela a la de Asher: construyó un pabellón especial para una sola pintura, el retrato cubista de Metzinger del museo de Suzanne Phocas (1926). La intención de esta obra era enfatizar el papel del museo en condicionar la recepción del espectador mediante la magnitud del espacio expositivo en el que se presenta un obra.

La referencia a otros elementos mediáticos de la exposición museística ha sido desarrollada por artistas como Judith Barry o Mark Dion, que han centrado parte de su trabajo en los elementos que sirven para enmarcar, explicar y presentar la obra al espectador, como las guías museísticas en el caso de Barry o los elementos de señalización en la obra de Dion.

Esta línea de análisis de los elementos de mediación y expositivos presentes en todo museo ha venido acompañada, generalmente, de una reflexión paralela sobre los criterios y las metodologías aplicadas a los procesos de selección y clasificación de los objetos que se exponen allí. Ya en 1970, en el Rhode Island School of Design Museum, Andy Warhol comisarió una exposición a base de los fondos de la colección permanente del museo empleando tan sólo criterios personales para determinar qué sería visto y cómo. Warhol eligió simplemente lo que le gustaba de los fondos del museo, tratando así de imitar irónicamente la subjetividad de criterios de todo conservador. La cita más obvia al mismo proceso de coleccionar y a la banalización de los rituales del coleccionismo aparece en las proposiciones expositivas y museísticas de Boltanski y Claudio Costa. Boltanski, en 1973, propuso a 62 museos exponer en una sala todos los objetos que rodean a una persona durante su vida, y que después de su muerte permanecen como evocadores de su existencia. Todos estos objetos debían ser expuestos en urnas cuidadosamente etiquetados²². En 1975, Claudio Costa decidió convertir en museo de antropología una granja abandonada en un montaña de Liguria mostrando al público, simplemente, las propiedades de una familia de campesinos que había emigrado. Simon Grennan y Christopher Sperandio, en obras como *At Home with the collection* (1992), querían mostrar que los criterios de selección usados por los conservadores están, de hecho, basados en el gusto y juicio personal²³.

²¹ L. G. CORRIN (1994), *Mining the Museum: Artists look at museums, Museums look at Themselves*, catálogo de la instalación de Fred Wilson en la Mariland Historical Society, Ed. Lisa G. Corrin, The Contemporary, Baltimore, en cooperación con The New Press, New York, p. 4.

²² El proyecto de Boltanski fue desarrollado por cuatro museos. The Kunsthalle, en Baden-Baden, compró todas las propiedades de una anciana; The Museum of Modern Art, en Oxford, mostró fotografías de todos los objetos encontrados en el local de una mujer joven, y el Jerusalem Museum coleccionó 850 objetos pertenecientes a un estudiante que se había marchado al extranjero durante un año. Ver el catálogo de la Westfalian Art Society, *Christian Boltanski: Inventere des Objects. Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charlestone* (1991) y La Réserve du Carnegie International 1896-1991 (1991), The Carnegie Museum of Art, Pittsburg, octubre 1991-febrero 1992. La instalación *El hombre de Barcelona* fue realizada para la exposición *Els limits del Museu*, en la Fundación Tàpies de Barcelona (1995).

²³ Los tres proyectos usaban la colección permanente del Lakeview Museum of Art in Peoria,

El descubrimiento de lo que subyace bajo la aparente objetividad y espíritu científico de la exposición museística es una de las vías más fructíferas de las líneas apropiacionistas e intervencionistas de los últimos años²⁴. Éstas tratarán de hacer visible la función oculta del museo de convertir la cultura en una segunda naturaleza y la dominación legitimada que se desarrolla a través de ella. Dentro de esta línea, en el *Museum of Jurassic Technology*, en Los Angeles, David Willson utiliza falsificaciones como forma de comunicar un tipo de verdad experiencial que escapa a las aproximaciones analíticas. Plantea un modo de reflexión que contrasta con la metafísica de universalización y centralización del conocimiento que suele ser característica del museo. Muy relacionado con esta propuesta estaría el método de trabajo del artista Fred Wilson (EE.UU., 1954). Consiste, fundamentalmente, en evidenciar la falsedad de los principios objetivos que conforman la exposición museística, al conducir al visitante hacia los aspectos menos familiares de lo que allí se expone, para hacer obvia la distorsión ideológica que ha dirigido la práctica museística desde sus orígenes. Para Dan Cameron las instalaciones más conocidas de Wilson —como las realizadas en iglesias como Abbey of Corbei, universidades (Leyden) y colecciones públicas (colección de Elias Ashmole y museos de Mr. Peale, por ejemplo)— tratarían de subvertir la noción postmoderna de un «metamuseo»²⁵. También la creación de falsos históricos, como los presentados en la exposición *Cocido/Crudo* en el MNCARS de Madrid (1994), trataban de redefinir, mediante la apariencia cuasicientífica de la exposición, el mismo concepto del conocimiento, la aceptación de lo que vemos como verdadero.

El análisis sobre la división de la labor artística y la restricción del artista a la manufactura de bienes lujosos destinados a los verdaderos agentes de la apropiación del mundo artístico —el marchante, el coleccionista, el museo— ha sido también un hecho constante en la trayectoria de la artista Sherrie Levine. Una de las acciones más claras en cuanto a la reflexión sobre estos aspectos es su trabajo, *Shoe Sale*, en Mercer Street Store de Nueva York, en 1977, que se

Illinois. Los artistas pidieron a los miembros de la plantilla del museo que eligieran su objeto favorito de la colección y decidieran un sitio para ella en su propia casa. En febrero de 1992, los objetos fueron llevados a los lugares elegidos y fueron fotografiados para ser expuestos en el museo temporalmente. Además de esto, los artistas concibieron «The Lakeview Questionnaire», pidiendo a la plantilla que respondiera a unas preguntas personales sobre su trabajo, gustos, hábitos y emociones. Gráficos y esquemas de sus respuestas fueron colgados en las galerías. Ver el catálogo de la exposición, *At Home with the collection, Simon Grennan and Christopher Sperandio* (Peoria, Lakeview Museum of the arts and Sciences, 1991).

²⁴ Dan Cameron afirma que «Dentro de esta reordenación y reorientación de la corriente de la historia recibida, se puede establecer un nexo importante entre el arte de finales de los años ochenta y el de los noventa. Los artistas que han empezado a despuntar en la era que podríamos llamar Post-Magiciens han hecho del enfoque crítico de la historia uno de los instrumentos más importantes en su empeño de equilibrar innovación y conciencia», Cat. exp. *Cocido Crudo*, MNCARS, Madrid, 1994.

²⁵ Respecto a esto es especialmente interesante su exposición en el Museum of Jurassic Technology, Los Ángeles, California. Ver R. RUGOFF (1992), «Inside the White Climic», *Parkett* 32, pp. 150-53, y del mismo autor, «Planned Obliscence», *L. A. Weekly*, junio 21, 1991, pp. 39-40.

remitía al nudo de los deseos frustrados y a los entresijos del poder que conjuntamente gobiernan los sistemas del intercambio.

La reflexión sobre la naturaleza contingente del objeto artístico en su relación con el espacio de su presentación y contemplación alcanza en las series *Surrogates on location* (1980) y *Perpetual Photos* (1982) de Allan McCollum (EE.UU., 1944) un límite crítico. Los *surrogates* no son más que la simplificación extrema de un cuadro: un marco sencillo, un *passe-partout* y un rectángulo negro en el centro. *Surrogates on location* consiste en una serie de fotografías donde los *surrogates* son fotografiados en diferentes escenarios domésticos. La pintura es presentada como un *art-object-in-the-background*. Estas series, en las que McCollum se apropia de sus propios *surrogates* mediante la fotografía de su ubicación, inciden en ese sentido secundario de la obra con respecto al comportamiento social que, paradójicamente, les proporciona sentido. McCollum está interesado en poner en un primer plano el comportamiento social de hacer arte, comprar o venderlo, y el de tener arte y el de mirar a arte. La estrategia de McCollum para ello es, precisamente, la de reducir al objeto artístico mediante su emplazamiento en el trasfondo de la acción. La serie *Perpetual photos* (1982)²⁶ está preparada directamente sobre *Surrogates on location*. Consiste en una serie de ampliaciones de la imagen de los cuadros que aparecen en algunas escenas domésticas extraídas de películas de televisión. La pintura original es fotografiada en la pantalla de la televisión o del periódico y luego agrandada. Estas imágenes, al ser ampliadas, se convierten (se muestran) en abstracciones. En ellas el artista saca las obras de su lugar y las inserta como fotografías enmarcadas en el contexto de una exposición. Al exhibir no sólo la fotografía final sino también la fotografía origen, McCollum se mueve hacia fuera de la galería y dentro de la cultura de masas, demostrando la pervivencia de la producción serial. Estas «imágenes de imágenes» se acaban transformando en *surrogates*: marco, *passe-partout* y un espacio negro como imagen central. Son un complejo juego que envuelve muchas dimensiones de la imagen y diferentes niveles de percepción²⁷. Estas fotografías niegan al espectador la información sobre su tema. No es posible saber si la abstracción era originalmente un paisaje o un grupo de personas. Como en los *Surrogates*, su rechazo del contenido se transforma en imposibilidad para descubrir el significado; son objetos que sólo existen en cuanto se sitúan dentro de un contexto de dependencias artísticas, psicológicas, sociales o económicas.

²⁶ Desarrollada por primera vez en 1982 pero no exhibida hasta dos años después.

²⁷ D. ELGER (1996), «Allan McCollum from artificial Surrogates to natural Copies», cat. exp. *Allan McCollum. Natural Copies*, Sprangel Museum Hannover, diciembre de 1995-febrero 1996.

FIGURA 2

Allan McCollum: Surrogates on location, 1980



2.4. *La implicación del espectador en la construcción y análisis de la obra de arte*

A pesar de la importancia otorgada al análisis de los factores mediáticos y contextuales en el trabajo de los artistas previamente comentados, esto no implica que el espectador sea concebido como un mero observador pasivo, ni que la recepción de la obra de arte se entienda como el resultado unilateral de un proceso socialmente condicionado. Por el contrario, subyace en los mecanismos de producción y recepción de todos ellos. Este análisis de los procesos de construcción del significado de un objeto artístico o cultural por parte del espectador se hace aún más explícito en la obra reciente de algunos de los artistas más representativos de los movimientos estéticos a que nos estamos refiriendo. Los últimos trabajos de Joseph Kosuth resultan paradigmáticos en este sentido. La serie *Cathexis* supone, dentro de la trayectoria de Kosuth, una profundización en el análisis del contenido de la obra de arte, teniendo en cuenta que el contenido de una obra remite para Kosuth a las condiciones que permiten la construcción del significado²⁸. A través de este análisis de contenido

²⁸ Ver J. KOSUTH (1983), «Notes on Cathexis» (texto de 1981), en A. A. Bronson y P. Gale (eds.), *Museums by Artists*, op. cit., p. 221.

Kosuth investiga las vías mediante las que los significados se pierden, se invalidan, se recuperan y se modifican bajo la luz de la experiencia personal. La materialización de este análisis en *Cathexis* se va a desarrollar, precisamente, siguiendo una vía apropiacionista de imágenes de obras de arte del pasado. La apropiación de imágenes de obras de arte clásicas y su presentación fragmentada e invertida se refiere a la negación del concepto de la obra como espacio ficticio, como entrada a un mundo creíble y a su aceptación de acuerdo con los propios términos del espectador, el poder del orden y la racionalidad. La imagen dada la vuelta detiene ese monólogo, la obra de arte no es ya ventana a un mundo, sino que se convierte en artefacto, en un objeto de este mundo, en un acontecimiento, en algo que se construye simultáneamente a la observación del espectador²⁹.

FIGURA 3

Joseph Kosuth: Cathexis, 1981



²⁹ En este sentido, podemos establecer un estrecho paralelismo entre Kosuth y artistas como Víctor Burgin, para quien la actividad que el artista posee en exclusiva es dismantelar los códigos de comunicación y recombinar algunos de los elementos existentes en estructuras que puedan ser usadas para generar nuevas imágenes del mundo. Burgin duda de la posibilidad de actuar de acuerdo con un sistema conceptual y no ser consciente de que se trata de un sistema susceptible de la corrección del ser humano. El arte, según Burgin, puede actuar como «agente de socialización». En este punto es especialmente relevante la distinción que hace entre lo ideológico y lo político, afirmando que «el arte pertenece al espacio de lo ideológico», *Cat. exp. Mistaken Identities*, University of Washington Press, 1993.

La invalidación de la experiencia a la que está habituado el espectador le obliga a darse cuenta del papel de su propia subjetividad en el proceso de construcción del significado. Esta pérdida de validez supone la ruptura del horizonte de significado proporcionada por la tradición, que se hace especialmente patente en la inversión de la obra, en su modificación de escala, en la eliminación de su color. La imagen se cita como un artefacto cultural, localizable y legible en la historia, al tiempo que se niega a sí misma como una referencia instrumental a la pintura original. La propuesta de Kosuth supone tanto un acto liberador como una descripción de las infinitas posibilidades del significado. El verdadero trabajo creativo para él consistiría en cambiar el sentido de lo que vemos, un proceso imposible sin la comprensión de las estructuras que construyen el significado.

Para este artista, cualquier objeto es elegible para su consideración estética una vez que es presentado. Sin embargo, al mismo tiempo que lo que convierte a algo en arte es su definición, lo que le da su sentido es, como el lenguaje, su uso. Kosuth regresa a su creencia en que el significado de una obra de arte es constituido por el espectador individual. La necesidad de examinar críticamente las vías por las que la moda y el mercado determinan nuestra posición frente a la obra de arte se hace imperante. El consumo y la fetichización del arte como mercancía reduce la autonomía de nuestro juicio. De hecho, el empleo para estas instalaciones de obras que no podemos considerar como obras maestras intenta facilitar al espectador la tarea de crear juicios independientes, al tratarse de obras menos institucionalizadas o fetichizadas.

Puesto que el arte existe en el contexto y como contexto, puede configurarse como una herramienta crítica no sólo en la actividad autoreflexiva sino también, y por ello, en la liberación de las restricciones de la moda, gusto, y de los dictados de las estructuras sociales dominantes. La intención de Kosuth es hacer que el espectador sea consciente de la relación entre las condiciones del contexto y la producción del significado, y del proceso por el que éste se construye. Así, el espectador empieza a ver la obra de arte a la manera como lo hace el artista. Comprender una obra de arte viene a ser un evento que localiza e incluye al espectador a través de innumerables evocaciones, invalidaciones, superposiciones, provocadas por las yuxtaposiciones de objetos y textos. Un arte verdaderamente político para Kosuth no debe contentarse con la creación exclusiva de un mensaje, sino que debe implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y el proceso del arte mismo.

La práctica artística contemporánea ha continuado en algunas de sus manifestaciones, como hemos visto, las pautas iniciadas por las vanguardias en torno a la descontextualización del arte y al cuestionamiento de la recepción estética. Se ha profundizado en el cambio decisivo que sufrieron, con la crisis de la modernidad, los papeles tradicionales del artista y el espectador en relación con el hecho artístico. Hasta entonces, el papel del artista como eje central del proceso había sido incuestionable, al menos desde el Renaci-

miento³⁰. La aportación de las vanguardias históricas fue trascendental, no sólo en el cuestionamiento de la obra de arte, sino también en el papel de sus protagonistas. Las contradicciones latentes hasta entonces comenzaron a aflorar, ayudadas por las nuevas situaciones sociales y por la actitud de los propios artistas que, liberados de la pesada carga de la *representación*, se comenzaron a ocupar de otras cosas además de la pura creación de objetos artísticos. Este cambio de *status* les conduciría a buscar nuevas vías, nuevas estrategias: la complicidad ideológica de estos movimientos les llevó a convertir la creación artística en instrumento de acción y a articular sistemas de penetración social. Pero la crisis también afectó a los sistemas de valores imperantes, sustituyendo aquellas estrategias colectivas por el individualismo de la postmodernidad. El artista contemporáneo se enfrenta a la nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, sino sólo la de una persona *creativa*. El resultado, como sabemos, es una heterogeneidad de planteamientos en los que la participación de los demás elementos que constituyen el proceso creativo, y entre los que destacará el público, espectador o contemplador, será un hecho cada vez más relevante, como reflejó Duchamp en su famosa frase. El achacar este cambio al contexto de decadencia artística propio de los finales de época, a la crisis del papel del artista tradicional, que necesitaría apoyarse en otros elementos para sostener la validez de su obra, o al reflejo de cambios sociales significativos, que implicarían una mayor participación del público en general en un número cada vez más amplio de actividades sociales, es un debate abierto. Este debate se entremezcla con la polémica sobre la creciente individualidad de un artista que ya no necesita pertenecer a ninguna estrategia colectiva —tendencias o *ismos*— para desarrollar su labor creativa, pues al cambio de valores sociales y la irrupción de un individualismo cada vez más acentuado, se añade la amplia disponibilidad de referentes de todo tipo que puede incorporar a su producción mediante manipulaciones diversas, como hemos visto. Todo este material pasa a formar parte de una obra cuya interpretación, cada vez más abierta, requiere a su vez un espectador más comprometido e implicado culturalmente en su recepción, hasta el punto de que ambos papeles, el de artista y el de espectador, puedan llegar a intercambiarse, articulando sistemas alternativos de creación artística que pueden indicar la pauta de las propuestas del nuevo siglo.

³⁰ E. KRIS y O. KURTZ (1982), *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra.

ABSTRACT

The present study deals with some especially meaningful changes in contemporary art. Starting with the precedent of the historical vanguards, the implied factors in the production and reception of works of art are analyzed. The treatment these factors receive, on the part of some contemporary artists, who use them as substantial elements in their work, is described. Among the artistic proposals specified, the most noteworthy refer to the criticism of exposition space in museums, galleries, collections, etc., and to the spectator as an integral part of the creative process.