

## La colección metabolizada

### Apuntes para entender una colección online

Por **CARLES GUERRA**

1. Contra la creencia de que esa nueva forma de acercarnos a las obras de arte, marcada por el acceso *online*, nos priva de una experiencia empírica y de contacto con la realidad del arte, quisiera creer que este itinerario es una modesta fórmula que pondrá en valor el trabajo que hacen los espectadores. El capital acumulado tras siglos, ese trabajo que ha sido tabú, que ninguna institución guarda y que se evapora frente a la solidez de los objetos artísticos. Imaginemos que el discurso en torno a las obras se fija, sobre todo, en lo que ocurre a partir de su existencia pública. En esa franja en la que los autores han abandonado sus obras a la suerte de los visitantes que se les acercan. Si esta crisis ha de servir para algo, entre otras cosas, que sea para reconocer que además del trabajo encapsulado en las obras existe el trabajo que se derrocha en cada acercamiento, ya sea ingenuo o ilustrado. Empecemos por la más emblemática en este sentido, *This painting should be installed by an accountant* (2011) de Jonathan Monk. Una pintura cuyo espectador ideal resulta ser un empleado.

De entrada, la categoría del empleado es laxa e imprecisa. Depende de dónde nos encontremos, el empleado será uno u otro. De ese margen de indefinición se aprovecha el enunciado de la obra. En el contexto de un banco, el *accountant* señala a aquellos empleados que trabajan en sus oficinas. Puede tratarse de alguien con conocimientos técnicos pero sin experiencia con los objetos del arte. Mientras menos familiarizado esté con el campo del arte más imprevisible será la colocación de la pieza. Aunque puede ocurrir que se apoye en el conocimiento derivado de la experiencia que esta persona tenga colgando los cuadros de su agrado en su propia casa. Si es así, será interesante considerar la ubicación de esta obra –con aspecto de objeto postconceptual– siguiendo premisas de carácter doméstico. Veremos qué efecto produce el recubrimiento dorado de su superficie en relación con alguna de estas colocaciones inesperadas. Aunque cabe no olvidar la posibilidad de que el banco cuente entre sus empleados con personas que sí tienen conocimientos y experiencia suficiente para hacerse cargo de la instalación de la obra.

En la Colección del Banco de España existe una obra fechada exactamente cien años antes que la de Jonathan Monk. Según se desprende del título, *Homenaje al Banco de España por los empleados* (1910), fue el fruto de una iniciativa por parte de varios trabajadores de la entidad. Un encargo que tomó la forma de un conjunto escultórico de corte académico. El acabado dorado de la obra de Jonathan Monk y el fundido en bronce de esta alegoría de Lorenzo Coullaut Valera se diría que identifican las funciones conmemorativas de las dos obras y las convierte en monumentos para ser mostrados de puertas adentro. A pesar del tiempo que las separa, ambas dan visibilidad a unos trabajadores que el sistema del arte ha relegado a artífices anónimos o en su defecto a espectadores pasivos. La gran asignatura pendiente del sistema del arte durante ese siglo que discurre entra las dos obras mencionadas sería

precisamente cómo incorporar la voz de los públicos. Cómo incorporar los discursos de los espectadores que quedan al margen de la memoria institucional, cuyo registro ha escapado a las tecnologías propias del museo.

En este sentido, uno de los ejercicios menos conocidos y celebrados sería la última película realizada por el padre del neorrealismo italiano, Roberto Rossellini. Todo empezaba cuando el 31 de enero de 1977 fue inaugurado en París el Centro Georges Pompidou. Una extensa zona en el centro de la ciudad, incluyendo el mercado de Les Halles, tuvo que ser derribada para erigir el equipamiento cultural de mayor impacto en décadas. Tres meses después, el 6 de mayo, Roberto Rossellini finalizaba el montaje de una película de 54 minutos en la que testimoniaba las reacciones del público. El gran cineasta del neorrealismo había sido escogido por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés para celebrar la apertura del edificio proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. Sin embargo, el resultado se tradujo en una mirada escéptica. “Una película sin comentarios ni música”, tal como él mismo declaró a los periodistas. Tal vez por eso, *Le Centre Georges Pompidou*, la que sería la última película de Rossellini, apenas recibió atención.

Rossellini empleó el aparato clásico de la producción cinematográfica para describir una institución de nuevo cuño, literalmente asaltada por las masas de usuarios. Jacques Grandclaude, el productor que acogió el proyecto, rodeó al venerable cineasta de jóvenes profesionales integrados en la Communauté, una productora nacida al calor del mayo del 68. De este seguimiento surgieron dos documentos, *Rossellini au travail* y *Le Colloque de Cannes*. Aunque la mejor expresión de la crisis se encuentra, muy posiblemente, entre las 20 horas de grabaciones sonoras. Cerca de 13 horas corresponden a conversaciones del público captadas dentro del museo y al ruido ambiente que genera esta macroinstitución, tanto en los espacios interiores (hall, exposiciones y biblioteca) como en el exterior (terrazas, salidas de aire y calles adyacentes). Los animados diálogos entre los visitantes que comentan las obras de arte constituyen un verdadero manifiesto en defensa de una lengua demótica y vulgar, que en la película de Rossellini es también signo de una nueva forma de consumo cultural. El Centro Pompidou inauguraba así la época del acceso masivo y democrático a los ideales de la cultura humanista, representados por un vasto patrimonio de arte moderno. Sin embargo, Rossellini contuvo el entusiasmo. Su forma de proceder contrapuso las amplias vistas de la nueva institución ultramoderna con las voces heterogéneas y populares, a menudo espontáneas y desinformadas, que recorren sus salas. La mera descripción de este lugar, plano a plano, consumó la crítica más incisiva.

Durante el mismo periodo que Rossellini filmó el Centro Pompidou, el sociólogo Pierre Bourdieu llevó a cabo una investigación sobre los nuevos públicos. Ésta fue encargada por Claude Mollard, el que fuera Secretario General del Centro Pompidou entre 1971 y 1978. Al igual que Rossellini, en sus conclusiones se mostró abiertamente pesimista. El efecto democratizador de la cultura derivado de un aumento cuantitativo de los públicos no le satisfacía. Lo más elogioso que llegó a decir, teniendo en cuenta el éxito inmediato de la biblioteca, fue que Beaubourg funcionaba como una universidad nocturna.

A pesar de tratarse de una película de encargo, Rossellini fue capaz de describir el museo, con sus espacios de silencio y de agitado alboroto, en diálogo con su entorno urbano. Desde los primeros planos de la película, Beaubourg aparece como un objeto más de la trama urbana. Su aspecto de fábrica ultramoderna sugeriría que, a punto de desaparecer las fábricas clásicas, el museo estaría dispuesto a tomar el relevo en el campo de la producción social. El público al que filmó Rossellini, ansioso de entrar en el museo, va a encontrarse en un nuevo espacio especializado en la gestión de masas. En los primeros planos de la película, cuando la cámara muestra la apertura del centro, la voz de un guardia de seguridad del museo advierte a los otros: "Faites attention, faites attention, la foule qui monte!". A partir de ese momento los visitantes serán tratados como la materia prima de la institución, convirtiéndose en empleados de esa nueva forma de producción social que los moviliza en el escenario menos esperado, el museo.

2. Regresemos a la figura del espectador frente a la pintura. Pero pensemos esa figura como el producto de un cierto tipo de cuadro. Si a finales de los años 70 el museo se ha convertido en fábrica, ¿por qué no considerar que la pintura es la que fabrica la interpretación y no a la inversa? Dos obras son especialmente indicadas en este sentido: *Tapia del estudio de Urola* (1969) de Isabel Quintanilla y *Hostage LXVI* (1990) de Art & Language. Se trata en ambos casos de paisajes cuya proximidad al estudio de los respectivos artistas está confirmada. La tapia de hormigón que descubre el encofrado oxidado en la pintura de Isabel Quintanilla no es un lugar mucho más relevante que los árboles del camino cercano al estudio de Michael Baldwin y Mel Ramsden, miembros de Art & Language. Estar delante de estas obras implica detenerse en su consistencia específica como objetos portadores de imágenes. La pintura de Isabel Quintanilla está realizada sobre una tabla de madera. La de Art & Language es una tela recubierta de cristal bajo el cual se encuentran porciones de pintura fresca aplastada por la presión de esta superficie. En los dos casos uno podría olvidarse que se tratan de pinturas que nos muestran algo. Una y otra son susceptibles de ser vistas como objetos, dejando al margen su capacidad de producir la representación de paisajes. Pero como es natural, también son objetos preparados para hacernos olvidar su dimensión física, cosa que a través de las reproducciones que encontramos *online* de estas dos obras no resulta nada difícil. Esas son las capas de información que nos perdemos al no poder detenernos frente a la obra.

De la pintura de Art & Language sus autores han dicho que "al mirarla, uno puede quedar atrapado entre niveles de representación en un mundo de descripciones opuestas" para añadir que "puede ser tan evocadora como las pinturas de carácter ilusionista". Siguiendo con el símil de las capas de información, la diferencia entre esta obra y la de la pintora Isabel Quintanilla radicaría en el hecho de que la primera se ofrece a la vista para ser desmantelada, enumerando cada uno de sus materiales. Esto es, mencionando las manchas, los árboles, el cristal, el grueso de la tela y los tornillos que sujetan la superficie de cristal; mientras que la de la pintora Isabel Quintanilla pretende impedir el reconocimiento de esos materiales diversos, en caso de que los hubiera. La ilusión pictórica reduce todas las capas pictóricas a

una. Pero para darse cuenta de eso deberíamos estar a una distancia menos que prudencial de la obra.

3. En este punto debo admitir que soy víctima de una confusión. Cada vez que hago el esfuerzo de recordar de memoria una cita de Marcel Broodthaers me siento indeciso. Reconstruyo lo mejor que puedo la frase, pero no estoy seguro de cuál era su sentido último. El enunciado que recuerdo en primer lugar es éste: "crees haber visto una exposición pero lo que has visto es una película". Me viene a la memoria porque capta a la perfección el efecto que me produce ver una sucesión de obras reproducidas en internet, una tras otra, a través de la pantalla. Del mismo modo que ocurre con el conjunto de las obras seleccionadas para este itinerario. Pero inmediatamente me asalta la duda. ¿Y si la cita correcta fuera a la inversa? Entonces diría algo así como "crees haber visto una película pero se trataba de una exposición". En cualquiera de los dos casos la sensación que se impone es la de una secuencia, más o menos continua, al final de la cual te invade la confusión. Independientemente de lo que hayamos visto, lo que queda en nuestra cabeza es un recuerdo persistente que no puede precisar la naturaleza de esa visión.

Si se tratara del primer caso, "crees haber visto una exposición pero lo que has visto es una película", significaría que nuestra percepción reduce lo visto a una experiencia cinemática. La audiovisualización del mundo del arte y sus experiencias se han implantado de manera implacable durante los dos últimos decenios. La primera experiencia seguiría siendo una de contacto empírico con los objetos del arte pero el recuerdo de ésta se convertiría, como sugería Broodthaers, en una película. Él mismo redujo su *Musée des Aigles* a transportes, cajas de embalaje de obras, postales y proyecciones. Todo menos la obra. Hoy la digitalización de los contenidos ha convertido los museos en cajas oscuras. Bien porque se han convertido en puertos de destino a los que llegan datos que una vez descomprimidos inundan las salas con todo aquello que sea susceptible de ser transportado a través de la red, o bien porque las condiciones de conservación han acentuado las medidas de protección del patrimonio cultural, restringiendo la entrada de luz natural. Dos tendencias dispares que producen el mismo efecto de oscurecimiento en las galerías del museo.

La versión audiovisual del museo no es más que la apariencia que adopta una versión más radical de este giro. El museo metabolizado ya no necesita la experiencia de contacto directo, aquella que requería recorrer las salas para detenernos frente a las obras. El acceso *online* a colecciones no se mantiene reservado en exclusiva a finalidades educativas. Constituye la experiencia que la pandemia ha catapultado a la categoría de experiencia común y predominante. La contemplación directa, en presencia de las obras, no tiene porque desaparecer, pero puede que las modalidades de esa experiencia sufran un proceso de segregación más intenso. Mientras el acceso *online* se implanta como el espacio natural del consumo cultural, la nostalgia de la presencialidad aumenta. Ese anhelo de volver al mundo en todo su esplendor (como decía irónicamente Broodthaers, "cuando las obras estén a punto..."), de verlo en directo sin que su escala tenga que menguar para poder captarlo, recuerda las muchas paradojas que encerraría la *wunderkammer*, ese

dispositivo de colección capaz de concentrar fragmentos del mundo entero en un espacio reducido.

No olvidemos que los gabinetes de maravillas tenían por objetivo la clasificación y el conocimiento de objetos naturales, animales y plantas. En la definición de ese protomuseo de los siglos XVI, XVII y XVIII la vida estaba incluida. Eso que hoy en día constituye el máximo reto de los grandes equipamientos museísticos del siglo XXI, acoger la vida en su seno y en su sentido más pleno, podría decirse que estaba asimilado en las taxonomías de aquellas *wunderkammers* que proliferaron asociadas a los principales centros de poder en toda Europa. La *wunderkammer* de hoy ya no tiene forma de mueble o edificio que a su vez contiene el museo de arte. Su forma ha evolucionado hasta encarnarse en el cuerpo de cada uno de nosotros, visitantes de museos y espectadores del arte. El mueble con múltiples compartimentos y secciones se ha trasladado a un cuerpo de carne y hueso no sin antes pasar por el escritorio de cada uno de nuestros ordenadores. El menú de la barra superior en la pantalla encierra el mundo con el que nos relacionamos a diario. La *wunderkammer* somos nosotros. Las colecciones viven en nuestra memoria y se despliegan con un clic.

Eso es lo que explica la frase de Broodthaers que tanto me confunde. Fotograma a fotograma hemos fabricado una secuencia cuya coherencia responde fielmente a nuestras experiencias en el mundo. El museo de nuestra subjetividad reordena sus colecciones con cada encuentro, cada descubrimiento y cada experiencia de conocimiento nuevo. Pero los objetos que forman las colecciones cada vez serán más inaccesibles. Su reclusión no es una novedad cuando nosotros mismos somos objetos de un confinamiento masivo. El protagonismo creciente de los puertos francos en los que se custodian lotes ingentes de obras alumbra con datos esta tendencia. A medida que este régimen de segregación espacial se implanta, cada cuerpo inaugura la sede de un nuevo museo o colección cuya puerta de acceso está en la red. El relato de la colección depende ahora de conexiones insólitas. Fuera de toda lógica histórica, la colección metabolizada hace gala de una evolución histórica, cuyo desarrollo es impredecible.

Las formas de actuar imprevisibles que en los museos ilustrados habían quedado sujetas a normas –y a formas sutiles de adiestramiento de la mirada de los espectadores– recuperan su libertad en este espacio virtual. Los experimentos con atlas visuales de Aby Warburg y André Malraux en las primeras décadas del siglo XX no están exentos de haber surgido en periodos afectados por una locura colectiva e incluso por algún trastorno psicológico. Ambos inauguraron una modalidad de recopilación de imágenes que constituye el prólogo ineludible para el internauta de nuestros días. Esas lógicas de relación ostensiva entre imágenes, secuencias sin textos mediante los que afianzar un sentido único, configuran el ADN del museo metabolizado. Un museo que no necesita almacenar copia de cada una de las imágenes porque su particularidad reside en la producción de vínculos que son inimitables. Los museos y las colecciones con carácter hegemónico se enfrentan ahora a esa multitud de museos y colecciones metabolizadas cuyo poder reside en una conectividad sin límites. Pero a diferencia de lo que cabría esperar, la colección

metabolizada es la que tiene capacidad de albergar a todas las otras colecciones y museos. Su patrimonio es global.

A mediados de los años 60 André Malraux ya decía que "nuestra relación con el arte, después de un siglo, no ha parado de intelectualizarse". Añadía que el museo impone un cuestionamiento sobre todo aquello que reúne bajo su techo. Esa conectividad se ha nutrido de la que antes ha sido ensayada en las salas manipulando el orden de los objetos, poniendo unos al lado de otros. Pero ahora, librada del peso y las condiciones de los objetos reales, cobra vida una efectividad parecida a la que Warburg y el mismo Malraux demostraban con su atlas y el museo imaginario. El todo puede ser conectado con todo da la impresión de garantizar un máximo de libertad que, como veremos, se produce bajo un máximo de control también. Porque navegar entre obras de arte (online o en el lugar donde se exponen) no está exento de ser objeto de una gobernanza implacable y metódica que determina qué podemos llegar a ver y sentir. Esa es la paradoja que experimentan nuestras subjetividades, tal como anticipó el filósofo francés Felix Guattari en 1991. Al calor de la primera Guerra del Golfo un grupo de activistas autodenominados Canal Dechainé filmaron con él una entrevista en la que desmenuzaba aquella extraña sensación que producía observar una guerra retransmitida en tiempo real. Guattari definió entonces aquella percepción como producto de una subjetividad de masa. Todo el mundo frente al televisor creía ser partícipe de un acontecimiento visto y vivido sin filtros. Sin embargo, aquella sensación se reproducía masivamente en cada uno de los telespectadores que asistían al lanzamiento de un misil, como si la cámara acompañara su trayectoria hasta impactar en el objetivo. Una constatación de que la reestructuración de nuestra percepción se acostumbra a producir en un escenario bélico antes de pasar a ser la forma de subjetividad dominante en un museo o, en general, frente al arte. La prueba de que en este espacio aparentemente tan desinteresado que forman una secuencia de obras se ensayan las nuevas formas de gobernanza.

4. La colección de arte de un banco invita a considerar que las relaciones entre el mundo del arte y la circulación de capitales tienden a confundirse. Dicha equiparación hunde sus raíces en el siglo XIX, sino antes. La fotografía fue sin duda el medio más favorecido por este nuevo sistema de valorización, directamente influido por un desarrollo capitalista. La circulación que infunde valor a los capitales y a las mercancías hace lo mismo con las imágenes. Así es como el valor acordado a las obras de arte depende en gran medida de su capacidad para entrar en circulación. Esa equiparación, lejos de ser un tema tratado abiertamente en el contexto del arte, suele mantenerse en el terreno de los implícitos. Sin embargo, en la Colección del Banco de España hay varias obras que permiten trazar una esquemática genealogía sobre esta cuestión. La más emblemática tal vez sea una pintura de pequeño formato atribuida a Mariano Fortuny y Madrazo. La tela muestra un billete de cien pesetas suspendido de un lazo rojo y clavado en el muro. La sombra oscura que proyecta sobre la pared desmiente la abstracción que entraña el dinero. Resulta tan opaca como la que proyectaría cualquier objeto de una naturaleza muerta.

Por el contrario, el tamaño de esta pequeña tela nos lleva a pensar que la representación del billete se acerca a la escala auténtica del billete en uso, una confusión que enriquece la pintura. Aunque este tipo de mistificación resulta más problemática en los dibujos de José Villegas, incluidos en este itinerario. Su serie cuenta por los menos con dos proyectos de billetes, uno de cincuenta pesetas y otro de cien, que jamás entraron en curso. Las relaciones implícitas entre el mundo del arte y la moneda quedaron selladas por estos modelos con escenas de signo alegórico. *El artista y su inspiración* (c. 1903) y *Hipogrifo en vuelo* lo demuestran. Pero a diferencia de *El billete de cien pesetas* pintado por Mariano Fortuny y Madrazo, estos dibujos están muy lejos de confundirnos. Su función más inmediata sería la de servir en tanto que modelos de billetes de curso legal. Pero como parece ser que los billetes inspirados en estos modelos no llegaron a ponerse en circulación, los dibujos quedaron reducidos a composiciones artísticas que nunca adquirieron el estatuto de papel moneda.

Abstrayendo las particularidades de estas obras citadas vemos aparecer un tipo de representaciones que tienen la facultad de evocar el valor de la moneda. En algunos casos esas representaciones pueden llegar a parecerse a las monedas en curso. Y en otras, se convierten efectivamente en moneda. Pero no van más allá de una mimesis que en caso de activar el valor exigirá que olvidemos que se trata de motivos gráficos dibujados grabados sobre el papel. Por el contrario, en la actualidad ciertas modalidades de arte digital, como el *NFT (Non Fungible Token)* podrían presentarse como producciones artísticas cuyo objetivo más evidente es fomentar la atracción de inversores que las adquirirán con alguna variante de criptomoneda. Los trabajos de estos creadores digitales fusionan el arte y las finanzas a la vez que ofrecen garantías respecto a la autenticidad y la titularidad de las obras. Lo hacen sabiendo de que las comunidades de inversores digitales desean invertir en un mercado del arte también digital. Los analistas hablan del carácter rupturista de estas nuevas formas de inversión que han empezado a influir en los foros tradicionales del mercado del arte. De modo que las relaciones entre el arte y el dinero no han escrito su último capítulo.

Daniel García Andújar anticipó estas tendencias con su proyecto *El capital. La mercancía. Guilloché* (2015). Aunque el resultado parece una versión actualizada de los modelos para billetes que dibujara José Villegas en los años 20, Daniel García Andújar puso el énfasis en la creación de diseños que evitaran su falsificación. La técnica del *guilloché* aúna la capacidad para crear el grabado de un nuevo billete y garantizar la autenticidad de una obra de arte producida digitalmente. Pero la iconografía de estos nuevos diseños concebidos por Daniel García Andújar no deja lugar a dudas. Los motivos insertados en esta suerte de billetes remiten a los negocios armamentísticos, a las empresas de seguridad y a las crisis migratorias. La equiparación del sistema del arte con los sistemas financieros y de circulación de capitales tendrá que vérselas con temas incómodos que se cuelan en los diseños de billetes. Pero la naturaleza de esta realidad ya no es ajena a la del arte contemporáneo, un sistema que artistas como Hito Steyerl no dudan en definir a través de las condiciones de posibilidad que ofrecen el capital, la propiedad inmobiliaria ligada a las grandes construcciones de equipamientos culturales,

las ferias de arte y bienales, todo ello apoyado en una riqueza desigual y una guerra asimétrica.

5. Retomando mis dudas sobre el contenido exacto de la cita de Marcel Broodthaers, supongamos que no dijo lo que hemos especulado en párrafos anteriores. Que más bien lo que dijo se parecía a esto: "crees haber visto una película pero se trataba de una exposición". Un caso en el que no será difícil imaginar que nos encontramos en una situación diferente a la que tuvimos que hacer frente durante la pandemia. Esto es, los museos de todo el mundo reabren y permiten que los visitantes se detengan ante a las obras para invertir todo el tiempo que sea necesario. En ese escenario de regreso a una experiencia directa y de contacto con el espacio de la exposición, la experiencia de esa virtualidad vivida durante la pandemia no habrá sido en vano. Habrá quedado fijada en la memoria del cuerpo. La experiencia cinemática seguirá gobernando nuestras impresiones a pesar de que podamos deambular entre las obras de una exposición. Entonces puede que nos ocurra lo mismo que un crítico como Michael Fried sentía al observar el arte minimalista a finales de los años 60. Al constatar que aquel "arte literal" ponía de relieve el cuerpo de los espectadores, exclamó que había "un exceso de presencia". Algo que en boca de aquel célebre crítico constituía el peor defecto que se le podía achacar al minimalismo.