

Debates en torno a la musealización de la fotografía

La convivencia de dos paradigmas en continua resignificación

Nieves Limón Serrano

La ponencia presentada a continuación estudia la relación entre el medio fotográfico y el museo en una amplia concepción de la institución, pero situándola, primordialmente, en los museos de arte contemporáneo: principales actores en este debate. Identificando la época artística actual como un momento crítico, esto es, de cambios bruscos que no tienen porqué ser entendidos unívocamente en un sentido peyorativo del término, considero relevante echar la vista atrás para reflexionar sobre la peculiar relación citada, la pertinencia de la musealización fotográfica en términos muy similares (sino iguales) a los de otros medios artísticos y las consecuencias que ha tenido este hecho para ambos protagonistas.

A finales del siglo XIX el museo (como institución, pero también como retrato de las sociedades en las que se constituye) abrió sus puertas a un lenguaje que paradójicamente venía a cuestionarlo, a poner en entredicho su capacidad para encumbrar imágenes surgidas de un medio mecánico a priori y eminentemente democrático en su uso. Empezó por tanto a debatirse, desde este momento fundacional, el papel que debía ocupar esta conquista del hombre ilustrado en el

sistema museístico: ¿Cómo calificar de artísticos productos hechos por máquinas?, ¿cómo enmarcar obras de las que se podían hacer cientos de copias? Estas incógnitas golpearon las mentes y las plumas de muchos autores conformando lo que hoy, más de un siglo después, puede entenderse como literatura fotográfica. Dichos escritos ilustran las diversas posturas sobre un tema polémico entonces y ahora. Entonces porque recordando a Baudelaire, la fotografía debía ser una herramienta al servicio de la ciencia o de las demás artes (las Bellas Artes, así, con mayúsculas); y ahora porque, olvidando a Baudelaire, la fotografía ha pasado a constituirse no sólo como arma documental en diversas exposiciones que requieren de su apoyo sino, además, como protagonista absoluta en cientos de muestras de arte contemporáneo.

Ambos actores gozan, contraviniendo en cierto sentido el panorama crítico que se señalaba, de relativa buena salud: si las cifras de venta de fotografías no dejan de ascender¹ y asistimos a

¹ El 8 de febrero de 2007 se vendió en una subasta de Sotheby's en Londres la foto de Andreas Gursky *99 Cent II, Diptych* (2001)

un crecimiento exponencial del número de fotografías presentes en diversas exposiciones; presenciaremos igualmente un aumento generalizado de museos y centros de arte contemporáneo en profunda relación con el discurso de desarrollo urbanístico a nivel global: cada región, cada ciudad, exige su museo contemporáneo. Así, la cuestión pasa por asumir que no nos referiremos tanto a una crisis sistémica como epistemológica, es decir, en torno a las incógnitas que plantea dicha relación, pues lo cierto es que el papel de la fotografía en el museo sigue siendo motivo de reflexión (la reciente reordenación de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en lo referente al tema que nos ocupa, puede servir como ejemplo de esa continua resignificación del medio fotográfico).

Se puede asumir, a día de hoy, que la fotografía ha venido a incidir en cierto desconcierto museístico erigiéndose un catalizador de cambios en la institución. El museo ha pasado, debido al influjo fotográfico entre otras cuestiones, de ostentar principalmente una labor de recopilación y preservación (en los *museos ilustrados*), a acaparar ciertos poderes indiciales (pues será esta institución la que determine qué es *arte*), para mostrar, actualmente, un sinfín de paradojas discursivas íntimamente relacionadas con el cuestionamiento de los paradigmas modernistas heredados y su convivencia con conceptos como “obra de arte única” o “artista genial” que a día de hoy todavía siguen utilizándose. Si a esto sumamos los debates propios del medio fotográfico (desde la artificial distinción fotodocumento *versus* fotoarte, a las paradojas planteadas por una práctica que permite obtener copias idénticas —tecnología digital mediante—, pasando por el cambio acaecido en cierto tipo de fotografía inmersa ya en una “cultura de museo”), tenemos como resultado una amalgama de posturas que no niegan la valía del lenguaje fotográfico o la necesidad de resguardar los frutos de este medio espíritu de nuestra época, pero que sí se cuestionan la pertinencia del museo y sus maneras expositivas para llevar a cabo tal tarea.

Entendiendo que el arte es lo que está en el museo (ese “*templo de las jerarquías*” al que se refería sin ningún tapujo el profesor Juan Antonio Ramírez)² y considerando la artísticidad como un proceso intersubjetivo entre autor y espectador mediado, cada vez más, por lo que se expone (lo que se *permite* ver al espectador), se examinarán las diferentes posturas en relación al tema teniendo muy presente el recorrido histórico de la fotografía en el museo, es decir, lo que ha estado y está en sus salas. Sólo así podremos acercarnos, con la cautela propia que exige el presentismo que rodea estas cuestiones, a un asunto que urge, que se revela importante principalmente por dos cuestiones: porque el museo tiene una responsabilidad en la construcción de nuestra identidad cultural y, de ahí, la necesaria reflexión sobre lo que expone y los discursos que crea; y porque parece haber temas, como el que ahora ocupa esta ponencia, que aún nos desbordan, que exigen un replanteamiento o, cuando menos, una recopilación de posiciones en aras a su mayor comprensión para aprovechar, realmente, un momento que si bien podemos tildar de crítico igualmente debemos pensar como apto para llevar a cabo cambios históricos.

1. Primeras reflexiones

“El museo como institución parece desorientado, inseguro respecto al lugar que ocupa y decantado hacia una postura cada vez más reactiva y defensiva, como si detectase algún peligro que afectase no sólo al legado o los experimentos que protege y exhibe, sino a la institución museística como tal”³.

Abre Joan Fontcuberta su artículo “*La fotografía con(tra) el museo*” con estas palabras de Thomas Keenan, cita que viene a resumir la posición de varios autores sobre el tema que nos ocupa y que, como se habrá intuido, considero una relación problemática, llena de interrogantes acentuados a partir de la segunda mitad del siglo xx. Presenciamos, desde ese momento, un *totum revolutum* que obedece a un panorama

por 3,3 millones de dólares, sustituyendo, como la foto más cara de la historia, a *The Pond Moonlight* (1904) de Edward Steichen que había sido vendida poco antes por 2,9 millones de dólares. En esta lista de ventas fotográficas a precios desorbitados pueden incluirse las obras de Gustave LeGray, Man Ray, Cindy Sherman o Richard Prince.

² RAMÍREZ, Juan Antonio: “El nuevo Reina Sofía. Las mil y una historias de la reordenación”, *Arquitectura Viva*, n.º 126, 2009, pág. 78.

³ KEENAN, Thomas en FONTCUBERTA, Joan: “La fotografía con(tra) el museo”, *Revista de los museos de Andalucía MUS-A Dossier La Fotografía y el Museo* Año VI, n.º 9, febrero 2008, pág. 10

artístico tan amplio como inasible e inclasificable en términos modernistas. Los museos de arte deben enfrentarse a obras que no pueden incluirse en sus instalaciones y a numerosas manifestaciones que subvierten los límites de la institución. Tiempo antes, las vanguardias históricas ya intentaron poner en tela de juicio la propia noción del arte instrumentalizada a través del brazo institucional museístico y cuestionaron, revelándose en algunos casos, ciertos pilares ontológicos del museo por medio no sólo de sus discursos (“*Queremos destruir el museo*” decían los futuristas), sino también de sus prácticas (la obra es un inodoro, la obra es una performance). Pero será el Movimiento Situacionista, los envites del mayo francés, la crisis económica, los posos de Duchamp... el caldo de cultivo donde surjan manifestaciones artísticas que abiertamente sostengan que el museo, con su poder positivista para arrancar y embalsamar “pedazos de vida”, no sólo aislaba las expresiones artísticas más diversas, sino que también eliminaba cualquier intento de cambio.

Estas críticas no han dejado de producirse desde entonces conformando la llamada crítica institucional que consideraría a la institución museística, guardián del canon, como un espacio de ficción que descontextualiza las manifestaciones artísticas y las insta en una burbuja estetizante. Amparándose en un mandato pedagógico (el derecho del público a conocer), el museo perpetuaría ciertos modelos de Arte y Ciencia identificados con el discurso de valores occidentales (y con el consiguiente sistema de vida) propiciando la victoria de un determinado modelo de autoridad institucional. Así, alrededor de los años sesenta surgen una serie de creadores que, explícitamente, expresan su descontento con la institución museística sancionando la neutralización de sus intenciones revolucionarias y apoyando, además, el fin del paradigma modernista del arte (de la noción de “obra maestra”, del “artista genial”). Estos creadores usaron la fotografía en muchas de sus manifestaciones como una herramienta apta para la hibridación de códigos y géneros que les permitía traspasar barreras ya difusas: ¿caso una fotografía tomada durante una performance excede el testimonio fotográfico?, ¿se puede considerar la fotografía usada en prácticas como el Land Art una obra con pleno derecho artístico?

De esta particular manera se sacó a la luz parte de la problemática en la relación foto-museo dejando al descubierto cruciales cuestiones al

respecto. Me explico: en 1839 aparece la fotografía⁴, este invento es capaz de detener la mirada y, por tanto, será pronto una herramienta especialmente dotada para la rememoración. El medio fotográfico conseguía acaparar (o por lo menos compartir) funciones tradicionalmente gestionadas por el museo. La mirada, el placer escópico, ya no se sacia únicamente en el museo. El recuerdo, la necesidad humana de sentirse inscrito en un *continuum*, ya no es dominio exclusivo de esta institución y, secularizados ambos pilares, empieza a cuestionarse la utilidad del espacio museístico. “En un primer momento se malgastó mucha agudeza en decidir si la fotografía era o no un arte, sin haberse planteado previamente si la invención de la fotografía no había cambiado el carácter global del arte (...)”⁵, dice Walter Benjamin en 1939, apuntando muy acertadamente con su dedo acusador hacia el problema fundamental de esta relación.

Este hecho será interpretado tempranamente como una amenaza por parte del museo y la reacción de este último no tardará en llegar: se determinó que la fotografía era una herramienta al servicio de otras artes o ciencias, un medio que producía imágenes con evidente valor informativo adecuadas para clasificar las verdaderas obras (para formar parte de los archivos) o para apoyar diversos avances científicos⁶. Los fines comerciales, divulgativos, administrativos e ilustrativos eran por aquel entonces las principales cualidades fotográficas, los beneficios que otorgaba el medio a la sociedad, pero estas características no eran las únicas propiedades del lenguaje fotográfico, como enseñaron tem-

⁴ Se considera la presentación del invento por parte de Argo (en representación de Daguerre y ante la Academia de Ciencia y diversos miembros de la Academia de Bellas Artes francesas) celebrado el 19 de agosto de 1839, el origen de la fotografía precedida de numerosos experimentos y pruebas. Para mayor información sobre la presentación y los paralelos intentos de patentar el invento por parte de otros científicos (Niépce y Fox Talbot, principalmente) se recomienda la lectura de “La divulgación del Daguerrotipo” en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007, págs. 51 a 54

⁵ BENJAMÍN, Walter: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2007, pág.108

⁶ Vale como esclarecedor ejemplo la celebración en Londres de la *Exposición Universal* de 1851 donde se contaba entre sus obras con fotografías entendidas como “productos industriales” (categoría con la que era designado el medio). Recordamos igualmente las obras de Blossfeld y su servicio a la botánica, los estudios etnográficos compuestos por cientos de fotografías o las adquisiciones del *Victoria & Albert Museum* que era, precisamente, un museo de “Artes aplicadas”, no de “Bellas Artes”.

pranamente los pictorialistas. Nos encontramos entonces con imágenes que tras la aplicación de técnicas, generalmente de impresión, se revelan como cercanas a las prácticas pictóricas. La corriente pictorialista se adaptaba en cierto modo a las necesidades de los museos de la época, los cuales exigían mantener el statu quo de la noción artística, esto es, conservar los ideales de “autor genial” y “obra de arte única”, principalmente. Así, la fotografía fue ganando espacio en los museos de arte gracias a unos fotógrafos que no concebían el medio como “*el lápiz de la naturaleza*” (denominación acuñada en 1846 por H. Fox Talbot), sino como un lenguaje que era más bien “*el lápiz del hombre*” (fruto de su creación), en palabras del fotógrafo inglés George Davinson⁷.

Por tanto, ante su rápida popularización y reconociendo la capacidad expresiva que permitía, la fotografía pasará a ser considerada un lenguaje potencialmente artístico, pero de segunda fila: practicado por las masas, reproducible, problemático para la concepción unívoca que se tenía del arte, en definitiva. Los valores modernistas del museo eran identificados con una lógica burguesa distante de la fotográfica y comienzan a hacerse más que patentes los problemas que suponía imponer ciertas nociones museísticas a un lenguaje que no comprendía divisiones categóricas como la de “documento” o la de “obra de arte”: atomizaciones muy relacionadas con el trasfondo de la cultura burguesa que sostenía el discurso museístico y que, igualmente, dividía estas instituciones en tipologías diversas (museos de arte, de historia, de historia natural, de ciencias y técnicas...). Si inevitablemente la fotografía cuestionaba los pilares del sistema museístico, en la práctica este absorbió el lenguaje fotográfico introduciéndolo en sus patrones expositivos con el inevitable choque de paradigmas que se viene aludiendo. Una vez dentro, el medio incidió profundamente en el cuestionamiento de unos principios que ya empezaban a tambalearse.

“La cámara vino a instaurar una nueva cultura visual problematizadora de la noción de excelencia y de su capitalización por el museo. Socialización versus elitismo, flexibilidad versus rigidez, insolencia versus solemnidad:

la fotografía vino a amenazar con la transversalidad, con la transitoriedad, con la ubicuidad, con la indiferencia, con la banalidad, con la indisciplina, con el mestizaje... (...) Si el museo protegía la aristocracia de las imágenes, la fotografía venía a decirnos que las reglas debían cambiar”⁸, escribe el profesor Fontcuberta.

Es precisamente esta noción problematizadora la que se puso ampliamente de manifiesto con la sorprendente consideración artística del medio en cuestión, con el salto del archivo a la colección. Las paradojas semióticas (que se aclararán seguidamente gracias a los espacios discursivos de Rosalind Krauss y retomando ciertas nociones foucaultianas) y ontológicas (la propia naturaleza de un medio que puede registrar, transmitir y además interpretar —¿poéticamente?— el mundo en el que se inscribe) no han dejado de producirse desde entonces. Si la fotografía pasó a formar parte del museo de arte considerando este hecho como un triunfo del medio, en rigor lo hizo desencadenando complejas discusiones y debatiéndose entre dos polos opuestos: entre la pertinencia o *impertinencia* de su musealización. Aún así, no puede obviarse que será un museo de arte contemporáneo, precisamente, el que dé mayor relevancia al medio fotográfico e institucionalice dicho lenguaje como merecedor de estar presente, siempre y de manera autónoma, en sus salas.

Hablo, claro está, del MoMA: “(...) *Sabemos que es bello porque el MoMA nos enseñó a ver el siglo xx*”, dice un periodista del *New York Times* en mayo de 1984⁹ y, efectivamente, esta idea se ha repetido cual mantra en la historia del arte contemporáneo. El *Museum of Modern Art* de Nueva York es una referencia inevitable en este análisis ya que será esta tipología museística (la de los museos de arte) la que primeramente relegue a un segundo plano el uso del material fotográfico como testimonio o documento, centrándose en lo que se consideraban ejemplos de “arte fotográfico” y cayendo, de esta manera, en numerosas paradojas expositivas. Una definición ayudará a entender de qué hablamos:

“Se entiende por museos de artes aquellos cuyas colecciones están compuestas por ob-

⁷ Encontramos estas denominaciones comentadas en GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, págs. 182 y 183.

⁸ FONTCUBERTA, Joan: *Op. Cit.* Pág. 15.

⁹ Cita del artículo “Beautiful MoMA” recogido en GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Op. cit.* Pág. 243.

jetos de valor estético, y han sido conformadas para mostrarlas en este sentido, aun incluso cuando no todas las obras de arte que las integran hayan sido concebidas con esta intención por su autor. La categoría artística de las piezas puede haberles sido conferida no sólo por su calidad explícita o implícita, sino por un sedimentado reconocimiento en el tiempo, el que la historia del arte, la crítica artística o su pertenencia inequívoca a las áreas y campos del arte les concede como tal prerrogativa. Y aunque deban encontrar su sentido, significación y representatividad dentro del marco general de la historia, los museos de arte presentan una idiosincrasia y perfil independientes, por lo que no deben confundirse con los históricos¹⁰.

Que la fotografía es parte vital de los museos de arte contemporáneo es un hecho constatable. Que lleva siéndolo (en diferente grado, pero en una expansión imparable) desde hace casi un siglo, también. Consecuencia de todo esto es la transformación de unas imágenes que, cada vez más, se crean para ser colgadas en diversas salas. Por eso, si en un primer momento se aludía a la relación fotomuseística en términos generales (como una toma de contacto con los debates), ahora quiero centrarme en la evolución de la fotografía como parte del museo. Para ello se tomará como referencia las teorías de Rosalind Krauss y Boris Groys.

2. La fotografía se ha transformado con el museo. Los análisis de Rosalind Krauss y Boris Groys

En su libro *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* recuerda Krauss que las fotografías, como imágenes que son, se someten a diversas interpretaciones marcadas entre otras cuestiones por los espacios discursivos en los que se instauran (por las cualidades retóricas de esos espacios, añadido). El museo es la institución que principalmente acapara el discurso estético y artístico (lo que se entiende por arte) y, partiendo de estas premisas, Krauss sostendrá que la fotografía (tras su musealización) se ha com-

prendido, y sobre todo transformado, en este espacio discursivo estético pasando a ser referente de la noción artística imperante, del statu quo moderno referido con anterioridad. Krauss, como lo hará Groys y otros pensadores, avisa por tanto de la alteración sufrida por un lenguaje, el fotográfico, que se ha musealizado.

Ciertamente no toda la fotografía se concibió para formar parte del museo. Por ejemplo, Eugene Atget o Robert Fenton son singulares casos de fotógrafos que usaron el medio con unas finalidades diferentes a las que se les concede en los museos que exponen algunas de sus imágenes¹¹. Así, se puede observar cómo la fotografía fue sometida a un proceso de "legitimación artística" que permitió entender las imágenes fotográficas como obras de arte y, lo que es más importante, introducirlas en un determinado discurso museístico. Este proceso se llevó a cabo por medio de exposiciones que Krauss relaciona con esas muestras compuestas por una ingente cantidad de imágenes enmarcadas, clasificadas por temas o autores, incidiendo, con estas técnicas expositivas, en las supuestas pretensiones artísticas de las imágenes. Pero, ni toda la fotografía inserta en el museo de arte tenía (o tiene) intenciones artísticas, ni ha sido positiva una legitimación del medio pasando forzosamente por el tamiz museístico, es decir, por la inclusión de estas imágenes en un discurso estético entendido de manera unívoca como "lo museable".

Parece, a primera vista, que Rosalind Krauss da demasiada importancia a la noción de "intencionalidad artística del autor" para valorar la fotografía como manifestación del arte, pero esto se aclarará seguidamente: Krauss no reniega de la valía fotográfica como lenguaje artístico independiente de la intención de su creador, sino que avisa de que lo que ha primado (y transformado la fotografía, como ahora se verá) es la intencionalidad de los creadores del discurso estético. Más concretamente de una serie de creadores identificados con un modelo museístico específico (creo que se refiere al modelo MoMA, al modelo del "tribunal de la fotografía"¹²), que han achacado al medio su particular

¹⁰ ALONSO FERNÁNDEZ, Luís: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serval, 1999, pág. 110.

¹¹ Para mayor información sobre la musealización de las fotografías de Fenton y Atget se recomienda la lectura de FONTCUBERTA, Joan: *Op. cit.* Pág. 13 y siguientes y KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Mácua, 1990, pág. 51 y siguientes.

¹² Apelativo que dedica el crítico Christopher Phillips al departamento fotográfico del MoMA y que podemos encontrar en PHILLIPS, Christopher: "El tribunal de la fotografía" en PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. Pág. 53 a 96.

visión de valía artística sin tener en cuenta, en muchas ocasiones, otras cualidades imperantes en la imagen. Al introducir forzosamente estas imágenes en un discurso estético determinado, se habrían neutralizado parte de las intenciones revolucionarias que la fotografía mostraba a la institución museística.

El tiempo ha pasado desde esos albores de la relación y Krauss sostendrá, poco después, que la fotografía ha cambiado ontológicamente debido a su inevitable fricción con el museo. Nuestras fotografías (las imágenes realizadas actualmente para su muestra en el museo) son producto de esta institución, de su discurso estético y paredes amplias, aparentemente neutras, que exigen copias enormes, cédula que identifiquen a los autores. Evidentemente las formas de musealizar la fotografía son tan numerosas como las maneras de utilizar el medio (exposiciones de pequeñas fotografías del siglo XIX, de polaroids o instantáneas, con murales inmensos, proyecciones fotográficas...), pero se revela como el *establishment* artístico introduce, con una facilidad abrumadora, cualquier tipo de imagen fotográfica en sus espacios discursivos:

“(...) si de nuevo nos preguntamos en qué espacio discursivo funciona la fotografía (...) sólo podemos responder: en el espacio del discurso estético. Y si entonces nos preguntamos qué representa, la respuesta será que, en el interior de este espacio, se convierte en una representación del plano de la exposición, de la superficie del museo, de la capacidad de la galería para erigir en arte el objeto que decide exhibir”¹³.

Yendo un poco más lejos en esta vía de análisis, el teórico Boris Groys añadirá nociones interesantes al tema. Igualmente identifica el reto que planteó la invención fotográfica al museo, cómo este medio amenazó a la institución con desintegrarla por sus continuos cuestionamientos de los pilares artísticos sobre los que se asentaba. Estos argumentos, explica Groys, presuponen una idea del museo superada: desde que el arte prescindió de las nociones de aura, originalidad y autenticidad en aquello que exponían, los museos ya no son los lugares que guardan y enseñan objetos especiales (obras de arte) en contraposición a los objetos comunes. El criterio de calidad artística se ha visto profundamente

transformado en el contexto de lo que ha venido a llamarse la *posmodernidad*. Entonces, ¿qué exponen los museos actuales?, se puede preguntar, y precisamente ese interrogante es la clave del aporte de Groys: ante la desaparición de cierto valor de aura en el arte, ante el fin de la valoración de la obra artística en base a algunos criterios modernos (los que se refieren, por ejemplo, al trabajo manual), los museos pueden exponer objetos comunes (un inodoro) y dotarlos en su descontextualización e introducción en la *burbuja estetizante* de todo lo que necesitan para ser Arte. Las obras serán Arte, precisamente, si están en el museo y es la fotografía la que más se beneficia de este poder mágico. Los museos no son mausoleos para Groys, los museos se han coronado y son a día de hoy el Arte del siglo XXI.

“Sólo el museo puede proporcionar a un fotógrafo la esperanza de la supervivencia, de la resistencia, de convertirse en testigo del tiempo, sólo como la técnica prefabricada puede prometer la eternidad del museo a objetos tan simples como un orinal o un botellero”¹⁴.

Esta inversión de paradigmas, este giro radical de la artisticidad que pasará de estar en la obra a estar en el espacio de exposición, es el aporte fundamental de Groys a la relación foto-museo. Su perspectiva de estudio implica un replanteamiento no tanto del valor estético del lenguaje fotográfico, sino de su valoración como obra artística en sentido museable. La *“utopía de redención”*, en palabras de Groys, es la promesa de supervivencia y reconocimiento que el museo dará a los “pobres” (a la fotografía, para entendernos), por lo que el debate sobre si la fotografía es un arte o no queda, a estas alturas, perfectamente superado siendo incluso redundante. La fotografía es arte porque está en el museo y el museo es la institución que la legitima como tal, la redime de su ontología instrumental. Todo quedaría más o menos aclarado con estas reflexiones de Groys, si no fuese por ciertos detalles que pueden advertirse: paradójicamente, en este escenario museístico que se ha gestado desde hace décadas, sobreviven igualmente otras nociones del ideal modernista (autor, genio, obra objetual), dando como resultado el *maremagnum* en el que se desarrollaría

¹³ KRAUSS, Rosalind: *Op. cit.* Pág. 42.

¹⁴ GROYS, Boris: “El lugar de la fotografía” en FONTCUBERTA, Joan (ed.): *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Madrid, Ministerio de Cultura de España, 2008, pág. 182.

la relación foto-museo. Intentando quizá ordenar el panorama, años antes surgió una alternativa que debe ser señalada por su relevancia: André Malraux se hace un hueco en este análisis con su *Musée Imaginaire*, arquetipo de la relación fotomuseística que alude en un solo gesto a los dos pilares del estudio.

3. La alternativa de André Malraux, la respuesta de Douglas Crimp

Alrededor de 1950, el escritor francés André Malraux propone un utópico museo compuesto exclusivamente por reproducciones fotográficas. Se deduce un doble voto de confianza en esta invención: primero a la imagen fotográfica como reproducción de la obra de arte (en ningún caso imagen fidedigna, algo innecesario tras constatar la transmutación del valor estético que se ha dado —e identifica Malraux— en el arte contemporáneo¹⁵) y, segundo, al poder educativo y universal del museo que no habría perdido su función pedagógica, humanista, ilustrada. Así, la fotografía facilitaba no sólo la democratización de la mirada y la intensificación de la memoria, sino que, además, permitía construir un “museo a medida” (mediante la recolección fotográfica de aquellas obras que eligiese cada espectador). Respondía de esta manera al control impuesto por el “museo real” y se valoraba, incluso como pertinente, la ficcionalidad fotográfica. La fragmentación y desmaterialización del objeto artístico son algunas características que aporta el medio fotográfico a su museo sin paredes y los beneficios que le permiten organizar y homogeneizar el número infinito de obras artísticas, que perderán sus cualidades como meros objetos ganando significado como representantes del Arte (del estilo, dirá él):

“ (...) las figuras que pierden a la vez en la reproducción su carácter de objetos y su función, aunque esa función fuese sagrada, no son más que talento; no son más que obras de arte; no sería excesivo decir que son instantes del arte”¹⁶.

¹⁵ Me refiero al cambio de función que sufren los objetos (obras) en el museo donde, por ejemplo, un crucifijo se revelaría como una escultura. Esta transmutación de valores fue identificada por Malraux y extrapolada a la función fotográfica que, igualmente, en su reproducción obviando las referencias reales de volumen o con cambios de escala, “desmaterializaba” las obras para mostrárnosla en su más “pura esencia”.

¹⁶ MALRAUX, André: *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956, pág. 44.

Treinta años después de que el francés publicase sus pensamientos, aparecerá el análisis del teórico Douglas Crimp sobre la utopía museística de Malraux. Crimp desestimó la confianza de Malraux en el museo y en la imagen fotográfica, pues será precisamente la inclusión de esta última la que precipite un supuesto desmoronamiento de la institución. Identificó un “*error fatal*” en los postulados de Malraux: si la fotografía se hubiese usado exclusivamente como herramienta para archivar o coleccionar obras de arte, las pretensiones de conocimiento que se sostenían en el Museo Imaginario podían ser consideradas de manera positiva; pero en el momento en que la fotografía se instala en las salas de los museos, la heterogeneidad vuelve a apoderarse del panorama artístico con la consiguiente falta de rigor cognoscitivo. La inclusión de esta práctica de masas viene en principio a desmoronar los ideales modernos sobre los que se asentaba el museo, descubriéndolo además como un santuario trasnochado.

Crimp se suma tiempo después a la idea de que en la fotografía que conocemos actualmente juega un papel fundamental el museo neoliberal. Será esa institución la que, a fuerza de incluir fotografías en sus programas expositivos, haya convertido al medio en una auténtica manifestación a su altura, a la altura del arte moderno en una acepción *greenbergniana* del término. Es decir, podríamos pensar que a día de hoy la fotografía es un lenguaje en sí mismo, una manifestación artística que se diferencia de cualquier otro tipo de obras de arte (a juzgar por su presentación museística) y que es el museo quien, precisamente, le ha posibilitado esta autonomía. Pero, si bien Crimp constata esta valoración de la fotografía, en ningún caso está de acuerdo con ella, de hecho para Crimp la fotografía no es realmente autónoma (siempre en un sentido moderno del término). Es precisamente su consideración como manifestación total e independiente una “*perversión*” del sistema artístico, una “*disfuncionalidad*”, dirá el autor. La crítica está implícita en sus palabras: denuncia Crimp a un museo que hace convivir paradigmas artísticos (y obras) diferentes y sanciona igualmente a una fotografía que ha asumido el rol artístico en detrimento, o a costa, de otras cualidades del medio.

“Los libros sobre Egipto serán literalmente deshojados para poder enmarcar y exhibir las fotografías de Francis Frith en las paredes de los museos. Una vez allí, las fotografías no

volverán a ser las mismas. Si antes habríamos mirado las fotos de Cartier-Bresson en busca de información sobre la revolución china o la guerra civil española, ahora sólo las miraremos buscando qué pueden decirnos del estilo de expresión del artista que las hizo¹⁷.

Si estos postulados son la parte negativa del asunto (de la inclusión de la fotografía en el museo neoliberal), lo positivo para Crimp es que la fotografía posibilita una práctica artística realmente nueva: “(la fotografía) contamina la pureza de las categorías separadas de la modernidad, las categorías pintura y escultura”¹⁸. Y, debido a esto, la ficticia separación de géneros creada por las instituciones del arte, como parte del ideal modernista, simplemente desaparece. Superada, ha de suponerse, la idea de un museo compuesto sólo por fotografías¹⁹, (dado que este lenguaje se ha incluido en el museo) y recogiendo los aportes de Malraux y Crimp al tema, cierro este apartado para, a modo de conclusión, recapitular algunas de las reflexiones sobre la relación foto-museo relacionándolas además, con un caso cercano: la concepción de archivo como solución museística presente en la reordenación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

278

4. Concluyendo: la concepción archivística. El caso MNCARS

Como se ha podido constatar a lo largo de estas páginas, la relación entre la fotografía y el museo (situándola principalmente, como ya se especificó, en los museos de arte contemporáneo) es compleja. El consenso respecto al tema podría resumirse con el siguiente corolario: la fotografía está en el museo, el museo es el representante institucional del arte, *ergo* la fotografía que está en el museo es arte. Pero esta afirmación, redundante y lugar común en la actualidad, no satisface la percepción de desorden expositivo y crisis epistemológica que se han referido anteriormente, motivo por el que asistimos a reflexiones como las de Krauss, Groys o Crimp. Una de

las mayores paradojas de la musealización fotográfica es, precisamente, la convivencia de dos paradigmas artísticos que “*parecen mutuamente excluyentes*”²⁰, lo que daría como resultado un estado sino esquizofrénico, si desconcertante del arte que nos rodea en la actualidad. Apelando primeramente a la prudencia con la que debería describirse este proceso en el que nos vemos inscritos, todavía se constata la existencia de una ética modernista aferrada a valores tradicionales en su concepción del arte (obras únicas realizadas por artistas geniales que deben ser expuestas en los *sancta sanctorum* artísticos); y, además, un nutrido grupo de manifestaciones artísticas que aunque insisten en los, en mi opinión, necesarios valores de cambio, encuentran acomodo, sin mayores dificultades, en los espacios de la institución.

El museo, como ente que conoce los retos que la fotografía le planteaba, parecería haber absorbido y transmutado el lenguaje fotográfico creando un escenario expositivo a todas luces extraño, unos discursos turbadores. Pues, precisamente, será en este contexto crítico (apto para cambios y revisiones históricas) donde surjan propuestas museográficas que abordan la relación foto-museo desde nuevas perspectivas. Se entenderá así el lenguaje fotográfico como una manifestación de nuestra época que, junto al video arte o el net-art, habría sido musealizado bajo patrones hasta cierto punto ajenos a sus necesidades, exigiendo actualmente una revisión adecuada a su ontología. La propuesta que cerrará esta ponencia es un ejemplo de ello y si bien no será analizada en toda su dimensión, sí se esbozará como una posible solución planteada desde la institución museística.

Conociendo las distorsiones que suponía incluir fotografías bajo ciertos parámetros expositivos como los señalados, se tuvo presente el papel que debía ocupar este medio en la reciente reordenación de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía²¹. Así, se intentó reconducir esas distorsiones por medio del concepto de “archivo”. Esta herramienta de exposición aboga por la yuxtaposición en un mismo espacio museístico de material gráfico, periodístico, artístico... que sería expuesto bajo diferentes formatos según

¹⁷ CRIMP, Douglas: “Del museo a la biblioteca” en PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.): *Op. cit.* Pág. 45.

¹⁸ CRIMP, Douglas: *Op. cit.* Pág. 47.

¹⁹ Los actuales proyectos de Museos Virtuales ponen en duda, hoy más que nunca, que la idea de Malraux de un museo sin paredes compuesto de reproducciones fotográficas (en su más pura desmaterialización como imágenes digitales) haya desaparecido.

²⁰ GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Op. cit.* Pág. 241

²¹ Se podría acotar dicho proceso desde el nombramiento del nuevo director, D. Manuel Borja-Villel, en enero de 2008 hasta la presentación de la colección revisada en mayo del presente año.

sus necesidades (proyecciones de diapositivas, recortes de prensa, proyectos editoriales, obras enmarcadas, etc.) y con asociaciones diversas que, de manera explícita, intentarían terminar con las categorías estancas o con las concepciones de género identificadas como representantes del museo moderno por Douglas Crimp. Además, el archivo expuesto permitiría la conservación del material fomentando lecturas en varias direcciones que no tienen por qué ser opuestas: fotografías como documentos y como obras de arte, como elementos dignos de ser conservados y mostrados, en definitiva. Igualmente, la autoría y el anonimato se darían la mano en una misma sala del museo (más si cabe en la exposición de material fotográfico en tantas ocasiones capturado por fotógrafos desconocidos).

Evidentemente no pueden negarse ciertas críticas a esta respuesta museográfica que ya se ve en múltiples exposiciones de este y otros museos²²: la fetichización del material con la excusa del archivo expositivo o la cita pintoresca que la fotografía aportaría a las “artes tradicionales”, son ejemplo de ello. Pero, con este instrumento, se apuesta por una cosmología, una lógica rizomática, que por un lado acentúa la necesidad de seleccionar cierto material a la hora de construir las exposiciones y, por otro, muestra la complejidad de lo expuesto evitando atomizaciones y guetos expositivos. De este modo la exigencia de romper con algunas de las formas del museo moderno no sólo se expresa como intención utópica, sino que se construye como realidad tangible. La responsabilidad de atesorar, enseñar y escribir la historia (considerada una selección de narraciones parciales) será por tanto asumida, y puesta en práctica, por medio de ejercicios como este. Así, en los actuales museos de arte contemporáneo que tienen, por regla general, fondos fotográficos diversos, fruto de un medio que no ha dejado de evolucionar, el archivo (entendido en la sencilla concepción del término descrita) se propondría como una alternativa posible y deseable ante la compleja relación fotomuseística que revela nuestro actual panorama ético y estético.

Bibliografía

ALONSO FERNÁNDEZ, LUÍS: *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serval, 1999.

BENJAMÍN, WALTER: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2007.

FONTCUBERTA, JOAN (ed.): *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Madrid, Ministerio de cultura de España, 2008.

- *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

GONZÁLEZ FLORES, LAURA: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

GROYS, BORIS: “El lugar de la fotografía” en FONTCUBERTA, Joan (ed.): *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Madrid, Ministerio de Cultura de España, 2008.

GUASCH, ANNA M.^a: *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1997.

KRAUSS, ROSALIND: *Lo fotográfico*. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Mácula, 1990.

- “Arte en tránsito. La lógica del museo tardo capitalista”, A & V Monografías de arquitectura y Vivienda n° 31, 1993.

MALRAUX, ANDRÉ: *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aire, Emecé, 1956.

PICAZO, GLORIA y RIBALTA, JORGE (eds.): *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: “El nuevo Reina Sofía. Las mil y una historias de la reordenación”, *Arquitectura Viva*, n° 126, 2009.

SOUGEZ, MARIE-LOUP (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.

“La fotografía con(tra) el museo”. *Revista de los Museos de Andalucía MUS-A*, Dossier La Fotografía y el Museo, año VI, n.º 9, febrero 2008.

¹ La reordenación del MNCARS se ha llevado a cabo tras otras grandes relecturas de colecciones permanentes como la de la Tate Modern o la del Centro Pompidou.