

Una estranya parella: les arts tecnològiques i el museu

Sandro Machetti Sánchez
Professor d'Història de l'Art
Universitat de Lleida

Preguntar-nos el perquè i el com de la presència de les arts tecnològiques als museus constitueix un dels terrenys més estimulants, i alhora problemàtics, de la museologia moderna.

Sota l'aixopluc d'una peculiar, i molt difusa, denominació com la de les “arts tecnològiques” pretenem agrupar totes aquelles manifestacions artístiques en les quals d'una manera o altra, en la creació de l'obra o bé en la seva difusió i contemplació, hi intervé una imprescindible tecnologia interposada. És a dir, es tracta d'aquelles obres que no són possibles, en cap cas, sense la intervenció d'una màquina en algun o tots els seus processos d'elaboració o percepció. Una característica afegida a totes elles és, en paraules de Walter Benjamin, la seva reproductibilitat, que emana de la capacitat de la mateixa tecnologia/màquina per tornar a produir la mateixa obra, o una de semblant, dotada d'autenticitat i identificació genètica amb la resta de còpies que difuminen el concepte d'original artístic. Ens permetrem, doncs, agrupar sota aquest denominador comú les pràctiques artístiques que s'inicien amb el naixement de la impremta (arts gràfiques), tenen una especial expansió coincidint amb la segona revolució industrial i la seva eminent dimensió tecnològica (fotografia, art sonor i arts audiovisuals) i arriben a la seva culminació amb la revolució més recent de les tecnologies de la informació (art digital). Quant a la definició del segon element del binomi que ens ocupa, el museu, no ens atreviríem a assajar-la, ja que depèn en gran forma d'allò que entenguem pel continent i el seu contingut i, com es veurà a continuació, el mateix discurs que desenvoluparem, que intenta posar en crisi algunes de les seves inèrcies.

Cal convenir que la museologia, entesa com a disciplina relativament recent, ha vist transformats els seus principis a ritmes vertiginosos a causa dels canvis als quals l'era postindustrial ha sotmès els seus objectes d'aplicació. Aquest fet no s'ha vingut gaire bé amb l'immobilisme tradicional de determinades museografies, que han privilegiat, en el terreny artístic, uns objectes sobre altres, en especial aquells que manifesten amb més claredat la idea d'aura benjaminiana, aquella presència intangible de la mà de l'artista, de la qual estan mancades les arts tecnològiques.

Per aquest motiu, els museus d'art han tendit a exhibir en major grau la pintura i l'escultura com a representants genuïns d'unes belles arts que se situen en la cúspide d'una jerarquia artística articulada en detriment d'altres suports i formats que també ajudarien a explicar, i molt, la cultura material i l'expressió estètica a través de la història. Dit i fet, el museu com a cub blanc i buit s'ha configurat en relació amb aquest contingut plàstic (pictòric i escultòric), fet que ha determinat, i fins i tot limitat, la incorporació d'altres formats. De tal manera, quan un conservador es planteja integrar a una museografia un gravat, un cartell, un còmic, una fotografia, un film, una gravació sonora, una videoinstal·lació o un web interactiu, frec a frec amb els quadres i les estàtues, prou maldecaps se li presenten. Tots passen per la resposta a una sèrie de preguntes essencials: ¿com exposar aquests suports al costat dels de les "belles" arts?, els mateixos espais que ocupen aquestes arts, ¿són els idonis per a altres formats molt heterogenis?, ¿com s'han d'encaixar en l'espai museogràfic les específiques condicions tecnològiques d'exhibició d'aquests suports nous?, ¿què passa amb la diferència d'escala sorgida molts cops de la respectiva naturalesa consubstancial als diversos formats?, ¿i amb els problemes quant a l'heterogeneïtat de la durada de les contemplacions? Aquestes qüestions, o moltes altres, han bandejat sovint les arts tecnològiques del discurs museogràfic, per tal com moltes vegades impliquen intervencions en un espai o en una organització pensats per a les arts plàstiques, que no es volen assumir o tenen difícil solució. Val a dir que aquesta problemàtica ha estat un dels estímuls més punyents per al desenvolupament de la nova museologia, que ha integrat a les seves preocupacions el tractament global del patrimoni cultural, en especial tot el relacionat amb l'etnologia o l'ecologia, però que, cal dir-ho sense embuts, encara té pendents els problemes museogràfics generals derivats de la integració de les noves tecnologies, entre ells el de l'encaix de les arts tecnològiques en els museus d'art.

Cal no oblidar que els museus moderns, dels quals són hereves les principals institucions museístiques actuals, neixen al segle XVIII i XIX i s'estructuren en un moment en què les arts tecnològiques encara no havien assolit la seva consideració artística, o algunes d'elles encara ni existien, i per tant han hagut d'incorporar-se amb posterioritat a col·leccions i museografies preexistents. Ni tant sols el gravat, que per la seva cronologia podia haver tingut un lloc, va palesar la seva presència, raó per la qual ha estat sovint relegat a una funció divulgativa, al terreny del col·leccionisme o destinat a altres institucions, com les biblioteques i els arxius.

Fóra bo recordar aquí algunes dates que poden evidenciar la dimensió d'aquesta problemàtica. Pel que fa a les arts gràfiques, els principals museus del món disposen d'importants departaments de gravat —tot i que fins no fa gaire temps es transferia

la seva recuperació a les grans biblioteques nacionals—, però és molt inhabitual la seva exposició al costat de les col·leccions permanents, fins i tot obviant el paper que l'estampa i el gravat tingueren en la difusió dels repertoris iconogràfics, limitant-se la seva mostració a exposicions temporals, edicions de consulta per a especialistes, o a la generació de col·leccions i museus monogràfics, alguns de llarga tradició, com el Museu Gutenberg de Magúncia, que neix el 1900. Un símptoma, el dels museus especialitzats, que s'estén a la munió de museus de la fotografia i del cinema, ben explícit fins als nostres dies de la inadaptació de les arts tecnològiques a les museografies tradicionals. Quant a la fotografia, que ens interessa en major grau en aquest escrit, el Museu Städel de Frankfurt s'arroga el fet d'haver estat el primer en acollir-ne una exposició el 1845¹. Igualment, cal destacar la molt ràpida integració de fotografia i cinema a museus no artístics, com a materials que aportaven informació afegida al perfil tipològic de la col·lecció: sense anar més lluny, la fotografia tingué un lloc destacat en el Museu Nacional d'Antropologia de Madrid des del 1895², quan encara era un museu de ciències naturals, i només pel valor etnogràfic del registre fotogràfic. Malgrat aquests incipients contactes, l'art de Daguerre no trobà acolliment als museus fins ben entrat el segle xx. Els museus d'art modern, que orientaven el seu discurs cap a la contemporaneïtat, ja no podien girar-se d'esquena als nous mitjans tecnològics de representació icònica si volien construir un relat coherent amb els seus objectius. La fundació del Museum of Modern Art de Nova York el 1929 fou clau com a primera institució de renom que marcà la pauta cap a la construcció de línies museístiques vinculades a l'avantguarda, i que integrà a les seves col·leccions obres fotogràfiques i cinematogràfiques des de la seva constitució. El MoMA organitzà el 1937 una gran exposició d'Història de la Fotografia comissariada per Beaumont Newhall, que donà pas a la creació d'un departament específic el 1940. Amb tot, la tendència a separar la plàstica, principal argument del museu, i la fotografia, ha estat una constant de la institució, que ha optat de forma majoritària per les exposicions temàtiques. Cinc anys abans, el 1935, el mateix MoMA havia creat (i n'era única accionista) la fundació independent The Museum of Modern Art Film Library, sota la direcció d'Iris Barry, que assolí de seguida un gran prestigi i es convertí en departament del film del museu el 1966, al qual s'integrà el vídeo el 1993³. El museu novaïorquès separava així el cinema de les sales d'exposició permanent o temporals, per tal d'integrar-lo en activitats paral·leles mitjançant la forma d'una filmoteca (en un moment pioner, en el qual es començaven a organitzar els primers arxius cinematogràfics a tot el món), com a conseqüència de la dificultat d'encaixar la correcta exhibició de films, que requereix una sala fosca (*black box*), en l'estructura arquitectònica de galeries i museus (*white cube*). Aquest és un dels inconvenients que determinen la minsa resiliència del cinema en l'espai dels museus, i que no sempre se solucionen en benefici del primer⁴. El Museu d'Orsay fundat el 1978, per exemple, optà per vincular a l'exhibició permanent la projecció de films, fent

palesa una acomodació forçada, al mateix temps que les seves col·leccions gràfiques i fotogràfiques són ben presents a les sales. Amb posterioritat, però, les obres fílmiques foren retirades. Quant a la televisió, no és habitual trobar-la integrada en l'espai de l'art, malgrat que en els anys de la seva consolidació es considerava un llenguatge fonamental per a la difusió de la cultura artística i antiartística. El 1963 el Museum of Fine Arts de Boston creà el *Museum Open House*, un programa televisiu setmanal de divulgació, anàlisi i noves propostes expositives. L'aparició el 1970, i la transcendència posterior, del llibre de Gene Youngblood *Expanded Cinema*, un intent de sistematització de les arts en la qual l'audiovisual adoptava una funció expansiva i integradora, obriren la porta a la presència en galeries i museus d'obres cinematogràfiques, televisives o videogràfiques experimentals. Poc abans, el mateix any, el Rose Art Museum de la Universitat de Brandeis (Massachusetts) inaugurà *Vision and Television*, considerada la primera exposició videogràfica en un museu. El 1971, s'obria el primer departament de vídeo a l'Everson Museum of Art de Syracuse, a l'estat de Nova York⁵. Avui és impensable un espai museístic consagrat a l'art contemporani on no hi tingui cabuda el molt heterogeni format de la instal·lació, travessat sovint per l'audiovisual, l'art digital i l'interactiu.

Podríem invocar molts altres exemples, alguns del nostre entorn immediat⁶, per concloure que aquestes dades cronològiques, observades amb perspectiva, només constaten la molt relativa, tardana o inexistent presència de les arts tecnològiques en els museus d'art generals, i evidencien una presència vocacional en els d'art modern, però amb la irresolta problemàtica derivada de la complexa adaptació tècnica a museografies pensades per a les obres plàstiques. Tot plegat ha fet que aquestes arts s'hagin derivat, d'ençà de la Segona Guerra Mundial, cap al terreny de les exposicions temporals i dels museus especialitzats i, en les darreres dècades, cap als centres d'art, de concepció expositiva més flexible i afí als formats multimediàtics.

Si considerem, doncs, que els museus d'art modern tenen problemes, o fins i tot manifesten reticències, a l'hora d'integrar la fotografia, un art tecnològic, a la seva museografia, ens podríem preguntar per què el Museu de Lleida, amb uns fons sense coincidència sincrònica amb la història d'aquest mitjà, hauria d'acollir-ne una exposició. O encara per què ho fa recolzant-se en una temàtica —les imatges d'un fotoperiodisme que emergeix de la premsa especialitzada en música popular del segle xx i de la indústria discogràfica— que, en principi, pot semblar molt allunyada de l'art sacre, predominant en la col·lecció. I encara més, molts es qüestionaran amb sorpresa per què ha optat per “barrejar” les fotografies amb les obres exposades a les sales d'exhibició permanent, comptant amb una sala d'exposicions temporals annexa i polivalent on dur-la a terme.

La resposta a aquests interrogants permet dimensionar la grandesa de l'aposta, que se suma a altres iniciatives similars que hem pogut veure no fa gaire a casa nostra i arreu, consistent a confrontar i fer dialogar obres de naturalesa, format, cronologia o estils molt heterogenis⁷. Una pràctica (alguns en dirien moda) que, en aquest cas, supera amb escreix el que han assolit altres institucions museístiques que, per la seva especialització, serien les dipositàries naturals de l'exhibició, l'estudi i la difusió de les arts que aquí hem anomenat tecnològiques.

Un posicionament adwers a la convivència de formats i temàtiques podria adduir, com fa Peter Vergo, que és molt convenient preservar el caràcter específic de cada institució museística, tal com es percep a sí mateixa i com es presenta al seu públic, i que defineix no sols el que ha de fer en cada moment, sinó allò que no hauria de fer mai⁸. Aquest criteri, molt respectable pel que fa a una museologia taxonòmica, elimina, tanmateix, la possibilitat d'exploració d'altres territoris en benefici d'una congruència expositiva que pot acabar convertint-se en un clixé o en un primer pas cap a l'anquilosament.

Ans al contrari, l'exposició *Apòstols del Rock*, amb fotografies de Francesc Fàbregas, demostra que no hi ha cap objecte reticent a una col·lecció preestablerta, ni cap museografia impossible. Una cinquantena de fotografies d'ídols de la música pop-rock de l'arxiu del fotògraf, nascudes de la pràctica informativa però amb una evident concepció estètica, han estat seleccionades amb cura pel mateix autor i pel comissari Javier de Castro, amb la intenció de confrontar-les amb les obres permanents d'època medieval i moderna del museu, en la seva majoria de caràcter religiós, tot establint-ne un primer exercici reflexiu i serè al voltant del mateix concepte de religió: abans, en una societat de profundes arrels religioses, i ara, en una de laica i descreguda. El comissari explica, en el text que acompanya aquest mateix catàleg, com lluny de ser una argumentació forçada, revela algunes de les claus per a la comprensió de la música contemporània i, afegiríem, de la mateixa religió, com a estructures d'organització del món. El criteri museogràfic per tal d'exercir aquesta agosarada intersecció entre l'exposició permanent i la temporal ha estat la construcció d'intel·ligents jocs formals, cromàtics, temàtics, simbòlics i iconogràfics que han propiciat una sana relectura de l'*expografia* del museu, tot respectant amb escrupolositat els seus límits. Cap obra plàstica de la col·lecció permanent no ha variat la seva posició respecte al conjunt ni al discurs previ. Les intervencions per integrar les fotografies s'han limitat a l'ús de les estructures tècniques existents, i només s'han modificat les condicions lumíniques per tal de privilegiar la relació visual entre les obres. En alguns casos, l'acció ha estat tan subtil o enginyosa que cal descobrir-se davant el treball conjunt del comissari, del dissenyador de l'exposició (Kiko Solsona) i de l'equip tècnic del museu: transparències, projecció d'ombres, integracions espacials, xocs per

contigüitat, apilaments... En definitiva, s'han solucionat amb creativitat i solvència els diàlegs, gairebé socràtics, d'aquesta estranya parella formada per la fotografia i el museu. Algú podria objectar que una intervenció d'aquestes característiques posiciona la mateixa museografia com a centre privilegiat que desvia l'atenció sobre si mateixa en detriment de les obres exposades. És ben cert, es tracta d'un dels perills, però els resultats són tan suggeridors des d'un punt de vista estètic i ètic que val la pena arriscar-se. D'altra banda, la reformalització de les imatges de Fàbregas, que han augmentat la seva escala original i han canviat de suport per adaptar-se al nou marc expositiu —una transformació massa habitual en totes les museïtzacions fotogràfiques—, aquí no es pot esgrimir com a element de crítica, car el mateix fotògraf n'ha donat el vistiplau.

Tot plegat, el resultat és un dels esdeveniments expositius més sobresortints que hem pogut contemplar en molt de temps, que transcendeix l'escala local i que hauria de quedar com un referent per dues raons que depassen la seva pròpia anècdota. La primera: la demostració febaent que no hi ha una relació refractària entre formats artístics i que els reptes són de la mateixa magnitud que les seves solucions quan es tracta de repensar les necessitats expositives d'unes institucions, els museus, que han d'explicar la nostra cultura material sense renunciar a formes d'expressió indispensables, com ara les arts tecnològiques o altres. En segon terme: una exposició com *Apòstols del Rock* desenvolupa amb delicadesa un dels símptomes de la postmodernitat, com ho és el procés de secularització en què la institució museística es manifesta com a nou temple d'una cultura en la qual ja no hi ha cànons ni restriccions (més enllà de la integritat de les obres), fet que permet una aproximació més intel·ligible i propera a un públic cada cop més ampli. Aquestes dues raons condueixen a exploracions inevitables que posen de manifest la transformació conceptual del museu. Tot implicarà un risc, tant celebrat unes vegades com erroni d'altres. Només el temps ho dirà. Creiem, tanmateix, que el Museu de Lleida ha fet un pas de gegant cap al futur i cap a la seva reinvençió, perquè un museu és, abans de tot i encara en el seu estricte escrutini del passat, i com ens ha fet entenedor aquesta exposició, *una forma de pensar el que som ara i adés*.

Heus aquí com allò que no havíem gosat fer al principi d'aquestes ratlles ha estat la seva conclusió indefugible: un assaig de la definició de museu.

NOTES:

1- Com es pot deduir de les dades contingudes en el catàleg de l'exposició que va organitzar amb motiu del 175è aniversari de la fotografia *Lichtbilder. Fotografie im Städel Museum von den Anfängen bis 1960*, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2014; tot i que sospitem que altres seran capaços d'esgrimir dates anteriors, ja que el naixement de la fotografia el 1839 tingué una enorme repercussió artística i cultural.

2- MARIE-LOUP SOUGEZ, HELENA PÉREZ GALLARDO: *Diccionario de historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2009; vegeu les veus del diccionari dedicades a diferents museus per copsar les seves cronologies.

3- Vegeu, en tot el referent al MoMA, J. PEDRO LORENTE: *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Ediciones Trea, Gijón, 2008, p. 178-179.

4- En aquest sentit són molt interessants les reflexions de Santos Zunzunegui: "Alianza y condena. El cine en el museo", a Antonio Weinrichter (ed.): "El cine en el espacio del arte", *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, núm. 32, 2n semestre 2010, p. 75-88.

5- Pel que fa a les dades referents a la televisió i el vídeo, vegeu EUGENI BONET, JOAQUIM DOLS, ANTONI MERCADER, ANTONI MUNTADAS: *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, capítol 2.

6- Pensem, per exemple, en institucions arxivístiques o museogràfiques molt properes, que trigaren molt de temps a tenir departaments fotogràfics. Per esmentar-ne dues de prou rellevants, la Biblioteca Nacional d'Espanya no el tingué fins al 1986, i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, fins al 1997, malgrat la profusió dels seus fons, en el primer cas, i la importància que ha tingut la fotografia en el terreny de la difusió i la documentació d'obres artístiques de les èpoques medieval i moderna, en el segon.

7- Esmentarem com a únic exemple una obra tecnològica, audiovisual, la videoinstal·lació de Bill Viola *The Return*, que en el seu diàleg amb altres formats de les "belles" arts convencionals ha manifestat la seva força expressiva en totes les escales territorials possibles: la internacional, la nacional i la local. Es tracta d'un dels panells de vídeo integrants de l'obra *Ocean Without a Shore* que Viola presentà a l'església de San Gallo amb motiu de la Biennial de Venècia del 2007, on, amb altres monitors, s'incorporava, a la manera d'un retaule, a un dels altars del petit temple del segle XVI. La peça fou adquirida de forma independent per la Fundació Sorigué i formà part al juny del 2015 de la mostra vinculada al Festival Loop de Barcelona, que integrà una sèrie d'obres videogràfiques a les sales del MNAC. *The Return* es confrontà a la transcendència religiosa de les pintures romàniques de Taüll. Uns anys abans, al juliol del 2009, fou presentada a la Casa de la Volta de la Seu Vella de Lleida, tot exhibint la seva interrelació amb l'arquitectura de l'edifici i la simbologia compartida sobre l'aigua com a element de vida i espiritualitat. Serveixi aquest exemple per copsar l'abast i la normalitat d'aquests diàlegs en les propostes expositives recents.

8- PETER VERGO: "The Reticent Object", a Peter Vergo (ed.): *The New Museology*, Reaction Books, London, 1991, p. 44.