

**La copia y el dispositivo documental. Recursos didácticos ante la cosificación del arte contemporáneo por parte de la museografía modernista**

**Copies and Documentary Apparatus: Educational Resources as a consequence of the treatment of Contemporary Art as objects by Modernist Trends in Museography**

Isabel Tejada Martín. *Universidad de Murcia. gravidez1@yahoo.es*

**Resumen:** Este artículo plantea una lectura crítica sobre el uso de los dispositivos documentales en la re-exposición de arte contemporáneo en museos y centros de arte, así como de la presentación cosificada de las piezas originales. Por otra parte, se analizan ejemplos del uso didáctico de la copia como alternativa para conseguir una interacción con el espectador, situación inviable con piezas originales debido a los problemas de conservación que esto ocasionaría.

**Palabras clave:** museografía, arte contemporáneo, modernismo, didáctica, copia

**Abstract:** This paper presents a critical reading of the use of documentary apparatus in the re-exhibition of contemporary art in museums and art centres, as well as the presentation of the original works as objects. Moreover, we analyse examples of the educational use of copies as a legitimate alternative to achieve interaction with the audience, something that would entail a rather troubling situation with the original works because of the underlying problems of conservation.

**Key words:** museology, contemporary art, modernism, didactic, copy

En su libro *Le musée imaginaire*, André Malraux hablaba en 1947 de cómo, paralelo a la aparición de las colecciones y los museos, un cristo crucificado se había convertido en un “velázquez” (Malraux, 1952). Esta descontextualización de las obras de arte de sus entornos primigenios que provocó, entre otras razones, su extensiva portabilidad en el siglo XIX, anunciaba, asimismo, la asunción de una fórmula que pronto se convertiría en uno de los paradigmas culturales del mundo contemporáneo: la exposición.

En lo que respecta al arte contemporáneo, el museo que se conformó como modelo a seguir fue el MoMA de Nueva York en los años 40, tras haber experimentado un rico y variado ciclo expositiva que podemos calificar como “de laboratorio” comandado por Alfred Barr (Grunenberg, 1994). La museografía del MoMA acabó asumiendo prácticas inerciales que, si bien resultaban las idóneas para aquellas obras de arte nacidas en el seno del discurso modernista, primaban los valores formales, la obra transportable de atelier y un consumo meramente “retiniano” (si utilizamos las palabras de Marcel Duchamp).

Ahora bien, muchos de los autores de las mismas vanguardias históricas, así como gran parte de los trabajos nacidos con las neo-vanguardias de los años 60 y 70, veían traicionadas sus fórmulas de producción y consumo en el momento que entraban a formar parte del discurso histórico del museo, ya que se las adaptaba a estas prácticas inerciales, privándolas de su contexto y su sentido original en ocasiones disidente con el propio modelo de museo. Proto-instalaciones, propuestas de post-estudio, obras procesuales, performativas o interactivas, quedaban resumidas, a través de la aplicación de esta estricta gramática expográfica modernista, a un resto. A un objeto que, gracias a la legitimación del contexto, se acababa transmutando en obra o de un documento que suplantaba la acción de la que era acta notarial o tan sólo rastro (Tejada, 2006). El casi siempre presente “no tocar/don’t touch” impide, por otra parte, la interacción con objetos que han sido creados para ser manipulados (Pensemos en “À bruit secret” de Marcel Duchamp en las vanguardias o los “Bichos” de Lygia Clark en las neo-vanguardias).

Exposiciones como la realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Alexander Calder, en la que los móviles se mostraban en una absoluta quietud, colgados, como dijo por entonces un conocido crítico de arte, “como si fueran lámparas”, es un síntoma de cómo el sistema modernista se ha colado en todo tipo de instituciones solapado tras el discurso de la necesaria conservación e inalterabilidad de los objetos. Estas políticas de exposición ofrecen, sin duda, una lectura perversamente errónea al espectador del museo.

El museo debe conservar, esto resulta, desde sus propuestas fundacionales, indudable, pero ¿debe hacerlo ante obras vocacionalmente percederas? ¿Puede mostrar como obra, lo que no es más que un pobre rastro? En esta comunicación proponemos defender las estrategias de presentación contextuales y textuales, incluso la creación de copias de obras manipulables. Frente a una concepción del

museo como experiencia visual optamos, siguiendo a Nicholas Serota, por el uso didáctico de la interpretación (Serota, 1995).

La clave se encuentra en el diseño de unos dispositivos expográficos que pongan en evidencia de forma clara para el usuario –vocablo que preferimos frente al de espectador- que son meros dispositivos que filtren dónde empieza el objeto y donde nuestra intervención pedagógica y traductora. Se trata de recursos antiguos, si bien no siempre utilizados (pensemos en las reconstrucciones fotográficas a modo de ambientaciones del *Gabinete de los abstractos* de El Lissitzky en Hanover a finales de los años 60 y su reconstrucción tridimensional de 1968, o de las exposiciones más significativas de las vanguardias históricas en la Biennale di Venezia de Germano Celant en 1976). La Tate Modern, de hecho, en algunas de sus más interesantes muestras retrospectivas de artistas desaparecidos de las neo-vanguardias como las de Eva Hesse y Helio Oiticica, y frente a una presentación hartamente convencional e incluso por momentos casi esencialista, ha optado por recrear, fuera del espacio expositivo, las texturas y materiales de varias de las piezas de la escultora germano-americana, o una pieza interactiva del artista brasileño.

La copia es un clásico entre los recursos didácticos, museos como El Victoria & Albert de Londres guardan buena prueba de ello. Sin embargo, resulta sintomático que las abundantes copias de *ready-made* autorizadas en los años 60 por Marcel Duchamp hayan adquirido con el tiempo el aura de las primeras piezas, ya perdidas, o, más ilustrativo, que la reconstrucción de las *Dada Pouppen* (1916) de Hannah Höch, realizada hace tan sólo una década para cubrir un hueco en una exposición, se preserve protectoramente tras una urna de cristal. El museo todo lo sublima... incluso la copia.

### Referencias bibliográficas

Grunenberg, C. (1994). *The Politics of Presentation*. The Museum of Modern Art, New York en Pointon, M. (ed.) *Art Apart. Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester, University Press.

Helms, D. (1963). *The 1920's in Hannover*, en *Art Journal*, Vol. 22, n. 3.

Liebelt, U. (1994). *Bildwechsel, 25 x unterwegs zu 75 Kunstwerken*. Hanover, Sprengel Museum Hannover.

Malraux, A. (1947). *Le musée imaginaire*. París, NRF.

Serota, N. (1995). *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames and Hudson.

Tejada Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid, Trama.