

El espectador y la obra de arte: monólogos y diálogos en la museología del siglo XXI

Victoria Quirosa García¹

Recibido: 24 de julio de 2019 / Aceptado: 31 de julio de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. La historiografía contemporánea ha definido la obra de arte como un acto de comunicación, que como tal necesita un emisor y un receptor, si bien, no siempre se han establecido las pautas de este diálogo. La experiencia del espectador en museos se ha ido modificando de una forma vertiginosa en la segunda mitad del siglo XX, con la exigencia de un cambio de actitud que se trasladaba de la contemplación pasiva, en una redefinición del *flanêur*, a un papel activo impuesto por la propia fisicidad de la obra que debe ser experimentada. En este texto reflexionaremos a través de casos concretos sobre la convivencia de ambas tendencias, origen y evolución, para estimar hacia donde van nuestros pasos en los Museos actuales, si la experiencia estética debe cambiar de modus operandi o si el futuro de nuestra museología pasa por otras vías de aproximación a la obra de arte.

Palabras clave: Museos; espectadores; obra de arte; comunicación.

[en] The Spectator and the Work of Art: Monologues and Dialogues in the 21th Century Museology

Abstract. Contemporary historiography has defined the work of art as an act of communication, which as such needs a transmitter and a receiver, although the guidelines of this dialogue have not always been established. The experience of the spectator in museums has changed in a dizzying way in the second half of the twentieth century, with the demand for a change of attitude that moved from passive contemplation, in a redefinition of the *flanêur*, to an active role imposed by the own physicality of the work to be experienced. In this text we will reflect on individual cases the coexistence of trends, origin and evolution, to estimate where our steps in the current Museums go, whether the aesthetic experience must change its modus operandi or whether the future of our museology passes through other approaches to the work of art.

Keywords: Museums; Spectators; Work of Art; Communication.

Sumario. 1. Introducción. 2. Un jarrón roto. 3. El contacto con la obra: historia del espectador. 4. Estética de la recepción. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Quirosa García, Victoria. “El espectador y la obra de arte: monólogos y diálogos en la museología del siglo XXI”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 357-370.

¹ Universidad de Jaén.
Correo electrónico: vquirosa@ujaen.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7512-5754>

1. Introducción

Desde hace más de tres siglos nuestra experiencia de aproximación a la obra de arte se lleva a cabo mayoritariamente en los Museos u otros centros expositivos que han “copiado” el ritual bajo techo que nació de forma contemporánea en el Ashmolean de Oxford², considerado el primer museo moderno, forjando la idea de templo del conocimiento que exhibe las huellas materiales y también estéticas de nuestra historia pasada y reciente. El museo selecciona, expone y el espectador contempla, creando un modelo de fruición basado en la observación, que se valida bajo parámetros ilustrados y que llega prácticamente a nuestros días. Aunque a partir del siglo XX se empiezan a redefinir tanto el espacio como el rol asignado a los visitantes, por un lado, la obra de arte, sobre todo en el periodo de vanguardias, que huye del modelo contemplativo tradicional y apuesta por la participación activa que incluye otros sentidos, por otro; el propio contenedor que alberga las colecciones, que apuesta por nuevos formatos en los que se produce el encuentro con la creación artística, desde la *boîte en valise* de Marcel Duchamp³, hasta las primeras manifestaciones performativas o acciones artísticas, como las que tuvieron lugar de forma pionera en el Cabaret Voltaire de Hugo Ball y Emmy Hennings en Zurich⁴. La experiencia del espectador en Museos se ha ido modificando, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, con la exigencia de un cambio de actitud por parte de los artistas, comisarios, gestores, etc. que otorgan al espectador/participante un papel más activo, que como analizaremos a continuación, sigue conviviendo con la mera observación de la obra de arte.

2. Un jarrón roto

Nuestro análisis comienza con un jarrón roto en abril de 2013. La pieza formaba parte de la instalación denominada *Ghost Gu Coming Down the Mountain* del artista chino Ai Weiwei, en colaboración con el artista de origen rumano, compuesta por noventa y seis jarrones de porcelana roja y blanca, de 27 x 35 centímetros cada uno, alineados en ocho filas, cada una con doce piezas

² “The Ashmolean Story”, Ashmolean, consultado el 5 de julio de 2019, <https://www.ashmolean.org/the-ashmolean-story>

³ La *boîte-en valise* es una de ellas. Una obra que el artista dadaísta Marcel Duchamp realizó entre 1935 y 1941, consistente en una maleta que incluye diversas reproducciones de las obras del artista. Condensa casi toda la obra de Duchamp realizada entre 1910 y 1937, sus ready-mades, dibujos, textos, pinturas, etc. (...) Él mismo explica esta obra en unas declaraciones hechas en la entrevista de Marcel Duchamp con J.J. Sweeney reproducida en el artículo de Benjamin H. D. Buchloh “Los museos ficticios de Marcel Broodthaers”, *Revista de Occidente* 177 (1996): 47: “Aquí volvía a aparecer una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo nuevo, quería reproducir pinturas y objetos de mi gusto reunidos en un espacio lo más reducido posible. No sabía cómo hacerlo. Primero pensé en un libro, pero la idea no me convencía. Después se me ocurrió que podía ser una caja en cuyo interior todas mis obras estarían juntas y montadas como en un pequeño museo, en un museo portátil, por llamarlo de algún modo” Silvia Cerrolaza Calvo, “Los museos sin territorio. Una tipología de museo sin edificio”, *EME Experimental Illustration, Art & Design* 6 (2018): 82

⁴ Douglas Kahn, “Los ruidos de la vanguardia”, en *La exposición invisible. Centro José Guerrero, MARCO de Vigo* (Vigo: Concello de Vigo, 2007, catálogo de exposición), 12.

cerámicas⁵. El visitante debía transitar alrededor de este rectángulo, como se indicaba en la cartela que acompañaba a la pieza.

“El conjunto de la instalación conforma una perfecta cuadrícula, en relación al arte minimal, cuyo color varía según el ángulo desde el que se observe, invitando al visitante a rodearla para captar la totalidad de la escena. El trabajo artesanal de la pieza original –porcelana pintada por los mejores pintores de la época– contrasta con la producción en masa de nuestro tiempo”⁶.

En ese tránsito un día ocurrió algo que no era previsible ni para la Institución que exhibía la pieza, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, ni para sus comisarios, Luisa Espino y Juan Antonio Álvarez Reyes⁷, ni para la entidad que realizó el préstamo de la obra, Faurshou Foundation, de Copenhague o la casa aseguradora. Una visitante tropezó y rompió uno de los jarrones⁸. La prensa de nuestro país se hizo eco con titulares que iban más allá del mero accidente:

“Han pasado 500.000 niños por ahí y no ha pasado nada, señalan las fuentes consultadas. Esta señora, una señora mayor, se tropezó, tuvo un mareo, con tan mala suerte que se rompió una de las piezas. [...] Según ha informado este viernes el consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, Luciano Alonso, el seguro asumirá el coste de la reparación del jarrón”⁹.

“De acuerdo con el protocolo de los museos, la institución tomó las medidas para preservar la obra, cerró la sala donde se encuentra la pieza y está elaborando los informes técnicos y científicos preceptivos para resolver el incidente y reabrir la. Asimismo, el CAAC informó de lo sucedido tanto al prestador como al artista”¹⁰.

Que esto pasase, pone de manifiesto que lo ocurrido fue un accidente, tanto la sala, como la obra, si observamos las imágenes de la pieza publicadas por la prensa, tal vez no eran las más adecuadas para recibir grupos numerosos de

⁵ “Vasijas pintadas en blanco y rojo en las que se representan varios fragmentos de una imagen del Período Yuan (1269-1368). Se basa en una cerámica de mediados del siglo XIV en azul y blanco que fue vendida por una conocida casa de subastas en 2005. La escena refleja la leyenda popular de Guiguzi (Gu), un famoso guerrero Wang Yi que fue llamado para liberar a Sunzi, un guerrero que había sido capturado en batalla”. Texto procedente de la cartela que acompañaba a la obra en la exposición. “Cartelas Ai Weiwei”, Caac, consultado el 5 de julio de 2019, http://www.caac.es/descargas/cartelas_aiweiwei13.pdf

⁶ “Cartelas Ai Weiwei”, Caac, consultado el 5 de julio de 2019, http://www.caac.es/descargas/cartelas_aiweiwei13.pdf

⁷ Ibid.

⁸ “Una mujer tropieza y rompe un jarrón de Weiwei en una exposición en Sevilla”, *La Vanguardia Digital*, 12 de abril de 2013, consultado el 5 de julio de 2019, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20130412/54371174576/una-mujer-rompe-jarron-de-weiwei-exposicion-en-sevilla.html>

⁹ Ignacio Díaz Pérez, “Una de las obras de Ai Weiwei expuestas en Sevilla se rompe por un accidente”, *El Mundo Digital*, 12 de abril de 2013, consultado el 5 de julio de 2019, https://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/12/andalucia_sevilla/1365758273.html

¹⁰ L. González Santiago, “Una mujer rompe por azar un jarrón del célebre artista Ai Weiwei”, *Diario de León Digital*, 13 de abril de 2013, consultado el 5 de julio de 2019, https://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/mujer-rompe-azar-jarron-celebre-artista-ai-weiwei_786651.html

visitantes, que debían deambular por una instalación de naturaleza tan frágil. Por otra parte, como si de una ironía del destino se tratase, el artista y la eliminación de su obra están muy presentes en su trayectoria, que relaciona la destrucción y la autenticidad para reflexionar sobre la tradición o la condición humana:

“Dilemas y transiciones del arte chino contemporáneo: Las vidas de los artistas chinos están marcadas por la multiplicidad y la confusión, el cambio y el desorden, la duda y las tendencias destructivas, la pérdida del yo y el vacío consiguiente, la desesperanza y los placeres que la acompañan. La reflexión sobre la política de China, su historia y su cultura, tanto en el ámbito individual como colectivo, las reformas, la autenticidad del yo, el arrepentimiento, la espiritualidad, el sexo, Occidente, la riqueza material, el arte y la metodología son ahora temas recurrentes en las obras de arte”¹¹.

Él mismo recogió fotográficamente la *Caída de un jarrón de la dinastía Han*, una obra de 1995, compuesta por tres fotografías en las que vemos la destrucción de la pieza cerámica:

“En el título se especifica que se trata de una pieza de la Dinastía Han, algo que el propio artista no ha confirmado en su afán de jugar con el concepto de lo falso. En otras ocasiones ha encargado réplicas de antigüedades y ésta podría ser una más de ellas. Es, en definitiva, una declaración de intenciones. Hace que se reflexione sobre el valor de los objetos, su producción y destrucción. Mediante este gesto, retrata el contexto de la rápida industrialización en China que muchas veces ha pasado por encima de lo antiguo y no ha valorado su tradición cultural”¹².

De forma intencionada fue también la ruptura de una vasija del artista en Miami en 2014, El causante, fue un pintor y su intención era protestar por la poca promoción de los artistas locales en la institución en la que se exhibía la obra, Pérez Art Museum Miami (PAMM)¹³:

“Cuando se me informó sobre el daño sufrido, no le di demasiada importancia, porque mi obra a menudo es destruida o se rompe durante las exposiciones. Pensé, [...] el museo va a cuidar de ella, o si no, lo hará la compañía de seguros. Pero luego vi en las noticias que un artista asegura que la destrozó intencionalmente, dando razones que no me parecen adecuadas”¹⁴.

¹¹ Textos traducidos procedentes del blog del artista. Caac, consultado el 5 de julio de 2019, http://www.caac.es/descargas/txtblog_aww01.pdf

¹² Texto procedente de la cartela que acompañaba a la obra en la exposición monográfica del artista en el Caac. “Cartelas Ai Weiwei”, Caac, consultado el 5 de julio de 2019, http://www.caac.es/descargas/cartelas_aiweiwei13.pdf. Podemos ver una imagen de la obra en el siguiente artículo: Juan Pedro Quiñonero, “La destrucción de China, según Ai Weiwei”, *ABC Digital*, 22 de febrero de 2012, consultado el 5 de julio de 2019, https://www.abc.es/cultura/abcp-destruccion-china-segun-weiwei-201202210000_noticia.html

¹³ “Dañan una obra del artista chino Ai Weiwei en el Pérez Art Museum Miami”, *La Razón Digital*, 18 de febrero de 2014, consultado el 5 de julio de 2019, <https://www.larazon.es/cultura/arte/danan-una-obra-del-artista-chino-ai-weiwei-en-el-perez-art-museum-miami-DB5560371/>

¹⁴ “Ai Weiwei quita hierro a la rotura de su jarrón de 1 millón de dólares”, *El Huffington Post*, 19 de febrero de 2014, https://www.huffingtonpost.es/2014/02/19/ai-weiwei-reaccion-jarron-xyz1_n_4813957.html

Todos los ejemplos que hemos mencionado en este epígrafe ponen de manifiesto varias cuestiones relacionadas con el contexto expositivo actual:

- La primera ruptura evidencia la dificultad para integrar una fruición en movimiento de las obras en contextos expositivos tradicionales. Los visitantes están habituados a las clásicas barreras físicas o sonoras, sin embargo, un hecho tan concreto como puede ser deambular alrededor de la obra no siempre es compatible con la asistencia multitudinaria de público o viable en cualquier espacio habilitado.
- La segunda ruptura nos muestra la evolución de la obra desde su fisicidad a su carácter conceptual, por lo que el visitante no siempre debe evaluarla en los parámetros de autenticidad tradicionales sino en los de novedad que el nuevo formato aporta. En este caso se trataba de un tríptico fotográfico, pero pensemos en videos o registros sonoros a través de los cuales podemos ver o conocer performances que tuvieron lugar en otro momento o contexto diverso al objeto de nuestra visita.
- La tercera ruptura pone de manifiesto que el espectador puede dotar a la obra de un carácter reivindicativo, en este caso desde su propia destrucción, un caso muy extremo, que conecta la acción a la definición tradicional de la obra de arte como acto comunicativo que valida el artista, la propia obra y el público, que analizaremos en el siguiente epígrafe.

3. El contacto con la obra: historia del espectador

“Había quizás un tiempo en el que mirar las obras de arte era un ejercicio relativamente fácil [...] la facilidad de ayer en todo caso, no se refiere a que las obras fueran más o menos fáciles de contemplar que hoy, sino fundamentalmente a que las propias obras fueran más o menos fáciles de contemplar que hoy”¹⁵.

El primer contacto con la obra de arte se produjo a través de la evocación. Otros ojos más sabios veían la obra y a partir de la narración se transmitían al imaginario culto las características esenciales de la escultura o pintura. Los autores griegos y romanos de todas las épocas estaban familiarizados con las obras de arte y así lo muestra Plinio, por ejemplo, en descripciones donde analizaba la colección de la dinastía Flavia¹⁶, en este texto cultivaba lo que se denominó la *ekphrasis*, o descripción literaria de las obras de arte¹⁷. Un género literario que fue incorporando cada vez más términos específicos de la disciplina, ofreciendo a modo de tratado o recetario un corpus técnico que parte de la escritura y se codifica en la oralidad del taller. También contribuyó el establecimiento de las enseñanzas de forma reglada,

¹⁵ Xavier Antich. “La estética de la recepción”, en *Imágenes rotas. Materiales para una historia contemporánea de las ideas estéticas* [libro inédito], 324, <http://blogs.macba.cat/pei/files/2010/03/Antich-Xavier-La-Est%C3%A9tica-de-la-Recepci%C3%B3n.pdf>

¹⁶ Plinio El viejo, *Textos de Historia del Arte*, traducido por Esperanza Torrego Salcedo (Madrid: Antonio Machado, 2001).

¹⁷ Moshe Barasch, *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann* (Madrid: Alianza, 1996), 39.

así como la comparación entre diversas artes, un pasatiempo de los círculos humanísticos que recibió el nombre de *paragone* y generó una gran cantidad de vocabulario específico¹⁸.

De esta etapa formativa y descriptiva, que tiene lugar sobre todo en los círculos artísticos de la Edad Moderna, pasaríamos a la implicación del público a través de la educación formal de su “gusto”. El contexto ilustrado del siglo XVIII lo identifica como la capacidad crítica de conocimiento, supeditado, como ya plasmó Hume en su obra *La norma del gusto*, a metodologías inductivas propias del empirismo, que también contribuyó a la programación continuada de los Salones parisinos, entre otras experiencias¹⁹. A grandes rasgos podemos decir que el prerromanticismo alemán y el desarrollo de la categoría de lo sublime en ámbito sajón fijó un nuevo modelo de aproximación a la obra de arte más experimental, que tuvo su máxima en la definición del *flanneûr*, que defiende un modelo de aprendizaje a través de la deambulaci3n. Baudelaire, personificaci3n de este modelo, afirm3: “Quien mira de afuera a trav3s de una ventana abierta nunca ve tanto como quien mira una ventana cerrada”²⁰.

En el siglo XX pasamos a la acci3n, la experiencia es importante y m3s si es individual y en primera persona. La reivindicaci3n del placer desinteresado es una meta contempor3nea. Su clasificaci3n y definici3n ha venido marcada por la objetividad de la minoría, que imponía un único modelo de recepci3n por parte de los espectadores que acudían al museo, cual templo sacralizado, como meros catecúmenos u observadores. Ese modelo pasivo ha creado una serie de hábitos que hacen que el contacto con lo “perforántico” o con otro tipo de manifestaciones artísticas grupales o colectivas no deje de ser chocante, si bien, la pluralidad del arte nos exige una nueva actitud, unos márgenes diversos para nuestra implicaci3n en el proceso o el resultado creativo.

Partimos de dos hechos concretos. El primero es que la mayor parte de la poblaci3n ha estado en alg3n momento en un museo o espacio expositivo y ese primer contacto se suele producir en muchos casos en nuestra etapa escolar. Un tanto por ciento de esos visitantes integrará en su cotidianeidad la asistencia a exposiciones o actividades culturales. En segundo lugar, esta experiencia será dirigida en la infancia de forma activa y participativa y pasará a ser contemplativa en la edad adulta. Se contraponen, por tanto, dos modelos de interacci3n con la obra, por una parte el integrado por el espectador²¹, y por otra implica una acci3n más allá de la observaci3n, es decir, la participaci3n²².

Es innegable que el arte es una potente herramienta de comunicaci3n desde sus inicios. Este ya no ocupa un papel central como objeto reverenci3ble que debe

¹⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia est3tica* (Madrid: Tecnos, 2008), 87.

¹⁹ Petra María Pérez Alonso-Geta, “El gusto est3tico. La educaci3n del (buen) gusto”, *Estudios sobre Educaci3n* 14 (2008), 11-30, 14.

²⁰ Sylvia Molloy, “Flâneries textuales. Borges, Benjamin y Baudelaire”, *Variaciones Borges* 8 (1999)16-29, 17.

²¹ *Diccionario de la Lengua Española*, s.v. “Espectador, -ra: del lat. *spectātor*, -ōris. 1. adj. Que mira con atenci3n un objeto; 2. adj. Que asiste a un espectáculo p3blico”, por Real Academia Española, consultado el 8 de julio de 2019, <https://dle.rae.es/?id=GX9w3W8>

²² *Diccionario de la Lengua Española*, s.v. “Participar: del lat. *participāre*. 1. intr. Dicho de una persona: Tomar parte en algo; 2. intr. Recibir una parte de algo [...]”, por Real Academia Española, consultado el 8 de julio de 2019, <https://dle.rae.es/?id=S09ab8h>

llegar a todos los ámbitos y estratos de la población, porque es testimonio vivo de nuestra manera de pensar y vivir el momento presente²³. Sin embargo, son muchas las barreras imaginarias que la población construye frente al arte más reciente, por eso podemos plantearnos: ¿el arte contemporáneo es ambiguo? El arte descontextualizado lo es en sí, cuando consideramos que lo ambiguo es la reinterpretación, recepción, musealización y comisariado que generan filtros, por otra parte necesarios, ya que provocan lecturas múltiples. La museología, sin duda, interviene en la mediación. Es importante en este proceso la familiaridad con la obra de arte²⁴ y la pérdida del aura, que en clave “Benjamiana”²⁵ permite una aproximación más libre e incluso un juego en el que los *mass media* adquieren un mayor protagonismo frente a la autenticidad sacralizada de siglos anteriores. Un paradigma de este cambio fue la visita que realizó Andy Warhol en Madrid en enero de 1983:

“[...] le acompañamos algunos al Museo de El Prado. Pidió primero visitar la librería, entonces menos bien puesta que ahora. Pensamos que compraría una guía. Miró y remiró postales y al final compró tres o cuatro, básicamente bodegones de Zurbarán, el célebre bodegón de los cacharros entre otros. Cuando le propusimos iniciar la visita real, muy en pop, nos dijo que ya había visto y tenía lo que deseaba, no quería más”²⁶.

El arte marca, posiciona, define, es tendencia, los medios de masas lo popularizan y las masas en los museos lo adoptan como icono contemporáneo. La Gioconda es un ejemplo esencial para entender el ascenso y la peregrinación al Louvre de miles de visitantes al día. El *merchandising* de la obra permite un encuentro sosegado más allá del cristal blindado, de las interminables colas y la multitud arremolinada frente a la obra²⁷. Tal vez, llegados a este momento, debamos redefinir nuestra relación con la obra de arte, para volver a una fruición menos acelerada, por eso hoy día es más fácil salir de la yincana con propuestas menos conocidas por la mayor parte de los visitantes y que marcan otros hitos en la relación con la obra de arte. Por ejemplo, el arte relacional, que se define como un estado de encuentro en el que la obra solo será tal con la participación del público que la hace suya.

²³ Victoria Quirosa García, “La gestión patrimonial desde la periferia: el arte contemporáneo como regenerador del espacio rural”, *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades* 30 (2018), 399-420.

²⁴ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), 33. “Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos”.

²⁵ “Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Monoskop, consultado el 8 de julio de 2019, https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

²⁶ Luis Antonio de Villena, “Andy Warhol en Madrid”, Luis Antonio de Villena Blog, 11 de septiembre de 2015, consultado el 8 de julio de 2019, <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/andy-warhol-en-madrid/>

²⁷ Julen Berrueta, “La atracción fatal por la Mona Lisa: un siglo de aglomeraciones y codazos para contemplarla”. El español Digital, 18 de julio de 2019, consultado el 19 de julio de 2009, https://www.elspanol.com/cultura/arte/20190718/atraccion-mona-lisa-siglo-aglomeraciones-codazos-contemplarla/414738525_3.html#img_7

Podemos concluir que la percepción de la obra de arte viene determinada por la función/es que cumple dentro de la sociedad receptora. A modo de resumen destacaremos dos grandes bloques ideológicos²⁸:

1. Modelo contemplativo, vinculado a un proceso intelectual que asocia conceptos ya conocidos²⁹.
2. Modelo vivencial, contemporáneo por el que el espectador tiene un papel activo que parte de su movimiento.

4. Estética de la recepción

“Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística: por un lado, el artista, por el otro, el espectador que, con el tiempo, se convierte en la posteridad (...) Millones de artistas crean, algunos miles solamente son discutidos o aceptados por el espectador, y menos todavía son consagrados por la posteridad”. Marcel Duchamp³⁰.

El 13 de abril de 1967, hace ya cincuenta y dos años, Robert Jauss pronunció una conferencia como lección inaugural en la Universidad alemana de Constanza, que definía teóricamente lo que se llamó “estética de la recepción” y que, aunque tuvo su primera aplicación en el ámbito de la literatura, desarrollaba nuevas posibilidades para entender la dicotomía que acerca y separa el espectador/participante y la obra de arte, asignando nuevos roles a ambos.

Planteaba una triple ruptura:

- Con la obra cerrada autónoma y autosuficiente.
- Con la idea del receptor pasivo que accede a una obra constituida y clausurada.
- Con la idea de la experiencia estética como mera contemplación.

También acuñaba algunos conceptos como:

- Horizonte de expectativas, por el que ninguna obra se presenta como una novedad absoluta.
- Estructuras apelativas, o las múltiples perspectivas que abre la propia obra.
- El receptor implícito, que entra en el juego que la obra ofrece³¹.

²⁸ Victoria Quirosa García, Laura Luque Rodrigo e Ismael Amaro Martos, “La dolorosa contemplación de la belleza: análisis y revisión del síndrome de Stendhal”, *EGM* 15 (2014): s.p.

²⁹ Victoria Quirosa García y Laura Luque Rodrigo, “Arte útil para la sociedad. Consideraciones entorno a seis artistas del siglo XXI en España”, *De Arte* 14 (2015): 249-261.

³⁰ Mauricio Cruz Arango, “El proceso creativo (1957)”, Testa[ferro, 4 de junio de 2011, consultado el 8 de julio de 2019, <https://testaferro.blogspot.com/2011/06/el-proceso-creativo-1957.html>. Texto de una intervención de Marcel Duchamp en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957. La mesa redonda estaba compuesta por William C. Seitz (Princeton), Rudolph Arnheim (Sarah Lawrence), Gregory Bateson, antropólogo, y M. D., “pobre artista”.

³¹ Antich, “La estética de la recepción”, 324.

Vamos a analizar a continuación algunas obras que pueden relacionarse con estos conceptos. En primer lugar el “horizonte de expectativas” viene a plantearnos que ninguna obra puede considerarse original. Ciertamente si leemos la crítica a un autor aparecerán, sin duda, sus referentes ideológicos o estéticos. En realidad, el mito de la creación en blanco nunca ha existido, pero fue muy útil para codificar la imagen del genio y la dificultad del proceso creativo, como oficio reglado y científico durante la edad moderna. Pero fue a partir de los *ready-made* de Duchamp cuando se cuestionaron las características que definen la obra de arte y que le dan tal condición, que volvió a ser ratificado por el arte Pop.

Podemos desarrollar este argumento también en la posición del espectador que pasó a ser móvil. Un punto de partida pueden ser los *Quadri spechianti* de Pistoletto³², y que han seguido otras obras como las de Dan Graham, con espejos que exigen el desplazamiento del espectador en contacto con la obra:

“Con la intención de definir exactamente qué es una obra interactiva, los especialistas Mariano Sardón y Laurence Bender comentaron hace tiempo que esta (...) debería ser pensada no tanto como un objeto clausurado con una forma dada, sino más bien como un sistema de relaciones de interacción siempre cambiante, dinámico”³³.

Por ejemplo, *Two adjacent pavilions* (1978-1982), de Dan Graham, es una instalación parcial, en un exterior, que involucra tanto al paisaje como a quien transita por él. Mezcla distintos lenguajes: arquitectura, escultura e instalación. El espectador puede entrar y salir de los pabellones, rodearlos. Su superficie exterior es un espejo que diluye la materialidad del entorno y su parte superior está abierta al cielo y los árboles. La contemplación de esta propuesta supone una experiencia completa y agradable para el público, que puede ver los cambios del día y las estaciones reflejados en los espejos³⁴.

Dentro de la interacción del espectador, la *performance* con su carácter limitado en el tiempo y en el espacio se ha constituido como el gran reflejo del artista en la segunda mitad del siglo XX. Nos interesa especialmente como Marina Abramovic³⁵ cambió de rol en *The artist is present*, siendo ella quien de forma impávida contemplaba al espectador. Con esta acción la artista tuvo una gran repercusión mediática, ya que permanecía horas sentada, ofreciendo silencio. Hubo largas colas y algún que otro video viral que contribuyó a que tuviera una mayor popularidad:

³² “Michelangelo Pistoletto”, Fundación Banco Santander, consultado el 9 de julio de 2019, https://www.fundacionbancosantander.com/visita_virtual/punto-de-partida/es/artistas/michelangelo-pistoletto

³³ Mariano Sardón y Laurence Bender, “Una aproximación a las obras interactivas como un sistema dinámico complejo”, en *Interactivos. Espacio, Información, Conectividad. Programa de Arte Interactivo* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2006), 38-49.

³⁴ “La instalación como creación en el espacio: características, tipos y casos”, Más de Arte, consultado el 8 de julio de 2019, <http://masdearte.com/especiales/la-instalacion-como-creacion-en-el-espacio-caracteristicas-tipos-y-casos/>

³⁵ Estrella De Diego, “El espectador, el artista y la obra de arte”, *El país Digital*, 17 de diciembre de 2011. Consultado el 8 de julio de 2019, https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084379_850215.html

“Era una experiencia que dejaba claro lo irrepetible de ciertas formas artísticas: si no estás “aquí ahora”, no llegarás a conocer la obra porque esta requiere la presencia física del espectador “allí entonces” -las performances de Abramovic “reconstruidas” en el MOMA por “actores” habían perdido la combatividad primigenia”³⁶.

En este caso el artista es la obra pero el público tiene una actitud contemplativa, pasiva, solo cambia el lugar en el que se posiciona provocando una reflexión posterior. Por tanto, el participante de una instalación interactiva no puede llamarse espectador. Su relación con la pieza ya no se basa en la contemplación, sino que requiere un compromiso mayor, no solo visual o intelectual, sino también físico.

Otro de los conceptos que nos interesa es el de las “estructuras apelativas” u obra abierta, concepto también teorizado por Umberto Eco, que puede relacionarse, sin duda, con el arte conceptual. Por ejemplo, el artista Antoni Muntadas plantea una reflexión crítica sobre cuestiones claves en la configuración de la experiencia contemporánea. Su objetivo es *detectar y decodificar los mecanismos de control y poder a través de los cuales se construye la mirada hegemónica, explorando el papel decisivo que en este proceso juegan los medios de comunicación de masas*³⁷. Su serie *On Translation: Warning* (1999 / 2007) se define como:

“Una forma de interrogar, de alertar y cuestionar. La pregunta sería ¿Cómo percibimos las imágenes? ¿Qué relación tenemos con ellas? Y ¿qué tan implicados estamos con ellas? Ver no implica compromiso o percepción. Ver no es percibir”³⁸.

Actualmente la obra de arte que permite experiencias a los espectadores tiene como objetivo evocar individuos activos que actúan e interpretan de forma autónoma, y en esa línea se plantea “el receptor implícito”, que podemos ejemplificar en la obra de Eugenio Ampudia, *Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada*, por la que intervino la antigua cámara frigorífica del Matadero de Madrid, entre los meses de marzo y abril de 2015.

“Una alberca de agua oscura refleja, como un espejo, la sala quemada de Abierto x Obras y a sus visitantes. Una pasarela de madera por la que el público puede merodear rodea el bello objeto de agua estancada. La única manera de acceder a él es a través de una llamada de teléfono al número +34657529016. Cada llamada individual provoca una tímida onda en el agua. ¿Una innecesaria mancha en el silencio y en la nada? La frase que da título a esta intervención dicha por Samuel Beckett sobre su propio trabajo en 1969”³⁹.

³⁶ Sardón y Bender, “Una aproximación a las obras interactivas”, 38-49.

³⁷ “Antoni Muntadas Entre/Between”, Museo Reina Sofía, consultado el 9 de julio de 2019, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween>

³⁸ “Atención a la percepción”, Comuniza, consultado el 8 de julio de 2019, <https://www.comuniza.com/2009/2008/04/02/atencion-la-percepcion-requiere-participacion-antoni-muntadas-dixit>

³⁹ “Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada”, Matadero Madrid, consultado el 8 de julio de 2019, <http://www.mataderomadrid.org/ficha/4099/cada-palabra-es-como-una-innecesaria-mancha-en-el-silencio-y-en-la-nada.html>

Eugenio Ampudia pone de manifiesto a través de su obra el carácter comunicativo y poderoso que puede contener la obra de arte:

"Un arma poderosa de comunicación y capaz de plantear las preguntas más incómodas, también, las más adecuadas. El Arte contemporáneo (...) se convierte en un aliado para poner en valor, comunicar y generar nuevos lazos identitarios entre la población y las obras que pueden llegar a ser colaborativas. Para el artista ese carácter participativo es una forma de producción artística que exige dinamismo por parte del espectador para asumir una responsabilidad más activa en el proceso de recepción estética, para así convertir a la obra en un hecho comunicativo en el que el receptor se convierte a su vez en emisor, propiciando procesos interactivos nuevos entre el artista, la obra y el espectador"⁴⁰.

Olafur Eliasson plantea a través de sus obras como integrar al espectador como elemento constituyente de las mismas. Tal es el caso de *TheWeatherProject* (2013), un inmenso atardecer reproducido en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, gracias a un enorme espejo que cubría el techo de la sala, cientos de lámparas monocromáticas que irradiaban luz amarilla y una fina niebla creada mediante la mezcla de agua y azúcar. La obra atrajo la friolera de dos millones de visitantes en seis meses, muchos de los cuales se acostaban para ver su reflejo o agitaban manos y piernas⁴¹.

Anish Kapoor, con su obra *Leviathan*, expuesta en junio 2011, transformó el Grand Palais de París con una gran escultura monumental transitable exterior e interiormente. Tenía 120 metros de longitud y 35 de altura, estaba compuesta por cuatro gigantescas esferas de PVC de color rojo oscuro y semitransparentes que producen la ilusión de ser mayores que el espacio que las contiene, y según explicó el propio artista se buscó establecer un diálogo entre la obra de arte, el edificio y el espectador⁴². Nicolas Bourriaud afirmó que el mundo del arte, como cualquier otro ámbito social, es esencialmente relacional, ya que tiene un sistema de posiciones diferenciadas. El arte es un sistema altamente cooperativo y la densa red de interconexiones entre los actores implica que todo lo que sucede es el resultado de los roles que se van delineado⁴³.

5. Conclusiones

Este texto plantea una reflexión en voz alta sobre los roles asignados tanto a la obra de arte como a los espectadores, en momentos puntuales de la historia de la

⁴⁰ Paula Achiaga, "Eugenio Ampudia. Todos los problemas actuales implican algún fallo en la comunicación", *El Cultural*, 7 de febrero de 2015, consultado el 8 de julio de 2019, <https://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Eugenio-Ampudia/7351>

⁴¹ Nani F Cores, "Olafur Eliasson o cómo convertir al espectador en parte de una obra de arte", *20 minutos*, 15 de febrero de 2018, consultado el 8 de julio de 2019, <https://www.20minutos.es/noticia/3262357/0/olafur-eliasson-exposicion-mirada-vendra-galeria-elfvira-gonzalez-madrid/>

⁴² Miguel Mora, "El espacio imposible de Anish Kapoor", *El País Digital*, 13 de junio de 2011, consultado el 8 de julio de 2019, https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001_850215.html

⁴³ Bourriaud, *Estética relacional*, 33.

museología y las ideas estéticas. Analizando casos concretos de arte contemporáneo podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- Aunque un gran número de obras de arte exigen un papel más participativo por parte de los espectadores, prevalece sin embargo el rol tradicional de contemplación pasiva, vinculado a un modelo de fruición que analiza las características estéticas de la obra. La convivencia de ambos modelos atiende, como hemos planteado, a que la percepción de la obra de arte viene determinada por la función/es que cumple dentro de la sociedad receptora, que ha sido educada en este segundo modelo, pasivo, que se vincula a parámetros intelectuales. Por otra parte debemos afirmar que en algunas ocasiones, como hemos visto, el cambio de posición por parte del espectador, que ya no está frente a la obra sino que la transita de forma diversa, puede originar algunos problemas en los espacios expositivos, que deben adaptarse a propuestas muy diversas en las que tradicionalmente se integran barreras, físicas o sonoras.
- No podemos obviar, como hemos analizado, que la obra de arte permite experiencias a los espectadores. Dentro de la creación contemporánea tiene como objetivo evocar individuos activos que actúan e interpretan de forma autónoma las obras. La creación contemporánea ha motivado un cambio en el que las tres partes implicadas deben adoptar una serie de medidas en este lento y costoso proceso de renovación.
- La museología debería adaptarse y buscar soluciones flexibles que concilien el acceso a la obra y participación del espectador en aquellas obras que lo requieran.
- Sería importante que el espectador fuera receptivo a dichos cambios y poco a poco vaya adquiriendo un rol más activo en su aproximación a la obra de arte.
- Sin duda, es necesario que el artista siga explorando nuevas vías creativas (técnicas y materiales) que permitan la evolución del Arte.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Achiaga, Paula. “Eugenio Ampudia. Todos los problemas actuales implican algún fallo en la comunicación”. *El Cultural*, 7 de febrero de 2015. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Eugenio-Ampudia/7351>
- Berrueta, Julen. “La atracción fatal por la Mona Lisa: un siglo de aglomeraciones y codazos para contemplarla”. *El Español*, 18 de julio de 2019. Consultado el 19 de julio de 2019. https://www.elespanol.com/cultura/arte/20190718/atraccion-mona-lisa-siglo-aglomeraciones-codazos-contemplarla/414738525_3.html#img_7
- Barasch, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1996.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2008.
- Cerrolaza Calvo, Silvia. “Los museos sin territorio. Una tipología de museo sin edificio”. *EME Experimental Illustration, Art & Design* 6 (2018): 80-89.
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. “Ai WeiWei. Resistencia y tradición”. Consultado el 10 de julio de 2019. <http://www.caac.es/programa/aiweiwei13/frame.htm>

- Cores, Nani. F. “Olafur Eliasson o cómo convertir al espectador en parte de una obra de arte”. *20 minutos*, 15 de febrero de 2008. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://www.20minutos.es/noticia/3262357/0/olafur-eliasson-exposicion-mirada-vendra-galeria-elvira-gonzalez-madrid/>
- Cruz Arango, Mauricio. “El proceso creativo (1957)”. Testaferro, 4 de junio de 2011. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://testaferro.blogspot.com/2011/06/el-proceso-creativo-1957.html>
- De Diego, Estrella. “La tríada: El espectador, el artista y la obra”. *El País*, 17 de diciembre de 2011. Consultado el 8 de julio de 2019. https://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084379_850215.html
- Díaz Pérez, Ignacio. “Una de las obras de Ai Weiwei expuestas en Sevilla se rompe por un ‘accidente’”. *El Mundo*, 12 de abril de 2013. Consultado el 5 de julio de 2019. https://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/12/andalucia_sevilla/1365758273.html
- Diccionario de la Lengua Española*. s.v. “Espectador, -ra: del lat. *spectātor*, -ōris. 1. adj. Que mira con atención un objeto; 2. adj. Que asiste a un espectáculo público”, por Real Academia Española. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://dle.rae.es/?id=GX9w3W8>
- Diccionario de la Lengua Española*. s.v. “Participar: del lat. *participāre*. 1. intr. Dicho de una persona: Tomar parte en algo; 2. intr. Recibir una parte de algo [...]”, por Real Academia Española. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://dle.rae.es/?id=S09ab8h>
- Buchloh, Benjamin H. D. “Los museos ficticios de Marcel Broodthaers”, *Revista de Occidente* 177 (1996): 47-65.
- EFE. “Una mujer tropieza y rompe un jarrón de Weiwei en una exposición en Sevilla”. *La Vanguardia*, 12 de marzo de 2013. Consultado el 5 de julio de 2019. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20130412/54371174576/una-mujer-rompe-jarron-de-weiwei-exposicion-en-sevilla.html>
- EFE. “Dañan una obra del artista chino Ai Weiwei en el Pérez Art Museum Miami”. *La Razón*, 18 de febrero de 2014. Consultado el 5 de julio de 2019. <https://www.larazon.es/cultura/arte/danan-una-obra-del-artista-chino-ai-weiwei-en-el-perez-art-museum-miami-DB5560371/>
- El Huffington Post. “Ai Weiwei quita hierro a la rotura de su jarrón de 1 millón de dólares”, 19 de febrero de 2014. https://www.huffingtonpost.es/2014/02/19/ai-weiwei-reaccion-jarron-xyz1_n_4813957.html
- El viejo, Plinio. *Textos de Historia del Arte*. Traducción de Esperanza Torrego Salcedo. Madrid, Antonio Machado, 2001.
- González Santiago, L. “Una mujer rompe por azar un jarrón del célebre artista Ai Weiwei”. *Diario de León*, 13 de abril de 2013. Consultado el 5 de julio de 2019. https://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/mujer-rompe-azar-jarron-celebre-artista-ai-weiwei_786651.html
- Kahn, Douglas. “Los ruidos de la vanguardia”. En *La exposición invisible*. Centro José Guerrero, MARCO de Vigo, 12-33. Vigo: Concello de Vigo, 2007. Catálogo de exposición.
- Molloy, Sylvia. “Flâneries textuales. Borges, Benjamin y Baudelaire”. *Variaciones Borges* 8 (1999): 16-29.
- Mora, Miguel. “El espacio imposible de Anish Kapoor”. *El País*, 13 de julio de 2011. Consultado el 8 de julio de 2019. https://elpais.com/diario/2011/06/13/cultura/1307916001_850215.html
- Pérez Alonso-Geta, Petra María. “El gusto estético. La educación del (buen) gusto”. *Estudios sobre Educación (Universidad de Navarra)* 14 (2008): 11-30.
- Quiñonero, Juan Pedro. “La destrucción de China, según Ai Weiwei”. *ABC*, 22 de febrero de 2012. Consultado el 5 de julio de 2019. https://www.abc.es/cultura/abcp-destruccion-china-segun-weiwei-201202210000_noticia.html

- Quirosa García, Victoria, Laura Luque Rodrigo, e Ismael Amaro Martos. “La dolorosa contemplación de la belleza: análisis y revisión del síndrome de Stendhal”. *EGM* 15 (2014): s.p.
- Quirosa García, Victoria y Laura Luque Rodrigo. “Arte útil para la sociedad. Consideraciones entorno a seis artistas del siglo XXI en España”. *De Arte* 14 (2015): 249-261.
- Quirosa García, Victoria. “La gestión patrimonial desde la periferia: el arte contemporáneo como regenerador del espacio rural”. *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* 30 (2018): 399-420.
- Sardón, Mariano y Laurence Bender. “Una aproximación a las obras interactivas como un sistema dinámico complejo”. En *Interactivos. Espacio, Información, Conectividad. Programa de Arte Interactivo*, 38-49. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2005.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2008.
- “The Ashmolean Story”. Ashmolean. Consultado el 5 de julio de 2019. <https://www.ashmolean.org/the-ashmolean-story>
- Velilla, Javier. “Atención: La percepción requiere participación (Antoni Muntadas dixit)”. Comuniza. Consultado el 8 de julio de 2019. <https://www.comuniza.com/2009/2008/04/02/atencion-la-percepcion-requiere-participacion-antoni-muntadas-dixit>
- Villena, Luis Antonio de. “Andy Warhol en Madrid”. *Luis Antonio de Villena*, 11 de septiembre de 2015. Consultado el 8 de julio de 2019. <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/andy-warhol-en-madrid/>