

Mirada cómplice

«Sólo hay arte para y por el otro»

Sartre

La memoria de las imágenes es una actividad del Patio Herreriano en la que pedíamos a los participantes que fotografiasen con una cámara Polaroid algún aspecto del Museo que hubiese llamado su atención desde la entrada, y que les serviría de apoyo para contar algo que quisieran compartir. La visita se planteaba, por tanto, con el objetivo de activar las narraciones individuales sugeridas por las piezas o los espacios del museo. Previamente visitábamos algunas salas, deteniéndonos en cinco obras seleccionadas por el educador que servían para introducir aspectos que reflejan la evolución paralela del arte y la sociedad a lo largo del siglo XX, sobre los cuales contaban sus opiniones y experiencias. Una charla que, más cómodamente, continuaba en el espacio de la biblioteca. Como resultado material de esta experiencia se elaboraron seis álbumes que incluyen la transcripción de los comentarios junto con la imagen seleccionada y la fotografía del participante¹.

La actividad, celebrada en el año 2003, fue una colaboración con el Servicio Municipal de Acción Social del Ayuntamiento de Valladolid. Sus participantes eran socios de los seis Centros de Personas Mayores existentes en ese momento en la ciudad, que participaron durante los ratos de ocio compartidos por los grupos. No era un público interesado en el arte contemporáneo y sólo una persona había estado antes en el Museo. Muchos de ellos manifestaron incluso cierto rechazo al tipo de arte que albergamos. ¿Por qué vinieron entonces? Con toda probabilidad, para muchos significó la oportunidad de entrar de nuevo en el «Patio Herreriano»: (Luis) el edificio en el que está el museo fue cuartel militar hasta 1963 y su patio principal se utilizó durante las décadas de los 70 y los 80 (antes de su restauración actual) para representaciones teatrales y musicales. Dos motivos por los cuales este espacio, para los hombres y mujeres de esa generación, tenía muchos recuerdos. Visitarlo para conocer su estado actual fue la razón de que muchos de ellos «se apuntasen».

¹ El contenido de los álbumes puede consultarse en la sección «Educación» de la página web del museo: <www.museopatioherreriano.org>.

Era la primera vez que diseñábamos una actividad específica para este colectivo, aunque un importante número de grupos de personas mayores habían visitado ya con anterioridad el museo y los educadores conocíamos sus reacciones más habituales hacia nuestros contenidos. Sabíamos las dificultades que podíamos tener, la indiferencia que muchos manifiestan con respecto a nuestros contenidos y su conformidad a la hora de enfrentarse a unas obras que dan por supuesto nunca podrán entender (Isidoro). Creen que es culpa suya por no haber estudiado y piensan que el arte contemporáneo poco tiene que ver con ellos. Son numerosas las ocasiones en que después de una visita alguien nos despide con una frase en la que se mezcla ¿agradecimiento?, ¿deseo de agradar? y su incapacidad para acceder a nuestros contenidos: «Tú te explicas muy bien, pero yo soy de pueblo».

Entre las reacciones observadas durante el desarrollo de *La memoria de las imágenes* una llamó especialmente mi atención. En todos los grupos hubo personas que en la visita manifestaron su rechazo hacia lo que veían porque no era lo que ellos entendían por obras de arte, además de porque en ellas, según sus palabras, no se veía nada. Pero la actitud de Florencio (Florencio), quizá porque el tono de su voz era más alto y vehemente, revelaba un enfado que hacía más complicada que en otras ocasiones la visita para el educador. Nada parecía gustarle y no entendía nada, porque no veía nada. Ya en la biblioteca me acerqué a grabar su comentario sobre la fotografía que había realizado (que yo no conocí hasta ese momento), en la que recogía una escultura abstracta. Él defendía con insistencia que algo se «veía» perfectamente. Ante lo cual yo adopte la postura de crearle cierta incomodidad asegurando que yo no «veía» nada de lo que él afirmaba. Probablemente, Florencio se acercó a leer la cartela que había junto a la escultura intentando encontrar una pista que le aclarase qué era eso. En ella encontró algo que él conocía y que le hizo mirar de forma distinta.

En el título de la obra, *Homenaje a Blume*, aparece el apellido de un reconocido gimnasta español de su misma edad, ya fallecido, al que él admiraba en su juventud y que destacó en la disciplina de anillas haciendo el «cristo» (Blume1), que consiste en mantenerse estático con los brazos en cruz. Cuando volvió a mirar la escultura (VILLELIA.jpg) esta pasó de ser una de esas que no se entienden, porque en ellas no se ve nada claramente, a ser soporte, un punto de partida para el recuerdo de un personaje admirado. Ese dato reveló cercano lo que hasta ese momento era lejano, motivó su interés, antes indiferencia, y le fue fácil establecer una relación y otorgar un significado, momento clave para acceder a nuestros contenidos. Su experiencia personal, uno de los ídolos de su

juventud, sirvió de material para construir el puente que le permitió establecer una relación con el contenido.

Porque, contrariamente a la opinión mayoritaria, el significado no es único y no reside en la obra. Es siempre parcial y atribuido. El arte no es esencia sino que es construcción cultural que está en continuo proceso de definición. Como afirman las teorías cognitivas más recientes, sólo es posible aprender desde lo que sabemos y por tanto si entendemos el arte como experiencia en la que se revela un conocimiento nuevo para las cosas, sus producciones adquieren sentido sólo a partir del vínculo que establecemos con ellas. Ver simplemente no basta, porque lo que miramos no adquiere relevancia sino después de nuestra interpretación, de ahí la importancia de hacer consciente al espectador de su papel protagonista. Su necesaria colaboración para completar, dotando de sentido, la propuesta del artista es una tarea imposible de emprender sin un cambio de actitud en la relación con las obras.

La historia de Florencio es un ejemplo de la idea de complicidad a la que me refiero en el título de este artículo. Complicidad entendida como colaboración necesaria para precisar el sentido de la obra² y complicidad en cuanto a comunicación entrañable con ella³. El afecto fue lo que hizo posible que Florencio estableciese una relación con la escultura de Moisés Villelia y ésta surgió a partir de una mirada cómplice en el sentido que defiende Benedetti: la que es fruto de la comunicación entrañable con la obra y no desde una u otra teoría.

Este es un caso de «revelación» poco habitual, que no debe ocultar la dificultad de la mediación. La práctica de la educación artística en un museo de arte contemporáneo tiene como punto de partida una realidad de la que público y educadores somos conscientes: la gran distancia que separa a la mayoría de la gente del arte de nuestro tiempo. En este contexto, nuestras actividades son herramientas necesarias para facilitar ese acercamiento. Sin embargo, conseguir que se establezca una relación fructífera no es fácil. La experiencia del día a día está llena de obstáculos que no podemos obviar en la definición de los planteamientos de nuestros programas.

² SECO, Manuel, *Diccionario del español actual*, Madrid, Santillana, 1999, vol. I. Esta acepción positiva, que es la que en general se tiene de esta palabra, curiosamente no se recoge en otros diccionarios, que la consideran siempre desde un punto de vista negativo.

³ BENEDETTI, Mario, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988.

Las transformaciones que se han producido en el arte desde comienzos del siglo XX hacen que resulte ineficaz la actitud de simples observadores que adoptan muchos de los visitantes. Considerar el arte como algo que mirar, preferiblemente con una materialidad concreta, un objeto, es confundir la naturaleza de nuestros contenidos, su visibilidad, con su razón de ser. El placer que provoca el reconocimiento es algo que comprobamos a diario en el recorrido con nuestros visitantes por una colección de marcado carácter historicista: «a mí me gusta ver pinturas que las comprenda, no tengo tanta imaginación para imaginarme las cosas que se imagina la gente», nos dice Julián (Julian) en *La memoria de las imágenes*.

Esta actitud impide la comprensión por parte del visitante de ciertos proyectos, como la intervención realizada en la Capilla de los Condes de Fuensaldaña (uno de los espacios del Museo), por el artista Luis Bisbe. En su trabajo, titulado *Ding-Dong*, el espectador se encontraba con un espacio vacío y dos puertas: la que daba a la calle, que normalmente se encuentra cerrada, permanecía abierta (de manera que la sala era accesible a los viandantes que se asomaban) mientras que la puerta habitual de entrada, la que daba al patio del museo, permanecía cerrada. Si alguien entraba desde la calle, se accionaba un mando a distancia que cerraba la puerta. Entonces, el espectador quedaba encerrado en un lugar cuya salida dependía de que éste se acercase lo suficiente a la puerta de acceso al museo para que ésta se abriese. La dificultad de esta obra estaba en que se trataba de una forma artística sin objeto, dependiente de los comportamientos en una sala vacía. El artista había ideado las condiciones necesarias para que cuando un espectador se acercase pusiera en marcha un mecanismo que le enfrentaba a una situación nueva.

A menudo, en lugar de cosas que ver, tenemos que estar atentos a cosas que suceden y preguntarnos ¿por qué?, ¿con qué intención?, ¿qué consecuencias tiene? En este caso es fácil entender por todos la necesaria colaboración del espectador. Es más difícil valorar el mérito del artista que no ha demostrado destreza manual alguna en la modificación de las condiciones habituales de acceso a un recinto, mostrando una percepción nueva de un espacio. Entender el arte como una actividad reflexiva de la que, más allá de un resultado objetual, puedan derivarse situaciones o realidades nuevas supone para la mayoría una enorme dificultad. Precisamente el artista que menos había tocado aquello que los visitantes tanto admiran, el espacio arquitectónico de la capilla (capilla), impresionado, al igual que ellos, por su fuerza y competencia, se convirtió en el menos comprendido de todos los proyectos específicos para ese espacio.

Otras veces, por el contrario, tenemos muchas cosas para ver, pero su condición no obedece al criterio de maestría que se ha asignado tradicionalmente a lo artístico. En la

exposición «The Real Royal Trip» el artista Néstor Torrens recreó dos espacios: un salón y un cuarto de estar (NÉSTOR TORRENS). En el primero colocó una *chaise-longe* y una pantalla plana de televisión en un ambiente luminoso y limpio. En el segundo, una mesa llena de latas de bebida, un sillón y unos cuantos monitores que mostraban imágenes cotidianas sacadas de la televisión entre las que se incluían algunas que la mayoría considerarían de dudoso gusto. El ambiente era, pues, sórdido, con escasa luz, mucho desorden y suciedad. En estas ocasiones en que los artistas introducen en el museo la vida cotidiana, lo que nos rodea cada día, rechazan la idea de distancia propia de una visión sacralizada del arte y la relación de igual a igual «a la mayoría del público ofende». En este caso el problema no es la identificación de los objetos reunidos, sino la relación que el espectador establecía entre ellos. Se trataba de la creación de un ambiente en el que reconocernos y en el que, más que los objetos en sí, lo que demanda nuestra atención es la relación que entre ellos podía establecerse. No se trataría de identificar una imagen de gran obviedad sino de vernos reflejados a nosotros mismos o de ver reflejado nuestro entorno cultural. En definitiva, una imagen que aquellos que consideran el arte un deleite visual o una cuestión técnica no encuentran.

Consecuencia de entender el arte como un objeto de contemplación es depositar la cualidad artística de éste en la dificultad de su realización. De ahí comentarios como el de Cipriano (Cipriano), que parece disculparse cuando dice que fotografió ese cuadro porque le gustó desde que lo vio, «no porque tuviese mucho trabajo». Otro ejemplo de la valoración que produce el mérito de la ejecución es el comentario de Segismundo ante una de nuestras esculturas: «me da la impresión de estar muy bien hecha, por la forma tiene toda la calidad de arte». En definitiva, se trata de una idea que está detrás de muchas de las actitudes de los visitantes: «arte es lo que yo no puedo hacer, si lo puedo hacer yo es que no es arte».

La admiración que provoca el genio de otro tiene como consecuencia una posición de distancia. Es el artista el que lo dota de su sentido verdadero, «el maestro que lo ha hecho lo puede definir, yo no». Puedo decir lo que yo veo, lo que a mí me parece que podría ser, pero qué es exactamente, eso sólo lo puede hacer el maestro. Otro de los participantes en *La memoria de las imágenes*, Antolín (Antolin), empezó su comentario sobre la imagen seleccionada diciendo que la eligió porque, debido a su afición a reproducir cosas de Kandinsky, Picasso y Miró, creyó que sabía lo que era. Al acercarse a leer el título y comprobar que no tenía ninguna relación con lo que él había visto deduce que su interpretación «ha sido errónea respecto al artista». Pero, como hemos dicho, la obra de arte no tiene un sentido único, por tanto el otorgado por el autor es uno más al que se añade el

de la crítica, el del educador y el de cada uno de los espectadores que se enfrentan a ella a lo largo del tiempo.

En muchos de los comentarios de los visitantes está presente la idea de que la sensibilidad y formación del educador son los únicos medios para llegar a comprender los contenidos del museo, es decir, que se necesita un don o mucha sabiduría. En el contacto con el público, revelar la manera en que nosotros mismos nos aproximamos a lo que estamos viendo puede ser muy útil. El proceso de preguntas que suscita una visión atenta y cómo a ésta se suma nuestra información, nuestras asociaciones más subjetivas y las miradas de otros visitantes sirven para evidenciar todas esas incógnitas que necesariamente no tienen una respuesta concreta. La gente, sorprendida, a menudo te dice al finalizar la visita que le has hecho pensar, ver las cosas de otra manera, cuando ellos en realidad creían venir a mirar o a escuchar. En ese momento descubren que su actitud ha de ser distinta. Son cada uno de ellos los que tienen que levantar los puentes para acercarse a unas manifestaciones que consideran distantes y de las que quieren encontrar una explicación a través de los sentidos o del discurso del conocedor.

La idea de que la obra no existe sino en el proceso de recepción se encuentra formulada en la teoría de la estética de la recepción⁴. Para sus autores previamente lo que hay es una propuesta que se completará de forma diferente según el contexto del receptor. Entre las maneras de construir significado en los museos Lois H. SILVERMAN señala una que no debe ser ignorada, aquella que tiene que ver con comportamientos básicos del ser humano. Se apoya en las teorías cognitivas para hablar de la memoria como el mecanismo fundamental de la construcción de significado, pues el visitante intenta ubicar lo que encuentra dentro del contexto de su experiencia. Esas conexiones son para esta autora fácilmente distinguibles. Junto a los conocimientos sobre el tema, las expectativas y las normas de comportamiento en los museos, se encuentran «los eventos y las situaciones de la vida, como las relaciones, los rituales y logros personales»⁵. Formas subjetivas en las que los visitantes utilizan sus experiencias, opiniones, imaginaciones y memorias para otorgar sentido y que demandan por parte de los museos estrategias que las faciliten.

⁴ Para una aproximación a la estética de la recepción vid. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, «La recepción de la obra de arte», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 2, Madrid, Visor, 1999, pp. 213-229.

⁵ SILVERMAN, Lois H., «Los museos en una nueva era: los visitantes y la construcción de significado», *Memorias del Coloquio Nacional La educación en el museo*, Museo Nacional de Colombia, 1999.

Entre las actividades realizadas a partir de la necesaria implicación del espectador en la construcción de significados se encuentra *La memoria de las imágenes*. En este caso se trataba de utilizar la experiencia de los participantes para dar sentido a su visita al Museo. Los recuerdos, las opiniones y las asociaciones más personales adquirirían el protagonismo que en una visita tradicional ocupan las obras, los artistas y el discurso del educador. Si en el recorrido por las salas nuestra selección estuvo motivada por los vínculos que las obras permitían establecer con una cultura compartida, en la imagen que eligió cada uno de los participantes el vínculo se establecía con una historia personal. Para ello la fotografía, soporte del que todos hemos experimentado su enorme capacidad para activar nuestra memoria, se convirtió en un perfecto aliado.

Los comentarios, más o menos breves, narrativos o descriptivos, sirvieron para descubrir cómo el significado que damos a las cosas se articula siempre a partir de un discurso exterior a éstas, condicionado por situaciones personales y contextuales. Las coincidencias en las imágenes elegidas fueron numerosas y las interpretaciones diferentes. La tertulia final acerca de cómo habían visto su experiencia en el museo, así como de los temas que fueron surgiendo a partir de sus elecciones, se prolongó en numerosas ocasiones más de lo previsto.

Las personas que acudieron esas seis tardes al Museo forman parte de un colectivo que participa de forma entusiasta en todo aquello que se les propone. La distancia, la incompreensión, incluso el rechazo que manifiestan respecto al arte contemporáneo es algo que no debe extrañarnos, pues se trata de manifestaciones artísticas a las que su mirada no está habituada. Pero esto, como sabemos, en ningún modo es exclusivo de un segmento de población concreto. Las reacciones observadas en el público han centrado la atención de este artículo. Se podría decir, incluso que, en buena medida, han sido sus comentarios los que, en muchos de sus párrafos, le han dado forma. La última reflexión se dirige a aquellos que se han reconocido en alguna de las actitudes que se han expuesto. Entre ellos es muy probable que se encuentren muchos profesionales de la educación. Nuestra amplia experiencia con la comunidad educativa, mayoritaria en nuestras actividades, nos permite hacer esta afirmación. Cuando acompañan a sus alumnos y alumnas en las visitas, o acuden a las sesiones informativas y cursos de formación, manifiestan abiertamente sus carencias y prejuicios.

Conseguir éxitos en nuestro trabajo es difícil, y los cómplices de ello no están lejos. Trabajamos en unos espacios en los que el esfuerzo mayoritario sigue siendo comprar «artefectos» que, debidamente presentados, se convertirán en potentes objetos de

contemplación. Luego los educadores ponemos todo el empeño, desde los museos, en desactivar esa idea. El reto de convertir nuestros espacios y nuestros contenidos en verdaderamente relevantes nos concierne a todos. A los espectadores, que rechazan gratuitamente lo que no responde a sus ideas preconcebidas en lugar de mirar cómo son las cosas. Al ámbito de la educación formal, que relega de sus currículum las manifestaciones culturales y artísticas. A las instituciones museísticas, que «aíslan» demasiado a menudo a los servicios educativos de su actividad general. Y a los propios artistas que, si en sus trabajos se han ido acercando progresivamente a la realidad, sus actitudes, en ocasiones, parecen estar más encaminadas a un reconocimiento del mundo artístico que a llegar de manera efectiva a los demás.

Mi agradecimiento a Oliva Cachafeiro por su generosa ayuda en la redacción de este artículo.