

La sombra de la cueva en *Full HD*

Por Jorge Luis Marzo

Publicado en Enric Farrés & Joana Llauredó, *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, Ajuntament de Barcelona, 2016

Quizás sea ese aire sagrado que se lleva lo que te lleva a pensar en el fuego. Siempre he pensado que si hubiera un levantamiento popular, en vez de quemar iglesias, deporte en el aquí hemos sido campeones (recuerden a Felipe Alaiz, tea en mano: “qué bien arde el barroco”), arderían los museos. Sin embargo, hay gente que me lo discrepa. Por ejemplo, Juanjo Lahuerta cree que precisamente sería lo contrario: que los museos serán el lugar que nos negaremos a quemar, después de que todos los demás edificios sean humo. Acaso tenga razón, y sea esa otra condición necesaria para disfrutar haciendo canalladas en el museo. En todo caso, el museo pone. Pero pone raro.

Intervenir el museo –en sus lógicas, sus relatos, su taxonomía, su política, sus afectos- tiene un problema singular: habrá de ser siempre una obra de teatro, casi siempre una comedia. Porque no es posible intervenir el objetivo de su existencia: el objeto. Puedes cargártelo todo, pero el objeto es inviolable. Todo lo que no sea intervenir el objeto se me antoja simpático acorde literario, nada más. Porque el museo es un lugar que puedes poner a parir al poder y no tener repercusión negativa alguna (todo lo contrario, ganas puntos), pero no toques el objeto, amigo, de eso nada.

Es un lugar raro: puedes tropezar con el cordón de seguridad frente a una obra y liarla parda. Puedes desnudarte, siempre y cuando haya un corro de gente a tu alrededor sacando fotos. Primero se pasó de pintar en las iglesias a pintar iglesias, y después los objetos de culto se hicieron objetos de cultura, aunque no siempre queda claro: Miguel Zugaza comentaba que había visitantes en el Prado que se persignaban frente al Cristo de Velázquez. Sólo hace falta recordar la cara que puso Hillary Clinton, en visita oficial en la Basílica de la Guadalupe en México DF, cuando al inquirir sobre el nombre del artista del famoso lienzo le recordaron que el óleo fue pintado por la Virgen. Me contaron que un museo americano pidió hace años el icono original de la Guadalupe para mostrarla en un gran exposición sobre la cultura mexicana. La respuesta: que no era una obra de arte, naturalmente. ¡Qué blasfemia! Ay, hay imágenes que se resisten a ser colonizadas por el museo y hay gente que todavía no es moderna. Por eso el sitio es raro: quiere disciplinar a objetos y visitantes pero no lo consigue del todo, está siempre en estado de alerta: de ahí los vigilantes, cámaras de seguridad y códigos de conducta. La modernidad tiene sus amables quantánamos en el museo. Ya lo dijo Foucault: “La disciplina es un jardín de las leyes que las familias visitan los domingos”.

Frederic Marés, el bueno de Marés. Marés hizo una “colección sentimental”, ya lo han comentado Joana i Enric. En 1946, abrió la primera sala en un piso de la calle de los Comtes, junto a la Catedral, bien cerca del calorcito que une lo de

arriba y lo de abajo. Más tarde pasaría a ocupar una parte del Palau Reial Major de Barcelona, en pie desde el siglo XIII. Aún más calentito. Marés reuniría 66.000 piezas a lo largo de décadas, que legó a la ciudad a cambio de poder tener la vivienda y el estudio en el mismo edificio del museo. Más sentimental, imposible, ¿no creen? Pero es que además Marés vislumbró la respuesta a un dilema: ser superficialmente profundo o profundamente superficial. El kitsch le dio la pista: las series. Poner muchas muestras juntas de algo: pipas, bastones, gafas, tijeras, ropa, cajas, armas, yugos ceremoniales, velocípedos, abanicos, pendientes, pianolas, clavos, máquinas de coser y de hacer fotos, o cuadros que contienen cabello humano. Sin faltar una especial devoción a la Virgen de Montserrat y a su montaña; hablamos del Marés sentimental, siempre friolero y en busca de la estufa.

Repeticiones iconográficas a través de un objeto-función recogido en multitud de muestras distinta, el kitsch.

Uno: ¿A quien demonios le importa un montón de llaves?

Dos: Son cosas que se nos van

Uno: Pero, ¿qué carajo dices?

Dos: Que son cosas que desaparecieron

Uno: Pues claro, tonto. Es lo que tienen las cosas

Uno: O sea, que lo nuestro, lo de hoy, ¿también podrá acabar expuesto en el futuro?

Dos: Ja, ja... en el planeta Marte

Pónganse muchas cosas similares juntas y por saturación volvemos como un misil a la cueva de Platón para ver en full HD la puta sombra que le da sentido a todo: el icono primigenio, el *ur* del ojo moderno, la reproductibilidad reducida a esferificación: el kitsch, nanoesplendoroso. Marés reunió en su colección una mirada contemporánea anclada en el antiguo régimen visual de los gabinetes. Desplazó la atención del objeto a su exposición múltiple, *hype*. Efectivamente, a nadie le importa un pepino unas tijeras viejas, pero míralas todas juntas y verás. Y si añades vitrina y focos, ándale. Es lo que tienen las lecciones de la iglesia respecto a la imagen, a las que Marés era tan asiduo. Inventora, promotora y consumidora de una gran industria de imágenes seriadas, la iglesia conoce bien el funcionamiento del kitsch. Cualquier iglesia. El brazo en movimiento del gato mecánico que saluda en chino: ahí está. Es el brazo creador, el dios que impera sobre imágenes vivas y muertas en el universo de los signos. NO MORE PROPAGANDA! QUIERO PUBLICITARME! El signo pierde lo real; nos escondemos porque no nos fiamos de los signos que emitimos. ¿No les pasa a ustedes? Caray.

No sabemos si ese signo pertenece a algo real, quiero decir, que está allí por alguna razón, pero no sé en qué tiene relación con la realidad tangible de la vida. Sabemos que los signos nos representan muy parcialmente, y damos por sentado que los demás piensan lo mismo. Sabemos que son máscaras, no forzosamente falsas, pero máscaras. El auge del tatuaje es posible que esté vinculado al deseo de un signo propio, en contacto con la piel. Un signo real.

Una piel llena y expuesta de marcas indelebles me parece el mejor campo de batalla sobre la realidad de las imágenes.

Marés acaso entendió mejor que nadie lo que representa el kitsch en la sociedad moderna: objetos sustraídos a sus funciones y contextos originales y convertidos en productos estéticos vinculados a la política de los afectos y las emociones. Llaves, abanicos, juguetes, muñecos, pero también cuadros y esculturas. Pero eso no importa. Marés vivía en la tradición noucentista del “chorreo”: que las luces de la disciplina cultural se derramaran poco a poco entre los plebeyos, por contacto directo con ellos. Los noucentistas catalanes prometieron una comunión entre lo popular y lo ilustrado, todo magma de esencias, y no se les cayeron los anillos en hacerlo físicamente. Vitrinas llenas de candados y polveras, pero también óleos y figuras en piedra y madera, muchas de ellas hechas sin ningún talento. El kitsch preserva al objeto coleccionado y al tiempo lo sitúa en el sistema de los iconos, del dinero, que no se puede destruir.

La *teoría destrucccionista*, expuesta por el economista pre-neo-liberal Ludwig von Mises durante los años 1930, reza que las políticas que consumen capital pero no lo acumulan tienden a la vejez. Ya que, según el autor, la acumulación de capital es la base para el progreso económico, la aplicación de amplias políticas de estado conduce inexorablemente al consumo y dependencia del capital “viejo”, del capital “prestado”, ya que estas políticas no pueden crear ningún capital nuevo. La sociedad se autodestruye.

El argumento de la *teoría destrucccionista* elaborada por Guillermo Escarpa en el Montevideo del último tercio del siglo pasado dice que el poder de los mitos radica en su capacidad para capturar momentos y liberarlos de condicionamientos, de fundar arquetipos y sustraerlos del cambio, dejando a menudo figuras coaguladas, pesos muertos, como los objetos de un museo. Por todo ello, el mito debe ser destruido en la carne de los objetos en aras a favorecer el devenir social, a preservar una sociedad dinámica. Pocas estatuas de los museos y parques de Montevideo durmieron tranquilas durante aquellos años.

La condición de supervivencia del dinero es ser eternamente joven. La condición de supervivencia de la estatua, lo mismo. Lo viejo sufre la ira tanto del capital como del devenir. El dinero viejo no desaparece bajo el régimen de juventud, sino que se funde en un cadena de valor, perdiendo un valor y ganando valor, se hace disponible. Tres cuartos de lo mismo sucede con los objetos culturales. Pierden el valor de lo vivido durante su infancia y juventud pero adquieren un valor estético, una posición icónica en el paisaje de las cosas, que los coloca en una vitrina, en un pedestal. El dinero y el patrimonio cultural comparten idéntica posición en este asunto. Se trata de convertir la realidad en signos fácilmente manejables en un mercado o archivo (listas, a la postre) de imaginarios.

La oferta de respuestas que responden a preguntas es ya clásica en una sociedad del tutorial; se ofrece la obsolescencia del patrimonio y del capital como causa última para ir creando más, ingentes cantidades que se diluyen hasta fundirse. La explosión nietzschiana de los conceptos abrió el mercado de las alegorías modernas: todo es intercambiable, todo puede acabar en el plano ejecutado de un ingeniero. La asociación de conceptos y actos se dirime en un espacio de tráfico sujeto a una lógica de la plusvalía: la adquisición de valor añadido. Y advierto que no estoy pensando sólo en transacciones económicas. El Valor Añadido es el mecanismo del que se sirven los conceptos, actos o emociones para evitar el extatismo en un mercado de alegorías perpetuo. El VA, su músculo de supervivencia.

Por consiguiente, cada vez hay más patrimonio, por todas partes. Que si patrimonio de la humanidad, de la ciudad, de la nación, que si un arpón de hierro de los que mataban ballenas expuesto en el museo. Y la cocina, patrimonio de la humanidad. Todo es patrimonio. La casa donde nació una escritora, o los calzones que llevaba Elvis el día que cruzó un semáforo. Hasta l'enxeneta de las montañas humanas es patrimonio. El otro día, Pep Fornés, durante un debate público, pasó entre los asistentes tres piezas procedentes de las colecciones del Museu Etnològic i del Museu de les Cultures de Barcelona, de los que es director. Dos tenían más de mil años de antigüedad y la tercera era una réplica en miniatura del carro de supermercado que usan algunas personas para recoger chatarra y enseres por la calle. En opinión de Fornés, todo *debe* ser patrimonio. Una cinta de cassette de 1976 es patrimonio, en el sentido de estar expuesta tras un cristal en una importante institución cultural española. He visto a porrillo. He visto fotocopias facsímiles de octavillas tras unos vidrios, y con cartela. Las ideé yo.

La vitrina, la cartela. Que todo sea patrimonio está muy bien si creemos que hay que valorar lo social y cultural en toda su extensión y pluralidad. Pero ¡ay! la vitrina. La vitrina muestra cómo el dinero construye su patrimonio, y por tanto sólo exhibe un sueño *ajeno* que podemos o no disfrutar. Colecciones hay muchas, pero patrimonios, pocos. El dinero, que lo quiere todo líquido, publicita en el patrimonio su poder de producción. Necesita iconos materiales, también funcionales hoy como signos visuales ubicuos. El patrimonio, ya sea privado o público, es hoy el muñeco del ventrílocuo. En él, se cataliza la vieja necesidad de apariencia del poder.

Seguimos en el Marés. Los cristos están clavados muy alto en la pared, para que no quede clara la línea que hay entre el muro de un iglesia y el de un museo. En el piso inferior, han reconstruido recientemente el emplazamiento de la ventana e impostas del Maestro Martinus procedentes de San Miguel de Tubilla del Agua (Burgos, siglos XII y XIII). Es más, se han animado, y han reproducido el volumen de toda una capilla. La verdad es que tiene gracia. Uno ha ido pasando por lápidas, sepulcros de piedra, de unos y de otros, más de unos que de otros, y al final entras en el ábside. Recomiendo ir solo y que no haya gente, es decir, a cualquier hora y día del año, con música en los auriculares; algo escénico sería recomendable (por ejemplo, Ritchie Blackmore

destrozando su Stratocaster, amor destructivista: Power, it happens every day / Power, devour all along the way). No se puede decir que con esta actitud acabemos con el secuestro estético del objeto museado, pero, al menos, sentimentalizamos un poco la cosa, que es una forma como cualquier otra de trinchera. Prueben de ir a una visita guiada en grupo con música en los auriculares. Es fascinante.

Cuando el aura perdió el monopolio, coleccionar ya no supuso reunir en un mismo sitio objetos cuyo valor se sostenía en su singularidad, ya fuera de precio, de antigüedad, o de autoría (ser testigo, instrumento o autor). El sello es un buen ejemplo de la transformación del objeto de colección: cumple todas las funciones de la vieja singularidad, pero adopta con facilidad los efectos de la cadena de montaje: admite la singularidad de la emoción que adscribimos al sello que portaba “aquella carta”, o que venía de “aquel país”. Y están hechos en masa. Se pasó a coleccionar emociones. La gente colecciona tapones de champán, que se producen a millones, todos iguales. Botellas de Coca-Cola cuya única diferencia está en el idioma. Los cromos se intercambian en los mercadillos y festivales hasta completar el álbum. Fascículos en septiembre y enero. Mecheros, postales, gorras, bolsos, zapatos, libros, barbies, DVDs, hasta pelos de coño coleccionaba el Marqués en *La escopeta nacional* de Berlanga (¡qué puede haber más emocional, más sentimental!).

Acumular recuerdos, recrear la biografía, escenificarla para articular un relato. Cuando las emociones (naturalmente, exhibidas en serie) son los objetos de colección, el espectador se convierte en vitrina. Rómpase el espectador y el museo comenzará a desmoronarse.