

De la modestia en el arte: el MIAM*

IÑAKI HERRANZ**

a Michel Colardelle

Abstract

MODESTY IN ART: THE MUSÉE INTERNATIONAL DES ARTS MODESTES (MIAM). This article explores the scope of curatorial discourse when it aims at creating permeability of interpretation between the aesthetics and the meanings of popular and contemporary art. The exploration takes place through the historic, rhetoric and identity analysis of the MIAM, a museum which closely follows the precepts of new museology, and is oriented towards a novel notion of art, which encompasses the multiple universes, forms and languages of present day visual arts.

Key words: museology, discourse, seeing, object, aesthetic(s), visual arts, popular art, contemporary art, art brut, art singulier, art amateur, street art/art outsider, MIAM

Resumen

El presente artículo explora los alcances del discurso curatorial en el caso en que éste busca crear una permeabilidad de interpretación entre las estéticas y los significados del arte popular y aquellos del arte contemporáneo. El estudio se realiza mediante el análisis histórico, retórico e identitario del MIAM, un modelo de museo apegado a los preceptos de la nueva museología y orientado a una noción innovadora del arte, que abarca múltiples universos, formas y lenguajes de las artes visuales de nuestra época.

Palabras clave: museología, discurso, mirada, objeto, estética(s), artes visuales, arte popular, arte contemporáneo, art brut, art singulier, arte amateur, arte callejero/art outsider, MIAM

La función misma del arte es invadir la vida.¹

Hervé Di Rosa

i Qué representan las iniciales “MIAM”, cuya homonimia con una cierta onomatopeya asociada a la glotonería (inevitablemente evocada por el pensamiento de quienes las leen u oyen por primera vez) las vuelve sin duda curiosas? Se trata del Musée International des Arts Modestes, aunque una vez descifradas sus iniciales, con seguridad algo cómicas para algunos, dicho nombre se vuelve aún más intrigante, y quizá hasta provocador para muchos otros.

* Artículo recibido el 04/08/08 y aceptado el 07/02/09. Título original: “Le MIAM”. Este artículo es una revisión traducida, editada y actualizada de la tesis de Maestría en museología presentada en L'École du Louvre, París, en el año 2006, bajo la dirección de Michel Colardelle (director del Musée National des Arts et Traditions Populaires/futuro Musée des Civilisations de l'Europe et la Méditerranée), que obtuvo la mención “Très bien”.

** Área de Investigación Curatorial, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Paseo de la Reforma y Gandhi s/n, Bosque de Chapultepec, 11560, México, D.F. <diablitoverde@yahoo.com>.

¹ Respuesta dada por Hervé Di Rosa ante la pregunta “Crees que el arte aún pueda influenciar la vida”, hecha por el periodista Yannick Bourg durante una entrevista publicada en la revista francesa *Combo!*, núm. 8, otoño, 1991, París.

¿Qué es el MIAM?, ¿cuál es la iniciativa detrás del proyecto?

Situado en Sète, Francia, sobre la costa marítima de la región Languedoc-Roussillon, este museo atípico, sorprendente por su eclecticismo, alberga, como su nombre lo indica, un montón de artes “modestas”: objetos recuperados de graneros, ventas de garaje, mercados de pulgas, viejos cajones y covachas de *boutiques*. Aunque no solamente aloja artes modestas. Pero antes habría que comenzar por hablar de esos objetos categorizados como modestos, a partir de los cuales el MIAM fundamentó su identidad, e interrogar dicha categoría, pues veremos cuánto su vocación alrededor de ellos se articula como una propuesta mucho más compleja, la cual no se limita a una simple recuperación.

En 1990, el pintor Hervé Di Rosa (considerado uno de los representantes más notables de la llamada figuración libre)² conoció al escultor Bernard Belluc, ambos nativos de Sète. Su pasión común por coleccionar ciertos tipos de objetos³ devino pronto una iniciativa por darle a ese “*hobby amateur*” el formato de un ambicioso proyecto público. Aunque la maduración de dicha idea en realidad no había sido tan espontánea, pues para entonces Hervé Di Rosa ya se había aventurado a la experiencia de dirigir dos entidades abocadas a las

artes visuales desde la perspectiva de su colección personal: la Galerie de l’art modeste y la Association de l’art modeste.

La exploración de los dos aficionados se articulaba alrededor de ciertas especificidades en la clase de objetos, pero ¿cuáles? y, sobre todo, ¿a partir de qué criterio? Si bien Di Rosa nos habla de objetos extraídos del “*imaginaire quotidien*”,⁴ es decir objetos que presentan cualidades de inventiva y de familiaridad, ¿bajo qué bandera asociar un conjunto tan vasto?⁵ ¿Puede el arte ser modesto?, o ¿pueden acaso los objetos modestos ser piezas de arte?

Desde 1989, incluso antes de conocer a Bernard Belluc, Hervé Di Rosa y su hermano Richard habían abierto en París una Galerie de l’art modeste, en el número 42 de la Rue de Poitou, aunque permaneció abierta sólo hasta 1993. La concibieron animados por una voluntad de hacer sus obras más accesibles al público (mediante originales que se vendían a muy bajo costo o, bien, haciendo trabajos de artes aplicadas),⁶ y aún más con la intención de exponer –a diferencia de los galeristas– a otros creadores: aquellos quienes habían sido marginados por los criterios (y por el circuito) de lo que es considerado arte contemporáneo; autores más bien cercanos al art brut o al art singulier, y, según la definición primordial de estas dos últimas

² La figuración libre es un movimiento artístico aparecido en Francia a principios de la década de los ochenta –y aún vigente– dentro de una corriente occidental que implicó un retorno masivo a la pintura. Varias escuelas pictóricas de diferentes latitudes pueden ser asociadas a este espíritu visual, como el neoespressionismo alemán, la transvanguardia italiana o el bad painting en Estados Unidos, pero fue en Francia donde comenzó a desarrollarse y tal vez también donde tuvo más adeptos, ya que contó con el beneficio de ser muy mediatizado. La postura de la figuración libre se funda en una viva reacción al carácter demasiado serio e intelectualizado del arte minimalista y del arte conceptual. En oposición a ello, la figuración libre se definió a sí misma por el aprendizaje autodidacta, la ausencia de teorías, el no respeto a las reglas clásicas, la libertad de estilos y de medios de expresión. Su inspiración yace mucho en la imaginería popular, las historietas y dibujos animados, el grafiti (al cual el movimiento es a menudo asociado), el rock, el video, la cultura de los *mass media*, etcétera. Las figuras que marcaron su escena fueron Robert Combas, Hervé y Richard Di Rosa, Rémy Blanchard, Didier Chamizo y François Boisrond, y otros menos conocidos, principalmente grupos de artistas, entre los cuales el colectivo Bazooka es un auténtico precursor.

³ “Él [Bernard Belluc] había constituido una colección extraordinaria de objetos del imaginario cotidiano de los años 50 y 60. Cientos de miles de piezas. Yo, tenía de los años 70, 80 y 90. Bromeando, nos dijimos que entre los dos podríamos armar un museo... que inauguramos en noviembre del 2000”. Hervé Di Rosa, en la entrevista de video *Le musée, d’après Hervé Di Rosa*, realizado para el sitio Internet del MIAM.

⁴ Hervé Di Rosa, *loc. cit.*

⁵ En la retrospectiva *Viva Di Rosa* (consagrada a ambos hermanos, Hervé el pintor y Richard el escultor), que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París en 1988, Hervé Di Rosa cuenta haber oído a una niña decir: “¿Cuándo regresaremos al arte modesto?”, tras lo cual explica: “¡Era justo! El lapsus era muy bueno. Era EL nombre! lo inventé robándomelo.” (Hervé Di Rosa, *loc. cit.*)

⁶ *Les Cahiers de l’Art Modeste* núm. 8 (último número), recopila todos los productos derivados que se fabricaron hasta 1997 por los hermanos Di Rosa o en colaboración con algún otro artista o artesano, muchos de los cuales fueron hechos para ser vendidos exclusivamente en la Galerie de l’art modeste. Enumeradas por orden alfabético, *el inventario de categorías es una ejemplificación sumamente diversa de lo que pueden ser las artes aplicadas*: accesorios de moda (desde abanicos y paraguas hasta boinas y *foulards*); autoadheribles; bordados y tejidos caseros (desde calcetines y bufandas hasta blancos y cobertores); bolsos o morrales y prendas de vestir en piezas de modelo único, así como pins y *t-shirts* estampados; ceniceros; cerámicas (desde bibelots [adornos] hasta *carrelage* [loza y mosaicos]); cuchillería marca Opinel, con el lema “*Phillipe Starck a fait un Laguiole, nous avons fait un Opinel*”; frascos de fragancias improvisadas; ilustración de carátulas de cd; joyería de fantasía; juguetes rudimentarios de adorno y juegos de mesa artesanales; *packaging*; papel tapiz y tapicería; tarjetería; talabartería; vasijas; vidriería decorativa; vinatería de etiquetas retocadas por artistas; etcétera. Y cantidad de figurillas. No es nada anodino haber proporcionado aquí parte de la lista elaborada por el propio Di Rosa, pues veremos más adelante que se trata de categorías de objetos que fácilmente se pueden encontrar dentro de aquellas constitutivas de los objetos modestos.

categorías, autores que trabajaban más por placer, expiación o instinto, que por la intención de expresarse hacia los demás.⁷ El interés de Di Rosa por dicho tipo de objetos y la asociación que hace con las teorías del art brut ocurrieron justo en un momento en que este último se encontraba en pleno auge de revalorización, tanto en su rescate institucional como a la moda en el coleccionismo privado.

Después, en 1991, Hervé Di Rosa junto con Bernard Belluc crearon la Association de l'Art modeste, orientada a seguir recolectando objetos modestos, pero teniendo en la mira valorizarlos, en el sentido de apropiación, preservación y difusión patrimonial, al ponerlos a disposición del público; y si ello significaba permitir su apreciación por el mayor número posible de personas, lo debía de ser entonces en la forma de un proyecto expositivo y, por qué no, museal. De manera paralela, entre 1989 y 1997, fueron publicados *Les Cahiers de l'Art Modeste* (ocho números en total).⁸

En 1997, por fin fue llevada a cabo la primera exposición de arte modesto, en un museo público preexis-

tente y cuya vocación técnica y estética, en vez de artística, resulta explícita (aunque indefinida) desde el nombre mismo de la institución: el Museo del Objeto, en Blois, ciudad conurbada a París. La exposición fue posible gracias al apoyo de su director, Pierre-Jean Galdin, y el de quienes poco a poco se habían sumado a la aventura del –llamémosle– proyecto modesto, como el artista Frédéric Roux o el escritor Jean Seisser. Para tal ocasión se publicaron los últimos tres *Cahiers*.⁹

Con el logro de un gran éxito, la exposición de Blois alentó el proyecto de hacer un verdadero museo, deseado por Di Rosa y Belluc en Sète, su ciudad natal. No sólo la comunidad *sétoise* estaba entusiasmada al respecto, sino que el Ministerio de la Cultura resultó rápidamente seducido por la naturaleza tan inusual pero original del proyecto, al grado de volverlo una de sus prioridades:¹⁰ por ser un museo poco común respecto a los demás, pero con la cualidad de estar abocado a la cotidianidad de la gente, “Esta colección tiene como ambición cambiar la mirada de la gente hacia estas artes marginales y de hacerlas accesibles a todos [...] abrir un espacio consagrado a los objetos que conmueven el gran público sin pensar que pueden encontrarlos en un museo!”, escribió en ese entonces un periodista en la prensa local. Al incorporarse la administración pública, el proyecto se vio finalmente concretado tres años después.

Cabe mencionar que, en el nivel local, el MIAM se beneficia de un contexto cultural particularmente favorable, al ser Sète un importante centro de creatividad artística. Esta ciudad fue cuna de grandes artistas e intelectuales,¹¹ mientras que muchos otros la eligieron como lugar de residencia.¹² Según un censo publicado en el sitio de Internet de la alcaldía, Sète cuenta con 386 artistas plásticos *amateurs* y cuatro grupos profesionales de teatro.



⁷ La primera exposición, por ejemplo, presentaba armas hechas con fragmentos de madera y animales recortados en conglomerado por André Robillard, un hombre que pasó más de 30 años de su vida en un asilo mental; con el tiempo, hubo exposiciones de muchos otros autores, algunos de ellos, como Willem Van Genk, hoy día codiciados por los museos e instituciones culturales dedicados al rescate y estudio del art brut.

⁸ *Les Cahiers de l'Art Modeste* difundían los descubrimientos realizados a través de la producción hecha para la Galería y más tarde para la Asociación. Esos cuadernos –auténticos libros de artistas iluminados por el propio Hervé Di Rosa– relataban las actividades de ambas prefiguraciones directas del MIAM y, sobre todo, reflexionaban alrededor de la noción catalizadora; de hecho, el número 6 constituye implícitamente un auténtico Manifiesto del arte moderno.

⁹ Cabe mencionar que ya para entonces tanto su publicación como la muestra museal contaron también con un amplio apoyo directo del Ministerio de la Cultura, de la alcaldía de la ciudad de Sète y de las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales (DRAC, por sus siglas en francés) de las regiones Languedoc-Roussillon y Centre.

¹⁰ La creación del MIAM fue inscrita en el programa de la “Mission 2000 en France”: con un costo global de 14.6 millones de francos (más de dos millones de euros en ese tiempo), el museo tuvo desde un principio el respaldo de fondos de un fideicomiso conformado por el Estado francés, el Consejo Regional Languedoc-Roussillon y la alcaldía de Sète (esta última participando con la compra del inmueble).

¹¹ En Sète nacieron el pintor Robert Combas, el cantautor Georges Brassens –un ícono nacional–, el dramaturgo Jean Vilar, el poeta Paul Valéry y el ensayista Maurice Clavel.

¹² Actualmente viven en Sète destacadas personalidades de la cultura, siendo las más notables el pintor François Desnoyer, la cineasta Agnès Varda y Pierre Soulages –eminente veterano de la abstracción lírica.

En el nivel de instituciones, la oferta cultural es sumamente rica: unos 600 eventos tienen lugar cada año, de entre los cuales tres son festivales de música; hay dos grandes mediatecas y dos teatros, uno de ellos es un foro al aire libre tallado en la piedra de un acantilado al borde del mar y el otro, el prestigioso Théâtre Molière, mejor conocido como la Scène Nationale;¹³ y hay también tres museos además del MIAM.¹⁴ Aunado a la infraestructura, existe un centenar de asociaciones culturales, el doble de las que había el año de la apertura del MIAM, lo cual mueve a interrogarse sobre el papel del MIAM como eventual incentivo en ese aspecto. De hecho, el MIAM no sólo se inscribe como un museo más de la ciudad, sino que cumple asimismo con su deber natural de ser un instrumento pedagógico más allá de sus muros, al trabajar en estrecha coordinación con establecimientos escolares de toda la región sureste de Francia. “[El MIAM] será el elemento federador de todo lo que existe alrededor de las artes plásticas”, pronunció el diputado y alcalde François Liberti en el discurso de inauguración del museo.

¿Qué hace la originalidad del MIAM?

A modo de introducción, intentamos explicar la voluntad que originó la fundación del MIAM y cómo fue posible su realización. Entendimos que hubo un vívido interés por parte de los actores implicados en consolidar el proyecto porque no sólo veían en él un instrumento enriquecedor de la oferta cultural, sino además algo distinto: una propuesta innovadora, casi aventurera, en la medida en que la identidad del MIAM y, por ende, su discurso, se basan en una noción –la del arte modesto– familiar de la cotidianidad del público, que se propone salvaguardar y revalorar objetos extraídos de ella en cuanto presenten una parte de singularidad artística, pues no olvidemos que el MIAM o, mejor dicho, la noción que hace su identidad y, por lógica, su vocación, se compone explícitamente de la palabra artes. Este museo trata entonces de los objetos que son comunes pero únicos o, más bien, que son presentados como comunes pero vueltos únicos mediante su recuperación museal bajo un juicio estético basado –irónicamente– en una mirada de supuesta modestia.

De este modo, la noción de arte modesto se vuelve ambigua en extremo, hasta parece contradictoria. Porque si se trata de extraer objetos de la cotidianidad –supuestamente modestos–, ¿qué hace entonces la diferencia con un museo de artes y oficios o con uno de artes y tradiciones populares? Y, en el polo opuesto, si se trata de presentar creaciones singulares, ¿qué distinción hay en relación con el discurso de los museos ya sean de arte contemporáneo o de art brut?

Si el carácter aventurero que convenció a los impulsores y patronos del museo reside justamente en su carácter antinómico entre arte y modestia, ¿cómo pretende el MIAM lograr un discurso coherente? ¿Existe un justo medio? ¿Se trata de confrontación o de conciliación entre los dos polos? ¿No estará el MIAM intentando demostrar que hay una equivocación en el pensamiento común al creer que creación popular y creación artística son campos adversos e independientes entre ellos? ¿Si el MIAM pretende entonces jugarse una/su carta de permeabilidad, ésta debe situarse en el nivel de la esencia misma de los objetos o en el de la mirada sobre ellos?

“El por qué y el cómo” de la vocación del MIAM. ¿Qué es el arte modesto?

Sin duda, ¿qué es “el arte modesto”? constituye la interrogación primaria que nos viene a la mente cuando escuchamos hablar por primera vez del MIAM, la cual resguarda aún mucha más intriga, incluso consternación, para quienes en la reunión de estos dos términos encuentran una parte de provocación.

¿Se trata en efecto de una selección de los términos basada en la provocación? ¿O sería esta última inmanente aunque involuntaria de parte de quien los eligió? Provocación o no, el hecho sigue siendo que la reunión de estos dos vocablos –arte y modesto– no podría ser más antitética, existe una tensión entre sus sentidos. Para el juicio común, el arte, debido a su naturaleza, no puede ser algo modesto, por ser el acto creador un acto del espíritu y, por ende, del ego, el cual puede a veces revelarse arrogante y a menudo, sobre todo en el caso del arte moderno y ni se diga del contemporáneo, de contenido en sí mismo afanadamente provocador.

¹³ La “Meca” francesa para muchos grupos de rock y punto obligado de pasaje de las más prestigiosas presentaciones itinerantes de las artes escénicas. La Scène Nationale, donde se recibe a más de 9 000 niños durante el año y casi el doble de jóvenes provenientes de otras localidades, fue hasta 2006 el albergue veraniego de transmisión de Radio Nova (la estación considerada, hasta la trágica muerte de su fundador, Jean-François Bizot, en 2006, y la subsecuente partida de prestigiados e influyentes conductores como Tania Bruna-Rosso, el mejor foro francófono independiente de cultura, al punto de valerle en años recientes el reconocimiento de la Asamblea Legislativa al mejor espacio de radio).

¹⁴ La casa-museo Espace Georges Brassens, el Centro Regional de Arte Contemporáneo del Languedoc-Roussillon y el Musée Jean Vilar.

Cuando hacemos alusión a quien decidió ensamblar los términos arte y modesto hay que entender una referencia a Hervé Di Rosa, el inventor de la *noción* del arte modesto. Sin embargo, no fue el primero en emplear dichos términos (la ocurrencia recae originalmente en Jean Dubuffet, aunque Di Rosa asegura no haberle copiado), ni tampoco es el inventor del arte modesto en sí mismo, ya que tal y como él lo explica: “El arte modesto no es un concepto, ni una teoría, es un término que abarca nociones que pertenecen a todos. Desde hace doce años, a través de mi práctica, me siento próximo a él mas no soy yo el inventor. Mi papel, pienso, se limita al de un catalizador”.¹⁵

Pero seguimos con la pregunta: ¿Qué es el arte modesto? Este vocablo ya había sido empleado en 1947 por Jean Dubuffet en su reflexión sobre el art brut, cuando escribió el texto *À bâtons rompus*,¹⁶ en el cual señala que “*el arte debería de ser otro, más modesto*”, y que por ello los artistas deberían valerse mucho más de objetos preexistentes; pero tras percatarse, como lo explica él, de que no utilizar mas que objetos ya existentes provocaría un cierto riesgo de caer en la imitación o la copia (en oposición al acto de creación artística, que debe ser único y original), retoma sus palabras y habla entonces de objetos “*desviados y mirados de otro modo*”. Para Dubuffet, el gesto consistente en desarrollar “otra mirada” sobre los objetos existentes tendría mucho mayor interés –tanto para los objetos como para el gesto de creación artística– que el acto de categorizarlos de manera radical entre los que son artísticos y los que no lo son; ya que la categorización de objetos a partir de valores de sentido artístico, mediante el establecimiento de una jerarquía basada primordialmente en el juicio estético, pondría en riesgo la dignidad de los objetos populares, como si éstos fuesen automáticamente carentes de cualidades y usos propios de la expresividad artística.

Según Dubuffet, la distinción de un objeto entre su pertenencia al dominio del arte o al de lo popular no debe juzgarse de acuerdo con criterios de apreciación estética, sino de significación. Por ende, él piensa que si bien el arte debe ser sublimado, no debe serlo en detrimento de lo popular (el acto de creación en sí mismo es sublime y de ese modo se satisface), puesto que se trata simplemente de dos dominios independientes.

Una reflexión que el fundador de la Compañía del Art Brut seguiría desarrollando a lo largo de su vida: si no debe haber jerarquía entre lo artístico y lo popular, si entre ambos sólo cabe la distinción, eso lleva a la sublimación de uno en beneficio del otro. Entiéndase por esto último que lo popular puede constituir una fuente de inspiración para el arte, y no un parámetro que rebasar, ya que el sentido propio de cada uno de los distintos dominios no reside en el nivel de la estética (o al menos no únicamente) sino en el de sus significados.

No haremos más referencia en torno a Dubuffet, pues nos basta con saber que su alusión a un arte “que debería de ser otro, más modesto” a partir de “objetos desviados y mirados de otro modo” desembocó en una reflexión sobre la importancia del papel de los objetos populares en cuanto a su integración dentro del proceso de inspiración y producción en la creación artística contemporánea. Un discurso que de hecho se inscribe dentro del debate sobre la jerarquía interna de las formas de arte, lo cual concierne directamente a nuestro estudio.

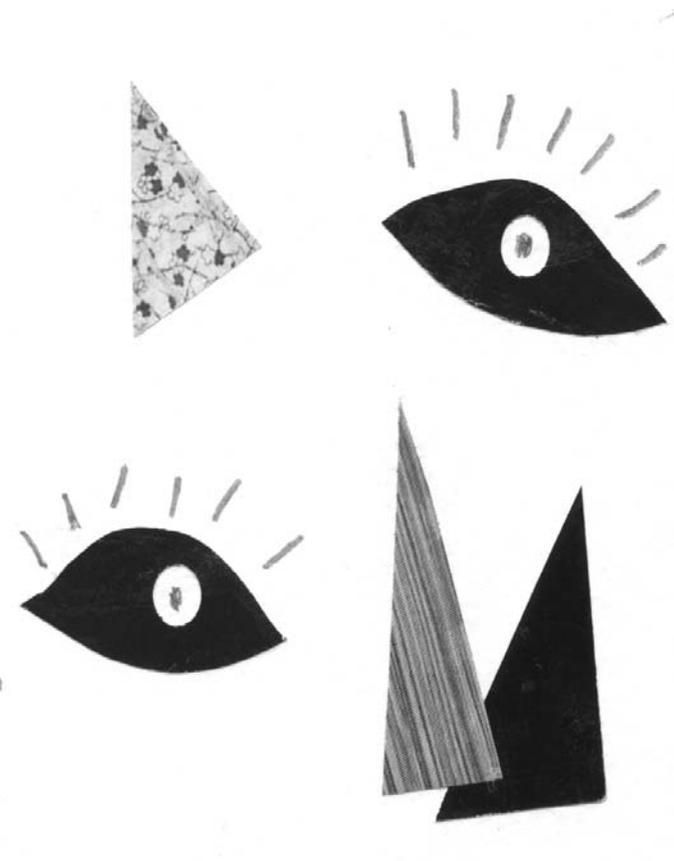
En efecto, en la crítica común existe no sólo una tendencia a clasificar de forma separada la creación artística de la de los objetos populares (como si estos últimos no pudiesen ser artísticos en sí mismos), sino también una jerarquía dentro de las artes –en aquellas de índole visual o plástica, considerando de este modo un caso aparte la música, el cine, las artes escénicas y las letras–. Dicha jerarquía pone en lo más alto a las artes “nobles” (la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes gráficas) y escalona hacia abajo a las artes menores (la joyería, la orfebrería, la numismática, etcétera) y a las artes decorativas y sus ramas aplicadas (principalmente el diseño en todas sus vertientes, aunque por lo general separando el diseño de moda y el de mobiliario, y, en un debate irresuelto, también se ubica la publicidad en este nivel), dejando entre los peldaños más bajos a las artes populares (entre ellas al artesanado, lo que es contradictorio, pues éste trata de formas que integran plenamente buena parte del saber-hacer de las artes menores y decorativas así como muchos de sus estilos, incluso de las artes nobles) y, hasta el último, al art brut y al art singulier –aunque en realidad se acepta cada vez más que el segundo no es más que la designación “políticamente correcta”

¹⁵ Extracto de la entrevista realizada por Lise Guéhenneux para el artículo “Memoria del objeto: arte modesto, el museo de lo ordinario”, publicado en la revista *Regards*, julio-agosto de 1999 (Guéhenneux, 1999).

¹⁶ Dicho texto fue redactado con motivo de la apertura de la galería Drouin en París, en la cual una de las salas del sótano fue dedicada a las investigaciones del “Foyer [Albergue] de l’Art Brut”. Ese centro, dirigido por Michel Tapié, exponía las primeras obras de una prospección curiosa adquirida por Jean Dubuffet desde 1923: pinturas, esculturas y tapicerías hechas por “artesanos bárbaros” [J.D.], médiums y enfermos mentales (como cuadernos ilustrando el cielo por la vidente Clémentine R., dibujos místicos de Miguel Hernández, cementos de Salingardes, *lièges* de Gironella, sílex del arqueólogo mitómano Juva, máscaras enconchadas de Maisonneuve, pinturas oníricas de Wolfi, etcétera).

del primero-. En cuanto a los nuevos lenguajes del arte contemporáneo, como el *performance*, la instalación, el video, el arte multimedia o el arte sonoro, éstos entran directamente al mismo nivel que las artes nobles llamémosles clásicas. ¿Dónde se sitúa entonces el arte modesto?¹⁷

El arte modesto podría entenderse, en primera instancia, no tanto como un arte en sí mismo, sino más bien como una cierta noción de estética, la cual se caracteriza por la asimilación –a su vez– de un determinado número de formas de producción y, por ende, de estéticas particulares, que tienen en común ser formas de expresión situadas al margen de la jerarquía de las artes, o al menos confundidas entre las que se encuentran en los escalones más bajos, además de la particularidad de estar ligadas a lo cotidiano.



La mirada “modesta”

La noción de arte modesto puede definirse por el vínculo relacional de una persona con los objetos. La ausencia de mirada crítica, de espíritu irrisorio y de esfuerzo cultural, da al arte modesto su originalidad, su simplicidad, su autenticidad. Permite también amar objetos ridículos o insignificantes. Privilegia el placer sobre la cultura. Elimina la noción de mal gusto, o mejor dicho los escrúpulos de tener mal gusto. La emoción y el afecto priman. El arte modesto es más una actitud moral que una cuestión de erudición.

Les Cahiers de l'Art Modeste, núm. 6.

Para que haya una identificación del arte modesto como tal es necesario que exista otra mirada a esas diferentes formas de estética y de significado que lo componen o, mejor dicho, otra mirada sobre los objetos que componen dichas estéticas.

En un serie de entrevistas respecto al tema de la “mirada modesta”, filmadas para el sitio de Internet del MIAM, Hervé Di Rosa retoma dos aspectos sumamente importantes: antes que nada, nos dice: “el arte modesto es una historia de la mirada”, y, según él, poco importa de quién; no necesita ser forzosamente la mirada de un conocedor o de un profesional de la práctica artística; lo que cuenta no es la identidad de quien mira si no la manera en que lo hace: “es sobre todo una cuestión de actitud”. En efecto, lo relevante es mirar con humildad, sin prejuicios. Para ver los objetos como modestos no se puede mirar con una predisposición a la ironía o a la burla; hace falta sentir cierta afección o emotividad (por ejemplo, porque la historia de un objeto mueve en su espectador recuerdos o un sentimiento de identificación) o entusiasmo (que el aspecto del objeto o la experiencia de descubrirlo resulte algo placentero).

¹⁷ Recordemos la frase de Hervé Di Rosa citada anteriormente: “El arte modesto no es un concepto, ni una teoría, es un término que abarca nociones que pertenecen a todos”. Di Rosa prosigue más adelante: “Al principio utilicé esa expresión con el fin de nombrar cosas que tenían una designación, que no pertenecían al arte popular, ni al mundo de los juguetes así como tampoco al mundo del art brut, pero que sin embargo estaban en sus márgenes, unos márgenes en consecuencia enormes vista la cantidad de objetos. El principio del arte modesto en tanto asociación era federador...”. No faltan más que las palabras de Bernard Belluc para contar con los testimonios de ambos fundadores del MIAM. En la misma entrevista realizada por Lise Guéhenneux a Di Rosa (Guéhenneux, 1999), Belluc participa al comenzar diciendo: “Para mí la definición del arte modesto es, ‘voilà’: toda esa pequeña producción artística, efímera, que es menospreciada pero que definitivamente nos da la alegría de todos los días”.

De este modo, al no haber distancia crítica hacia un objeto, y si en la ocurrencia no hay nada más que apreciación incondicional, entonces ese objeto puede inscribirse dentro del arte modesto, en la medida en que la condición de mirada modesta en el ámbito del espectador se encuentra satisfecha. Lo cual significa a su vez que el arte modesto es independiente del buen gusto (o del malo). Hervé Di Rosa insiste en ello como el segundo aspecto importante, junto con una advertencia contra la errónea asociación a la noción de *kitsch*, debido a que esta última implica una actitud de juicio en un segundo plano hacia un objeto. Di Rosa reitera a menudo en las entrevistas la fórmula: “*art modeste = kitsch – cynisme*”.¹⁸ El *kitsch* viene siendo el mal gusto intelectualizado para así apropiárselo como estética en sí misma. Por ello el arte modesto no puede catalogarse como algo *kitsch*.

El objeto “modesto”

Dado que estamos hablando de los objetos del arte modesto, cabe mencionar que esta última noción los separa en dos categorías de naturaleza netamente distintas. Como se precisa en un artículo incluido en *Les Cahiers de l'Art Modeste* núm. 6, hay que distinguir a la “familia” de los objetos únicos¹⁹ (asociados por lo general al término de *art singulier*), de la familia de los objetos manufacturados,²⁰ de la cual resulta una tercera categoría, la de las colecciones de objetos, en muchos casos preconcebidas.

No obstante el objeto único se basta a sí mismo para erigirse como una pieza de arte modesto, los objetos manufacturados, en cuanto tales, no pueden clasificarse dentro del arte modesto salvo al integrar una colección bien caracterizada, primero porque necesitan

¹⁸ Recordemos la definición: *KITSCH* o *KITCH*: adj. invariable y n. m. inv. – 1962; del alemán *Kitsch* (Bavaria v. 1870) de *Kitschen* “renovar, revender lo viejo” 1° Se dice de un estilo o de una actitud estética caracterizada por el uso heteróclito de elementos pasados de moda (*retro*) o populares, considerados como de mal gusto por la cultura establecida y producidos por la economía industrial. “El *kitsch* pudo ser considerado como una degeneración amenazante para toda forma de arte o, por el contrario, como una forma nueva de arte de la felicidad.” [A. Moles] 2° Por extensión, mal gusto barroco y provocador (traducción de *Le Petit Robert de la Langue Française* 2001).

¹⁹ Según los preceptos teóricos del arte modesto, como son definidos en *Les Cahiers de l'Art Modeste* núm. 6, los “objetos únicos”, para ser considerados como tales, deben cumplir con ciertas características: 1. son hechos por personas que no tienen ninguna cultura artística; 2. debido a ello se desmarcan tanto del arte popular (puesto que el artesanado, aunque conlleva una importante carga de inventividad personal, no deja de heredar de esquemas tradicionales y sobre todo de un *savoir-faire*) como del arte académico (del cual escapan al no respetar sus reglas); 3. los autores de estos objetos no buscan afirmar ningún tipo de reivindicación artística, ideológica o sentimental, “*sus realizaciones no son nunca un ‘grito’*” puesto que están hechas con la única voluntad de comunicarse, y no tanto de expresarse; 4. comunicar en un sentido estético, es decir buscar gustar, embellecer, hacer más agradable el cuadro de vida; 5. por esta misma razón, los autores de estos objetos hacen su mejor esfuerzo, independientemente de que la confección dependa de sus posibilidades financieras; 6. es también lo que explica un vínculo con cierto carácter autodidacta o improvisador, sirviéndose a menudo de desechos o restos de otros trabajos o fragmentos extraídos de encuentros fortuitos; 7. “*esta pobreza de los soportes y de sus materiales parece ser garantía de su sinceridad*” y también lo que hace que “*se sientan pertenecer profundamente a su época*”, así como también se sientan arraigados a una cultura local (puesto que cada una tiene una sensibilidad que le es propia); 8. finalmente, existe siempre la posibilidad de que ante los ojos de su propio autor, un objeto no sea considerado una obra de arte (ni en el sentido estricto de la palabra ni tampoco en su matiz modesto). Los objetos únicos del arte modesto pueden ir desde creaciones en técnicas más convencionales, como pinturas, *collages* o cerámicas, hasta formatos de lenguaje más alternativos o complejos como son los tatuajes, los accesorios de belleza, los altares, los amuletos, los carteles intervenidos, los rótulos, entre sin fin de otros ejemplos, incluyendo las grabaciones *amateur* y todo tipo de objetos personales “customizados” (motonetas, mochilas, cuadernos, escaparates, etcétera).

²⁰ De acuerdo con los preceptos teóricos del arte modesto, tal y como están especificados en *Les Cahiers de l'Art Modeste* núm. 6, los “objetos manufacturados”, al contrario de la definición precedente, son: 1. concebidos en masa (o al menos en un número considerable de ejemplares idénticos), a menudo por técnicos, ingenieros o profesionales de la industria, apoyados en herramientas elaboradas; 2. la función de estos objetos no es para nada comunicar, aún menos expresarse, sino una función meramente mercantil, puesto que son ya sea vendidos, o ya sea regalados como promoción al momento de la compra de algún otro producto; 3. la producción de este tipo de objetos invadió nuestra sociedad a partir de la década de los cincuenta, y desde entonces no cesa de acentuarse, particularmente debido a las posibilidades de producción que ofrecen los materiales plásticos en cuanto a técnicas de moldeado, de coloración y de articulación, conjuntamente a la evolución de tecnologías cada vez más performáticas que hacen posible dotar a los objetos de sonidos, luces, movimientos mecánicos, imitaciones de texturas y facultades interactivas; 4. así, los objetos pueden muy sofisticados o muy complejos, o de un alcance polisensorial, aunque todo eso no forzosamente sea sinónimo ni de originalidad ni de calidad; 5. al mismo tiempo, su utilidad es a veces nula, o no va más allá de la de ser un elemento decorativo, a lo mucho un *gadget* poco efectivo; 6. algunos de estos objetos, al inundar el mercado, se vuelven fenómenos sociales, modas dentro del consumo, lo que los hace testigos de un gusto preciso (decorativo, recreativo, etcétera) expandido en una cierta época o en un determinado grupo sociocultural; 7. dicho todo esto, si un objeto manufacturado puede ser considerado como modesto, lo es a partir de una mirada muy subjetiva y personal. Dentro de la inmensa variedad que podríamos enumerar acorde con las características anteriores, están, por ejemplo, los embalajes de presentación; las maquetas o modelos reducidos; todo tipo de figurillas (desde las de la rosca de reyes hasta de adornos o votivas), distinguiendo las denominadas figuras de acción (aquellos personajes del universo bélico-fantástico, a menudo extraídos del cine, de los dibujos animados o de los cómics) junto con sus vehículos o naves, o las muñecas para

de una coherencia de conjunto para contar con una pertenencia temática que sea realmente significativa, y segundo porque establecer clasificaciones permite emprender con más facilidad análisis y comparaciones, sobre todo de orden tipológico. De manera simultánea, la acumulación, ya sea animada por un cierto fetichismo o por una curiosidad ilustrada, puede hacer del conjunto como tal una reflexión en sí misma, más allá de una fuente de inspiración, de placer, de contemplación o incluso de terapia –como *l'objectotherapie* de las obras de Bernard Belluc...

En una hoja informativa disponible a la entrada del MIAM, destinada a presentar a los visitantes la colección permanente del museo, yace la siguiente explicación: “La colección y la acumulación demuestran una toma de conciencia del objeto corriente. De hecho, las múltiples variantes de un mismo tema, multiplican el placer. La colección da al objeto banal de la vida cotidiana una dimensión nevrótica que, rebasando el fetichismo o la nostalgia, desemboca en una reflexión científica y creativa. El texto continúa con una cita de Hervé Di Rosa: “Si los seres alineados en las vitrinas de los museos de historia natural dejan entrever la mano de Dios, las acumulaciones de objetos de arte modesto harán ver los sueños de los hombres...”.

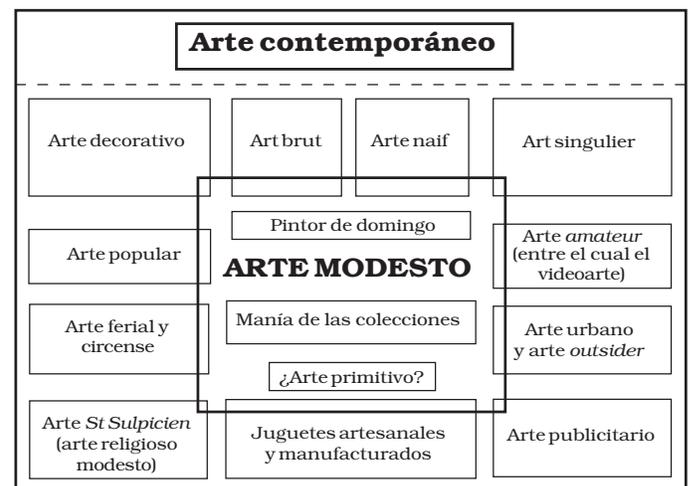
Según las diferentes especificidades propias de los objetos únicos, de los manufacturados y de las colecciones, es posible deducir puntos comunes entre las tres categorías: un objeto de arte modesto es extraído de la cotidianidad, suscita el interés estético, incluso el placer, hasta el sentimiento de entrañabilidad, o moviliza el imaginario de acuerdo con la mirada de quien lo extrae o de quien lo fabricó –a menudo con cariño–; con frecuencia, es un objeto barato y no tiene ninguna función utilitaria; ya sea por compra, fabricación o recuperación, uno lo adquiere para sí mismo o para regalarlo, a fin de comunicar, de decorar, de hacer más alegre lo cotidiano.

En 2007 (un año después de sostenida la tesis a partir de la cual surge el presente texto), Di Rosa publicó *L'art modeste*, donde sintetiza buena parte de sus ideas, expuestas de manera transversal al pretender ahondar en las categorías constitutivas de la amplia esfera del arte modesto y clasificarlas internamente.

Artes Modestas en plural

El nombre oficial del MIAM es exactamente Musée International des Arts Modestes.²¹ Interroguémonos entonces tanto sobre su carácter internacional como sobre los múltiples aspectos que cubrirían el vasto campo del arte modesto. De hecho, sobre el muro ubicado a un costado de la puerta de entrada al MIAM, se encuentra un mapa mural pintado por Hervé Di Rosa titulado “Los territorios del Arte Modesto”, el cual no sólo cumple el papel de mampara de introducción al recorrido del museo, sino también el de tarjeta de presentación, a manera de metáfora geográfica, al trazar y delimitar las diversas fronteras internas abarcadas por los distintos terrenos del arte modesto.

Este mapa, verdadero *leitmotiv* del MIAM, no es más que un ejemplar dentro de una amplia serie hasta la fecha constantemente retrabajada por Di Rosa, quien con cada mapa redefine parcialmente algunas de las fronteras o crea dentro de ellas nuevas naciones –haciendo surgir a veces conflictos de delimitaciones territoriales–, lo cual se debe a que las fronteras del arte modesto son permeables: no se puede establecer una versión definitiva, cada mapa representa una aproximación posible de la noción de arte modesto, aunque superpuestos entre ellos los mapas siguen concordando en la mayoría de sus rasgos. A partir de estos últimos, se puede sintetizar el siguiente esquema, permitiéndonos ubicar mejor los lugares y componentes de esta noción estética compleja, ambigua y múltiple.



niñas (la contraparte de las figuras de acción); los juguetes sorpresa que acompañan los alimentos chatarra; las tarjetas de colección y otros múltiples tipos de imágenes; los *souvenirs* turísticos o de orden festivo; las *t-shirts* estampadas; las baratijas y hasta algunos dulces.

²¹ Cabe señalar que es común encontrar la expresión Arte modesto escrita en singular, lo contrario al nombre del museo. Nótese de paso que, en la mayoría de los casos, la noción es presentada por la crítica con una “A” mayúscula pero con una “M” minúscula: ¿es acaso ésta una manera relacional de insistir en la connotación de cada palabra?, como si el arte, siendo noble, debiese escribirse con una gran “A”, mientras que el concepto de modesto, para concordar mejor con su significado, debiese comenzar lógicamente por una “m” minúscula.

Es posible constatar principalmente tres pautas. En primer lugar, en cuanto a la naturaleza de los territorios, no se trata tanto de categorías artísticas secundarias, como muchos las consideran, sino de estéticas emanadas por algún medio particular o, incluso, son el resultado de la orientación temática o formal de ciertas colecciones de objetos. Medios y colecciones originalmente no artísticos pero cuya estética es erigida en la dignidad de expresiones auténticas, a través de la mirada “otra” del espectador modesto. Habría en ello un principio para una buena definición del arte modesto y que nos recuerda las palabras de Dubuffet cuando abogaba por objetos “desviados, vistos de otro modo”, aunque sigue siendo una definición parcial, puesto que aún nos hace falta entender cómo desviarlos: mirarlos de otro modo, de acuerdo, ¿pero cómo girar después, qué sentido darle a esa otra mirada?

En segundo lugar, respecto a la ubicación de los territorios dentro de la confederación del arte modesto, por lo regular alrededor de una docena, algunos territorios suelen estar casi siempre invariablemente colindantes (aunque las posiciones pueden intercambiarse, revelando así cierta permeabilidad), como el caso del arte popular con el arte decorativo y con el arte foráneo; el art brut con el arte naif, y el arte naif a su vez con el art singulier; o este último con el arte *amateur*, y el arte *amateur* con el arte *outsider* o arte urbano.

Por último, el arte modesto, esa gran unión de muchos terrenos estéticos, hace siempre frontera con el arte contemporáneo, el cual nunca penetra dentro del estado modesto, pero lo colinda a lo largo de una superficie considerable (ubicada por lo general entre la región del art brut y la del arte *outsider*), a diferencia de las Bellas Artes, las cuales también llega a representar Di Rosa, pero como un vecino a su turno del Arte Contemporáneo, no colindante directamente con el arte modesto. La coexistencia, la casi alianza (pues Di Rosa dibuja con frecuencia fronteras abiertas, presentes pero abiertas, entre el estado contemporáneo y el modesto), es sumamente relevante, pues el diálogo entre arte modesto y arte contemporáneo reanuda la cuestión sobre cómo invertir la mirada en los objetos del arte modesto. Antes de abordar este último aspecto, merece la pena decir que las principales ramas (o territorios) constitutivas del arte modesto son dignas de un estudio académico exclusivo, debido a la complejidad de cada una, por lo que en esta ocasión no las desglosaremos en detalle.

¿Por qué crear un museo de las artes modestas? ¿Qué discurso museológico desarrollar en torno a la cuestión?

Hemos entendido que la esencia del arte modesto reside en dos elementos indisociables entre sí: por un lado están los objetos situados en los márgenes de la creación artística y, por el otro, la mirada que podemos portar sobre ellos con el fin de revalorizarlos en cuanto formas estéticas y simbólicas de particular originalidad.

¿Qué forma darle a esta mirada? He aquí unos cuantos pasajes de una mesa redonda realizada por la periodista Lise Guéhenneux (1999) para su artículo “Memoria del objeto: arte modesto, el museo de lo ordinario”. Demasiado larga para ser transcrita en su totalidad, la mesa es sin embargo muy reveladora por momentos (aquí destacados), puesto que presenta respuestas formuladas por cuatro personalidades de entre las más implicadas en la creación del museo.²²

Lise Guéhenneux: ¿el término no tiene copyright, es una marca registrada?

Hervé Di Rosa: No. Hay que partir de ahí para poder comenzar a hablar del arte modesto. Al principio utilicé esa expresión a fin de nombrar cosas que no tenían designación, que no pertenecían al arte popular ni al mundo de los juguetes, así como tampoco al mundo del art brut, pero que sin embargo estaban dentro de sus márgenes, unos márgenes inmensos vista la cantidad de objetos. El principio del arte modesto en cuanto asociación era federador, el museo va a cristalizar todo ello de manera menos informal aunque permaneciendo como *una especie de laboratorio en movimiento*.

Pierre-Jean Galdin: Yo pienso que es importante restituir la noción de arte modesto dentro de una perspectiva histórica. El problema de los objetos y el de su estatus apareció desde la Revolución: ¿Qué debía conservarse en los museos? Y, muy rápido, el debate se involucró a propósito de los objetos dignos o no de figurar dentro del patrimonio popular. Este debate alrededor de la noción de arte modesto retoma esos problemas, *aunque se sitúa hoy en un plano artístico* [...]

Frédéric Roux: Podría creerse que primero se hicieron las artes nobles, luego las artes menores y después las artes populares, y, continuando hacia abajo de la pirámide, llegaríamos al arte modesto, y terminaríamos con la pre-

²² Hervé Di Rosa, cofundador en 1991 de l'Association de l'Art modeste; Pierre-Jean Galdin, director del Musée de l'Objet à Blois, donde tuvo lugar en 1997 la primera exposición de arte modesto, prefiguración de la creación del MIAM; Frédéric Roux, curador de *Fait-maison*, la expo inaugural del MIAM en noviembre de 2000; y Patrick Bouchain, arquitecto responsable de la restauración y rehabilitación del inmueble destinado a albergar el MIAM.

gunta: “¿Qué es el arte?”. Sin embargo no es cierto, no es así. *No todo es arte modesto, no todo es arte, ni todo es modesto.* [...]

Patrick Bouchain: *Yo creo que la mirada sobre esa clase de cosas sólo los artistas la tienen y es por eso que siempre pongo a los artistas por delante.* [...]

Hervé Di Rosa: *La intención, es que muchos artistas se encuentren dentro de este proyecto.* [...]

Patrick Bouchain: *El Museo de las Artes Modestas en Sète, es la colección mirada por los artistas. Esa mirada que posee cualidades formales.* [...] *Vivimos en una sociedad donde hay una profusión de objetos. ¿Voy acaso a dejarme dominar por esa profusión, consumirla o va alguien en algún momento a tomar cierta distancia hacia esos objetos, aislarlos, extraerlos de la sociedad y descolocarlos un poco? Es el trabajo que me espero por parte de los artistas.*

Pierre-Jean Galdin: *...El proyecto del museo del Arte modesto no puede ser otra cosa que ese lugar donde la mirada del artista existe, no un lugar de arte, no un lugar de objetos, y sobre todo no un lugar atorado en el debate buen gusto/mal gusto, vacío y lleno. El museo permite hacer preguntas tales como: ¿cuál es la reinversión de estos objetos? ¿Qué información nos proporcionan estos objetos? ¿Cómo van a existir dentro del espacio [museal]? ¿Cómo vamos a nombrarlos? De ahí la puesta en escena.*

Frédéric Roux: *...lo que es interesante, son todas esas pequeñas historias, historias de clase, de sentimentalidades que no son aceptadas. El proyecto del Arte modesto no es otra cosa que reapropiarse todo un flujo de objetos que suelen ser rechazados e intentar hacer algo de ellos, a la vez una memoria y una historia, intentar coleccionarlos, e intentar mirarlos de manera diferente.* [...]

Patrick Bouchain: *El museo va a efectuar un trabajo activo gracias a la mirada de los artistas, quienes no van a robarse o apropiarse los objetos sino a “conjuntarlos”.*

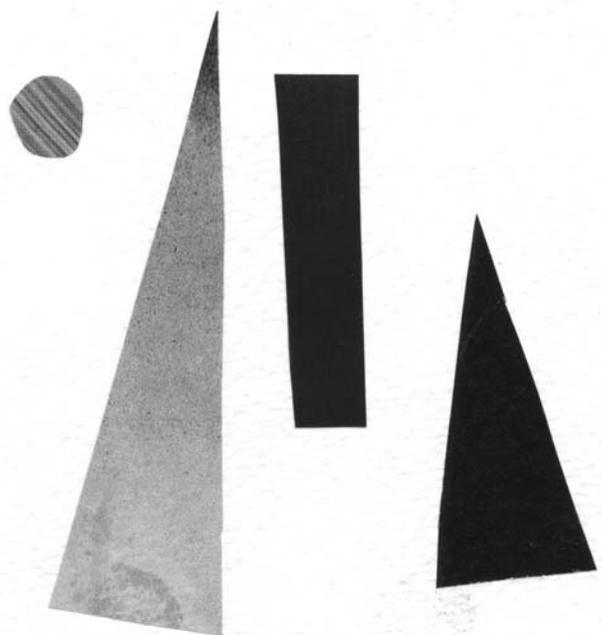
Pierre-Jean Galdin: *Lo que es importante decir respecto al museo del arte modesto, es que es un lugar que no remite a un combate contra el arte o ninguna otra demagogia. Este proyecto es acerca de la problemática de la creación contemporánea de este fin de siglo ¿cómo vemos las cosas hoy día? Lo que cuenta ya no es representar las cosas sino dar sentido a los objetos, reescenografiarlos y alargar el campo de nuestra mirada.* [...] *El museo intenta proporcionar la materia prima, el conjunto de la realidad de las cosas que pueden constituir un campo para la mirada y los artistas van a cuestionar esas miradas.*

Hervé Di Rosa: *El arte modesto acepta todos los errores, el Arte modesto, es el error mismo que puede, tal vez, llevar a entender ciertos sistemas.* [Fin de la mesa redonda].

Tenemos por fin una definición completa del arte modesto según sus principales promotores: el arte modesto reside definitivamente en dos elementos indis-

ciables entre sí, como ya se ha dicho: por un lado, en los objetos situados en los márgenes de la creación artística y, por el otro, en la mirada que se les puede echar para revalorizarlos en cuanto formas estéticas originales; la fórmula completa de la definición, tal y como es entendida por quienes la concibieron, es que dicha mirada se hace a través de la interrogación, la interpretación y la puesta en escena de esos mismos objetos por artistas contemporáneos. Los practicantes del arte modesto se sitúan entonces en dos niveles: primero en el de los autores que originalmente fabricaron los objetos, seguidos de los artistas que los reinvierten. Así pues, el MIAM otorga un lugar fundamental al arte contemporáneo, puesto que es por medio de la creación contemporánea que se realiza la mirada modesta.

Y para terminar de descifrar etimológicamente la identidad del MIAM, ahora que hemos entendido su vocación museal alrededor de la noción de arte modesto y de la importancia del diálogo con el arte contemporáneo, nos queda por descifrar su pretendido carácter “internacional”. Para afirmarlo, el MIAM elabora un programa de exposiciones y actividades paralelas que ponen en alto las creaciones de otros países. A ninguno se le dedica la exclusividad de algún ciclo curatorial, por el contrario, la selección es alternante. El primer país sujeto del discurso del MIAM fue México, al que se le dedicó la exposición inaugural; tras él, se le han destinado exposiciones al arte modesto de Ghana, Estados Unidos, África del Sur, Sudán, Turquía, Vietnam, etcétera, sin contar el inmenso número de artistas contemporáneos de otros países invitados a colaborar en



exposiciones colectivas. Ahora bien, si el MIAM se propone tener una dimensión y una proyección internacional a través de su contenido, ello no le impide buscar también un arraigo local, ya sea mediante exposiciones de temática regional (lo veremos más adelante con el ejemplo de *Glou-Glou*), su identidad física o una sinergia con la comunidad de la ciudad que lo rodea.

El acondicionamiento del museo y la museografía con base en la identidad del MIAM

El MIAM se encuentra ubicado en el número 23 del Quai (muelle) Maréchal de Lattre de Tassigny, al noreste dentro de la parte céntrica de la ciudad. ¿Por qué en el centro de la ciudad? ¿Por qué en un muelle? Sin duda, para acoplarse mejor a la identidad de la ciudad: Sète es una importante ciudad portuaria (delimitada por el inmenso estanque de Thau al noroeste y el mar Mediterráneo al sureste), cuya actividad no es nada desdeñable ya que se trata del segundo puerto de pesca más notable de la cuenca francesa mediterránea y, en consecuencia, tiene numerosos muelles; por esa razón, el MIAM reforzó el vínculo entre la identidad de la ciudad y la vida cultural que se desarrolla en ella (pues, a excepción del Centro Regional de Arte Contemporáneo del Languedoc-Roussillon, ningún otro establecimiento cultural se encuentra al borde de un muelle). La elección del emplazamiento se hizo también en función de criterios simbólicos: el muelle, eje comercial y turístico de circulación hacia el mar, tiene la ventaja de estar abierto hacia un fuerte flujo de gente, y, sobre todo, es un lugar de carga y descarga de objetos, un fuerte parentesco con la actividad del museo.

La siguiente pregunta fue cómo adecuar el edificio preexistente, comenzando por la apariencia exterior. No es nada fácil percatarse del MIAM cuando se está en los muelles, porque la arquitectura de la fachada es la de un inmueble ordinario, pero principalmente porque el letrero arriba de las puertas de vidrio de la entrada

(vidrio polarizado que no deja entrever el interior) es muy discreto, incluso parecido, por su tipografía color azul adornada con delfines (símbolos de la ciudad de Sète), al de una pescadería o una tienda de artículos de pesca, tal y como un crítico lo comparó, habiendo constatado que dicha modestia camufla al MIAM dentro de los comercios portuarios.²³ A ello podemos agregar que las tiendas cercanas al museo son de todo tipo de mercancías ligadas a objetos: en su gran mayoría talleres de reparación de lanchas y de venta de refacciones, tiendas de muebles y de regalos. Así, el MIAM entra en el juego del bazar, por su ubicación simbólica y su fachada.

El edificio del museo es más que común, es típico de Sète, o, mejor dicho, la readecuación para albergar el museo se limitó a armonizarlo con las normas y necesidades de museografía pero preservando el espíritu de sus funciones precedentes: se trataba de un *chai*, bodega del muelle, empleado durante mucho tiempo como habitación para marineros y depósito de tránsito. Las intervenciones en el inmueble respetan los volúmenes y su ensamblado (un *chai* se caracteriza por tener un plano alargado al cual corresponden imponentes viguetas de madera, de un grueso de hasta un metro de diámetro, que sostienen todo el equilibrio estructural), “*privilegiando el contenido más que el contenedor*”. Patrick Bouchain, arquitecto responsable de restaurar y adaptar el edificio pero sin transformarlo, menciona: “*Quise demostrar que se puede hacer un museo en un chai, un edificio banal sobre un muelle, con su angosta fachada hacia la calle, una dirección como la mayoría de los edificios del centro de Sète, un inmueble nada distinto a los demás... El chai ya ha servido para hacer stocks, la primera vez de vino, la última vez de muebles, hoy albergará objetos modestos*”.²⁴

Al final, el MIAM dispone de un total de 1 272 m² de superficie.²⁵ Las aéreas de exposición constituyen dos terceras partes.²⁶ Todas las superficies de estas áreas son negras, lo cual no es anodino, puesto que la iluminación de cada objeto, de cada instalación o de cada vitrina se concibe especialmente según las distintas

²³ Corine Girieud, en su artículo “MIAM”, redactado para la versión electrónica de *Beaux-arts magazine* (fecha desconocida), señaló esta “modestia del anuncio/letrero”. Como prueba, a título de anécdota personal, yo mismo buscaba el museo sin percatarme de que estaba exactamente enfrente de él.

²⁴ Catálogo de la exposición inaugural del MIAM, ediciones del MIAM, 2000.

²⁵ Repartidos de la siguiente forma: 730 destinados a superficies de exposición, 163 a los servicios administrativos y de curaduría, 119 a recibir al público, 74 a las actividades pedagógicas y 93 a un pequeño “jardín modesto”, verdadera instalación integrada a la colección permanente del museo. Debido a problemas de presupuesto, no se han podido establecer un café y una *boutique*, aún pendientes, pero en la recepción se pueden consultar libremente todas las publicaciones y los *dossiers* de prensa del MIAM y también adquirirlos, al igual que los carteles.

²⁶ El *hall* se aprovecha como antesala de las exposiciones temporales, y enfrente de la recepción se encuentra estacionada frecuentemente una de las caravanas del arte modesto, núcleo de la colección –sobre ellas hablaremos más adelante–. Del *hall* se accede a las galerías de exposición por un amplio pasillo que conecta los dos edificios del museo (el edificio que da a la calle, el cual aloja las oficinas, y la nave trasera, que acoge las exposiciones) y que hace de sala de introducción al recorrido

ocasiones. Por lo tanto, la iluminación juega un papel fundamental: casi todo el espacio se encuentra sumergido en la penumbra, lo que produce un efecto anagógico, acrecentando la contemplación de las obras –las cuales parecen flotar debido a su iluminación propia– y, por ende, suscitando la meditación al momento del recorrido. Bouchain prosigue explicando su estrategia: “Pienso que el público estará sorprendido, que tendrá una sensación de estar maravillado, un poco como cuando uno, siendo niño, descubre una caverna a la luz de un fósforo”.

Este partido tomado dentro de la museografía, que tiene como guía el juego de la luz en el interior (por la iluminación de las obras y la penumbra de las salas), consigue producir plenamente una sensación de calma durante el recorrido, pero sin disminuir la fascinación suscitada al mirar las obras. Lo increíble es que la estrategia se logra con una gran economía de recursos museográficos. Incluso cuando se trata de varios objetos en una misma vitrina, la límpida y sobria apreciabilidad es tal que parece estarse contemplando un conjunto que es en sí mismo una obra. Gracias a este modelo de expografía, la armonía de los conjuntos y la sensación que dan de aparente indisociabilidad y casi unicidad es un éxito en cuanto a experiencia de recorrido: agradable, propicio para la máxima contemplación, pedagógicamente efectivo y de recuerdo duradero.²⁷

La colección del MIAM

La colección permanente del MIAM parte de las colecciones personales de sus dos fundadores: las “caravanas del arte modesto” de Hervé Di Rosa y las vitrinas que componen la instalación *Hist-géo* de Bernard Belluc. Además, se hicieron cuatro comisiones públicas para la creación del MIAM: el “jardín modesto” de Liliana Motta, una serie de esculturas realizadas por los hermanos Dakgopan, una maqueta futurista de Sète en

3009 imaginada por Bodys Isek Kingelez, y un himno del MIAM compuesto por el dueto Pascal Comelada & Général Alcazar, en el estilo tradicional de la llamada *vieille chanson* francesa y con un acompañamiento musical parecido al de las fiestas foráneas –pues la exploración de los territorios del arte modesto no excluye a la música ni a la lengua ni a ninguna forma del patrimonio inmaterial.

Las tres caravanas del arte modesto, hoy día estacionadas dentro del MIAM (tal vez definitivamente debido a su fragilidad), fueron improvisadas por Di Rosa en el interior de casas rodantes, con el fin de albergar su colección y poder hacerla circular. Inicialmente, las caravanas fueron conducidas hacia escuelas, casas de retiro, plazas públicas, playas y otros museos.²⁸

La primera de las tres caravanas, aquella llamada *de las espiritualidades*, reúne en un sincretismo de estilos, técnicas y creencias, objetos que ostentan diferentes fes religiosas del mundo, pero todos tienen como común denominador las características plásticas y votivas del arte religioso modesto –apodado por Di Rosa el “Art St Sulpicien”–, es decir, ser piezas de artesanado con motivos religiosos (y no arte sacro propiamente dicho), o íconos manufacturados para la industria religiosa, por ejemplo, santos o ídolos en cerámica, papel maché o hasta de plástico, escapularios, pequeños altares prefabricados, estampillas y carteles destinados a la devoción privada, veladoras y etiquetas de veladoras, etcétera. Todo tipo de iconografías sacras para consumo personal, así sean guadalupanas hechas en China o Budas fluorescentes. La iluminación “interna” de las caravanas es como la de cualquier otra vitrina de las exposiciones del museo, o sea, de luminosidad intensa pero aislada, estando así en armonía con el resto de la museografía propia del MIAM.

Las otras dos caravanas albergan una magnífica colección de juguetes de los años ochenta y noventa, casi en su totalidad del tipo de las figuras de acción (aquellos personajes del universo fantástico beligerante,

de las muestras. A la izquierda del pasillo, del lado de sus ventanas, se encuentra todo a lo largo el “jardín modesto”. Finalmente se llega a la gran nave trasera, de plano paralelepípedo dividido en dos volúmenes distintos (según un eje central en el sentido de lo largo). Sobre el volumen de la mitad izquierda se distribuyen los tres niveles de las áreas de exposición: una buena parte de la planta baja está reservada a los talleres pedagógicos y a las caravanas del arte modesto; el resto, así como todo el primer piso, están reservados a las exposiciones temporales; en cuanto al segundo piso, se encuentra ocupado en su totalidad por una instalación permanente realizada ex profeso por el cofundador Bernard Belluc. Estos últimos tres niveles dan hacia un vacío que constituye el volumen de la mitad derecha de la nave trasera; de este modo, los tres pisos del área de exposición y sus escaleras se encuentran ante un inmenso muro, en ocasiones aprovechado para colgar alguna obra o comisionar obras artísticas dentro del marco de las exposiciones (por lo general pintura mural).

²⁷ Por supuesto que esto lo encontramos en muchos otros museos; el MIAM no es ni el primero ni el último en aplicarlo, pero lo curioso es que, por lo general, es más común en los museos de antropología o de arqueología, por lo cual, en el caso del MIAM, podría ser una manera de aludir al contexto original del que son extraídos los objetos modestos.

²⁸ A ello se refería el alcalde de Sète François Liberti, cuando en su discurso para la inauguración del MIAM dijo: “Con el MIAM, herramienta para hacer valer ideas nuevas, el arte modesto saldrá a lugares de la vida cotidiana: escuelas, asilos, estaciones de tren, etcétera.”

a menudo directamente vinculados con producciones de cine o con los dibujos animados). De hecho, la mayoría es presentada junto con sus accesorios (armas y hasta vehículos o guaridas), según asociaciones morfológicas o a través de un guión épico imaginario, como puestas en escena de batallas o desfiles.²⁹ A menudo, esta última solución se conjuga con una distinción de las figuras de acuerdo con las series o marcas originales.³⁰ Mientras tanto, el piso de las caravanas de juguetes está tapizado por los embalajes originales, a manera de *collage*, y el plafón lo está por los instructivos de uso, planos de armado y hojas de garantía de los juguetes.³¹

En cuanto a la colección de Bernard Belluc (donada al MIAM como núcleo inicial junto con la de Di Rosa), ésta se despliega en todo el último piso, separada en vitrinas de escala humana y de formato casi cúbico. Cada una presenta una panoplia de objetos de lo más diverso, todos extraídos de lo cotidiano, de la basura, de mercados de pulgas y de regalos-premios de fiestas foráneas. Los objetos están cuidadosamente acomodados según una interpretación personal del artista. De hecho se trata de agrupaciones tan densas, complejas y variadas que sería casi imposible describir estos conjuntos. El todo no es más que una gran instalación –casi dadaísta–, una obra de arte que se vale del arte modesto como materia prima para el ensamblaje del contenido de los mensajes de cada vitrina. Una vez más, en medio de la oscuridad, en todas las vitrinas la iluminación es puramente interna, e incluso tan perfectamente delimitada que parecen volúmenes flotantes, lo que refuerza en el espectador la sensación de estar maravillado.

La colección se enriquece de facto gracias a una comprometida política de apoyo a la creación, mediante la cual el museo comisiona obras a artistas que participan en las exposiciones temporales (una o dos por expo), un poco a la manera del pedido que se hizo para la construcción del museo. Dentro del marco de la ley de urbanismo y política cultural denominada *1% artistique*,³² se encargó un jardín a la artista botanista de origen argentino Liliana Motta, quien hizo uno de ca-

rácter modesto, hoy pieza integral de la colección y una forma de arte modesto situado entre el *land art*, la instalación vegetal y el arte povera. La artista logró crear un área verde a base de un centenar de distintas especies de “malas hierbas”, como se conoce a las plantas que crecen naturalmente en terrenos abandonados (baldíos, bordes de caminos, zanjas y hasta entre las ranuras del concreto o de las alcantarillas), y que por su carácter clandestino, parasitario o simplemente no doméstico es común que se juzguen desprovistas de utilidad o de belleza; en el mejor de los casos se les ignora y, en el peor, se les erradica al considerárseles plagas vegetales.

Por medio de un jardín realmente relajante, e incluso exuberante en ciertos periodos, cuyas semillas no sólo se pusieron directamente en la tierra del piso y de las macetas sino también entre los intersticios de la losa, dentro de las fisuras de las paredes circundantes y hasta en el más mínimo recoveco, lo que Liliana Motta hace es establecer una crítica al juicio de valores estéticos determinando una equivalencia entre los objetos modestos ubicados en los márgenes del arte y las plantas situadas en los márgenes del paisajismo y la jardinería.

Parentesco con otros museos

¿Existen acaso museos similares al MIAM, que tengan alguna afinidad en su orientación artística o cuya vocación museológica sea también defender a los objetos marginados de las artes? Según Hervé Di Rosa, sólo existen tres lugares que se asemejan, pero únicamente de manera parcial: la casa de Bernard Belluc, el Museum of International Folk Art de Santa Fe y el Mercado de Sonora en la Ciudad de México. Seguramente Di Rosa no conoce el Troppenmuseum de Ámsterdam, pues sin duda figuraría en su lista, así como tal vez el hoy desaparecido Musée de l’Homme de París, o incluso la Union Centrale des Arts Décoratifs albergada dentro del Louvre.

Aunque no sea lo mismo que el arte modesto –pues la noción del MIAM es pionera–, existen cada vez más

²⁹ Por ejemplo, están dispuestos conjuntamente los tiranosaurios, los Godzilla y otros monstruos japoneses.

³⁰ Juntos pero no revueltos, se pueden distinguir varias subcolecciones completas de personajes: Stars Wars, Teenage Mutant Ninja Turtles, X-Men, Power Rangers, He-Man, Ghost Busters, GiJoe, Caballeros del Zodiaco, ThunderCats, entre otros.

³¹ Los juguetes, además, se encuentran dentro de vitrinas cuyas paredes son espejos, lo que permite apreciarlos desde muchos más ángulos a través del juego de reflejos; del mismo modo, al multiplicarse las perspectivas, la saturación amplifica la impresión de estar frente a escenas de batalla, y hay para quienes la fragmentación de los planos produce una tabularidad visual similar a la de las viñetas de los cómics o de los *stills* de películas de ciencia ficción.

³² Disposición legal en Francia (el primer proyecto de ley se remonta a 1936, pero fue una ratificación del Ministerio de la Educación Nacional en 1951 la que la hizo efectiva, extendiéndose al resto de los demás ministerios entre 1972 y 1980 y a las universidades en 1993): el 1% artístico instituye que en la creación arquitectónica pública participen artistas plásticos jóvenes con la creación de obras destinadas a decorar los inmuebles: “1% de los montos atribuidos por el Estado a cada construcción deberá financiar la realización de una obra de arte contemporáneo integrada al proyecto arquitectónico”.

museos dedicados al art brut, el cual ha sido objeto de una importante revalorización desde hace ya unos treinta años. El más destacado quizá sea el Musée d'Art Brut au Château de Beaulieu, en Lausana, no por ser el más grande, sino porque su realización –en los años setenta– requirió décadas de debates y de maduración teórica en torno al estatus del art brut.³³ Desde entonces han sido abiertos otros museos dedicados a este arte –aunque todavía pocos–.³⁴ Pero si en la actualidad el art brut se beneficia de un interés museístico cada vez más desarrollado, y un creciente reconocimiento tanto institucional como intelectual, ello se debe a un impulso que intenta historiografiar lo antes conocido como “arte asilar” –término políticamente incorrecto hoy día–, es decir, toda producción artística realizada por enfermos mentales y en su momento menospreciada (al contrario de lo que sucede en la actualidad, pues las mismas casas de salud promueven el arte-terapia).

¿Qué sucede entonces con el art brut producido hoy en día? ¿Con aquello que se denomina, de manera más amplia, el art singulier? Se le considera la versión no profesional del art brut, pues el art singulier no es un arte clínico ni primitivista, ni producto de un trance o de inducciones psicotrópicas, como se caracterizaba el art brut en su mayoría. El debate sobre si el art singulier se puede reconocer como arte o no apenas empieza, debido a su carácter de producción pseudoartística o abiertamente *amateur*. Una cosa es que los aficionados tengan derecho a mostrar sus obras, y otra es exponerlas en la institución museal, pues existe una clara frontera dictada por el juicio de la crítica, de los artistas profesionales, del gusto del mercado y hasta del sentido común.

Fuera del art brut y del art singulier, ¿qué es de la actividad museal respecto a las otras ramas constitutivas del arte modesto? Por supuesto que existen museos especializados en ciertas de ellas en todo el mundo: aquellos avocados al arte foráneo, a la publicidad, a los juguetes, etcétera, y, por supuesto, a las artes y las tradiciones populares.

En el caso del arte *outsider* o arte urbano, irónicamente, a pesar de ser una práctica cuyo sentido se adquiere al utilizar la calle como soporte, es en cierta medida rescatado por galerías y museos de arte contemporáneo, exponiendo documentación relativa a las acciones de los artistas de arte urbano junto a bocetos o versiones de los trabajos callejeros hechos en formatos más tradicionales. Tampoco faltan las ocasiones en que coleccionistas o equipos curatoriales de museos se esmeran en rescatar, cueste lo que cueste, las obras a la intemperie en los espacios públicos. Representa muchas dificultades –desde técnicas hasta legales– desprender y trasladar obras en grafiti, estencil, sticker, carteles, instalaciones de residuos o mixtas –no menos que las que representan para sus autores poder realizarlas clandestinamente–, más aún al estar hechas en superficies públicas y mobiliario urbano (como bardas, banquetas, debajo de puentes y encima de carteles, casetas telefónicas o ventanas clausuradas) e incluso en monumentos o a alturas intrigantes sobre fachadas, y hasta sobre las obras de otros artistas *outsiders* (práctica conocida en el medio como *toying* o *toyer*). Existe una inquietud –cuando la moral de los gobernantes lo permite– por patrimonializar las obras del arte callejero (así como una especulación mercantil), pues en ellas no sólo yacen las marcas de jóvenes talentos o de futuros colectivos, sino que develan una sensibilidad y un testimonio sobre la cultura de los jóvenes, la vida urbana y las reivindicaciones sociales e identitarias. Las artes visuales de la calle se traducen en obras a menudo anónimas y, por ende, realizadas sin afán de reconocimiento, creadas como un simple acto de libertad poética, por un puro deseo de expresión, o bien, todo lo contrario, concebidas como una herramienta de denuncia.

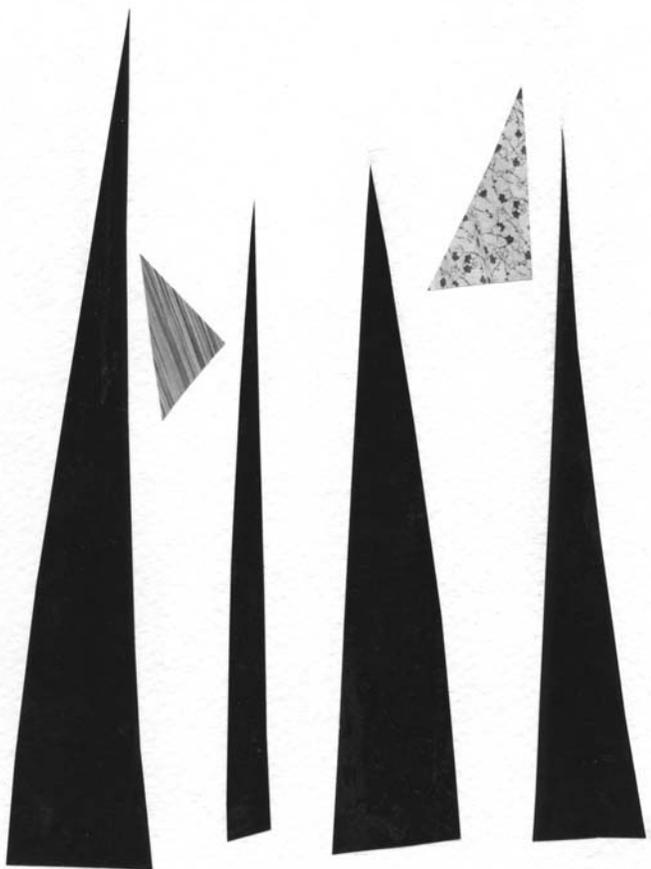
No obstante curadores y mercenarios del mercado del arte se rompen la cabeza ingeniando la mejor manera de apropiarse de obras callejeras con todo y la pared sobre la que están, todavía no hay un solo museo en el mundo dedicado exclusivamente al arte *outsider*, tal vez porque el espacio original para su práctica,

³³ El Musée d'Art Brut fue creado tras la donación de la colección de la Compagnie de l'Art Brut –que poseía en ese entonces la colección de art brut más grande del mundo–, hecha por Jean Dubuffet a Lausana. El trato con la ciudad, que a cambio debía dedicarle un recinto, se hizo poco después de que el consejo municipal de París, en 1968, rechazara la donación de Dubuffet, arguyendo que una colección de obras de arte realizadas en su mayoría por enfermos mentales no tenía utilidad pública. Más desconcertante aún es tal hecho –que el Estado francés hoy no termina de lamentar– si se considera que, paradójicamente, por esos mismos años, André Malraux logró obtener el estatus de monumento histórico para el Palais du Facteur Cheval. Se estima que al inaugurarse el anexo del Musée de l'Art Brut, actualmente en construcción por Jean Nouvel, la colección rebasará las 22 000 piezas.

³⁴ El Musée de l'Aracine en Neuilly-sur-Seine (abierto de 1984 a 1996), donó en 1997 su colección de art brut –la más grande en Francia– al Musée d'art moderne de Lille Métropole, con la visión de crear en esa ciudad –estratégicamente bien ubicada– un Musée National de l'Art Brut, un proyecto importante que, de lograrse para 2012, como está previsto, contará con una colección de poco más de 5 000 piezas; está también el American Visionary Art Museum de Baltimore, fundado en 1995; así como los museos de Zwolle y Bonningheim, creados en 1996.

aquello que le confiere su sentido pleno, es la vía pública. Quizá por ello ciertas capitales de la cultura alternativa, más que apoyar la idea de un museo, se hacen de la vista gorda y respetan o hasta alientan los trabajos de este tipo que van apareciendo en las calles. Berlín es la joya de la corona, sus calles se tornan aleatoriamente en el lienzo de un nuevo arte rupestre, aunque también sucede de forma notable en Londres, Barcelona, París, Ámsterdam, Amberes, Tokio, São Paulo, Los Ángeles, Brooklyn, Reikiavik y las grandes ciudades europeas en general. El arte callejero, al contrario de la mayoría de los otros territorios del arte modesto, se beneficia de cantidad de publicaciones especializadas; tal vez se deba a una conjunción entre el éxito que tiene entre los jóvenes y la voluntad de registrar una memoria ante la dificultad de preservar trabajos condenados a los estragos de la intemperie, incluso siendo su carácter efímero frecuentemente deseado por los artistas.

Las distintas ramas del arte modesto son complejas y nada fáciles de *museificar*. Aunque ciertos museos se dediquen a algunas de ellas, no hay ninguno como el MIAM que busque abarcarlas todas, ni cuyo modus operandi para mostrarlas sea ponerlas en diálogo con la creación artística contemporánea.



Las exposiciones del MIAM

Es imposible analizar aquí en profundidad todas las exposiciones que ha organizado el MIAM, pero con la intención de demostrar su papel como catalizador de las exploraciones de los territorios del arte modesto, haremos una breve recopilación.

El MIAM se inauguró con dos exposiciones, *México! México!* y *Fait Maison*: la primera exponía objetos extraídos del universo popular mexicano (al cual Di Rosa es particularmente afecto –vivió más de cinco años en el Distrito Federal–), y la segunda trataba de movilizar obras sólo de artistas contemporáneos, aunque sirviéndose de ellas como si fuesen únicamente objetos cotidianos para amueblar una casa.

En un piso, se presentaba un cuerpo de objetos que oscilaban entre lo étnico y la tradición popular, bajo una mirada erudita, aunque estetizante y casi conceptualista, mientras que en otro piso se creaba un interior doméstico ficticio a base de obras de arte, presentadas desde una mirada cotidianizante, irrisoria y decorativa. Ciertamente, la selección de piezas mexicanas se hizo sin que los curadores –Di Rosa y Ana Elena Mallet– escapasen a los criterios de exotismo, *naïveté* y magia, tanto que la expo se abría con las célebres palabras de André Breton “México es el único país surrealista”. En cuanto a *Fait Maison*, curada por Frédéric Roux, se basaba en una frase de William Rubin: “El destino de toda obra de arte, inclusive el del más grande Pollock, es terminar colgado arriba de un sillón” y otra más de Wöfflin: “La historia del arte no es más que una historia de la decoración”. Al presentar dos cuerpos de obra de naturaleza netamente diferente, el MIAM no sólo daba a conocer su discurso curatorial como el de un lugar que se interesa por los objetos de estatus modesto para hacer de ellos una fuente de inspiración para el arte contemporáneo, sino que, al invertirlos y buscando interrogar los criterios comunes para la práctica curatorial del arte, creaba un cortocircuito.

Las exposiciones que siguieron, unas más interesantes que otras –aunque no podamos aquí ahondar en sus contenidos–, fueron, en orden cronológico:

- *King Size*, dedicada al mito de Elvis Presley, no tanto a su obra, sino a los *souvenirs* materiales, objetos de culto y fetiches que perduran de él, en diálogo con la obra de más de 50 artistas.
- *Modesties Exotiques* retomó el mismo principio de *México! México!*, pero esta vez no se exponía a varias provincias, sino al concepto de la “World Culture”, con miras a cuestionarlo.
- *Les Bascamano, une famille d’artistes*, retrospectiva de tres generaciones de artistas de Sète,

fue el primer ejemplo del compromiso de la institución con exponer a los creadores locales.

- *Cinemodeste, de Broadway à Accra* no fue una muestra de cine, más bien del rotulismo con el que se hacen los carteles de cine en Ghana.
- *Au hasard le paysage* exhibió unas 1 500 imágenes fotográficas en las que el cuadro delimitante era una portería de fútbol, obra de un semiprofesional de Sète, con lo cual el museo abría sus puertas al arte *amateur*.
- *Pop-up* (nombre que se da a los libros cuyo contenido narrativo y tabularidad visual juega con estrategias lúdicas de suajado y papiroflexia), con la cual el MIAM deseaba extender sus fronteras hacia un universo propio de la infancia, a la vez que el tema del pop-up ofrece una excusa perfecta para hablar de composición y narrativa, y la posibilidad de relacionar las estructuras formales y de lectura del pop-up con las de muchas obras de arte moderno. Dicho sea de paso, el MIAM no sólo presentó más de 250 pop-ups que datan desde el siglo XIX, también hizo del catálogo de la muestra un auténtico pop-up.
- *Raynaud* fue una exposición dedicada al artista local del mismo nombre, quien trabaja escultura monumental a base de papel y cartón; con la selección de obras de Raynaud se proseguía el diálogo entre la temática del pop-up y la de las artes visuales, pero la muestra fue una manera de consolidar el diálogo entre la producción artística local y la programación del museo.
- *Chapoléon* –inaugurada a la par que *Pop-up*– fue una exposición-instalación de Bernard Belluc, cuyos componentes, donados más tarde al MIAM, ponían en escena una impresionante panoplia de objetos o *souvenirs* relacionados con Napoleón, desde piezas de época hasta objetos fabricados hoy en día, pasando por todo tipo de curiosidades y fetiches; ésta es quizás la primera exposición centrada únicamente en el culto de la imagen de Bonaparte.
- *MIAM-MIAM GLOU-GLOU*, ciclo de muestras de arte que comenzó en 2003 para volverse un evento anual. Lo integran una serie de actividades que, como bien lo indica su explícito y onomatopéyico nombre, están dedicadas a explorar el terreno modesto de la ciencia gastronómica, por ejemplo mediante concursos de platillos improvisados para la ocasión o la degustación de las nuevas invenciones de la más alta gastronomía regional; al mismo tiempo se lleva a cabo un certamen de enología y una exposición sobre etiquetas de vino artísticas, desde ejemplares

intervenidos por artistas de la talla de Picasso, Kandinsky o Soulages hasta diseños contemporáneos realizados ex profeso para alguna marca.

- *Carlo Zinelli* fue la primera retrospectiva que dedicó el MIAM a un artista de una rama muy específica del arte modesto, la del art brut, al mostrar trabajos inéditos de la colección de miles de *gouaches* que este hombre realizó durante su vida transcurrida en un hospital psiquiátrico de Verona. Cabe mencionar que se prevé próximamente una expo retrospectiva de Henry Darger.
- *Narcochic-Narcochoc* resultó ser la exposición más taquillera hasta ahora en el MIAM (comenzó en abril de 2004 y se prolongó en cuatro ocasiones hasta inicios de 2005), bajo la curaduría de Marco Granados, Hervé Di Rosa y Véronique Baton. Esta muestra intentaba interrogar, mediante la creación artística contemporánea, al fenómeno de la narcocultura, principalmente desde el punto de vista estético (aunque el contenido multidisciplinario de las artes visuales puestas en diálogo resultó ser más bien interpretativo); al mismo tiempo, la expo abarcaba el campo semántico de la narcocultura dentro del cine y la música y el tema también se abordaba desde una perspectiva antropológica al exponer numerosos objetos auténticos provenientes de la esfera de la narcocultura (por ejemplo armas y joyas personales incautadas, planos arquitectónicos de casas o fotos de mausoleos, entre muchas otras cosas). Vale la pena señalar que en *Narcochic-Narcochoc* Hervé Di Rosa participó asimismo como artista, presentando un bajorrelieve pictórico, y fue la primera y, desde entonces, una de las muy raras ocasiones en que lo ha hecho en el MIAM: esto no ocurrió sino hasta después de cinco años de haber inaugurado “su” museo, lo cual demuestra que él no tiene interés en valerse de la institución para difundir su trabajo artístico, sino sus investigaciones personales en torno al arte modesto. *Narcochic-Narcochoc* tal vez marcó un hito en la historia del MIAM al darle una inesperada proyección internacional.
- *Les hommes de sucre*, un poco menos sencilla que el título, presentó todo tipo de esculturitas de azúcar –no sólo figuras de hombrecillos–, recolectadas por la Asociación Domaines Inconnus de l’Art Brut (DIAB), que posee la colección más grande de esta clase, cuya tradición se remonta al Egipto faraónico y se perpetua hoy día en latitudes muy diversas (principalmente en México, Sicilia y Siria).

- *Paradirama*, expuso expresiones artísticas singulares a partir de explorar la estética de los mares del sur del Pacífico, tanto las autóctonas de esas tierras como aquellas producto de un diálogo con la cultura occidental desde los años cincuenta (“Pop Polinesio”, *SurfCulture*, arte tiki, iconografía maori, etcétera).
- *Le Manège enchanté* estuvo dedicada a la película y serie de televisión epónima, creada por Serge Danot en 1964; así el MIAM, además de rendirle homenaje a una serie pionera dentro de las europeas dedicadas a los niños, muy entrañable para la mayor parte de la población francófona, incursionaba por primera vez en el terreno de la animación, terreno que se encuentra a medio camino entre el séptimo arte, las artes visuales y el arte modesto, aunque cabe aclarar que ésta ha sido la única muestra acogida en el MIAM no concebida por el equipo del museo.
- *Bang! Bang!*, primera expo organizada conjuntamente con otro museo (el Museo de Arte y de la Industria de la ciudad de Saint-Étienne) y una de las pocas en brindar un catálogo exhaustivo que va más allá de los contenidos de la muestra, la cual exploraba el universo de las armas y la relación de los hombres con ellas, mediante su representación iconográfica, desde su dimensión icónica hasta su versión lúdica e insignificante, pasando por todo tipo de usos propagandísticos, narrativos y estéticos; para ello se presentaron ejemplos de la abundante cantidad de interrogantes que el tema de las armas ha generado en el arte contemporáneo, en contraposición con el papel y la representación de las armas dentro de la cultura popular, el art brut, el mundo de los niños y los videojuegos.
- *1 000 pavois?* abordó el tema de los estandartes *amateurs* –no militares, ni religiosos, nacionales o de ciudades–, que de cierto modo siguen manteniendo una cierta retórica formal en relación con las categorías antes mencionadas.
- *L’art modeste sous les bombes* (juego de palabras que hace referencia al arte modesto, no “bombardeado”, que es lo que significa en francés “sous les bombes”, sino hecho con bombas... de *spray*), muestra con la que el MIAM se posicionó como uno de los museos en dar mayor importancia al grafiti en cuanto lenguaje del arte contemporáneo. La lectura curatorial semiexhaustiva a través de historiar un fenómeno aparecido hace casi 30 años se vio ilustrada in situ al invitar a 30 reconocidos grafiteros contemporáneos a pintar todas las superficies de la nave central del MIAM.
- *Coquillages et crustacés*, actualmente expuesta, es en realidad una especie de síntesis de todo lo que se ha hecho en el MIAM hasta ahora, al confrontar obras de artistas contemporáneos con creaciones de arte popular, piezas de art brut, art singulier, arte urbano, objetos manufacturados, reliquias antiguas de diversas etnias, etcétera, todo teniendo como temática común –no estricta– la de los crustáceos marinos, una manera de aludir a la identidad portuaria de la ciudad (cosa que el MIAM no había hecho antes por medio de sus exposiciones), pero, sobre todo, de resaltar las diferencias estilísticas y de sentido entre las diversas ramas del arte modesto y en oposición a la estética y los significados del arte contemporáneo.
- *Kitsch-Catch* gira en torno al universo de la lucha libre, pero a la manera en que su estética ha salido del cuadrilátero y se ha puesto de moda, incluso como cliché; ha sido intelectualizado o estilizado como materia prima para odiseas mercantiles, al grado de volverse un producto *kitsch*, predilecto del diseño, de la moda y hasta del arte contemporáneo, y que nunca deja de ser un universo fascinante.
- *@Table!* Es una próxima presentación del FoodCulturaMuseum, proyecto culinario itinerante del artista antropólogo Miralda, quien busca “documentar, preservar y coleccionar las conexiones entre alimentación, cultura y arte”.

Queda por explicar la política de exposiciones que rige las elecciones del MIAM: el museo posee una carta de compromiso según la cual todas las exposiciones deben proceder de una pregunta e investigación emanada desde el equipo curatorial del museo, que si bien puede colaborar con otros, no acepta muestras producidas desde fuera, a excepción –hasta ahora ha sucedido una sola vez– de que la expo propuesta cuente tanto con una relación en torno a la noción del arte modesto como con una “fuerte carga sociológica” (según las palabras de Véronique Baton, ex directora del recinto, quien asegura que esas dos son las características esenciales del MIAM). Tras las propuestas recibidas (ya sea formuladas por el equipo del museo o por artistas y curadores independientes deseosos de establecer alguna participación) se hace una selección tras la evaluación realizada por un comité, el cual está compuesto por los fundadores del museo, el personal administrativo, los miembros de un consejo permanente (en su mayoría museólogos e historiadores del arte que integran otras instituciones del Ministerio de la Cultura) y miembros externos invitados por un periodo de dos a tres

años (directores de otros museos, académicos, personalidades de la comunidad de Sète y ex colaboradores).

Colaboración con otras instituciones

El MIAM ha trabajado de manera conjunta con otros museos³⁵ cuya colección presenta ciertos parentescos con alguna de las ramas del arte modesto, así como con instituciones de la comunidad de Sète.³⁶ Pero mucho más interesante que las colaboraciones es el fenómeno contrario ocurrido entre el MIAM y el Centre Régional d'Art Contemporain (CRAC): si bien el MIAM no rivaliza con otros centros, en el CRAC de Sète hay un cierto escepticismo respecto a él, tal vez, en cuanto al discurso del arte modesto, como si para el arte contemporáneo, siendo un medio muy institucionalizado, e incluso de "label", el MIAM representase una especie de riesgo de proyecto populista, aún más, puesto que el MIAM ha declarado abiertamente su lado militante promarginal, que busca cuestionar la jerarquía de las artes.

La opinión de la crítica y la recepción ante el público

Tras consultar el libro de visitas del MIAM, y corroborar las opiniones con los comentarios transcritos en artículos del archivo de prensa, así como sondear opiniones en el medio académico y museístico y, sobre todo, ante la población local, lo que se puede observar es que el proyecto tuvo siempre una acogida optimista, y desde que arrancó se ha topado con muy pocos detractores. Los gobernantes locales estiman que el MIAM corresponde plenamente a la vida artística y a la dinámica cultural de Sète, y se han dado cuenta de que la potencia, generando una retroalimentación mutua. Los artistas contemporáneos no ven en el MIAM un espacio más de exposición sino un lugar que los invita al reto de ejercer una mirada particular. Los humanistas y académicos perciben en el MIAM la exhortación a un inusual diálogo con problemáticas precisas de la cultura po-

pular. El público, cuya opinión es al fin y al cabo la que más cuenta, aprecia mucho el discurso del museo basado en la noción de artes modestas, puesto que los objetos modestos le son más familiares –y tal vez menos pretenciosos– que las obras de arte contemporáneo, cuando éstas se muestran sólo a sí mismas, pero principalmente porque el MIAM es heredero del principal precepto de la nueva museología francesa dictada por Georges-Henri Rivière: el discurso debe pensarse a partir del espectador, no de la obra.

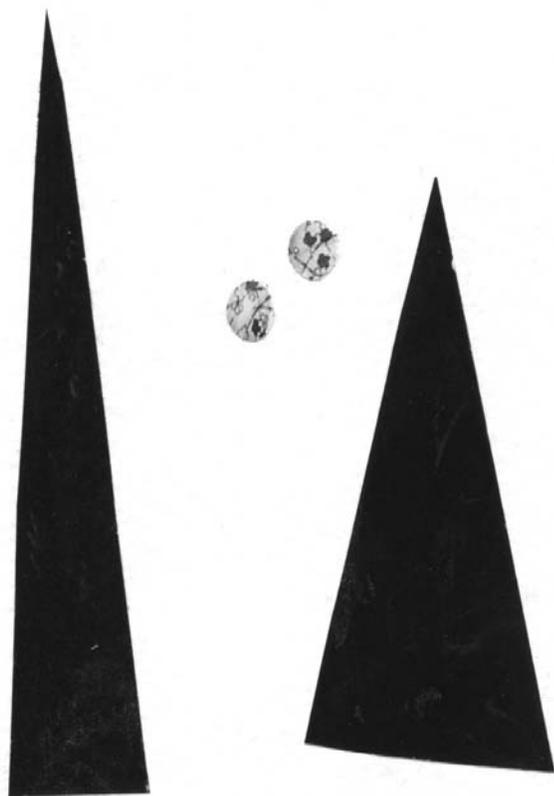
A modo de conclusión

Desde su apertura, el MIAM obtuvo un éxito innegable (y tal vez inigualable para un museo de provincia y de talla relativamente moderada); prueba de ello son los poco más de 4 000 visitantes que recibe en promedio al mes (en temporada baja, más de la mitad son visitas escolares y, en temporada alta, entran hasta 30 turistas por hora). Esto puede atribuirse en parte a la vida cultural de Sète, pues en ese sentido es una ciudad muy importante a nivel regional, tanto en la creación artística como en su difusión e investigación. Sin embargo, esta última razón no basta, pues el Museo Jean Vilar y el CRAC tienen una admisión casi nula, así que debe haber otros motivos propios de la naturaleza del MIAM: evidentemente, su aceptación por parte del público se sustenta en la originalidad de su discurso, tan ambiguo como ambicioso, aunque también osado, pero llevado con prudencia, muy al contrario de la provocación que tarde o temprano surge de manera inevitable en los museos de arte contemporáneo.

Ambiguo debido a que se esfuerza por hacer dialogar al arte popular y al arte contemporáneo, busca la confrontación pero también provoca la conciliación, simplemente el diálogo, explorando y salvaguardando múltiples formas del primer arte para estimular o inspirar aproximaciones subjetivas al segundo. Ambicioso porque el reto es puesto a prueba mediante objetos de estudio multidisciplinarios, a la par de profundas reflexiones e intenciones historiográficas respecto a ellos;

³⁵ El MIAM ha consolidado relaciones importantes con el Musée d'art moderne de Lille Métropole en Villeneuve d'Ascq y con el Musée de L'Abbaye de Sainte Croix aux Sables d'Olonne, debido a sus importantes colecciones de art brut; con el Musée d'art et industrie de Saint-Etienne, ya que éste cuenta con varias peculiares colecciones de objetos así como una buena cantidad de muestras de patentes industriales; y con el Museum of International Folk Art de Santa Fe en Estados Unidos, el cual posee una muy rica colección de artesanía de todo el mundo. El MIAM ha establecido igualmente colaboraciones con escuelas de arte, como la de Bellas Artes de Nantes o la de Avignon, y con muchísimas asociaciones regionales y de otros países. En 2006, Hervé Di Rosa fue invitado por la alcaldía de Bobigny (suburbio de París) a dirigir la remodelación de la Sala de Matrimonios, diseñando personalmente el mobiliario, comisionando a otro artista el busto de la *Marianne* republicana, y adornando la sala con una colección de arte modesto, de objetos relacionados con el amor, la pareja y la sexualidad, con base en una concepción similar a la de las caravanas del museo.

³⁶ En Sète, el MIAM ha elaborado proyectos junto con el Théâtre Molière-Scène Nationale y con el Musée Jean Vilar.



por ende, al mismo tiempo se les problematiza –y no polemiza– buscando suscitar nuevas preguntas. Ello no deja de ser una osada apuesta, ya que, en efecto, querer conciliar cultura popular y creación contemporánea en las artes visuales, corre el riesgo de terminar en la formulación de intelectualismos rebuscados o bien de provocar interpretaciones plásticas fuera de lugar o sublimaciones pretenciosas. Prudente puesto que el MIAM no cae en la trampa: con cada manifestación museal, sus análisis y sus conclusiones son finalmente aportes inéditos a la cultura de los objetos, a la manera de ejercer otra mirada, otra forma de interrogación posible; la curiosidad, apasionada por cuestionamientos sociológicos y estéticos a través de los objetos, es llevada sin prejuicios contra éstos y sin atribuirles falsos valores; el discurso del arte contemporáneo con el arte modesto busca hacer aprehensibles estos objetos pero sin desacreditarlos con base en su auténtica naturaleza.

Si la noción de arte modesto consterna, más que a los cánones y la jerarquía de las artes (¿puede hablarse aún de cánones en el arte contemporáneo?), no es para proponer un nuevo esquema que los suplante, sino más bien para favorecer los intercambios entre las diferentes fronteras internas del arte. Al querer realzar el valor de la mirada artística, el MIAM logra paralelamente modificar nuestra mirada sobre todas las estéticas, desde las más modestas, lo que significa un

triunfo para él: consigue sensibilizarnos ante los objetos que nos son próximos, e incluso entrañables, pero que ya habíamos olvidado mirar. El MIAM no pretende –o no sólo– mostrarnos nuevos objetos, sino los mismos objetos pero vistos de otro modo. En pocas palabras, el Musée International des Arts Modestes pretende recordarnos lo importante que es el gesto de la mirada.

Bibliografía

- BELLUC, BERNARD
 1997 “Le pays de l’objetcothérapie”, en *Les Cahiers de l’Art Modeste*, núm. 6, publicado por l’Association de l’Art modeste, con motivo de la exposición Art Modeste en el Musée de l’Objet de Blois [cartel desdoblable, sin números de página].
 2001 “Les vitrines”, en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.
- BOURG, YANNIK
 1991 “Hervé Di Rosa, tout feu, tout flamme, l’art modeste”, entrevista publicada en *Combo!*, núm. 8, París.
- DI ROSA, HERVÉ
 2001 “Les caravanes de l’art modeste”, en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.
 2002 “L’art modeste et les rotulistas”, en *¡Sensacional! Le Design populaire Mexicain*, Éditions du Seuil, París.
 2004 “Du marché de Sonora dans la ville de Mexico comme un des plus grands musées au monde”, en *Mexique-Europe Allers-Retours 1910-1960*, Éditions du Cercle d’Art, París, pp. 261-262.
 2007 *L’art modeste*, Éditions Hoebeker, París.
- DI ROSA, HERVÉ Y JEAN SEISSER
 1997 “Approches de l’art modeste”, en *Les Cahiers de l’Art Modeste*, núm. 6, Éditions de l’Association de l’Art modeste, Blois-Sète.
- DI ROSA, RICHARD
 1997 “L’art modeste au musée?”, en *Les Cahiers de l’Art Modeste*, núm. 6, Éditions de l’Association de l’Art modeste, Blois-Sète.
- GIRIEUD, CORINE
 s.f. “MIAM”, en *Cronic’Art* (versión electrónica).
- GLIER, MIKE
 2001 “La figurine du prisunic en 1979”, en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.
- GUÉHENNEUX, LISE
 1999 “Mémoire de l’objet: Art modeste, le musée de l’ordinaire” (mesa ronda con Patrick Bouchain, Hervé Di Rosa, Pierre Jean Galdin y Frédéric Roux), en *Regards*, núm. 48, julio-agosto, disponible en <<http://www.regards.fr/article/?id=1542>>.
- LACARRIÈRE, JACQUES
 2001 “l’Off art ou la fée a ri pour tous”, en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.
- MALLET, ANA ELENA
 2001 “México! México!”, “Eduardo Abaroa”, “Ex-voto”, “Masque” et “Chromos”, en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.

ROUX, FRÉDÉRIC

1997 "Modeste contribution à une théorie de l'art modeste", en *Les Cahiers de l'Art Modeste*, núm. 6, Éditions de l'Association de l'Art modeste, Blois-Sète.

2001 "Les Commandes" y "Fait-Maison", en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.

SEVESTRE, ALAIN

1995 *L'art modeste: Note sur la croûte*, Gallimard, Paris.

SOULLILLOU, JACQUES

2001 "D'origine modeste", en *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, Éditions du MIAM, Sète.

VARIOS AUTORES

1991-1997 *Les Cahiers de l'Art Modeste*, Éditions de l'Association de l'Art modeste, Blois-Sète.

VARIOS AUTORES

2001 *MIAM automne 2000 – printemps 2001*, catálogo inaugural del museo (textos de Hervé Di Rosa, Jacques Lacarrière, Mike Glier), Éditions du MIAM, Sète.

VARIOS AUTORES

2001 *King Size, Elvis Presley* (textos de Arnaud Labelle-Rojoux, U2-Bony y Lester Bangs), Éditions du MIAM, Sète.

VARIOS AUTORES

2003 *Pop up à Sète* (textos de Hervé Di Rosa, Véronique Baton, Antoni Puigverd y Quim Corominas), Éditions du MIAM, Sète.

VARIOS AUTORES

2004 *Narcochic, Narcochoc* (textos de Arturo Pérez-Reverte, Hervé Di Rosa, Marco Granados, Véronique Baton, Ana Elena Mallet, Luis Astorga y Marco González), Éditions du MIAM, Sète.

Videos

CHRISTIAN DUMAS (AUTOR) & JEAN SOULET (PRODUCCIÓN),

2001 *Bernard Belluc, l'Art Modeste*, colección *Les Arts et l'École* (núm. 6), 23 min.

VARIOS AUTORES (ESTUDIANTES DEL DESS MULTIMEDIA DE LA UNIVERSIDAD DE PARIS 8)

2001 entrevistas, sitio Internet oficial del MIAM. <http://www.miam.org/ancien%20site/objets.html>

- *Les objets modestes, d'après Bernard Belluc.*
- *Le Regard modeste, d'après Hervé Di Rosa.*
- *Les frontières de l'art modeste, d'après Hervé Di Rosa.*
- *Le Musée, d'après Hervé DI Rosa.*