

Museo y regímenes del arte

José Gaspar Birlanga Trigueros

Universidad Autónoma de Madrid.

Resumen: ¿Ha habido una evolución paralela entre el arte que nutrió, y el que actualmente nutre a los museos?, ¿es igualmente palmaria esa evolución en el museo?, ¿cómo será el museo que asuma y exhiba el arte del futuro? Incluso, ¿cómo intuimos que debiera ser para poder realizar esa función?, ¿puede hablarse de un museo tipo que corresponda a cada uno de los paradigmas o regímenes artísticos?

La contemporaneidad, y no solo en el arte, se hace también presente en relación al Museo. Incluso en su propia construcción discursiva puede marcarse un punto de inflexión en la percepción de los objetivos y finalidades del Museo a la luz de la contemporaneidad; tanto es así que puede hablarse de un cambio paradigma al respecto. Tras el primer régimen o paradigma, el concepto de museo clásico, revestido de funciones artísticas, categorías estéticas y teorizaciones artísticas de la misma naturaleza, acontece un cambio de paradigma o régimen, la vanguardia histórica frente al academicismo anterior, que se propone como frontal reacción al primero, en los mismos ámbitos anteriores, funciones, categorías y teorizaciones. Pues bien, actualmente este segundo régimen ha sido ya claramente superado por un tercero que tiene otros rasgos bien diferenciadores aunque comparta elementos de los dos anteriores: se aleja del intocable objeto/obra de arte, aunque no tanto como el segundo, y se acerca, haciéndole protagonista, al sujeto, pero recuperando la idea de artista y en ocasiones incluso en alguna medida el carácter aurático del arte. Pero, la expansión de las nuevas tecnologías y su cada vez mayor protagonismo nos lleva a considerar si cabe hablarse ya de un nuevo régimen.

Palabras claves: Régimen artístico, Museo, experiencia estética, teoría del arte

Abstract: *Has there been a parallel evolution of the art which nurtured the museums, and that one which now feeds them?, is equally glaring that evolution in the museum?, how will the museum that take and display the art of the future be? Even, how we sense it should be to perform that function?, can we speak about a type of museum that corresponds to each artistic paradigms or regimes?The contemporary, not only in art, is also present in relation to the Museum. Even in his own discursive construction can be marked a break point in the perception of the aims and objectives of the Museum below contemporary light, so much so that one can speak of a paradigm change in this respect. After the first regime or paradigm, the concept of traditional museum, gifted by artistic functions, artistic aesthetic categories and theories of the same nature, it happens a paradigm or regime change, the historical avant-garde versus previous scholarship, which is proposed as a frontal reaction against the first one, in the same areas, functions, categories and theories. Consequently, nowadays this second regime has already been outclassed by a third one which has other distinct features but which share elements of both previous: it runs away from the untouchable object / work of art, though not as much as the second, and approaches, making the subject protagonist, but recovering the idea of an artist and sometimes even the auratic character of art. But the expansion of new technologies and their increasing role leads us to consider whether it should speak of a new regime.*

Keywords: *Artistic regime, museums, aesthetic experience, art theory.*

“Pavimentaron el paraíso
y construyeron un aparcamiento”.
Joni Mitchell. “Big Yellow Taxi”

Presentación.

La evolución del arte puede ser ilustrada en base a distintos modelos, paradigmas o regímenes. Esta imagen de evolución como diferenciación de paradigmas o regímenes no es privativa del discurso artístico, sirve igualmente para ilustrar otros ámbitos como por ejemplo el de la evolución de la ciencia tal y como ya expresó en su día Thomas S. Kuhn apoyándose en los paradigmas de ciencia normal y revolucionaria. En el ámbito artístico y museístico la imagen es algo distinta.

Es tras el fracaso, e incluso generalizado abandono, de la orientación esencialista del arte que postulaba el logro de una definición como criterio operativo para

clarificar y distinguir lo que es arte de lo que no lo es --y por tanto, criterio distintivo para dirimir entre lo que merecía alojarse o no en un museo--, cuando tiene sentido postular la existencia de distintos regímenes del arte. Ese carácter esencialista del arte constituiría el primer régimen del arte que recogería la concepción más clasicista del arte. Pero este fue progresivamente cuestionado desde los Salones del arte hasta llegar a las vanguardias históricas. En ese devenir algunos, pero no pocos ni poco, hablaron en distintos sentidos de la agonía y muerte del arte vislumbrado así el final de un modo, paradigma o régimen de entender el arte.

Estos cambios desplazaron la cuestión de la definición esencialista del arte hacia otros temas como las funciones del arte, o la distinta importancia concedida, según las distintas orientaciones, a los distintos procesos y componentes artísticos. Pues bien, es en este punto en el que el museo puede postularse cuanto menos como un agente clarificador del estado de la cuestión.

Presupuestos y cuestiones iniciales

La hipótesis de trabajo es que los cambios y transformaciones producidos en los objetivos y finalidades del Museo pueden ser el correlato expresivo de esos otros cambios de régimen habidos. Desde luego que el abandono de la idea del museo como mausoleo resulta más que clarificador al respecto. Pero aun con ello hay preguntas por resolver: “Los museos conservan, reúnen y educan al público y transmiten criterios acerca del valor y la calidad del arte, pero ¿qué criterios y cómo?” (Freeland 2003: 103).

Adentrarnos en esos criterios supone plantear otras cuestiones como ¿es el museo el que hace del objeto una “obra de arte”, o, por el contrario, son las obras de arte las que hacen del edificio un “museo”?, semejante transformación en ambos casos, ¿depende de lo que se entienda por arte en ese momento?, es decir, ¿depende del régimen artístico desde el que estemos hablado o al que nos estemos refiriendo? Más aún, ¿se transformaría únicamente lo que se teoriza por arte en ese momento/régimen?

¿Puede aplicarse al museo el devenir de regímenes del arte?, ¿puede hablarse, por tanto, para el museo, además de un primer régimen, clásico, de un segundo contra-clásico, o de vanguardia, y de un tercer régimen o postmoderno? En el caso de que se pudiera, ¿se debería? Y si se debiera, ¿no debería tener ello su refrendo en el Museo máxime cuando es difícil obviar cómo todos los componentes se apoyan, condiciones o/y presuponen mutuamente? Sí puede y debe hacerse. Además se nos ha enseñado que no es accidental hablar al mismo tiempo de

todos los componentes del arte porque como dice, entre muchos otros, también Danto, los diversos elementos del mundo del arte no existen independientemente unos de otros, entonces la apelación al Museo, máxime en un contexto de interdisciplinariedad y multireferencialidad, puede ser ciertamente tan necesaria como clarificadora.

El presupuesto fundamental viene inevitablemente dado por los “mundos del arte”, es decir, la relación casi estructural entre los regímenes del arte y los componentes intrínsecos (obra, artística y público) y extrínsecos (museo/institución, crítica, soporte mediático) en su consideración tanto sincrónica como diacrónicamente. Siguiendo la analogía wittgensteniana de los parecidos de familia se podría decir que si bien todas las familias tienen o reconocen a las mismas figuras entre sus miembros, no todas las familias funcionan igual. Pues bien, algo similar ocurre en nuestra propuesta de los regímenes artísticos: todos --clásico, vanguardia, postmoderno-- tienen los mismos elementos o componentes pero no en todos ellos se producen las mismas interacciones ni se concede la misma importancia.

La hipótesis de trabajo inicial –correlación entre cambios en las funciones museísticas y regímenes artísticos— se amplía al museo como agente clarificador y crisol de los distintos componentes, pero también de las funciones y procesos artísticos. Veámoslo ahora comenzando por los distintos regímenes artísticos.

Regímenes del arte.

Desde la disposición que adoptan los componentes artísticos en el régimen clásico del arte se ha de decir que el museo era algo no aparente pero sí realmente “secundario”. Era más determinante que el autor fuera un artista, y que fuera genial, que hiciera una obra que propiciara una experiencia estética universal, aunque se cifrará en los ojos y juicio del comitente,... El museo aquí venía a ser receptáculo de la tradición, depositario de los objetos sagrados del arte.

Ese carácter extrínseco que tenía el museo debe, tras la evolución sufrida hasta el régimen contemporáneo-postmoderno, ser cuestionado al constatarse que hoy día se acepta que el objeto que se aloja en un museo sea arte. Pero también hoy día, tras la pérdida diagnosticada por Walter Benjamin se ha producido toda una recuperación de la denominada “aura de la obra”, el carácter manual, individual, original, imborrable, irreplicable. Este anhelo del aura era el que justificaba que el artista regulara su práctica artística por la Academia, una suerte de gestora museística, que indicaba al autor cómo materializar la obra para que el público reconociese en ella ese carácter aurático.

Una nota distintiva del segundo régimen, o de vanguardia, vendrá dada por el abandono de la función pedagógica clásica y del museo como garante y guardián del arte. Ahora el arte está en la vida, en la calle, de ahí el dictum del pintor de la vida moderna, la bohemia, los bulevares, la experiencia de la rapidez, la belleza bizarra,... constituyen algunos de los apuntes de campo que Baudelaire ofrece de este nuevo régimen que certifican tanto el ocaso de la gran teoría de lo bello como la aurora de la bella fealdad.

Consecuentemente el relativismo gana terreno, todo puede ser arte, y el arte se define más en función de una experiencia estética que repudia a la belleza como criterio referencial de ella. Así, si en el primer régimen podemos encontrarnos con obras bellas que no aportan experiencia, en el segundo lo haremos con obras que sin ser bellas sí procuran una experiencia estética rotunda: emocionan aunque no se “entiendan” con la claridad de las obras clásicas: Matisse, Duchamp, Kandinsky... El museo se hace eco de este problema y lo asume, pero cabe preguntarse si tal incompreensión todavía actual está solo en el Museo o también en nosotros que nos empeñamos en llamar y considerar contemporáneos a los que distan ya más de un siglo. En cualquier caso, el segundo régimen ha logrado impugnar la esencialista concepción del arte y ampliarla, y con ella necesariamente también el Museo.

Y en ese ínterin nos alcanza la postmodernidad, y trastoca el orden de nuestra alma artística y con ella en teoría el traslado de la Academia a la experiencia individual: lo que el espectador declara como arte es lo que es arte, pero igualmente sucede con el autor. Arte es todo lo que el hombre, artista o espectador, dice que es arte. No cabe duda de que se produce una reconsideración acomodaticia de la impugnación: baste recordar la habilitación del concepto de reinención como apropiación llevada en el segundo régimen. Parece claro el clasicismo también de la postmodernidad: pues “Toda obra de arte se elabora con la mirada puesta en el público ideal e imaginario de la posteridad. Y este público de ensueño es necesariamente el público del museo, dado que es allí donde el arte habitará tras la muerte del artista” (Kuspit 2007: 7)

Pero el tercer régimen requiere de algo que no ocurría en el primero. La necesidad de teoría para su apreciación y comprensión: “buena parte de las obras de arte contemporáneas carecen de significado e incluso de valor sin recurso directo a un contexto teórico, señalado por medio de títulos, descripciones de catálogos, ensayos críticos y otros suplementos textuales”. (Castro 2005:16).

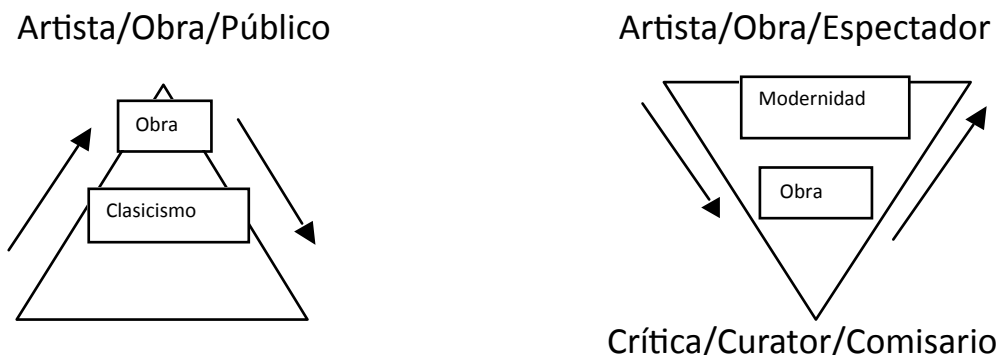
Pues bien, está importancia de la divulgación, esa explosión del conocimiento no debería pasar inadvertida para el museo pues no hace sino potenciar el papel

del espectador. Repárese en que ante una obra contemporánea ya no existe propiamente el público, coherentemente es tiempo para el espectador; es él quien decide. ¿Cómo se ha llegado a este punto? Por la universalización pero también por la extensión y flexibilización del concepto de obra arte: “la extensión del término obra de arte está hoy abierta, de modo que, en efecto, vivimos en un tiempo donde todo es posible para los artistas”.(Danto 1999: 206). Por ello mismo es más urgente distinguir como reza uno de sus capítulos de otro de sus trabajos (Danto 2002: 199) entre “obras de arte y meras representaciones”.

Tal problematización no significa que el arte no siga siendo factual: el arte se hace; o que no haya un proceso de ideación previo a la materialización y otro de comunicación con el espectador mediante esa materialización,... Pero, tal vez incluso por ello, el papel del Museo en este tipo de arte es aun si cabe más determinante y desde luego clarificador. No es de extrañar que se precise de comisarios y de curadores...

En definitiva, la disyuntiva es: o bien una concepción extensionalista de museo, de naturaleza amplia que incluya muchas más obras, pero de carácter claramente más problemático, o bien otra intensional, más clara por el ajuste definitorio del concepto de obra de arte, de evidente carácter restrictivo, pero que deja fuera no pocas manifestaciones artísticas: “Naturalmente, la creación de obras maestras requiere destrezas de un tipo que pocos pueden lograr, pero las obras maestras constituyen sólo una parte diminuta de la clase de artefactos que conciernen a la teoría del arte”. (Dickie 2005: 27).

Como síntesis podemos recurrir a la imagen del triángulo de Kandinsky para ilustrar gráficamente el cambio paradigmático de regímenes artísticos:



Los triángulos representarían la relación que hay entre el artista, --que estaría en el punto de partida-- la obra, que media en el vértice contrario, y el público --que estaría en el punto de llegada---. En el primer triángulo, la academia regularía una práctica artística clásica en donde le dice al artista lo que debe hacer para alcanzar el cenit con su obra y pueda ser reconocido por el público como artista genial y

su hacer como obra maestra y expresión de la belleza modélica o canónica. Por el contrario, el segundo triángulo expresaría el tercer régimen del arte, y allí el cenit es compartido por el artista y el público --ambos similarmente libérrimos-- que debe reconocer al primero como artista, aunque ese reconocimiento pase porque el público sea capaz de “hundirse” incluso catárticamente hasta reconocer que lo que hizo el artista es una obra de arte. Es tan inusual ese tránsito natural que se necesita de la crítica, que con sus juicios de valor oriente nuestra atención, pero también de un trabajo previo de “disposición” de la obra por parte de otros agentes (comisario, curator,...) correlatos estructurales, quizá sólo en el fondo, de la academia.

Los distintos museos muestran este devenir de regímenes, desde la elevación hacia el carácter modélico que el apriorismo esencialista y canonista del arte expresa en la obra de arte en el régimen clásico, hasta el ahondamiento e incluso desfundamiento --en el peligro reside lo salvífico, decía Holderlin-- de la mirada en favor de una experiencia estética ya no necesariamente bella propia de regímenes posteriores.

Museo / institución. Conclusiones / espolones.

El Museo debiera considerar la categoría artística de público como ente en extinción y solo debiera conservarlo como categoría turística. El público artístico no turístico ha dejado de ser grupo ante (pasivo) el arte y desempeña un papel capital ante la obra pues no sólo tiene conciencia de que lo que se le presenta es arte sino también capacidad y sensibilidad para percibir y experimentar/comprender el tipo de arte que contempla: “Ser un miembro de un público requiere conocimiento y comprensión semejantes en muchos aspectos a los que se requiere de un artista”. (Dickie 2005: 97)

Si el artista al crear arte cumple un papel cultural que el público preparado, reconoce, entonces artista y público se ven influidos directamente por el legado artístico-cultural del pasado. “La aproximación institucional es la idea de que una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural” (Danto 2002b: 77). En ambos casos, pues, no se crea desde la nada, sino desde un anclaje cultural. ¿Hubiera sido ello posible sin los museos?, ¿lo sería hoy también sin ellos? ¿Ahora bien, cumplen o deben cumplir los museos esa función también hoy?

A estas alturas tal vez solo podamos detenernos a indicar que si bien es cierto que “hacer arte” no presupone la existencia de instituciones, no es menos cierto que cada vez es más necesario, si realmente queremos mantener esa circulación entre

autor y espectador y la existencia de un público artístico y no solo turístico. Así, se cierra la cuestión inicial: el museo es actualmente un componente menos exógeno de lo que parecía. Pero no sólo eso, también ha resultado ser menos universalistas: “La mayoría de los primeros museos afirmaban ser para todos, pero los de época más reciente pueden parecer partidistas” (Freeland, 2003: 105). Es lo que también ha venido a denominarse, con Danto, Balcanización del museo: cada minoría, al no estar representados en los Museos Oficiales, reclama su museo para sus artistas que no son sino la expresión de lo que debieran ser valores y gustos reconocidos por todos los de esa comunidad. Ello ha tenido al menos dos consecuencias no deseadas, por un lado, la ampliación de colecciones con resultados claramente desiguales y, por otro, la enfatización de la balcanización ha pasado a ser una suerte casi de localismo de tribalización pero cuestionada por ser más una trivialización que cualquier otra cosa. Otras consecuencias subsidiarias ha sido los singulares cambios introducidos en el sistema de financiación e incluso una reflexión también desigual sobre los objetivos y valores del Museo que están haciendo inocuo el poder incluso revolucionario que el arte ha tenido para inquietar e influir en la conciencia. Se ha vuelto con la postmodernidad a neutralizar la acción artística que recibe el imprimátur del museo, es decir, a una idealización bajo la forma del todo vale del rancio postmodernismo: “El museo tiende a ponerse a la defensiva ante el arte que le es extraño mediante una visión idealizada de la historia general del arte”. (Kuspit 2007: 19)

Frente a ello cabe, no solo la renuncia al museo-arte como solo mausoleo. Cabe también, la idea del museo-arte como fuente de perversa juventud: que se mantengan vivas solo las obras que soporten esa relación con el espectador, que los museos las “expongan” a la suerte del juicio del espectador: Que el museo clarifique si cabe la revitalización o el desfallecimiento por exposición...

“Un signo somos, que no apunta a nada.
Sin dolor existimos, y casi
Hemos perdido el lenguaje en lo extraño”.
Hölderlin, Mnemosyne.

Referencias Bibliográficas.

BAUMAN, Z. (2007): Los retos de la educación en la modernidad líquida, Barcelona: Gedisa

BAKER, C. (2003): Televisión, globalización e identidades culturales. Barcelona: Paidós

BIRLANGA TRIGUEROS, J. (2008): “Mod(a)-ernidad, post-mod(a)ernidad. Para una genealogía del contencioso modernidad/ postmodernidad al crisol de la moda y la novedad”, Religión y Cultura, nº 247, p. 1007-1030

BREA J. L. (2005): Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización, Madrid: Akal.

CASTRO, S. (2005): En teoría es arte. Una introducción a la estética. Salamanca: San Esteban-Edibesa.

DANTO, A. (1999) Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós

DANTO, A. (2002a) La transfiguración el lugar común. Una filosofía del arte. Barcelona: Paidós

DANTO, A. (2002b) La idea de obra maestra en el arte contemporáneo, en ¿Qué es una obra maestra?, p. 119

DICKIE, (2005). El círculo del arte. Una teoría del arte. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2010): Rizoma. Valencia: Pre-Textos.

FREELAND, C. (2003): Pero ¿esto es arte? Madrid. Cátedra.

KUSPIT, D. (2007): Emociones extremas, Madrid: Abada editores