Del museo como colección al museo como síntoma

Javier Arnaldo

Todos los museos tienen en común el ser lugares en los que se guardan colecciones de cosas, colecciones que, gracias a sus gestores, no se pierden ni se dañan. Los exponentes que custodian, sean armas, cuadros, esqueletos, porcelanas o instrumentos de tortura, han sido separados de realidades que pudieran serles adversas: el tráfico monetario, los caprichos del tiempo, las restricciones del uso privado, la natural inclinación de la materia a transformarse; hasta se detrae la propia funcionalidad práctica, que todo lo desgasta, para afrontar el intento de conservarlos, si hay suerte, por toda la eternidad. Fuera del alcance del interés hipotecario y de las veleidades metereológicas, el museo vigila sus colecciones, siempre y cuando no falten medios para hacerlo. Los muros del museo trazan el marco de un espacio preservado, abonado con selectos nutrientes, del territorio excepcional por cuyos caminos pueden transitar sin hostigamientos nuestra memoria, nuestro entender, nuestra fantasía y nuestros sentidos.

Las colecciones obran como condensaciones alegóricas del denominador común de sus componentes. La densidad de estímulos excepcionales hace de sus espacios una reserva preparada para el placer y la enseñanza. Cuánto más placer, si contienen obras de arte. En este caso, frente a las curiosidades que puede mostrar un museo, pongamos por caso, de arqueología industrial, de muebles o de instrumentos médicos, encontramos piezas que siempre han sido únicas y con un interés estético no sólo explícito, sino poco común.

La exhibición estable de imágenes artísticas simboliza una forma saturada del gusto. Las pinturas y las esculturas se hallan instaladas con una quietud sepulcral en esos densos ambientes, en esas definitivas estaciones de destino. Pinturas y esculturas aparecen idealmente exhibidas como los depósitos que trazan el orden de lo artístico y, a su vez, como depositarios mayúsculos de la experiencia del placer visual. Con esa concentración se ritualiza la rica versatilidad de la inquietud estética en su forma durable. La máxima expresión de esa vida estética está dada en la forma del panteón artístico. Eros y la muerte están mezclados en la medicación que hace longeva a la cultura del museo. El museo, arquitectura exclamativa de la cul-

tura y estación terminal de la misma, es una institución paralógica, contrariada por su propia naturaleza. Representa la versión suntuaria y estable de las dificultades de la cultura artística.

Una psicología delicada

Las expectativas culturales depositadas en esas instituciones están lejos de ser muy firmes. Presentan el aspecto de un mapa de geografías irresueltas, de un trazado tupido de divergencias. Poco tienen en común, por ejemplo, la definición del museo desde un punto de vista etimológico y desde un punto de vista administrativo. Funciones tan elementales como la conservación y la promoción son rivales y hasta opuestas en museografía. Y así sucesivamente. Solidez y precariedad están ahí fuertemente entreverados. En las salas de exhibición, pobladas de aparatos parecidos a sismógrafos, se presumen riesgos y se advierte calma.

Por otro lado, todos los museos se parecen un poco, pero ninguno tiene los mismos contenidos (los museos–réplica están por inventar). Las competencias de los museos histórico–artísticos deben definirse siempre según la singularidad de sus valores. En otras palabras, unos se distinguen necesariamente de otros y todos viven relaciones dialécticas en sus adentros, como los individuos. El museo proyecta la sombra de una gigantesca personalidad idealizada, de una realidad humana de personalidad irreductible, como la de un héroe. Su arquitectura es, en cierto modo, el envoltorio compacto de las pertenencias más frágiles de la psique histórica. No es que contenga evanescencias, pero sí productos de la imaginación, del sentimiento, de la maestría de las musas, etc. Mientras la sombra de su construcción se hace sentir como materia superlativa de una virtual humanidad superior, su interior se presta a hacer de óptimo escenario de conmociones, imprevisiones psicológicas y melodramas del gusto. Es un hábitat impresionable, enriquecido, durante las horas de apertura, por un abigarrado muestrario de caracteres que lo visitan e improvisan en él crisis de sensibilidad.

Henry James hablaba en *La Madonna del futuro* de un resignado desdoblamiento de la actitud del experto en la visita a un museo: «Al recorrer las galerías pueden esgrimirse dos tipos de talante [...], el crítico y el ideal. Se apoderan de nosotros a su antojo, y nunca podemos decir a cuál va a tocarle el turno. El crítico, singularmente, es el simpático, el afable, el transigente. Adereza las hermosas trivialidades del arte, su vulgar ingenio, sus gracias conscientes. Implica un generoso cumplido hacia todo aquello que transmite la sensación de que [...] el pintor disfrutó haciéndolo [...] Luego hay esos

otros días de fieros y fastidiosos anhelos (solemnes fiestas de guardar del gusto o de la fe) en que todo esfuerzo vulgar y todo éxito inferior nos producen hastío, y todo nos disgusta a excepción de lo mejor, lo mejor de lo mejor. En esas horas somos inflexibles aristócratas de actitud». El lugar de la acción del cuento de James es la galería de los Uffizi, un museo histórico donde es difícil escoger entre «lo mejor de lo mejor». En un museo tan frecuentado como ése habrá a diario cientos de casos fortuitos de crisis de actitud. Por algo son los Uffizi una institución fundacional en este tema.

Un reducto

El museo surgió como correlato del pensamiento historicista, más aún, como materialización efectiva y privilegiada del género literario *historia del arte*. La estela de Vasari y la historiografía de la Ilustración no fueron más que un aperitivo comparados con lo ocurrido en el siglo XIX. La «sed de pasado» de ese siglo de la historia forzó a abrir pinacotecas y galerías de arte, a cual más impresionante y completa. Las conquistas de la cultura artística en el siglo revolucionario no llevaron nombre de iglesia o palacio, sino de museo, o de palacios y conventos convertidos en museos. Si Hegel diagnosticó que con la etapa de la civilización que iba a presidir la razón soberana, el pensamiento y la reflexión, llegaba el fin de la función asignada en el pasado al arte, se comprimían como viejos objetos de culto en los espacios de los museos los depósitos testimoniales de la historia del arte, las representaciones del pasado artístico.

«La *ciencia* del arte es en nuestro tiempo –escribía Hegel– necesidad mayor que en los tiempos en que el arte procuraba ya por sí como arte plena satisfacción. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, y no con la finalidad de dar lugar de nuevo al arte, sino de reconocer científicamente lo que el arte es». El museo, reducto del entendimiento de lo artístico, se crecía al amparo de la filosofía de la historia. Según Hegel, la *ciencia* del arte, cuyo laboratorio por excelencia habría de ser el museo, libraba la batalla en la que se vencía la etapa de la civilización caracterizada por la vigencia de lo artístico. La embriaguez de sus triunfos se tradujo en los museos no en domesticación, sino en hipertrofia, en hidrópico pasado histórico, en reservas mayúsculas de vigencia de lo artístico, aptas para melodramatizar crisis del gusto. El arte, el elemento civilizador periclitado por la cultura de la razón científica, se hacía hueco en la cultura del museo. Y desde la fiebre historicista hasta hoy el espacio museográfico ha conocido un proceso de potenciación e incremento que no estaba previsto en la historia.

La alteridad es la regla que ordena ese espacio en el que se glorifica el coleccionismo. Con los museos se han creado zonas de influencia de una realidad desgajada, pero indómita para la impresionable sentimentalidad. Son energías centrípetas las que conducen la comunicabilidad de los exponentes artísticos a la red de museos. Son concentraciones insólitas las que se fijan en los muros. Acaban por equipararse a condensaciones ideales de sensibilidad. Pero, en lugar de confiarles la nuestra, preferimos cedérsela. Los museos son los depositarios plenipotenciarios de la visualidad artística. Absorben nuestro proyecto de educación sensible, al constituirse en ámbito incuestionable de la índole de lo estético. Son las nuevas catedrales, templos de la salvedad. Encarnan los moldes de irrealidades efectivas, «sueños suscitados en el orden de lo colectivo» (W. Benjamin), un cuerpo soñado que todo lo recuerda y sólo se parece a sí mismo. Un acuerdo onírico que la realidad debe rentabilizar como una instancia aparte de ella misma. La fórmula excepcional de experiencia que el museo conoce somatiza la realidad de la propia cultura actual, inclinada a revolverse en el escenario de su crisis. A su vez, el cuerpo del museo sirve a la comunidad para representar sus sublimaciones, como un adorno erógeno, valga la expresión.

Museografía del arte emergente

Los nuevos museos de arte contemporáneo, de los que se inaugura media docena cada año, por distintos que sean entre sí, están en sintonía con un mismo diagnóstico: el triunfo del museo como escenario funcional de la vida artística. Ni palacios, ni iglesias, ni salones, ni cámaras de comercio, ni despachos oficiales; la museología ha tenido que tomar el relevo. Si el museo se ha transformado en el refugio paradigmático de la cultura artística, entra también en sus responsabilidades la égida del arte emergente. Éste logra una forma de neutralización en su reconocimiento museográfico. Aquí los cuerpos extraños a la sensibilidad del gran público colonizan un espacio ya de por sí concebido como ámbito de extrañamiento de nuestras disposiciones. Ese recinto destinado a hacer vivir, en primer lugar, la propia liturgia del museo, se puebla de exponentes lo mismo que un santoral se llena de nombres. El canon artístico viene dado por la utilidad museológica, un atributo inerte que hemos reservado para lo mejor. La capacidad de elocuencia del museo se hace responsable de la administración de la estética de lo nuevo.

A las tareas tradicionales de conservación y exhibición, el nuevo museo de arte contemporáneo añade la de intermediario de la cultura actual y

regulador de su cotización. Esta función forzosa, puesto que nadie más se hace cargo de ella, hace del museo un teatro privilegiado para visualizar e interiorizar la modernidad. Por consiguiente, le corresponde también el papel de procurar la reconciliación entre arte nuevo y público, dos instancias disociadas hoy por hoy. La actualidad se presenta en el museo como una categoría modificada en historia, como elemento concluyente. Esta circunstancia convierte al museo de lo contemporáneo en inventor de la actualidad, en redactor de su discurso y en neutralizador de su relación con la historia. El propio discurso museológico se impone sobre el dictado artístico. La denuncia o la disidencia, que se instalan asimismo en sus salas como desacuerdos entre continente y contenido, adquieren la consistencia de un cuerpo disecado. De este modo se depositan en sus infraestructuras potestades anómalas, parecidas a las de un hipotético ministerio de la representación visual del presente. ¿Puede de verdad hacerse de un museo un órgano jurisdiccional de la vanguardia?

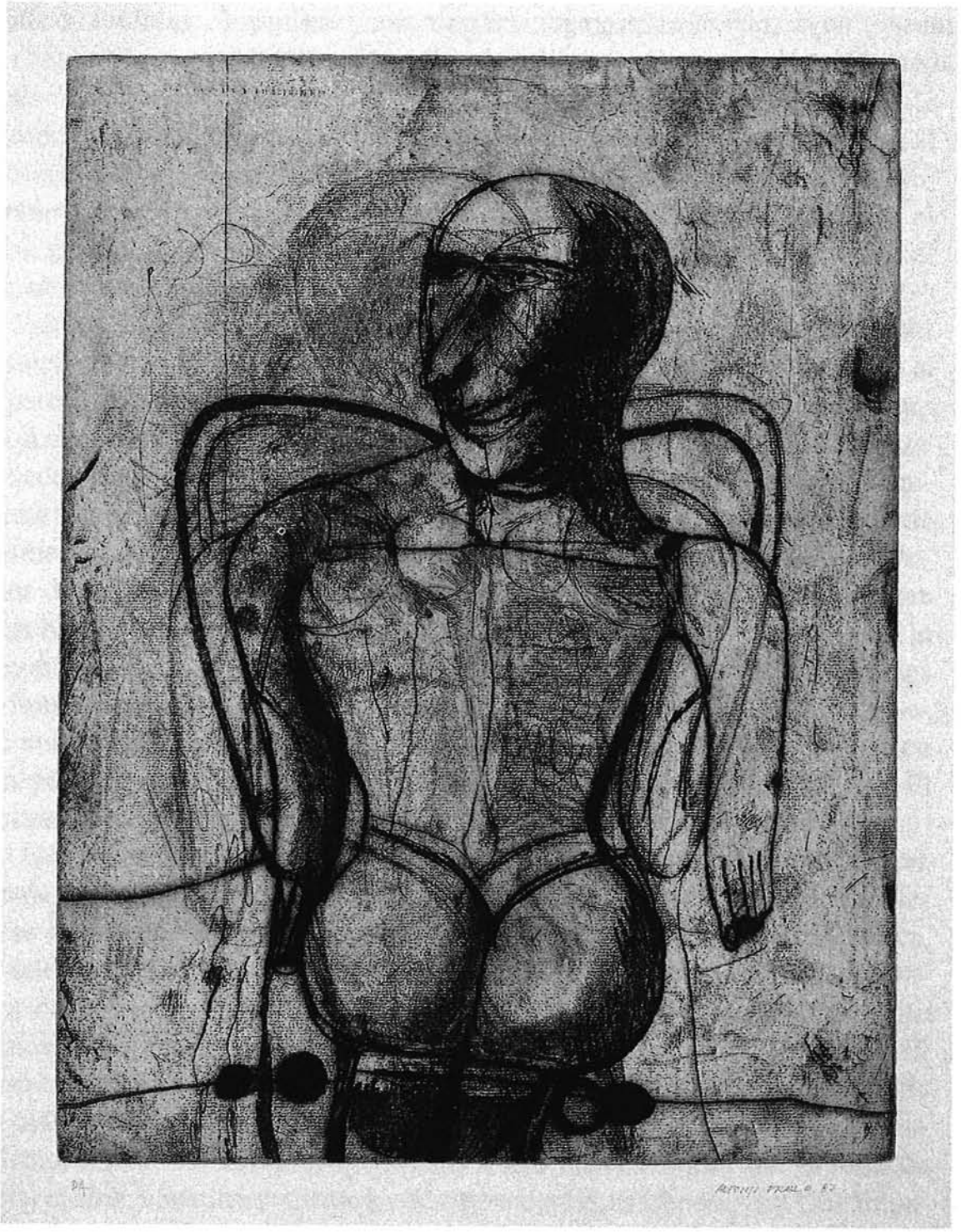
Plausible, potenciado en su capacidad representativa, el arte exhibido se hace a todos los efectos oportuno para las coordenadas «aquí» y «ahora». Más aún, de esta combinatoria resulta la posibilidad de que el museo ejerza de catalizador del presente. Ahí se ha descubierto su rentabilidad. La fibra sensible de la ciudad moderna, el museo de arte contemporáneo, mide la altura a la que se encuentra su actualidad histórica, redime de provincianismos y pasadismos, impulsa a la comunidad hacia las alturas del futuro. Porque el arte que resulta insólito en el presente dejará de ser incógnita a la altura histórica del futuro. La inversión museológica se rentabiliza en términos psíquicos. Bilbao, por ejemplo, es una «capital de la cultura mundial» gracias al efecto Guggenheim. La ciudad viste el Guggenheim–Bilbao–Museo como un amuleto que protege su evolución histórica.

Estos escenarios para una sensibilidad discrecional, estas psicologías de la suplantación construidas entre el invierno y la primavera, que han hecho mella en nuestras costas y cuya solicitud interna es tan impalpable, abundan en la geografía universal de los museos de arte contemporáneo. Una versión más discreta, menos apócrifa y más apegada a los contornos propios del coleccionar y del exhibir arte contemporáneo también existe. Pero son más bien la excepción. Si los museos hacen depender de sus políticas de ampliación, si así puede decirse, su propia supervivencia, el Guggenheim, por seguir con el ejemplo mencionado, que es un máximo en su categoría, busca la primacía en su campo mediante la extensión inflacionaria, con un programa de expansión, destinado a convertir la firma Guggenheim en una multinacional del museo. En cada satélite de esa constelación inflacionaria viene a instalarse el mismo inquilino: un arte tipológico de la

modernidad reciente, un mismo patrón de colección, que reclama supremacía sobre cualquier otro. Esta fórmula, tan sugestiva por múltiples razones y, por eso, exitosa, pone al descubierto una tendencia a la estandarización de los contenidos en la museología contemporánea.

Con medios mucho más reducidos abundan las versiones museológicas del coleccionismo que atienden a jeroglíficos estándar. Se ha producido, de hecho, una alteración, si así puede decirse, de la naturaleza del museo, al hacerle primar sobre el coleccionismo. Si el museo antecede a la colección, como estamos acostumbrados a ver en estrenos de edificios consagrados al arte emergente en todo el mundo, el orden de los factores fuerza a que el resultado de la suma parezca un simulacro.

Esto es, si primero se dispone la infraestructura museológica profesional básica y sólo después se crea la colección que da contenido a lo anterior, la libertad de integración de los exponentes que llenarán esa infraestructura está coaccionada desde un principio. Se impone sobre ellos con una ley de selección meramente anónima, cuyo criterio tiende a formarse en la estandarización. Por decirlo de otro modo: hemos asistido a la construcción de numerosos museos sin contenidos específicos, a la confección de envoltorios de individualidades culturales sin psique o que crecen con una psique insubstancial, corta, somera. Hasta previsible, se diría. Lo importante es la ley museológica, que va por delante del sentido de los exponentes mismos e impone su carácter. Esta dinámica propicia la superficialidad del contacto con lo artístico, porque precisamente este último factor se convierte en un postizo o, al menos, en un subordinado, en un valor dependiente. El museo se ha transformado en síntoma de una cultura artística mediática.

Que la colección no sea lo primero, que lo primero sea la mediación, resta relevancia a la coherencia objetiva y a la riqueza interior. Pretendemos que el museo actúe como primer interlocutor de la creación artística, y esto requiere, para darse en grado óptimo, que invirtamos arsenales enteros de sugestión. La ritualidad del museo, de la que se apropia este culto mediático que suplanta a la personalidad del arte, exige amplificaciones. El arte como cebo de su hábitat es un destino ingrato y, a su vez, la fórmula actual de su supervivencia. Reforzar la espectacularidad, incentivar el paroxismo, dilatar los efectos, exhibir las obras en el dominio de la feria de atracciones, constituyen necesidades museográficas imperiosas. Qué impaciencia la del determinismo ofuscado. Romper con la resistencia de un espectador estragado ante una personalidad indefinida, exige de la proyección hiperbólica de la estrategia museo sobre sus contenidos. Obtenemos relaciones mecánico–causales entre el museo y las obras, entre las coordenadas de la interlocución estética y sus efectos visibles.

¿Ha llegado el momento de suplantar al arte por sus guardianes? Tal vez estemos, más bien, ante el momento de velar por el sentir artístico, que ha salido defraudado de su encarecimiento. Más adelante tendrá su turno el museo, cuya misión es proteger, cómo no, sin infligir descalabros y sin afectos histriónicos.