

Juan Luis Moraza

In Museo Phemio (XXI notas sobre el museo de Arte Contemporáneo en las sociedades contemporáneas)

I. Si una obra de arte es un bien patrimonial, lo será no por una presuposición misteriosa, sino porque la experiencia del arte –a través de diferentes contextos culturales y temporales- es reconocida como capaz de enriquecer la vida, de ofrecer vivencias sensibles, emocionales, intelectuales, ideológicas altamente significativas. No sólo por condensar ciertos valores simbólicos, sino también y sobre todo (especialmente desde la eclosión de las sociedades no-unánimes propias de la modernidad), por aventurar posibilidades y experiencias en el límite de la cultura. Desde esta perspectiva, la elaboración artística se define como una creación patrimonial. Y el Museo no sólo un dispositivo de conservación, sino también una instancia determinante en el proceso de identificación y creación patrimonial.

Herederero del enigma de los gabinetes de maravillas tanto como del impulso analítico y racionalizador de la Ilustración, un Museo de Arte Contemporáneo es una cámara de tesoro público donde se activan esos condensadores de experiencia humana comparable que llamamos obras. No es un almacén, ni mucho menos un archivo, aunque sin las tareas de almacenamiento y registro perfectamente cubiertas, no podrían cumplirse los compromisos que el museo tiene respecto a lo que contienen y a quienes pertenece. Es más una selva, ecosistema de especies extrañas que constituyen patrimonio experiencial de la humanidad.

II. El museo como entidad pública –bien en términos de titularidad o de uso- es un fenómeno propio de la modernidad. El museo fue causa y consecuencia de la experiencia moderna: una representación y de la socialidad y un catalizador de la socialidad. El museo, incluso privado por propiedad, pertenece a lo público por responsabilidad. Los propietarios no compran las obras, sino ciertos derechos de exhibición y privación, asumiendo además ciertas responsabilidades que impiden una disposición absoluta. Lo público no se reduce a un Estado, ni a una población en un sentido directo –habitantes pertenecientes a cierta comunidad-. Lo público supone una comunidad global que incluye ancestros y descendientes. Pertenece a la diversidad radical, de la que ninguna singularidad cultural puede pretender apropiarse para su beneficio o uso privado –ni siquiera cuando el sujeto sea una sociedad concreta... Así, lo público tiene responsabilidades patrimoniales que son independientes de la titularidad –pública o privada- de la propiedad de las obras. Incluso cuando las obras pertenecen a propietarios privados, estos detentan derechos de intercambio de un patrimonio que debe ser protegido frente a cualquier envite del desarrollo o la especulación. Los acuerdos

internacionales exigen una intervención pública en beneficio de aquellos productos culturales, que como las obras artísticas o el patrimonio, se consideran como bienes colectivos, de los que toda la población tiene derecho a conocer y disfrutar. La conciencia patrimonial justifica que todo lo que afecta a un Museo Público no deba circunscribirse a una política de gasto sino de inversión pública, pues estaría más ligada a políticas patrimoniales que a políticas culturales. Incluso si el Museo incluye entre sus actuaciones actividades de producción propias de un centro artístico, o actividades didácticas o promocionales, toda esa diversidad de tareas, constituyen facetas ligadas a la adquisición, conservación, valoración y promoción del patrimonio público, de lo público como patrimonio.

III. Los sistemas de validación del contexto artístico incluyen diferentes agentes y grados de participación, pero suponen un proceso complejo y completo de consensos sectoriales que en su conjunto y su secuencialidad representan lo público. Según Alan Bowness, el proceso de validación del arte contemporáneo supone un sistema de consensos encadenados que involucran a diferentes agentes: En primer lugar (1), una obra es valorada consensualmente por otros artistas, agentes de elaboración, que disponen de un conocimiento íntimo que les permite apreciar las posibles aportaciones de cierta obra al saber del arte. En segundo lugar (2), es valorada consensualmente por críticos, teóricos, comisarios, etc. Es decir, agentes de interpretación, que la introducen dentro del plano del discurso y de la historia. Este nivel incluye a los museos como instancias de interpretación. En tercer lugar (3), una obra es valorada por galeristas, coleccionistas, museos, inversionistas, etc. Es decir, agentes patrimoniales. Y en cuarto lugar (4), una obra es valorada por diferentes esferas públicas, desde los aficionados hasta el público general.

Este sistema de procesos consensuales articulados, incorpora diferentes modos y grados de implicación. Y envuelven un juego de interrelaciones en el que todos los agente son imprescindibles. En el mejor de los casos, es un sistema complejo y ponderado de limitaciones recíprocas; en el peor de los casos, una divinización organizada del rumor. Desde 1984, año en el que Bowness propuso su ensayo sobre las condiciones del éxito, el orden de estos niveles de consenso se ha transformado profundamente, pero no los tipos de agentes en sí. Conforme más se ha conformado un «sistema del arte», tanto más ha descendido el artista en la pirámide laboral del arte, mientras los mediadores de interpretación y gestión, así como los agentes patrimoniales, han fortalecido su lugar en la cadena de valor. No obstante, a pesar de la complejidad de las interacciones del sistema, la precariedad del arte es proporcional a la desarticulación y al aislamiento, cuando no la ignorancia recíproca, entre los diferentes tipos de agentes. El Museo de Arte Contemporáneo es un ingrediente fundamental en esa necesaria cooperación, pues afecta a los todos los niveles de la cadena de valor: (1) Puede permitir una interacción real entre artistas, tanto presencialmente como a través de las obras. (2) Puede propiciar una indagación discursiva, al favorecer el ejercicio de los agentes de interpretación. Y puede contribuir a una puesta en valor de las obras de arte dentro del contexto global del sistema internacional del arte. (3) Puede facilitar la articulación entre los sistemas simbólicos y los sistemas de mercado de los que inevitablemente forma parte, contribuyendo a la estabilización del valor de mercado de las obras. (4) Puede favorecer la interacción entre las obras y los espectadores. A través de exposiciones, muestras, programas educativos, etc. (5) Puede, además, posibilitar interacciones entre los diferentes agentes implicados, a través de programaciones y encuentros.

IV. Un Museo de Arte Contemporáneo no sólo asume una ineludible responsabilidad patrimonial, a través de sus compra-ventas y sus exposiciones, sino que es un lugar privilegiado para la reflexión performativa sobre la noción de patrimonio. Más allá de su consideración genérica de «conjunto de bienes», el patrimonio es un núcleo fundamental de la socialidad, ya que en sí mismo, organiza derechos y responsabilidades alrededor de un sistema simbólico de valores. Un Museo de Arte Contemporáneo no es, así, un depósito sino una agencia patrimonial que organiza el sistema de valor.

V. Fundada en 1945 específicamente para proteger el patrimonio cultural frente a cualquier instrumentalización, explotación o destrucción derivada de causas naturales, ideológicas, comerciales o financieras, la UNESCO fue progresivamente debilitando ese objetivo, al integrar las políticas culturales en las estrategias de desarrollo (*Declaración sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*, 1966). En un proceso paulatino, la reflexión sobre el «desarrollo cultural» y «la dimensión cultural del desarrollo» (*Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, 1970), concluyó definiendo la cultura como un factor económico fundamental, e identificando cultura y desarrollo (*Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales*, 1982). El reconocimiento por parte de la UNESCO (París, 2003), de una noción de patrimonio que no sólo incluye monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también un patrimonio inmaterial —que incluiría tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía— confirma el sometimiento intensivo del patrimonio a la lógica de un mercado general. De un lado, no impide el desarrollo de una legislación internacional que permite la aplicación de los derechos de propiedad intelectual y los sistemas de patentes, no sólo sobre creaciones humanas, sino incluso a elementos naturales, mediante la codificación de los códigos genéticos. De otro lado, posibilita la aplicación de la noción de patrimonio inmaterial sobre creaciones personales e industriales, facilitando el desarrollo de una economía patrimonial como explotación de servicios y acontecimientos.

VI. Desde la experiencia moderna, el arte ha contribuido a una apreciación estética de cualquier aspecto de la realidad, por muy conflictivo, terrible, insustancial, insignificante, o banal que pueda ser considerado socialmente. Romanticismo, naturalismo, realismo, surrealismo, dadaísmo, conceptualismo, minimalismo, contextualismo, simulacionismo ...han configurado un campo artístico que ha rehabilitado estéticamente el espectro completo de objetos, acontecimientos, y fenómenos que existen. Este proceso de estetificación difusa, ha contribuido a extender malentendidos sobre una abolición de cualquier sistema de valor patrimonial. Un siglo después del primer ready-made, que ganó su prestigio desde el contraste entre las expectativas de excelencia que provocaba el espacio mesmerizado del Museo decimonónico, el Museo de Arte Contemporáneo no puede pretender propiciar esas expectativas de excelencia, plagado como está de cosas indiscernibles de las que el espectador puede encontrar fuera de él. Tampoco puede mantener indefinidamente la legitimidad de sus límites si reconoce su falta de singularidad. Simultáneamente, en el discurso se explora una artísticidad potencial y ubicua —al negar cualquier estatuto de excelencia hacia el acontecimiento artístico—, ...y en la práctica se produce la fetichización de sólo unos pocos objetos, fenómenos o acciones, al presentarse distinguidos —mediante designación o contacto— por el ámbito artístico. Paradójicamente, ciertos discursos sobre la abolición de la excelencia, en nombre de prácticas participativas, sostienen prácticas de exclusión, en una suerte de nueva e indiscernible aristocracia. En el contexto del arte

contemporáneo, y del Museo de Arte Contemporáneo, la consideración sobre el patrimonio y sus responsabilidades, supone una discusión sobre los presupuestos de valor inherentes a la modernidad y sus derivados postmodernos. La puesta en valor de lo considerado como patrimonio supone el establecimiento dinámico de un campo no neutral de valores, de una ética patrimonial que discrimine grados de relevancia. Dado que los recursos –psíquicos, intelectivos, espaciales y financieros- siempre son limitados, si todo se considera un patrimonio homogéneamente extenso, difícilmente podrán establecerse prioridades y responsabilidades patrimoniales.

VII. Independientemente de las diferentes dataciones respecto al origen de la modernidad (atribuido por unos a la Enciclopedia, otros al humanismo renacentista, otros al Derecho Romano, otros a la democracia griega, incluso algunos al neolítico...), existe un cierto consenso respecto a su naturaleza; En su enorme diversidad, la definición de la modernidad incluye una cierta ilusión de socialidad, de Derecho, de emancipación y bienestar para el mayor número, de racionalidad, heterogeneidad, diversidad, y civilización. La crisis de la modernidad se ha producido de forma extrema en las formas culturales de la vida social: el trabajo, la economía, la política, la ciencia, las relaciones humanas y de forma general, todos los órdenes de la vida, se organizan socialmente de formas muy peculiares pues concilian perfectamente los más sofisticados dispositivos técnicos y simbólicos, con los modos de organización y de conducta más despóticos y bárbaros, propios de la antigüedad. En nuestras «sociedades del conocimiento» actuales, adecuarse a esas formas postmodernas supone antropológicamente entrar en consonancia con el «eterno premoderno» del hecho (del poder de facto) por encima del Derecho. En realidad, el arte es seguramente el último reducto de la modernidad dentro de las sociedades contemporáneas. En la experiencia artística –en su irreductible y paradójica diversidad- aún se contiene una ilusión emancipatoria, una decisión de responsabilidad compartida, una búsqueda constitucional para la sociedad. El Museo de Arte Contemporáneo asume institucionalmente esa responsabilidad moderna.

VIII. El Museo de Arte Contemporáneo es un lugar de representación en el que la sociedad se hace presente de modo intensificado. No es un parlamento ni un ágora, pero asume modos de discusión, negociación y existencia social, bajo ciertas condiciones estructurales, propias de la representación que permiten que la complejidad de los procesos sociales se despliegue sin muchas de las perturbaciones de lo real. Aunque lo que el Museo tiene de parlamento o de ágora no suponga el ejercicio de responsabilidades ejecutivas o legislativas, la representación no es inocua. Sus efectos reales suceden a través de transformaciones personales. De acuerdo a una lógica fractal, el todo de lo social está contenido en la parte, en el Museo de Arte Contemporáneo. En este contexto, ¿habrá que elegir entre elitismo y participación? Es una dicotomía falsa. ¿La responsabilidad social será elitista cuando no es asumida por la mayoría? ¿Y la irresponsabilidad será social si es ejercida por la mayoría?

Parece evidente que un Museo de Arte Contemporáneo de titularidad estatal, asume ciertas responsabilidades públicas derivadas de su lugar constitucional. Principios de igualdad, accesibilidad, proximidad, transparencia, horizontalidad, deben impedir cualquier forma de discriminación, tanto en lo que se refiere a los visitantes, cuanto a los programas, los contenidos y las obras. Esto no significa que la gestión y el funcionamiento del Museo puedan restringirse a sistemas asamblearios, estrictamente horizontales, sino a sistemas de co-regulación permanente. En cualquier caso, cualquier modelo puede practicarse de forma ejemplar o perversa. Una estructura jerárquica es inherente a la complejidad estructural. Desde el nivel inorgánico al nivel social, desde los más sencillos seres pluricelulares a las más intrincadas sociedades animales o

humanas, desde la literalidad corporal hasta las intrincadas formaciones psíquicas, una organización jerárquica de niveles es inherente a la complejidad estructural. Lo que no justifica las jerarquías, sino la necesidad de confrontarlas a las exigencias de complejidad y sostenibilidad que puedan permitir la eclosión del arte.

IX. Un Museo de Arte Contemporáneo siempre está en crisis, en tanto asume las paradojas del arte como propias. En muchas ocasiones, las necesidades de legitimación o de financiación pueden llegar a eludir y suplantar esa crisis sustancial por sistemas de planificación y desarrollo, productividad y planes estratégicos, bien ligados a modelos de políticas de proximidad –asumiendo como propios los mismos criterios de evaluación de políticas culturales que se utilizan para la industria del espectáculo o los servicios administrativos-, o bien ligados a modelos de políticas de excelencia -destinados a introducir el Museo de un mercado de valores y competencias supuestamente objetivo e internacional.

Las intenciones de ser un museo social, suelen suponer asumir como propios los criterios de evaluación social propios de la propaganda, que apoyados en la teoría de la información y la comunicación, tienden a subvalorar las capacidades perceptivas de los espectadores, y consiguientemente sobrecargan el encuentro con las obras de arte con protocolos de acceso e interpretación. Y las intenciones de «convertirse en un museo de referencia», o «entrar en un circuito» suelen suponer asumir como propios los sistemas de valoración y elección de programas y de artistas provenientes de la gran industria internacional del arte ...lo que como consecuencia provoca una normalización extendida y una falta de singularidad en los museos, una desproporción entre importación y exportación cultural, y consiguientemente, una desatención injustificada hacia artistas no extranjeros.

X. Una traducción demasiado literal y reducida de la noción de «servicio público» de los Museos de Arte Contemporáneo en relación a lo que –también de forma demasiado precipitada y acrítica se entiende por «sociedades contemporáneas», sólo perpetúa una concepción del arte reducido a fenómeno cultural, esto es, a un mecanismo de conservación ritual. Desde la antropología, se explica cómo cada cultura es dictatorial, al basarse en un sistema de exclusiones e inclusiones que subdetermina la acción, el pensamiento, y el sentimiento. Los Museos de Arte Contemporáneo cumplen funciones públicas, lo que no significa que su existencia y funcionamiento deban adecuarse a los índices de audiencia, a políticas estratégicas de carácter gubernamental, ni de índole ideológico ni de índole económico. El mejor modo de contribuir a las funciones públicas del Museo de Arte Contemporáneo, es conseguir que éste asuma como propias las funciones del arte. Digamos que el arte sirve a la sociedad siendo arte, no pretendiendo identificarse con la sociedad. Por lo demás, incluso el más aislado de los artistas pertenece a la sociedad. La sobredeterminación de las funciones públicas se tiende a malinterpretar como unas exigencias de «servicialidad» que impiden precisamente el ejercicio de sus tareas. Una noción literal de «obra participativa» contribuye a perpetuar esta reducción clientelista. Si un Museo de Arte Contemporáneo es un centro cívico, lo será en tanto lugar de redefinición de lo cívico.

XI. En su razonable intención de ofrecer experiencias artísticas, el Museo de Arte Contemporáneo no debe olvidar sus responsabilidades patrimoniales. La dicotomía entre objeto y experiencia es ajena a la naturaleza del acontecimiento artístico. El universo de la experiencia es intransferible, ajeno a evaluaciones, y por ello plenamente instrumentalizable.

XII. Cuando el Museo de Arte Contemporáneo queda asimilado a la lógica de producción de experiencias, corre el riesgo de quedar a merced de la fascinación del espectáculo y los efectismos, sean efectismos sensoriales, efectismos emocionales, efectismos conceptuales o ideológicos.

XIII. La sustitución del rango de los objetos por el de la experiencia apuntaría al reconocimiento de la actividad creativa del espectador. Desde esta consideración, tanto la obra como el Museo se justifican por su capacidad para propiciar experiencias. Ello no supondría prescindir o devaluar los medios mediante los cuales esa experiencia es posible. Muy al contrario, los medios son determinantes y significantes en la experiencia que pueden ser capaces de propiciar. El universo de las obras pertenece a un campo de categorías, a un espacio de compromisos disciplinares que en cierto grado organizan la experiencia, tanto de elaboración como de fruición. Esos compromisos disciplinares suponen la comparecencia de experiencias compartidas, modelos y saberes. Dicho de otro modo, los campos disciplinares son condensaciones de experiencias, más que estructuras académicas. Aunque una obra se justifique por las experiencias que puede ser capaz de provocar, la apreciación de la obra va más allá del reconocimiento de la importancia de los medios, supone reconocer que la obra como tal excede el campo incierto de las experiencias que es capaz de suscitar, y supone también reconocer la naturaleza intransferible de la experiencia.

De hecho, las exposiciones y las muestras de obras de arte forman parte de las actividades de un Museo tanto como los programas didácticos, las visitas guiadas, la señalética, los folletos explicativos, los eventos, las publicaciones, etc... Y todas esas actividades son inductoras de experiencias artísticas. Las obras de arte son un caso particular, pero altamente significativo. De hecho, en términos presupuestarios existirá una diferencia entre los gastos de adquisición de patrimonio, y los gastos en servicios o actividades culturales. Esta diferencia es significativa incluso en casos en los que se trate de obras inmateriales o performativas, que podrían resultar indiscernibles de actividades de animación cultural dentro de los museos.

XIV. Independientemente de las diferentes dataciones respecto al origen de la modernidad (atribuido por unos a las Vanguardias, por otros a la Enciclopedia, por otros al Renacimiento, por otros al Derecho Romano, por otros, en fin, a la democracia griega, incluso por algunos al neolítico...), existe un cierto consenso respecto a su naturaleza; En su enorme diversidad, la definición de la modernidad incluye una cierta ilusión de socialidad, de Derecho, de emancipación y bienestar para el mayor número, de racionalidad, heterogeneidad, diversidad, y civilización. La crisis de la modernidad se ha producido de forma extrema en las formas culturales de la vida social: el trabajo, la economía, la política, la ciencia, las relaciones humanas y de forma general, todos los órdenes de la vida, se organizan socialmente de formas originales muy peculiares, pues concilian perfectamente los más sofisticados dispositivos técnicos y simbólicos, con los modos de organización y de conducta más despóticos y bárbaros, propios de la antigüedad. En nuestras «sociedades del conocimiento» actuales, adecuarse a esas formas postmodernas supone antropológicamente entrar en consonancia con el «eterno premoderno» del hecho por encima del Derecho. En realidad, el arte es seguramente el último reducto de la modernidad dentro de las sociedades contemporáneas. En la experiencia artística –en su irreductible y paradójica diversidad- aún se contiene una ilusión emancipatoria, una decisión de responsabilidad compartida, una búsqueda constitucional para la sociedad. El Museo de Arte Contemporáneo asume constitucionalmente esa responsabilidad moderna. Pretender adecuar el Museo a una sociedad innovadoramente regresiva, no sólo traiciona la condición del arte contemporáneo, sino

la del propio Museo. Ni el artista ni el Museo pueden traicionar la confianza pública depositada en ellos para intensificar la experiencia y proteger a la cultura de sus propias inercias y designios.

XV. El campo artístico ha sido el contexto de elaboración humana más atrevido, más experimental, más autocrítico. Un Museo de Arte Contemporáneo está inherentemente comprometido a ese legado. Precisamente por ello, está simultáneamente comprometido con una reflexión distanciada sobre la experiencia moderna, con puesta en crisis de sus contenidos, contrarrestando el desgaste académico o cultural de la experiencia moderna. Sin ese distanciamiento crítico, el Museo de Arte Contemporáneo será un mausoleo de la modernidad. Pero, ¿en qué consistirá el cuestionamiento de una experiencia que de forma autoinmune se presenta a sí misma como un irreductible cuestionamiento? Pues la máxima astucia de la academia moderna consiste en convencernos de que su antiacademicismo, de su anti-institucionalidad, de su vocación antihegemónica... Desde luego no podrá consistir en una reacción anti-moderna, recluida en una u otra tradición del pasado. Tampoco en una hiperrealización de la crítica moderna, convertida ahora en una crítica antimoderna. Ni mucho menos una mera reinserción cultural de la modernidad, convertida en un valor inopinable. Es más, Las discusiones y dicotomías clásicomodernaspostmodernas respecto a la tradición y la modernidad, el ensimismamiento y el contextualismo, se realimentan recíprocamente como un modelo obsesivo de forma sin movimiento, y un modelo histórico de movimiento sin forma... Tampoco podrán confundirse los retornos con los retrasos, y difícilmente podrán formularse relecturas de la modernidad sin lecturas modernas. La función autorial es una condición necesaria para el establecimiento de una «lectura», por lo que también el Museo debe reconocer su falta de neutralidad, sin delegarla al refugiarse tras función propiciatoria de la libre interpretación de la audiencia. Como agente simbólico, el Museo de Arte Contemporáneo supone el límite entre el arte y la cultura, entre la sociedad y su fuga.

XVI. El presente no coincide con la actualidad. El museo es un dispositivo cultural que activa la profundidad del tiempo, mediante una asunción de responsabilidad sobre el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. El presente siempre refuta la actualidad. El tiempo del Museo es presente. La necesidad o a que-
rrencia de «ser contemporáneo» es probablemente un síntoma de una disposición alejada del presente.

XVII. Cada ser vive en un universo perceptivo extenso, continuo e ininterrumpido. La novedad del mundo no es la profusión de imágenes, sino su sobredeterminación funcional. La diferencia entre una puesta de sol y una valla publicitaria estriba en el carácter interesado, en el programa de transformación de la percepción y la conducta implícito en los dispositivos publicitarios, quintaesencia de la cultura como didáctica, como medio de formación de opinión. En realidad la cultura es el medio y el mensaje del adiestramiento cultural. Si bien es cierto que el arte ha cumplido a lo largo de los siglos y las culturas, funciones de transmisión y adiestramiento cultural, la modernidad convirtió las obras de arte y los museos de arte, en incidencias y excedencias en el límite de la cultura. El Museo de Arte Contemporáneo no es un santuario protector contra y frente a un mundo de imágenes devoradoras. Es más bien un dispositivo de uso voluntario, que puede permitir una formación personal frente a la cultura. Las obras de arte no pertenecen a las ciencias normativas: ni a la lógica –jurisprudencia del pensar-, ni a la ética –jurisprudencia del hacer-, ni a la estética –jurisprudencia del sentir-. Si el arte no es prescriptivo, sino expositivo, como un modelo de presencia no impositiva, tampoco el Museo será obligatorio, ni siquiera propositivo.

XVIII. Si el museo asume su responsabilidad tanto respecto a lo que contiene como arte, como a aquellos a los que se dirige, debe sustituir la lógica epistémica de la representación por una lógica anaxiomática de la presencia. Una obra de arte no queda explicada por ninguna explicación, ni tampoco por una contextualización temporal, espacial, social, cultural, tecnológica. Tampoco queda totalmente explicada por las condiciones que la hicieron posible, ni siquiera por la declaración de intenciones del autor, o por la edición de un comisario. Las informaciones relativas a las condiciones de posibilidad y existencia de las obras, los datos sobre el contexto epocal, sobre las determinaciones ideológicas, sobre las interpretaciones previas... pueden resultar útiles, pero no son suficientes ni necesarias para un acercamiento a las elaboraciones artísticas. Los intentos museísticos por «acercar» las obras a los espectadores, mediante dispositivos de contextualización o interpretación, funcionan a menudo como sustitutos de la contemplación, como suplentes de interacción. Los textos contextualizadores, y la pretensión de propiciar una aproximación a la obra a través de una lógica discursiva, generan la falsa expectativa de una comprensión. Nada perturba tanto la percepción significativa de una obra de arte como la sobredeterminación significativa, que a veces sobreviene por los excesos del comisariado, o de la «edición» de las obras en dispositivos didácticos.

Sólo existe diálogo cuando la lógica del discurso se quiebra, se suspende en la intensidad de una transformación recíproca. No basta con el establecimiento de conexión, de discursos interrumpidos, encuestas, preguntas y respuestas, y otros sistemas formales de conexión sin vínculo. En muchas ocasiones, la apología del diálogo encubre la imposición al espectador de una interpretación preestablecida que se vehicula a través de un dispositivo formalizado, donde la supuesta interactividad sólo consiste en un mecanismo dirigido de opciones predeterminadas. Las exigencias de inmediatez «en tiempo real», y las opciones anticipadas por el dispositivo interactivo, debilitan al usuario frente al programador, niegan el tiempo interno de la contemplación y el desarrollo de experiencias no programadas por el discurso.

XIX. Si la obra es obra, es porque existe un espectador transformado, al que algo en el encuentro con la obra le ha provocado algún efecto sensible, emocional o intelectual. La relación entre espectador y obra no sucede a través del discurso, por compartir información, ideas o modos. La experiencia de la interacción es más parecida al modo en el que la vibración de las cuerdas de la nota de un piano suenan al verse afectadas por las vibraciones de las cuerdas de la misma nota producidas por otro piano. Para que eso se produzca, deben darse ciertas condiciones de proximidad y de afinación. No es, pues, una cuestión dialéctica o hermeneútica, ni tampoco una reflexión pensante... todas ellas condiciones no suficientes y no necesarias. Se trata de la coincidencia de cierta intensidad condensada en la obra y cierta disposición de intensidad en el sujeto presencial. Es menos una transferencia que una interferencia. En el contexto del arte, la contemplación significa un encuentro con lo real de la obra que se produce mediante la suspensión del juicio. La contemplación no es pasividad, sino disposición al encuentro. La contemplación es precisamente una quiebra de la lógica del sentido. Y sin ella, las obras de arte quedan reducidas a paquetes de información culturalmente codificable. Esta reducción equipara la obra de arte a cualquier producto industrial.

XX. La obra de arte es causa y efecto del autor. La función autorial implica una agencia responsable más que una expresión o una propiedad intelectual. Los procesos de elaboración, al involucrar niveles articulados de lo real, lo imaginario y lo simbólico, son constituyentes de la subjetividad y de la intersubjetividad. Y si la obra constituye al autor, la relación entre la obra y el espectador es también constituyente: La

contemplación involucra lo que en el espectador es activo, activando su imaginario, reconfigurando su universo simbólico, y afectando a lo real de su deseo. Esto es, la obra convierte al espectador en autor, pero no de la obra, sino de su experiencia. La función autorial supone una responsabilidad ineludiblemente social respecto a los actos, y es una condición necesaria, aunque no suficiente-, para la democracia. Pues la función autorial representa la responsabilidad de la parte respecto al todo social. La autoría compartida no divide la función autorial entre los participantes, sino que la multiplica. Por eso no por ser compartida evita los posibles efectos de poder. La democracia presupondría la existencia performativa de ciudadanos, es decir, agentes sociales. Pero su responsabilidad se no se cifra sólo en todos, sino también y sobre todo, en cada uno. En términos sociales, ser autor es algo más que una ciudadanía administrativa, o una pertenencia comunal. La agencia social supone un grado de responsabilidad que excede con mucho los ritos de participación formal que hoy se entienden como manifestaciones de la democracia. Suponer que es el museo el que debe transformarse para ser adecuarse a la democracia, elude la ausencia de una responsabilidad en la sociedad que permitiese identificar a nuestras comunidades culturales como democracias, olvidando la adecuación extrema de estas sociedades a sistemas de comunicación, producción y consumo que distan mucho de ser igualitarias, proporcionadas o justas.

Muchos de los conflictos que las democracias occidentales deben resolver, son apenas los síntomas de una falta extensa e intensa de responsabilidad democrática compartida; de una deficiencia en las funciones autoriales; de una carencia de ciudadanía. La democracia sólo comparece como ausencia, como mito dinámico. Un Museo de Arte Contemporáneo es un ecosistema de participación voluntaria que conlleva responsabilidades simbólicas, sociales y patrimoniales, en el autor, en la obra, en los gestores, en los vigilantes, en los departamentos didácticos, en los espectadores. La obra de arte y el acontecimiento de la obra y el espectador, son un caso excepcional de relación implicada, de autoría social. Quizá el museo pueda abordarse como un modo para repensar la democracia, toda vez que la obra de arte es uno de los pocos testimonios vívidos de una autoría, de una responsabilidad pública, simultáneamente causa y consecuencia de un trabajo no alienado. El artista recibe el privilegio de una dedicación libre a cambio de una aportación de las riquezas contenidas en la obra.

XXI. Lejos de Alejandría, las nueve deidades siguen habitando el Museo de Arte Contemporáneo: tragedia, pantomima, comedia, poesía épica, historia, poesía lírica, música, danza, astronomía... Apolo ya no las preside, y Melpómene, Polimnia, Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Terpsípore, y Urania, se enmascaran y se esconden para evitar cualquier noticia de su persistencia. Desalojado también Logos, los nuevos ocupantes, sapiens sapiens, australopitecus, cromañones, neandentales, erectus, habilis, en todas sus encarnaciones contemporáneas de alto artificio, inspirados por Phemios, han despejado los salones para evacuar cualquier fantasma. Los pequeños fenómenos psicológicos –miedo, olvido, pudor, querella, descaro, exceso, perversión, aburrimiento– representan el arte, invirtiendo la catarsis en conjuro. La transparencia del rumor asusta a la complejidad de lo poético. Así la heurística extenua la creación, por lo que resultará impensable lo que no se explica desde sus condiciones de posibilidad. Y a pesar de los planes, lo impensable es lo real.

Biografía

Doctor en Bellas Artes por la UPV-EHU (1994), recibe la beca del Banesto en 1990, y la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, en 1991. Miembro fundador del colectivo CVA (1980-1985) junto con Marisa Fernández, con el que creó obras de un marcado conceptualismo. Es profesor titular del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo y ha ejercido la docencia en la Universidad del País Vasco, siendo también profesor invitado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en la École d'Art de Marsella, en la Universidad de Tirana, en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid, la Universidad de Buenos Aires, o la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Ha organizado y participado en diferentes seminarios, cursos y jornadas sobre creatividad y producción artística en la nueva sociedad del conocimiento, como por ejemplo «ARTE y SABER» (Arteleku. San Sebastián y UNIA, Sevilla, 2004); el Congreso «La mujer ante el umbral del nuevo milenio» (Universidad de Salamanca- The British Council. Salamanca, 1996); o el «XII Congreso Internacional de Estética» (Universidad Autónoma de Madrid, 1992); entre otros. Su exposición reciente más destacada fue «república» en 2015 en el Museo Reina Sofía (Madrid).