

José Luis Brea, El museo contemporáneo y la esfera pública

José Luis Brea

Libertad, igualdad, fraternidad. Este triple canto ordenó una cierta agitación ciudadana, una efervescencia callejera que cambió radicalmente nuestro mundo. Por debajo de su proclama latía mucho, toda una forma diversa de comprender la existencia humana, lo social, la misma concepción moral del existir del hombre en la tierra, eso que haciendo todavía un homenaje desde lejos a Hannah Arendt podemos llamar "la condición humana". Lo que allí emergía poseía un alcance entonces todavía difícil de interpretar, y en cierta forma no puede dejar de resultarnos misterioso que esa proclama compartida, encendida como una chispa de complicidad prendida simultáneamente en una gran multitud de los espíritus, nos interpele tanto todavía. Tanto, que no estaría demasiado errado el punto de vista que sostuviera que todo el tiempo histórico venido después, después de aquel encendido canto, ha tenido más que nada como sentido y encargo -el de interpretar el significado, o si queréis el de dárselo en los hechos, de aquellas tres proclamas. Libertad, igualdad, fraternidad. Quiero con esto decir que nuestro tiempo, aunque tan alejado en apariencia de la tensión histórica que diera vida a aquella proclama, bebe todavía el mismo reto, que es un reto no resuelto. Como ha escrito Charles Taylor, en Fuentes del yo, "aún está por entender la insólita combinación de grandeza y peligro, de grandeur et misère, que caracteriza a la edad moderna. Percibir plenamente la complejidad y la riqueza de la edad moderna es percibir hasta qué punto estamos todavía inmersos en ella, pese a todos los intentos de rechazarla".

Si el punto de vista defendido por Taylor es cierto, y yo lo comparto en buena medida, toda la construcción de la identidad moderna, del yo en ella, depende de la posibilidad de definir al sujeto en un orden moral, de responsabilidad sobre la propia acción pública. Eso significa que toda la contemporánea tendencia a afirmar los poderes y derechos del yo, de la interioridad, la privacidad o la intimidad, fracasaría siempre si quisiera ignorar esta dimensión moral que se proyecta en el escenario de lo público, sobre la que se basa y estructura toda la construcción del yo moderno. Dicho de otra manera, y vamos entrando en materia: que para la modernidad -y para nosotros mismos, habitantes de su legado- el ámbito del yo y la privacidad es un constructo dependiente de la esfera de la acción práctica prioritariamente, y por serlo así viene obligadamente sometida a su dialéctica con la esfera de lo colectivo, de lo público, de lo social. Dicho de otra forma, todavía: todo aquello que podríamos llamar, tomando ahora la expresión de Giddens, "las transformaciones de la intimidad", debe necesariamente contemplarse en el contexto de las propias transformaciones de lo público características de las sociedades actuales -ya que cualquier especulación acerca de la consistencia constitutiva del yo pasa por el reconocimiento de su ubicación en el espacio de lo público, de la ciudad. Esto es, y si me permitís que resuma ahora en un pequeño epigrama, que en la modernidad la construcción del yo, de la identidad, se cumple en un orden primordialmente político (también en el sentido en que polis es la ciudad, el territorio de los "varios", de los "múltiples"), y que cualesquiera

estructuras de la intimidad o de la privacidad poseen necesariamente su proyección en el dominio de lo público, y que es la dialéctica problemática que se establece entre ambas esferas la que alimenta de complejidad la misma realizabilidad de aquella triple y encendida proclama: "libertad, igualdad, fraternidad".

Me gustaría que se retuviera esta sugerencia -e incluso que se la reconociera en la órbita del trabajo que a mi modo de ver ha llevado más lejos en su radicalidad la reflexión política sobre el sentido del capitalismo en las sociedades actuales. Me refiero al Antiedipo de Deleuze y Guattari, publicado hace ahora ya 30 años, y a su puesta en evidencia de cómo un modo de construcción de la subjetividad es por entero dependiente (por serlo de ordenamiento específico del espacio de la representación), de la hegemonía de un modelo históricamente determinado -y despótico por cierto- de organización social y política del mundo: el modo del capitalismo. Bajo ese punto de vista, la producción experimental del yo y los dominios de la identidad y el sujeto pueden pasar a incluso ser concebidos como trabajos de intervención radical, y el desarrollo de "estrategias de la intimidad", o de agenciamientos experimentales en el orden de la gestión del deseo y sus figuras, se despliega en un campo politizado de trabajo revolucionario, capaz además de proyectar su eficacia transformadora a toda la esfera de lo social mismo.

#

Se ha dicho que el conflicto político esencial de lo moderno es irresoluble porque los objetivos de libertad e igualdad (o libertad y justicia) son incompatibles. Esta es una idea casi generalizada en el universo de la filosofía moral y política contemporánea, y la resolución que unos u otros pensadores proponen suele atravesar la priorización de una u otra idea reguladora, en detrimento de la segunda. Si hablamos de pensadores neoliberales, veremos cómo ponen el énfasis en una idea debilitada de libertad, poco menos que identificada con la mera libertad de actuación en el ámbito de las relaciones económicas, y en que el pluralismo de las visiones del mundo y las ideas del bien no es superable, por lo que no cabe pensar ninguna conceptualización de una idea de justicia o del bien común que no sea puramente procedimental -esto es, limitada a la mera moderación regulativa del conflicto de los intereses.

Si hablamos en cambio de los pensadores comunitaristas, lo que parece inadecuado es considerar como punto de partida la afirmación de la irreductible libertad del individuo, toda vez que pensar a éste fuera de su posición en un contexto comunitario dado significa desconocer la verdadera condición del yo, impensable fuera de su posicionalidad en el seno de una comunidad, compartiendo sus creencias, sus relatos constituyentes y los hábitos de comportamiento regulados por ellos. Aquí una idea de la justicia ya no meramente procedimental es pensable, desde la defensa revisada de un posible socialismo radical, cuya realizabilidad no se concibe en los términos de ningún esencialismo histórico, sino como resultado de la elección de una opción plausible a partir de la mera radicalización del mismo proyecto democrático. La toma de partido a favor de constituir la en hegemónica no atraviesa entonces y nunca la suspensión del diálogo público o el conflicto de las interpretaciones sino que justamente al contrario depende de la radical multiplicación de los escenarios del diálogo público -o lo que es lo mismo, de la producción activista de lo público como dominio políticamente activo.

Sea como sea, parece que inevitablemente aflora en este debate sordo entre distintas concepciones

políticas el eco de un clásico conflicto de las esferas: la de lo público y la de lo privado. Un conflicto larvado en todo el despliegue del mismo proyecto moderno, que acaso tenga el misterio de su resolución justamente en la tercera de las voces, la de fraternidad.

¿Qué podría ella -la idea de fraternidad- significar hoy, todavía? Puede que todo el misterio del engranamiento no resuelto entre lo público y lo privado, e incluso entre los ideales de libertad y justicia -resida justamente aquí, en esta necesidad de repensar y dar sentido (y resolver entonces en los propios hechos) la misma idea de fraternidad.

Una idea que sin duda concierne de modo muy específico a la esfera de la experiencia estética -pues es en ella donde se depositaba el contenido mismo del sentimiento de gregariedad, de comunidad. Su dimensionamiento antropológico, allí donde un concepto meramente instrumental de la idea de razón especulativa como garante de la capacidad de juzgar coincidentemente era trascendido. La experiencia, en efecto, de la coincidencia no condicionada en el juicio de gusto -era en última instancia el argumento máximo de reconocimiento de hermandad de la especie humana que los ilustrados podían imaginar. Y por ende esa experiencia de hermandad antropológica -sobre la que se apoyan tanto todas las estéticas de la catharsis como las estéticas de la solidaridad al estilo de la rortyana- esa experiencia de hermandad se afirmaba como principal motivo de la fruición estética. Dicho de otra forma: el origen del placer estético no era puesto por ninguna experiencia sensorialista del objeto como tal: sino por la experiencia de reconocimiento de una semejanza estructural con los otros sujetos en la coincidencia incondicionada en el juicio de gusto, en la valoración del objeto y en la misma experiencia, nombrada como tal con acuerdo unánime, de la belleza.

Resulta evidente que ese sueño de universalidad hermanada de la especie humana en el juicio de gusto es un sueño roto, cuyo etnocentrismo en torno a unos imaginarios compartidos por la organización específica e históricamente determinada de una hegemonía cultural ha sido ya puesto en evidencia, por lo que la pregunta que ahora se alza es desde dónde, y cómo, restaurar el "efecto de hermandad", la experiencia de fraternidad, de comunidad.

Quizás es de ella de lo que habla Agamben, cuando en ese hermoso libro que es "La Comunidad que viene", quizás el más enigmático ensayo en su exquisita brevedad de los que están brillando en este final de milenio, cuando en ese hermoso libro sugiere:

"seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma -ésta es la tarea política de nuestra generación". Una tarea, nos atrevemos a añadir, que sin duda compromete de manera directa, y por las razones que ya hemos ido insinuando, a la misma esfera de la estética, de la experiencia artística. Una esfera estética, en todo caso, y por su parte, explícitamente politizada -obvio es decirlo.

#

La tensión dialéctica entre lo privado y lo público no ocupa un lugar marginal en el proyecto ilustrado, su discusión es central a toda la construcción de la visión moderna del mundo. La misma idea de una razón especulativa -lo que con Kant podríamos llamar una idea de la Razón pura- no es pensable al

margen de la disposición de un mecanismo de "puesta en lo público", en el escenario del contraste dialógico, de los propios juicios, de las propias opiniones. No es extraño que los intentos contemporáneos de reconstrucción de aquel sujeto trascendental kantiano se resuelvan siempre en la construcción especulativa de un ámbito público de intercambio del pensamiento, de la acción comunicativa: por ejemplo, en la idea de una razón pública de John Rawls o en la de una Comunidad de Comunicación en Habermas. El mismo carácter sintético de los juicios, y la naturaleza "convergente" de los procesos de la razón, permitía confiar en que de la confrontación de las opiniones (el kantiano público enunciarse del pensamiento) cabría esperar la obtención de un consenso superador. La confluencia entre el mecanismo cognoscitivo, productor de verdades científicas, teóricas digamos, y el mecanismo de construcción social, política, de la "verdad jurídica", de la verdad práctica y moral, era requerido -y en ello precisamente se fundaba la presunción de una índole moral del sujeto, fluídamente habitante a la vez de su propio interior autónomo e incondicionado, de su propia "privacidad", y de la polis, de la ciudad, de lo público.

Todo la construcción histórica del estado de derecho y la democracia parlamentaria, como el instrumento capaz de garantizar que no se interrumpía ni lesionaba la libertad o autonomía de la voluntad individual por encadenarse al mandato de la ley promulgada por el derecho -si es que éste en efecto resultaba emanado de un proceso de acuerdo en lo público asistido potencialmente al menos por la totalidad de la ciudadanía-, dependía, y depende, precisamente de esta dialéctica. Podríamos incluso entender que toda la tradición hegeliano-marxista de la izquierda no hizo otra cosa que intentar extraer las consecuencias directas de esta fe ilustrada en el mecanismo de la puesta en público del propio pensamiento como mecanismo de construcción doblemente valiosa de verdad científica y valor moral. Toda vez que esa fe habría de necesariamente desembocar en una afirmación del carácter "trascendental" del espíritu, del carácter público del sujeto de la historia, y consiguientemente en la afirmación de la plena legitimidad de legislar la totalidad del universo de las relaciones políticas y económicas precisa y únicamente desde la consideración del interés común, público -incluso allí donde él llegara a suponer el rebasamiento o la denegación del privado.

Evidentemente fue ahí donde la dialéctica privado / público reveló, históricamente hablando, su carácter contradictorio -y fue Habermas quien en su análisis de la esfera de la publicidad burguesa puso esta contradicción en evidencia de manera más clara. Si la de lo público surge en la ilustración como esfera implícitamente impolítica -e incluso antipolítica, puesto que su misión era preservar la libertad de expresión pública del pensamiento contra el poder político, contra la ingerencia estatal- lo cierto es que su politización progresiva en los siglos XIX y XX, toma definitivamente cuerpo en un programa orientado precisamente a la construcción histórica de un sujeto colectivo de la Historia -que cuestiona y posterga los propios derechos del individuo, de la privacidad.

La reacción burguesa contra ese proceso evidencia que el carácter impolítico con el que surge la estructura de la publicidad, de la esfera pública, no era inocente: sino plenamente instrumentada por los intereses de dominación de la clase entonces en ascenso. La despolitización de la esfera de lo público -cuyo modelo originario por cierto no era otro que la tertulia literaria- estaba en realidad presupuesta y requerida desde su nacimiento, y aunque ella diera pie al mecanismo parlamentario e incluso a todo el experimento socialista, su desactivación como estructura politizada resultaba fundamental, movida por un interés bien poco altruista.

Con su producción en efecto no se trataba tanto de garantizar los derechos del libre pensamiento, la libertad de interpretación del mundo o la defensa de la propia idea del bien -como de asegurar la plena autonomía de la voluntad, de la libertad de actuación, en el orden de las relaciones económico-productivas, en la esfera misma del mercado. Que su restricción a ello colapsaba toda posibilidad de eliminación final de la totalidad de las relaciones de dominio del hombre por el hombre estaba claro - toda vez que la presunción de un acceso en igualdad de condiciones a esa libre acción era una falacia evidente, rápidamente desenmascarada por la crítica de la ideología.

La emergencia como tal de una genuina esfera de lo público, políticamente activa, habría entonces de ser rápidamente neutralizada. Ello -mediante procesos que sería aquí imposible intentar reconstruir, pero entre los que la misma mediatización de lo político y la conversión en espectáculo de todo el dominio de la representación no son los menos importantes- se ha cumplido ya plenamente en las sociedades actuales. Es a partir de ello que cobra pleno sentido la afirmación de Habermas: en las sociedades actuales, el dominio de lo público no está dado como tal dominio activo -sino que su construcción es, en todo momento y a cada ocasión, tarea. O la también conocida afirmación de Kluge, recordándonos que la producción de una esfera pública es en las sociedades contemporáneas inevitablemente efímera, eficaz sólo por un tiempo muy breve y cada vez un objetivo más seriamente amenazado.

#

Abandonaré aquí definitivamente esta reflexión acerca de lo público y lo privado en abstracto -y la cuestión de su despolitización programada en las sociedades actuales-, cuestiones que estoy seguro reaparecerán en el debate, para centrarme a partir de ahora y en exclusiva en la consideración de la suerte de un dispositivo específico, que si no me equivoco tiene que ver con este mismo impulso moderno de producción de un dominio de lo público -y su crisis actual con la misma desactivación como esfera políticamente activa de lo público en las sociedades actuales. Me refiero, como es obvio, al dispositivo museístico, y en particular al museo de arte contemporáneo.

Puesto que ello es bien conocido, no me extenderé en plantear una genealogía moderna del museo que lo relacione con el propio proyecto ilustrado. Para lo que aquí nos interesa, me limitaré a sugerir que obviamente la aparición histórica del museo en el contexto del proyecto ilustrado tiene que ver con esa vocación ecuménica característica que aspira a establecer una definición genérica y universalizada de la misma condición humana. En términos generales cabe en primer lugar decir que el museo depende de una concepción "enciclopédica" -clasificable, archivística, como Foucault ha mostrado- del saber, del conocimiento. Si hacemos referencia a dos tipos de museos específicos -el antropológico y el de arte- encontraremos que este dispositivo emergido para inventariar y repertorizar los saberes (y hacer pensable su sumatorio abstracto), tiene además una segunda misión todavía más importante: referirlos a la propia historia del hombre como productor del mundo e inventar a éste como tal trascendental universal, como humanidad, como especie que se afirma más allá de toda particularidad -es en ese sentido que Foucault decía que "el hombre" era un invento reciente.

Ya hemos sugerido hasta qué punto el efecto primordial de la experiencia estética es el del reconocimiento mutuo en un orden de gregariedad -el reconocimiento en el compartir un imaginario no sólo individual, privado, sino universal, común a todos los hombres. De ahí que el museo -si se quiere

como broche o eslabón final de una sucesión de construcciones del espacio público que empieza en el teatro y sigue en el jardín barroco y en la fiesta cortesana, y termina en la exposición universal o el parque temático contemporáneo- de ahí digo que el museo resulte el episodio más refinado y con mayor potencial para esta producción no sólo de lo público como espacio, como topos: sino también de lo público como lugar del mutuo reconocimiento en la identidad compartida, justamente en el presunto compartirse universal de la experiencia estética. El objetivo del museo es la producción del sujeto universal, colectivo, la producción misma de lo público, de la propia "condición humana" como universal y predicable de todo sujeto de conocimiento y experiencia.

Si esa condición humana fuera pensable como tal, en efecto y definitivamente, el museo sería su casa en la tierra. No el gobierno o el estado, no el parlamento de las naciones o la declaración universal de los derechos del hombre: donde la totalidad de los hombres se llamaban a mutuo reconocimiento de una identidad universal compartida -era justamente en el territorio del museo. Y para ser más precisos, en el museo de arte, por recibir él el encargo de inventariar el repertorio de las formas capaces de reclamar el reconocimiento complacido, la fruición catárticamente compartida, de la especie toda, el inventario de los objetos de gusto capaces de espontáneamente obtener el consenso universal de los espíritus.

A un ilustrado le cabría concebir que la norma del juicio deductivo matemático no necesariamente lo obtendría, o que la afirmación de la autonomía de la voluntad tampoco: pero siempre estaría convencido de que la escucha de una sinfonía o la contemplación de la Gioconda lo obtendría de modo espontáneo y sin duda. En ella, en el territorio de la experiencia estética -y de ahí la importancia de su educación para el proyecto moderno- el ilustrado encontraba ese factor de hermandad última, de mutuo reconocimiento definitivo: de ahí que al respecto su topologización pública resultara fundamental. No hay, podríamos decir cargando las tintas, experiencia estética privada. Sólo en tanto se diera en lo público cobraba tal experiencia estética sentido. No es, por tanto, que el museo responda al proceso de democratización de las sociedades contemporáneas. Es que ese proceso -entendido en términos rigurosamente modernos- proyecta justamente sobre el museo el encargo de producir el dispositivo de escenificación histórica en el dominio público de ese imaginario universal que haría creíble la presuposición de existencia de la humanidad -del universal hombre- como tal.

#

La definición de un ámbito de comunicación auténtica, directa y no mediada, para la totalidad de los seres humanos, para el universal hombre, habría sido entonces el objetivo último del museo, cuya responsabilidad no es otra que dar soporte, en el orden de la representación, a la fantasmagoría de una res-pública, de un dominio de la interacción pública entre los espíritus universal y no mediada. La significación e importancia extra-artística del dispositivo está entonces a la vista: es él el que recibe el encargo de hacer pensable el sueño de una comunicación directa y universal entre los sujetos de conocimiento, dando en él fundamento no sólo a la forma de organización social y política que históricamente emerge en ese momento -el estado de derecho apoyado en la democracia parlamentaria: lo que podemos llamar la forma republicana como tal-, sino también una conceptualización específica del instrumento de legitimación genérico de los discursos y enunciados de saber, la razón misma, y ello tanto para los dominios puramente especulativo-científicos como para

la misma esfera de los comportamientos prácticos, para la esfera de la moral y la ética.

No es necesario decir que ese es justamente el primer nivel al que cabe hablar del fracaso del museo como tal. El sueño universalista de una comunidad global de los espíritus se revela un sueño inconsistente, cuando no un sueño interesado de dominación: el sueño etnocéntrico -y logocéntrico- de un modelo cultural hegemónico. La fantasmagoría universalista -prendida en el museo como en la feria universal- choca con la evidencia de la dispersión de los imaginarios, de las particularidades diferenciales de lo cultural, con la multiplicación de las formas del ordenamiento simbólico. Y el sueño de un repertorio unificado, espontáneamente reconocible como patrimonio unánime del universal "hombre" capaz de apuntalar un orden en lo público de consenso unificado, sirve por entero a los intereses de dominación de una conceptualización específica del sujeto -racial, sexista y culturalmente orientado- en sus pretensiones de ser reconocida como modelo universal.

Frente a esa topología universalista y unificadora que alienta la conceptualización moderna, ilustrada, del museo, el contemporáneo afloramiento a la evidencia de la dispersión de la diferencia cultural reclama al contrario un sistema fragmentarizado y disperso de heterotopías, de escenarios multiplicados en una red ajerárquica de representaciones de la diferencia, de lugares para la disposición de imaginarios multiplicados. Lo que se soñaba bajo la perspectiva de la convergencia enciclopédica en un sueño de encuentro ecuménico se dispersa ahora en un sistema satelizado y excéntrico de lugares otros, de "platós", en los que comparecen de forma efímera y estratégica las puntuales emergencias de un imaginario desregulado, estallado en el rizoma contemporáneo de la multiplicación de las diferencias -que más que a la enciclopedia ilustrada se parece ahora a aquél catálogo delirante y febril que Bouvard y Pecuchet comenzarían a elaborar, y nada ni nadie podría ya nunca culminar.

#

La fantasía de una comunicación universal y auténtica entre los espíritus, que alienta la aparición moderna del museo, fracasa a un segundo nivel: aquél para el que ese sueño de intermediación y autenticidad colapsa en la emergencia irreversible de las industrias culturales -que irrevocablemente absorben la institución museística a su seno. La fantasía de un orden de las relaciones de comunicación entre sujetos, no sometido a su reducción cosificada bajo la prefiguración de la forma de la mercancía, se desvanece, restando únicamente la evidencia de su integración como engranaje en el seno de un sistema del arte exhaustivamente organizado bajo el mandato regulador del tejido económico-productivo. En vez de constituirse en el instrumento eficaz para asegurar una recepción universal de la experiencia estética, no reservada a una clase privilegiada de los sujetos de conocimiento, el museo se transfigura en eficiente operador integrado en un sistema del arte exhaustivamente organizado en los términos de la industria cultural.

Se cumple de esa forma una reducción de las dos vías -coleccionismo público, coleccionismo privado- que instrumentan la distribución social del conocimiento artístico bajo una prefiguración común: la de la reducción de la obra de arte a su forma mercancía. El museo fracasa así también como dispositivo garante de un acceso público y no restringido al patrimonio del valor estético -para convertirse en un mero aparato efectivo para la plena instrumentación del interés comunicativo por la industria cultural, su supeditación a la regulación por el mercado. En esas condiciones, los sueños de universalización de la experiencia estética -en lo que habrían de apuntar a una extinción del existir separado de lo

artístico como tal, proyectándose por tanto de modo aporético en la emergencia histórica de un dominio autónomo de la institución-Arte- se desvanecen. A su rebufo no aparece sino una desasosegante relación de tensión autonegadora mantenida, resuelta en el agonismo de una histéresis crítica -que obliga a jugar el incómodo papel del agente doble, para utilizar la expresión que Hans Haacke hizo célebre- cuando no en la actualmente entronizada falsa conciencia cínica, tristemente adoptada por una gran mayoría de los artistas -para no hablar del resto de los agentes sociales implicados en la escena.

#

Se trataría entonces, me parece, de proceder de urgencia a un desmantelamiento sistemático de la misma idea moderna de museo, mostrando lo inevitable de su fracaso en cuanto ideal regulador, para a partir de ello desenmascarar su funcionamiento efectivo como puro mecanismo legitimador del estado de cosas existente, un estado de cosas caracterizado por la plena absorción del sistema del arte por la industria cultural en su contemporánea forma espectáculo. Me atrevería a decir que ese desmantelamiento desenmascarador -y la producción estratégica de dispositivos alternativos de afloramiento de un dominio público no depotenciado políticamente- ha sido, en muy buena medida, uno de los más constantes leit motifs de las prácticas artísticas críticas de la segunda mitad de siglo -y lo cierto es que algunas de las lecturas críticas que con mayor fortuna están empezando recientemente a revisar su historia apuntan en esta dirección. No soy historiador, ni tengo vocación alguna de parecerlo, así que no es en modo alguno mi intención reconstruir aquí esa pequeña historia crítica.

Por lo que a mi se refiere, mi única intención ahora ya es catalogar, muy brevemente y para terminar, alguna de las direcciones en que esa producción experimental del (no)museo ha sido abordada, desde el terreno de las mismas prácticas artísticas, y si acaso especular por un momento, para terminar en ello, con una consideración de los potenciales de futuro que a esas estrategias de resistencia contra- o post-museísticas pueden hoy reconocérseles.

#

La primera es una línea de global cuestionamiento de la misma autonomía del arte -y quizás toda la órbita del conceptualismo esté marcada por ese objetivo, que es un objetivo de autorreflexión crítica, de autonegación. Podríamos ejemplificar de manera paradigmática esta línea estratégica en el concepto ampliado de arte y la idea de escultura social de Beuys. Se trata aquí de plantear una crítica frontal al mismo existir separado de la institución-Arte, operando en una dirección de extinción global de los dispositivos sobre los que se estructura su misma historicidad efectiva. Así, se trataría de poner en suspenso la regulación por la forma mercancía de la obra de arte: al respecto no son espúrios todos los procesos de desmaterialización de ésta, todas las referencias al proceso, al trabajo con el propio cuerpo y la acción, a la intervención en el paisaje o el espacio de la vida cotidiana, ... en definitiva todos los procesos que plantean una alternativa al condicionamiento de objeto -siempre sometido a su alienación por el poder transfigurador de la mercancía. Simultáneamente, se trata de poner en suspenso la organización social de la división del trabajo, eliminando -cuando menos en lo que a la experiencia estética se refiere- la diferencia entre productor y consumidor, entre artista y hombre común. La declaración beuysiana de "todo hombre es artista" vuelve a aparecernos paradigmática, siendo el objetivo último la reapropiación integral de sus potenciales de experiencia por

parte del sujeto de conocimiento. Por último, y como tercer nivel de este horizonte de extinciones figuradas que comprometen el cuestionamiento frontal de la autonomía del arte, el de su propia institución pública en tanto que cristalizada en aparato de estado. La defensa beuysiana de una democracia directa vuelve sin duda a aparecerse como el mejor ejemplo de este planteamiento. Tan obvio es que este triple juego cuestiona desde luego en profundidad la existencia de la propia institución museística, como que la respuesta de ésta no puede ser otra que la transformación efectiva de sus estructuras para dar en ella cabida y absorber todo aquello que tan frontalmente la cuestiona - obteniendo a cambio una legitimidad aumentada y, a la vez, neutralizando el valor de resistencia específica que todo ello conllevaba.

#

La segunda línea de actuaciones -y creo necesario disculparme por recurrir a fórmulas que en su voluntad de clarificación casi pedagógica es seguro que incurrirán en constante simplificación- se dispone bajo una perspectiva más oblicua y estratégica: no dándose como misión tanto la negación y el cuestionamiento frontal de la misma existencia autónoma de la institución-Arte -cuanto una intervención estratégica en ella, buscando la generación específica de dispositivos alternativos de producción de esa esfera pública, en los márgenes, fisuras y periferias de la propia industria cultural, dándose por objetivo la apertura y producción de territorios, de dominios o dispositivos, en los que hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Sin duda, todo el desarrollo de dispositivos mediales -todo lo que se ha llamado media.art- participa de este propósito. La generación de dispositivos independientes de distribución del conocimiento artístico -desde el espacio alternativo o el trabajo en el espacio público, social o urbano, a la web independiente, pasando por el propio trabajo en el entorno crítico de la revista o en la misma producción media.artística estrictamente concebida y desarrollada como tal-, esa generación de dispositivos se plantea aquí como objetivo operativo inmediato de generación de modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente post-museales, para los que el entorno espacializado del museo como topos, como lugar organizador de la recepción social de las prácticas comunicativas, carece de atributos definitivamente tentadores.

Las transformaciones a las que aquí el museo es convocado poco menos que rozan sus límites. Muy en concreto por una razón casi estructural que afecta al modo mismo de ser de los objetos cuya recepción pública le corresponde administrar: toda vez la naturaleza específicamente medial -y por tanto deslocalizada- de dichos objetos y su carácter cada vez menos sustanciado en una referencia material inmediata, requeridora de un dispositivo espacializado de organización de la recepción pública, es una realidad histórica cada vez más indiscutible. Que a partir de ello al museo no le queda otro remedio que reestructurar sus dispositivos de recepción pública, y los modos de contemplación que sea capaz de articular, parece una evidencia. Como lo es que cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social -y menos como contenedor espacializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del "valor estético". Cada vez más, en definitiva -y sin duda ese es el futuro del museo- como sistema o constelación diseminada de dispositivos deterritorializados operando a favor no del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino al contrario a favor de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado

en el dominio de lo público.

#

Creo que estos son algunos de los desafíos que al museo le cumple en nuestros días afrontar. Para lograr hacerlo -resistiendo tanto a la presión que lo atrae al seno de las industrias del entretenimiento como a la instrumentación política que proyecta en él un interés exclusivamente legitimador de su propia actuación- no creo que disponga de otro instrumento que el mismo que le dio nacimiento. Su capacidad de generar como activa una esfera pública -de encuentro activo entre ciudadanos, entre sujetos de conocimiento y voluntad reunidos para discutir y libremente decidir sobre la conducción común de los asuntos que les conciernen, reunidos para, en última instancia, producirse y reconocerse en su diferencia recíproca como genuina comunidad -como tl vez esa anunciada por Agamben "comunidad que viene".

Acaso deba el museo en ello, y de cualquier forma, aplicarse mucho, pues vienen tiempos y posibilidades tecnológicas que muy previsiblemente le rebasen en sus capacidades -sobre todo por lo mucho que rebajan los requerimientos infraestructurales necesarios para cumplir tales funciones. Si ello es así, puede que en efecto y muy pronto, el museo habite en tiempo prestado -y nuevos dispositivos neomediales de distribución social de la experiencia estética comiencen a rebasar su hegemonía contemporánea.

#

Sea ello así o no, creo que las radicales transformaciones que en el ámbito de lo visual están teniendo lugar en las sociedades contemporáneas señalan un doble reto. Para los gestores públicos responsables de estas instituciones, el de actuar con presteza y visión histórica frente a lo crucial de las transformaciones en curso. Y para cada uno de nosotros, el de comprometer nuestro trabajo para lograr que el sentido de esas transformaciones no se resuelva en mera absorción de las prácticas artísticas por las industrias del entretenimiento, y sirva en cambio y todavía -cuando menos tentativamente- a los intereses de generación de plataformas de comunicación directa y no mediada, al desmantelamiento de la representación como instrumentadora de toda nuestra relación con los mundos de vida, a la construcción efectiva de nuevas formas de comunidad que, sin confundirse con la forma expropiada que ellas adoptan en lo mediático, permitan el encuentro y el diálogo libre y participativo en un dominio de lo público no neutralizado.

Una responsabilidad que, sin duda, es de alcance político -y que es forzoso asumir, dejando atrás el clima de decepción anticipada que delega toda la responsabilidad de la historia, after the facts, en las ciegas manos de los procesos que rigen los sistemas sociales (lo que en última instancia significa abandonarlos al mejor interés e las industrias). Cualquier cosa que las prácticas visuales, lleguen a ser, nuestra responsabilidad es intervenir para conducir sus procesos de transformación conforme a objetivos éticos, sociales y políticos, libre, voluntaria y racionalmente definidos y asumidos.

Es mucho lo que está en juego. No sólo el futuro de las propias prácticas de la comunicación visual, sino también -y reconociendo la tremenda incidencia de éstas en el mundo contemporáneo, su capacidad casi absoluta de condicionar los mundos de vida actuales- el de la totalidad con la que ellas se relacionan, en la que ellas se inscriben. Como quiera que sea, y sea cual sea la posición que particularmente adoptemos frente a ello, ésa -y es muy grande- es ahora, en efecto y definitivamente,

nuestra absoluta y propia responsabilidad -como artífices de un tiempo que ahora ya, y si no me equivoco, ha comenzado.

El presente texto desarrolla una conferencia impartida dentro del ciclo "Intertextos y conteminaciones", organizado por la Dirección General de Museos de la Generalitat Valenciana y coordinado por José Miguel Cortés y David Pérez. El conjunto de las conferencias ha aparecido en un volumen colectivo publicado con el mismo título en la colección Signo Abierto de la Generalitat de Valencia.