

Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 122-127

Adolfo Vásquez Rocca*

Se intenta aquí superar la tradicional antinomia entre arte y tecnología. En cambio, se propone una comprensión del arte posmoderno a partir de la inscripción del artista en el seno de una cultura de la información. Es así como asistimos a un cambio de paradigma en el estatuto del arte, a una revolución en la escena artística y de nuestros regímenes de visibilidad, de allí la necesidad de explorar el desarrollo de las estéticas de la virtualidad que nos instalan en nuevas lógicas de producción de verdad, emancipadas del museo como instancia última de legitimación artística.

Palabras clave: museo, régimen de visibilidad, verdad del arte, pliegue.

Intenta-se aqui superar o tradicional contraste entre arte e tecnologia. Entretanto, propõe-se uma compreensão da arte pós-moderna a partir da inscrição do artista em base à cultura da informação. É assim como assistimos a uma troca de paradigma no estatuto da arte, a uma revolução na cena artística e de nossos regimes de visibilidade, daí a necessidade de explorar o desenvolvimento das estéticas da virtualidade que nos traz novas lógicas de produção da verdade, emancipadas do museu como instância última de legitimação artística.

Palavras-chaves: museo, regime de visibilidade, verdade da arte, pliegue.

We try to surpass the traditional antinomy between art and technology. We propose an understanding of the postmodern art from the inscription of the artist in the core of a culture of information. We assist to a change of paradigm in the status of the art; to a revolution in the artistic scenario, and in our visibility regimes. Hence the necessity to explore the development of the aesthetics of virtuality that puts us in new logics of the production of truth, which are emancipated from the museum as the last instance of artistic legitimating.

Key words: museum, visibility regime, truth of the art, fold.

ORIGINAL RECIBIDO: 30-I-2008 – ACEPTADO: 22-II-2008

* Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor del Instituto de Filosofía de la PUCV, del Departamento de Artes y Humanidades de la UNAB y profesor asociado al grupo Theoria, proyecto europeo de investigaciones de postgrado, UCM. E-mail: adolfovrocca@gmail.com

1. Megalópolis, transformación del estatuto del arte y cultura global

En la ciudad global, en la megalópolis hiper-conectada y sus carreteras de la información —entre el flujo y la densidad de las unidades de datos— nos desplazamos a través de figuras y entidades híbridas, espectros de una cultura post-humana, capturadas y encapsuladas en bloques de bits.

Las nuevas mega-ciudades con sus sofisticados proyectos de desarrollo urbano, basados en su prioritaria preocupación por la conexión inmediata con otras ciudades globales y el desarrollo de megaestructuras arquitectónicas multifuncionales y autosuficientes, han provocado la desertificación del entorno y gestionado el hábitat sofocado de los nuevos centros comerciales, recintos-feriales y estadios cubiertos. Son los nuevos invernaderos, caparazones para una vida que apunta —en la era del capitalismo integral— a la total absorción del mundo exterior en un interior planificado en su integridad¹.

Asistimos así a la transformación del estatuto de lo real y a la diversificación de las formas de *producción de verdad* y de circulación de ideas y obras, con la consiguiente aceleración de su difusión telemática, así como a los procesos de descentramiento que instalan el arte en un nuevo horizonte de interactividad y resonancias políticas globales.

Es en este contexto donde cabe revisar las funciones del museo, prin-

cialmente en su papel de archivo que fija la verdad del arte, esto es, como el dispositivo fundamental de la autorreflexión en orden a construir un imaginario epocal en el cual reconocerse, ejercicio verticalista desde el cual se pauta la cultura y se administra el gusto.

Hoy, en nuestras sociedades líquidas del flujo y la deriva de la identidad, el arte no puede ser fijado e inmovilizado para ser objeto de pro-



Pedro José Figueroa, "Bolívar y la alegoría de América", 1819, óleo/tela, 125 x 97 cm (detalle). Colección Casa Museo Quinta de Bolívar, Ministerio de Cultura

cesos de indexación. Hoy —como nunca— arte y vida se codeterminan y se copertenecen (Vásquez, 2006), y ha sido precisamente la digitalización de las imágenes, su tránsito e incluso su constante y aleatoria modificación por parte de usuarios que comparten en la Red sus licencias creativas, lo que configura nuevas formas de transferencia de conocimientos y circulación de imágenes en una nueva comunidad virtual sin centro y sin periferia. Una

Red que se articula a partir de un entramado de navegaciones o trayectos enlazados y federados: multilíneas en paralelo que pueden ser contempladas en su conjunto, de modo horizontal. Esto funda un nuevo orden de visibilidad abierto a los puntos de contraste y fractura con los discursos canónicos, unidimensionales y políticamente correctos, a la vez que propicia la creación cooperativa y la acción colectiva de inteligencias. Es precisamente aquí donde el descentramiento aparece como la estrategia más efectiva para deconstruir la lógica del discurso único, de "la verdad del arte", que precisamente el museo tradicional lucha por preservar. Así pues, se enfrentarán esta memoria despótica, archivística y docu-monumental del museo con la memoria relacional, interproductiva, de las tecnologías informáticas.

2. Virtualidad, producción simbólica y régimen de visibilidad

Debe resaltarse, por más que parezca evidente, que el museo no siempre ha estado ahí, ni seguramente estará ahí eternamente. Como cualquier otra institución humana debe situarse social, histórica y epistémicamente, ya que pertenece a un determinado proyecto cultural, civilizatorio cabría decir, y cobra sentido como parte de un conjunto de prácticas de representación y asentamiento de la verdad específicas de una época. El museo, como institución epocal, no puede por tanto ser ajeno a las transforma-

ciones tecnológico-comunicativas, ni a los modos de producción artística y cultural derivados de dichas transformaciones, al modificarse las formas de representar simbólicamente, de construir la verdad y la memoria, notas identitarias que le permiten al ser humano su autocomprensión y –con ello– su sentido de pertenencia e inclusión en las comunidades con las que se identifica y en las que se reconoce (Marchán, 2006).

En las sociedades informatizadas y globalizadas, el museo ha sido desplazado de su papel hegemónico como administrador del régimen de visibilidad de una cultura, de dispositivo de verdad, para dar paso a nuevas prácticas artísticas de producción simbólica de imágenes y relatos –asociadas con la digitalización y la virtualidad–, estrategias de reconocimiento siempre provisionales propias de las identidades en fuga y del tránsito constante del animal que se desplaza en asentamientos nómadas. Este activismo a la vez político y medial que propician los dispositivos digitales de interacción social, genera modos de comunicación directa entre los ciudadanos, no mediados por el interés de las industrias culturales o los aparatos del Estado.

La introducción en el imaginario colectivo del ciberespacio, abre nuevos horizontes políticos y nuevas relaciones de poder. Espacios de redefinición constante de las prácticas discursivas y ensayo de nuevas subjetividades.

Así, en ausencia de patrias, los hombres fijan sus huellas y gestan imaginarios tribales –en los que reconocen filiaciones acotadas y pertenencias locales a determinados nichos comunitarios–. De modo que nuestros desplazamientos en la Red debieran

propiciar *nodos* capaces de introducir en nuestra experiencia interconectada, reflexividad, interacción y diálogos mínimos en el gueto de nuestra ciudadanía internaútica.

No estamos, por tanto, ante la idea de un todo simultáneo y su representación correspondiente. La idea de redes refiere a múltiples trayectos individuales –que se entrecruzan, a menudo chocan, y otras veces se interrelacionan– más que a la pertenencia a un conjunto homogéneo y estable. Aquí se subraya sobre todo el carácter constructivista que asume la navegación por la Red.

Esto es determinante para todo el discurso posmoderno, abierto a los puntos de contraste, fractura y sospecha sobre todo texto y –por qué no señalarlo– sobre el autor que lo ha articulado. Es precisamente aquí donde el descentramiento aparece como la estrategia más efectiva para deconstruir la lógica del discurso único, la tiranía del principio de no contradicción y la voluntad de sistema a él adherida.

3. Valor de verdad del arte y la deconstrucción del proyecto de museo ilustrado

Sin duda, el cuestionamiento del museo como el lugar del valor de verdad del arte está vinculado con toda la crítica que la vanguardia realiza del proceso de fetichización del que el propio museo forma parte (Marchán, 2006). Para las vanguardias, esta institución tiende cada vez menos a ser ese lugar de realización de la verdad del arte y a ser concebida más como el lugar de su muerte, de su falsificación.

La consigna adorniana de museo como “mausoleo” da cuenta de este distanciamiento de las vanguardias, así como toda la tradición del museo sin paredes o del arte público –sacado a la calle– que explicita esta desconfianza creciente en el arte museográfico, concentrado cada vez más en la lógica del espectáculo y la industria cultural y menos en su potencial de producción cognitiva, de verdad.

Aquí no podemos dejar de apuntar lo paradójico que resulta el hecho de que si bien las vanguardias históricas anatematizaban el museo como panteón del arte, ellas sólo se vieron consagradas cuando fueron acogidas en sus salas, únicas garantes de la relevancia de la obra y, en consecuencia, sacralizadoras del arte: exactamente la función tan denostada por los autores de las obras que colgaban de sus muros. Esta observación, pese a todo, no contradice nuestra tesis central acerca del papel sacralizador del museo, más bien la confirma.

Ahora bien, los cimientos del museo han sido socavados desde varios frentes: éste que hemos venido analizando, el desmantelamiento del concepto de *museo* operado desde la crítica cultural, ha removido parte importante de las bases del panteón, pero los procesos de banalización de la cultura han hecho también su parte; la deriva del museo al territorio de la industria cultural y el entretenimiento ha propiciado esa particular dinámica de percepción propia del turismo cultural, aquella que Benjamin teorizará al dar cuenta de cómo se introduce una inclinación a la percepción distraída, no reflexiva.

En la era digital el museo ha sido –también– objeto de una desterritorialización; con la emergencia de las gale-

rías virtuales y la desmaterialización del arte, la circulación de bienes culturales ha asumido nuevas formas, desarticulando el hegemónico circuito de exhibiciones, y dando paso a una nueva escena artística, donde el arte puede estar en todas partes a la vez, sin centro y sin periferia.

El museo es heredero del mismo programa ilustrado de la *Enciclopedia*. Caracteriza a los conocimientos el hecho de que se acumulen como un capital: un capital que pertenece a una humanidad ilustrada en su conjunto y que adquiere el *sentido de verdad* por obra de teóricos y privatizadores del saber, sobre todo, por las clases gobernantes y sus portadores de secretos. Las ciencias empíricas —con sus géneros literarios filiales— se registran en el gran libro de la teoría neoeuropea; fueron los franceses ilustrados los que con su característico genio práctico, ya a mediados del siglo XVIII llevaron a cabo el proyecto de la *Enciclopedia* (Sloterdijk, 2004). Del mismo modo, la concepción moderna del *museo* es un hecho relativamente reciente, también surgido con caracteres precisos de autoconciencia y de voluntad programática a partir de la mitad del siglo XVIII, como parte de la afirmación y difusión de la cultura ilustrada. El paso del carácter privado al público de las colecciones de arte transcurre de diversos modos en la Europa del siglo XVIII, relacionado con la consolidación del concepto de *patrimonio artístico* como bien de la colectividad. El decreto por el cual la Asamblea Nacional transformaba las colecciones reales del Louvre en el *Musee Central des Arts* asume el valor de inicio de una nueva era en la historia del museo.

El archivo, como depósito de memoria, es pues hijo directo del racionalismo ilustrado, que aspira a la clasificación total del saber. El museo, como invención del siglo XVIII inspirada en el espíritu de la Ilustración, parte del principio de ordenación del saber. La transformación de la colección palaciega en museo no significa sólo el paso de los objetos de arte de una estancia en palacio, y por tanto de carácter privado, a un edificio des-



Pedro José Figueroa, "General Santander", c. 1825, óleo/tela (detalle). Colegio de San Bartolomé. Archivo fotográfico: ICC, 1960.

tinado a tal efecto y con finalidad pública, sino la aplicación de los principios enciclopédicos a la clasificación y catalogación de las obras de arte, de modo tal que las funciones del museo están estrechamente vinculadas a la Academia y a la empresa ilustrada de la formación de un gusto público, esto en la ciega creencia en la universalidad del arte y la cultura.

No parece necesario mostrar aquí cómo este sueño ilustrado ha sido roto en la posmodernidad con el desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura (de la sacralización del

aura, de la fetichización de la pieza única) realizado mediante la crítica de la tradición aristocratizante de las Bellas Artes y el cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la "obra maestra", de las historias del arte y del museo. No obstante, sí cabe atender la génesis del proyecto *museo ilustrado* dado que éste en sus últimos enclaves de resistencia sigue vinculado con intereses de clase y de dominación cultural, cumpliendo su función hegemónica conservadora de salvaguarda del *establishment* cultural, de administrador interesado y parcial de un imaginario particular, que intenta presentarse despóticamente homologado con la cultura perenne, resistente a los avatares del tiempo y, sobre todo, a las embestidas de las vanguardias con su agitación y sus propuestas de ruptura en el plano político-estético, irrumpiendo como lo han hecho con un nuevo régimen de visibilidad y produciendo las transformaciones de lo artístico.

4. Las transformaciones del estatuto de lo artístico

Como vemos, y esto no sólo en la esfera de la virtualidad, lo artístico ha alcanzado un estatuto ontológico propio como instancia de interpelación de lo real. Esto acontece con el arte que ha devenido un ejercicio crítico, cercano a la propuesta conceptual y a los *performances*, movimientos que se han constituido en una resistencia frente a la estetización de lo banal amparada por un proceso de

masificación del gusto y del juicio estético, así como por la pérdida de sentido histórico hasta convertir las obras en objetos cosméticos y ornamentos superficiales, averiados en su sentido.

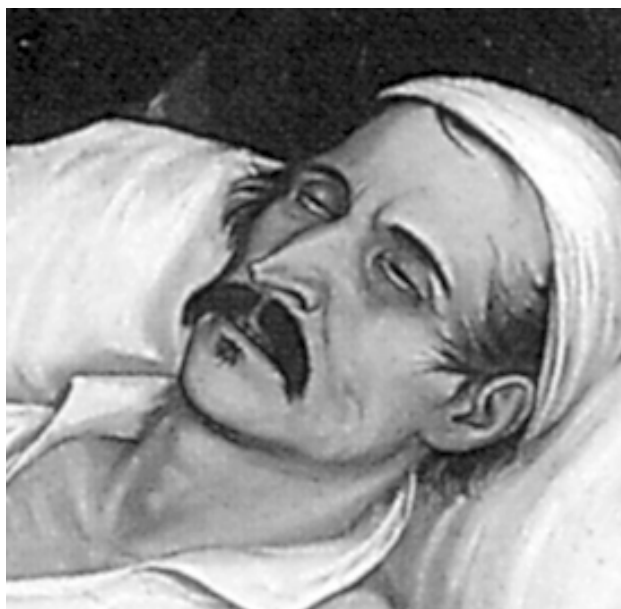
El proceso de globalización del consumo de arte, donde el gusto ha devenido “elitismo de masas”, ha dado lugar a una “cultura estetizada” en la que proliferan las multitudes de turistas que invaden los museos y galerías, que consumen información artística con una actitud de *shopping* propia de la sociedad del espectáculo y el imperio de la moda, devorando las producciones artísticas –sobre todo las audiovisuales que exigen un menor esfuerzo–. Prolifera así una estética que reivindica el “mundo del arte”, es decir, “todo lo que tiene que ver con el arte exceptuando el arte mismo” (Gardner, 1996): la empresa cultural que gira en torno al artista, desde los críticos conciliadores, los curadores convertidos en súper-estrellas, pasando por los compradores, hasta los snobistas, la farándula y los pseudo-intelectuales (Fajardo, 1999).

De forma paralela a estas elitistas prácticas mercantiles y al obscuro gusto decorativo e indigesto en auge, se produce una tendencia a aligerar el arte de su contenido crítico, de su actitud transgresora, innovadora y –por momentos– corrosiva. Se trata de una particular tendencia a despolitizar el arte, restándole toda fuerza de ruptura e innovación. El arte contemporáneo ha dejado de ser cáustico como lo fueron las vanguardias de los años veinte. No se debe ser ingenuo y subestimar la habilidad con la que el sistema de convenciones institucionales

ha logrado reingresar constantemente el gesto iconoclasta al inventario calculado (razonado) de las desviaciones permitidas, neutralizando así el ademán irreverente y reeducando el exabrupto (Vásquez, 2005).

5. El arte se repliega en sí mismo

Como lo señala Sloterdijk en “El arte se repliega en sí mismo”: “Los museos, bienales y galerías son las instituciones actuales para la producción



Luis García Hevia, “Muerte del General Santander”, óleo/tela, 1841 (detalle). Colección del Museo Nacional. Fotografía: ICC.

de visibilidad estética, y la misma producción estética se halla irremisiblemente colonizada museística y galerísticamente. Allí donde hay una galería, hacia ella fluye el arte de galería” (Sloterdijk, 2002).

De este modo, la producción artística gira en torno a la elaboración de exposiciones. El aparato moderno de mediación del arte se ha instalado como una máquina de mostrar que desde hace ya largo tiempo es más po-

derosa que cualquier obra individual. De allí también el protagonismo que han adquirido los curadores, dado que se les asigna el papel de editar, esto es, de dar un sentido a un conjunto de producciones que si no fuera por la unidad dada por el crítico como intérprete super-dotado, aparecerían en su radical autonomía, dispersas, sin ánimo de suscribir ninguna teoría del arte, ni adscribirse a tendencia alguna que le reste peso de realidad a su radical voluntad expresiva –necesariamente individual– insurrectas y resistentes a su subsunción en un catálogo

homogeneizador. La producción de exposiciones, con su correspondiente tranza bur-sátil, su núcleo mercantil y la puesta en escena *fashion*, son parte de las estrategias socializadoras con que el mercado del arte y la sociedad del espectáculo coquetean con una clase intelectual cada vez más farandulera, seducida por los flashes y la ocasión *socialite* ampliada en las páginas sociales de algún prestigioso matutino. Esta corte con sus flancos publicitarios, sus sistemas de influencia y especulación se ha vuelto autónoma por encima del valor de las obras expuestas y no muestra en

última instancia ningún otro poder creativo que el suyo propio, el de la exposición misma. Como certeramente apunta Sloterdijk (2002), el negocio del arte tiene como conflicto hacerse visible. El negocio del arte es así un sistema de celos y exhibicionismo. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. El mercado las hace sensuales, el hambre de deseo las hace bellas, la obligación de llamar la atención genera lo interesante (*Ibíd.*).

Pero en su fuero íntimo las obras desean sustraerse al régimen de visibilidad, es decir, replegarse sobre sí mismas. Casi nada en ellas ofrece superficies vulnerables a la mirada. La obra permanece plegada, enrollada en sí misma, encuadrada en sí misma, por así decirlo, cerrada. Su día de exposición y despliegue no es hoy, tal vez ya no lo sea nunca, tal vez no lo sea aún. No obstante, tiene una forma de existencia, aunque no una del tipo habitual. La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni de aquello que contiene de visible. No se revela en su plenitud, se mantiene en un ángulo agudo respecto al mundo. La curiosidad no puede leerla hasta el final y consumirla, la mirada choca con las cubiertas. En algunos casos el pliegue es tan denso que uno ni siquiera puede estar seguro de si en realidad hay obras en el interior. ¿Dónde está la pared blanca en la que pueda ser extendida la totalidad de superficies plegadas? ¿No sería bueno que existiera una pared así? ¿O esas obras han rehusado por su cuenta dicha pared? ¿Se han resignado ante su imposibilidad de ser descubiertas? ¿Están enfadadas con la pared blanca? En aquella otra pared hay un cuadro blanco sobre fondo blanco o sólo un espacio, el vacío de un cuadro robado por su propio pintor.

6. El negocio del arte como sistema de celos y exhibicionismo

Las obras no dejan percibir nada sobre sus experiencias con paredes y galerías. Su historia previa cuenta poco en el momento. Su estar por ahí tiene algo de repentino y casual. Ahora permanecen plegadas en sí mismas ante nosotros, no alegan nada

en su defensa, no muestran enojo, no toman ninguna iniciativa contra sí mismas, se preservan. Reclaman algo de espacio al margen, sin jactarse de su existencia. Están en el margen, humildes como estanterías en una bodega; puestas, no expuestas; colocadas unas junto a otras, no presentadas en primer plano (Sloterdijk, 2002).

¿Están tristes esas obras? ¿Tienen nostalgia de las grandes paredes vacías? ¿Se sienten no realizadas en su íntimo ser-para-la-compra? ¿Simulan ante las grandes exposiciones una capacidad para el exilio de la que se arrepierten secretamente?

¿Pueden los artistas ensimismarse y convertirse en autistas, abandonar el arte sin exponer? Pero qué es lo que tendrían que abandonar realmente, tal vez sólo el sistema de galerías y visualidad social. Es decir, aquello en lo que ya no está el arte, sino más bien donde se le encubre y enmascara.

Este fue, sin duda, el sentido del gesto iconoclasta de Beuys con su declaración de abandono del arte, con el que puso en operación el sueño vanguardista de la disolución del arte en la vida. Quizás haya que fracasar como artista para avanzar como hombre. Quizás deban descansar incluso los mismos poderes creadores de obra como terrenos ya demasiado explotados durante largo tiempo. Los desmontajes de la felicidad creativa muestran al arte la dirección para hacerse a un lado.

Pese a todo, éste no es un tiempo del cual esperar mucho. Pronto saldremos también de esta sala. Ninguna distancia habla ebria de una futura gran felicidad. Pero lo visto es lo visto. ¿Qué es visibilidad? Quizás la

cotidianeidad de la revelación. ¿Qué es entonces revelación? Que algo nos ilumine con su visibilidad. Cuando estamos al aire libre. Cuando estamos tan afuera que el mundo se muestra.

Cita

- 1 Particularmente en las artes se observa un refuerzo del papel de las instituciones directamente ligado a programas de promoción de las ciudades, como la implantación de grandes museos que albergan exposiciones internacionales, inmensas edificaciones que contribuyen a la espectacularización de las ciudades y al turismo cultural, lo que conduce, a su vez, a un redimensionamiento de la producción artística concebida para esos espacios.

Bibliografía

- FAJARDO, Carlos, 1999, "Arte de medio-cre convivencia", en: *Magazín El Espectador*, Bogotá, abril.
- GARDNER, James, 1996, *¿Cultura o Basura?*, Madrid, Acento.
- MARCHÁN, Simón (comp.), 2006, *Real/virtual en la estética y teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.
- SLOTERDIJK, Peter, 2002, "El arte se repliega en sí mismo", en: *Brumaria*, No. 1, Madrid, disponible en: <<http://www.brumaria.net/textos/petersloterdijk.htm>>.
- _____, 2004, *Esferas II. Globos. Macro-esferología*, Madrid, Siruela.
- VÁSQUEZ, Adolfo, 2005, "La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad posmodernidad", en: *Arte, Individuo y Sociedad*, Facultad de Bellas Artes - Universidad Complutense de Madrid, Vol. 17.
- _____, 2006, "El giro estético de la epistemología; la ficción como conocimiento, subjetividad y texto", en: *Aisthesis*, No. 40, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.