

LA ADAPTACIÓN DEL MUSEO AL "PROCESO SIMBÓLICO" DEL ARTE

Rolf BERNHARDT

José Vicente LUENGO UJIDOS

Una de las labores pendientes de este fin de siglo es la de llevar a debate la institución del museo y analizar su justificación de existencia. Es obvio que, durante el siglo XX, el museo ha sido cuestionado por el propio arte. Sin embargo, la discusión que de ahí se derivó, fue absorbida en repetidas ocasiones por la flexibilidad proteica de esta institución, sin que se llegara a una reflexión verdaderamente constructiva. El problema -aplazado de esta forma- sigue vigente y retoma la cuestión, ha de ser, pues, un objetivo obligatorio de hoy. Por un lado se tendrá que investigar hasta que punto el museo cumple su cometido de institución para la perpetuación de la cultura del hombre. Por el otro, será necesario analizar la calidad de la duda sembrada por el arte; es decir, averiguar si la problemática suscitada mediante él, realmente apuntó hacia una renovación del museo o si fue nada más que una "moda" innovadora.

I. Sobre la función del museo

Para contestar a esta primera pregunta -y prescindiendo de una detallada historia del museo que todos conocemos- es preciso señalar que aún no se ha abandonado la tradición decimonónica de la "colección", o sea, del afán -ya sea particular, colectivo, de nación...- de conservar una riqueza artística para su simple ostentación. Cuando en 1846 el Rey Luis I de Baviera puso la primera piedra que iba a dar comienzo a la construcción de la nueva Pinacoteca de Munich, se dirigió a su público de la siguiente manera: "no como lujo se ha de contemplar el arte; que en todo se exprese, que entre la vida misma: sólo entonces es lo que tiene que ser"¹.

Ya Platón había pronunciado de alguna manera este sacro deseo de la necesidad de la fusión del arte con la vida. Sin embargo, ni el uno ni el otro, fueron capaces de realizar sus proyectos, ya que, basándose en su recuperación y consiguiente conservación de objetos de pretendidas edades de oro, tanto el filósofo como el rey abortaron su misión educativa antes de iniciarla. No basta con conservar y nuestro siglo -como ninguno antes- ha puesto de relieve la falacia de tal cometido. Sin embargo, parece que a pesar de este hecho, el siglo XX ha prestado una atención inusitada a la conservación. Para la ciencia de hoy, con su tecnología y ciencias avanzadas, no existen apenas objetos que no sean conservables de alguna forma. El "coleccionar para conservar" de antaño se ha convertido en un "conocer para conservar", es decir, en el análisis científico de algo, para saber cómo actuar para llegar a su conservación. Se toman pruebas, se mide, se pesa. Después se procede conforme a los resultados y se conserva. Ahí está. Un objeto más a archivar como monumento o documento de la humanidad que se guarda celosamente bajo una seguridad extrema. Mientras, la misión pedagógica del museo queda relegado, cada vez más, a una existencia marginada.

II. Sobre el escepticismo del arte

La constatación de que no basta con "conservar" se aporta desde el propio arte que, poco después de la instauración del museo como templo de las musas en el siglo XIX, comienza a dudar de su validez y recela de sus intenciones. Dejando a un lado los artistas antiacadémicos y

las tendencias destructivas de ciertos dadaístas y futuristas, después de la II Guerra Mundial las nuevas corrientes artísticas (fluxus, happening, arte conceptual, etc.) se hacen difícilmente museables y cuestiona la venerable institución. No vamos a negar ahora, a estas alturas del siglo XX, las divergencias entre el arte actual y el museo. Sin embargo, hace falta decir que muchas de ellas, precisamente las más apocalípticas, son ficticias y apenas plantean problemas al museo. Mientras, la verdadera demanda de arte, el juego simbólico, se frivoliza. Si bien el espectador del arte tradicional está acostumbrado malamente y prescinde de esta función, aunque esté presente, hoy, en cambio, el proceso simbólico se ha convertido en exigencia prioritaria para el público.

A. La moda del "antimuseo"

La primera y quizás más escandalosa zancadilla que el arte contemporáneo pone al museo es la propia moda "antimuseo". ¿Que argumentos más o menos congruentes podrían justificar este fenómeno? Muchos siguen esta moda por lo radical, conclusiva y llamativa que en sí misma es; otros, por discrepar de los valores tradicionales del arte acogidos en el museo; otros, por criticar el principio de autoridad que pueda regir esta institución... Pero, posiblemente, ninguno de estos argumentos cuestione seriamente la existencia del museo; a todo lo más, su tradicional manera de ser.

El inconsciente rechazo al museo -"que se destruya, que se cierre..."- procede, de entre otras cosas, de una tergiversación de experiencias tan intensas como la de Marcel Duchamp. Este artista no arremetía directamente contra el arte tradicional ni contra el museo. Más bien sus críticas se dirigían hacia el espectador, hacia una manera equivocada de mirar -lo cual entra de lleno en la función simbólica del arte de la que se hablará luego-. "La Gioconda con bigotes" o "Fuente" provocan, en contra de lo que pretendía su autor, dos posturas absurdas, aparentemente contrarias, pero con el denominador común de lo instintivo: unos ven en los bigotes de la Gioconda la consigna de destruir el Louvre, mientras otros creen que la intención del urinario se alcanza haciéndole sitio en el museo.

B. La utopía del conceptual

Otra aspiración del arte moderno que pudiera trastocar la necesidad profunda del museo radica en su tendencia espiritual. ¡Qué difícil sería disponer espíritus por las salas! Pero también aquí el problema para el museo es más un fantasma imaginario que una dificultad real.

En primer lugar conviene aclarar posiciones. La tendencia antiobjetual o antfigurativa del arte contemporáneo -desde Kandinsky, la teoría de Duchamp hasta el mismo Beuys- nos ha de llevar necesariamente al concepto. Del objeto al concepto puede ser una tendencia histórica, pero no una estricta dualidad desde el punto de vista teórico. El desinterés hacia el objeto no aboca obligatoriamente al descrédito de la materia, pues precisamente el arte del siglo XX tiende, en líneas generales, al cuidado exquisito de la vida de la materia.

Para explicar este punto conviene acudir a la historia y retomar el sentido de la tendencia antropocéntrica que está ya en los orígenes griegos de la civilización occidental y en la pragmática mentalidad de los romanos. El antropocentrismo conduce a una desconsideración de la fuerza espiritual de la materia, lo que no impide que se de un materialismo como aprovechamiento interesado de esta materia presuntamente "muerta". A todo lo más -y, por supuesto, generalizando- la materia puede ser provista de espíritu, pero este, de suyo, procede y está en el hombre y nunca en ella. El resultado más significativo de este antropocentrismo materialista -retiniano- está en el objeto: aquí se expresa bien la ideología del hombre y también queda clara su utilidad. El artista occidental necesitó la terapia radical de la abstracción mística para curar la ceguera que impide ver la materia como ente espiritual, y darse cuenta, por consiguiente, de lo espiritual en el arte -parafraseando la publicación de Kandinsky-. En definitiva y respecto al asunto del museo, la tendencia antiobjetual no cuestiona para nada su existencia, pues no significa pérdida de los materiales que tradicionalmente se acogen en él.

Pero si lo antiobjetual no implica más cambio en el museo que la instalación de unas salas sin objetos -pero con materiales-, el arte conceptual sí parece crear problemas a esta institución.

Sin embargo, de nuevo nos encontramos ante temores infundados. La teoría del arte conceptual difícilmente se sostiene. Parece ser el producto de quien no aprendió la sutil lección del arte abstracto y da un paso estilístico hacia adelante, para mostrar que sabe volver hacia atrás. El arte conceptual no es más que la respuesta occidental que, en su impotencia por captar el espíritu en la materia, intenta alcanzarlo prescindiendo de ella. En todo caso, el conceptualismo puro -que muy pocos practican, por no decir nadie- es una utopía.

C. "Proceso simbólico" del arte

Mientras que las dos anteriores tendencias del arte actual -pese a su naturaleza provocativa- apenas suponen una exigencia seria para el museo, sí, en cambio, esta tercera le plantea un verdadero reto de actualización. Es más, si el museo hace oídos sordos al énfasis que muchos artistas actuales ponen en el proceso simbólico del arte, tal institución tiene los días contados. Tal como señala H.G. Gadamer en su libro *La actualidad de lo bello*, el propio arte actual encuentra su necesidad -el sentido profundo de su existencia- en esta función simbólica².

Primeramente conviene fijar el concepto de símbolo, ya que nada tiene que ver con su acepción habitual, y mucho, en cambio, con el pensamiento de Goethe, Steiner o de la remota tradición griega. Según Gadamer, el símbolo "es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa "tablilla de recuerdo". El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada "tesera hospitalis"; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa de un descendiente de este huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido"³. Más adelante veremos la trascendencia de este concepto para el quehacer del museo.

III. Un ejemplo: la "museabilidad" de las obras de Joseph Beuys

El museo actual sigue anclado profundamente

en la tradición del siglo XIX, aunque haya conseguido una adaptación exterior y superficial mediante la acogida de la tecnología moderna en sus muros. Los medios audio-visuales que hoy encontramos en las instituciones "high-tech" no son más que la versión moderna del guía museístico de antaño, que nos proporcionaba las "instrucciones de uso" y demás de "interés". Está claro, pues, que el museo sigue simplemente conservando, aunque esta conservación signifique básicamente esterilización, hibernación higiénica y reducción de la vida de un objeto a un mínimo parecido a la muerte. La obra del artista alemán Joseph Beuys, muerto en 1986, se erige plenamente en contra de esta concepción. Para Beuys la obra es materia viva, fuerza independiente del hombre que, sin embargo, en él busca su necesario complemento. Su vida está dedicada a un concepto de arte que convierte el museo actual en una simple institución del poder estatal y económico, enferma como sus restantes órganos y cuyo saneamiento es irremediable. Según él, el museo se ha de convertir en un lugar de vida palpitante, es decir, en algo diametralmente opuesto a lo que se propone hoy. Exponer los objetos de Joseph Beuys *simplemente* como obras de arte en un museo -tal como se practica- sería atentar contra su propia existencia y pone en evidencia a la institución: "Una reconstrucción semejante de una instalación de Beuys ("Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch", J. Beuys en la documenta 8 de Kassel, 1987) se debe basar en la discusión sobre el concepto ampliado del arte, no sólo como una teoría, sino de manera *existencial*, y por lo tanto nadie está legitimado, capacitado o autorizado de reconstruir en tan poco tiempo las cosas de Beuys"⁴. Lo que se subraya en esta crítica son los problemas básicos que plantea la obra de Beuys: por un lado "el concepto ampliado del arte", en el cual el arte se define como concepto genérico de cualquier tipo de creación positiva y coherente (ya sea un pensamiento, el andar o una escultura) y convierte así, potencialmente, a todo hombre en artista. Por otro, la oposición de Beuys a que su obra sea mero objeto exhibido, sin haber generado con anterioridad la necesidad de su instalación (resulta de una profunda y prolongada discusión creativa). El museo, bajo

este enfoque nuevo de la creatividad, del artista y de la obra, queda -tal y como se entiende hoy- totalmente al margen, ya que no cumple con estas exigencias.

Beuys recoge de alguna manera las tendencias críticas para unir las en un mismo seno. Así, por ejemplo, se enfrenta de la siguiente manera a la aportación de Marcel Duchamp: "(Duchamp) ha mostrado,... que, si llevo algo que procede de la vida a este espacio artificial (el museo),... entonces se transforma. Duchamp ha demostrado que la vida del arte es algo artificial que no está relacionado con el conjunto del que-hacer humano, sino que funciona sólo en el aislamiento y por el aislamiento. (...) Y eso tuvo profundas consecuencias; una especie de trauma cultural... Y eso ha producido consecuencias estilísticas hasta el presente, pero desgraciadamente sólo consecuencias estilísticas"⁵⁷. Beuys no reniega ni de Duchamp ni de su obra. Lo que subraya es su postura contraria al establecimiento de un espacio real y otro artístico, teoría articulada y fomentada por el mismo museo y sus especialistas para superar "el trauma cultural".

Beuys es consciente de la necesidad simbólica del arte, tal como la hemos visto en Gadamer, y propone la salida la superación o ampliación de la situación actual, al tiempo que da la clave para la crítica del arte conceptual en el cual -significativamente- muchos le quieren encasillar: "(...) me refiero a que para el hombre no existe ninguna posibilidad -mientras sea hombre- de expresarse de otra forma que mediante un proceso de sustancias. También, cuando hablo, utilizo mi laringe, huesos, ondas de sonido, necesito, por ejemplo, la sustancia del aire; Usted necesita una membrana en su oído, si no no podría oír mi voz. No existe otra posibilidad de transmitirse que mediante un carácter de impronta en un material específico. Y para unas cosas se utilizan sustancias menos duras que para otras. Pero en el fondo es lo mismo si hablo o voy uniendo piezas de metal para hacer un objeto. Al final la información sólo es la aprehensión de relaciones de sustancias en general. Entonces, sin la sustancia no es pensable la información entre los seres humanos"⁵⁸.

IV. El museo del "arte vivo" o "conocer para preguntar"

Beuys se inserta totalmente dentro de lo que llamamos más arriba el "proceso simbólico" del arte, y mientras Gadamer nos proporciona la justificación de tal concepto mediante el pensamiento, Beuys lo lleva a la práctica material. En este "nuevo" arte ya no se distingue entre artista y "no-artista", ni entre la institución y su proveedores (artistas) y acreedores (público). Todo forma una unidad inseparable, a la cual se denomina obra de arte. Sólo así la "tessera hospitalis" de la que nos habla Gadamer, es decir, el símbolo adquiere sentido: una parte de la "tessera" es la impronta material del artista y la otra la contemplación creativa del espectador. El museo, como institución, facilita el "reconocimiento de estos antiguos conocidos" en las mejores condiciones posibles. Mientras el primer agente artístico no plantea un problema a nuestro entendimiento habitual, el segundo si necesita de explicación. ¿En qué consiste la contemplación creativa?. El espectador pasa de una recepción pasiva a una contemplación activa y creativa con su pensar. Beuys entiende por este pensar, no la aportación de una idea, sino el propio acto: un pensar-acción. Es con este proceso básico como el hombre alcanza la libertad de crear; es decir, de autorresponsabilizarse de la misión creativa que le está encomendada por su naturaleza de hombre. Al museo no se debe ir a buscar respuesta con este "anhelo de una anunciación" y siempre esperando "que venga algún mensaje desde fuera"⁵⁹. Al museo ha que ir para crear o, mejor dicho, seguir creando. "Ante todo tenemos que tener cuidado, que lo del arte no se convierta en un simple coger -así como se suele dar en las grandes actuaciones de un circo"⁶⁰, pues del museo se ha de salir con preguntas.

Por tanto, la obra que se encuentra en el museo no es más que la huella de un espíritu que sigue su crecimiento orgánico en la contemplación creativa. Así la impronta en materia y en el acto de pensar del espectador constituye el total de la "tessera": la obra de arte. Son, en definitiva, una misma cosa. En la experiencia de lo simbólico, pues, lo particular "se representa como un fragmento del Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se

corresponde con él; o, también quiere decir que existe el otro fragmento siempre buscado que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital”⁹.

Y al igual que el ajuste entre las dos tablillas es perfecto y no admite ningún añadido, el significado simbólico se une al símbolo de forma inmediata. El espectador no necesita de la mediación de un especialista (crítico, historiador, artista...) para establecer y legitimar una relación entre el objeto simbólico y el significado simbólico. Queda obsoleto, pues, el concepto tradicional tanto del símbolo como signo relacionado arbitrariamente con el objeto, como el de alegoría, porque tanto en uno como en otro el proceso de significación surge “de forma inmediata, sirviéndose para su configuración de un concepto, cuya decodificación presupone un conocimiento”¹⁰. Contra esta interpretación tradicional del símbolo parece referirse Caro Baroja en las siguientes líneas: “Cuando nos quieren convencer de que Marte es el símbolo de la guerra y Hércules el de la fuerza, lo podemos negar en redondo. Esto ha podido ser verdad para un retórico, para un filósofo idealista o par un grupo de “graeculi” más o menos pedantes. Pero para el que de verdad tenía fe en aquellas divinidades y héroes antiguos, Marte tenía una realidad objetiva, aunque aquella realidad fuera de otra índole que la que nosotros aspiramos a captar”¹¹. Es más, incluso la estrategia de las asociaciones iconográficas, a la que tan acostumbrados estamos en el arte occidental, cada vez tiene menos sentido.

Pero, si la percepción artística no requiere ya la legitimación por parte de un principio de autoridad, es -según Gadamer, siguiendo a Goethe y Schiller- porque “lo simbólico no se remite al significado”¹². “la palabra “símbolo” (...) se puede elevar al concepto filosófico de señal misteriosa(...) sólo porque el símbolo no es producto de la usurpación o fundación de una signo arbitrario, sino porque supone una conexión metafísica de lo visible y lo invisible. (...) Es la misma idea que se da existencia (en el objeto)”¹³. En el museo no existen representaciones, sino auténticas presentaciones en un continuo acontecer, pues no cabe la repetición. El espectador-creador vive el proceso creativo:

“Cada forma es la imagen momentánea y solidificada de un proceso. La obra, pues, es la parada en el devenir y no la meta sólida” (El Lissitzky)¹⁴.

Toda auténtica obra de arte, tanto del pasado como del presente, desempeña esta función simbólica. No obstante, el artista actual insiste singularmente en el trabajo de esta función, pues el arte tradicional contaba con unos espectadores pasivos que se guiaban ciegamente por el juicio crítico de la autoridad competente. Hoy los artistas ponen el acento precisamente en esa otra parte de la tablilla -el pensar creativo-, que pertenece al espectador. Incluso la lección del mal interpretado Duchamp, como es bien sabido, iba en esta línea: “Cuando Duchamp le pone bigotes a la Gioconda de Leonardo no quiere destrozar una obra maestra, sino contestar la veneración que la opinión común le tributa pasivamente”¹⁵.

El museo no debe obviar esta necesidad del arte y del hombre actual, de lo contrario perderá todo su sentido. Sin embargo, tal adaptación no es fácil. La función simbólica del arte implica la democratización -mejor dicho, la humanización- del museo, pues todo hombre se convierte en creador a través de su pensamiento. Exige por parte de todos -responsables de los museos, artistas, espectadores, ...- un esfuerzo enorme. Como centro urbano de comunicación del futuro -tal como lo veía Beuys- el conocimiento no nos ha de servir para conservar, sino para preguntar. El arte, y con él el museo, deben evolucionar progresivamente hacia la invasión del espacio vital del hombre -tal como la propugnara, aunque bajo signos muy diferentes, el rey de Baviera- para llegar al punto “donde los hombres, después de los enormes”Procesos mortíferos” provocados por ellos (...) comiencen con (...) el “proceso vitalizante”, tanto de la naturaleza como del organismo socio-ecológico, es decir, social”¹⁶. “Entonces ya no se necesitará esta palabra “arte”. La palabra “arte” se referirá a algo mucho más grande (...)”¹⁷.

NOTAS

1. SCHUSTER, P.K. Der Mensch als sein eigener Schöpfer. En **Süddeutsche Zeitung**, 22 /23 de junio de 1985. Nº 141.
2. GADAMER H.G. **La actualidad de lo bello**. Barcelona 1991.
3. Idem. pags. 83-84.
4. STÜTTGEN, J. Ich verneige mich vor den Begriffen. En **Die unsichtbare Skulptur**. Stuttgart. 1989. pag 112.
5. BEUYS, J. (Catálogo): **The secret block for a secret person in Ireland**. Kunstmuseum Basel, 26 de abril - 26 de junio de 1977. Pág. 26.
6. HARLAN, V. **Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Beuys**. Stuttgart. 1986. Pág 66.
7. THONGES-STRINGARIS, R. Woher nimmt Kunst ihren Auftrag?. en **Die unsichtbare Skulptur**, Stuttgart, 1989. Págs 117-119.
8. Idem.
9. GADAMER, H.G. op. cit. pag 85.
10. BOJESCU, W. **Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys**. Essen 1985. pag 149.
11. CARO BAROJA, J. **Algunos mitos españoles**. Madrid 1941.
12. GADAMER, H.G. op. cit. pag. 90.
13. GADAMER, H.G. **Wahrheit und Methode**. Tübingen. 1975.
14. STURM, H. **Borrounen**. Colonia. 1988. sin paginación.
15. ARGAN, G.C. **El arte moderno**. Valencia, 1977, T.II. pag 434.
16. BEUYS, J. **Gespräche mit Beuys**. Klagenfurt. 1988. pag 67.
17. HARLAN, V. y otros. **Soziale Plastik**. Achberg. 1984 pag. 39.