

EL MUSEO INTERPELADO

Manuel J. Borja-Villel

En una sociedad como la nuestra, en la que la diferencia entre producción y reproducción es cada vez más escasa y en la que el actor típico del capital posfordista es el que desarrolla una labor mental o simbólica, el arte y el museo, como escenario privilegiado en el cual aquel se presenta, han adquirido una centralidad hasta ahora desconocida. No nos sorprende que la literatura sobre el museo sea abundante y que, sin solución de continuidad, se realicen congresos y encuentros en los que se debaten sus límites y funciones.

El trabajo contemporáneo ya no se organiza en torno a la clase obrera del fordismo, sino que se presenta sobreabundante, como una multitud de actos cognitivos, comunicativos y perceptivos, irrepresentables e irreducibles a las unidades tradicionales de medida. No podemos aplicar en nuestra época reglas pertenecientes a un ámbito en el que trabajo e intelecto eran distinguibles. Ahora no lo son. Lo cual produce también una cesura entre producción y valores éticos, ocasionando numerosos casos de oportunismo, que ha sido una de las características de la hegemonía neoliberal de las últimas décadas y que ha significado la progresiva transformación de la esfera pública en esfera de la publicidad. La institución arte se halla totalmente inmersa en esa organización general en la que conocimiento e información son factores de riqueza. El museo, el antiguo templo de las musas, idealizado e idealizante, se ha convertido en un espacio de consumo y consenso.

Surgida en los años sesenta como forma de situar el arte en el entramado discursivo a través del cual las formaciones sociales dominantes ejecutan su poder, la crítica institucional no siempre ha entendido las nuevas circunstancias en las que la sociedad del *general intellect* y del trabajo cognitivo ha subsumido al hecho artístico. De ahí que una gran parte de los estudios y análisis que se realizan sobre el museo hayan adquirido un carácter melancólico y aun nostálgico. No han sabido

reconocer que este se articula en función de un discurso que implica, por supuesto, unas narraciones (aquellas historias que contamos o mostramos por medio de una serie de obras, eventos o documentos); pero también unos públicos que hacen suyas dichas narraciones, interpeándolas conforme a unos dispositivos de exposición, colocados entre las primeras y los segundos. Si tuviésemos que describir gráficamente el museo, este quedaría representado por un triángulo equilátero en el que el primer vértice indicaría las narraciones, el segundo las estructuras de intermediación y el tercero los públicos. Abundan los estudios y teorías sobre las estructuras narrativas y los dispositivos. En cambio, todavía no se ha presentado una teoría convincente de los públicos y la educación. Posiblemente esta es la razón del pesimismo de algunos ensayos aparecidos recientemente. Se analizan propuestas de artistas, formatos de exposiciones, pero no aquello que constituye una pragmática propia del museo.

El museo es hoy un lugar que genera nuevos modos de sociabilidad. Si no queremos que sea un sitio de control y exclusión; si, por el contrario, deseamos que sea un espacio democrático, es imprescindible que sus leyes sean compartidas por todos aquellos que lo frecuentan. De ahí que se plantee la necesidad imperiosa de pasar de una arqueología moderna del saber a una praxis posmoderna, esto es, comprender en qué consiste el museo como un fenómeno discursivo propio, cuál es su lugar en la sociedad actual y qué modelos de resistencia puede proporcionarnos.

De acuerdo con el planteamiento que hemos propuesto nos encontramos ante dos modelos. El primero correspondería al museo moderno, que surgió durante los años veinte y treinta, tuvo su momento de auge tras la Segunda Guerra Mundial y entró en crisis en los años setenta. El segundo se refiere al tipo de museo que empieza a florecer en los ochenta, con la globalización y espectacularización de la cultura. Este último modelo no deja de ser una evolución del primero, del mismo modo que la condición posmoderna es a la vez la consecuencia y superación del fordismo.

Empecemos por el museo de arte moderno, especialmente encarnado por el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York durante el tiempo en que representó las esencias de la modernidad y sirvió de patrón a muchísimos centros de arte. ¿Cuáles eran sus narraciones? ¿En qué consistían? ¿Cómo se transmitían? ¿A qué público se dirigían?

Como ha sabido ver una infinidad de especialistas, sus narraciones tenían un carácter historicista, se insertaban en un desarrollo cronológico continuo que, al trazar su curso como una infinita vuelta a los orígenes, tendía a ocultar toda incompatibilidad. Nos hallamos asimismo ante una historia lineal y evolucionista, que empieza con el posimpresionismo, continúa con el cubismo y el surrealismo, y acaba con la eclosión del expresionismo abstracto y la pintura de finales de los cincuenta. Se trata, con certeza, de una narración excluyente. Todo lo que se desviaba de la consecución de unos objetivos formales determinados era considerado primitivo, derivativo o directamente insignificante. La progresión del arte se dirigía hacia la obtención de la pureza de las especies artísticas y aquello que obstaculizaba esa finalidad era una tara. Esta segregación se aplicaba no solo al arte de otras culturas o áreas geográficas, sino también a otras disciplinas. La transversalidad conduce a lo teatral y literario, dos de los grandes anatemas de la modernidad: toda obra de arte es autónoma y el sistema que conforma tiende a universalizar y, en última instancia, psicologizar el conocimiento. El museo moderno velaba porque hubiese la menor distancia posible entre el pensamiento y el habla, es decir, para que el discurrir apareciese únicamente como un aporte entre ambos, en el que el primero constituía una verdad revestida de signos y hecha visible por las palabras.

La forma en la que estas narraciones se transmitían al público se fundaba en la transparencia e inmediatez. No podía ser de otro modo, puesto que el espectador se enfrentaba a verdades inmanentes. Si fuésemos capaces de extraer todo aquello que puede entorpecer nuestra visión, esto es, si presentásemos el arte con total transparencia, sin ninguna interferencia, el significado del mismo, su *realidad*, sería aprehendido automáticamente por el espectador, que devendría un factor pasivo. El cubo blanco o, mejor dicho, la idea del mismo, era la arquitectura adecuada para este tipo de obra; y una pedagogía cimentada en el acceso, su método educativo. Esa era la concepción de André Malraux cuando, en 1947, publicaba su museo imaginario. Malraux descontextualizaba el objeto artístico con el fin de determinar su significado a través de las yuxtaposiciones de detalles fotográficos. Todas las cuestiones relacionadas con la historia y el contexto cedían el paso a la visualidad y eran subsidiarias del estilo. En este museo de la imaginación, la fotografía no era una evidencia del pasado o de lo que ha sido, sino que se utilizaba para abstraer los objetos de su entorno y crear un continuo uniforme y sin

figuradas. «Estos [los objetos] han perdido sus colores, texturas y dimensiones relativas... cada uno, para resumir, ha perdido prácticamente todo aquello que le era específico –con la excepción del estilo común, que es el que con diferencia sale ganando.»¹ El arte pasa de estar en un mundo real a residir en uno ideal en el que las imágenes existen libres de la materialidad de los objetos y las acciones.

La cultura occidental ha enfatizado la vista sobre el resto de los sentidos, y ha anulado cualquier aspecto fenomenológico. La posición a la que se adhiere Malraux es, de hecho, una metáfora. No estamos ante la visión, sino ante una idea de la misma, ya que la visión idealista no es una auténtica visión. Esta sería factible únicamente si hubiese desaparecido toda mediación representativa. Solo si nos enfrentásemos a lo autopresente, a lo idéntico, a aquello que es siempre. Pero sabemos que eso es imposible, porque no podemos deshacernos de la mediación del lenguaje.² Nuestra única libertad es la recontextualización y reconfiguración de lo que ya se ha dicho. Más aún, nuestras expresiones no siempre convienen lo que intentan decir. Esta es la razón por la que la noción de espectador ha sido tan poco significativa para el museo moderno y la causa de que la relación entre el espectador, su espacio y tiempo, y la obra no haya sido adecuadamente analizada: simplemente no ha existido, al no existir una separación entre el mundo y aquello que se creía ver. No había traducción. Se trataba de una mirada desindividualizada, que negaba las apariencias, se situaba más allá del tiempo y del espacio y era total y completa, negando asimismo la particularidad y diversidad.

La crítica radical a este dominio de lo óptico se desencadenó de modo sistemático durante la segunda mitad del siglo xx, ejerciendo el artista belga Marcel Broodthaers un papel destacado, como prueban sus *Peintures littéraires* y, sobre todo, su museo ficticio inaugurado en 1968. En una de sus manifestaciones que tuvo lugar, en 1972, en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, Broodthaers presentó 266 objetos que representaban águilas, tomados prestados de 43 museos «reales» y de numerosas colecciones privadas. La antigüedad de estos objetos abarcaba desde el oligoceno hasta el presente. Mostrados en vitrinas o colgados en las paredes, o en estantes, cada pieza iba acompañada de una cartela en la que se leía: «Esto no es una obra de arte.» Con esta fórmula –que Broodthaers obtuvo al unir dos conceptos antagónicos (uno que provenía de René Magritte: toda obra de arte forma parte de un sistema de signos que es una construcción; otro que

1 André Malraux: *Œuvres complètes*.

París: Éditions Gallimard, 2004, p. 212.

2 Kaja Silverman: *World Spectators*.

Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2000, p. 2.

derivaba de Marcel Duchamp: la elección de un objeto como obra de arte es arbitraria y su significado viene determinado por el propio discurso en el cual se inscribe)–, se oponía a toda historia cultural y mostraba, tomando el águila como modelo, lo contextual de la misma. La colección de «águilas» se resiste a ser integrada en un nuevo sistema y denuncia, por tanto, su artificialidad. «El concepto de la exposición», escribió Broodthaers, «está basado en la identificación del águila como idea con el arte como idea.» Pero el resultado del «águila como idea» es, en este caso, una tal vasta diversidad de objetos (de pinturas a tiras de cómics, de fósiles a máquinas de escribir, de objetos etnográficos a logotipos) que su yuxtaposición, al igual que la mítica biblioteca de Borges, solo puede tener lugar en el discurso.³ Como en el caso del escritor argentino, lo que se consigue es que se cuestionen los cimientos sobre los que se asienta esa yuxtaposición, que se nos muestra como discursiva y dependiente de los diversos paradigmas históricos. A través de sus ready made Duchamp nos hizo ver que la función del museo consistía en declarar que los objetos allí albergados eran arte. Las cartelas de Broodthaers extienden esa proposición. Y, al afirmar: «esto no es una obra de arte», la designación de cualquier otro objeto como arte deviene una designación arbitraria, una mera representación.

La idea del museo como un receptáculo neutro en el cual se puede distribuir una serie de obras que son percibidas por el público sin interferencias es algo utópico. Una exposición consiste en una intersección de textos, prácticas y lugares. Y es precisamente en esta encrucijada, en esta red intertextual, en la que se inscribe la obra de arte. Podríamos decir de forma esquemática que toda exposición es, por un lado, una práctica discursiva que incluye la evaluación, selección y organización de una serie de obras que se exponen en galerías y museos. Por otro, es un sistema de significados compuesto por un grupo de afirmaciones o expresiones: el de las obras. Estos significados son simultáneamente «atrapados» por los títulos, categorías y comentarios de la exposición y a la vez «liberados» y diseminados por el mismo proceso de articulación. Y no olvidemos que una exposición se desarrolla en una disposición espacio-temporal fundamentalmente abierta, en la que el espectador puede seguir un argumento, o parar y volver atrás cuando lo juzgue necesario.

Una exposición nunca puede leerse como un texto único. Hay toda una serie de textos implícitos que se han de hacer patentes en la misma, que así se convierte,

3 Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

en relación con la obra de arte, en una especie de paratexto. El museo o galería, su historia, su colección, su edificio, la forma como los objetos se exponen, las cartelas y el modo en que se orienta la circulación forman parte del «mensaje» que el espectador se lleva cuando visita una muestra. Constituyen asimismo el bagaje con el que el espectador entra en el museo. El rol del museo como índice, esto es, como indicador de que un objeto es una obra de arte, y su papel activo en el discurso de una exposición no pueden ser negados. La obra de arte no se concibe como algo cerrado cuya verdad es completa y universal, sino como una realidad abierta cuya red de significados se perfila precisamente en el contexto de la exposición.

Sin lugar a dudas, los museos tienen una dimensión histórica que les hace responder a las condiciones sociales del momento. Se integran en una estructura de poder que genera y enmascara unas relaciones determinadas entre los individuos y los grupos sociales. Como diría Gilles Deleuze comentando a Foucault, el poder no se tiene sino que se ejerce. Un poder no solo actúa por ideología, sino que también la crea. El discurso no es solo lo que traduce las pugnas y los sistemas de dominación, sino que es aquello por lo cual y en medio de lo cual se lucha. El discurso está vinculado al deseo y al poder, y los principios de exclusión del discurso que sirven para obtener ese poder son conocidos. Por un lado, están los externos al discurso mismo, como pueden ser la separación entre locura y razón, o mentira y verdad. Estos se apoyan en un armazón institucional: escuelas, bibliotecas, laboratorios, etc. Por otro lado, se encuentran los internos: el comentario, que limita el azar de la interpretación, y las normas, que conforman las disciplinas y las condiciones de utilización del texto.

Consecuencia de las ideas ilustradas, a partir de las cuales se constituyó el museo actual, se pensó que la educación en sí misma podría ser una causa de cambio y mejora. Pero es imposible que el mismo tipo de conocimiento universal que asegura una regla y un determinado poder sirva para derrocarlos. Al mostrar los productos de momentos históricos particulares en un continuo único, el museo los fetichiza aumentando, en palabras de Walter Benjamin, el peso de los tesoros acumulados por la humanidad, pero sin darle a esta las armas para desmenuzarlos. El museo contribuye así a imponer el orden establecido, eliminando cualquier posibilidad de alteridad.

A la vez que se intentaba universalizar una historia homogeneizante, se creyó que el museo debía estar formado por espacios neutros que no interfiriesen en la

obra de arte: cuatro paredes, luz cenital, dos puertas, una para los que entran y la otra para los que salen. El edificio y las obras que acoge se separan así de la ciudad de la que forman parte, se suprime el proceso y, aun pretendiendo la objetividad se responde a una estructura de poder determinada. Cuando a mediados de los ochenta se procedió a la reforma del MoMA, se pensó que las salas destinadas a la colección permanente debían tener una escala íntima, no tanto porque esta fuese más neutra, sino porque promovía una idea del arte moderno que se correspondía con el coleccionismo privado. William Rubin, director del departamento de pintura y escultura en la época afirmaba: «Guardar el espíritu del antiguo museo quiere decir en particular guardar los espacios íntimos que dependen de un techo bastante bajo, no mucho más alto que el de un apartamento, y de volúmenes restringidos. Podríamos preguntarnos si incluso cuando el cuadro es grande –y hay lienzos de Monet, Pollock y Rothko de dimensiones considerables– es necesario que esté en salas pequeñas. Y la respuesta sería afirmativa (...) mientras que el arte del renacimiento o del barroco es un arte público, destinado a la iglesia o al palacio (...) a partir de Manet y los impresionistas estamos ante un arte de carácter privado. Los lienzos están destinados a los estudios de los artistas o, sobre todo, a los apartamentos de los aficionados [y coleccionistas].»⁴

Cuando Broodthaers revelaba la naturaleza discursiva del museo, otros artistas como Hans Haacke también ponían en entredicho su condición idealista. Ya en 1963-1965, con su *Condensation Cube*, Haacke incidía en la realidad material de las paredes de las salas que «enmarcan» la obra de arte. A través del efecto de condensación en un cubo transparente se hacía visible lo que la sala trataba de ocultar, sus muros y límites. Pero, simultáneamente, esta obra introducía algo que iba a ser muy importante en sus producciones posteriores: un proceso en tiempo real. El museo dejaba de ser una torre de marfil, para instalarse en la realidad. En una pieza llevada a cabo seis años más tarde, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), Haacke exponía en un museo un fragmento de «información» (la lista de propiedades inmobiliarias de Shapolsky) y hacía más ambigua la separación entre el mundo artístico y el «exterior». La leyenda cuenta que esta obra fue censurada por Thomas Messer, a la sazón director del Guggenheim Museum, porque Shapolsky era pretendidamente uno de los patronos del museo. Pero, lo que a

⁴ Citado en Thomas West: «Circé dans les Musées – Réflexions sur sept nouveaux musées en Europe et aux États-Unis», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17-18 (1 de marzo de 1986).

Messer le resultaba intolerable era que un documento tuviese cabida en un lugar reservado en exclusiva para las ideas. Haacke problematizaba la autonomía y neutralidad de la galería. La separación del espacio de la calle y el ideal del museo quedaba completamente reformulada.

El listado de artistas cuya producción no ha encontrado una ubicación adecuada en la institución moderna, cuya forma de percepción estética se reducía casi exclusivamente al deambular del visitante por las salas, es extenso. Ni la *terapia* de Lygia Clark, ni el diseño contrautópico de Krzysztof Wodiczko tuvieron cabida hasta hace muy poco. La necesidad de un nuevo planteamiento era obvia. La imparable construcción de nuevos museos y centros de arte en los últimos años, así como todas las tendencias que se abrían hacia otras culturas, en lo que en su momento se denominó multiculturalismo, también lo sugerían.

La concepción excluyente del museo de arte moderno ha sido sustituida en los últimos años por otra aparentemente inclusiva, pero en la que una interpelación real con el Otro sigue ausente. El sujeto universal reaparece, no rechazando la diferencia, sino anulándola. Si antes se hacía difícil ver juntos a, digamos, Cézanne y Atget; ahora, por el contrario, podría ser habitual encontrarse al artista francés junto a Rineke Dijkstra, o a Matisse al lado de Marlene Dumas, a pesar de que unos y otros no tienen nada en común. Cualquier confrontación queda cancelada de antemano por la totalidad del enfoque, y la práctica pedagógica no solo no es cuestionada, sino que es ocultada por la diversidad puramente formal de los contenidos. Nunca la pseudomorfosis de Panofsky había sido tan general como ahora.

Organizar exposiciones o colecciones sin tener en cuenta cuál es el papel de la institución en la sociedad en la que esta se inscribe puede acarrear fácilmente resultados opuestos a los que se desean: pasar de transformar nuestro entorno a reforzar el statu quo. La Colección Margulies de Miami sería un ejemplo evidente. La naturaleza de sus obras tiene un aire radical: fotografías de tema social o político, recuperación de la cultura del desecho por parte de Thomas Hirschhorn, trasgresión de géneros en Paul McCarthy, etc. La presentación de la misma es masiva y dispuesta a modo de almacén (el espacio abierto al público se definió en su momento como *storage*); pero, en el fondo, su organización mimetiza la que podemos visitar en la Art Basel Miami Beach. Esta posición tan común es cínica y doblemente conformista en la medida en que su sumisión al poder y al mercado

se reviste de modernidad y revuelta. El multiculturalismo y la moda de los estudios culturales no han sido sino una manifestación de esa falsa apertura que responde a una economía de multinacionales, en la que el consenso ha reemplazado al acto político entendido como antagonismo y negociación.

El proceso de globalización es en la actualidad más vigente que nunca. Más que en otra época los flujos de capital han adquirido una dimensión global y han determinado nuestra percepción del mundo y su organización. Pero, no estamos ante un fenómeno nuevo: la mundialización de finales del siglo xx es, después de todo, una continuación de los colonialismos del xix. Hoy, como hace cien años, la voracidad del capital por conquistar lugares de producción y consumo sigue sin tener límites. Sin embargo, los territorios conquistados ya no son aquellos continentes remotos descritos por Conrad y Kipling, sino el espacio de nuestra propia intimidad, nuestro espacio de libertad y creación. Una vez agotados los horizontes geográficos de expansión, se descubrió en la vida misma una mina por explorar. Extraer fórmulas para producir y consumir experiencias vitales en sus diferentes manifestaciones ha sido en las últimas décadas un objetivo fundamental del capitalismo, así como una de las causas de su ambigüedad. Por un lado, para conseguir sus fines es necesario promover la investigación, lo que ha implicado un incremento de las posibilidades de mejora de la vida. Por otro, el propósito del capitalismo no es la vida, sino la inversión, promoción y comercialización con el objetivo de generar capital. Se fomentan los modos de subjetivación singulares, pero solo para reproducirlos, segregándolos de su conexión con la vida y transformándolos en mercancías, en –como diría Suely Rolnik– una especie de identidades *prêt-à-porter*.

¿A qué sistema de funcionamiento responde el museo? ¿Cuáles son los mecanismos por los que se mueve? ¿Acaso al estar inmerso en una organización política más amplia su actividad no hace sino contribuir a la consolidación de la misma? No podemos ocultar, por ejemplo, que a pesar de los esfuerzos, que suponemos honestos, de sus responsables una parte de nuestras instituciones favorece una cierta precariedad laboral. Es imposible que un museo pueda actuar políticamente sin ser consciente de su propia posición como núcleo privilegiado de reproducción social y regenerador de barrios y atracción turística. En este contexto es lógico que el espacio de intermediación (el vértice B del triángulo), a diferencia de lo que ocurría con el museo moderno, no se base ya en el acceso, sino en el

labeling y marketing. Se crean las necesidades del público a través de las campañas de comunicación; pero lo que se pretende es que este re-conozca la obra de arte o, mejor dicho, una imagen intercambiable de la misma. Estamos ante una auténtica estética del silencio que, como nos dice James G. Ballard, se acaba transformando en «locura selectiva», una forma de autoritarismo autoinfligido que, aun siendo manifiestamente distinto, tiene paralelismos con los fascismos de otras épocas. Como entonces, nos hallamos ante una cultura del olvido, en la que no existe la censura porque todo es consumible: «En el mostrador de ventas no hay un ayer, no existe una historia que ha de ser redimida, solo un presente transaccional.»⁵

El peligro al que nos enfrentamos proviene de un orden que tiende a esquematizar la singularidad, privando a los individuos de su especificidad psíquica. En nuestra sociedad el ser humano corre el riesgo de ser banalizado. Todo el mundo parece acomodarse a una jerarquía estándar de la imagen que se espera de él. Simultáneamente los individuos afrontan menos sus propias responsabilidades. La finalidad de la cultura resulta en la actualidad muy problemática. La cultura en tanto rebelión, esto es, la cultura como elemento liberador, corre el riesgo de desaparecer y transformarse en un producto para ser consumido. La separación entre la esfera pública y la privada queda cada vez más difuminada. Ya no se habla, por tanto, de público, sino de audiencias que, a diferencia de aquel, pueden ser medidas y cuantificadas en términos puramente económicos.

La nuestra es una época de crisis que, según Immanuel Wallerstein, es sistémica. Por ello es importante que los museos elaboren paradigmas históricos que nos ayuden a entender mejor el mundo en que vivimos. Necesitamos comprender el presente en relación con el pasado y pensar las posibilidades que el futuro nos depara. El museo tiene la obligación de apuntar a ciertos caminos y no a otros. Y esa elección nunca puede ser técnica ni estar dictada por una racionalidad formal, sino que entraña lo que Max Weber denominó *racionalidad substantiva*. Cuando el «todo vale» es la norma y la confusión de ideas general, esta elección o serie de elecciones se perciben a veces como rígidas, elitistas o dogmáticas. Cuántas veces hemos oído las voces apesadumbradas de aquellos que piden una especie de eclecticismo de nuevo cuño como forma de salvaguardar una pretendida democratización de la cultura. Sin embargo, la racionalidad substantiva es todo lo contrario, es el ejercicio de reconciliar lo que aprendemos de la ciencia y la moralidad y denota siempre una elección ética.

⁵ J.G. Ballard: *Kingdom Come*. Londres: 4th Estate – HarperCollins, 2006. La cita procede de la edición en castellano: *Bienvenidos a Metro-Centre*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2008, p. 46.

La mayoría de la humanidad es ese Sur del que habla Enrique Dussel y constituye la «otra cara» de la modernidad.⁶ Ese Sur no está situado en un período pre o posmoderno, el tiempo anterior a una modernidad que se realizará en cuanto se apliquen los mismos criterios que han servido para Europa y Estados Unidos. No se trata del estadio menos evolucionado de un proceso único. Por el contrario, estamos en un mundo donde el centro presupone la periferia y viceversa; y el desarrollo del primero está totalmente relacionado con el de la segunda. El problema reside en que esta otra modernidad es subalterna, no tiene voz. Ha de acatar las reglas del mundo europeo occidental, ya que estas han sido proclamadas universales. Nuestras leyes y nuestra moral tienden a justificar sus propios principios desde dentro. La esclavitud, por ejemplo, sería injusta en el sistema burgués; pero justa en el esclavista; o el trabajo asalariado es injusto para el socialismo porque roba al trabajador la plusvalía de su labor, pero no en el capitalismo. La única forma de romper este orden discursivo consiste en que la razón instrumental vaya acompañada de un criterio ético, que es siempre exterior al poder establecido y permite la interpelación de la Totalidad por parte del Otro. Esta exterioridad no niega la comunidad, sino que la descubre como lugar de convergencia de personas y grupos libres para estar en desacuerdo.

A menudo nos imaginamos una construcción artística en la que el Otro habla con nosotros, cuando en realidad no es así. Cuando la pedagogía artística se institucionaliza, el arte deviene pura retórica contra lo que se percibe como caos social.⁷ El museo y la ciudad se convierten en una especie de república de las letras y el artista en patriarca nacional. No es suficiente con representar al Otro, hay que buscar formas de mediación que sean a la vez modelos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad entre el intelectual y las comunidades subalternas, así como con los diversos colectivos que constituyen los movimientos sociales.

La interpelación, el acto del habla que permite hablar al que queda fuera de nuestra construcción discursiva, es decir, quien está fuera de nuestro sistema de inteligibilidad, deviene una posición necesariamente ética. Es el momento de una cierta exterioridad, de un ser otro, diferente de la comunidad institucional oficial, que solo defiende sus intereses. El hecho de interpelar, al actuar siempre desde el exterior del derecho vigente, se opone por definición al consenso y a la historia que excluye; y su argumentación es siempre radical y difícilmente aceptada.

6 Véase Enrique Dussel y Karl-Otto Apel: *Ética del discurso y ética de la liberación*. Madrid: Editorial Trotta, 2004, p. 144.

7 John Beverley: *Against Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

Si el discurso oficial deja al dominador del centro en total inocencia respecto a las posibles crueldades cometidas en la periferia durante la modernidad, la interpelación las denuncia.

La concepción moderna de la historia buscó sus orígenes en la Ilustración, en la razón pura de Kant, que parte de una visión del mundo idealista y eurocéntrica. La modernidad se inició con la expansión de Europa en el mundo y con la centralidad que esta se autoconferió, por la que no solo dominó el sistema mundo, sino que ignoró la existencia del Otro. Europa imaginó su historia particular como si fuese universal y lo que realizó como centro de poder lo atribuyó a su propia creatividad, como sistema cerrado, autónomo y autorreferencial. Nunca se definió como un centro hegemónico desde donde se controlaba la información, se procesaba el aprendizaje y se edificaban las instituciones que permitían una mayor acumulación de riqueza en la metrópolis, con la explotación sistemática de la periferia.⁸ No advertirlo es obviar la violencia de la colonización europea.

¿Qué pasa, sin embargo, si sustituimos el *ego cogito* de Descartes por el *ego conquiro* de Hernán Cortés? Nos damos cuenta de que la modernidad no comienza en el siglo XVIII, sino en el XVI con la conquista de América por los reinos peninsulares. Es entonces cuando se produce lo que Marx denominó acumulación originaria y se empieza a conformar la organización mundial actual. Si esto es así, deberíamos pensar que no existe una única modernidad, sino múltiples, y que estas son interdependientes, a la vez que tienen impulsos diversos y se pueden originar en momentos distintos. También tendríamos que reconocer que, en el plano artístico, una de estas modernidades, al menos la relacionada con el mundo iberoamericano, empieza con el barroco, esto es, con una cultura teatral, basada en la multiplicidad y el pliegue. De esta forma, manifestaciones plásticas como las de Lygia Clark, Hélio Oiticica o Gego tienen su sentido no tanto porque se trate de artistas fundamentales para entender la modernidad que nos ha venido dada desde Europa y Estados Unidos, sino para aprehender otras prácticas estéticas y políticas.

¿Qué hacer ante un pasado en el que no nos reconocemos y un presente que no nos gusta? ¿Cuál es la función del museo en el mundo contemporáneo? ¿Existe alguna alternativa al museo moderno o al que responde a la cultura del espectáculo? Me gustaría pensar que sí. El museo se mueve entre la subversión y la absorción, la pasividad contemplativa y la ruptura activa, el estado y la

⁸ Dussel, op. cit., p. 223.

multitud, la creación y el mercado. Por un lado, es cierto que es muy difícil pensar que las formas artísticas puedan abolir las fronteras; pero, por otro, también lo es que sirven para desplazarlas. En un tiempo en el que todos los centros de arte han entrado en una espiral sin límites hacia la ampliación de edificios y franquicias, en que el capitalismo ha alcanzado una expansión que no conoce fin, quizás ha llegado la hora de un cierto repliegue, en el sentido que Pasolini daba al término: no un giro hacia dentro, sino hacia fuera. La atención a la frágil vida de los cuerpos, la hostilidad hacia la cosificación de nuestra existencia, la manifestación explícita de la desaparición de la frontera entre lo público y lo privado son algunos de los elementos más interesantes de incidencia política.

Siguiendo el modelo que hemos establecido al comienzo, la alternativa que proponemos se centraría en tres aspectos:

- Una(s) narración(es) alternativa(s) a la historia moderna.
- Nuevas formas de intermediación.
- La consideración del espectador no como un sujeto pasivo ni consumidor, sino como agente, un sujeto político.

Un gran número de culturas tiende a fundamentar la historia de su arte y literatura en unos textos fundacionales que, al definir la naturaleza de su propia comunidad, tienen algo de sacralizado, absoluto y excluyente. Estos asientan el núcleo de lo que en su momento se percibió como una comunidad amenazada a partir de la segregación de toda divergencia. Ese ha sido, sin duda, el origen de las grandes narraciones que han constituido la ideología dominante durante los siglos XIX y XX. Como sostiene Édouard Glissant, estos relatos, derivados de la escritura épica y casi escritos al dictado de los dioses, están íntimamente ligados con el objeto cerrado, la trascendencia, la inmovilidad corporal y con una especie de tradición de la consecución, que denominamos pensamiento lineal.⁹ Hoy, por el contrario, no resulta ya posible garantizar este tipo de unidad formal, impensable en un mundo que se ha hecho pequeño y en el que es perentoria la necesidad de inventar múltiples formas de relación que cuestionen nuestras estructuras mentales. Propugnamos, pues, una identidad relacional que no es única y atávica, sino rizomática, esto es, de raíz múltiple.

Esta conlleva la apertura al Otro y plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas, sin miedo a un hipotético peligro de disolución.

⁹ Édouard Glissant: *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid: Ediciones del Bronce, 2002.

En las sociedades desprovistas de mito fundacional, la noción de identidad se verifica no tanto en referencia a una gran na(rra)ción, ni a un territorio, sino a partir de la urdimbre de relaciones de unos sujetos con otros. Por supuesto, no se puede entender la poética de la relación sin tener en cuenta la noción de lugar. Pero este no se concibe como un territorio estático, sino como un conjunto de vectores y líneas de fuerza. La dependencia centro-periferia deja de tener sentido; y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia. La relación no va de lo particular a lo general, o viceversa, sino de lo local a la totalidad-mundo, que no es una realidad universal y homogénea, sino plural. Si la visión política tradicional se sustentaba en la capacidad de percibir un entorno y a la vez trascenderlo –que es la forma en que se constituían los nacionalismos del siglo XIX–, el flujo constante de imágenes que se sitúan en el magma de nuestras relaciones hace que la correspondencia percepción-trascendencia haya cambiado. Ahora, se es de un lugar de otro modo. «Ya no se pertenece a una posición, a una tradición, a un partido. La instancia de la participación o del proyecto se marchita. Sin embargo, el desarraigo, lejos de eludir el sentimiento de pertenencia, lo potencia; la imposibilidad de enrocarse dentro de un contexto duradero aumenta desmesuradamente la adhesión al aquí y ahora más lábil. Lo que sale a la luz con nitidez es, en definitiva, la pertenencia como tal, no cualificada ya por un determinado “a algo”. Antes bien, este sentimiento se ha tornado directamente proporcional a la carencia de un algo privilegiado y protector al que pertenecer.»¹⁰ Por supuesto, ello no puede convertirse en una afirmación omnilateral y simultánea a todos los órdenes vigentes, a todas las reglas o juegos, sino que se trata de reformular historias y mediaciones que nos hagan reconsiderar nuestro «pertenecer».

La historia ha pasado de escribirse como si estuviese constituida por grandes continentes a ser una especie de archipiélago. El autor entra así en tensión al tratar de reflejar y relacionarse a la vez con su comunidad y con el mundo. El arte busca simultáneamente el absoluto y su opuesto, es decir, la escritura y la oralidad. No narramos ya desde la palestra privilegiada de la voz única, sino inmersos en una multiplicidad de micronarraciones cuya consecuencia es una nueva cartografía del arte. Ahora ya no se puede decir que Nueva York le robó a París la idea del arte moderno, porque esta surge en múltiples sitios y porque no hay nada que robar, solo relaciones que establecer y hacer visibles. Artistas que en la historiografía

10 Paolo Virno: *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 73.

tradicional podían ser considerados secundarios, derivativos o simplemente tardíos, como Georges Vantongerloo, Pablo Palazuelo o Jorge Oteiza, alcanzan su dimensión más compleja. Por ejemplo, entendemos que la obra de un Palazuelo tiene poco que ver con las búsquedas de la modernidad y mucho, en cambio, con la fragilidad y *expansividad* de lo oral. Sus obras requieren de la participación del espectador, que es invitado a descubrir ritmos y formas de su propio cuerpo en los ritmos y formas que el artista le facilita. Ha de hacerlos suyos, recrearlos y aun rehacerlos cuando los contempla. Sin esta dimensión sus pinturas y dibujos se percibirían como decoración.

La poética de la relación y la diversidad se concreta en la obra abierta, la transversalidad entre arte y poesía, la inmanencia de la oralidad, el movimiento corporal o la indeterminación del cinema expandido. La función del artista o comisario no es tanto la de producir objetos o narraciones que provoquen la respuesta refleja del espectador, como posibilitar que este sea capaz de re-crear su propia experiencia estética. El arte es, ante todo, experiencia, y si el espectador no la retiene, esta se pierde. De ahí que la implicación del espectador sea esencial, así como su capacidad de captar y repetir dicha experiencia.

Lo oral tiene que ver con el acontecimiento y la teatralidad, que cuestiona el dispositivo de visibilidad del cubo blanco. Pero no se trata de que este sea sustituido por su opuesto, la caja negra. Si, en el primero, el espectador permanece pasivo y separado de la obra de arte, en la segunda, el espectador se sumerge en el espacio cinematográfico, es absorbido por la pantalla y no logra mantener la distancia. Tanto una postura como otra son intercambiables, ya que no tienen en cuenta la especificidad del tiempo y del espacio en los que se muestra la obra. En cambio, el espacio y el tiempo teatral son relacionales: existen en función de un espectador. Ello ha sido especialmente así con Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski y Samuel Beckett, por no mencionar a Antonin Artaud. Para Artaud la palabra teatral pierde su peso ontológico y queda reconvertida en signo, que comparte el escenario con otros signos. El espacio escénico deja de ser un lugar «sustancial» y crea sus propios límites a través del juego de relaciones de la representación.

Al final, estas piezas teatrales son como el Otro oscuro del arte moderno. Si este prometía la felicidad de la gente sin tener en cuenta al espectador,

el teatro es solo posible gracias al mismo. La teatralidad cumple la promesa de liberación moderna a través de la insurrección del propio espectador y del desbordamiento de los límites institucionales. Como advirtió Artaud, el teatro permite la liberación en la esfera social de las patologías que genera la violencia de esta vida normalizada que nos ha tocado sufrir: «Quizá el veneno del teatro, inyectado en el cuerpo social, lo desintegre.»¹¹

Los públicos se originan alrededor de los textos. Pero, ciertamente, estos no son neutros ni políticamente asépticos. Por su misma naturaleza, ejercen una influencia sobre nosotros. Existe una fatalidad entre ellos y cómo vislumbramos nuestros destinos. Las narraciones fundacionales determinan y, en gran medida, dan sentido a la vida de sus «habitantes», a la vez que los modelan y coercen. No podemos evitar interpretar nuestras vidas de acuerdo con estos textos. Cuando desde una institución cultural damos capacidad de agente a nuestros públicos queremos decir que aquellos tienen capacidad de ser comparados con otros textos, a la vez que traducidos y reconsiderados. Es precisamente a través de ese proceso como nos podemos liberar de la fatalidad de «nuestro destino».

¿Cómo crear una memoria desde la oralidad? Coleccionar objetos significa a menudo transformarlos en mercancía. ¿Cómo exponer eventos sin que sean fetichizados? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos, museos y archivos, son repositorios de los que pueden extraerse y actualizarse muchas historias. Pero el archivo las «desaturatiza», ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etc. Rompe la autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos, situados más allá de los designios de la moda o el mercado, e implica la pluralidad de lecturas. La correspondencia que se genera entre el hecho artístico y el archivo produce desplazamientos, derivas, narraciones alternativas y contramodelos. Nos devuelve el conocimiento y la experiencia estética, y también la posibilidad de aprehender un momento histórico de un modo parecido al que explicaba Peter Weiss en *La estética de la resistencia*.

El archivo es un *topos*, un lugar, y un *nomos*, una norma, ya que tiene el poder de interpretar los elementos archivados que dicen esa ley, la recuerdan y llaman a su cumplimiento.¹² El archivo no solo garantiza la seguridad física del depósito

11 Antonin Artaud: *Le Théâtre et son double*. París: Éditions Gallimard, 1938.

Edición en castellano: *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001, p. 35.

12 Jacques Derrida: *Mal d'archive. Une impression freudienne*. París: Éditions Galilée, 1995. Traducción en castellano: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997, p. 10.

y del soporte sino que también tiene competencia hermenéutica sobre los mismos. Una ciencia del archivo debe incluir, por tanto, la teoría de esa institucionalización, es decir, de la regla que comienza por inscribirse en ella y a la vez del derecho que la autoriza. Este fija los límites declarados infranqueables, ya se trate del derecho de las familias o del Estado, los lazos entre lo secreto y lo no-secreto, o, lo que es lo mismo, entre lo privado y lo público, se trate del derecho de propiedad o de acceso, de publicación o de reproducción, de clasificación o de la puesta en orden. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.¹³

Coleccionar es una necesidad, parte de nuestros deseos más profundos, es una forma de conocimiento. Pero no podemos olvidar cómo se construyeron los primeros museos y de qué manera engrosaron sus legados el Louvre, el British Museum y otros. Los fondos de las galerías nacionales se han conformado a menudo como si fuesen botines de guerra. Todos se afanaron en un momento u otro por tener los tesoros más preciados, sean los mármoles de Elgin o el busto de Nefertiti. Y estos no han dejado de convertirse, en los últimos años, en objeto de atracción turística, ese destino neocolonial de las obras de arte acumuladas por los antiguos imperios. Hemos de entender, no obstante, que nuestras colecciones no son nuestras, sino que pertenecen a la humanidad. Conservadores, directores de museos, restauradores, etc., son solo custodios de las mismas, no sus propietarios. Si hemos hablado de la importancia de crear un tipo de narraciones entrecruzadas de un modo rizomático, también este es el sentido que deben tener las colecciones. Dar voz al Otro significa que este tenga capacidad de archivar y repensar su propia historia, de contárnosla. La solución pasaría por la constitución de un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no solo sirviese para cuestionar la propiedad, sino también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene.

Las historias requieren de una comunidad que las transmita, de mentes en las que reproducirse, de un terreno de cultivo que les permita evolucionar. Si no quieren mantener su carácter aurático, las narraciones han de cuestionar la noción de autor y renunciar a la idea del genio romántico. Ya no podemos pensar la historia como una sucesión de grandes personajes, ni siquiera como el individuo nómada del momento multicultural, sino como una muchedumbre de secundarios, la multitud anónima e hirviente de sucesos, destinos, movimientos y vicisitudes.¹⁴ El autor es un vehículo a través del cual la «biblioteca» de una comunidad busca replicarse a sí misma.

13 *Ibíd.*, p. 12.

14 «Queremos contar la formación, la emergencia y el movimiento de la multitud, que no tiene nada que ver con la masa, bloque homogéneo que movilizar o “agujero negro” que estimular a bloque de encuesta.» *Ibíd.*, p. 31.

Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de nuestra sociedad se basa en la escasez, algo que permite que los objetos de arte alcancen unos valores desorbitados, la nueva narrativa se sienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero quien las cede (narra) no es más pobre. Se trata de constituir federaciones de comunidades libres, un proceso que parte desde abajo y habla de autonomía más que de la toma del poder estatal. No se trata ya de educar a un estado/nación de un modo uniforme para, en el mejor de los casos, preparar la revolución o, en el peor, el consenso. Tampoco se quiere evitar el vínculo con las instituciones, sino establecer redes y descubrir terrenos nuevos para las prácticas antagónicas. No basta con decir que los medios de comunicación de masas mienten o quejarse de la ingeniería de consenso que se nos impone, hay que manejar sus mentiras, ya ofreciendo unos mitos, ya preconstituyendo el terreno sobre el que se distorsionarán los hechos, con el objetivo de reconducir esa distorsión y producir desplazamientos de sentido.¹⁵

Intrínsecamente ligada a la formación de los públicos, la educación, tanto o más aún que las narraciones que el museo nos propone, es uno de los grandes temas todavía no resueltos en la museografía actual. Ha sido la misma popularización de los centros de arte durante las últimas décadas la que ha puesto de relieve lo acuciante del problema. A menudo asistimos a debates sobre el bajo nivel de la educación, sobre cómo nos vemos «forzados» a dirigirnos más a un espectador cada vez menos preparado. Pero, también es cierto que en ninguna otra época la circulación de información había sido tan extensa, ni el acceso a la cultura tan aparentemente fácil. Los museos siguen en su imparable carrera hacia la obtención de cuotas más altas de visitantes. Lo que hasta hace no mucho era una zona reservada a los especialistas y las musas se ha convertido en lugar de encuentro, en el sitio privilegiado para desarrollar nuestras relaciones y nuestra actividad social ¿Cómo es posible, pues, que justamente cuando el entretenimiento y el tiempo libre se asocian a la experiencia formativa la educación esté en niveles tan bajos? ¿Cómo es posible que se hable continuamente de crisis de la cultura cuando jamás en nuestra historia reciente había sido la cultura tan multitudinaria?

El problema radica en que continúa sin plantearse una pedagogía como elemento de liberación. La mayoría de programas pedagógicos siguen dificultando un auténtico acceso al saber. Dado que la cultura tiende a convertirse cada vez

¹⁵ *Ibíd.*, p. 63.

más en una industria y el arte en un elemento de consumo, no es de extrañar que el conocimiento sea sustituido por el re-conocimiento. El primero busca saber lo que ignoramos, se amplía constantemente y es difícil de etiquetar y consumir; el segundo es una marca intercambiable y superficial.

No dejamos de apreciar las buenas intenciones de los museos que invierten considerables esfuerzos y recursos en acercar el arte a su público e idear *outreach programs* con el objetivo de difundir los tesoros que acumulan. Pero estas medidas reformistas no han hecho sino perpetuar algunas de las falacias sobre las que se ha asentado la pedagogía moderna: la transparencia, el progreso y la educación entendida como transmisión. Como ha observado Jacques Rancière este enfoque es: a) oscurantista, porque simplemente asume que el mejor modo de reducir las desigualdades en el conocimiento es recortando el propio conocimiento; b) clasista, porque presupone que aquellas personas que provienen de las clases trabajadoras o grupos subalternos deben recibir una enseñanza menos abstracta y sofisticada; c) infantilizante en su concepción maternal de la escuela o área educativa.¹⁶

La modernidad concibió la educación como un medio para transmitir conocimiento a los que no lo poseen y, como tal, se sustentaba en la desigualdad entre los que saben y los que no. Establecía una separación entre la investigación y la educación, entre la obra de arte y su comunicación, lo cual presupone y mantiene la distancia entre el educador y el espectador. Sin embargo, el conocimiento no es necesario para enseñar, ni la explicación imprescindible para el aprendizaje. La explicación es el mito de la pedagogía. En lugar de eliminar la incapacidad la crea. Y lo hace, en parte, al crear esa estructura temporal del retraso, consustancial a la modernidad: «Un poco más lejos, un poco más tarde, unas cuantas explicaciones más y verás la luz.»¹⁷

Una pedagogía de la emancipación presupone que un «ignorante» enseñe a otro «ignorante». Un ignorante no logra ciertamente enseñar a otro ignorante unos contenidos determinados, pero puede ayudarle a encontrar un camino, su camino, y a asociar cosas aparentemente diversas. No es que se busque la pureza de lo primitivo o aculturado; sino que, por el contrario, esta pedagogía muestra la facultad liberadora de la cultura, la capacidad que todos tenemos de redescubrir y redefinir el conocimiento.

La educación emancipadora se basa en una relación de igualdad. Es un puente de doble dirección, que no solo implica la voluntad del «maestro» que

16 Jacques Rancière: *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París: Éditions Fayard, 1987. La cita procede de la edición en inglés: *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford: Stanford University Press, 1991, p. xiv.

17 *Ibid.*, p. xx.

quiere dirigirse a su interlocutor, sino también la del interlocutor que pide emanciparse. No hay inteligencia donde solo existe agregación, el reflejo de una mente en otra. Hay inteligencia cuando cada uno actúa, explica lo que hace y ofrece los medios para verificar la realidad de sus acciones. Esta es una propuesta que promueve a la vez la dualidad y la comunidad. No permite la absorción de una mente por otra, sino su articulación, a la vez que mantiene la identidad de cada una.

En esta educación la obra de arte es un elemento clave en cuanto constituye un vínculo entre el artista y el espectador o entre dos o varios espectadores. El idealismo ha favorecido la palabra sobre el objeto. Platón ya mostraba sus sospechas sobre la validez de la letra impresa, cuya materialidad no era sino una sombra de las ideas. El discurso de los libros era para él a la vez demasiado mudo y locuaz, y distraía a la mente de su verdadero objetivo: la idea. La materialidad del libro y del objeto o hecho artístico es justo lo opuesto. Revierte la jerarquía de las mentes, permite la relación entre dos *ignorantes* y que se establezcan nuevas relaciones que anulen la acción embrutecedora de la instrucción intelectual y moral basada en la transmisión, en la explicación y en la prohibición. Y también establece formas de juego (*play*) que son capaces de alterar la norma (*game*) y generar nuevas perspectivas del mundo. Es un elemento activo con el que creamos y re-creamos el mundo en el que vivimos. Más allá de la adaptación, que implica sumisión a nuestro medio, el juego, la poesía y el arte hacen que nos sintamos vivos y favorecen el pasaje de un espacio a otro.

La búsqueda continua de la verdad ha dificultado, sin duda, un cambio radical en la educación; y ha impedido la solución al dilema que ha atenazado una gran parte del denominado arte político desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, escindido entre el compromiso político y la búsqueda de la belleza. No se trata de que la obra de arte represente una verdad inmutable y exterior al propio sujeto. Esta es un significativo enigmático cuya ambigüedad radical permite y aun exige la movilidad de relaciones, la contingencia de seres y cosas.

La experiencia artística es un fenómeno transicional ya que genera en el espectador una ilusión que le impulsa a relacionarse con los demás y con un entorno que, aunque exterior, no percibe como ajeno. Hace que nos veamos a la vez como sujetos y objetos de la percepción de los demás, creando espacios de sociabilidad nuevos y liberadores. Es lógico pensar «que la tarea de aceptación

de la realidad nunca queda terminada, que ningún ser humano se encuentra libre de la tensión de vincular la realidad interna con la externa, y que un alivio de esta tensión lo proporciona esa zona intermedia de la experiencia que es el arte».¹⁸ Se reivindica un cierto derecho a la opacidad, a la no necesidad de «comprender» al Otro, esto es, reducirlo al modelo de nuestra propia existencia para vivir con ese Otro. La opacidad de toda obra de arte más que impedir el conocimiento propone la promesa de un nuevo conocimiento y expande nuestro campo de apropiaciones epistemológicas. El problema surge cuando, fruto del autoritarismo, de la academia o del mercado, se determinan zonas de experiencia cerradas en sí mismas. El resultado es una sociedad patológica que seguramente no es muy distinta de la que nos ha tocado en suerte vivir.

18 D.W. Winnicott: *Playing and Reality*. Londres: Tavistock Publications, 1971. La cita procede de la edición en castellano: Gedisa, 1996, p. 31.