

# ESPECTROS DEL MUSEO

Artículo de Reflexión

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

**Carolina Acosta  
Martínez**

ninacostanz@gmail.com

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Estudiante de Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

## ABSTRACT

This article is the result of a series of reflections on concepts such as the spectral (Derrida) and the sinister (Freud), which turned out to be very fruitful on the author's personal questioning about images. In this particular case, by regarding the spectral as a gallery-and-museum analysis category in terms of highly-controversial artistic institutions of our time. The author points out the ghostly (or spectral) character of museums and galleries identities highlighted by authors such as Remo Guidieri who, following a Derridian logic, studies the process of fetish-making of artistic objects that is brought about by the museum-like space.

## KEY WORDS

Spectral, museum, gallery, identity, fetish-making.

## RESUMEN

Este artículo proviene de una serie de reflexiones previas en torno a diversos conceptos, como *lo espectral* (Derrida) y *lo siniestro* (Freud), que han resultado sumamente fructíferos en procesos creativos de indagación personal que he llevado a cabo alrededor de la imagen. En este caso, parto de *lo espectral* como categoría de análisis del museo y de la galería en cuanto instituciones artísticas fuertemente cuestionadas en la actualidad. Me interesa señalar el carácter fantasmagórico o *espectral* de las identidades del museo y de la galería<sup>1</sup>, rasgo que ya ha sido señalado por autores como Remo Guidieri quien, siguiendo una lógica derridiana, estudia el proceso de *fetichización* de los objetos artísticos que corre por cuenta del espacio museal.

## PALABRAS CLAVE

Espectral, museo, galería, identidad, fetichización.

1 Pese a que el museo y la galería son dos espacios institucionales con orígenes, características y funciones distintas, me referiré aquí a ambos como partícipes de rasgos similares, en este caso relacionados con *lo espectral*. No pretendo con ello homogeneizarlos, sino hacer énfasis en esa zona espectral de confluencia que los vincula, zona libre de toda consideración espacio-temporal, como tendré oportunidad de señalar.

## Preámbulo

El museo, como institución tradicional del campo del arte, ha sido frecuentemente cuestionado, entre otras razones, por su visión continuista de la historia y porque, pese a los esfuerzos de gran parte de los gobiernos del mundo por ponerlo al servicio de la comunidad y por presentarlo como un espacio accesible para todos los sectores de la población, permanece ligado a las clases más privilegiadas, no sólo como portadoras de los intereses que en él se encarnan, sino también como destinatarias por excelencia de las exhibiciones y eventos que acoge, así como de sus productos. Pierre Bourdieu se refiere a esta situación contradictoria, según la cual los tesoros museísticos, al mismo tiempo, son accesibles para toda la población y están fuera del alcance de la cabal comprensión de la mayoría de ella, con la evidente correspondencia entre el lenguaje del museo y una elite convenientemente cultivada para entenderlo (Bourdieu y Darbel, 2004).

La galería, por su parte, con menos tradición histórica que el museo, ocupa un puesto privilegiado entre las instituciones artísticas, al constituir el espacio por excelencia de la industria del arte, destinado al intercambio de capitales de diversa índole. Siguiendo a Bourdieu, la validez de este espacio, idealmente concebido para la muestra de expresiones artísticas emergentes, ha sido puesta en entredicho, al igual que la del museo, en especial por los mismos artistas, quienes intentando construir otros espacios de expresión, muchas veces terminan por ceder ante el determinante peso de la influencia galerística en la visibilidad, valorización y circulación de las obras que allí se exponen.

En las siguientes líneas de reflexión, consideraré la galería como heredera del museo. Tres características del museo, también señaladas por Jacques Derrida como las tres características de *lo espectral* (Derrida, 1995), conforman esta herencia: a) el duelo, traducido en el anhelo de detener el tiempo, y en el gusto por lo ruinoso y lo acumulativo; b) las maneras de ordenar y exhibir los objetos bajo criterios unificadores; y c) la tendencia a *fetichizarlos*, a convertirlos en mercancías que poseen el doble *status* de obras aureoladas y de objetos de intercambio. Tal herencia, perpetuada

no sólo por la galería, sino también por otros tipos de proceder y comunicar que pretenden alejarse de las instituciones legitimadoras del campo artístico, y que terminan por parecersele, constituye lo que aquí denomino *espectros del museo*: la persistencia de la presencia fantasmal de una serie de prácticas que determinan notablemente la manera en que los miembros de la comunidad artística y el público en general se relacionan con las obras de arte.

## La armadura del espectro

La armadura es parte fundamental del espectro, dice Derrida. Ella hace que el espectro mire, pero no sea visto. Es lo que el autor, ubicándolo bajo el signo de una asincronía entre quien ve y quien es visto, llama *efecto visera*: "Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía. Llamaremos a esto el efecto visera: no vemos a quien nos mira" (Derrida, 1995: 21). En esa interrupción de la *especularidad* reside gran parte del carácter espectral del museo y la galería. En la mirada, de acuerdo con Lacan, existe un llamado a que en el Otro haya una hendidura que le permita abrirse en su deseo (cf. Lacan, 1964), pero cuando el llamado a la hendidura no es mutuo, la apertura al deseo tampoco lo es. De tal manera, el ya lugar común de la identidad especular, según el cual "a través de él [el Otro] sé quién soy y en ese juego narcisista me constituyo desde afuera" (Bleichmar y Bleichmar, 2001: 172) no tiene lugar aquí. Y lo que bloquea la identificación especular es la armadura. Paradójicamente, porque ella puede funcionar como un espejo; cuando está bruñida, devuelve la mirada. Como si la mirada del espectador tuviera que ser desviada, como Perseo desvió la mirada de Medusa con un escudo pulido para poder cortar su cabeza sin antes ser petrificado, lo que denominaremos *Efecto de Medusa*<sup>2</sup>. Se establece así una alteridad

<sup>2</sup> "...la gorgona Medusa tiene serpientes en lugar de cabellos, unos dientes enormes, la lengua muy saliente y un rostro tan feo que todo el que la mira queda petrificado de horror" (Graves, 2004: 318). Así describe Robert Graves al legendario personaje mitológico cuya imagen aquí evoco. Medusa era una bella doncella a quien, según el autor, Atenea sorprendió besando a Poseidón en su templo. Otras versiones narran que fue violada por el dios de los mares. Pero todas

desigual, en la que la mirada, lejos de poseer un carácter constituyente, conformante, como en el caso del espejo de Lacan, se torna subyugante, desintegrante. Una mirada que ha de ser evitada a toda costa, en vez de ser enfrentada, sostenida.

También Remo Guidieri emplea la metáfora de la mirada disimétrica cuando acude a la expresión “Lo imaginario del museo”, con la cual se refiere a “lo que está visto para no ser visto” (Guidieri, 1997: 56), dicho en otras palabras, lo que está a la vista para no ser visto. Con ello alude a la condición que se le da a las cosas en el museo, que consiste en ser un conjunto de obras que no mantienen otra relación entre ellas más que la genérica de ser *obras de arte*. Una manera acertada de referirse a los convencionalismos del campo artístico, en este caso, al convencionalismo legitimador de un recinto que, por el sólo hecho de acoger ciertos objetos, los convierte en partícipes de una condición que los separa del resto de los objetos existentes y posibles, y los somete a una suerte de *fetichización* (utilizando otra expresión de Guidieri), entendida ésta como alienación y cosificación, en el mismo sentido que Marx formuló para las mercancías: “alquimia de la fetichización” (Guidieri, 1997: 35).

Esta mirada desigual, este *Efecto visera* —como lo denomina Derrida refiriéndose a la visera de la armadura, que estando levantada permite al portador ver sin ser visto— convierte al espectador en un *voyeur* que

coinciden en que la virginal Atenea, afrentada, la castigó convirtiendo su hermosa cabellera en un puñado de serpientes. Perseo, hijo de Dánae y de Zeus, para evitar el asedio de Polidectes, un pretendiente de su madre, le promete la cabeza del monstruo. A instancias de Atenea, y con un escudo pulido que ella le dio, una hoz proporcionada por Hermes, el casco de la invisibilidad del dios Hades, un zurrón mágico y unas sandalias aladas que pidió prestados a las náyades de la laguna Estigia, se dirigió al país de los Hiperbóreos, donde halló dormidas a Medusa y a sus hermanas, las otras dos gorgonas. Entonces, se valió del reflejo de Medusa en el escudo para evadir su mirada directa: “Fijó sus ojos en el reflejo del escudo mientras Atenea guiaba su mano y cortó la cabeza de Medusa con un solo golpe de hoz. Para su sorpresa, al instante surgieron del cadáver, totalmente desarrollados, el caballo alado Pegaso y el guerrero Crisaor (...). Metió a toda prisa la cabeza en el zurrón y salió volando; y, aunque Esteno y Euríale fueron despertadas por sus nuevos sobrinos y se levantaron de inmediato para perseguir a Perseo, el yelmo lo hizo invisible y escapó sano y salvo rumbo al sur” (Graves, 2004).

espera presenciar y fisgonear, pero que, lejos de ello, es escrutado, mirado, vigilado por los objetos desde sus correspondientes nichos, desde la distancia que ellos mismos establecen, desde su armadura pulida. No dejan que la mirada del espectador abra una hendidura en “sus deseos”, sino que, por el contrario, practican esa fisura en el deseo de quienes los observan. Este deseo es el de poseer, incluso, a los antiguos poseedores del objeto, de comunicarse con el deseo de esos también espectros, reforzando la genealogía del deseo mediante el objeto. El deseo de detener el tiempo, de ignorarlo. La mirada del espectador, como la de Medusa, busca petrificar el objeto para toda la eternidad, sustraerlo a la injerencia del tiempo. La armadura es ineficaz en este sentido, porque pese a que resguarda al objeto de la mirada del fisgón, no logra modificar su condición de ejemplar exhibido, “disecado”. El deseo del espectador no es satisfecho, no porque la armadura proteja al objeto de su mirada, sino porque el objeto ya está petrificado cuando es sometido a esa mirada.

## Tres cosas de la cosa

Esa cosa que ve sin ser vista, llámese espíritu o espectro, presenta, siguiendo a Derrida, tres características definidas que podrían ser aplicadas al museo y a la galería. ¿Cuáles son, pues, estas *tres cosas de la cosa*? (Derrida, 1995: 23) y, ¿cuáles sus implicaciones para el análisis en curso?

### Primera cosa de la cosa: el duelo. El gusto por la ruina

“El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (Derrida, 1995: 23). No hay nada peor para el trabajo del duelo que la confusión, no saber quién y en dónde está enterrado. El trabajo del duelo precisa esos conocimientos, de manera perentoria. En el museo y en la galería, el afán taxonomizador y genealógico (en el sentido historicista) bordea esta necesidad. Es preciso saber de dónde vienen los objetos y dónde estuvieron —ocultos o expuestos— y a quién pertenecieron. En esta ontologización de los restos de la historia, de los restos de las civilizaciones y hasta del pasado más reciente, opera la puesta en marcha del *desanclaje* de las condiciones

originarias de producción de los objetos, las imágenes y los relatos, aunque contradictoriamente la ficha técnica y/o el texto curatorial ofrezcan la impresión contraria. Y esa pérdida del origen tiene que ver con la distancia que el objeto mismo interpone entre él y la mirada del espectador, distancia que, como ya señalé en líneas anteriores, es preservada por el *efecto visera*.

La sistemática desintegración del que es mirado sin mirar, del espectador inerme frente a los objetos de su deseo, a los cuales no logra conmovir porque están ya "fossilizados" —yo diría *museificados*—, y la pérdida del origen de estos objetos, se apoyan en esta distancia, la cual descansa, a su vez y contradictoriamente, en el poder *aurático*. El *aura* del objeto es su armadura: habla sobre su origen, pero al mismo tiempo, lo hace inaprehensible, implica su irrecuperabilidad. En este sentido,

La distancia entre el objeto y su contemplación, entre la cosa y la mirada que la capta, es clásicamente inevitable. (...) Esta distancia (...) se encuentra en el tema benjaminiano del *aura*. Cuando Benjamin recurre a ello, su elección no solamente sobreentiende lo que esta noción conlleva dentro de la tradición teológica y mística que la forjó, sino también quiere insistir en lo siguiente: que el objeto en sí contiene aquella distancia (...). Para Benjamin, esta distancia, antes de manifestarse en la relación de la mirada al objeto, se encuentra encarnada en el objeto mismo, que sintetiza su propia genealogía, su origen. (Guidieri, 1997: 54).

Siguiendo este orden de ideas, la disposición de los objetos artísticos en los museos y galerías reivindica aquella distancia entre el objeto y su contemplación que Benjamin atribuye al *aura*. Así, refuerza la nostalgia por el *aura*, nostalgia por el espectro, añoranza, duelo contenido en el tiempo, duelo nunca elaborado completamente, por la pretensión de detener el tiempo. Es un duelo proveniente de ese anhelo de incorruptibilidad que subyace en el deseo de petrificar, de abolir la materia, encarnado en la mirada ávida del espectador. Pulsión de muerte, en términos freudianos, *Thánatos* que conduce al gusto por lo ruinoso y por la acumulación: "Nuestro actual *ímpetu* acumulativo no es más que la forma más eficaz y más avanzada de aquel querer (...). Amontonar, después preservar las obras, para

luchar contra el tiempo" (Guidieri, 1997: 39). Se trata de de un afán taxonomizador, ordenador.

El presente y el azar son maneras en las que también opera este deseo, pero en sentido contrario. En vez de "disecar" y clasificar, estas lógicas desorganizadoras pretenden liberar, dejar ser. Pero constituyen, tal como han sido concebidas históricamente en el campo del arte, sólo "paliativos" frente al efecto del tiempo y de los "tiempos" (de las condiciones históricas de producción, circulación y consumo, en este caso, del arte), no sólo sobre la percepción de los objetos y la manera en que nos relacionamos con ellos, sino también sobre la forma en que, acudiendo de nuevo a Bourdieu, validamos las estructuras mismas de percepción y organización del campo del arte. La pretensión de escapar al tiempo mediante estos artificios constituye la prepotente "miopía" de las vanguardias artísticas:

Hizo falta toda la miopía entusiasta de las vanguardias, excepción hecha de los rusos, para creer en la naturaleza epifánica del presente y del azar, tan frecuentemente psicologizados, a saber empobrecidos, para abandonar, rechazar, condenar el magisterio inevitable del tiempo sobre la percepción de los objetos y, por lo tanto, sobre la relación que mantenemos con ellos. (Guidieri, 1997: 55)

En los museos y las galerías sobreviven los objetos y los espectros de los objetos y de los acontecimientos nacidos, supuestamente, bajo las lógicas del presente y del azar, pero difícilmente tienen lugar modos de exhibición y socialización afines, sencillamente porque esos objetos y acontecimientos fueron concebidos para ser "disfrutados" y experimentados fuera de esos espacios.

Aparte de la tendencia al amontonamiento y la intervención del azar, hay otra forma en la que se traduce el deseo por conjurar el tiempo. Se trata de un *prurito sígnico*, plenamente alegórico, que encuentra expresión inmediata en *la ruina*. El carácter *sígnico* de la alegoría tiene tanta importancia, de acuerdo con Walter Benjamin, como la que usualmente se le otorga al sentido absoluto, total e instantáneo del símbolo (Benjamin, 1990: 158). Benjamin atribuye cuatro características a la alegoría: carácter fragmentario, formación de una nueva totalidad a partir de los

fragmentos reunidos, talante melancólico y decadencia (Bürger, 1987: 131). Aunque Peter Bürger identifica estas características en el arte de vanguardia, y ellas podrían ser extensivas a gran parte del arte contemporáneo (Owens, 2001), en contraposición a las obras clásicas u *orgánicas*<sup>3</sup>, me atrevería a afirmar que en los ámbitos museísticos y galerísticos es irrelevante tal diferenciación, pues tanto las obras clásicas como las vanguardistas y las contemporáneas reciben igual tratamiento, obedeciendo a una lógica alegórica, sobre todo en lo que respecta a la melancolía y decadencia benjaminianas.

Esta lógica consiste en amontonamientos —bien o mal “curados”— de objetos, imágenes y textos, donde túmulos funerarios e instalaciones postmodernas son exhibidos de manera similar, como fragmentos, como ruinas de un pasado, remoto o reciente, cuyo panorama es imposible reconstruir. Incluso los “itinerarios” más contemporáneos, los que dan cuenta de un proceso y no precisamente de una obra acabada, terminan por someterse a esta rutina espectral y asincrónica, que pone en duda cualquier lógica temporal, al igualar condiciones históricas diversas bajo modos de ordenamiento y presentación similares. Esta rutina termina por inaugurar nuevas épocas fuera del tiempo, momentos de una historia apócrifa que no existe más que en el mundo curatorial. Momentos espectrales:

Ser justo: más allá del presente vivo en general —y de su simple reverso negativo. Momento espectral, momento que ya no pertenece al tiempo, si se entiende bajo este nombre el encadenamiento de los presentes modalizados (presente pasado, presente actual, “ahora”, presente futuro). Cuestionamos en este instante, nos interrogamos sobre este instante que no es dócil al tiempo, al menos a lo que llamamos así. Furtiva e intempestiva, la aparición del

<sup>3</sup> Esta diferenciación que establece Bürger, siguiendo a Adorno, entre obras clásicas u orgánicas y de vanguardia o inorgánicas, obedece a la preponderancia en ellas del carácter simbólico o *sígnico*. Las obras de arte clásicas u orgánicas son simbólicas, es decir, en ellas las partes y el todo forman una unidad dialéctica, exigiendo del receptor una lectura hermenéutica tradicional. Las inorgánicas, por su parte, son *sígnicas* o alegóricas, y en ellas las partes se emancipan del todo, requiriendo un abandono de la interpretación del sentido de las mismas (Bürger, 1987).

espectro no pertenece a ese tiempo, no da el tiempo, no ese tiempo: “*Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost*” (*Hamlet*). (Derrida, 1995: 14).

### Segunda cosa de la cosa: el carácter unificador de la lengua. El afán por el orden

“No puede hablarse de *generaciones* —de calaveras o de espíritus (...) sino bajo la condición de la lengua... y de la voz, en cualquier caso de lo que *marca* el nombre u ocupa su lugar” (Derrida, 1995: 23). Con ello, Derrida alude al carácter homogeneizador de las etiquetas llamadas *cultura, pueblo, raza, nación* y otros tipos de entidades supraindividuales que se vinculan a la tradición y al lenguaje como acervo unificador.

Nada tiende más esa uniformización tradicionalista que el museo y la galería; ordenar lo que no puede ser ordenado, convertir ambigüedades en certidumbres, ahí sus imperativos. A pesar de que gran parte del arte contemporáneo se ufana de divorciarse abruptamente de las prácticas museísticas, en él todavía hay una propensión al orden, a la unificación de lo heterogéneo, que hunde sus raíces precisamente en la herencia del museo.

No obstante, parecería que la realidad no se deja planificar de manera tan cartesiana, que la tendencia al orden proviene del temor a un mundo que en sí mismo es caótico y heterogéneo. Líbero Badii, artista argentino, llama la atención sobre esta renuencia del mundo a encajar en los parámetros humanos de estabilidad y sincronía:

El arte que surge de este universo sostenido por la lógica y las matemáticas tiene, por lo tanto, aseguradas sus bases: proporción, armonía, estructura, belleza, realidad. Y en este universo no hay más que una rebelión posible, que depende de iguales bases, porque sólo se trata de su antítesis: desproporción, desarmonía, desorganización, fealdad, irrealidad. (Badii, 1979: 10).

Y continúa formulando esa “rebelión” en los siguientes términos:

Pero he aquí que las tinieblas no se retiran. Que el poder tropieza con estúpidas renuencias, con mecanismos que se atascan, con estallidos, con apagones, con volcanes. Que ocurren imprevistos más allá de todo cálculo, que los límites se borran ante soles nuevos, que enigmáticas fuerzas detienen los engranajes, irrumpen en los barómetros, socavan las costas, cambian las piedras miliares de lugar... (Badii, 1979: 13).

En las anteriores citas, Badii alude al encuentro constante con la alteridad, con lo otro y con el Otro, con la excepción. La exclusión es la única manera de combatir la alteridad, y el orden como expresión de la exclusión es la estrategia más apreciada de los espacios museísticos y galerísticos. Las identidades museísticas y galerísticas dependen, de hecho, de la exclusión, de su diferenciación con respecto a otras identidades, ligadas a otro tipo de prácticas artísticas. Es decir, los modos de exhibición y socialización de museos y galerías construyen identidades propias, estableciendo fronteras precisas con otras identidades "puestas entre paréntesis": *¿fenomenología identitaria?* De hecho, la identidad —siendo más coherente con el punto de vista de la identidad como devenir, diré *las identidades*—,

...sólo puede construirse mediante su relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, lo que se ha denominado su *afuera constitutivo* (...). A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo *debido* a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar "afuera", "abyecto". (Hall, 2003: 19)

Judith Butler llama la atención sobre la construcción discursiva de este afuera constitutivo, conformado por sujetos abyectos y marginados del campo de lo simbólico y lo representable, afuera que siempre acecha, perturbando las exclusiones prematuramente consideradas como "identidades" (Butler citada en Hall, 2003). Este mecanismo excluyente es el mismo que opera a nivel individual, desde el punto de vista psicoanalítico. Los contenidos relegados al inconsciente retornan continuamente para amenazar al Yo, portador de la identidad personal. Un Yo que, a pesar del fuerte control bajo el cual permanece para mostrar-

se como entidad unificada, es débil, cambiante y está en permanente formación. Mientras las amenazas al Yo se traducen en síntomas —y, más radicalmente, en la desintegración, en la pura dispersión yoica—, en el caso de las identidades museística y galerística los "síntomas" se encarnan en la creciente —mas no reciente— crítica hacia su institucionalidad, con la consecuente proliferación de prácticas que pretenden escapar a su gobierno. "Salir de los límites del museo o de la galería" es ya un cliché del medio, un objetivo al que aspiran gran cantidad de artistas contemporáneos, un programa que se ostenta como bandera y que en realidad, al igual que el síntoma psicológico, es un signo espurio, un falso problema que oculta al verdadero. O al menos, un problema innecesariamente magnificado.

Surge una contradicción en lo que atañe a este asunto de la identidad: mientras que las muestras universales y exhibiciones museales clásicas obedecían a un patrón misceláneo que podría ser considerado como más incluyente, en las galerías contemporáneas, supuestamente contextualizadas en un ámbito de pluralidad, la exclusión es más fuerte, a raíz del culto a la unificación y la limpieza. Este culto, asociado a las reglas de un mercado, que como cualquier otro exige en sus productos una uniformidad mínima que los haga apetecibles al consumo masivo, convierte a las obras en mercancías. Me detendré en este punto más adelante, al referirme a la *fetichización* de los objetos artísticos.

Los mecanismos de exclusión han sido siempre efectivos, tanto en el museo como en la galería, y expresan los intereses y los gustos de quienes introducen, con ellos, unas prácticas y metodologías que toman forma en unos modos de exhibición y/o socialización particulares. Incluso las llamadas prácticas artísticas etnográficas comparten estos rasgos excluyentes, conduciendo a la gran masa de artistas y aprendices jóvenes a trascender, supuestamente, los límites de la institucionalidad para inaugurar y legitimar otro orden de prácticas y de hábitos no contrapuesto, sino equivalente. De tal manera que estos "nuevos modos" de proceder se convierten en otras versiones del museo y la galería, sus *spectros ambulantes*, con apariencia de ser incluyentes, pero que terminan estableciendo sus propias estrategias excluyentes porque ésta es la única

manera de construir una identidad, de escapar al riesgo de la desintegración, de la no-existencia.

Este riesgo de desintegración amenaza continuamente la institucionalidad del museo y la galería, traduciéndose en múltiples maneras de proceder que, más temprano que tarde, terminan haciendo parte del sistema si, al intentar obtener visibilidad, logran reestructurar el campo artístico y con ello, la percepción de lo que pueden ofrecer los agentes que detentan tales maneras de proceder; es decir, consiguen valorizar el tipo de capital que puedan poner en juego. Esta interpretación bourdieuana refleja la compleja red objetiva de relaciones que interviene en las condiciones de producción, circulación y consumo de las obras de arte, la cual incluye vínculos entre artistas, editores, marchantes, curadores y críticos, entre otros (García Canclini, 1990). En esta red de relaciones, los museos y galerías actúan como agentes poderosos, ya que con las estrategias excluyente-incluyentes que emplean para otorgar identidad a las obras que acogen, intervienen de manera decisiva en la percepción que los agentes del campo artístico tienen sobre las mismas, y en la configuración de las estructuras mentales que hacen posible esta percepción, y de los vínculos objetivos que puedan establecerse entre ellos, en virtud de la creencia que tengan en el valor de tales obras como "obras de arte".

Es decir, no hay manera de escapar: la inclusión supone siempre la exclusión y la legitimación de unas estructuras de pensamiento voceras de unos intereses particulares. La lucha, como afirma Bourdieu, está en los límites, en las fronteras entre los campos, en las cada vez más fluctuantes y menos definidas líneas divisorias entre las instituciones portadoras de las identidades de esos distintos campos, en la visibilidad de los medios "adecuados" para la socialización de los productos de tales campos: la pasarela, la tienda, la televisión, la Internet, la galería, las calles, etc.

### **Tercera cosa de la cosa: el espíritu trabaja. La alquimia de la fetichización**

El espectro, la cosa, trabaja. Derrida identifica trabajo con espíritu, y formula la pregunta acerca del primero precisamente en términos del segundo: "...el espíritu (...) es *trabajo*. Pero ¿qué es el trabajo?, ¿qué es su concepto, si supone el espíritu del espíritu? Valéry lo

subraya: 'Entiendo aquí por 'Espíritu' cierta potencia de *transformación...*'" (Derrida, 1995: 23). El espectro del museo *trabaja*. Los museos y galerías son espacios de transformación y de intercambio; de un tipo de capital a otro, como afirmé en el preámbulo de este análisis; espacios de transacción; y si se quiere, de *secularización* (Guidieri, 1997).

La pretendida homogeneización de los objetos artísticos, que subrayé en el apartado anterior, va de la mano con la mercantilización de los mismos: "La 'metamorfosis de los dioses' es su secularización: los fetiches se han convertido en objetos de arte. Ir al museo es como contemplar esta secularización" (Guidieri, 1997: 53). Además, la búsqueda de la originalidad y del ejemplar único en otros campos tiende a desplazar las fronteras entre éstos y el campo artístico. Y ello no es nada nuevo. Por ejemplo, algunos diseñadores exhiben piezas de moda en las galerías y algunos artistas juegan con la industria de la moda. Ya es usual que los medios de comunicación se refieran a los diseñadores industriales y de moda como artistas. Siguiendo esta lógica, piezas tradicionalmente comerciales y producidas en serie pasan a adquirir el *status* de piezas artísticas, de piezas de colección. De hecho, muchos "ejemplares" de moda son objeto de colección en museos prestigiosos, lo cual llama la atención sobre la ambigüedad y precariedad de las identidades exclusivistas aún hoy guardadas celosamente por los ámbitos museístico y galerístico: "...el objeto de hoy, en el Museo, ni es —realmente— un medio, ni realmente un fin. Su *status* es totalmente problemático" (Guidieri, 1997: 53). La institucionalidad sacralizada de los espacios de circulación del arte descansa, entonces, sobre identidades problemáticas, equívocas y en continua reestructuración.

Esta mercantilización de los objetos artísticos es, en palabras de Guidieri, *alquimia de la fetichización*, conversión de los objetos en fetiches, en productos que *sirven* para algo (si es que el arte tiene una función diferente a la de ser arte) y poseen un valor intercambiable. Este proceso de cosificación sólo es posible cuando se desliga al objeto de las condiciones históricas que hicieron posible su existencia. Proceso que, como ya afirmé al referirme a la distancia entre objeto y mirada, es perfectamente compatible con su carácter aurático. La naturaleza mercantil de la *cosa-del-tesoro*

convive con su naturaleza aureoleada, la que le corresponde como *objeto del tesoro* (Guidieri, 1997). La cosa sirve y cuesta, el objeto brilla, destila algo que va más allá de su materialidad. Tal situación es problemática y conduce a un reordenamiento constante de la jerarquía entre las cosas y los objetos, y de las relaciones que establecemos entre ellos y nosotros. Al pensar, por ejemplo, en los *ready-mades* de Duchamp y en aquellas cosas que Jaspers Johns llamó *Things the mind already knows*, Guidieri escribe:

Al querer tomar estas cosas por lo que no son, herramientas —o herramientas simbólicas comunes (pienso aquí en Johns)— y por aquello en que se han convertido —cosas-del-tesoro— corremos el riesgo de mistificarlas creyendo que las desmitificamos. A la magnetización de las creencias buscada por el sociologismo contesta la mistificación mediante la banalización de las cosas, como si la herramienta, el fetiche, la mercancía estetizada no fuesen tan fantasmagóricas como el Capital y el Museo". (Guidieri, 1997: 37)

Cuando el objeto es "disecado" ante la mirada pública, exhibido, expuesto y clasificado, se *escamotea* (Derrida, 1995), como un ilusionista hace desaparecer a una persona. Así es como el museo y la galería *trabajan*, con tretas de ilusionista. El escamoteo reside en los trucos empleados, algunos ya señalados anteriormente, al referirme a la ontologización de los restos que implica el trabajo del duelo (primera cosa de la cosa) y al afán por el orden (segunda cosa de la cosa). Estos trucos son el artificio conceptual, la taxonomización y presentación de la obra, el texto curatorial y la ficha técnica. Se trata de una labor que oscila entre ocultación y revelación, entre la reificación y la genealogía conceptual, en medio de una necesidad discursiva por recuperar lo que se oculta. Una labor de *Espectogénesis* (Derrida, 1995), o producción de espectros:

La palabra "escamoteo" nombra el subterfugio o el robo en el intercambio de mercancías pero, ante todo, el juego de manos con el cual un ilusionista hace desaparecer el cuerpo más sensible. Es un arte o una técnica del *hacer desaparecer*. El escamoteador sabe *tornar inaparente* (...). Ahora bien, aquí, el colmo del escamoteo consiste en hacer desaparecer

produciendo "apariciones", lo cual no es contradictorio más que en apariencia, justamente, puesto que se hace desaparecer provocando alucinaciones o produciendo visiones. (Derrida, 1995: 145)

Espectros ambos, el museo y la galería *trabajan* de la mano escamoteando orígenes, genealogías, ascendencias.

Siguiendo este orden de ideas, la resistencia acomodaticia de Theodor Adorno, es decir, la contradictoria conversión consentida del arte en mercancía para resistirse a la sociedad de consumo<sup>4</sup>, no sólo conduce a la confusión entre moda e innovación históricamente necesaria, entre "modas de consumo" y "modas artísticas" (Bürger, 1987), sino que también contribuye a esa desmitificación mistificadora que señalara Guidieri al poner de relieve la frecuente banalización de los objetos artísticos que resulta de su *status* cada vez más problemático, oscilante entre lo aureolado y lo mercantil.

Este *status* problemático conduce la reflexión hacia la consideración de perspectivas más amplias y complejas sobre el arte como industria, que tengan en cuenta la imbricada red de procesos y relaciones que influyen en

4 Toda obra de arte es, de acuerdo con la célebre formulación de Adorno, autónoma y simultáneamente, hecho social (Adorno, 2004). El autor es fiel al carácter dialéctico de su pensamiento cuando formula esta apreciación, según la cual es inevitable que el arte entre en el juego de las *industrias culturales* como mercancía, pero que puede y debe hacerlo desde una postura crítica que le permita resistir desde adentro, valiéndose de su autonomía. Bürger es consciente de lo problemático de esta afirmación, como tuvo oportunidad de subrayar en el párrafo al que corresponde este pie de página.

Las palabras de Adorno al referirse al asunto siempre son un poco crípticas. Por ejemplo, en una carta dirigida a Benjamin, se expresa así: "Entiéndame bien. No quiero garantizar la autonomía de la obra de arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal autónoma (...). Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de arte, no es idéntica con lo mágico que hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte" (Adorno, 1995: 141). Parecería que la posición pesimista del pensador de la Escuela de Frankfurt se viera matizada continuamente por su confianza en un algo insondable de la gran obra de arte, no identificable plenamente con el aura, pero sí más allá de las condiciones históricas en que tiene lugar, que le permite resistirse a la industrialización.

la valoración de las obras de arte. La visión de Bourdieu, por ejemplo, es un camino viable, al considerar que tal valoración no es producto de la suma del costo de producción, la materia prima y el tiempo invertido en la creación, ni se basa en lo que hace el artista, ni en cómo lo hace, o en las decisiones de los curadores, marchantes o galerías (García Canclini, 1990), sino que

es en el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor. (Bourdieu, 1978)

El museo y la galería, como espacios dedicados a la circulación de las obras de arte, hacen parte esencial de esa compleja red de subjetividades y estructuras institucionales a la que alude Bourdieu al referirse a la valoración de dichas obras. Las estrategias frecuentemente excluyentes que emplean estos espacios, tendientes a construir y reforzar identidades por oposición o contraste con respecto a otros modos de proceder, legitiman una serie de prácticas que, lejos de contribuir al cumplimiento de la función básica de tales instituciones (mostrar, exhibir, socializar, hacer circular), ocultan, escamotean. Son *espectros* cuya herencia difícilmente puede ser desconocida porque está ahí, omnipresente, clamando constantemente reivindicación ante la más pequeña falta al código taxonomizador de los "templos" consagrados al culto del arte. Acechan hasta a las manifestaciones que se declaran radicalmente independientes en relación con la institucionalidad artística. Los espectros del museo amenazan con poseerlo todo.

## Bibliografía

Adorno, Theodor (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

——— (2004). *Teoría estética. Obra Completa 7*. Madrid: Akal.

Badii, Líbero (1979). *Arte siniestro*. Buenos Aires: Emecé.

Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Bleichmar, Norberto y Celia Lieberman de Bleichmar (2001). *El psicoanálisis después de Freud*. México: Paidós.

Bourdieu, Pierre (1978). "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre y Alain Darbel (2004). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

García Canclini, Néstor (1990). "Introducción: sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Graves, Robert (2004). *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid: Alianza.

Guidieri, Remo (1997). *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Madrid: Tecnos.

Hall, Stuart (2003). "Introducción", en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lacan, Jacques (1964). "La esquizia del ojo y la mirada", en *El seminario, Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Owens, Craig (2001) [1980]. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal.