

APROXIMACIONES A LA HISTORIA DEL ARTE Y EL MUSEO: BELTING, DANTO Y HEGEL

CARLOS VANEGAS ZUBIRÍA

Approximations to the History of Art and the Museum: Belting, Danto, and Hegel

Aproximações à história da arte e o museu: Belting, Danto e Hegel

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2019. Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2020. Fecha de modificaciones: 21 de abril de 2020
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart08.2020.14>

CARLOS VANEGAS ZUBIRÍA

Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Es profesor ocasional del Instituto de Filosofía y ha sido profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y del Programa de Historia de la Universidad Pontificia Bolivariana. Miembro del Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia. Ganó el Primer Premio del Concurso Nacional Otto de Greiff a mejores trabajos de grado, 2011, con su monografía "Una interpretación hegeliana. La circunstancia del mundo en Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos". Ha publicado "Ante la fragilidad de la memoria" (2014); "De la historia del arte como posibilidad actual del humanismo en Julius von Schlosser y Giulio Carlo Argan" (2014); "Aproximación a la secularización y la experiencia como condiciones para la filosofía de la historia en el siglo XIX" (2014); "Paul Gauguin y Mario Vargas Llosa, entre el arte y la literatura. Manaó Tupapau-El espíritu del muerto la recuerda, 1892" (2015); "La apariencia (Schein) en las Lecciones sobre la estética de G. W. F. Hegel" (2015). Ha editado los libros *El arte y la fragilidad de la memoria* (2014), *El pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe* (2016), y *¿Arte sin estética?* (2016).

RESUMEN:

En este texto indago la tesis del fin de la historia del arte que, en la lectura de Hans Belting, enmarca al museo como correlato de la historia, entendida como una historia que sitúa el arte y las funciones del museo dentro del desarrollo de una filosofía de la historia cerrada y pasada: la filosofía de Hegel. Al contrario, creemos que Hegel y posteriormente Arthur Danto no solo explican los cambios en la función del arte y el museo, sino que explican en el caso del arte en la cultura moderna la necesidad de la reflexión. Nuestra reconstrucción del debate a la luz de estos autores nos permite representar para el pensamiento actual un análisis productivo de la historia del arte y su relación con la filosofía, y nos ofrece perspectivas teóricas importantes todavía para el horizonte de la teoría, la historia del arte y los diversos ámbitos de la institucionalidad.

PALABRAS CLAVE:

museo; historia del arte; Belting; Hegel; comprensión histórica

Cómo citar:

Vanegas Zubiría, Carlos. "Aproximaciones a la historia del arte y el museo: Belting, Danto y Hegel". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 8 (2020): 305-324. <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.14>

ABSTRACT:

In this paper I examine the thesis regarding the end of the history of art, through which Hans Belting frames the museum as a correlate of history, understood as framing art and the role of the museum within the development of a closed and outdated philosophy of history: the philosophy of Hegel. On the contrary, I believe that first Hegel and later Arthur Danto not only explain the changing roles of art and the museum but also argue for the need for reflection on art in modern culture. Our reconstruction of this debate through the work of these authors allow us to represent, for contemporary thought, a productive analysis of the history of art and its connection with philosophy, and offers us theoretical perspectives that remain relevant for our understanding of theory, the history of art, and various institutional spheres.

KEYWORDS:

museum; history of art; Belting; Hegel; historical understanding

RESUMO:

Neste texto pesquiso a tese do fim da história da arte que, na leitura de Hans Belting, propõe ao museu como correlato da história, entendida como uma história que situa a arte e as funções do museu dentro do desenvolvimento de uma filosofia fechada e passada: a filosofia de Hegel. Ao contrário, acho que Hegel e, após dele, Arthur Danto não só explicam as permutações na função da arte e o museu, mas também apresentam a necessidade da reflexão no caso da arte na cultura moderna. A minha reconstrução do debate após estes autores permite representar, para o pensamento atual, um análise produtivo da história da arte e a sua relação com a filosofia, mesmo que oferece perspectivas teóricas importantes aia para os campos da história da arte, da teoria e os diversos âmbitos da institucionalidade.

PALAVRAS CHAVE

museu, história da arte, Belting, Hegel, compreensão histórica.

INTRODUCCIÓN

Si examinamos algunas ideas sobre el arte de las últimas décadas vemos que el papel del museo surge como una “excusa” en el ejercicio del humanista interesado en la diversidad del arte y su relación con las instancias de exhibición. Este ejercicio, fundamental en autores como Hegel, Danto y Belting, delata la intención del humanista por generar procesos de autorreflexión dentro de su propia disciplina discursiva sobre el arte. Bajo esta perspectiva, en este texto nos valemos del museo como excusa para reflexionar sobre la disciplina de la historia del arte en la cultura contemporánea de la sensibilidad y sus interacciones con los cambios de producción del arte, y con los supuestos de estos cambios, para así construir una narrativa que, en el caso del museo, se realiza en modos determinados de comprensión e interpretación de sus objetos. En este sentido, repensar la historia es apostar por nuestro objeto desde otras perspectivas, proponer mediaciones metodológicas y modos de trabajo, y aproximarnos a la siempre problemática interdisciplinariedad entre el arte, la historia, la filosofía y el museo.¹

En *Antropología de la imagen* y *La historia del arte después de la modernidad* el historiador Hans Belting se aleja de las propuestas narrativas que se aferran aún a una conceptualización y universalización del arte. Por ello se aleja de las apuestas explicativas y las definiciones filosóficas, pues encuentra en ellas una forma de sumisión y limitación que solo ofrece visiones panorámicas y generalizadas sobre las coyunturas y dinámicas de la diversidad artística de las últimas décadas, y que mantiene cerradas las fronteras del relato estructural del museo. Estos límites impuestos por la filosofía, plantea Belting, llegaron a su fin con la disolución de la historia del arte y el rechazo de la interpretación de la disciplina desde una visión filosófica de la historia.

La historia del arte que entra en crisis en el siglo XX es aquella que funciona como marco o narrativa y que sitúa el significado y el curso del arte en el terreno movedizo de la historia.² Esta estructura delimita narrativamente lo que pertenece a su imagen y se ofrece como un discurso coherente que aglomera la diversidad del arte. Pero al enfrentarnos a los cambios históricos de producción y de función del arte en la cultura del siglo XX, constatamos que la historia del arte ha perdido grados de autoridad como discurso legitimador. Con este argumento Belting se acerca a las “finalidades” del arte de la filosofía de Arthur Danto, porque a través de la ambigüedad semántica del término “fin” ambos se refieren a un *antes* y un *después* del cuestionamiento y la culminación de los estatus metodológicos y epistemológicos de la disciplina.

En consecuencia, el *después* histórico signa un nuevo terreno de aperturas que se sustenta en la investigación de lenguajes artísticos —poéticas— para

1. Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1989).

2. Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, traducido por Issa María Benítez (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010), 13, 24, 87.

reflexionar sobre el arte último. De igual manera, el vínculo con la filosofía moderna y los planteamientos de Danto son más que evidentes en este argumento, pues Belting entiende que vivimos ahora en una *posthistoria* activada por los artistas, en la cual el arte y las teorías que lo narran están caracterizadas por un constante cuestionamiento de su propia naturaleza.³ Por ende, la disciplina de la historia se entiende desde su propia estructura narrativa, que expande y extiende tanto sus conceptos como las prácticas y las instituciones del arte. La extensión será la posibilidad, ya anunciada por Hegel en la disolución de la forma romántica, de ampliar tanto los discursos sobre el arte —incluyendo sus definiciones filosóficas— como la expansión de aquellos soportes y lenguajes⁴ en los cuales el “sentido y la norma cultural de una historia del arte única y definitiva se desvanecen”.⁵

Dentro de este panorama Belting considera que su tarea como historiador consiste en autorreflexionar sobre la disciplina, al tener presente los supuestos históricos, las condiciones de posibilidad y las estructuras de las situaciones actuales para elaborar una narrativa que no deja de lado la problematicidad de la interdisciplinariedad. Así, alineándose con tendencias posmodernas,⁶ Belting no explica claramente cuál puede ser la naturaleza de tal discurso, más allá del que podemos deducir de las negaciones y rechazos generales de la historia tradicional: la historia del arte “ya no puede ser la imagen que guíe nuestra cultura histórica”;⁷ la historia es una mirada de perspectiva y retrospectiva;⁸ y el relato cambia en lo que respecta a su objeto, método y relación con otras disciplinas.⁹

Si bien estas generalizaciones no ofrecen una apuesta personal profunda que plantee modificaciones a la naturaleza de la disciplina, sí es claro que Belting se encuentra ante la compleja realidad del sistema internacional: una serie de retos a la comprensión artística, a la actividad de los artistas y su relación con el pensamiento y las instituciones como el museo. Es fundamental que la postura de Belting acentúe las posibilidades del arte actual en relación al museo, cuyo concepto y función delinea desde las diversas genealogías de una actividad considerada como heterogénea y en constante interrogación.

Es esta preocupación por el museo la que nos permitirá analizar los desencuentros de Belting con la filosofía del arte de Hegel. Belting entiende que esta filosofía direcciona la ruta institucional del museo y su discutible mediación —comprensión— del sentido del pasado; además, entiende que los cimientos hegelianos de la historia han generado las paradojas contemporáneas que aquejan al museo: un estado de perplejidad y de culminación de su lugar como fuente para la comprensión de la historia y el arte.

Es innegable que categorías como *Weltgeschichte* o *Weltkunst* son notorias en Hegel. Pero no se puede aceptar fácilmente que haya sido este el pensamiento que orientó el proceso de los grandes museos en Europa y Norteamérica.

3. Belting, *La historia del arte*, 18.

4. Simón Marchán Fiz, “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 5 (2008): 138–157.

5. Belting, *La historia del arte*, 29.

6. Especialmente con Vattimo y las ideas del arte tecnológico, los *mass media*, el videoarte y el estudio de género como crítica a la identidad.

7. Belting, *La historia del arte*, 22.

8. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, traducido por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 52, 121, 129, 355.

9. Belting, *La historia del arte*, 159, 179, 203.

Hegel convivió con la etapa de construcción y apertura del Museo Real (*Altes Museum*) en Berlín, junto a la idea que determinó la presentación de las colecciones. Igualmente, Hegel se mantenía al tanto de actividades artísticas y colecciones de arte como la de los hermanos Boissérée y de algunos nacientes museos; conocimiento que alimentó a lo largo de sus viajes por diversas ciudades. Pero las colecciones pictóricas y los museos se hicieron sin Hegel. Más bien, Hegel compartía una manera de pensar estos asuntos propia del *Zeitgeist* y, en concreto, de la mentalidad dominante en el periodo del Romanticismo y el Idealismo, en la cual la influencia del primero es mucho más fuerte que la de la filosofía. No obstante, es la posibilidad de pensar el museo lo que nos permite dialogar con la mirada de Belting y nos aproxima a posibles aperturas que pueden ganar en perspectiva a la luz del pensamiento de Hegel y su idea histórica del arte.¹⁰

HEGEL Y BELTING: EL DOGMA DE LO UNIVERSAL EN LA HISTORIA DEL ARTE

Ante las visiones globales y los discursos universales localizados históricamente en la filosofía de Hegel, Belting cree resolver la dicotomía discursiva entre el *adentro* y el *afuera* de la historia del arte, pues entiende su apuesta como un pluralismo interpretativo que no aspira a una visión definitiva, como una aproximación perspectivista ubicada en el interior de la historia. Belting asume que la historia del arte ya no puede elaborarse bajo una estructura ficcional que otorga congruencia al conjunto de obras del arte al que se refiere, como el museo lo hace con los objetos que contiene desde su sistematización en el siglo XIX. Para explicar mejor esta transición, Belting apela a un argumento: que toda reflexión histórica implica entender que los conceptos, y con ellos la realidad a la que se refieren, están marcados por su propia historicidad. Este argumento, que justifica toda la apuesta de *La historia del arte después de la modernidad*, corresponde, muy a pesar del parecer de Belting, a una tesis fundamental en el pensamiento de Hegel.¹¹

No está de más recordar que para Hegel la historia del arte condensa en sí un doble significado: 1) se configura con la tesis de que la obra es una idea o encarnación de sentido;¹² 2) se la interpreta como el hilo que da valor y significado a la multiplicidad de eventos y acontecimientos del arte, según la concepción moderna inaugurada por Winckelmann en 1764.¹³ Belting, por su parte, entiende el proyecto de Winckelmann como un proceso imaginario, tanto en su método como en su objeto de indagación, lo que establece el carácter ficcional de toda narrativa, elaborada como una historia que configura un concepto de arte que a su vez se presenta como el concepto verdadero.

Bajo esta estructura narrativa el fundamento del arte se reduce a un esquema universal que va a tener su sistematización y, a su vez, va a producir su

10. Además, ante la tergiversada lectura de Belting, habría de preguntarse: ¿Cuántos museos y en cuántas ciudades y países siguieron la ruta conceptual establecida por la filosofía de Hegel? Hay una "Historia del Museo", pero cada gran museo tiene circunstancias peculiares de origen y desarrollo. Así, si el Louvre es una institución ejemplar, ni siquiera comenzó como museo de arte (bellas artes), sino como "Museo de las ciencias, las artes y las industrias", lo que demuestra una lectura hiperbólica de los alcances directos de una filosofía particular en los procesos del museo, a pesar de que en el pensamiento de Hegel ya hay amplias reflexiones sobre el papel del museo desde una perspectiva actual, como lo ha señalado Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido*. Cultura y memoria en tiempos de globalización, traducido por Silvia Fehrmann (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 44.

11. Tesis que puede apreciarse en toda su amplitud en Reinhart Koselleck, *historia/Historia*, traducido por Antonio Gómez Ramos (Madrid: Editorial Trotta, 2010); Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).

12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, traducido por Alfredo Brotons (Madrid: Ediciones Akal, 1989); Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia del arte*, traducido por Elena Neerman Rodríguez (Barcelona: Paidós, 1999).

13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introducciones a la filosofía de la historia universal*, traducido por Román Cuatango (Madrid: Ediciones Istmo, 2005), 23; Belting, *La historia del arte*, 159; Koselleck, *historia/Historia*, 42.

detrimento en la visión taxativa de Hegel.¹⁴ Además, la narrativa se circunscribe a un desarrollo particular y a una geografía singular que intenta volver constantemente a sus propios modelos tradicionales. A partir de estas dos características Belting encuentra que Hegel ubica la historia del arte en una situación especial en la cual se excluye al resto del mundo y se establecen lindes que rechazan lo que no concuerda con lo “correcto” de su filosofía.¹⁵ En esta distorsionada lectura de Hegel, y con el aval de la filosofía de Vattimo, Belting lleva su argumento al punto de sostener que la cultura occidental se autodefine bajo una determinación global en la que sus ideas, productos y efectos constituyen la tarea mesiánica del orbe civilizado.

Esta tergiversada lectura ataca a la historia del arte como un discurso conformista, cuya escritura se apoya en la arquitectónica ensimismada de Hegel y cuya utilidad es poca al confinarse en conceptualizaciones sobre lo que son el arte y la obra desde el *afuera*. En este sentido, la disciplina se mantiene en el ámbito de la metafísica y el arte es una mera ejemplificación del pensamiento teórico-especulativo que se revela en la escritura histórica como una progresión de sí mismo.¹⁶ A partir de esta lectura Belting plantea dos conclusiones desproporcionadas:

1. Que el arte ha perdido su autoridad en la cultura como medio de presentación del hombre, lo que implica el conformismo del artista.
2. Que no “ayuda en nada apropiarse de las visiones del mundo pasado” para la historia del arte.¹⁷ Con esta idea parece sobreentenderse que Hegel privilegia una historia del arte *a posteriori*.

Ambas consecuencias son cuestionables. Contrario a Belting consideramos que la actividad del hombre modifica constantemente su hacer en la cultura y lo lleva a plantear nuevas soluciones desde los supuestos y las situaciones históricas en los cuales se forma.¹⁸ Por otro lado, hacer arte del pasado para el presente no presenta soluciones adecuadas, como lo creían los Nazarenos y ciertos integrantes del movimiento romántico alemán. Al contrario, las situaciones actuales del arte implican diversos conocimientos históricos que permiten acceder a modelos que respondieron a obstáculos y problemas de su circunstancia histórica (*Weltzustand*).¹⁹

Para Hegel el arte está entrelazado en y con su propia historia. Esta relación comprensiva es una función moderna del arte que permite conocer el pasado no solo como especulación erudita sobre su existencia sino por lo que puede decirnos en el presente y por lo que nosotros podemos confrontar con él.²⁰ Por ello Hegel afirma que es fundamental que el artista conozca la estructura histórica del pasado y lo ajuste a los contenidos de su propia época. Bajo esta formación histórica el artista puede presentar y conocer el *pathos* humano, la concepción del

14. Belting, *La historia del arte*, 12, 161.

15. Belting, *La historia del arte*, 89.

16. Belting, *La historia del arte*, 93, 163.

17. Belting, *La historia del arte*, 165.

18. Hegel, *Lecciones*, 15, 25, 27; Ernst Gombrich, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, traducido por Esteve Rimbau (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 156–202.

19. *Weltzustand* es entendida como la situación en la que se puede ubicar el arte en la realidad, en términos históricos y culturales. Esta realidad es el mundo de las costumbres y las relaciones del hombre, y tiene su materialización en el estado y en las múltiples instituciones humanas que lo componen.

20. Javier Domínguez, “El arte y su tiempo como ‘arte para nosotros’ en la estética de Hegel. *Artes, la revista*, n° 6 (2004): 20–31; Javier Domínguez, “Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte en Hegel”. *Areté: revista de filosofía* 18, n° 2 (2006): 267–287.

mundo, las situaciones y relaciones en las que se realizan las profundidades del ánimo, toda vez que lo humano es el contenido indeleble del arte y en él podemos considerar y reconocer los contenidos de “nuestro propio interior”.²¹

Esta apuesta es una posibilidad moderna, un “anacronismo necesario” frente a la unilateralidad de la fidelidad histórica, pues se trata de que el pasado se presente ante nosotros mediado por la cultura, el lenguaje y los intereses del presente.²² El contexto en el que Hegel habla de estos “anacronismos necesarios” es el de la exterioridad de la obra de arte en relación con el público y el de la tarea del artista con respecto al pasado y el presente. Allí destaca la actividad mediadora requerida para una elaboración de lo histórico, lo que implica el riesgo del sano anacronismo para ajustar e intervenir contenidos, temas y formas sin caer en la pedantería del erudito que privilegia la dependencia del pasado o la arrogancia del esteta que valida lo histórico por las estructuras del presente.²³

Este argumento nos permite confrontar la lectura de Belting que ve en la filosofía de Hegel un tratamiento desde *afuera*, caracterizado como una mera historia descriptiva. Contrario a lo que plantea Belting hay en Hegel un interés fundamental por el arte como producto histórico, que puede ser interpretado y comprendido en narrativas que elaboran las condiciones de existencia de los cambios y las fracturas históricas del objeto artístico. Así, se privilegia lo histórico para entender la conciencia de la propia historicidad del hombre, lo que implica que cuando nos referimos a los productos del arte no lo hacemos desde un *más allá* de la historia, toda vez que la obra no está suspendida en un tiempo único y absoluto, sino que su existencia es dinámica y cultural. Por ello, la especificación histórica que propone Hegel corresponde con el proceso moderno que potencia *extensiones* del concepto de arte y *expansiones* de los modos de producción de la obra, más allá de los lindes coercitivos de la tradición.²⁴

A pesar de estas observaciones, Belting encuentra en la historia del arte un sustrato progresivo de criterios abstractos, de mecanismos universalistas y de desarrollos ensimismados, porque supone que en la conciencia metodológica Hegel legitima el poder de su propia filosofía. Esto le permite a Belting concebir al museo como marco institucional restrictivo que excluye, en sus espacios contenedores, lo que está fuera del linde de la historia.²⁵ Esto lo lleva a pensar en los museos del siglo XX, caracterizados por sus detractores como espacios estériles que pretenden ser la imagen duplicada de la historia del arte.²⁶ Según esto, el museo se habría de entender como un espejo nostálgico que contiene la historia del arte a través de las series de momentos continuos que replican las metas necesarias de la razón, impuesta por la predicción hegeliana.²⁷ Encontramos así el punto central de nuestra indagación: el vínculo que plantea Belting entre la decadencia del museo en el siglo XX y su origen en los preceptos hegelianos vinculados a la historia del arte. Al apelar a estos clichés Belting deduce que el museo moderno se

21. Hegel, *Lecciones*, 203.

22. Hegel, *Lecciones*, 202.

23. Al respecto, Domínguez señala sobre la filosofía de Hegel: “ya no es posible una Historia del Arte como venía ocurriendo en el período de la modernidad —nuestro siglo—, una historia jalónada por la revolución permanente. El arte ya no tiene esta necesidad, al menos por razones internas. Por razones externas, por ejemplo, las del mercado del arte, se seguirá echando mano de tal historia, pero para justificar publicitariamente la ilusión de la eterna novedad”. Javier Domínguez, “Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el ‘fin del arte’”. *Estudios de Filosofía*, n° 13 (1996): 85.

24. Rechazamos igualmente la tesis de Vattimo que indica que no hay una expansión del arte fuera de las fronteras de la definición teórica de Hegel; lectura posmoderna que consideramos contradictoria en sí misma, pues esta teoría plantea una disolución de la historia. La teoría de Vattimo es expuesta en el *Fin de la modernidad*, donde se inscribe en los discursos del siglo XX sobre el fin de la época moderna. Pero, a diferencia de Danto y Belting, su planteamiento apunta a la concepción metafísica general de la modernidad, en la cual están insertos el relato del arte y la obra de arte como existencia. Consideramos que en Vattimo hay una confusión entre la disolución del marco tradicional del arte y las posturas excesivas de una estetización, politización y educación social a través del arte, con el matiz romántico característico que estaba en la agenda de las vanguardias históricas. Con esta confusión, Vattimo ofrece la visión de una experiencia histórica arraigada en la fragmentación de los medios masificados de creación de la imagen —y las tecnologías de la información— que está amparada en la disolución romántica, ahora contaminada por lo posmoderno, y en la que hay unas condiciones efectivas que caracteriza como una *no historicidad*. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, traducido por Alberto L. Bixio (Barcelona: Editorial Gedisa, 2000), 13.

25. Belting, *La historia del arte*, 24

26. Belting, *La historia del arte*, 89, 129, 151.

27. Belting, *La historia del arte*, 20; Vattimo, *El fin*, 17, 41, 49.

hizo bajo la sombra de la historización del arte de corte hegeliana. Sin embargo, creo que algunos de los postulados de Belting sobre las posibilidades del museo y el arte actual no parecen alejarse mucho de la apuesta de Hegel y de su posterior interpretación en la obra de Danto.

LA ERA DEL MUSEO

Belting no es el único que ha señalado que “[l]a era de la historia del arte coincide con la era del museo”.²⁸ Gadamer explicó que el surgimiento de la reflexión estética coincidió con la creación de los museos.²⁹ Para Gadamer el museo es un lugar que manifiesta la referencia al mundo e instaura una distinción conceptual en su espacialidad. Sin embargo, Gadamer no ve en la conciencia histórica una forma de asimilación pasiva, ni un carácter condicionado por la “efectiva realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano”.³⁰ Al contrario, privilegia esa conciencia al entenderla como una elaboración comprensiva del pasado.

Antes de continuar es importante señalar algunas características del museo para indagar la pérdida de importancia y función del museo en el siglo XX como correlato del *fin* de la historia y la filosofía del arte, según lo propuesto por Belting. La creación del museo respondió a las circunstancias modernas de apertura a la reflexión filosófica sobre la historia y lo histórico cuyos resultados están inscritos en la secularización cultural que tuvo su culmen en el siglo XIX. En el proyecto moderno la posibilidad de un tratamiento filosófico e histórico de los productos del arte propició la autonomía del arte, la construcción de lo público y la autonomía de su correlato: el museo. De esta manera, el museo tiene su origen en las coyunturas culturales que privilegiaron la revisión de la historia, la renovación del pasado desde una nueva conceptualización y la relación con las categorías temporales —presente, futuro—. Así, el museo pudo adjudicarse el papel de “herramienta pedagógica” para el público y lugar de emplazamiento de la identidad cultural.³¹

En consecuencia, tanto sus funciones básicas —coleccionar, conservar, investigar y comunicar— como su arquitectura vinculada al templo y a las tipologías asociadas a la autoridad³² configuraron la institución del museo como una alegoría de la cultura, en cuyos espacios se podía encontrar el altar que fungía como una *representación* de la historia y que en sus modos de exposición y disposición ofrecía modos de reivindicación y construcción del pasado.³³ En consecuencia, el museo configuró efectos esenciales en la cultura de las vanguardias, en tanto fue el lugar privilegiado para atesorar objetos que ya no hacían parte de la temporalidad vital del espectador, sino que eran llevados a ese espacio sagrado, con una temporalidad suspendida y estable, donde cualquiera podía entrar en contacto con ellos.³⁴

28. Belting, *La historia del arte*, 24.

29. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012), 183.

30. Vattimo, *El fin*, 49.

31. Didier Maleuvre, *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*, traducido por Leopoldo García Ruiz (España: Cendeac, 2012), 21; Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, traducido por Alfredo Brotóns (Madrid: Akal, 2001), 188-200; Bernard Deloche, *El museo virtual*, traducido por Lourdes Pérez (Gijón: Ediciones Trea, 2002), 86; Huyssen, *En busca del futuro*, 175.

32. Huyssen, *En busca del futuro*, 175.

33. Javier Arnaldo, “El museo como espacio del desarraigo artístico”, en *El arte en su desarrollo global*, editado por Javier Arnaldo (Madrid: Círculo de Bellas Artes 2012), 151.

34. Deloche, *El museo virtual*, 80.

El museo establecía principios de selección para sus colecciones y exhibiciones bajo una conceptualización de lo que era el arte. No es difícil que Belting encuentre aquí la supuesta restricción hegeliana que acotaba el ingreso de lo no-artístico al interior del edificio.³⁵ Según Belting la *mala* influencia de la filosofía de Hegel es visible en la constitución de las fronteras del museo toda vez que, al apelar a conceptos universales e intemporales para la selección arbitraria de las obras, este dejaba por fuera cualquier especificidad del objeto del arte, sus estilos o sus géneros. No obstante, es importante explicitar que la fuerte presencia del carácter homogéneo de la razón en el joven museo es producto del proceso de racionalización del siglo XVIII.³⁶

El anhelo de emancipación del hombre se configuró a partir de una conciencia de sí como sujeto autónomo y autosuficiente, en tanto capaz de construir e instituir sus propios principios y reglas que, a su vez, son la nueva autoridad que suplanta a las instancias trascendentes y divinas.³⁷ Esta suficiencia humana se proyectó en la independencia que adquiere la institución del museo, al manifestar esa “preferencia ilustrada por unificar y encuadrar la variedad de los objetos bellos en ciertas reglas de aplicación universal”. Tal primacía derivó en lo que conocemos como *sensus communis*, que se justificó en el carácter invariable de la Razón y sobre la hipótesis de la “identidad de los orígenes”, es decir, sobre la presunción de que todos los pueblos del globo poseen, según Diderot, “más o menos experiencia” de lo bello en virtud de su pertinencia a la naturaleza humana como sustrato común.³⁸

Esta “identidad de los orígenes” es la idea de la naturaleza humana común a todos los hombres de todas las épocas y, con ello, al arte como producto inconfundible de lo humano. Con ello, fue el museo la institución adecuada para darle cuerpo a una representación de las nuevas nociones ilustradas de humanidad, civilización y estado que se condensaron bajo los presupuestos de la razón. En esta perspectiva Belting asume que el museo es el correlato de esta unificación de lo humano en el proceso de encuadramiento del pasado, lo que determina al museo como un esquema inmodificable de las producciones humanas en el que se preservan las prescripciones lógicas de la historia del arte.³⁹

Al caracterizar el museo como un lugar estático, posturas cercanas a Belting señalaron que el espacio expositivo perdía su función social y cultural, toda vez que, con los cambios en los modos de producción del arte y las extensiones conceptuales del siglo XX, sus paredes se convirtieron en un lugar muerto donde sus objetos eran considerados cadáveres que prolongaban los intereses de ciertas élites, cuyo deseo era verse representada eternamente en la estructura singular del museo de arte.⁴⁰

35. Belting, *La historia del arte*, 135.

36. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 11.

37. Deloche, *El museo virtual*, 89.

38. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 20.

39. Belting, *La historia del arte*, 135.

40. Belting, *La historia del arte*, 138; Foster, *El retorno de lo real*; Theodor Adorno, *Prismas*, traducido por Manuel Sacristán (Barcelona: Editorial Ariel, 1962).

ALGUNAS OBJECIONES AL MUSEO

El término alemán *museal* tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte.

Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum”.⁴¹

Para elaborar la comprensión histórica que el museo puede ofrecer en el ámbito de las últimas décadas bajo las perspectivas de Hegel y Danto es necesario abordar algunas de las objeciones que se han formulado contra el museo desde el siglo XIX y que tienen amplias repercusiones en los planteamientos de Belting. Desde la fundación del museo como espacio de valoración del pasado emergieron reacciones a sus procedimientos que pueden cifrarse en la pérdida de vitalidad de lo histórico en el interior del espacio museal. Los cursos de historia, la sobreabundancia de obras en sus exhibiciones y la excesiva unilateralidad en los procesos de exposición se percibían como elementos que distorsionaban la relación de las obras con la vida al hacerlas ininteligibles para el espectador.⁴² Por ejemplo, Quatremère de Quincy reaccionó ante el aislamiento del arte en el museo de Napoleón al señalar que conservar y coleccionar son dos formas de reclusión. Este cuestionamiento inauguró una larga tradición de quejas sobre la tarea cultural de la institución: el museo no era el lugar idóneo para las relaciones educativas que los contenidos que albergaba tenían en sí mismos.

Desde la década de 1960 aparecieron diversos lenguajes artísticos justificados en la extensión y expansión de soportes y referencias que atacaron ferozmente los cimientos del museo, como las prácticas procesuales y las tendencias conceptuales derivadas de lo *minimal*.⁴³ Estas críticas han llegado a la destrucción, intervención, manipulación y distorsión de las conceptualizaciones y configuraciones del museo, hasta generar rupturas y modificaciones en los modos de significación que la institución representa. Así aparece en diversos lenguajes y posturas: *Shibboleth* de Doris Salcedo en 2008, cuya grieta parece desestabilizar los cimientos de la Tate de Londres; la tesis de Allan Kaprow, quien entiende el museo como un mausoleo que evade las necesidades del presente por su respeto pasivo a los muertos, lo que implica que su mediación histórica es inútil y hace extraña nuestra comprensión de la historia;⁴⁴ la apuesta conceptual que lleva al límite el interés por la naturaleza objetual de la obra hasta la *desmaterialización* y la completa *autorreferencialidad*.⁴⁵ Con este interés la obra ya no es un testigo

41. En efecto, “*museal*” puede llegar a tener la connotación que Adorno señala, pero por excepción. La connotación más propia de “*museal*” es “excelente”, *meisterhaft*.

42. Belting, *La historia del arte*, 167; Hegel, *Lecciones*, 625.

43. Belting, *La historia del arte*, 167; Anna Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

44. Arnaldo, “El museo como espacio”, 122.

45. Una muestra reciente de esta apuesta conceptual se realizó en el 43 *Salón (Inter) Nacional de Artistas*, bajo la curaduría de Florencia Malbrán en una de las sedes del Salón, el Museo de Arte Moderno de Medellín, en el año 2013.

continuo de la historia del arte y el arte ya no se privilegia como el producto de un progreso histórico adecuado a las representaciones tradicionales expositivas, lo que conduce a la crisis de la lógica del museo y a la modificación de los formatos de exhibición.⁴⁶

Igualmente es fundamental el ataque del crítico Douglas Crimp en su texto *En las ruinas del museo*,⁴⁷ en el cual sueña, en tono militante, con la aniquilación del museo y de la ficción a la que nos ha sometido, pues considera que la institución solo presenta intereses conservadores y políticos de la sociedad y engaña con su falsa postura de sistema coherente. Crimp comprende el museo como un espacio que nos envuelve en el simulacro de la vida y que adquiere visibilidad en las distorsiones discursivas de sus locuciones.⁴⁸ El citacionismo, las instalaciones, las artes efímeras, la apropiación y la simulación, entre otras estrategias estéticas, han cuestionado al museo como un sistema de valor en el cual se singulariza y se homogeneiza a la obra de arte bajo el sello de la historia, y por ello han rechazado las conceptualizaciones e imposiciones históricas que el museo materializó en la estructura del cubo blanco como lugar privilegiado.⁴⁹ Por esta razón, los lenguajes del arte del siglo XX, al desmaterializar, distorsionar, citar o apropiarse del objeto-fetiché, dinamizan el concepto de historia que se encontraba anquilosado y neutralizado en el museo desde su origen.

Estos ataques contemporáneos fueron posibles por las circunstancias actuales de la cultura, que ofrecen alternativas plurales ante las restricciones teóricas que antes pesaban sobre la recreación y elaboración del pasado y del presente. Así, en respuesta a este auge crítico también hay posturas que no conciben la historia como un lugar fronterizo, sino que ven en lo histórico el material con el cual pueden realizar, en el presente, obras de arte que adquieren el carácter de un espejo distorsionado.⁵⁰ En esta perspectiva aparecen autores como Picasso y sus interpretaciones de las *Meninas* de Velázquez; las versiones de Richard Hamilton con Picasso en el lugar de Velázquez; las apropiaciones de obras de Manet, Rembrandt o Vermeer y su consecuente distorsión histórica en Russell Connor; la selección de piezas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1969 realizada por Robert Rauschenberg, como modificación del concepto de historia; o los *retratos históricos* en los que Cindy Sherman se apropia de imágenes pertenecientes a la historia del arte.⁵¹

Tanto las críticas exacerbadas que desnudan la falta de vitalidad del museo como las hibridaciones contemporáneas que extienden los soportes del arte a las imágenes de lo cotidiano revelan una nueva conciencia de la actividad actual de la institución que lo aventuró a promover aperturas problemáticas en su búsqueda por responder a las incertidumbres de su función y a experimentar distorsiones de su figura en el campo del arte y la cultura, en lugar de modificar su papel a partir de la comprensión de su propia naturaleza en las nuevas situaciones actuales.

46. Guasch, *El arte último del siglo XX*, 165.

47. Douglas Crimp, "En las ruinas del museo", en *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, traducido por Jordi Fibla (Barcelona: Editorial Kairós, 2008), 75-91.

48. Deloche, *El museo virtual*, 2002; Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro: la precisión de los simulacros*, traducido por Pedro Rovira (Barcelona: Kairós, 1998).

49. Foster, *El retorno de lo real*, 42, 178.

50. Hegel, *Lecciones*, 63, 195; Danto, *Después del fin del arte*, 107.

51. La estrategia apropiacionista parte de la reflexión de un mundo que se encuentra mediado por la imagen, así como por la representación de la propia historia de la imagen; es decir, el mundo al que se referían estos artistas estaba sometido a procesos de reproducción y proyección. De ahí la importancia de lo inexpresivo y la imagen anónima que neutralizaba la fuerza imperativa de las representaciones de la historia y el museo. Por medio de este lenguaje no se apuntaba al mundo real, ni a los componentes emotivos como referencia, sino que el modelo era el mundo reproducido por la imagen fotográfica, fílmica, o expositiva, en tanto la imagen solo servía en función de doble. Guasch, *El arte último del siglo XX*, 379. Con este proceso no se trata de sustituir la realidad histórica sino de re-hacerla, en tanto la imagen y el procedimiento pasaban a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen.

Las dos aperturas han hecho cuestionables y frágiles los esfuerzos del museo, en tanto son resultados unilaterales que restringen las posibilidades culturales contemporáneas. A continuación exponemos estas dos perspectivas y examinamos sus consecuencias complejas a la luz de los planteamientos teóricos de Hegel y Danto.

La primera de estas aperturas es la respuesta que ha dado el museo a la construcción de la identidad social y cultural. Desde sus inicios el museo se erigió como lugar que contenía lo más alto de la cultura, por tanto, su continente determinaba su contenido, lo que establecía al museo como lugar que definía y concedía identidad a una obra. Pero en el siglo XX las llamadas hegemonías han sido afectadas por los estudios coloniales, culturales y visuales, así como por las críticas deconstructivistas y posmodernas que apoyan que las “minorías reclamen su propio lugar en un canon de la historia”.⁵² Con esta impronta, lo que han querido estas tendencias es ofrecerle al excluido, al marginado, a lo que se ha encontrado por fuera de los lindes de la historia y del museo, un lugar de visibilidad.

En este panorama el tiempo actual es apocalíptico para la historia del arte, porque esta apertura ideológica desestabiliza las identidades bajo el cliché de un arte global y disuelve la historia del arte como la conocemos: un discurso histórico “neutral y general”. Pese a esto, las tendencias contemporáneas afirman un lugar para las “minorías” y periferias que no han tenido ni lugar ni pertenecen a ese lugar común que la historia ha relatado. Estas propuestas han desarrollado reescrituras de la historia que distorsionan la herencia cultural por medio de una ironización que duplica, contamina y atrae formalmente.⁵³ Igualmente, estas reescrituras no se presentan como mesiánicas, en el sentido en que el MoMA y la genealogía de Barr lo hicieron, sino que reclaman, desde el mismo carácter ficcional que rechazan, una narrativa regional, de género, racial, económica, que ilumina lo que ha estado proscrito.

La unilateralidad con la que se presentan estas tendencias genera una incertidumbre en los espacios de exposición y hace que estas se debiliten a sí mismas ante las incursiones más contradictorias, debido a la falta de consenso entre las fisonomías ideológicas que abogan por la eliminación del sistema de valoración. Por esta razón la disolución de la facultad interpretativa y comprensiva del museo implicó la apertura a diferentes públicos, lo que generó “escenificaciones”, genealogías confusas y directrices falsas, cuya apariencia supuso alejarse del conocimiento histórico sobre el arte. Así, se presenta un museo que ya no garantiza representaciones en las cuales podamos reconocer el trabajo humano, ni se valoran símbolos y gestos que sean preponderantes y válidos para el presente, como lo expuso ampliamente Hegel.⁵⁴ Por el contrario, se politiza el museo a través de la generalización ideológica de lo artístico y se lleva la experiencia del arte al borde del trauma, cosa que suele ocurrir cuando se abusa de la difusión e intensificación

52. Belting, *La historia del arte*, 12.

53. Belting, *La historia del arte*, 86; Vattimo, *El fin*, 50; Fredric Jameson, *El giro cultural*, traducido por Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1999).

54. Hegel, *Lecciones*, 191–195.

masiva de la información. Este tipo de unilateralidad se sustenta en lo político para enmascarar la banalidad de los intercambios culturales y el autoritarismo que garantiza la ubicación de la obra como mera reproducción cultural.⁵⁵

En esta perspectiva, el museo cae en la tribalización de agentes académicos o institucionales, coleccionistas, curadores o artistas, que entienden la exhibición y su relación con nosotros, el público, como algo externo a sus propias directrices.⁵⁶ Por tanto, las disposiciones ideológicas que aprueban la apertura a tipos de arte como el relacional o las prácticas procesuales se autolimitan al dirigirse a comunidades particulares —étnicas, religiosas, sexuales, económicas, raciales— y terminan por reducir los contenidos del museo al interés tribal y unilateral de un arte propio.⁵⁷

La segunda apertura es la del consumo y la mercancía como mecanismo del espectáculo. Tal deriva se debe a las circunstancias del arte contemporáneo que parece ser guiado por el mercado de las galerías, los coleccionistas, las ferias y las subastas, lo que implicó una transformación del museo en una bolsa de valores del arte.⁵⁸ Al rechazar las críticas que ven al museo como un templo cadavérico, las instalaciones, facturas arquitectónicas, los servicios que teatralizan las zonas libres de los centros comerciales, y las técnicas de exposición, han sido asimiladas de tal forma que pueden competir con las salas de concierto, las salas de cine, las de “gran” teatro y demás espacios multitudinarios contemporáneos.

Bajo estos parámetros se debilita la función del museo en ausencia de una mediación adecuada, y es cuestionado por la *mercancía* que parece prevalecer en sus contenidos. La crítica de Baudrillard al objeto de deseo, los conceptualismos antes de su propia mercantilización en el museo, las tendencias procesuales desplegadas en torno a Mayo del 68, las acciones políticas de la Internacional o el extremo simulacionista de las relaciones económicas en las obras de Jeff Koons, Julian Schnabel o Damien Hirst son solo algunas de los epifenómenos del auge del consumo que inundó al museo⁵⁹ y que pueden condensarse en el famoso pasaje de Debord:

El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social. La relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo. La producción económica moderna extiende su dictadura extensiva e intensivamente.⁶⁰

El consumo y el mercantilismo en el museo del siglo XX conducen a la enajenación unilateral del arte, extrema unilateralidad que Hegel siempre rechazó,⁶¹ toda vez que presenta una relación empobrecida y servil, guiada por los dictados del patrocinio y el coleccionismo, preocupadas por el binomio arte-dinero. Así, sus espacios se han convertido en una especie de feria de arte cuyo interés es el

55. Foster, *El retorno de lo real*, 175-179; Maleuvre, *Memorias del museo*, 42; Ticio Escobar, “El museo ante la ruina”, en *El arte en su desarrollo global*, editado por Javier Arnaldo (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010), 85.

56. Danto, *Después del fin*, 192; Foster, *El retorno de lo real*, 175; Escobar, “El museo ante la ruina”, 85.

57. Danto, *Después del fin*, 194.

58. Belting, *La historia del arte*, 28.

59. Por ejemplo, la tendencia estructuralista de la revista *October* cuestionó la pintura neoexpresionista alemana de la década del setenta y ochenta, porque “[p]ara las voces más abiertamente negativas, el arte que practicaban los neoexpresionistas carecía de cualquier significado político o social, era solo mercancía y, por tanto, objeto de los vaivenes y fluctuaciones del mercado. La pintura neoexpresionista quedaba reducida a un producto de consumo y, como tal, a un hecho creativamente descalificado y vulgar. Para Craig Owens, el mercado de este tipo de arte estaba controlado por unos pocos *dealers* (comerciantes) preocupados tan solo por los binomios arte = moda y arte = dinero, que convertían la pintura en objeto de transacción comercial”. Guasch, *El arte último del siglo XX*, 356.

60. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, traducido por José Luis Pardo (Barcelona: Pre-Textos, 2002).

61. Hegel, *Lecciones*, 193.

de presentar ofertas y miradas cambiantes desde la dudosa canonización de lo que exhiben como el último estado del arte.⁶² Con ello, el museo entró a formar parte del simulacro y la cultura fantasma en tanto nos presenta guiones, directrices y relatos vinculados de manera deficiente con el mundo. De ahí que prevalezcan, en muchos casos, la visibilidad de los valores del mercado, la instrumentalización del comercio y la ausencia o extrañamiento de significados de la cultura o la tradición en favor del aislamiento y el control institucional maquillados por la espectacularidad arquitectónica.⁶³

Esta transformación del contenido y de su continente parece reflejar el desprecio académico por las formas de jerarquización, esto es, por las apuestas interpretativas que valoran y ofrecen horizontes de comprensión que den cuenta de las diferencias históricas que la cultura sintomatiza en sus relaciones.⁶⁴ De esta manera, que el museo se configure como el mercado de la “feria de las vanidades” representa la ausencia y la confusión de nuestras relaciones con el arte, lo que deriva en la unilateralidad de esta relación forzada e instrumental que pretende ocultarse en las distintas ópticas de las exposiciones, cuyos objetivos parecen estar dirigidos a que el espectador alcance un deleite distraído a través de la intensificación de los atractivos formales.⁶⁵ De ahí que el museo dirija sus capacidades hacia la espectacularidad arquitectónica y privilegie el hecho de ser un continente atractivo y con una fachada brillante.

No obstante, estas características no son completamente negativas para el museo, pues en muchos casos implican que las obras adquieren una condición procesual por medio de los mismos dispositivos de exhibición y que nosotros entremos en el juego de la experiencia del arte como ocurrió en las exposiciones de Robert Wilson o los desafíos de Peter Greenaway.⁶⁶ Por ello, si no se trata de una especie de estetización vacía del edificio y, al contrario, se entiende como un instrumento orgánico que pueda ofrecer posibilidades discursivas, expositivas y suplementarias para el arte, el auge de diversas construcciones arquitectónicas del museo puede privilegiar las formas de entendernos, tanto con sus representaciones como con las representaciones de nuestro entorno urbano y nuestra propia historia.

HACIA UNA COMPRENSIÓN DE LA HISTORIA Y EL MUSEO

Distanciados de las interpretaciones que sitúan en la filosofía de Hegel consecuencias indeseables para el tratamiento del arte creemos que el conocimiento histórico propuesto por Hegel y su actualización en la filosofía de Danto proporcionan puntos de vista esenciales para entender la vida del museo en el ámbito contemporáneo: como lugar de mediación que hace posible una experiencia del presente y el pasado como terreno dinámico y movido de nuestra tradición. La

62. En este proceso pueden entenderse las iniciativas del Whitney Museum of American Art de Nueva York y su bienal de 1983; la exposición *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* de 1984 en el MoMA; así como las apuestas de los galeristas Michel Werner, Charles y Doris Saatchi, Paula Cooper, Ileana Sonnabend o Bruno Bischofberger.

63. Belting, *La historia del arte*, 138.

64. Hegel, *Lecciones*, 194.

65. Hegel, *Lecciones*, 192-194.

66. Monika Keska, “Alegorías del mundo. Las exposiciones de Peter Greenaway”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009), sin paginación.

importancia del museo está en que puede materializar, en espacios y dispositivos de exhibición, las visiones narrativas que transforman históricamente nuestros conceptos de cultura, arte o historia, lo que le permite fungir como una institución que representa y transmite, a través de sus colecciones, las mediaciones que la cultura ha realizado para valorar sus símbolos más preciados.⁶⁷ Y, a pesar de los argumentos de Belting, el historiador no se encuentra tan alejado del pensamiento que entiende la reflexión sobre el pasado como un ejercicio retrospectivo que permite explicar las alteraciones, las crisis y las modulaciones de la experiencia histórica que llegan a ser parte de nuestra cultura.

Aquí no planteamos una idea fosilizada de lo histórico, sino la apertura a horizontes comprensivos que ofrece significados y razones históricas desde las cuales nosotros, espectadores, podemos mediar y guiarnos en el presente. Por tanto, no se trata de ver en el museo un pasado que solo tiene naturaleza de archivo inamovible, sino de entender que la puesta en escena de esos archivos implica una iluminación retrospectiva que ha de transformar, ajustar y potenciar sus significados culturales.⁶⁸ La modificación que se genera en cada movimiento comprensivo implica el carácter narrativo del tratamiento de lo histórico en Hegel: que las representaciones teóricas sobre el arte no se pueden garantizar como si fueran un espectro eterno y exterior y que la narrativa se construye para presentar los cambios de sentido que hacen parte de la propia vida del hombre. Además, las jerarquías y taxonomías con las que interpretamos el arte son concepciones que refieren, constantemente, a la situación histórica del investigador.

Debido a esto, el museo no puede caer en la estabilidad y autoridad que haría de sus mediaciones algo inútil y extraño, sino que debe apelar a desafíos conceptuales que impliquen la transformación cultural y expandan los límites de sus propios marcos museográficos y museológicos. Igualmente, puede generar procesos de reconocimiento de la historización tanto de sus contenidos como de su continente, en los cuales se transfiguran efectos, consecuencias y sentidos del pasado, lo que no supone una continuidad intacta ni una asimilación lineal e inexorable, sino nuevas configuraciones significativas y funcionales de los elementos sincrónicos y diacrónicos de la propia historia.⁶⁹ En este sentido, la extensión posible de la comprensión histórica implica que el museo no puede levantar lindes ante lo desconocido. Bajo esta apertura, la construcción filosófica diferencia lo *ajeno* en sus estructuras, significados y relaciones, con las diversas realidades históricas, y puede disponerlo de modo tal que lo reconozcamos como uno de tantos estratos de nuestra humanidad.

Ahora bien, no se trata de una asimilación del pasado, pues no se lo puede vivir hoy con la misma significatividad con que este sucedió. Tampoco se trata de un supuesto miedo contemporáneo a que los productos del arte se conviertan

67. Maleuvre, *Memorias del museo*, 19.

68. Anna Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Ediciones Akal, 2011), 179-192.

69. Reinhart Koselleck encuentra fundamental esta dualidad para indagar la historia, pues entiende que “es ayudar a poner en claro la permanencia de las experiencias anteriores y la resistencia de las teorías del pasado en la alternancia entre el análisis sincrónico y diacrónico. En el cambio de perspectiva pueden hacerse visibles eliminaciones entre los significados antiguos de palabras que apuntan a un estado de cosas que se extingue y los nuevos significados que surgen para esa misma palabra. Entonces pueden considerarse aspectos del significado a los que ya no corresponde ninguna realidad o realidades que se muestran a través de un concepto cuyo significado permaneció desconocido. Precisamente una retrospectiva diacrónica puede descubrir secciones que están ocultas en el uso espontáneo del lenguaje”. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado*, traducido por Norberto Smilg (Barcelona: Paidós, 1993), 122.

en pasado, si acudimos a la asimilación que Belting cree ver en la filosofía del arte. Se trata, como señalan Hegel y Danto, de entender que la importancia de la conservación radica en su significación histórica, en su capacidad para la realización disciplinar de la historia, toda vez que el museo puede aportar información y conocimiento para la construcción de horizontes de sentido y de orientación en el mundo.⁷⁰ La apuesta filosófica por el pasado conlleva a la comprensión de cómo lo histórico se ha convertido en lo que es para nosotros, por lo cual su disfrute no se refiere a la restauración de una vida peculiar pasada ni a las re-inventiones imaginarias de circunstancias pasadas que no tienen una mediación adecuada con el presente.

Hegel propone, entonces, la construcción reflexiva del presente como internalización de la historia. De ahí que nuestro disfrute demanda el conocimiento que podemos edificar y activar en el encuentro con las obras en el museo, en tanto las obras son un lugar potencial al que nos enfrentamos para estimarlas y valorarlas en “las creencias que las hicieron posibles, en las ideas a la que estaban vinculadas, en las circunstancias que las explicaban, en las comunidades de pensamiento que les dieron su unidad”.⁷¹ Y para generar vínculos con nuestras vidas, pues a pesar de que se encuentran distanciadas temporal y espacialmente de nuestra representación podemos entrelazar la historicidad de sus exigencias y demandas en nuestro devenir.

Si entendemos la función del museo en estos términos podemos ver la oportunidad de reivindicar lo histórico como un ámbito para pensar la historia. Y si meditamos en el auge de las megaestructuras contemporáneas del museo y repensamos la postura unilateral que conduce a la mera mercadotecnia como objetivo, podremos entender que los museos también han modificado su fisonomía para alejarse del rostro del mausoleo y presentarse al público desde una nueva perspectiva arquitectónica que quiere adecuarse a las exigencias tanto del arte contemporáneo como de las mediaciones comunicacionales, virtuales y masivas que el mundo del arte activa.

Por ejemplo, el Centro Georges Pompidou en 1977 presentó, paradigmáticamente, una nueva faceta estructural que no se circunscribe exclusivamente a la exterioridad de la fachada sino que se exhibe como fenómeno institucional que estimula y transforma los nexos con los entornos urbanos en los que se emplaza, pues su edificación es un espectro de cualidades estéticas y visuales que se aproximan a la panorámica de París.⁷² La configuración estructural es uno de los mecanismos con los cuales el museo ha intentado repensar su constitución y contrarrestar las críticas sobre su naturaleza, como puede apreciarse en la pirámide de vidrio del Louvre, el apéndice del Prado o la Alte Pinakothek y su pabellón. Además, el Pompidou inició redefiniciones⁷³ del aislamiento museológico al que sometía sus contenidos y alteró la imagen del museo como contenedor a través de

70. Hegel, *Lecciones*, 632.

71. Maleuvre, *Memorias del museo*, 26.

72. Danto, *Después del fin*, 190.

73. Encontramos ejemplos análogos en el MACBA de Richard Meier, el New Museum del grupo japonés SANAA, la Neue Nationalgalerie de Berlín por Mies van der Rohe, la Caixa de Barcelona en la que contribuyó Arata Isozaki, la Caixa de Madrid rediseñada por Herzog & Meuron, el Bonner Museum de Aldo Rossi, el Museo Aan de Stroom, MAS en el antiguo puerto de Amberes, el Milwaukee Art Museum de Santiago Calatrava, el Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, la Kunsthau de Graz de Peter Cook y Colin Fournier, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Teodoro González de León, el MAXXI de Roma construido por Zaha Hadid Architects o el Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe de Rem Koolhaas, entre otros.

trazos de factoría, mercado, espacios novedosos y vigorosa comunicación con las nuevas tendencias artísticas, entre otros.⁷⁴

Igualmente, la rehabilitación de edificios industriales —fábricas textiles, industrias eléctricas, metalúrgicas— responde a las posibilidades de encarnación apropiacionista y simulacionista del arte como proceso de extrema secularidad. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Medellín realizó lo que Arnaldo llama una “reconversión de una industria que ha perdido competencia”⁷⁵ y generó interpretaciones de lo arquitectónico como espacio vigoroso para lo cultural y lo urbano. Estos museos apuestan por reconvertirse en instituciones eficaces y eficientes para la experiencia actual del arte y la historia, demuestran su maleabilidad para generar extensiones que sean adecuadas a las exigencias de sus contenidos y presentan espacios de fuerte interpretación de e intervención en su periferia como una manera de expandir su radio de acción hacia nuevas audiencias. Encarnarse significativamente⁷⁶ es, por tanto, un modo de asignarle una valoración a la realidad y a sus artilugios, como sucede en las obras de Lichtenstein o Johnson. Rechazar esta facultad histórica no es más que acercarnos a la idea de un museo que segrega el mundo de la vida.⁷⁷

El museo puede fortalecer y repensar estas características para no ser un mero paredón de exhibición. Al contrario, esto permite su actualización permanente como lugar de convergencia para el disfrute y para el movimiento del pensamiento, toda vez que la significación cultural aparece en la distancia comprensiva, en la separación que efectúa la representación.⁷⁸ Por otro lado, Danto vinculó su filosofía de la historia del arte, cuyo sustrato es la filosofía de Hegel, con esta responsabilidad contemporánea por la activación del pensamiento. En esta línea discursiva una de las funciones del museo contemporáneo consiste en debatir la historia del arte y lo que implica entreverarse con una narrativa que ya no impone criterios *a priori* de cómo debe verse la obra de arte ni ajusta restrictivamente los contenidos en el espacio del museo.

De ahí que el museo se pueda concebir como un espacio de múltiples opciones artísticas, porque después del Pompidou y el sacrilegio de la exposición *High and Low* de 1990, por ejemplo, su ubicación histórica ha planteado discontinuidades y reordenaciones constantes. El artista tiene ahora la posibilidad de jugar en el espacio de exposición a través de objetos entrelazados, aperturas históricas, vínculos conceptuales y materiales nunca antes vistos: todo un espectro de oportunidades que le ofrece la historia para sugerir y crear, sin caer en la instrumentalización curatorial y teórica preestablecida, como se aprecia en la instalación de Fred Wilson en el Museo Histórico de Maryland o en *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth.⁷⁹

No obstante, al adecuarse a los cambios productivos más representativos del mundo contemporáneo no estamos afirmando que el museo deba ser una

74. Arnaldo, “El museo como espacio”, 147.

75. Arnaldo, “El museo como espacio”, 153.

76. En términos de Hegel sería “darle existencia (apariciencia) a la Idea”. Para un análisis detallado de este argumento: Carlos Vanegas, “La apariencia (Schein) en las *Lecciones sobre la estética* de G. W. F. Hegel”, *Estudios de Filosofía*, n° 53 (2016): 35-55.

77. Danto, *Después del fin*, 194; Arnaldo, “El museo como espacio”, 162.

78. Hegel, *Lecciones*, 625-632.

79. Danto, *Después del fin*, 28.

80. Belting, *La historia del arte*, 127.

81. Hegel, *Lecciones*, 192, 198, 200; Danto, *Después del fin*, 138.

82. Danto, *Después del fin*, 197.

83. Danto, *Después del fin*, 200.

84. Hegel, *Lecciones*, 643; Danto, *Después del fin*, 195.

institución sin rumbo, en la cual no se proponga una valoración de las obras que aloja. Al contrario, la pluralidad imaginativa planteada por Danto y acotada en la disolución hegeliana de la extensión del arte hacia otras esferas de la vida es una de las condiciones de existencia para el arte contemporáneo, que no rechaza ningún criterio de apertura y de acceso al arte imaginable. De este modo, tal pluralidad y ampliación de los límites trata de no caer en la unilateralidad del consumismo o la tribalización de lo que la gente aplaude, pues llevaría a pensar que los contenidos del museo pueden ser “cualquier cosa porque cualquier cosa puede colocarse o colgarse dentro del museo”.⁸⁰

De esta manera, a diferencia de la sumisión que Belting diagnostica, Danto y Hegel piensan que el concepto y la función del museo tienen que entenderse con sus derivas históricas, y que si es aquel el correlato de una nueva concepción del arte sus relaciones con el público y las obras entran en las nuevas dinámicas extensivas y expansivas en la retórica de la visualización y la exhibición,⁸¹ lo que supone vínculos entre el arte y la herencia cultural que sus exposiciones pueden problematizar constantemente. Por tal razón, el museo entra en diálogo con las posibilidades conceptuales del arte y se convierte en lugar de confrontación que piensa, es pensado y que, como marco y mediación, nos permite comprender mejor el arte último en sus exhibiciones.⁸²

Aquí, creemos, hay una apuesta relativa a lo que el museo puede aportar a la cultura: en la experiencia que nos ofrece del arte sin caer en la mera erudición, ni en la acumulación de conocimientos sobre historia o crítica de arte, se presenta más bien como espacio para la inteligibilidad y la apreciación vital que se desenvuelve en todo encuentro con el arte, para formarse en y para la cultura a través de sus contenidos. Por esta razón el museo puede ser adaptado como motor de la cultura del presente⁸³ en tanto todas las transformaciones arquitectónicas y conceptuales muestran el interés del museo por colonizar la vida. En todo diálogo con lo histórico nos encontramos con momentos, polaridades y potencialidades del acto creativo que demandan mucho de nosotros; así, el aporte de orientaciones y visiones del mundo como intérpretes para vivir en el mundo legitima la puesta en escena del museo como lugar hospitalario de producción, conservación y exposición del arte, donde podemos conversar con las profundas respuestas y preguntas del impulso y la tensión de la historia que pueden ser representadas en el nervio de una narrativa que intenta interpretar y comprender lo que “hay en el hombre, en el espíritu y el carácter humanos, lo que es el hombre y lo que es este hombre”.⁸⁴



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Prismas*, traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Ariel, 1962.
- Arnaldo, Javier. “El museo como espacio del desarraigo artístico”. En *El arte en su desarrollo global*, editado por Javier Arnaldo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, 113-167.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros*, traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1998.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, traducido por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*, traducido por Issa María Benítez Dueñas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Crimp, Douglas. “En las ruinas del museo”. En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, traducido por Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2008, 75-91.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia del arte*, traducido por Elena Neerman Rodríguez. Barcelona: Paidós, 1999.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, traducido por José Luis Pardo. Barcelona: Pre-Textos, 2002.
- Deloche, Bernard. *El museo virtual*, traducido por Lourdes Pérez. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- Domínguez Hernández, Javier. “Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el ‘fin del arte’”. *Estudios de Filosofía*, n° 13 (1996): 71-87.
- Domínguez Hernández, Javier. “El arte y su tiempo como ‘arte para nosotros’ en la estética de Hegel”. *Artes, la revista*, n° 6 (2004): 20-31.
- Domínguez Hernández, Javier. “Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte en Hegel”. *Areté: revista de filosofía* 18, n° 2 (2006): 267-287.
- Escobar, Ticio. “El museo ante la ruina”. En *El arte en su desarrollo global*, editado por Javier Arnaldo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, 61-86.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, traducido por Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.

- Gombrich, Ernst. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, traducido por Esteve Rimbau. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Guasch, Anna. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Guasch, Anna. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*, traducido por Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Introducciones a la filosofía de la historia universal*. Madrid: Ediciones Istmo, 2005.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, traducido por Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural*, traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Keska, Monika. "Alegorías del mundo. Las exposiciones de Peter Greenaway". En *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009, páginas del capítulo.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado*, traducido por Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.
- Koselleck, Reinhart. *historia/Historia*, traducido por Antonio Gómez Ramos Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- Maleuvre, Didier. *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*, traducido por Leopoldo García Ruiz. Murcia: Cendeac, 2012.
- Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Marchán Fiz, Simón. "Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 5 (2008): 138-157.
- Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989.
- Vanegas, Carlos, "La apariencia (*Schein*) en las *Lecciones sobre la estética* de G. W. F. Hegel". *Estudios de Filosofía*, n.º 53 (2016): 35-55.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*, traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.