

Sobre lo nuevo

Boris Groys

Resumen:

La supuesta ilusión causada por el fin de lo nuevo en el arte va unida a una nueva promesa de incorporar el arte a la vida. Los artistas y teóricos desean mostrarse realmente vivos y reales en oposición a las construcciones históricas abstractas y

muertas representadas por el sistema de museos y por el mercado del arte. Pero, ¿cuándo y en qué condiciones el arte parece como si estuviera vivo y no como si estuviera muerto? El presente artículo trata de demostrar cómo es la propia lógica interna de la colección en los museos, la que obliga a los artistas a introducirse en la "realidad, en la vida" y a hacer que el arte parezca como si estuviera vivo. A su vez, se intentará patentizar que "estar vivo" significa, de hecho, ni más ni menos que ser nuevo. El museo como constructor de representación histórica únicamente reconoce lo nuevo como aquello real, presente y vivo, y por ello precisamente sólo dentro de él será posible la innovación por cuanto permite introducir una nueva diferencia entre las cosas.

En las últimas décadas, el discurso sobre la imposibilidad de lo nuevo en el arte ha sido especialmente difundido e influyente. Su característica más interesante es un cierto sentimiento de felicidad, de excitación positiva acerca de este supuesto fin de lo nuevo –una cierta satisfacción interna que este discurso produce obviamente en el medio cultural contemporáneo. En efecto, la tristeza posmoderna inicial por el fin de la historia ha desaparecido. Ahora parecemos contentos por la pérdida de la historia, la idea de progreso y el futuro utópico –todas las cosas que tradicionalmente están conectadas con el fenómeno de lo nuevo. Liberarse de la obligación de ser históricamente nuevo parece que es una gran victoria de la vida frente a las narrativas históricas que antiguamente predominaban y que tendían a subyugar, ideologizar y formalizar la realidad. Experimentamos la historia del arte, ante todo, tal y como está representada en los museos, por tanto, el arte experimenta la liberación de lo nuevo, entendida como la liberación de la historia del arte –y, en cuanto a eso, de la historia como tal–, en primer lugar, como una oportunidad para escaparse del museo. Escaparse del museo significa convertirse en algo popular, vivo y presente fuera del círculo cerrado del establecido mundo del arte, fuera de las paredes del museo. Por esta razón considero que la enorme ilusión causada por el fin de lo nuevo en el arte está unida, en primer lugar, a esta nueva promesa de incorporar el arte en la vida – más allá de las construcciones y consideraciones históricas, más allá de la oposición entre lo antiguo y lo nuevo.

Tanto los artistas como los teóricos del arte se sienten satisfechos por haberse librado finalmente de la carga de la historia, de la necesidad de dar un paso más y de la obligación de obedecer las leyes y exigencias históricas de aquello que es históricamente nuevo. En lugar de esto, dichos artistas y teóricos quieren comprometerse política y culturalmente con la realidad social; quieren reflexionar

sobre su propia identidad cultural y expresar sus deseos, entre otras cosas. Pero ante todo quieren mostrarse realmente vivos y reales –en oposición a las construcciones históricas abstractas y muertas representadas por el sistema de museos y por el mercado del arte. Evidentemente, este es un deseo completamente legítimo, pero para conseguir realizar este deseo de hacer un arte realmente vivo debemos responder a la siguiente pregunta: ¿Cuándo y en qué condiciones el arte parece como si estuviera vivo –y no como si estuviera muerto?

En la modernidad hay una tradición muy arraigada de golpear la historia, los museos, las bibliotecas o, de manera más general, los archivos históricos en nombre de la vida verdadera. La biblioteca y el museo son los objetos preferidos del odio intenso para la mayoría de los escritores y artistas modernos. Rousseau admiró la destrucción de la famosa antigua biblioteca de Alejandría; el Fausto de Goethe estaba preparado para firmar un pacto con el diablo si podía escapar de la biblioteca (y de la obligación de leer los libros que había en ella). En los textos de artistas y teóricos modernos, el museo es descrito reiteradamente como el cementerio del arte, y los conservadores de los museos como los sepultureros. De acuerdo con esta tradición, la muerte del museo –y de la historia del arte encarnada por el museo– debe ser interpretada como una resurrección del arte verdadero y vivo, como un giro hacia la realidad verdadera, la vida, hacia el gran Otro: si el museo muere, es la misma muerte la que muere. De repente somos libres, como si hubiéramos escapado de una especie de esclavitud egipcia y estuviéramos preparados para viajar a la Tierra Prometida de la vida verdadera. Todo esto es bastante comprensible, aunque no esté muy claro *por qué* el cautiverio egipcio del arte debería llegar a su fin justo ahora.

Sin embargo, la cuestión que más me interesa en este momento, tal y como he dicho, es otra distinta: ¿Por qué el arte quiere estar vivo en vez de estar muerto? ¿Y qué significa para el arte parecer como si estuviera vivo? Intentaré demostrar que es la propia lógica interna de colección en los museos la que obliga a los artistas a introducirse en "la realidad, en la vida" y hacer que el arte parezca como si estuviera vivo. También intentaré demostrar que "estar vivo" significa, de hecho, ni más ni menos que ser nuevo.

Me parece que los numerosos discursos acerca de la memoria histórica y su representación pasan por alto muy a menudo la relación complementaria que existe entre la realidad y los museos. El museo no es secundario a la historia "real", y tampoco es una mera reflexión y documentación de lo que "realmente" pasó fuera de sus paredes de acuerdo con las leyes autónomas del desarrollo histórico. Lo contrario es verdad: la "realidad" misma es secundaria en relación al museo –lo "real" puede ser definido sólo en comparación con la colección del museo. Esto significa que un cambio en la colección del museo produce un cambio en nuestra percepción de la realidad misma –después de todo, la realidad puede ser definida en este contexto como una suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas. Por tanto, la historia no puede entenderse como un proceso completamente autónomo que tiene lugar fuera de las paredes del museo. Nuestra imagen de la realidad depende de nuestro conocimiento del museo.

Hay un caso que muestra claramente que la relación entre la realidad y el museo es mutua: es el caso del museo de arte. Los artistas modernos que trabajan después del surgimiento de los museos modernos saben (a pesar de todas las protestas y del resentimiento que expresan) que están trabajando principalmente para las colecciones de los museos –al menos si trabajan dentro del contexto del llamado *high art* ('el gran arte'). Estos artistas saben, desde el principio, que serán coleccionados –y de hecho quieren que se les colectione. Mientras que los dinosaurios no sabían que acabarían representados en los museos de historia natural, los artistas, en cambio, saben que

quizás formarán parte de los museos de historia del arte. En tanto que el comportamiento de los dinosaurios no estaba –al menos en cierto sentido– influenciado por su futura presencia en los museos modernos, el comportamiento de los artistas modernos *sí* está influenciado por el conocimiento de dicha posibilidad. Este conocimiento afecta al comportamiento de los artistas en un sentido muy sustancial; es obvio que el museo acepta sólo cosas que obtiene de la vida real, fuera de sus colecciones, y esto explica por qué el artista quiere que su arte parezca real y vivo.

Aquello que ya está expuesto en un museo se considera automáticamente como algo perteneciente al pasado, como algo que ya está muerto. Si, fuera del museo, encontramos algo que nos recuerda a las formas, posiciones y enfoques representados dentro del museo, no estamos preparados para verlo como algo real o vivo, sino más bien como una copia muerta de un pasado muerto. Por tanto, si un artista dice (como dicen la mayoría de los artistas) que quiere escapar del museo para ir hacia la vida en sí, para ser real o para crear un arte verdaderamente vivo, esto no significa sino que el artista quiere que se le coleccionen. Esto es debido a que la única posibilidad de que el artista sea coleccionado es sobrepasando el museo y entrando en la vida en el sentido de hacer algo diferente de lo que ya ha sido coleccionado. De nuevo, sólo lo que es nuevo puede ser reconocido por la mirada experta del museo como real, presente y vivo. Si el artista repite el arte que ya está coleccionado, su arte será calificado por los museos como meramente *kitsch* y será rechazado. Esos dinosaurios virtuales que son meras copias muertas de los dinosaurios que ya han sido museografiados se podrían mostrar, como sabemos, en el contexto de *Parque Jurásico* –en un contexto de divertimento y entretenimiento– y no en un museo. El museo es, a este respecto, como una iglesia: primero debes ser pecador para llegar a ser santo –sino seguirás siendo una persona corriente y decente sin ninguna oportunidad de tener un futuro en los archivos de la memoria de Dios. A esto se debe, paradójicamente, que cuanto más quieres liberarte del museo, más sujeto estás, en el modo más radical, a la lógica de las colecciones de los museos, y viceversa.

Evidentemente, esta interpretación de lo nuevo, real y vivo contradice una convicción muy arraigada basada en muchos textos de los principios de la vanguardia –es decir, que el camino hacia la vida sólo puede abrirse mediante la destrucción de los museos y mediante la supresión radical y extática del pasado, que se mantiene entre nosotros y nuestro presente. Esta visión de lo nuevo está expresada de manera convincente, por ejemplo, en un corto pero importante texto de Kasimir Malevich, "On the Museum", de 1919. En ese momento, el nuevo gobierno soviético temía que los viejos museos rusos y las colecciones de arte fueran destruidos por la guerra civil y por el hundimiento general de las instituciones del estado y de la economía, y el partido comunista reaccionó intentando proteger y salvar estas colecciones. En su texto, Malevich protestó contra esta política pro-museos del poder soviético pidiendo al estado que no interviniera en nombre de las antiguas colecciones de arte porque su destrucción abriría el camino hacia el arte verdadero y vivo. En particular escribió: La vida sabe lo que está haciendo, y si se está esforzando por destrozar, no debemos interferir en ello, dado que al impedirlo estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al quemar un cadáver, obtenemos un gramo de polvo: en consecuencia, miles de cementerios podrían caber en una estantería de una farmacia. Podemos hacer una concesión a los conservadores ofreciéndoles que quemen todas las épocas pasadas, puesto que ya están muertas, y abran una farmacia.

Posteriormente, Malevich pone un ejemplo concreto de lo que quiere decir: El objetivo (de esta farmacia) será el mismo, aunque la gente examine el polvo de Rubens y todo su arte –un conjunto de ideas surgirá en la gente, que a menudo será

más vivo que la actual representación (y necesitará menos espacio).

El ejemplo de Rubens no es accidental para Malevich puesto que, en muchos de sus primeros manifiestos, declara que en nuestro tiempo resulta ya imposible pintar "el culo gordo de Venus". Malevich también escribió en uno de sus primeros textos sobre su famoso *Black Square* ('cuadrado negro') –que se convirtió en uno de los símbolos más reconocidos de lo nuevo en el arte de ese momento– que no hay ninguna posibilidad de que "la dulce sonrisa de la psique emerja de mi cuadrado negro" y que eso, el cuadrado negro, "nunca puede usarse como una cama (colchón) para hacer el amor". Malevich odiaba los rituales monótonos de hacer el amor como mínimo tanto como las monótonas colecciones de los museos. Pero lo más importante es la convicción –subyacente a esta afirmación– de que un arte nuevo, original e innovador sería inaceptable para las colecciones de los museos, que se rigen por las convenciones del pasado. De hecho, es la situación contraria en los tiempos de Malevich y, en realidad, ha sido contraria desde el surgimiento de los museos como institución moderna a finales del siglo XVIII. El coleccionar de los museos está dominado, en la modernidad, no por un gusto bien establecido, definido y normativo que tiene un origen en el pasado, sino que más bien es la idea de la representación histórica la que impone al sistema de museos coleccionar, en primer lugar, todos los objetos que son característicos de ciertas épocas históricas –incluyendo la época contemporánea. Esta noción de representación histórica nunca ha sido puesta en duda, ni siquiera por los recientes escritos posmodernos que, a su vez, pretenden ser históricamente nuevos, verdaderamente contemporáneos y actuales, pero que no van más allá de preguntar: ¿Quién y qué es *lo suficientemente nuevo* como para representar a nuestro propio tiempo?

Precisamente, si el pasado no se colecciona, si el arte del pasado no está protegido por el museo, tiene sentido –e incluso se convierte en una obligación casi moral– permanecer fiel a lo antiguo, seguir las tradiciones y resistir al trabajo de destrucción del tiempo. Las culturas que no tienen museos son "culturas frías", tal y como las definió Levi-Strauss, y estas culturas intentan mantener su identidad cultural intacta mediante una reproducción constante del pasado. Esto lo hacen porque sienten la amenaza del olvido, de una pérdida completa de la memoria histórica. Sin embargo, si el pasado se colecciona y se preserva en los museos, la reproducción de los estilos, las formas y las convenciones antiguas es innecesaria. E incluso la repetición de lo antiguo y lo tradicional se convierte en algo socialmente prohibido o, al menos, en una práctica ingrata. La fórmula más general de arte moderno no es "Ahora soy libre para hacer algo nuevo", sino que más bien ya no es posible hacer algo antiguo. Tal y como dice Malevich, pintar el culo gordo de Venus se ha convertido en algo imposible, pero únicamente porque hay museos. Si las obras de Rubens se quemaran de verdad, tal y como sugería Malevich, de hecho se abriría un nuevo camino para pintar de nuevo el culo gordo de Venus. La estrategia de la vanguardia empieza no con una abertura a una mayor libertad, sino con el surgimiento de un nuevo tabú, el "tabú del museo", que prohíbe la repetición de lo antiguo porque lo antiguo ya no desaparece, sino que permanece expuesto.

El museo no dicta cómo debe ser este nuevo arte, sólo indica cómo no debe ser, actuando como el demonio de Sócrates que le decía a Sócrates lo que *no* debía hacer, pero nunca lo que tenía que hacer. A esta voz, o presencia, demoníaca la podemos llamar "el conservador interno". Cada artista moderno tiene un conservador interno que le dice lo que ya no se puede hacer, es decir, lo que ya no se coleccionará. El museo nos da una definición muy clara de lo que para el arte significa parecer real, vivo, presente: significa que no puede parecerse al arte que ya está museografiado o coleccionado. Aquí la presencia no está definida únicamente en oposición a ausencia. Para ser presente, el arte tiene también que *parecer* presente, lo que significa que no

puede parecerse al arte antiguo y muerto del pasado tal y como está presentado en los museos.

Incluso podemos decir que, bajo las condiciones del museo moderno, la novedad del arte recién producido no se establece *post factum* –como el resultado de la comparación con el arte antiguo–, sino que más bien la comparación se realiza antes del surgimiento de la nueva obra de arte –y produce virtualmente esta nueva obra de arte. Las obras de arte modernas se coleccionan antes de que sean producidas. El arte de vanguardia es el arte de una minoría elitista no porque expresa un gusto burgués específico (como, por ejemplo, afirma Bourdieu) porque, de algún modo, el arte de vanguardia no expresa ningún gusto –ni el gusto del público, ni el personal, ni tampoco el gusto de los propios artistas. El arte de vanguardia es elitista simplemente porque se crea bajo una obligación a la que el público general no está sujeto. Para el público general, todas las cosas –o, como mínimo, la mayoría de las cosas– podrían ser nuevas porque son desconocidas, aunque ya estén coleccionadas en los museos. Esta observación abre el camino para hacer la distinción central necesaria para conseguir una mejor comprensión del fenómeno de lo nuevo –lo que está entre *lo nuevo* y *lo otro*, o entre lo nuevo y lo diferente.

De hecho, ser nuevo a menudo se entiende como una combinación entre ser diferente y ser producido recientemente. Decimos que un coche es *nuevo* si este coche es diferente de los demás y, al mismo tiempo, es el último modelo, el más reciente que ha producido la industria automovilística. Pero tal y como Sören Kierkegaard señaló –especialmente en su *Philosophische Brocken*– ser nuevo en ningún caso significa lo mismo que ser diferente. Kierkegaard incluso opone rigurosamente la noción de lo nuevo con la noción de la diferencia, y su argumento principal es que una cierta diferencia se reconoce como tal sólo porque ya tenemos la capacidad de reconocer e identificar esta diferencia como diferencia. Por tanto, ninguna diferencia puede ser nueva en ningún momento –porque si fuera realmente nueva no podría ser reconocida como diferencia. Reconocer significa, siempre, recordar. Pero una diferencia reconocida, recordada, obviamente no es una diferencia nueva. En consecuencia, según Kierkegaard, no hay una cosa como un coche nuevo. Aunque el coche sea bastante reciente, la diferencia entre este coche y los producidos anteriormente no es nueva porque esta diferencia puede ser reconocida por el espectador. Esto hace comprensible por qué la noción de lo nuevo fue de algún modo suprimida por el discurso teórico sobre el arte en las décadas posteriores, aunque la noción mantuvo su relevancia para la práctica artística. Esta supresión es un efecto de la preocupación acerca de la *diferencia* y *lo otro* en el contexto de las modas de pensamiento estructuralista y postestructuralista que han dominado la teoría cultural reciente. Pero para Kierkegaard lo nuevo es una diferencia sin diferencia, o una diferencia más allá de la diferencia –una diferencia que no somos capaces de reconocer porque no está relacionada con ningún código estructural previamente dado.

Kierkegaard utiliza la figura de Jesucristo como ejemplo de esta diferencia. En efecto, Kierkegaard declara que la figura de Cristo inicialmente se parecía a la de cualquier ser humano corriente en aquel momento histórico. En otras palabras, un espectador objetivo de aquel momento, confrontado con la figura de Cristo, no hubiera sido capaz de encontrar ninguna diferencia visible y concreta entre Cristo y un ser humano ordinario –una diferencia visible que pudiera sugerir que Cristo no era simplemente un hombre, sino también Dios. Por tanto, para Kierkegaard la Cristiandad está basada en la imposibilidad de reconocer a Cristo como Dios –la imposibilidad de reconocer a Cristo como diferente. Además, esto implica que Cristo es *realmente* nuevo y no simplemente diferente –y que la Cristiandad es una manifestación de la diferencia sin la diferencia o de la diferencia *más allá* de la diferencia. En consecuencia, para Kierkegaard el único medio para un posible surgimiento de lo nuevo es lo ordinario,

"no diferente", idéntico –no el Otro, sino el Mismo. Además, entonces surge la cuestión de cómo tratar esta diferencia más allá de la diferencia. ¿Cómo puede manifestarse lo nuevo?

Ahora, si miramos más de cerca la figura de Jesucristo tal y como la describe Kierkegaard, sorprende que sea bastante similar a lo que actualmente llamamos *readymades*. Para Kierkegaard, la diferencia entre Dios y el hombre no puede establecerse objetivamente o ser descrita en términos visuales. Ponemos la figura de Cristo en el contexto de lo divino sin reconocerla como divina –y eso es nuevo. Pero podemos decir lo mismo de los *readymades* de Duchamp. En este caso también tratamos con la diferencia más allá de la diferencia –ahora entendida como diferencia entre las obras de arte y aquello ordinario y profano. De acuerdo con esto podemos decir que el *Urinario* de Duchamp es un tipo de Cristo entre las cosas, y el arte de los *readymades* un tipo de Cristiandad en el arte. La Cristiandad coge la figura de un ser humano y lo pone, tal cual, en el contexto de la religión, el panteón de los dioses tradicionales. El museo –un espacio de arte o todo el sistema del arte– también funciona como un lugar en el que la diferencia más allá de la diferencia, entre la obra de arte y la cosa simple, puede ser producida o representada.

Como ya he mencionado, una obra de arte nueva no debería repetir las formas del arte antiguo y tradicional que ya está museografiado. Pero, actualmente, para ser realmente nueva, una obra de arte no debe repetir las viejas diferencias entre los objetos de arte y las cosas ordinarias. Mediante la repetición de estas diferencias, sólo es posible crear obras de arte diferentes, no obras de arte nuevas. La obra de arte nueva parece realmente nueva y viva sólo si se parece, en cierto sentido, a las demás cosas ordinarias y profanas o a cualquier otro producto ordinario de la cultura popular. Sólo en este caso la obra de arte nueva podrá funcionar como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos. Lo nuevo puede experimentarse como tal sólo si produce un efecto de una infinidad más allá de los límites –si abre una vista infinita de la realidad fuera de los museos. Y este efecto de infinidad puede producirse o, mejor, representarse sólo dentro del museo: en el contexto de la realidad en sí podemos experimentar lo real sólo como finito porque nosotros mismos somos finitos. El espacio pequeño y controlable del museo permite que el espectador se imagine el mundo de fuera de las paredes del museo como espléndido, infinito y extático. De hecho, esta es la función principal del museo: dejarnos imaginar el exterior del museo como infinito. Las nuevas obras de arte funcionan en el museo como ventanas simbólicas que ofrecen vistas del exterior infinito. Pero, evidentemente, las nuevas obras de arte pueden cumplir con esta función sólo durante un periodo de tiempo relativamente corto antes de convertirse ya no en nuevo sino simplemente en diferente, puesto que su distancia con las cosas ordinarias se habrá convertido, con el tiempo, en demasiado obvia. Entonces emerge la necesidad de sustituir lo nuevo antiguo por lo nuevo nuevo, para restaurar el sentimiento romántico de lo real infinito.

El museo es, a este respecto, no tanto el espacio para la representación de la historia del arte como una máquina para producir y representar el nuevo arte de hoy –en otras palabras, producir "hoy" como tal. En este sentido, el museo produce, por primera vez, el efecto de la presencia, de parecer vivo. La vida parece realmente viva sólo si la miramos desde la perspectiva del museo porque, tal y como he dicho, sólo en el museo somos capaces de producir nuevas diferencias –diferencias más allá de las diferencias– diferencias que emergen aquí y ahora. Esta posibilidad de producir nuevas diferencias no existe en la realidad misma, porque en la realidad sólo conocemos las diferencias antiguas, las diferencias que reconocemos. Para producir nuevas diferencias necesitamos el espacio de la "no-realidad" culturalmente reconocida y codificada. La diferencia entre la vida y la muerte es, de hecho, del mismo tipo que la que hay entre Dios y el ser humano ordinario o entre la obra de arte

y la cosa simple –es una diferencia más allá de la diferencia, que sólo puede ser experimentada, como he dicho, en el museo o en el archivo como un espacio socialmente reconocido de lo "no real". De nuevo, la vida actualmente parece viva sólo si la vemos desde la perspectiva del archivo histórico, museo o biblioteca. En la realidad misma estamos confrontados sólo con diferencias muertas –como la diferencia entre el coche nuevo y el viejo.

No hace mucho tiempo se esperaba ampliamente que la técnica del *readymade*, junto con el desarrollo de la fotografía y del videoarte, conllevaría la erosión y el fallecimiento final del museo tal y como él mismo se ha establecido en la modernidad. Parecía como si el espacio cerrado de la colección del museo tuviera que hacer frente a la amenaza inminente de una inundación de la producción en serie de *readymades*, fotografías e imágenes de los medios de comunicación que lo llevaría a su disolución final. Ciertamente, este pronóstico debía su plausibilidad a una cierta noción específica del museo –es decir, que las colecciones de los museos disfruten de su estado excepcional y socialmente privilegiado porque se supone que contienen cosas especiales, es decir, creaciones artísticas, que son diferentes de las cosas normales y profanas de la vida. Si los museos fueron creados para introducir y hospedar estas cosas tan especiales y maravillosas, entonces parece de verdad plausible que los museos se enfrenten a un fallecimiento seguro si se probaba alguna vez que su aseveración era falsa. Y son las prácticas de *readymade*, fotografías y videoarte las que, se dice, proporcionan una prueba clara de que las aseveraciones tradicionales de la museografía y la historia del arte son ilusorias, haciendo evidente que la producción de imágenes no es un proceso misterioso que requiera de un artista genial.

Esto es lo que Douglas Crimp reivindicaba en su conocido ensayo *On the Museum's Ruins* en referencia a Walter Benjamin: "A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista prescinde del áurea. La ficción del sujeto creador da paso a la confiscación, citación, extracción, acumulación y repetición sincera de imágenes que ya existen. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales en el discurso metódico del museo, son socavadas". Las nuevas técnicas de producción artística disuelven los marcos conceptuales de los museos –construidos como lo están sobre la ficción de la creatividad subjetiva e individual– llevándolos a la confusión a través de su práctica de reproducción y, por último, llevando el museo a la ruina. Y con razón, debemos añadir, porque los marcos conceptuales de los museos son ilusorios: sugieren una representación de lo histórico, entendida como una epifanía temporal de la subjetividad creativa, en un lugar en el que, de hecho, no hay nada más que una mezcla incoherente de artefactos, tal y como Crimp afirma en referencia a Foucault. Por eso Crimp, al igual que muchos autores de su generación, considera cualquier crítica a la concepción categórica del arte como una crítica al arte como institución, incluyendo la institución del museo, que dice legitimarse a sí misma principalmente sobre la base de esta concepción del arte exagerada y, al mismo tiempo, pasada de moda.

Es incontestable que la retórica de la unicidad –y la diferencia– que legitima al arte mediante el elogio a obras de arte muy famosas ha determinado durante mucho tiempo el discurso tradicional de la historia del arte. Sin embargo, se puede cuestionar si este discurso de hecho proporciona una legitimación decisiva para la musealización del arte, de manera que su análisis crítico pueda, al mismo tiempo, funcionar como crítica al museo en tanto que institución. Y, si la obra de arte individual puede ella misma diferenciarse de las demás cosas, en virtud de su calidad artística o, para ponerlo de otro modo, como la manifestación del genio creativo de su autor, entonces ¿se transformaría el museo en algo completamente superfluo? Podemos reconocer y apreciar debidamente una obra magistral, si es que existe algo así, incluso –y más eficazmente– en un espacio totalmente profano.

Sin embargo, el desarrollo acelerado del que hemos sido testigos en las últimas décadas de la institución del museo y, sobre todo, del museo de arte contemporáneo, ha sido análogo a la eliminación acelerada de las diferencias visibles entre las creaciones artísticas y los objetos profanos –una eliminación perpetrada sistemáticamente por las vanguardias de este siglo, más particularmente desde los años 60. Cuanto menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario será trazar una clara distinción entre el contexto del arte y el contexto profano, cotidiano y de no-museo de su existencia. Cuando la obra de arte parece una "cosa normal" es cuando requiere de la contextualización y la protección del museo. Ciertamente, la función de custodia que tiene el museo es también importante para las obras de arte tradicionales que resaltarían en un ambiente cotidiano, dado que protege dicho arte contra la destrucción física a través del tiempo. Sin embargo, en cuanto a la recepción de estas creaciones el museo es superfluo, si no perjudicial, puesto que el contraste entre la creación individual y su ambiente cotidiano y profano –el contraste a través del cual la obra se convierte en sí misma– se pierde en gran parte en el museo. A la inversa, las obras de arte que no destacan de su ambiente con una diferencia visual suficiente sólo pueden ser realmente percibidas dentro del museo. Las estrategias de la vanguardia artística, entendidas como la eliminación de la diferencia visual entre la obra de arte y la cosa profana, llevan directamente a la *creación* de museos, que asegura esta diferencia de manera institucional.

Lejos de subvertir y deslegitimar al museo como institución, la crítica a la concepción categórica del arte proporciona, de este modo, los fundamentos teóricos actuales para la institucionalización y la musealización del arte contemporáneo. En el museo, a los objetos ordinarios se les promete la diferencia de la que no gozan en la realidad –la diferencia más allá de la diferencia. Esta promesa es más válida y creíble cuanto menos "merecen" estos objetos esta promesa, es decir, cuanto menos espectaculares y extraordinarios sean. El museo moderno proclama su nuevo Evangelio no para las obras geniales exclusivas y *auráticas*, sino más bien para aquellas que son insignificantes, triviales y cotidianas, que de no ser así desaparecerían en la realidad fuera de las paredes del museo. Si alguna vez el museo se desintegra, entonces el arte perderá la oportunidad de enseñar lo normal, lo cotidiano y lo trivial como nuevo y verdaderamente vivo. Para imponerse con éxito "en la vida", el arte debe convertirse en algo diferente –inusual, sorprendente, exclusivo– y la historia demuestra que el arte únicamente puede hacer esto recurriendo a las tradiciones clásicas, mitológicas y religiosas y rompiendo su conexión con la banalidad de la experiencia cotidiana. La exitosa (y con razón merecida) producción de imágenes culturales de masas de nuestros tiempos se interesa por los ataques de extraños, mitos del Apocalipsis y la redención, héroes dotados con poderes sobrehumanos, etc. Todo esto es ciertamente fascinante e instructivo. Sin embargo, de vez en cuando, a uno le gustaría poder contemplar y disfrutar algo normal, algo ordinario, algo banal también. En nuestra cultura, este deseo puede ser gratificado sólo en el museo. En la vida, en cambio, sólo lo extraordinario se nos presenta como posible objeto de admiración.

Pero esto también significa que lo nuevo aún es posible, porque el museo *aún está allí* incluso tras el pretendido final de la historia del arte, del sujeto, etc. La relación del museo con su espacio exterior no es principalmente temporal, sino espacial. Y, de hecho, la innovación no sucede en el tiempo, sino más bien en el espacio, en los límites entre la colección del museo y el mundo exterior. Nosotros somos capaces de cruzar estos límites en cualquier momento, en puntos muy diferentes y en direcciones también muy diferentes. Y esto significa, además, que podemos –y de hecho debemos– separar el concepto de lo nuevo del concepto de la historia, y el término innovación de su asociación con la linealidad del tiempo histórico. La crítica posmoderna a la noción de progreso o a las utopías de la modernidad se convierte en

irrelevante cuando ya no se piensa en la innovación artística en términos de linealidad temporal, sino como la relación espacial entre el espacio del museo y su exterior. Lo nuevo no emerge en la vida histórica misma desde una fuente escondida, ni tampoco emerge como una promesa de un *telos* histórico escondido. La producción de lo nuevo es meramente un desplazamiento de los límites entre los elementos coleccionados y los objetos profanos fuera de la colección, lo que principalmente es una operación física, material: algunos objetos entran en el sistema del museo, mientras que otros son rechazados y acaban, digamos, en un cubo de basura. Este desplazamiento produce repetidas veces el efecto de lo nuevo, lo abierto, la infinitud, usando significadores que parecen diferentes respecto del pasado musealizado e idénticos a las meras cosas, a las imágenes culturales populares que circulan en el espacio exterior. En este sentido podemos conservar el concepto de lo nuevo mucho más allá del supuesto final de la narrativa de la historia del arte a través de la producción, como ya he mencionado, de diferencias nuevas más allá de todas las diferencias históricamente reconocibles.

La materialidad del museo es una garantía de que la producción de lo nuevo en el arte puede trascender todos los fines históricos, precisamente porque demuestra que el ideal moderno de un espacio para museos universal y transparente (representando la historia del arte universal) es irrealizable y puramente ideológico. El arte de la modernidad se ha desarrollado bajo la idea regulativa del museo universal que represente toda la historia del arte y que cree un espacio universal y homogéneo que permita la comparación de todas las obras de arte posibles y la determinación de sus diferencias visuales. Esta visión universalista la describió muy bien André Malraux en su famoso texto *Le musée imaginaire*. Esta visión de un museo universal es hegeliana en su origen teórico, puesto que encarna una noción de autoconocimiento que es capaz de reconocer todas las diferencias determinadas históricamente. Y la lógica de la relación entre el arte y el museo universal sigue la lógica hegeliana del espíritu absoluto: el sujeto del conocimiento y la memoria está motivado a través de toda la historia de su desarrollo dialéctico por el deseo por lo otro, por lo diferente, por lo nuevo –pero al final de esta historia debe descubrir y aceptar que lo otro como tal se produce mediante el movimiento del deseo en sí. Y en este momento final de la historia, el sujeto reconoce en el Otro su propia imagen. Por tanto, podemos decir que en el momento en que el museo universal se entiende como el origen actual del Otro, porque el Otro del museo es por definición el objeto del deseo para el coleccionista o conservador del museo, el museo se convierte, digamos, en el Museo Absoluto, y llega al final de su posible historia. Además, uno puede interpretar el procedimiento de *readymade* de Duchamp en términos hegelianos como un acto de la autorreflexión del museo universal que pone un final a su posterior desarrollo histórico.

Por tanto no es en modo alguno accidental el que los recientes discursos que proclaman el final del arte señalen la llegada de los *readymades* como el punto final de la historia del arte. El ejemplo favorito de Arthur Danto son las Brillo Boxes de Warhol, cuando indica que el arte alcanzó el final de su historia hace algunos años. Y Thierry de Duve habla acerca de "Kant después de Duchamp", que significa el retorno del gusto personal tras el final de la historia del arte causado por los *readymades*. De hecho, para Hegel mismo el final del arte, tal y como argumenta en sus lecturas sobre la estética, tiene lugar en un periodo muy anterior –coincide con la emergencia del nuevo estado moderno que da su propia forma, su propia ley, a la vida de sus ciudadanos de modo que el arte pierde su auténtica función de dar forma. El estado moderno hegeliano codifica todas las diferencias visibles y experimentables –las reconoce, las acepta y les da su lugar adecuado dentro de un sistema general de leyes. Después de tal acto de reconocimiento político y jurídico del Otro por la ley moderna, el arte parece que pierde su función histórica para manifestar que el Otro es realmente otra cosa, para darle una forma, e inscribirlo en el sistema de la

representación histórica. En el momento en que la ley triunfa, el arte se convierte en algo imposible: la ley ya representa todas las diferencias existentes, realizando dicha representación mediante un arte superfluo. Evidentemente, puede argumentarse que algunas diferencias siempre permanecen sin ser representadas o, como mínimo, no son suficientemente representadas por la ley, por lo que el arte mantiene como mínimo parte de su función de representar el Otro descodificado. Pero en este caso, el arte cumple sólo con una función secundaria de servir a la ley: la función genuina del arte que, para Hegel, consiste en ser el *modus* mediante el cual las diferencias se manifiestan originalmente y crean formas queda, en cualquier caso, anticuado con el efecto de la ley moderna.

Pero, como he dicho, Kierkegaard nos podría demostrar, implícitamente, cómo una institución que tiene la misión de representar las diferencias también puede crear diferencias –más allá de todas las diferencias preexistentes. Ahora es posible formular de manera más precisa qué tipo de diferencia es esta nueva diferencia –diferencia más allá de la diferencia– de la que hablaba anteriormente. Es una diferencia no en la forma, sino en el tiempo –es decir, es una diferencia en la esperanza de vida de las cosas individuales, así como en su misión histórica. Recordemos la "nueva diferencia" tal y como Kierkegaard la describió: para él la diferencia entre Cristo y un ser humano ordinario de su tiempo no era una diferencia en la forma que podía ser representada por el arte y la ley, sino una diferencia imperceptible entre el corto tiempo de la vida humana ordinaria y la eternidad de la existencia divina. Si muevo una determinada cosa ordinaria como un *readymade* desde el espacio exterior al museo a su espacio interior, no cambio la forma de esta cosa, sino que lo que cambio es su esperanza de vida, y asigno una cierta fecha histórica a este objeto. Las obras de arte viven más tiempo y mantienen su forma original durante más tiempo en el museo que los objetos ordinarios en la "realidad". Esta es la razón por la que una cosa ordinaria parece más "viva" y más "real" en el museo que en la misma realidad. Si veo una determinada cosa ordinaria en la realidad, inmediatamente anticipo su muerte –como cuando se rompe y se tira a la basura. De hecho, una corta esperanza de vida es la definición de vida ordinaria. Por tanto, si cambio la esperanza de vida de una cosa ordinaria, lo cambio todo sin, en cierto modo, cambiar nada.

Esta diferencia imperceptible en la esperanza de vida de un elemento de museo y la de una "cosa real" gira nuestra imaginación desde las imágenes externas de las cosas hacia los mecanismos de mantenimiento, restauración y, en general, de soporte material –el núcleo interno de las piezas de los museos. Este tema de la esperanza de vida relativa también centra nuestra atención en las condiciones sociales y políticas en las que estos elementos encuentran su camino hacia el museo y se les garantiza la longevidad. Sin embargo, al mismo tiempo, el sistema de normas de conducta y los tabúes del museo hacen que su soporte y que la protección del objeto sean invisibles y no se puedan experimentar. Esta invisibilidad es irreductible. Tal y como es bien conocido, el arte moderno ha intentado de todas las maneras posibles hacer que la parte interna y material de la obra sea transparente. Pero como espectadores de los museos aún sólo podemos ver la superficie de la obra de arte: tras esta superficie algo permanece escondido para siempre bajo las condiciones de la visita del museo. Como espectador en el museo, uno siempre tiene que someterse a restricciones que funcionan fundamentalmente para mantener la sustancia material de las obras de arte inaccesibles e intactas para que así puedan ser exhibidas "para siempre". Tenemos aquí un caso interesante sobre "el exterior en el interior". El soporte material de las obras de arte está "en el museo" pero al mismo tiempo no se visualiza –y no es visualizable. El soporte material o el medio, así como todo el sistema de conservación del museo deben permanecer oscuros, invisibles, escondidos del espectador del museo. En cierto sentido, dentro de las paredes del museo estamos confrontados con una infinidad incluso más radicalmente inaccesible que en el mundo infinito fuera de

las paredes del museo.

Pero si bien el soporte material de la obra de arte musealizada no puede ser convertido en transparente, sin embargo es posible tematizarlo explícitamente como obscuro, escondido e invisible. Como ejemplo de cómo una estrategia como esta funciona en el contexto del arte contemporáneo lo tenemos en las obras de dos artistas suizos, Peter Fischli y David Weiss. Para el propósito que tengo ahora, basta con una breve descripción: Fischli y Weiss exhiben objetos que se parecen mucho a objetos *readymade* –objetos cotidianos como los que vemos por todos lados. De hecho, estos objetos no son *readymades* "reales", sino simulaciones: están esculpidos en poliuretano –un material de plástico muy ligero– pero están esculpidos con tanta precisión (una verdadera precisión suiza) que si se ven en un museo, en el contexto de una exposición, se tiene una gran dificultad para distinguir entre los objetos hechos por Fischli y Weiss y los *readymades* reales. Si viera estos objetos, pongamos, en el estudio de Fischli y Weiss, los podría coger con una mano y pesarlos –una experiencia imposible en un museo puesto que está prohibido tocar los objetos expuestos. Hacer algo así dispararía de inmediato el sistema de alarma, alertaría al personal y, a continuación, a la policía. En este sentido podemos decir que es la policía la que, en última instancia, garantiza la oposición entre arte y no arte –¡la policía que aún no es consciente del final de la historia del arte!

Fischli y Weiss demuestran que los artículos *readymade*, mientras manifiestan su forma dentro del espacio del museo, al mismo tiempo ocultan o disimulan su propia materialidad. Sin embargo, esta obscuridad –la no visualidad del soporte material como tal– se exhibe en el museo a través de la obra de Fischli y Weiss, mediante la evocación explícita de sus obras de la invisible diferencia entre lo "real" y lo "simulado". El espectador del museo es informado mediante la inscripción que acompaña a las obras que los objetos exhibidos por Fischli y Weiss no son *readymades* "reales" sino "simulados". Pero, al mismo tiempo, el espectador del museo no puede comprobar esta información porque está relacionada con el núcleo interno escondido, es decir, el soporte material de los elementos expuestos –y no con su forma visible. Esto significa que la recientemente introducida diferencia entre lo "real" y lo "simulado" no representa ninguna diferencia visual que ya haya sido establecida entre las cosas en cuanto a su forma. El soporte material no puede ser revelado en la obra de arte individual –aunque muchos artistas y teóricos de la vanguardia histórica desearían que fuera revelado. Más bien esta idea puede ser tematizada explícitamente en el museo como obscura e irrepresentable. Simulando la técnica del *readymade*, Fischli y Weiss dirigen nuestra atención al soporte material sin revelarlo, sin hacerlo visible, sin representarlo. La diferencia entre lo "real" y lo "simulado" no puede ser "reconocida", solamente producida, porque cada objeto en el mundo puede ser visto al mismo tiempo como "real" y como "simulado". Nosotros producimos la diferencia entre lo real y lo simulado poniendo una determinada cosa, o una determinada imagen bajo la sospecha de que no es "real" sino que es sólo "simulada". Y poner una determinada cosa ordinaria dentro del contexto del museo significa precisamente poner el medio, el soporte material, las condiciones materiales de existencia de esa cosa bajo una sospecha permanente. El trabajo de Fischli y Weiss demuestra que hay una infinidad obscura en el museo mismo –es la duda infinita, la sospecha infinita de que todas las cosas expuestas son simuladas, son falsas, teniendo un núcleo material diferente del que sugiere su forma externa. Y esto también significa que no es posible transferir "toda la realidad visible" en el museo –ni mediante la imaginación. Tampoco es posible conseguir el viejo sueño de Nietzsche de estetizar el mundo en su totalidad, de manera que consigamos la identidad entre la realidad y el museo. El museo produce sus propias obscuridades, invisibilidades y diferencias; produce su propio exterior escondido en el interior. Y el museo sólo puede crear la atmósfera de sospecha, incertidumbre y ansiedad respecto del soporte

escondido de las obras de arte expuestas en el museo el cual, si bien garantiza su longevidad, al mismo tiempo pone en peligro su autenticidad.

La longevidad artificial garantizada a las cosas que están dentro de los museos es *siempre* una simulación: esta longevidad sólo puede conseguirse manipulando técnicamente el núcleo del material escondido de las cosas expuestas para asegurar su durabilidad. Toda la conservación es una manipulación técnica que significa también una simulación. Además, dicha longevidad artificial de una obra de arte sólo puede ser relativa. El momento llega cuando cada obra de arte muere, se rompe, se disuelve, se deconstruye –no teóricamente, sino a nivel material. En la visión hegeliana del museo universal, la eternidad corpórea es substituida por la eternidad del alma en la memoria de Dios. Pero esta eternidad corpórea es, evidentemente, una ilusión. El museo en sí es una cosa temporal –aunque las obras de arte que están coleccionadas en el museo sean apartadas de los peligros de la existencia cotidiana y del cambio general con el objetivo de preservarlas. Esta preservación no puede conseguirse, o sólo puede conseguirse temporalmente. Los objetos de arte son destruidos periódicamente por las guerras, las catástrofes, los accidentes, el tiempo... Este destino material, esta temporalidad irreductible de los objetos de arte como cosas materiales pone un límite a cada posible historia del arte –pero es un límite que funciona al mismo tiempo como lo opuesto al final de la historia. En un nivel puramente material, el contexto del arte cambia permanentemente de un modo que no podemos controlar, reflejar o predecir por completo, por lo que este cambio material siempre es una sorpresa para nosotros. La autorreflexión histórica depende de la materialidad escondida e irreflejable de los objetos de los museos. Y precisamente porque el destino material del arte es irreductible e irreflejable, la historia del arte siempre debería ser visitada de nuevo, reconsiderada y reescrita de nuevo.

Aunque la existencia material de una obra de arte individual está garantizada por un cierto periodo de tiempo, el estatus de esta obra de arte en tanto que obra de arte siempre depende del contexto de su presentación como parte de la colección del museo. Sin embargo, es extremadamente difícil –de hecho es imposible– estabilizar este contexto durante un periodo largo de tiempo. Esto, quizás, es la verdadera paradoja del museo: la colección del museo proporciona la preservación de los artefactos, pero la colección en sí siempre es extremadamente inestable, está cambiando constantemente. Coleccionar es un acontecimiento en el tiempo *por excelencia* –aunque sea un intento de escapar del tiempo. La exposición del museo cambia permanentemente: no sólo crece o progresa, sino que cambia en sí de muchas maneras. Por consiguiente, el marco para distinguir entre lo antiguo y lo nuevo y para atribuir a las cosas el estatus de una obra de arte, también está cambiando continuamente. Artistas como Mike Bidlo o Shirley Levine demuestran, por ejemplo –a través de la técnica de la apropiación– la posibilidad de cambiar la asignación histórica que se da a determinadas formas de arte mediante un cambio en su soporte material. La copia o repetición de obras de arte famosas desordena todo el orden de la memoria histórica. Es imposible para un espectador medio distinguir entre, digamos, la obra "original" de Picasso y la obra de Picasso de la que Mike Bidlo se apropió. Por tanto, aquí, como en el caso de los *readymades* de Duchamp, o de los *readymades* simulados de Fischli y Weiss, estamos confrontados con una diferencia que no es visual y, en este sentido, es una diferencia producida recientemente –la diferencia entre una obra de Picasso y una copia de esta obra producida por Bidlo. Esta diferencia puede ser representada de nuevo sólo dentro del museo –dentro de un cierto orden de la representación histórica.

De este modo, poniendo obras de arte ya existentes en nuevos contextos, los cambios en la exposición de una obra de arte pueden provocar una diferencia en su recepción, sin que haya habido un cambio en la forma visual de la obra de arte. En los últimos

tiempos, el estatus del museo en tanto que lugar de colección permanente ha ido cambiando gradualmente a un museo como un teatro para exposiciones itinerantes a gran escala organizadas por conservadores internacionales, e instalaciones de gran escala creadas por artistas individuales. Cada gran exposición o instalación de este tipo se realiza con la intención de diseñar un nuevo orden de las memorias históricas, de proponer un nuevo criterio para coleccionar mediante la reconstrucción de la historia. Estas exposiciones itinerantes e instalaciones son museos temporales que exponen de manera abierta su temporalidad. La diferencia entre las estrategias del arte tradicional, del modernista y del contemporáneo es, en consecuencia, relativamente fácil de describir. En la tradición modernista, el contexto del arte era considerado como estable –era el contexto idealizado del museo universal. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable. Por tanto, la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante –aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente. El arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el ambiente histórico, hacer que la forma parezca otra y nueva. Fischli y Weiss pueden ahora exponer *readymades* que para el espectador contemporáneo sean completamente familiares. La diferencia entre estos y los *readymades* estándar, como ya he dicho, no puede ser vista, porque la materialidad interna de las obras no puede verse. Sólo puede ser descrita: tenemos que escuchar un relato, una historia de creación de estos pseudo-*readymades* para entender la diferencia o, más bien, imaginar la diferencia. De hecho, incluso no es necesario para estas obras de Fischli y Weiss ser realmente "hechas"; basta con explicar el relato que nos permite mirar a los "modelos" para estas obras de diferente manera. Las presentaciones siempre cambiantes de los museos nos obligan a imaginarnos el flujo de Heráclito que deconstruye todas las identidades y debilita todos los órdenes históricos y las taxonomías destruyendo, finalmente, todos los archivos desde el interior. Pero dicha visión de Heráclito sólo es posible dentro del museo, dentro de los archivos, porque sólo allí hay el orden, las identidades y las taxonomías de los archivos establecidos en un grado que nos permite imaginar su posible destrucción como algo sublime. Esta visión sublime es imposible en el contexto de la "realidad" misma, que nos ofrece diferencias perceptivas pero no diferencias respecto del orden histórico. A través del cambio en sus exposiciones, el museo también puede presentar su materialidad escondida, oscura, sin revelarla.

No es accidental el que ahora podamos ver el éxito creciente de estas formas de arte narrativas como las instalaciones de vídeo y cine dentro del contexto del museo. Las instalaciones de vídeo traen la gran noche dentro del museo –es quizás su función más importante. El espacio del museo pierde su propia luz "institucional", que tradicionalmente ha funcionado como una propiedad simbólica del espectador, el coleccionista y el conservador. El museo se vuelve oscuro y dependiente de la luz que emana de la imagen del vídeo, por ejemplo, del núcleo escondido de la obra de arte, de la tecnología eléctrica e informática escondida tras su forma. No es el objeto de arte el que está iluminado en el museo mediante esta "noche de realidad externa", que debería ella misma ser iluminada, examinada y juzgada por el museo, como en los primeros tiempos, sino que esta imagen creada tecnológicamente tiene su propia luz dentro de la oscuridad del espacio del museo –y sólo durante cierto periodo de tiempo. También es interesante señalar que si el espectador intenta introducirse en el núcleo interno y material de la instalación de vídeo mientras la instalación está "funcionando", será electrocutado, lo que es incluso más efectivo que una intervención de la policía. Paralelamente, un intruso no deseado dentro del espacio prohibido interior de un

templo griego se creía que era golpeado por un rayo de luz de Zeus.

Y más que eso: no solamente el control sobre la luz, sino que también el control sobre el tiempo de contemplación pasa del visitante a la obra de arte. En el museo clásico, el visitante ejerce un control casi completo sobre el tiempo de contemplación. Él o ella puede interrumpir la contemplación en cualquier momento, volver e irse de nuevo. La pintura se queda donde está, no hace ningún intento de huir de la mirada del visitante. Con imágenes en movimiento la situación cambia –escapan al control del visitante. Cuando dejamos de mirar un vídeo, podemos perdernos algo. Ahora el museo –que anteriormente era un lugar de visibilidad completa– se convierte en un lugar en el que no podemos compensar una oportunidad perdida de contemplación –en el que no podremos volver al mismo lugar para ver la misma cosa que hemos visto antes. Y esto incluso sucede más que en la llamada "vida real", porque bajo las condiciones estándar de una visita a una exposición, un espectador, en la mayoría de los casos, no es capaz de ver todos los vídeos que se exponen puesto que su duración acumulada excedería el tiempo de visita del museo. En este sentido, la instalación de vídeo y cine en el museo demuestra la finitud del tiempo y la distancia a la fuente de luz que permanece escondida bajo las condiciones normales de la circulación de vídeos y películas en la cultura popular actual. O más bien la película se transforma en algo incierto, invisible y oscuro para el espectador debido a su colocación en el museo –siendo la duración de una película, como norma, más larga que el tiempo medio de visita de un museo. Aquí de nuevo emerge una diferencia en la recepción de la película como resultado de la sustitución del museo por un cine ordinario.

Resumiendo lo que he intentado explicar, el museo moderno es capaz de introducir una nueva diferencia entre las cosas. Esta diferencia es nueva porque no representa ninguna de las diferencias visuales ya existentes. La elección de los objetos para la musealización únicamente es interesante y relevante para nosotros si no únicamente reconoce y reafirma las diferencias existentes, sino que se presenta a sí misma como infundada, inexplicable e ilegítima. Para un espectador, esta elección abre una visión sobre la infinidad del mundo. Y más que esto: mediante la introducción de esta nueva diferencia, el museo cambia la atención del espectador de la forma visual de las cosas a su soporte material escondido y a su esperanza de vida. Lo Nuevo funciona aquí no como una re-presentación de lo Otro o como un paso adelante hacia una progresiva clarificación de lo oscuro, sino más bien como un nuevo recordatorio de que lo oculto permanece oculto, de que la diferencia entre lo real y lo simulado permanece ambigua, de que la longevidad de las cosas siempre está en peligro, de que la duda infinita sobre la naturaleza interna de las cosas es insalvable. O, diciéndolo de otro modo, el museo nos da la posibilidad de introducir lo sublime dentro de lo banal. En la Biblia podemos encontrar la famosa afirmación de que no hay nada nuevo bajo el sol. Evidentemente, esto es cierto, sin embargo, en el museo no hay ningún sol. Esta es probablemente la razón por la que el museo siempre ha sido –y aún es– el único lugar para una posible innovación.

ASSMANN, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schritt, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich: C.H. Beck Verlag. P. 167 y sig.

MALEVICH, K. (1971). "A Letter from Malevich to Benois". En: *Essays on Art*. Nueva York, vol. 1, p. 48.

DUVE, Th. de. (1998). *Kant after Duchamp*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press. P. 132 y sig.

HEGEL, G.W.F. (1970). "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes". En: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, vol. 1, p. 25.

Fecha de publicación: diciembre de 2002

© Boris Groys, 2002
© de esta edición: FUOC, 2002
Título original: *On the New*