

El curador como iconoclasta*

Boris Groys

El trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte. En eso se diferencia el curador del artista, el cual tiene el derecho de exponer en el espacio expositivo también objetos que no tienen estatus de arte; mejor dicho, ellos adquieren ese estatus precisamente a través del acto de su exposición. Duchamp, al exponer un urinario, no es un curador sino un artista, porque como consecuencia de su decisión de exponer el urinario en el marco de una exposición de arte, ese urinario se convierte en obra de arte. Al curador le está vedada por principio esa posibilidad. Es cierto que también él puede exponer un urinario, pero sólo si se trata del mismo urinario que ya Duchamp expuso, es decir, de un urinario que ya antes alcanzó su estatus de arte. Claro que el curador también puede exponer un urinario no rubricado sin estatus de arte, pero entonces ese urinario solo tiene derecho a ser considerado como objeto proveniente de una determinada época del diseño europeo o a servir para la «contextualización» de las obras de arte expuestas o a cumplir otra función subalterna. En todo caso, ese urinario no adquiere un estatus de arte, y, tras finalizar la exposición, no regresa al museo, sino al lugar de donde vino. El curador expone, pero no tiene el

* «Der Kurator als Ikonoklast», manuscrito entregado por el autor al Centro Teórico-Cultural Criterios.

poder mágico de convertir el no arte en arte mediante el acto de exponer, un poder que en las condiciones de nuestra cultura actual solo recae en el artista.

Pero esto no siempre fue así. Originalmente el arte no fue creado por artistas sino por curadores. Y es que los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo xviii y principios del xix y constantemente incrementados en el transcurso del siglo xix a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios del poder o para la visibilización de la riqueza privada. Por tanto, fueron los curadores que administraban esos museos los que crearon el arte al manejar de manera iconoclasta los iconos de la religión y del poder. Originalmente el arte es «mero arte». De este modo, se halla en la tradición de la Ilustración europea, que concebía todas las cosas religiosas como meras cosas, en el caso del arte como simples cosas bellas, como meras obras de arte. Así pues, se plantea la cuestión de por qué con el paso del tiempo los curadores perdieron su poder de producir arte mediante el acto de exponer y por qué ese poder pasó a los artistas.

De hecho la respuesta es obvia: cuando, por ejemplo, Duchamp expone un urinario no está llevando a cabo un acto de devaluación de un icono sagrado a la condición de simple obra de arte, tal y como habían hecho antes los curadores de los museos, sino que eleva el valor de una simple cosa, de un objeto industrial producido en masa, al de obra de arte. De esta manera, la función que tiene el exponer cambia en la economía general de la cultura. Antes se creaba arte devaluando cosas sagradas, hoy, por el contrario, elevando el valor de las cosas profanas. Así que la iconoclasia original se ha transformado en iconofilia. Pero este viraje ya había sido preparado por los curadores de museos y críticos de arte del siglo xix. Toda exposición narra una historia al obligar al observador a moverse por el espacio expositivo siguiendo un cierto orden. El espacio expositivo es siempre un espacio narrativo. Ahora bien, la historia que se narraba en el tradicional museo de arte era la historia del surgimiento y del triunfo del arte. Las distintas obras de arte servían como ilustraciones de esa historia, a través de esa historia recibían un nuevo significado después de haber perdido su viejo significado religioso o representativo. Pero una

vez que surgieron los museos como sitios de una nueva gloria, los artistas empezaron a trabajar especialmente para estos. Aquí ya no se trataba de objetos históricamente significativos que primeramente tenían que ser devaluados para servir como arte. En vez de ello, cosas totalmente nuevas, profanas, proclamaron su pretensión de ser reconocidas como obras de arte porque supuestamente encarnaban el arte en sí mismas como un nuevo y especial valor. Estas nuevas cosas ya no tenían una prehistoria ni una legitimación a través de la religión o el poder. En el mejor de los casos, podían ser consideradas como signos de la «simple vida cotidiana», cuyo valor seguía siendo indeterminado. Su inscripción en la historia del arte significaba ahora para estas cosas una elevación de valor, no una devaluación. De sitios de una iconoclasia ilustrada, los museos habían pasado a ser espacios de una iconofilia romántica. Exponer un objeto como arte ya no significaba ahora su profanación, sino su sacralización. Duchamp sólo llevó hasta sus últimas consecuencias este viraje al poner al desnudo el mecanismo de la elevación iconófila del valor de las meras cosas al de obras de arte.

Finalmente los artistas del Moderno empezaron a afirmar la completa autonomía de su arte, y no sólo respecto de la prehistoria sacra sino también respecto de la historia del arte. Porque toda integración de una imagen en una historia, toda utilización de una imagen como ilustración de una determinada narración, es iconoclasta, aunque sea ésta la historia del triunfo de esa imagen, la historia de su transfiguración, de su gloria. De acuerdo con la convicción del Moderno, la imagen debe hablar por sí misma, la sola observación muda de la imagen debe convencer al observador de su valor. El contexto expositivo debe ser reducido a la pared blanca y la buena iluminación. La palabrería teórica y narrativa debe cesar. Hasta el discurso afirmativo, hasta la exposición ventajosa ofenden a la imagen. Así, los artistas del Moderno empezaron a odiar y a despreciar a los curadores, porque estos no eran capaces de librarse completamente de su herencia iconoclasta. El curador no puede hacer otra cosa que colocar, contextualizar y narrativizar la obra de arte, y así, necesariamente, relativizarla. Esta inextirpable e inevitable iconoclasia de la curaduría disgustaba a los artistas. De modo que cada vez más los museos fueron comparados con cementerios y los curadores con empresarios de pompas fúnebres. Por otra parte, ante estos insultos en el sentido de «crítica a las instituciones», el artista sabía que el gran público estaba de su lado: pues el gran público no conocía todas las viejas historias y tampoco las quería oír. Más bien quería

que lo colocaran directamente frente a las distintas obras de arte y someterse a su acción directa. El gran público cree de un modo inmovible en el valor interior de cada obra de arte, el cual debe manifestarse de manera directa ante sus ojos. Toda mediación a través de un curador resulta sospechosa para el público. En la mayoría de los casos el curador es visto como alguien que se coloca entre la obra de arte y el observador para poner bajo tutela a éste mediante la páfida manipulación de su percepción. Por tanto, para el gran público el mercado del arte es más agradable que el museo. Y es que en el mercado del arte las obras circulan individualmente, descontextualizadas, sin haber sido objeto de una curaduría. Así, en apariencia reciben la oportunidad de demostrar auténticamente su propio valor artístico. De este modo, el mercado del arte es el ejemplo extremo de lo que Marx denominó fetichismo de la mercancía, es decir, la creencia de que el valor es inherente a la cosa, de que es una cualidad de la cosa misma. Así empezó para los curadores la época de la humillación y del sufrimiento, que se llama la época moderna. Pero los curadores se resignaron asombrosamente bien a esta humillación, interiorizándola exitosamente.

Así, aún hoy se escucha a muchos curadores decir que sus esfuerzos sólo están dedicados por completo al objetivo de dejar que las distintas obras de arte se vean mejor y más ventajosamente. O dicho de otra manera: la mejor curaduría es la curaduría cero, la no curaduría. En esta perspectiva se considera como la mejor solución dejar hablar por sí misma a la obra de arte, para que el espectador pueda ser colocado frente a ella directamente. Pero ni siquiera el célebre *white cube* parece ser suficientemente bueno para ello. Al espectador se le recomienda abstraerse interiormente por entero del entorno espacial de la obra de arte y hundirse por completo en una contemplación en que se olvida de sí y del mundo. Sólo entonces, es decir, más allá de toda curaduría, el encuentro con la obra de arte parece tener un auténtico y genuino carácter de acontecimiento. Sin embargo, sigue siendo un hecho indiscutible que la contemplación de la obra de arte no puede tener éxito si ésta no es expuesta. En efecto, Giorgio Agamben dice que «La imagen es un ser [*Sein*] que por su esencia es aspecto exterior, visibilidad o apariencia».¹ No obstante, esta definición de esencia no basta para garantizar realmente la visibilidad de una imagen concreta. Y es que la obra de arte no puede hacerse presente en virtud de

¹ Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005, p. 53.

su propia definición y obligar al espectador a mirarla. Para eso a la obra de arte le falta vitalidad, energía, salud. Originalmente la obra de arte parece estar enferma, desamparada, hay que llevar al visitante hasta ella, igual que en el hospital el personal médico lleva al visitante a ver a un enfermo que yace en cama. No es casual que la palabra «curador» (*curator*) esté emparentada etimológicamente con la palabra «curar» (*cure*). Hacer curaduría es curar. La curaduría cura la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra de arte necesita ayuda externa, necesita una exposición, necesita un curador para sanarse. La práctica expositiva es la medicina que hace que la imagen originalmente enferma aparezca como saludable, es decir, presente, bien visible. En este sentido, la curaduría está en primer lugar al servicio de la iconofilia, la cual pretende hacer creíble que la imagen es originalmente saludable porque tiene un valor interior.

Pero, al mismo tiempo, la curaduría mina la iconofilia, porque sus maniobras médicas no pueden permanecer ocultas por completo para el observador. En este sentido, la curaduría sigue siendo involuntariamente iconoclasta aun cuando programáticamente quiera ser iconófila. Puede decirse que la curaduría actúa como un suplemento, como un *farmakon* en el sentido de Derrida,² que cura la imagen a la vez que la enferma aún más. Sin embargo, esta constatación todavía deja abierta la cuestión de cuál parece ser el mejor tipo de curaduría. Si al fin y al cabo no se puede lograr el autoocultamiento de la curaduría, entonces la visibilización explícita de la misma sólo puede ser el objetivo de las estrategias curatoriales. En todo caso, la voluntad de visibilización es lo que en realidad constituye e impulsa al arte. La curaduría, puesto que tiene lugar en el contexto del arte, tampoco puede sustraerse a la lógica de la visibilización.

La visibilización de la curaduría significa al mismo tiempo la movilización de su potencial iconoclasta. Sin embargo, la actual iconoclasia curatorial ya no puede ser dirigida contra las viejas imágenes religiosas para transformarlas en arte. Más bien esta iconoclasia puede y debe estar dirigida contra el arte mismo. Cuando el curador coloca la obra de arte en un determinado espacio, la contextualiza en comparación con determinados otros objetos y, sobre todo, la involucra así en una historia, en una narrativa, está realizando de todos modos un gesto iconoclasta. Este gesto sólo

² Jacques Derrida, *La dissemínación*, Editions du Seuil, París, 1972, p. 108 y siguientes.

debe ser explicitado cuanto sea posible para que la curaduría pueda ser una expresión del ateísmo del arte, es decir, para que la curaduría pueda seguir siendo fiel a los orígenes seculares del arte y pueda resistir a la transformación del arte en religión del arte. Por lo demás, esta transformación ya hoy tiene lugar de todos modos fuera del museo, es decir, fuera de la zona en la que tradicionalmente el curador es quien decide. El aumento del valor (*valorisation*) de la obra de arte se produce más bien en el mercado del arte y en los medios masivos. En estas circunstancias, la curaduría de la obra de arte significa su vuelta a la historia, la reconversión de la obra de arte autónoma en una ilustración que no tiene su valor en sí misma sino fuera de ella, en la narrativa histórica.

En la novela *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk, se describe a un grupo de artistas que busca un lugar para el arte en medio de una cultura iconoclasta, a saber, la cultura islámica turca del siglo xvi. Se trata de un grupo de ilustradores de libros, que, por encargo de los poderosos, decoran con exquisitas miniaturas libros que luego van a formar parte de colecciones estatales y privadas. Pero estos artistas se ven enfrentados cada vez más no sólo a los oponentes radicalmente islámicos e iconoclastas que pretenden prohibir por principio toda imagen, sino también a la pintura renacentista occidental, en especial la veneciana, la cual afirma y exhibe ofensivamente su iconofilia. Pero los héroes de la novela tampoco pueden compartir esta iconofilia, pues no creen en el poder autónomo de las imágenes. Y así andan buscando una posibilidad que les permita representar honesta y consecuentemente una actitud iconoclasta sin tener que abandonar por ello el terreno del arte. Este camino se lo muestra el sultán turco, cuya teoría del arte representa en realidad una buena orientación para las actuales prácticas curatoriales.

El sultán, entre otras cosas, dice lo siguiente:

...una ilustración que no complemente una historia, al final no llegará a ser más que un falso ídolo. Pues si no hay una historia en la que creer, empezaremos a creer en la imagen misma. Sería igual que con los ídolos que se adoraban en la Kaaba antes de que Nuestro Profeta —que la paz y las bendiciones estén con él— los destruyera. [...] Si yo creyera —¡que Allah no lo permita!—, al igual que esos infieles, que el Profeta Jesús era también Dios, [...] sólo entonces podría aceptar que se hiciera una imagen del hombre en todos sus detalles y se la exhibiera. Te resultará claro

que al final, sin darse uno cuenta, empezaríamos a adorar cualquier imagen colgada en la pared, ¿no crees?³

Por supuesto, también en el Occidente cristiano había fuertes tendencias y corrientes iconoclastas. Especialmente el Moderno artístico del siglo xx está considerado como iconoclasta. Esa descripción es correcta en múltiples aspectos. Puede decirse que la mayoría de las imágenes del Moderno se produjeron con los medios de la iconoclasia. En efecto: la vanguardia escenificó un martirio de la imagen que sustituyó a la imagen cristiana del martirio. Y es que la vanguardia somete el cuerpo de la imagen tradicional a todo tipo de torturas, las cuales recuerdan perfectamente las torturas a que fueron sometidos los cuerpos de los santos en las imágenes de la Edad Media cristiana. En este sentido la imagen —ya sea simbólica o realmente— es aserrada, cortada en pedazos, fragmentada, atravesada, perforada, arrojada a la basura y al mismo tiempo entregada al escarnio. No es casual que la vanguardia histórica emplee constantemente en sus manifiestos el vocabulario de la iconoclasia: se habla de la voladura de las tradiciones, la ruptura con las convenciones, la destrucción del viejo arte, la aniquilación de los viejos valores. En esto seguramente no se trata de un placer sádico en el tratamiento cruel de inocentes cuerpos en imágenes. Y tampoco se persigue que después de todas esas voladuras y destrucciones surjan nuevas imágenes o sean introducidos nuevos valores. Muy por el contrario: las imágenes de la subversión y de la destrucción misma son consideradas como los nuevos iconos de los nuevos valores. El gesto iconoclasta se utiliza aquí como un procedimiento artístico que se emplea no tanto para aniquilar los viejos iconos, sino más bien para producir nuevas imágenes, si se quiere: nuevos iconos, nuevos ídolos.

En realidad, el gesto iconoclasta, si se lo entiende como acto de destrucción de los viejos ídolos, históricamente nunca funcionó como expresión de una actitud consecuentemente atea o escéptica. La destrucción de viejos ídolos tiene lugar sólo en nombre de otros dioses, nuevos. Y es que la iconoclasia pretende demostrar que los viejos dioses se han vuelto impotentes y que por eso ya no pueden defender sus templos y representaciones terrenales. O sea, el iconoclasta está tomando en serio la pretensión de poder de los dioses cuando refuta por medio de sus acciones

³ Orhan Pamuk, *My Name is Red*, Alfred Knopf, New York, pp. 109-110. [N. del T. Cit. en inglés.]

destructivas el poder de los viejos dioses y afirma el poder de los suyos propios. La iconoclasia tradicional funciona como mecanismo de revaloración de los valores que constantemente está destruyendo viejos valores e ídolos para introducir nuevos valores. Pero el cristianismo acaparó y desactivó este gesto iconoclasta tradicional, pues a la luz de la tradición cristiana la imagen de la destrucción y de la caída (por ejemplo, la imagen de la muerte de Cristo) se transforma casi automáticamente en una imagen del triunfo de lo destruido. Nuestra imaginación iconográfica, largamente entrenada por el cristianismo, no necesita esperar mucho tiempo para ver la victoria en una derrota: aquí la derrota es desde el principio una victoria. De esto sacó provecho también el Moderno artístico, que empleó la iconoclasia como procedimiento de producción.

Así, sucede, de hecho, que en el transcurso del Moderno cada vez se vuelve a producir una imagen de la destrucción de imágenes, que va a ser colgada en la pared o a ser colocada en el espacio expositivo... y de esta manera es convertido de nuevo en «ídolo». La razón de ello resulta clara ahora: a contrapelo del antes citado consejo del sultán, el arte moderno ha combatido sobre todo la función ilustrativa de la imagen, el contenido, la *story*, la sujeción narrativa, literaria, de la imagen. Quiso limpiar la imagen de todo lo que pudiera parecer ilustración. Con ello el Moderno pretendía volver autónoma, autosuficiente, a la imagen, y de esa manera cada vez sólo confirmaba de nuevo la iconofilia dominante. Aquí se pone la iconoclasia al servicio de la iconofilia. El martirio simbólico de la imagen vuelve tanto más fuerte la creencia en la misma.

En realidad, la estrategia iconoclasta más sutil, tal y como la propuso el sultán, es mucho más efectiva: convertir la imagen nuevamente en ilustración. Por lo menos desde la época de Magritte sabemos que cuando vemos una imagen de una pipa o de una manzana, no se trata de una pipa o de una manzana, sino solamente de sus imágenes. La manzana y la pipa como tales no están ahí, no están presentes. Sólo resultan designadas, representadas como ausentes. Contrariamente a ello, ahora como antes tendemos a creer que, cuando vemos «obras de arte», estamos colocados directa e inmediatamente frente al «arte». Las obras de arte encarnan (*embody, incarnate*) para nosotros el arte. La célebre diferenciación entre arte y no arte casi siempre se entiende como diferenciación entre cosas habitadas y animadas por el arte y cosas en las que el arte está ausente. Es evidente que en ese caso las obras de arte son concebidas como ídolos del arte, es decir, son concebidas en analogía con las repre-

sentaciones de los dioses, de las que cabe preguntar si también ellas están habitadas y animadas por los dioses o no.

Practicar el ateísmo del arte significa, por el contrario, concebir las obras de arte no como encarnaciones sino tan sólo como documentos, como ilustraciones, como signos del arte que, si bien remiten al arte, no son arte. Es una estrategia que en una u otra medida muchos artistas han seguido desde los años 60. Es cierto que los proyectos artísticos, performances o acciones se documentan y por medio de esa documentación se presentan también en el marco de exposiciones, incluyendo los espacios de museos. Pero esa documentación remite simplemente a una obra de arte sin ser ella misma una obra de arte. Estas documentaciones se siguen presentando luego casi siempre en forma de instalaciones artísticas, cuya función consiste precisamente en narrar una historia: la historia de los correspondientes proyectos o acciones. También se pueden utilizar las tradicionales imágenes pintadas, objetos artísticos, fotos o videos en el marco de tales instalaciones. Sin embargo, en este caso las obras de arte pierden su tradicional estatus de arte. En vez de ello se vuelven también documentos, ilustraciones de una historia que se cuenta a través de la instalación. Así, puede decirse que el visitante de los museos y de los espacios expositivos hoy en día se relaciona cada vez más no con obras de arte, sino con documentos del arte que informan sobre la obra de arte misma, ya sea un proyecto artístico o una acción artística, pero precisamente a través de ello testimonian la no presencia de esa obra de arte.

Cuando de esta manera una nueva ilustratividad y narratividad hacen su entrada en los espacios del arte, ello no significa en modo alguno que con ello el ateísmo del arte triunfe automáticamente. Pues aun cuando el artista mismo se vuelva incrédulo, él no pierde por ello su fuerza mágica de hacer obras de arte a partir de simples cosas, igual que el hecho de que un cura católico pierda su fe, no vuelve ineficaces los rituales que realiza. Más bien se reconoce a la instalación como una nueva forma de arte, que incluso asume cada vez más un papel conductor en el actual sistema del arte. Cuando las distintas imágenes u objetos en la instalación pierden su carácter artístico autónomo, el espacio total de la instalación adquiere a través de ello ese estatus de arte. Cuando Marcel Broodthaers presentó en el Salón de Arte de Düsseldorf en 1973 su proyecto «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles» en forma de instalación, colocó junto a cada objeto expuesto una indicación: «Esto no es una obra de arte». Sin embargo, esta instalación suya es vista, no sin razón, como un proyecto artístico.

En este momento aparece la figura del *independent curator*, que cada vez más se vuelve una figura central en el arte contemporáneo. El *independent curator* no tiene ataduras institucionales, o, incluso cuando formalmente las tiene, su actividad extrainstitucional es más importante para él que la institucional. El *independent curator* hace en principio todo lo que también el *contemporary artist* hace: el *curator* viaja por todo el mundo y organiza exposiciones que una y otra vez se pueden comparar del todo con las instalaciones artísticas, pues son resultados de los proyectos y acciones curatoriales individuales en el marco de los cuales distintas obras de arte encuentran empleo como documentos de esos proyectos. Pero estos proyectos curatoriales no son en modo alguno iconófilos, no tienen el objetivo de glorificar el valor autónomo del arte.

Como ejemplo puede servir «The Utopia Station», una exposición que fue curada por Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist y Rikrit Tiravanija, mostrada en el marco de la 50^{ma} Bienal de Venecia en 2003. La discusión sobre esta exposición se concentró siempre en si el concepto de utopía es útil todavía hoy, en si lo que los curadores ofrecían como una visión utópica realmente tenía derecho a ser considerada tal, etc. Sin embargo, a mí todas esas discusiones me parecen menos importantes que el hecho de que aquí, en el marco de una de las exposiciones internacionales de arte más antiguas, se mostró un proyecto curatorial que era inequívocamente iconoclasta. Era iconoclasta porque utilizó el arte como ilustración, como documento de una búsqueda de una utopía social y no como valor autónomo. De esa manera, este proyecto se articuló con los principios radicalmente iconoclastas de la vanguardia rusa, que entendió el arte como documentación de la búsqueda del hombre nuevo y de la vida nueva. Y lo más importante al respecto es que «Utopia Station» fue un proyecto curatorial y no un proyecto artístico (aun cuando uno de los curadores, Rikrit Tiravanija, era artista). Y eso significa que el gesto iconoclasta en este caso no podía ser acompañado y desactivado por una atribución de la obra de arte. Seguramente puede afirmarse que se abusó del concepto de utopía porque se lo estetizó y colocó en un contexto artístico elitario. Pero con el mismo derecho puede afirmarse que en este caso se abusó del arte para que sirviera como ilustración de las utopías sociales de los curadores. Sin embargo, en ambos casos el observador constata en igual medida que se halla ante un abuso profanador y no ante un uso sacralizador, valorizador. Abuso, aquí, sin embargo, es solo otra palabra para iconoclasia.

El *independent curator* es un artista radicalmente secularizado. Es un artista, pues hace todo lo que también los otros artistas hacen. Pero el *independent curator* es un artista que ha perdido su aura, que ya no dispone de fuerzas mágicas, que ya no puede conferirle a las cosas el estatus de arte. No es capaz de usar las cosas, incluyendo las cosas artísticas, de manera artística, sino sólo de abusar de ellas de manera profana. Y precisamente eso es lo que hace que la figura del *independent curator* sea tan atractiva y tan central para el arte actual. Él es un heredero del artista moderno, que sin embargo no sufre bajo el peso de las anomalías mágicas de éste. Es un artista, pero ateo y «normal» por completo. El curador es un agente de la profanación, de la secularización, del abuso profanador del arte. Sin embargo, puede afirmarse que el *independent curator*, al igual que el curador de museo antes que él, no puede evitar ser dependiente del mercado del arte y trabajar al mismo tiempo para éste. Mediante la presentación de una obra de arte en el museo o de la aparición frecuente de la misma en diversas exposiciones transitorias organizadas por *independent curators*, se eleva el valor de mercado de dicha obra, y de esa manera se sigue sirviendo a la iconofilia dominante. En cierto sentido evidentemente es así —y sin embargo no lo es del todo.

Y es que el valor de mercado de una obra de arte no se corresponde enteramente con su valor narrativo, en particular histórico. Ya el tradicional «valor museal» de las obras de arte no siempre era el mismo que su «valor de mercado del arte». Una obra de arte puede gustar, impresionar, despertar el deseo de poseerla, y, sin embargo, no tener una especial importancia histórica y, por consiguiente, carecer de interés para la narrativa museal. Y viceversa: muchas obras de arte que al gran público le parecen «incomprensibles», aburridas o deprimentes, encuentran su lugar en el museo porque, por ejemplo, para su época son «históricamente nuevas» o por lo menos «importantes» y están en condiciones, por tanto, de ilustrar apropiadamente la narrativa histórico-artística. La muy familiar constatación de que en el museo la obra de arte está «muerta», significa precisamente que allí pierde su estatus como ídolo, pues solo los ídolos paganos fueron venerados como «vivos». El gesto iconoclasta que realiza el museo consiste precisamente en que allí los ídolos «vivos» se convierten en ilustraciones «muertas» de la historia de la cultura. Se puede decir que el tradicional curador de museo practica ya desde siempre el mismo doble abuso de las imágenes que hace el *independent curator*. En el museo, por una parte, las imágenes son estetizadas y convertidas así en arte, pero,

34 Boris Groys

por otra, son degradadas a la condición de ilustraciones de la historia del arte y, por lo tanto, se las despoja de su estatus de arte.

Ese doble abuso de las imágenes, ese doble gesto iconoclasta, es explicitado sólo por el hecho de que los *independent curators* empiezan a narrar, en vez de una historia canónica del arte, sus propias historias, contradictorias entre sí. Esas historias son contadas, además, a través de las exposiciones transitorias, cuyo tiempo de duración es limitado y que, por su parte, se pueden documentar sólo parcialmente, y a menudo incluso de manera equívoca. Un proyecto curatorial, que en sí mismo ya representa un doble abuso, es objeto de abuso nuevamente por parte del catálogo de la exposición. Sin embargo, sólo a través de ese múltiple abuso las obras de arte cobran visibilidad. Las imágenes no aparecen por sí solas en el claro del ser, como lo describiera Heidegger en su *Origen de la obra de arte*, para luego perder su visibilidad original por obra del abuso en el «negocio del arte». Sucede más bien a la inversa: sólo mediante ese abuso son visibilizadas.

Traducción del alemán: *Orestes Sandoval López*