

El pensador que vino del frío

Álvaro de la Rica

REVISIONES

Revista de crítica cultural

El pensador que vino del frío

Resumen: Se reflexiona en torno a tres obras de Boris Groys publicadas en España: *Obra de arte total Stalin* (1988), en la que explora la relación ambivalente entre las vanguardias históricas y el programa político estalinista; *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (1992); y *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (2002), en que amplía el campo y matiza algunos de los conceptos antes expuestos.

Palabras clave: Borís Groys, obra de arte total, Marcel Duchamp.

The thinker who came in from the cold

Abstract: The author disserts about three books by Boris Groys translated into Spanish: *Obra de arte total Stalin* (1988), about the ambivalent relationship of the historic avant-gardes and the stalinist political program; *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (1992); and *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (2002).

Keywords: Boris Groys, total work of art, Marcel Duchamp.

Álvaro de la Rica

Profesor Agregado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Navarra. Ha publicado estudios sobre autores como Julien Green, Claudio Magris y José Jiménez Lozano. Su libro más reciente es *Kafka y el Holocausto* (2009). Dirige la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo y el Grupo de Investigación en Arte y Pensamiento Contemporáneos del Instituto Cultura y Sociedad (ICS) de la Universidad de Navarra. Correo electrónico: delarica@unav.es

«En el Occidente capitalista, la obra de arte es, ante todo, una mercancía. El arte viene definido principalmente por el mercado del arte. Pero toda mercancía es, antes que nada, un objeto material [...]. En todo caso, la relación entre arte y mercado de arte –y mercado en general– era y seguirá siendo un tema capital para la teoría y la praxis conceptualista occidental.»¹ Con estas palabras, Borís Groys apunta, de paso, al eje que ha estructurado su posición teórica. Una toma de postura acerca del significado y el valor del objeto artístico que se ha erigido, en el fin del milenio, como uno de los discursos dignos de ser tomados en serio (al menos, en principio). Groys, como pensador, o como publicista, se entiende mucho mejor si se comprende, antes, lo que significó ese movimiento conocido como el conceptualismo moscovita (en más de un sentido, Groys pertenece a ese movimiento, ya clausurado históricamente). Primo hermano del conceptualismo angloamericano de los 60 (Art & Language, Joseph Kosuth), en la medida en que ambos juegan con el sistema de oposición imagen-texto, con un discurso que condiciona toda expectación de la obra plástica, uno y otro grupo esconden en su quehacer motivaciones y fines diversos. En Occidente, se trataba de una forma de aislamiento frente al gran público (entonces deslumbrado por el Pop), era otro modo de crearse una caverna platónica donde pensar y repensar a placer qué es el arte; algo que entonces parecía un lujo o un capricho elitista de quienes, antes o después, trabajaban a favor de un mercado en la medida en la que intentaban ahorarlo a su albedrío. Un movimiento de intelectuales, académicos, profesores tocados con un deje artístico. El caso del conceptualismo soviético es algo distinto: en su caso, parten de la inexistencia de un mercado artístico «libre» (en realidad tampoco existía un mecanismo mercantil general). El contexto socio-vital del conceptualismo moscovita era la pura y dura institucionalización soviéti-

ca: una sociedad encerrada en un Estado omnipresente, a cuyo discurso totalizador se oponen los artistas, por decirlo así, en bloque y de un solo golpe (de ahí la denominación «ilustración total»). No obstante, no se oponen frontalmente, entre otras cosas porque hubiera sido imposible y suicida. Buscaron las escasas grietas en el muro (eso que en su momento se llamo las contradicciones internas del sistema), y tejieron la hiedra de una oposición acuática, de lento goteo, sutil e inexorable: deconstruyeron por medio de conceptos que descontextualizaron la verdad oficial, hasta destruir por dentro su *logos*. Ambos conceptualismos son fenómenos voluntariamente aislados, críticos, que trabajaban para el medio o el largo plazo, ambos pueden parecer, aún hoy día, un tanto soberbios y autosuficientes, en tanto aspiraron a una posición *au-dessus de la mêlée*. Pero, la pregunta sigue estando ahí: ¿qué tiene todo eso que ver con este polemista que vino del frío, y que se llama Boris Groys, alguien capaz de afirmar por ejemplo que «Bill Gates es para mí una figura como Stalin»² y seguir pasando por ser uno de los pensadores sobre arte más respetados del momento?

Retornemos por un instante al principio. ¿Qué sabemos de Borís Groys? Poco: que tiene raíces judías (la cita inicial, la alusión a la materialidad de la obra, ya lo revela), que nació en Berlín oriental en 1947, que se trasladó y vivió en la Unión Soviética hasta el comienzo de los años 80, que emigró a la Alemania libre, y que hizo carrera en sus poderosas instituciones universitarias y culturales. Disidente soviético moderado (según sus propias palabras), matemático, filósofo, lingüista, novelista, artista conceptual. Profesor en Münster y posteriormente en la Hochschule für Gestaltung, la mítica escuela de creación de Kalsrhue (donde es acogido por Sloterdijk y conforma claustro con teóricos y artistas tan estimulantes como Hans Belting o Günter Förg). Publicista, comisario de exposiciones, Rector de la Academia de Bellas Artes de

Viena. Alguien, en suma, que ha hecho una carrera importante. Alguien que no tiene empacho en declarar que su propósito, como intelectual, es sobrevivir intelectual, cultural y financieramente hasta el final de su vida, y que con eso le basta.

Y es que Groys tiene algo (o mucho) de sofista. ¿Quién no lo tiene en este ámbito? Sofista, no sólo en el sentido de que haya puesto su discurso al servicio de su propia carrera, y que además lo confiese públicamente sin rubor (al fin y al cabo su tesis principal señala al mercado como principal instancia valorizadora de cualquier actividad creativa), sino también en tanto que ha preparado cuidadosamente un discurso adecuado al *ethos* de su propia época y del espacio en el que se ha instalado. ¿Cínico, nihilista? Puede que sí, pero a mi juicio no sólo eso.

Como autor, ha escrito tres obras reconocidas (lo máximo a lo que, según Groys, cualquier productor humano en su sano juicio puede aspirar): *Obra de arte total Stalin* (1988), en la que explora la relación ambivalente entre las vanguardias históricas (no sólo las rusas) y el programa político stalinista; *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (2002), un ensayo en el que amplía el campo y matiza algunos de los conceptos que expuso en la que a mi juicio es su obra más relevante, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (1992). En España, los tres volúmenes han sido editados en Valencia por la editorial Pre-Textos.

¿Qué dice en este libro aparentemente rompedor? ¿Por qué ha resultado tan influyente, si es que así ha sido, en determinados medios sociológicos o artísticos? ¿Tiene algo de nuevo lo expuesto por Groys?

Aunque pueda parecerle al lector que se trata de hacer remilgos académicos por mi parte, no es fácil responder a esto, sin más ni más. Es preciso dar otro rodeo. Existe una dependencia de Groys, en su aproximación al arte, de la praxis artística duchampiana, que yo califica-

ría de búsqueda, excesiva y sospechosa. Uso este último término en su significado de inquisición, lo propio de la posición del escéptico, del que no se fía de la primera versión de las cosas que ve o tiene delante, en el que el autor lo emplea con frecuencia: sólo a partir del *ready-made* sería posible la pregunta sobre el arte, sobre el establecimiento imposible/inexistente de un significado como cosa en sí y sobre su alternativo/único valor como elemento de intercambio, según las leyes de la economía mercantil. Para el escritor ruso, hay un antes y un después de Marcel Duchamp: si por él fuera, en lo que a la ejecución y comprensión artísticas se refiere, habría que reinaugurar el calendario, sustituir la C. de Cristo por la D. de Duchamp, poner a cero los relojes, lo que, según nos muestra reiteradamente la experiencia histórica, al final se trata siempre de un exceso, más o menos ridículo. Groys llega a afirmar que su teoría sólo pretende ser «la interpretación de todo (sic) el arte restante desde la perspectiva del descubrimiento de Duchamp [el *ready-made*, se entiende]». Oigamos directamente a Groys: «Duchamp, en efecto, renunció a la transformación externa del objeto profano empleado para mostrar que la valorización cultural de ese objeto es un proceso distinto al de su transformación artística. Cuando un objeto culturalmente valorizado se distingue de las cosas ordinarias [el urinario, por ejemplo], entonces se nos presenta la tentación, psicológicamente muy comprensible, de presentar esa diferencia externa como el fundamento de la diferencia de valor entre ese objeto “artístico” y la cosa ordinaria.»³ Esa diferenciación, practicada por Duchamp, por muy formal que sea, por muy incomprensibles o sesudamente lógicos que sean los resortes que la marcan, es para Groys la cifra de una estrategia humana de innovación, verificable en términos históricos y que se ajusta íntimamente a las leyes del mercado. La técnica del *ready-made* no es una técnica más, ni sólo el núcleo

de una propuesta artística novedosa, es la explicitación plástica, visible, concreta, de la ley universal de la innovación artística y cultural.

Dicho en un lenguaje más plano, con la prudencia que hay que observar siempre, a la hora de reducir un mensaje complejo y bien articulado, lo que tiene valor en una obra de arte (y, de paso, en un discurso sobre el arte; aquí el mimetismo del discurso con su objeto revela el talento táctico de un escritor político) no es su valor en términos axiológicos o valorativos, o sea, su valor en sí, su calidad o perfección, su grandeza, su capacidad de evocar, representar o recrear la realidad, no, todos esos criterios de valor quedan periclitados (un poco por decreto, la verdad), en favor de un dios menor, que se llama mercado, cuyo criterio valorativo no es otro que el de la novedad, el cambio, la moda incluso, algo que por supuesto presupone aquello sobre lo que algo se establece como nuevo (la sucesión histórica de lo que en su momento fue nuevo, de lo que se instaló en la cadena del éxito, lo que se colocó en el museo, lo que se archivó y con lo que lo nuevo, lo valioso, lo apreciado dialoga y a partir de lo cual se establece como una espuma de oro).

Hay más cosas en su discurso, sí. Ya lo sé. Léanlo y compruébenlo por ustedes mismos. Aunque sería mi intención, no voy a oponer a las ideas de Groys las mías propias. Primero porque no serían mías (sino de Platón, de Dionisio, de Dante, de Kant, de Baudelaire y hasta de Derrida) y son bien conocidas. Segundo, porque no tengo espacio para hacerlo aquí. Y además, dudo de que fuera a convencer a nadie, a estas alturas, de que sí, de que en el arte, cuando lo es, se apunta a algo más que lo trasciende (sea lo Otro, lo Uno o la Nada). Que, desde luego, el éxito no lo es todo. Que el mercado viene siempre detrás, y que con frecuencia ni siquiera llega (que se lo digan a tantos genios, vivos o muertos). A alguien que como Groys tiene una clara intención de provocar, lo peor que se puede

hacer es tomarlo demasiado en serio. Que cada caminante siga su camino. Frente a un sistema de garantías para el futuro, un sistema de novedades que se imponen y se archivan, yo prefiero a los que simple y sencillamente lanzan sus promesas al pasado, prefiero los momentos que nos unen al universo que nos rodea, por muy inútil e inapreciado que esto sea.

Notas

1. Borís Groys, «El arte conceptual del comunismo» en *La ilustración total. El arte conceptual de Moscú 1960-1990*, Madrid, Fundación Juan March, 2008, pp. 20-21.
2. B. Groys, *Política de la inmortalidad: cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*, Madrid, Katz Editores, 2008, p. 254.
3. B. Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 100.