

Dios, espíritu, *humus*. *Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás*⁴. La fotografía de Manuel Vilariño nos reuniría con la humedad de la tierra, ahí donde descansan nuestros ancestros, donde descansa también la animalidad, es decir, lo eterno del ser humano. Para Romero, la muerte atraviesa la poética de Vilariño en un sentido que nos recuerda a las observaciones de Bataille acerca de la relación entre el erotismo y la muerte:

Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo [...] En otros casos desea su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado [...] La pasión nos adentra en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible [...] Con todo, promete una salida al sufrimiento fundamental. Sufrimos por nuestro aislamiento en la individualidad discontinua.⁵

El propósito del estudio por parte de Arantxa Romero queda clausurado al haber dado cuenta de la íntima relación entre la obra fotográfica de ambos autores y su poética, más o menos sustentada en referencias bibliográficas. Al mismo tiempo que su estudio se clausura, sin embargo, a nosotros nos queda dibujada una línea quebrada o entreabierta en la mirada que nos sitúa también un poco fuera de “nuestro” lugar, de lo que debe(mos) ser. Tal vez porque tal es la función del arte, la de dislocarnos.

Irene TOURNÉ

GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

En líneas generales, del análisis de Groys se podrían extraer dos ideas rectoras de la evolución de las sociedades modernas: en primer lugar, una sustitución del lugar dejado vacío por la muerte de Dios por una creciente compulsión de diseño y, en segundo lugar, una desconfianza en la promesa de utopía y el progreso moderno que ha conducido a la “pérdida de tiempo”. La desembocadura es, sin duda, el surgimiento de Internet. La tradición cristiana marcaba una distinción firme y armónica entre el diseño del alma ante Dios y las artes aplicadas, que tras la muerte de Dios pasan a ser vistas como perniciosas en la medida en que ocultan una verdad de las cosas que, si ya no puede encontrarse en el más allá garantizado por Dios, debe poder ser revelada por una nueva *metanoia* del diseño sobrio, moderno y minimalista. Se entra así en una pasión que compartieron, en sentidos distintos, Adolf Loos y los constructivistas rusos por el diseño total como anti-diseño que termina derivando en la obligación del diseño de sí ante el espacio público, los medios y, posteriormente, las redes sociales a falta de un espectador del diseño del alma⁶. Esto convierte al Estado en un museo de ciudadanos, y cada uno pasa a ser el autor de su propio cadáver.

⁴ Génesis, 3, 19.

⁵ Bataille, G., *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2010, p. 25.

⁶ Esta sustitución de Dios por Internet permite desarrollar, al final del libro, una reflexión arriesgada que explicaría, siempre según el autor, el éxito de las religiones fundamentalistas en Internet: en la repetición de copias en la reproducción digital de las redes encuentra la estructura del ritual religioso repetitivo que, después de la muerte de

La segunda idea encuentra fundamento en el hecho de que el estar embarcado en un proyecto justifica retirarse del ámbito público en soledad, siendo necesario ese espacio de secreto para proyectarse el autor a un tiempo futuro que debe traer al presente en forma de un producto que servirá para restituir la economía temporal —el tiempo perdido en el proyecto pasará a ser, en el producto, tiempo *invertido*. La incapacidad para generar productos por parte de proyectos indefinidos (construcción de un estado utópico y el retiro monacal entregado al proyecto divino) hace caer en descrédito a todo proyecto utópico, descrédito que termina por infectar la escena del arte moderno. El arte deja de ser la obra y pasa a ser un modo de vida, y la producción del artista es la documentación de ese modo de vida⁷. Sin embargo, la disparidad entre original y documento (aunque sea una documentación exhaustiva) siempre es insalvable, e “incluso si lográramos desarrollar un procedimiento de reproducir la vida en su totalidad y con absoluta autenticidad, finalmente no obtendríamos la vida misma sino una máscara mortuoria de la vida” (pág. 79)⁸. Groys deriva de aquí una condición biopolítica que denuncia la administración de la longevidad por medio de una puesta en archivo de la vida llevada a cabo por la técnica, y dado que el archivo es un lugar en el que presente, pasado y futuro quedan mezclados, el autor afirma: “[la] vida puede ser documentada y archivada antes de que haya tenido lugar”. Una *precesión del archivo* con evidentes resonancias a la precesión del simulacro anunciada por Baudrillard, y con idénticas consecuencias. Este descrédito del proyecto hace que nos representemos el presente como un tiempo estancado, como una constante *pérdida de tiempo* en la medida en que hemos perdido el ideal utópico que devolvía el equilibrio a la economía temporal. El presente moderno pedía ser constantemente superado hacia el futuro, pero actualmente se desconfía de las promesas del progreso y sólo tenemos por seguro que los proyectos se abandonarán sin acabarse y que se hundirán narrativas históricas con la misma velocidad con la que proliferan. Puro gasto, “simplemente perdemos el tiempo” (pág. 89)⁹.

En contraste con este hastío postmoderno, Groys caracteriza el momento de surgimiento de las vanguardias como un momento en el que, constantemente, faltaba el tiempo que se consumía en el progreso. La vanguardia, para resistir a la destructividad del progreso, busca un arte atemporal mediante la producción de signos de visibilidad débil, mediante una reducción estética radical: Kandinsky opera una reducción de los signos culturales que les

Dios, genera un fundamentalismo de la letra muerta. “En este sentido, los movimientos religiosos fundamentalistas son las religiones después de la deconstrucción. [...] Entre tanto, se ha vuelto banal decir que el Islam no es moderno. Es, obviamente, posmoderno” (p. 185).

⁷ “En los espacios contemporáneos destinados al arte, hoy nos encontramos cada vez más con diversas formas de documentación. Y acá también vemos cuadros, dibujos, vídeos, textos e instalaciones —en otras palabras, las mismas formas y medios en los que el arte se presenta comúnmente”, pág. 77. Groys cita, como ejemplo, al artista Ai Weiwei.

⁸ Esta traición del signo, del documento o del archivo hacia el original representado es un lugar común de la teoría crítica post-estructuralista del que Groys se sirve en varias ocasiones, sobre todo como lógica derrideana del suplemento.

⁹ La tonalidad de esta argumentación guarda un paralelismo evidente con múltiples aspectos de la teoría de Baudrillard, de la cual damos sólo un ejemplo: “El *jogging* [...] no es correr, es hacer correr al cuerpo. [...] El hacer-correr no tarda en acompañarse, además, de un dejar-correr, hipnotizándose el cuerpo en su *performance* y corriendo por sí solo en la ausencia del sujeto, como una máquina sonámbula. [...] *Lo que no tiene fin no tiene por qué detenerse*. [...] De ahí la profunda vacuidad del contenido de la acción. Nada más inútil, diríase, que esa manera de correr para ejercer interminablemente la facultad de correr. *Y sin embargo, corren*”. (Baudrillard, J., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 45-55). [Cursivas mías].

permita resistir cualquier cambio, abstrae los componentes invariables de todas las variaciones artísticas revelando la historia de la pintura como composiciones de colores. Esta reducción, que luego radicalizarán Duchamp¹⁰ y Malevich¹¹ muestra las condiciones trascendentales de toda imagen pictórica logrando un universalismo débil por cuanto logra reducir la pintura a los rasgos presentes en la pintura de cualquier cultura y en cualquier momento de su historia. Por otra parte, la vanguardia aparece en consonancia con la búsqueda del diseño minimalista de Loos que mencionaba más arriba, pues considera el resto de la historia de la pintura sobrecargada de “ornamentos” que ocultan lo trascendental de la pintura: la historia de la pintura, para Kandinsky, vive del olvido de que no es más que colores.

Sin embargo, la vanguardia deberá hacer frente al problema que supone el hecho de estar pretendiendo traer al arte sus condiciones trascendentales en un medio empírico. Lo que de a-temporal y resistente al cambio pretendían conseguir mediante reducción y producción de signos débiles, lo pierden en el momento en que se ven reducidas a una vanguardia histórica, en el momento en que el cuadro está fechado: lo trascendental se ve negado por lo empírico, y el mismo soporte (la propia obra) traiciona sus pretensiones. Así, el intento de producción de sinceridad de la vanguardia se ve negado por su condición material, empírica, finita e histórica. Esta misma paradoja acosa al diseño moderno, que pretende liberar las esencias de las cosas en su pureza mediante el aditivo o suplemento de un estilo que lo recubre. El diseño de sí obligado por los medios pasa a verse como sospechoso, como una práctica de ocultación antes que de revelación: el diseño aparece como un mecanismo para producir sospechas y ya se ha dejado de creer en la fe vanguardista de que la reducción del diseño revela la verdad. Bajo el diseño no se oculta la verdad, sino algo oscuro y peligroso, o no sería necesario ocultarlo. Así, la única forma de producir sinceridad es *confirmando la sospecha*: triunfo de la conspiración y la paranoia; tras el diseño y la imagen mediática sólo puede ocultarse lo peor, el crimen, la maldad, la corrupción.

El arte de vanguardia, para poder combatir su “lastre empírico” y avanzar de nuevo hacia lo trascendental se ve obligado constantemente a *repetir el gesto reductivo* en cada momento de la historia, buscando reducir y debilitar los signos de cada época para lograr subsistir al progreso. Según argumenta el autor, el arte conceptual de los años 60 y 70 alcanza un grado tal de debilidad que pasa a confundirse con la bajísima visibilidad de la vida cotidiana misma (la vida cotidiana tiene una visibilidad tan baja, es un signo tan débil que siempre nos pasa desapercibida): todo pasa a ser susceptible de ser arte, la vida cotidiana se exhibe en el diseño y “se vuelve imposible distinguir la representación de lo cotidiano de lo cotidiano mismo” (pág. 117). Así, la producción de arte pasa a ser mostrar algo como arte, lo que, para Groys, vuelve borrosa la frontera entre el artista y el curador. El curador, en la

¹⁰ Groys encuentra, por cierto, en el capítulo «Marx después de Duchamp o los dos cuerpos del artista», un paralelismo entre el ideal revolucionario comunista que aspira a la desprivatización de la propiedad privada con el gesto reductivo de sus *ready-mades* que pone en juego la noción de “derecho de propiedad intelectual”.

¹¹ En el capítulo «Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich» Boris Groys establece una distancia interesante entre Malevich y los constructivistas rusos, afirmando que un muy personal materialismo y una “dialéctica de la imperfección” hacen de la reducción de Malevich un gesto revolucionario al abrir la puerta a la destrucción radical de la tradición. En cambio, repitiendo su tesis célebre y polémica de *Obra de arte total Stalin*, afirma que el constructivismo fue utilizado por el poder establecido tras la Revolución de Octubre para exaltar la nueva realidad soviética.

¹² Una cura que, a la manera de la escritura, funciona de acuerdo a la lógica del suplemento y del *pharmakon* des-

exhibición clásica, sólo selecciona y organiza las obras para *curar* una deficiencia de la imagen¹²: su incapacidad para reclamar atención por sí misma. Esto es propio de la exhibición clásica, pero cuando se trata de una instalación surge una ambigüedad que, según el autor, revela la ambivalencia inherente a la noción occidental de libertad, la cual recoge tanto la libertad soberana que no necesita justificar sus decisiones (representada por la actividad del artista) y la libertad institucionalizada basada en la paradójica restricción que establece la ley (representada por el curador).

La instalación artística devuelve la soberanía al artista, pues la organización de los objetos expuestos forma parte de la obra en la medida en que la instalación tematiza el espacio¹³ y no simplemente lo ocupa. Se trata de una privatización del espacio público de la exhibición que choca con la apariencia participativa y democrática de la instalación: la instalación pone de relieve el acto violento fundacional de la democracia, pues la fundación de la ley –de acuerdo al análisis de Derrida, que sigue Groys– no es, propiamente, legal. Se sustrae a la ley. Del mismo modo, el artista instaura una comunidad por medio de la instalación, pero en el acto mismo de instaurarla él se sustrae a su propia ley. La instalación, al basar una comunidad transitoria en la decisión fundacional soberana de un artista, revela cómo el poder mediático parasita la democracia al ser “gobernados” por élites que escapan a la legalidad racional: “nuestra cultura es, fundamentalmente, una cultura de la fama, y uno no puede volverse famoso sin estar loco (o al menos pretender estarlo). [...] Esta élite es global, extra-democrática, trans-estatal, exterior a cualquier comunidad organizada democráticamente, paradigmáticamente privada y, de hecho, estructuralmente loca, insana” (pág. 67). Del mismo modo en que Groys encuentra una implicación política en el hecho de que la instalación tematice el espacio, la encuentra también en la tematización del tiempo por parte del *time-based art*. La documentación del tiempo perdido del que hablábamos antes, y su puesta en repetición continua permite aprehender ese tiempo perdido como *tiempo excesivo* que nos muestra el tiempo de la modernidad como un tiempo de ensayo que jamás cumple sus promesas. Dado que no hay ningún producto que absorba y neutralice el tiempo perdido, puede ser repetido de manera infinita; y dicha repetición puede verse como “un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte” (pág. 92)¹⁴. Esta transformación de la escasez de tiempo en tiempo excesivo resulta ser una práctica contemporánea por cuanto ayuda a generar una distancia presente *entre* pasado y futuro.

El diseño creciente que obliga al diseño de sí y empuja al arte a una debilitación creciente de los signos, unido al proyecto de inclusión total y borrado de la soledad que se ponen en marcha tras el descrédito del proyecto utópico dan lugar al surgimiento de Internet, que supone un cambio de paradigma por cuanto en él proliferan las imágenes de visibilidad débil (frente a las imágenes de visibilidad fuerte de la sociedad del espectáculo) y la obligación del diseño de sí invirtiéndose la relación propia de la sociedad del espectáculo: cada vez hay más productores de contenidos (todos lo hacemos en las redes sociales) y menos espectadores para ellos (nuestras imágenes y textos compartidos por Internet se dirigen a un

crita por Derrida: “El potencial iconoclasta de la cura se dirigió inicialmente sobre los antiguos objetos sagrados, presentándolos como simples objetos artísticos en los espacios de exhibición neutrales y vacíos” (pág. 52).

¹³ Lo cual, según Groys, dota de autoconsciencia a las masas.

¹⁴ Aquí Groys pone de relieve la influencia del pensamiento de Deleuze.

número muy limitado de espectadores, y nadie tiene tiempo de recorrer las redes sociales en su totalidad). En este “campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total” (pág. 135) la subjetividad se define por el celo con que se guarden las contraseñas, por el pequeño margen de secreto que el sujeto logre reservar para sí, pues Internet no es un espacio vacío infinito en el que se dé el libre juego del significante¹⁵, sino que su funcionalidad depende de su finitud y de volver rastreable la trayectoria de cada significante, por lo que es estructuralmente una maquinaria de vigilancia. Esta vigilancia total caracteriza el paso del museo a Internet, pues el artista ya no trabaja en privado para mostrar, después, sus productos a un público en el museo, sino que se dedica a una documentación constante de un proyecto sin productos: la transparencia total documenta exhaustivamente el proyecto pero impide el espacio de secreto necesario para producir una obra que economice el tiempo.

Iñigo PÉREZ IRIGOYEN

¹⁵ Según el autor Internet ha negado una diseminación que Derrida pensó como moviéndose en un espacio vacío e infinito porque, siendo Internet un espacio finito con bases materiales, vuelve rastreable la intertextualidad: “Internet se ha vuelto [...] una tumba de las utopías posmodernas, así como el museo se volvió una tumba de las utopías modernas” (*Ibid.*, p. 143).