

¿ESTÉTICA POSCOMUNISTA?¹

Boris Groys causó un fuerte impacto con su primer libro, *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) –que fue mayor aún con su publicación en francés e inglés, *Staline, Oeuvre d'art totale* (1990) y *The Total Art of Stalinism* (1992) de cuanto lo fue en su alemán original. Sin duda, ese impacto tardío tiene algo que ver con la preponderancia del inglés y el francés en comparación con el alemán que tuvieron para la difusión del discurso acerca del arte, pero, por supuesto, tiene más que ver con los cambios histórico-mundiales que tuvieron lugar en ese mismo periodo; tras la disolución de la Unión Soviética, se hizo más fácil leer con ecuanimidad un libro que mostraba a Stalin como una especie de artista. Y, sin embargo, hay una tercera razón por la cual el libro pudo ser recibido de diferente manera en 1992 que en 1988: la entrada del arte soviético conceptual y no oficial en el sistema artístico occidental –gracias, desde luego, al mismo proceso que condujo al desmantelamiento de la URSS–, pero también, hasta cierto punto, al del realismo socialista aprobado por Stalin; poco después de que las estatuas de Lenin comenzaran a ser derribadas en toda la Europa del Este, comenzaron a organizarse exposiciones de arte soviético oficial en sedes cuyos programas solían reflejar un gusto por las vanguardias modernas y posmodernas: el Museo de Arte Moderno de Oxford, en 1992; la galería P.S.I. de Nueva York, en 1993; la Kassel Documenta Hall, en 1993.

Con anterioridad se habían organizado en alguna ocasión exposiciones de arte soviético no oficial, nutridas principalmente por las colecciones de occidentales que habían conseguido sacar las obras ilegalmente del país. Los artistas soviéticos no tardaron en ser barridos y recogidos por el mercado de arte occidental y en 1988 Sotheby's celebró su primera subasta en Moscú. Escribiendo en 1990, con motivo de la primera gran exposición museística estadounidense de arte conceptual soviético, uno de sus comisarios, David Ross, observaba que «en julio de 1988 Moscú desprendía un olor a enervado *land-rush*, cuando literalmente una horda de marchantes de arte, coleccionistas, periodistas y aventureros políticos estadounidenses y europeos se precipitó hacia Moscú para la subasta». Queda la duda de si

¹ Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, 190 pp.

esa fiebre del oro se tradujo en algún momento en una verdadera recepción del arte inconformista. Desde luego, son pocos los artistas cuyas obras fueron vendidas a precios astronómicos hace veinte años que siguen siendo considerados grandes figuras internacionalmente. No obstante, el conocimiento de ese arte sigue siendo la mejor preparación para la comprensión de la obra de Groys, tanto en *The Total Art of Stalinism* como en trabajos sucesivos, a pesar de que no sea el tema de aquel libro.

Que un determinado arte llegue a ser conocido como no oficial o inconformista puede resultar engañoso si ello lleva a pensar que sus autores eran «disidentes» en el sentido en que lo eran Andrei Sajarov o Alexander Soljenitsin, ya que, principalmente, no protestaban contra un orden despótico. El arte (y la literatura) conceptual de la Unión Soviética se enfrentaba a las realidades sociales y políticas sin disensión ni asentimiento, sino con una extraña neutralidad que dota a sus mejores obras de una inquietante atmósfera de paradoja. Esa neutralidad –evidente en pinturas tan conocidas como *Brezhnev en Crimea*, 1981-1985, de Erik Bulatov, o *Una vez vi a Stalin de niño*, 1981-1982, de Komar & Melamid, (creadas después de migrar a Estados Unidos, y que hoy forman parte de la colección del MOMA, Nueva York)– se sitúa en realidad más cerca de la corriente establecida del *pop art* estadounidense que del arte conceptual cuyo nombre comparte. El *pop*, el arte que condujo a los críticos de principios de la década de 1960 a preguntarse si lo suyo era «[...] considerar nuestra cultura popular con mayor cariño o perspicacia de cuanto se ha hecho con Rosenquist? ¿O acaso no exhorta a vilipendiarlo, esto es, a hacer lo que ha hecho de modo natural toda persona sensata y sensible de este país durante años?». No cuesta imaginar una reacción similar de un seguidor de Soljenitsin ante una pintura de Bulatov, del mismo modo que un admirador de la vanguardia rusa de principios del siglo xx se preguntaría si Bulatov pretende que el espectador estime o vilipendie sus modelos estilísticos en función de la obra de pintores realistas socialistas de las décadas de 1920 y 1930, como Isaak Brodsky y Alexander Gerasimov. Y hoy, como señala Groys en su nuevo libro de ensayos, *Art Power*, «en Rusia, la antigua cultura disidente es rechazada por ser aún “demasiado soviética”».

Precisamente ese tipo de neutralidad propia de una esfinge desplegaba Groys hacia «su» Stalin. Afirmando que «la poética estalinista es heredera directa de la poética constructivista» en la medida en que «satisfacía la exigencia fundamental de la vanguardia, esto es, que el arte dejara de representar la vida y comenzara a transformarla mediante un proyecto estético-político total», Groys contradecía toda interpretación estándar de la historia del arte soviético. Sin embargo, resulta difícil afirmar que, como pudo parecer a algunos lectores en su momento, estaba denigrando las aspiraciones utópicas de la vanguardia rusa, o que estaba ensalzando al autor de la Gran Purga como artista modélico. El efecto de su argumentación consistía en socavar la leyenda maniquea de unos heroicos vanguardistas derrotados por el poder dictatorial e impugnar la creencia, que continúa siendo afirmada sin ningún género de dudas en los manuales de

hoy en día, según la cual el «realismo socialista entró profundamente en conflicto con las prácticas existentes de la vanguardia soviética» y no era más que

una variante histórica y geopolíticamente específica de las tendencias antimodernas que eran universalmente preponderantes a finales de las décadas de 1920 y 1930: el *rappel a l'ordre* en Francia, la *Neue Sachlichkeit* en Alemania, la pintura nazi en el Tercer Reich, el neoclasicismo fascista en la Italia de Mussolini, y las diferentes formas de realismo social en Estados Unidos.

Groys, en cambio, negaba que el realismo socialista fuera intrínsecamente ajeno a las energías revolucionarias del arte soviético de vanguardia. En lugar de esto, sostiene que recogió de la vanguardia el sentido de lo estético como proyecto total para la formación de la sociedad.

Este sentido de lo estético era un tema que suscitaba fascinación en los conceptualistas soviéticos de la década de 1970 –aun en ausencia, en su caso, de toda alianza con un poder que ofreciera cualquier posibilidad de realizar tal proyecto– y por eso el trabajo de Groys puede verse como un retoño del suyo. Así, pues, no resulta sorprendente que las raíces de su proyecto no se hundan en la historia académica del arte o en la estética. Nacido en Berlín, de padres rusos, en 1947, se crió en Leningrado y estudió lógica matemática en la Universidad Estatal de esa ciudad antes de convertirse en investigador del departamento de lingüística estructural y aplicada en la Universidad Estatal de Moscú. Emigró a Alemania en 1981 y obtuvo un doctorado en filosofía por la Universidad de Münster (luego pasó a enseñar en Karlsruhe y Nueva York). Su conexión con el arte se forjó mediante una implicación directa en el arte *underground* y en la escena literaria, que se remonta a sus años de estudiante en Leningrado. «Me gustaba el arte de Kabakov, Bulatov, Prigov y otros artistas no oficiales», ha dicho Groys, «y empecé a escribir sobre ellos, en parte porque nadie más lo hacía en aquella época». Comprender que Groys es tan artista como teórico (por no decir historiador) pasa en cierto modo por explicar por qué los defectos aparentes de su estilo intelectual –la debilidad por las generalizaciones impresionantes inmunes a la validación empírica, las contradicciones en las que incurre y que siempre parece convertir mediante un juego de manos en agudas paradojas, la originalidad florida– cumplen funciones útiles: es un humorista serio, un sofista cuya intención consiste más en sacudir los prejuicios del lector que en reemplazarlos con opiniones más firmemente fundamentadas.

Desde *The Total Art of Stalinism*, Groys no ha dejado de publicar regularmente en alemán –entre sus principales obras se incluyen *Über das Neue* (1992)², *Topologie der Kunst* (2003) y *Die Kunst des Denkens* (2007)– así como, más recientemente, de producir ensayos en forma de vídeo. Mu-

² Ed. cast.: *Sobre lo nuevo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

chos de sus libros han sido traducidos al francés y a otras lenguas, pero, salvo algunos ensayos dispersos, la mayor parte de sus escritos posteriores siguen sin estar disponibles en inglés, con la excepción de *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment* (2006), un ensayo breve pero mordaz sobre una de las primeras instalaciones importantes del artista. *Art Power* reúne quince ensayos publicados con anterioridad entre 1997 y la actualidad. Aunque esta selección difícilmente compensa la ausencia en inglés de las obras más importantes de Groys, ofrece una muestra de su estilo y un vistazo sobre su contenido. Aun en pequeñas dosis, queda claro que sigue siendo uno de los pensadores más fascinantes, aunque a veces resulte exasperante, del mundo del arte contemporáneo.

Los ensayos reunidos en *Art Power* se agrupan en dos secciones sin título, la primera de la cuales trata principalmente del sistema contemporáneo del arte occidental y de sus instituciones: el museo, la crítica, los comisarios, etc., temas tratados con mayor extensión en *Über das Neue*. El segundo grupo de ensayos retoma, en cambio, cuestiones relacionadas con *The Total Art of Stalinism* y *Das kommunistische Postskriptum*: arte, poder y su alianza en el proyecto de un nuevo mundo. No obstante su origen misceláneo, cada uno de estos dos conjuntos de ensayos tienen un argumento implícito claro. En el sistema artístico occidental, tal y como explica Groys en la primera parte del libro, reina una «lógica de los derechos estéticos iguales» —cualquier cosa, después de Duchamp, puede ser una obra de arte— y, sin embargo, las diferencias de valor artístico siguen siendo pertinentes. La razón de ello estriba en que «la buena obra de arte es precisamente la obra que afirma la igualdad formal de todas las imágenes bajo las condiciones de su desigualdad de hecho». El museo, explica, hace que esto sea posible, en tanto que sede en la que los espectadores pueden aprender a discriminar entre imágenes como un fenómeno histórico—, algo que el mercado abierto y los medios de comunicación de masas son incapaces de hacer. Los museos no sólo conservan el pasado; generan efectivamente lo nuevo permitiendo que surja sobre un trasfondo de familiaridad. El museo no puede predecir la aparición de lo nuevo, pero «muestra aquello a lo que no ha de parecerse». Sin embargo, puesto que la novedad del arte surge de un proceso de comparación y diferenciación, la obra de arte nunca puede revelarse en su plena presencia; se concibe el arte como un algo esencialmente irrepresentable y los objetos de arte tienden a convertirse en documentos de arte. Sólo la instalación de la obra da a ésta el «aquí y ahora de un acontecimiento histórico»: «Si la reproducción hace copias de originales, la instalación hace originales de las copias». Este fenómeno llega al extremo en el caso de la imaginería digital, donde la información subyacente es eminentemente invisible. «De esta suerte, podemos decir: la imagen digital es una copia, pero el acontecimiento de su visualización es un acontecimiento original.

Desde luego, al final la novedad del arte nuevo se apaga y se torna mera diferencia —diferencia respecto a todas las demás obras que comparten espacio en el museo de las cosas que no han de ser rehechas. «Entonces, surge la necesidad de sustituir el viejo nuevo con el nuevo nuevo, al objeto

de restaurar el sentimiento romántico de lo real infinito», donde lo real es todo lo que está fuera del museo. Las cosas normales se tornan diferentes cuando entran por su puerta; uno piensa en la frase de Arthur Danto: es el lugar en el que tiene lugar la «transfiguración de lo banal». De acuerdo con la formulación de Groys, «el museo proporciona la posibilidad de introducir lo sublime en lo banal. En la Biblia encontramos la célebre afirmación de que no hay nada nuevo bajo el sol. Esto es cierto, por supuesto. Pero dentro del museo no hay sol». El mercado, a diferencia del museo, se basa en una lógica de la diferencia que no apunta a lo nuevo. Se supone que ésta es la razón de que, como observa Groys, el «valor museístico» de una obra no tiene por qué corresponderse con su valor de mercado.

En esencia, lo que el museo proporciona es un espacio de contemplación desinteresada como el auspiciado desde siempre por la estética. Los medios de comunicación de masas contemporáneos no tienen nada que ver con esto, pero, aunque de modo diferente, tampoco tienen que verlo las artes de Estados totalitarios como la Unión Soviética. Hoy, gracias los medios de comunicación, «hasta los terroristas y los guerreros están empezando a actuar como artistas», tal y como dice Groys en la segunda parte de *Art Power*. «El videoarte en particular se ha convertido en el medio de elección de los guerreros contemporáneos [...] El acto de guerra coincide con su documentación, con su representación». Del mismo modo, «los problemas políticamente explosivos se inician casi exclusivamente por medio de imágenes»: las tiras cómicas danesas, por ejemplo. Pero el nuevo arte guerrero no ha tomado nota de la tradicional glorificación estética del conquistador, sino del culto moderno de la destructividad, la crueldad y la desfiguración. Sin embargo, sigue habiendo una importante diferencia entre el artista-guerrero contemporáneo y el artista moderno: en lugar de la crítica de la representación que lleva a cabo este último, el primero «intenta crear imágenes que pretenden ser verdaderas o reales, más allá de toda crítica o representación». El artista es fundamentalmente un iconoclasta y el guerrero un iconófilo.

En el ensayo «The Hero's Body: Adolf Hitler's Art Theory», resurge el tema de un arte que ya no sería una forma de representación, sino de acción. Hitler apelaba a un arte que no sólo representaría el heroísmo, sino que produciría individuos heroicos. «La obra de arte definitiva [es] el espectador al que la política heroica convierte en un miembro de la raza heroica. El verdadero arte de la política es, para Hitler, el arte de la producción constante de cuerpos heroicos». En términos similares, la cultura estalinista heredaba el deseo fundamentalmente moderno de romper con todo público realmente existente para formar uno nuevo, tal y como insiste Groys en «Educating the Masses: Socialist Realist Art». En contraposición a la afirmación de Clement Greenberg en «Avant-Garde and Kitsch» (1939), según la cual la Unión Soviética fomentó lo «kitsch» porque era lo que gustaba a las masas, Groys afirma que, dada la ausencia de un mercado en el que la obra de arte tuviera que probarse a sí misma, «los gustos reales de las masas eran completamente irrelevantes para las prácticas artísticas del realismo socialista, más irrelevantes incluso de cuanto lo eran para

la vanguardia». A pesar de la apariencia conservadora del arte realista socialista, era parte de un proyecto «en muchos aspectos más radicalmente moderno en lo que atañe a su rechazo del pasado» que cualquier otro que hubiera sido pergeñado en Occidente, con su culto de la destrucción creativa, *à la* Schumpeter. De esta suerte, el desmantelamiento de la Unión Soviética y de su cultura es experimentado como un progreso desde el futuro hasta el pasado. «La vida poscomunista es la vida vivida hacia atrás, un movimiento contra el flujo del tiempo». La cultura de masas occidental, a su vez, crea comunidades artificiales sin pasado —la fuente de su enorme potencial de modernización, algo en lo que no se suele reparar—, pero luego deja escasas oportunidades para que esas comunidades temporales se reconozcan a sí mismas como tales.

Se suele sostener que las formas y las posiciones artísticas tienen implicaciones políticas, pero la insistencia de Groys recae sobre algo en lo que se suele reparar muchísimo menos, y si hay un argumento esencial que puede extraerse de su obra es éste: las formas políticas tienen implicaciones estéticas y dependen de éstas. «La política radical», escribe Groys,

no puede disociarse de un cierto gusto estético: el gusto por lo universal, por el grado cero de la diversidad. Por otra parte, la política liberal y orientada al mercado es correlativa de la preferencia por la diversidad, la diferencia, la apertura y la heterogeneidad. Hoy, continúa preponderando el gusto posmoderno. Los proyectos políticos radicales apenas tienen posibilidades de ser aceptados por el público, porque no se corresponden con la sensibilidad estética dominante.

Bastaría que aprendiéramos a amar la arquitectura soviética gris, monótona y agobiante de la década de 1960 para que siguiera abierta la posibilidad de hacernos comunistas.

Groys nunca llega a decir si piensa que deberíamos reivindicar la estética austera del comunismo soviético, limitándose a observar que podríamos llegar a hacerlo, aunque ello acarrearía entrar en polémica con la estética polimorfa del liberalismo a la que estamos acostumbrados. ¿Cuáles son las políticas del estilo de Groys, seco y paradójico? El materialismo dialéctico, tal y como fue planteado por Stalin es, siguiendo la explicación que del mismo encontramos en *Das kommunistische Postskriptum*, el pensamiento paradójico *par excellence*, puesto que siempre debe expresar tanto la unidad como el conflicto entre opuestos: «una desviación que no se define como tal a partir de la posición adoptada, sino de la negativa a considerar igualmente verdadero lo contrario de lo que afirmaba». Reacio a declararse marxista, y mucho menos estalinista, Groys atribuye sin embargo al dictador algo de su propia modalidad gnómica de pensamiento. La cuestión fundamental que quedaría sin resolver adentrándonos en la obra de Groys sería la de la incapacidad de la estética supestantemente universalizadora del mercado capitalista expansivo y felizmente pluralista para incorporar, junto a todo lo demás, la estética totalizadora de un orden cerrado comprometido con un proyecto radical.

Groys afirma rotundamente que la intención de *Art Power* consiste en «encontrar más espacio [...] para que el arte funcione como propaganda política, es decir, para el arte de los movimientos revolucionarios y de las sociedades totalitarias». Sin embargo, su interés por ese arte es principalmente histórico, por no decir nostálgico. Cuando encuentra cualquier forma de arte que satisface esa función en el presente —no, por supuesto, el arte políticamente de actualidad que surge como una más entre la multiplicidad de posiciones posibles, dentro del campo pluralista del mercado del arte contemporáneo, sino, por ejemplo, en los vídeos terroristas de decapitaciones o sus homólogos occidentales, las imágenes de Abu Ghraib—, debe coincidir con el consenso que niega que tales cosas pueden ser contempladas como arte. No sólo por «todas las consideraciones y evaluaciones éticas y políticas» que «son más o menos obvias», o incluso porque dentro de tales imágenes no opera ninguna función artística de autor, sino también por su falta de carácter autocrítico. Uno tan sólo puede estar de acuerdo con ellas. Sin embargo, en vista de la seductora concepción del arte por parte de Groys, en tanto que arte que rechazaría toda la recepción presente en favor de una idea implacable del futuro, resulta en cierto modo decepcionante que nunca llegue a adoptar una posición en la que realmente arriesgue el pellejo. Hay que reconocer que sus huidas del peligro son eminentemente lógicas, y llegan a serlo con virtuosismo. Groys posee un genio para las formulaciones brillantemente provocativas, cuyo resultado termina siendo menos impactante de lo que uno había pensado. Esto no impide reconocer que es uno de los comentaristas más astutos del mundo del arte actual, pero sí permite poner de manifiesto hasta qué punto es difícil, en ese contexto, pasar del deseo de radicalidad a su consecución.