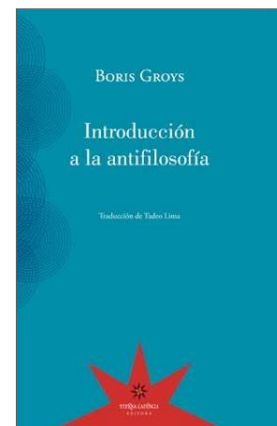
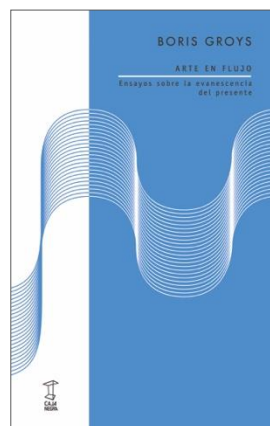


## Sobre *Introducción a la antifilosofía y Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, de Boris Groys

Fernando Bogado  
Universidad de Buenos Aires  
fernandobogado@outlook.com

Reseña de Groys, Boris, *Introducción a la antifilosofía*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. 288 pp. y *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra, 2016. 224 pp.



Dos nombres aparecen como parte de un conjuro obsesivo en cada uno de los libros de Boris Groys recientemente editados. Y esos nombres tienen que ser entendidos como conceptos que le permiten al autor llevar adelante un complejo proceso de crítica y teorización que vive cómodo en la paradoja. En cada uno de los artículos reunidos en los dos libros, Groys parte de un detalle o de una mirada crítica en torno a una obra en particular para luego desplegar, en función de esa lectura, un esquema teórico tan polémico como fluido. Es casi el mismo juego de prestidigitación conceptual con el que Jacques Derrida fue caracterizado: la única diferencia es que, si Derrida entraba en una polémica, lo hacía siempre como consecuencia del análisis de un texto, desprendiendo problemas a partir de un lento trabajo de lectura. En la prosa de Groys, se parece adivinar la intención de polemizar como un gesto que se realiza antes de incurrir en la lectura. Si Derrida es empujado por sus propios argumentos a la pelea, Groys ya plantea el argumento levantando la vista y buscando al contrincante para que salga al movedizo cuadrilátero de sus artículos.

Dos nombres, dijimos, para cada uno de los libros. *Arte en flujo*, situado específicamente en el problema de la obra de arte en los tiempos de la digitalización y de la instalación por sobre el museo y la “obra cerrada”, encuentra en Kazimir Malévich su ángel de la guarda. Y lo que ese nombre reúne a modo de sinécdoque es el funcionamiento de aquello que llamamos “arte” luego de su tantas veces invocado fin. El arte después del arte, digamos. Es en las operaciones vanguardistas del propio Malévich que encuentra Groys las claves para entender este mundo atemporal que se abre con el prefijo “post-”. Por ejemplo, el artículo “Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich” se concentra en el concepto de “cambio” aparecido en la obra

ensayística de Malévich y cómo esa noción permite entender su producción pictórica. El propio padre del suprematismo ruso establece que no hay teleología posible dentro de la producción artística: una obra no señala un paso hacia adelante en un mejoramiento progresivo hasta encontrar un punto cúlmine. Muy por el contrario, Malévich trata de sacar a la práctica artística de esa línea temporal progresiva que identifica como parte del pensamiento religioso y hasta del socialismo (a través de su ciega confianza en la tecnología, cosa que caracteriza al pensamiento socialista desde Saint-Simon hasta Marx). El resultado es un arte sin fin, sin objetivo que, retirado de la línea temporal-progresiva, gira en un vacío sin por eso estar estático. Constantemente cambiando, pero yendo hacia ningún lado; trascendiendo el tiempo lineal religioso-socialista, pero no por eso dejando de estar sometido a la alteración: ¿no es ese el cambio vacío que vemos también en la producción de mercancías contemporáneas, en los *mass-media*, en las redes sociales en las que participamos, todos presas de un gatopardismo en donde algo se cambia para que nada cambie? Ahí reside la clave de obras como “Cuadrado negro”: lo que el espectador contempla no es un concepto, una alegoría, algún tipo de clave más allá de la materialidad del cuadro, sino ese material en sí, la opacidad de lo material que, sustraído a cualquier tipo de espiritualidad, resiste, cambia pero está, deja huellas.

Malévich funciona así como el símbolo de la relación entre arte y revolución. Revolución no es, en un sentido estricto, la construcción de un Estado nuevo, sino la destrucción de uno existente: pensar en lo que viene después de esa destrucción sería, en efecto, posrevolucionario y hasta contrarrevolucionario. El arte nacido a partir de las vanguardias, en este caso, del suprematismo ruso, es un arte revolucionario en la medida en que se compromete con esa destrucción, o con lo que Groys denomina “imagen de destrucción”. Por una cuestión de una lógica básica, casi de un sentido común, no se puede participar de la destrucción permanente en sí misma, pero sí capturar esa destrucción en una imagen, único modo en el que el arte puede sobrevivir a su propio fin. “Cuadrado negro” es la ceniza mortuoria que queda luego del fin del arte, y lo único esperable para esta institución es la capacidad que logre desarrollar para participar activamente de la destrucción, de su destrucción, de su disolución y contagio en tanto agente enfermo de muerte. Gracias a esta caracterización, Groys puede pensar la relación del arte con lo social, específicamente, con un uso de lo social al cual el autor vuelve constantemente: internet, el mundo digital y las redes sociales. Que diferentes obras se vinculen activamente con la multitud y con los usos digitales es parte de un afán disolutorio abierto por el propio programa de las vanguardias: sin objetivo, sin fin/telos, el arte reniega de todos estos conceptos espirituales brindando la más absoluta materialidad, la de su destrucción permanente, su difuminación entre el flujo de personas y el flujo de información. Y sólo en la medida en que se pierde puede recuperarse. Concluye Groys este artículo central en *Arte en flujo*, el ya mencionado “Devenir revolucionario”: “[...] *el artista revolucionario abandona todo objetivo y entra en un proceso no-teleológico y potencialmente infinito que el artista no puede y no quiere conducir a un fin*”. [89]

El arte, en definitiva, muestra que está vivo a través de estas performances que combinan vida y muerte en un solo gesto, en una sola obra. Pero esa obra, en tanto entregada a su disolución, pierde límites específicos: la idea de *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”, recuperada de Wagner, ya le permitió a Groys afirmar que el stalinismo es la continuación del programa de las vanguardias por otros medios en su “clásico” *Obra de arte total Stalin*; aquí, le da pie a hablar de que la vida misma (lo intuitivamente no-artístico) resulta obra de arte en la medida en que ingresa como un elemento más de, por ejemplo, una instalación. ¿Dónde termina lo artístico y dónde empieza lo social en un evento en donde no se sabe si lo que está sucediendo ha sido pensado con antelación y no parte del azar? O mejor ¿no será ese mismo azar algo que se esperaba se dé en el tímido recorte que lleva adelante esa instalación? Numerosos casos pueden aparecer como ejemplos concretos de esta pérdida de límites. Basta recordar, en nuestras costas, el escándalo mediático que supuso la actuación del músico Leo García en el último ArteBA<sup>1</sup>. Cada uno de los elementos de ese acto sirven para pensar el estatuto de la obra de arte y el concepto de instalación en este momento que bien podemos llamar “postartístico”. Por un lado, la pregunta establecida por los medios de si tuvo o no un ataque psicótico al romper las copas que se ofrecían a los asistentes a la inauguración del ArteBA agitando los brazos, gritando desaforadamente. Por otro, la sorpresa de los que lo rodeaban, estupefactos, saliendo del camino de un loco o un *performer*. Finalmente, el hecho mismo de que todo el acto fue capturado por una cámara y subido a YouTube, sumado a los comentarios posteriores de un calmado Leo García que explicaba, peluca fluorescente en la cabeza, los motivos de esa actitud. Vayamos a Groys, que en el artículo “Entrar en flujo” del mismo libro ya puntualiza cada una de las cosas que debemos considerar de este tipo de “acontecimiento”:

La mirada del visitante del museo contemporáneo está, en cambio, impulsada desde el interior del evento artístico hacia su exterior, hacia el posible seguimiento externo del evento y su proceso de documentación, hacia el eventual posicionamiento de esta documentación en el espacio mediático y en los archivos culturales, es decir, hacia los límites espaciales del evento. Y también hacia sus límites temporales, porque al estar ubicados dentro de un evento, no podemos saber cuándo comenzó o cuándo podría terminar. [29]

Pérdida de límites y documentación forman parte del mismo movimiento de la obra que se reconoce disuelta en un flujo material imposible de detener. En la medida en que es parte de ese flujo, lo único que se puede hacer es capturar, documentar, fotografiar, grabar el hecho y compartirlo en las redes sociales, verdaderos espacios de archivo fraccionado de “happenings” y acmé del programa vanguardista: en la *timeline* de Facebook, bien podemos decir desde Groys, arte y vida se confunden.

Dos nombres, dijimos al comienzo. Mientras Malévich es un símbolo del estatuto de la obra de arte contemporánea, Alexandere Kojève cumple la para nada sencilla función de reubicar el pensamiento filosófico en un mundo “post-”. *Introducción a la antifilosofía*, a diferencia de *Arte en flujo*, está

---

<sup>1</sup> cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=thFEC1ufGR0>. Última consulta 2/11/2016

mucho más preocupado por entender qué pasa con el discurso filosófico a partir de los cambios introducidos entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cambios propiciados por nombres tan rutilantes como los de Marx y Kierkegaard. Si la filosofía se había propuesto como fin el criticar desde una actitud pasiva/contemplativa como estrategia para alcanzar la Verdad, ahora tiene como razón de ser actuar en el mundo, directamente, cambiarlo de una manera activa. La crítica filosófica previa al giro “antifilosófico” ha tenido como consecuencia, en lugar de alcanzar la Verdad, transformar verdades en mercancías, reproduciendo discursos contrapuestos que se reclamaban como legítimos heraldos de algo que, ahora, no se presentaba en una diáfana unicidad, sino en un muy segmentado producto de masas. El llamado a la acción de la antifilosofía busca rescatar a la verdad del límite de la mercancía pero, al mismo tiempo, resigna su capacidad crítica y transforma toda formulación en un conjunto de órdenes a seguir:

Se ordena transformar al mundo, en lugar de explicarlo. Se ordena convertirse en animal, en lugar de cavilar. Se ordena prohibir todas las preguntas filosóficas y callar sobre aquello que no se puede decir. Se ordena transformar el propio cuerpo en un cuerpo sin órganos y pensar de un modo rizomático en vez de lógico. [14]

¿Cómo entra Kojève en este plan? El pensador ruso, responsable de una lectura de la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana que formó tanto a los existencialistas como a los futuros estructuralistas franceses, encontró la clave del discurso filosófico luego del ya denunciado giro antifilosófico. Si no se puede producir un discurso de verdad y lo único que la filosofía tiene por delante es un “hacer”, habría que pensar al pensamiento filosófico menos como un acto de cavilación pasiva que como una performance, en el sentido más artístico del término. Por eso, Kojève no hacía otra cosa que impartir cursos sobre el último gran libro de filosofía, la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Si ese texto cierra cualquier posibilidad de novedad dentro de lo filosófico, el acto mismo de repetirlo, de hacer una performance que sólo introduce el único receptáculo del “deseo filosófico”, el libro (el gran libro, el de Hegel), es lo único que le queda a la filosofía para no morir. La novedad se desplaza ahora del discurso mismo a su puesta en escena. El discurso no cambia, el libro no se altera, sólo cambia el momento y lugar en donde se escenifica su introducción: por eso, Kojève se negó a producir un discurso original y sólo se dedicó a impartir conferencias, entre 1933 y 1939, en Francia. Otro tiempo, otro lugar: el núcleo de la mínima diferencia performática.

Podemos encontrar esta misma resistencia vital de la filosofía en otro artículo de *Arte en flujo*, “Bajo la mirada de la teoría”. Allí Groys vuelve sobre la cuestión del cambio del pensamiento filosófico a la reflexión de la teoría. Ella nace, específicamente, luego de un conjunto de muertes que cualquiera puede situar dentro del panorama intelectual francés: la muerte del hombre (Foucault) y sus derivados, como el autor, o la propia clausura del tiempo de la obra en función del nacimiento de esa otra cosa que podemos llamar, primeramente, texto (Barthes). ¿Qué rol cumple el “arte” en esa suerte de cementerio conceptual? La misión de hacer una performance vital, claramente. El arte ahora está ocupado en mostrar que se está vivo,

demostrarlo frente a la mirada de una teoría que reemplazó a conceptos trascendentales (Dios) como *voyeur* de la vida del hombre. La teoría se obliga a estar en movimiento y obliga al sujeto que participa en ella a mostrar que se está vivo, negando el reguero de cadáveres que opera como trasfondo. Ese rasgo de la teoría bien lo puede compartir con la cultura *massmediática*: pasamos de la época del mero contemplador, del mero consumidor de arte al activo productor que todo el tiempo hace obra. ¿O no es esa la panacea que nos regalan las redes sociales, como Facebook o Instagram, cuando nos permiten hacer con casi nada un registro de nuestro día, una obra de arte de nuestra propia vida, rápidamente editada y presentada a un público ávido de consumirla (potenciales productores, claro)? Teoría y cultura *massmediática* no son espacios pasivos y de pura contemplación, sino todo lo contrario.

Entre Malévich y Kojève, un tercer nombre, el de Derrida, se impone como mediador de la muerte/sobrevida del arte y la muerte/sobrevida de la filosofía. Y es que Derrida, para Groys, es el nombre obligado que lo lleva a pensar la relación del archivo con este tipo de decesos: sólo se puede documentar estas performances, tal como lo habíamos visto en el caso de una instalación. En el artículo “Jaques Derrida” de *Introducción a la antifilosofía*, Groys relea *Sobre un tono apocalíptico recientemente adoptado en filosofía* para detectar una estrategia de ubicación del intelectual en el marco de la posthistoria. La idea de deriva, la posibilidad de que el mensaje no llegue, la ruptura de la absoluta identidad de todos los elementos de un sistema *more* estructuralista, es parte de una lógica de supervivencia y colocación estratégica de un determinado discurso para ejercer poder e influencia y convertirse en garante del archivo, la dimensión material del pensamiento que, inevitablemente, siempre sobrevive en tanto parte del flujo material. Recordemos el “Cuadrado negro” de Malévich: por más que algo sea destruido, nos quedan las cenizas. La posibilidad del apocalipsis absoluto es el único límite de la materialidad del archivo, pero la apertura de la promesa de que “el misil no llegue”, de que el apocalipsis no se de porque existe el desvío y ningún camino puede ser totalmente previsto, es el trasfondo, para Groys, de toda una disciplina, la teoría literaria (derrideana):

La teoría literaria posmoderna se erige de esa manera en garante ante la aniquilación total con la que amenaza la teoría literaria del estructuralismo clásico y racional, de acuerdo con la cual todos los significados y todos los misiles alcanzan forzosamente sus objetivos. El apocalipsis del apocalipsis se revela como amenaza y esperanza, cuya tarea consistirá en mantener unida a la escuela o secta posmoderna y sostener la autoridad de su líder –Derrida en persona-. [105]

Groys tiene que pensar el apocalipsis porque es, precisamente, postapocalíptico: en su paisaje teórico, ya todo está muerto y sobrevive como puede, a la manera de pequeños organismos que tratan de reproducirse anárquicamente con tal de proliferar la vida sobre una tierra devastada. Mundo postapocalíptico y paradójico, claro: por ejemplo, arte y filosofía no son otra cosa que una mercancía que busca trascender su límite de mera cosa ofrecida en el mercado difuminando todos los límites, pero en el mismo acto se convierte en una mercancía más clara porque se integra así, con poca mediación, a la “vida” (entendida como el escenario en donde las mercancías desfilan, como sucede en una red social, por ejemplo). El problema central de

la postura de Groys es que, a la hora de “elegir” ejemplos para hablar de la muerte del arte, escoge siempre artes visuales, instalaciones y performances, en donde es claro el vínculo de lo que dice con lo que sucede en prácticas particulares. Pero, en un salto abrupto que parecería derrideano (aunque falto de sutileza), transforma esa particularidad en regla general, pasando de las artes al Arte, estableciendo principios que son de compleja aplicación a otras disciplinas, como la literatura, por ejemplo. O mejor: prácticas literarias que se acomodan a las observaciones de Groys conviven, sin oposición, con otras que todavía viven bajo la lógica de ese mundo que el autor de estos dos libros da por clausurado. Y de ahí saltamos a la propia formulación de Groys: ¿no está buscando generar novedad con su propio discurso? ¿No es eso mismo lo que resulta imposible después de Hegel/Kojève? ¿No son los artículos de *Introducción a la antifilosofía* más crítica que acción? Obsesionado por el apocalipsis, por el punto indecible entre la vida y la muerte, los objetos que Boris Groys elige son lo suficientemente elocuentes para mostrar su ambigua postura, mejor, su performance: hace que hace.