

**Boris Groys: *Devenir obra de arte*, traducción al español de Juan Nadalini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2023, 104 páginas.
ISBN: 978-987-48623-8-9**

Candelaria Barbeira

Universidad Nacional de Mar del Plata/ CONICET

Boris Groys (Berlín, 1947) se ha convertido en uno de los nombres propios citados con mayor frecuencia en los últimos años en lo que respecta a las prácticas estéticas contemporáneas, en especial en su articulación con Internet. En menos de dos décadas se tradujeron al español sus libros *Sobre lo nuevo* (2005), *Política de la inmortalidad* (2008), *Bajo sospecha* (2008), *Volverse público* (2014), *La posdata comunista* (2015), *Arte en flujo* (2016), *Introducción a la anti-filosofía* (2016), *La lógica de la colección* (2021), *Cosmismo ruso* (2021) y *Filosofía del cuidado* (2023). A esta lista ha venido a sumarse en 2023 *Devenir obra de arte*. Allí, en diez capítulos, con la fluidez de la prosa ensayística y desde un aparato teórico que recurre a autores como Lacan, Mauss, Hegel, Kant, Kracauer, Benjamin, Barthes, Jünger, Loos, Debord, Merleau-Ponty, Foucault, Baudrillard y Sartre, Groys reflexiona sobre la producción de nuestros cuerpos públicos como proceso colectivo que excede la voluntad individual.

El filósofo alemán toma como punto de partida la figura mitológica de Narciso y se desvía de la concepción del narcisismo como concentración total en uno mismo y falta de interés en la sociedad. Por el contrario, desde su punto de vista este fenómeno implica un desplazamiento de la perspectiva subjetiva hacia la imagen objetiva externa, la fascinación de Narciso se da sobre la imagen de sí que captan los otros, considerando el propio cuerpo como objeto. “El deseo narcisista es el deseo de apropiarse de esa perspectiva pública sobre el propio cuerpo, de verse a sí mismo a través de la mirada de los demás”, escribe Groys (10). El cuerpo extático de la contemplación se constituye como la imagen de un yo totalmente socializado en su pura exterioridad o la pura forma, que remite al concepto de *kenosis* entendido por la tradición cristiana como acto de vaciamiento personal.

La lucha narcisista por el reconocimiento implicaría entonces un olvido de sí, en tanto el acto de contemplar absorbe la atención propiciada al cuidado y la razón. La *metanoia*, sustitución de la mirada propia dirigida hacia otro por la mirada del otro dirigida hacia uno, se hace posible a través de la mediación de la representación pictórica, que además mantiene

la posibilidad de circular fuera del tiempo de la vida de una persona. En esta dirección, Groys retoma las reflexiones de Kracauer y Barthes sobre la fotografía como signo de muerte, en tanto capta el cuerpo y oculta “el verdadero yo”, mientras hace visible un atuendo y una disposición estética que no responden a la singularidad de la persona retratada sino a la moda de la época. Sin embargo, la fotografía resulta una forma de autopresentación y “presentarse como imagen significa producirse como obra de arte” (25).

En consonancia con algunos de sus trabajos anteriores, Groys contrapone dos concepciones antagónicas del diseño que tienen lugar a principios del siglo XX. Por un lado aborda el proyecto del constructivismo ruso dirigido en el diseño total del conjunto de la sociedad. En contraposición ubica la concepción de Alfred Loos de unidad entre ética y estética, en la que el diseño de las almas por parte de Dios, una vez declarada su muerte, es reemplazado por la obligación del diseño de sí, que apunta a la abolición del ornamento porque ocultaría “la esencia ética de las cosas” (32).

Para analizar la cuestión de la individualidad, se toma como punto de partida la concepción de Ernst Jünger, quien la presenta como valor por excelencia de la ideología burguesa tradicional. Sin embargo, dirá Groys, el trabajador como sujeto moderno se presenta sin individualidad, es decir como forma universal pura, que comparte con la serialidad de las máquinas y objetos de consumo la cualidad de la intercambiabilidad y replicabilidad, por ende, de la inmortalidad. El deporte aparece entonces como fenómeno privilegiado para pensar una forma corporal que proviene de la Grecia clásica. Los cuerpos atléticos, idealizados en tanto productos artificiales del entrenamiento que los lleva a una forma universal, “[P]arecen inmortales porque son, al igual que las máquinas, intercambiables y sustituibles a perpetuidad” (41). Espera y entrenamiento entonces se presentan como el denominador común del deporte, la religión, la revolución y el arte. “Cualquiera sea la clase de entrenamiento que practique el Narciso contemporáneo, su objetivo no consiste únicamente en vaciar su mundo interior, sino también en superar la especificidad de su cuerpo natural” (43) sostiene el autor, de manera que la estetización se anuda a la automatización y, en consecuencia, a la obliteración de la subjetividad.

El filósofo dedica el sexto capítulo al abordaje específico del arte contemporáneo que, a diferencia del arte tradicional, implica una autoestetización que no conlleva ningún entrenamiento puesto que, en las diversas olas de las vanguardias artísticas del siglo XX, lo mimético se ve reemplazado por el imperativo de la novedad. La dimensión privilegiada en este corte temporal resulta el aura concebida como contexto del ejercicio de la mirada. Un

artista puede tomar cualquier objeto cotidiano y convertirlo en un *readymade*: el marco crea la imagen y a su vez se encuentra dado por la tarea de posicionarse. De este modo, los artistas pueden erigir auras, como espacio de creación y/o de exhibición, para sí y para sus obras. Ahora bien, el ensayo sostiene que los artistas no solo se autodiseñan, se autoenmarcan, utilizan sus cuerpos y sus vidas como *readymades* sino que, como Narcisos democráticos, le enseñan a todo el mundo cómo convertirse en objeto de autoestetización. Sin embargo, la autoenmarcación resulta polémica porque ya estamos enmarcados ante los ojos de los demás, de modo que se establece una lucha por el control de la imagen a través del arte, el diseño, la literatura, los medios de comunicación y la política. Esta contienda se debe a que “el deseo narcisista es un deseo por controlar la propia imagen social externa, por convertirse en dueño soberano de la propia imagen” (49) y sin embargo los otros siempre tendrán un excedente visual respecto de nuestro cuerpo viviente, excedente que se expande constantemente, tomando Internet como caso emblemático.

Otra de las tensiones a partir de las cuales el filósofo analiza la estetización en la época del autodiseño forzoso es la que se da entre visibilidad e invisibilidad. La visibilidad pública y la responsabilidad estética constituyen derechos y obligaciones, pero resulta tan narcisista la búsqueda de la visibilidad como el perseguimiento de la máxima privacidad y el secreto, porque ambas prácticas responden al objetivo común de ejercer el máximo control de la propia imagen pública. Sin embargo, la invisibilidad está asociada a la idea de delito. El sistema de vigilancia y control total de la civilización contemporánea es planteado por Groys como otra consecuencia de la muerte de Dios, quien ocupaba el rol de espectador universal y resulta ahora reemplazado por la vigilancia policial que visibiliza lo que se encuentra en la sombras. Sin embargo, y aquí se encuentra uno de los puntos fuertes del libro, en la actualidad ya no existiría la mirada invisible: en la era de Internet toda mirada deja huella, de modo que “toda visualización de una imagen digital es al mismo tiempo una manifestación de la propia imagen del usuario: un acto de autovisualización” (57). A su vez, la hipótesis del reemplazo de la función divina por parte de Internet encuentra otro punto de enlace al afirmar que hoy “Google ocupa el lugar de la memoria divina” (60). La idea de religión es sustituida por la metáfora del espiritismo al establecer una analogía entre médiums y las personas que manejan los algoritmos, casos que comparten la cualidad de utilizar herramientas de comunicación que se abren hacia lo inverificable.

Luego el ensayista se detiene en el vínculo que una época mantiene con su pasado, poniendo a foco el registro de imágenes con las que documentamos a los demás y con las

que éstos nos documentan. Se trataría de un proceso anónimo y colectivo anclado en los medios de producción de nuestra civilización, con los que producimos nuestros “cadáveres públicos”. El más allá aparece entonces como una memoria histórica conformada por las imágenes (pero también los libros, los cuadros, la obra artística) que obedecen a un reparto entre lo visible y lo soslayado que puede modificarse de manera súbita ante cualquier situación (por ejemplo, ante un acto terrorista que genera un aluvión de imágenes de esa persona en los medios de comunicación). Uno de los argumentos centrales del ensayo se cifra en la afirmación de Groys de que “mi cuerpo público nunca es mi propia creación; es una combinación de lo que produce y del modo en que me expuse –voluntaria e involuntariamente– a la maquinaria de la vigilancia y el registro” (67), ejercicios de contemplación que habilita la tecnología del registro y la conservación. Según esta tesis, nuestros cuerpos públicos no nos pertenecen, nuestros cadáveres públicos tampoco, sino que se trata de procesos culturales en los que podemos influir solo parcialmente en su forma y diseño pero que no podemos evitar. El autor pasa entonces a otro de sus objetos de reflexión predilectos, el rol del curador, recuperando el lazo etimológico del término con la palabra “cuidador” para pensar las operaciones de resurgimiento, renacimiento y resurrección de los cadáveres públicos. El arte y la política, la vida y la tecnología, el Estado y el museo, el espacio común y el heteroespacio aparecen como pares de cuya equiparación depende la totalización del biopoder. Esta afirmación alcanza su extremo al plantear que “Ese modo de superar los límites entre la vida y la muerte no conduce hacia la inclusión del arte en la vida, sino a la transformación de la vida en arte. La historia humana se convertirá en la historia del arte, ya que todo humano se convertirá en una obra de arte” (77).

A diferencia de la concepción tradicional de la memoria cultural en la que las formas y objetos son pasivos e inertes, se plantea que en la actualidad la electricidad funciona “como medio para comunicarse con las almas digitales de los muertos” y “como energía que obliga a las máquinas pensantes a pensar y a los robots a trabajar” (80). Se aborda entonces la cuestión del transhumanismo como forma reencarnación o metempsicosis, contrastando el cuerpo orgánico y las máquinas, en las que coincide cuerpo orgánico y cuerpo público. En relación con lo anterior, la argumentación recorre casos tales como la inteligencia artificial, la simbiosis hombre-máquina y la cultura cyborg.

En el capítulo final el autor ahonda en la cuestión de la inmortalidad. Para ello recupera dos términos de la cultura egipcia, la cual no plantea la división entre cuerpo y alma sino entre *ba*, yo individual, y *ka*, yo social. Se retoma entonces el concepto de *kenosis* al

presentarse las momias como forma pura, al tiempo que se presentan las pirámides como modo de pervivencia y permanencia del yo social en la comunidad. Otros casos que entran en la reflexión son los de los cuerpos momificados de Jeremy Bentham, quien dejó establecida la forma, el espacio e incluso la pose con la que debe ser exhibido su cuerpo, al que denominó auto-ícono, y Lenin, cuyo cadáver es dispuesto para su exhibición al público general. Para cerrar el ensayo, el autor vuelve sobre la producción de nuestro cuerpo público, ahora *ka*, cuya descentralización es llevada al extremo a través de Internet y su administración excede el ciclo vital de las personas: “El tiempo de nuestra vida ulterior depende de nuestros hijos y nietos más que de la habilidad de un individuo para crear un cadáver público cuya existencia resulte independiente del trabajo humano del cuidado” (96). Nuestra imagen pública, insiste Groys, no nos pertenece; admirarla significa privilegiar la mirada ajena, practicar la *kenosis*, convertirse en pura forma.