

El diseño vigente

Un recorrido por la ensayística de Boris Groys

Thomas Schonfeld

En este artículo se identifican y profundizan los elementos transversales a la ensayística de Groys en torno a la obra de arte. Con sus implicancias culturales y sociales, la teoría artística del escritor alemán se ubica como punto de referencia para pensar tanto cuestiones históricas como interrogantes a una actualidad cuyos límites se encuentran cada vez más desdibujados.

* * *

Todo, en cierta medida, y bajo la lente adecuada, puede considerarse en términos artísticos. En la actualidad, la obra de Boris Groys se ubica como un punto de referencia propicio para profundizar en los estudios en torno al arte, tanto desde una perspectiva disciplinaria como a partir de las disposiciones socioculturales que afinan el significado de esa palabra en un sentido conceptual y contextual. Groys se ha posicionado como un estandarte en las discusiones formales y no formales alrededor del mundo, en torno a las problemáticas del arte. Esto nos lleva a esbozar, en breves páginas, un estudio introductorio y transversal de su obra ensayística de los últimos años y extraer, sintetizar e interrogar el recorrido de su concepción del arte en un sentido contemporáneo.

1. Obra de arte hoy

*“Admiramos una obra de arte hoy
porque esperamos que también sea admirada en el futuro”*

(Boris Groys, Devenir obra de arte)

El pensamiento de Groys tiene como eje dos vertientes bien delimitadas. Por un lado, las problematizaciones presentadas tanto por la disciplina artística (general) como la obra de arte (particular) en relación con el circuito artístico, desde una perspectiva historicista, y focalizando en su consideración contemporánea. Por el otro, la manera en que el ser humano se posiciona como sujeto individual y social en este circuito y la productividad que puede extraerse de la teorización de ello en términos artísticos. En cierto sentido, y teniendo en cuenta sus trabajos tempranos, podemos establecer que la preocupación de Groys sintetiza estas dos vertientes en una sola: la pregunta que subyace queda orientada hacia el lugar en el que, hoy por hoy, nos encontramos parados. Groys se posicionó en el mapa de los estudios sobre el arte con su libro de ensayos *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea* (2014). Este trabajo, compuesto por un conjunto de ensayos que pone en marcha el aparato teórico que lo acompañó hasta el día de hoy, dio lugar a múltiples aperturas en torno a las consideraciones sociales del arte y su productividad para pensar la actualidad. Uno de estos conceptos, clave por su recursividad a lo largo de su obra, es el de diseño. Al ubicar la discusión como un fenómeno perteneciente a las condiciones acarreadas por el siglo XX, Groys establece una distinción entre lo que considera como la construcción más tradicional del diseño y aquel diseño moderno

que le interesa para desarrollar su posición. El primero, obsoleto, se basa en la separación hegeliana entre apariencia y esencia. Esta forma del diseño se ubica en la primera y tiene vedada una entrada a la segunda. Por otra parte, con el comienzo de la modernidad se establece un cambio paradigmático en el que “el diseño moderno genuino [...] busca, en cambio, modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo” (2014: 22). Entonces, el diseño aparece como una construcción a realizarse en relación con la mirada del otro, pero al mismo tiempo pensada desde su productividad particular. En otras palabras: cuenta, necesariamente, con un carácter social prefijado y con una utilidad exploratoria, que prontamente se retomará.

El diseño, de esta manera, no solo se nos presenta como una posibilidad de construir la imagen que el individuo quiere presentar ante el resto. Groys, a esto, lo determina como la distinción entre estética y poética: el carácter puramente exterior de la primera, que “presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología” (2014: 10), resulta menos interesante que la segunda, debido a una pérdida de su relevancia social. En palabras de Groys: “No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. [...] El deslizamiento desde una noción poética y técnica del arte hacia un análisis estético o hermenéutico fue relativamente reciente” (2014: 15). La productividad se establece en la premisa de su doble carácter, en su reciprocidad. Si bien el diseño es asimilado por un público –por el entramado social– su constitución depende primeramente de los particulares. De esta manera, se pone en juego una inversión de roles:

La forma última del diseño es el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del otro [y así] la ética se vuelve estética; se vuelve forma. [...] El sujeto moderno tiene ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético (2014: 23-24).

Ahora bien, podemos argumentar que esta obligación de diseñarse a sí mismo es primaria y presenta solamente una oportunidad de intervenir sobre la mirada social. En otras palabras, si bien depende en principio de una intervención propia, el diseño establecido pertenece, en tanto política de la percepción o de lo visual, al entramado social.

En este sentido, puede realizarse un paralelismo con respecto a la construcción estructuralista de la categoría de autor. Groys está al tanto de esta relación, y lo menciona en tanto en tanto el abordaje del arte desde una posición poética supone la muerte y la ausencia del autor/productor. De esta manera, podemos rastrear toda una tradición que ya tiene en cuenta la separación entre el productor y su producto artístico. Tanto Foucault como Barthes coinciden en que el autor, como hoy en día lo reconocemos, es un sujeto moderno. Si bien el primero lo desplaza, y el segundo directamente lo sentencia a muerte, alejarse de tal categoría supone una transformación del texto –de la obra de arte– moderna. Más allá de ciertas diferencias en las que se fundan las teorías tanto de Barthes como de Foucault, y la correspondiente recuperación que realiza Groys, podemos establecer que en más de un sentido práctico estas corrientes ejercen su influencia en el pensamiento del ensayista alemán. El tema de la muerte virtual es retomado por Groys al tratar sobre los cuerpos y cadáveres que componen el flujo de la multiplicidad de diseños. Foucault dice que “entre los millones de huellas dejadas por

alguien tras su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? (2010: 10) y Barthes termina su trabajo afirmando que “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (2013: 83). En este sentido, en línea con ambos pensadores franceses, se ubica esta suspensión de la muerte desde la perspectiva de Groys. En el caso del diseño, si lo consideramos como una obra de arte, podemos establecer que trasciende, al igual que lo que plantean Foucault y Barthes, el estatuto del propio individuo que construye su diseño. Más allá de la constitución inicial, repetimos, no es posible controlar de manera absoluta aquello en lo que el diseño público se convertirá. Es interesante, entonces, recuperar la manera en la que Groys pone en diálogo, a lo largo de su obra, categorías que cuentan con una cierta tradición –y que, en algunos casos, resultan todavía vigentes– para pensar la actualidad artística. Se ubica en la tradición estructuralista para hablar de la productividad sociológica del arte: la artificialidad presenta una oportunidad para equiparar la relación entre vida y muerte. El arte, de esta manera, constituye un modo moderno para sobrellevar la preferencia sociológica por lo vivo y establecer una relación de igualdad con la muerte, lo que conlleva al desarrollo de otra parte de su teoría.

2. La protección de lo visual y el cementerio de los vivos

“El infierno son los otros”

(Jean-Paul Sartre, A puerta cerrada)

La estetización plantea una demanda de protección. Groys deja entrever que en el ser humano existe el impulso por salvaguardar todas las

estetizaciones que realiza. Incluso –y aquí su teoría comienza a desarrollarse– la de la propia humanidad. En *Devenir obra de arte* (2023), Groys retoma el concepto de diseño postulado por él mismo en *Volverse público* y lo utiliza como eje para amplificar su teoría artística. Así como dijimos, el (auto)diseño resulta en una obligación, no ya solamente para el artista, sino para la persona moderna. Proteger el diseño es intervenir en la manera en la que pretendemos ser vistos por el resto de la sociedad; es una operación propia sobre una mirada que es siempre ajena al individuo, y por lo tanto, incompleta.

La propuesta que subyace al trabajo de Groys se revela casi como una exhortación: debemos proteger a los cuerpos públicos, diseñados en resonancia especular con un diseño autoconsciente. Por cuerpos públicos¹, cabe aclarar, Groys entiende a aquellas manifestaciones constituidas por los individuos sobre sí mismos. Este producto del acto de diseñar no le quita su carácter político y social, aunque sí orienta el

¹ En este sentido, es posible traer a colación una deriva que se forma a partir de la protección de los cuerpos en términos biopolíticos y que el propio autor retoma en *Filosofía del cuidado* (2022). Este libro problematiza lo acontecido en la pandemia de COVID-19 que se sufrió a nivel global desde el año 2020 e introduce, de manera central, y en términos biopolíticos, el concepto de cuidado (que también puede ser entendido como protección constante).

Según Groys, el sistema se sostiene a partir de la consideración de los cuerpos vivos como una fuente de energía que pone en funcionamiento los diferentes sectores que lo componen. Más allá de la teoría foucaultiana que promueve el rol del sistema de velar por la salud de la población, podemos traer a colación la contracara de dicho comportamiento. En este sentido, argumentamos que el cuidado queda supeditado a los poderes sociales, económicos y políticos que ejercen una presión aplastante sobre los cuerpos. El cuidado presenta, entonces, una paradoja: el propio sistema, que mutila a los cuerpos, necesita de ellos para perpetuar su funcionamiento y por eso establece relaciones puntuales que optimizan y establecen una filosofía del cuidado en el ser humano. En otras palabras, el cuidado o la protección desinteresada de los cuerpos es un hecho improductivo que reveló, a partir de la vigencia que le otorgó la pandemia, acciones específicas que rompen estas relaciones entre los cuerpos –enfermos, atemorizados, mutilados en términos productivos– y el sistema en el que se ven inscritos.

análisis desde una perspectiva orientada hacia los particulares, en oposición con el entramado social. En otras palabras, como dijimos al comienzo, el hincapié está puesto en las poéticas propias:

Luchamos para cambiar nuestro cuerpo o para adaptarnos a las convenciones dominantes, o bien luchamos contra esas convenciones, peleamos para que la sociedad nos reconozca tal como somos. El narcisismo contemporáneo no es la contemplación pasiva del propio cuerpo, sino la lucha activa, en ocasiones violenta, para lograr que se reconozca ese cuerpo como bello, digno de respeto, valioso (2023: 16).

Luego de establecer que la mirada nos convierte en meros objetos – aunque en esa premisa descansa la posibilidad de poder analizar nuestro devenir artístico– aparece esta tensión entre nuestro cuerpo público y el deseo moderno por el reconocimiento. En Narciso –la figura predilecta de Groys para analizar las políticas visuales que convierten al humano en obra de arte– esto no sucede, sino que funciona como contraejemplo: se rechaza toda utilidad al asimilarse el propio Narciso con su reflejo en el lago. De esta manera, se sacrifica el mundo interno en favor de la imagen externa, accesible para todos; social y pública. ¿Cómo es útil Narciso, en términos modernos, para afirmar estas consideraciones sobre la obra de arte moderna? Groys postula que este narcisismo moderno consiste en entender el propio cuerpo como objeto, como una cosa en el mundo, similar a todas las demás. Este es el carácter objetivo del narcisismo: el cuerpo mismo deviene en objeto, en obra de arte, pero, sin embargo, en su consideración poética y política, no-estetizada.

Podemos traer a colación aquí otro entrecruce entre Groys y la teoría moderna con la que establece un diálogo constante. De cierta manera, lo que se está haciendo al trabajar con la idea de diseño es transpolar comportamientos y conductas históricas en términos artísticos para

poder discutir y problematizar el estatuto del arte en términos individuales y sociales. Aquí es donde Groys introduce la categoría de Walter Benjamin del aura para considerar las transformaciones paradigmáticas que sufre el diseño del cuerpo humano a comienzos de siglo. Groys sostiene que

El sujeto moderno sumó una nueva obligación: la de diseñarse a sí mismo, la de realizar una autopresentación estética en cuanto sujeto ético. La polémica –de motivación moral– en contra del diseño comercial convencional, lanzada en reiteradas ocasiones en el curso del siglo XX y formulada en términos éticos y políticos, puede entenderse únicamente bajo esta nueva concepción del diseño como construcción del aura (2014: 31).

Al retomar esta obligación del diseño, esta necesidad que atraviesa al sujeto moderno para responsabilizarse por la constitución de su propia imagen, Groys está proponiendo una visión en la que se sintetiza la dicotomía hegeliana desde la que parte su teoría: apariencia y esencia –cuerpo y alma– forman parte, por igual, de los diseños. Esa unicidad que otorga lo aurático, aquello que hace única a la obra de arte, se funde en consonancia con el cuerpo en una relación disolvente. Sin embargo, Groys singulariza una distinción: la construcción moderna de la manifestación artística reinterpreta una parte fundamental de la concepción benjaminiana en tanto no se ata a un momento histórico particular. Para Benjamin, “lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura”. (2009: 96). La potencialidad del diseño está, justamente, en su adaptabilidad atemporal. Es decir, a través del tiempo, el vaciamiento y llenamiento de los significantes que quedan abiertos implica que el diseño puede mutar, justamente porque lo consideramos desde su pasaje de humano a obra de arte en términos de poética y no de estética. En palabras de Groys,

enmarcar un entorno determinado y tomar posición en el mismo lo vuelve aurático: "Cuando Walter Benjamin habla del aura de una obra de arte se refiere, precisamente, al entorno natural y cultural original de esa obra. Pero un entorno semejante no solo puede perderse, sino también construirse de cero" (2023: 48).

Ahora, nos queda analizar cómo se presenta el diseño de estos cuerpos que se transformarán en obra de arte de manera intensiva y en un sentido contemporáneo. Si bien los artistas pueden erigir auras para sí mismos y sus obras, estas obras de arte, en lugar de manifestar una visión personal, funcionarán desde el principio como objeto producido artificialmente para la contemplación de los demás en un entorno particular pero mutante (2023: 48). Esto presupone un control sobre la imagen pública: si los diseños tienen su base en el deseo de presentarse de determinada manera, entonces aquello presentado estará condicionado por una visibilidad o invisibilidad. Si damos vuelta el panorama, así como somos parte de la producción de diseños y poéticas, también nos involucramos en su consumo. Es aquí donde se cristaliza el carácter recíproco de la teoría de Groys:

Nos topamos constantemente con los cadáveres públicos de los muertos, pero también producimos nuestros propios cuerpos públicos, que funcionarán en el futuro como cadáveres públicos. Registramos imágenes de los demás, las documentamos, mientras que los demás registran imágenes nuestras y nos documentan. Se trata de un proceso anónimo y colectivo. Incluso cuando, movidos por el deseo narcisista, producimos nuestras propias imágenes públicas -tomándonos selfies, pintando cuadros o escribiendo novelas-, nos valemos de los medios de producción que nos ofrece la civilización en la que vivimos. *Esta producción de imágenes públicas nos garantiza ese más allá material que reemplaza hoy la antigua promesa de un más allá espiritual* [el énfasis es propio] (2023: 63).

El diseño, entonces, en términos biopolíticos, se funda en una superación de lo viviente. La vida y la muerte: entornos digitales en los que se suspende esta dicotomía. Groys plantea una continuidad en la que se perpetúan las imágenes autoproducidas, públicas, sociales, en un contexto moderno y virtualizado. El principal vehículo, por supuesto, es el advenimiento digital y las implicaciones que supone el establecimiento globalizado de Internet. Al funcionar en red, como un gran cementerio, estas políticas de lo viviente pueden sostenerse aún más allá de la vida finita. Así se le da paso a una nueva vida, perpetua, cargada con las decisiones tomadas a la hora de producir, ya sea por obligación, como argumenta Groys, o por necesidad para subsistir –pues ya no hay Narcisos clásicos entre nosotros– en este mundo desajustado. Groys, en contra de la biopolítica de Foucault y el intercambio simbólico de Baudrillard, reivindica el lugar de la muerte en la sociedad moderna.

De esta manera, “la producción de nuestros cuerpos públicos y, por lo tanto, de nuestros cadáveres públicos es un proceso cultural que no se detiene porque no tengamos interés en participar de él. Solo podemos influir, hasta cierto punto, en la forma y el diseño de nuestro cadáver público, pero no podemos evitar que se manifieste” (2023: 68). En última instancia, el diseño puede ser influenciado, pero no depende de nosotros; el carácter azaroso que Groys le infunde a la producción de cuerpos y cadáveres públicos –de imágenes sociales, si se quiere– queda determinado, justamente, por el segundo término del concepto. No es público únicamente en tanto representa una manifestación ante los ojos del otro; es público, también, porque esa mirada termina por constituir al cuerpo en sociedad.

En definitiva, toda la obra marginal de los autores, en complemento con las obras de arte como documentos artísticos primarios, constituyen una manifestación del autodiseño de los autores. Por ejemplo, podemos pensar en los manifiestos de las vanguardias históricas como acontecimientos que permiten preconcebir una idea en términos públicos de esta concepción artística. En otras palabras, estos documentos marginales dotan al artista de un medio propicio para constituirse objeto: devenir obra de arte alcanza su máxima expresión en estas transformaciones autoconscientes. Ya lo dice Groys: “El posicionamiento estratégico que hace el artista de su propio cuerpo en el espacio público transforma ese cuerpo en una obra de arte” (2023: 47).

3. Aquello que se transforma en obra de arte

Si bien la obra de Groys se centra, por lo general, en la producción artística y su circuito en términos de poética, existe la posibilidad de encontrar en ella una utilidad social, a partir del desarrollo de su concepto de diseño como manifestación de la que el entorno se apropia. En el comienzo de *Devenir obra de arte*, Groys plantea que la sociedad contemporánea se concibe usualmente en términos narcisistas; entiéndase por este narcisismo a la concentración total en uno mismo, dejando de lado el interés por los demás –o, más bien, supeditándolo al propio– en términos sociales (2023: 9). Si tomamos en consideración la construcción de la figura de Narciso que Groys realiza a lo largo de su trabajo, es posible realizar una contraposición vinculada con el tipo de persona que se inscribe como artista moderno. Para Groys, la actitud narcisista clásica representa el epítome de la asimilación entre cuerpo e

imagen; entre artista y su transformación en obra de arte desde una perspectiva abierta y pública a la mirada del resto. En cambio,

La tarea principal de los artistas de la actualidad es posicionarse. [...] El Narciso contemporáneo debe crear artificialmente ese marco valiéndose de los elementos de la realidad, la tradición artística y la tecnología de su época. Uno puede reapropiarse de su propia identidad empírica y ubicarla en un determinado marco cultural. [...] Hoy en día la producción cultural es básicamente la producción de identidades. E incluso si esas identidades resultan a veces muy individualizadas, el modo de producción es universal y repetitivo. También en ese sentido el arte moderno y el contemporáneo pertenecen a la era tecnológica (2023: 47).

Vamos a detenernos en este pasaje para completar un interrogante que surge desde el momento en el que se toma este último trabajo de Groy: ¿Qué supone devenir obra de arte? ¿Cuál es el estadio inicial de lo que deviene? ¿En qué términos se considera aquello a lo que se viene? Esta relación que, nobleza obliga, resuena necesariamente con el devenir propuesto por Deleuze y Guattari (1988) establece un marco en el que Groy singulariza, al tiempo que disuelve, las fricciones que se presentan en esta consideración con tendencias posthumanistas en la que el ser humano, como individuo particular, luego de diseñarse a sí mismo, empujado por la imperante modernidad, adquiere un estatuto artístico intrínseco. Esto quiere decir que el devenir obra de arte es un paso lógico del propio humano; en su diseño de sí, el artista trasciende una época a partir de un vaciamiento, una momificación (2023: 88). Eso que queda, ese cadáver público, cuenta con la potencialidad de reanimarse, de poner en marcha a las formas vacías a partir de su resignificación o relleno de contenido.

El devenir supone un acto liberador: examinarlo conlleva la intención de iluminar ciertos procesos dirigidos a una desestabilización identitaria en

términos amplios. En este sentido, nuestro devenir en obra de arte – nuestro diseño, y establecimiento de cuerpos y cadáveres públicos– nos remite a una idea constante en toda la obra de Groys: este autodiseño y esta construcción oscilante entre poéticas y entornos sociales libra una batalla constante, una batalla sin límites que no tiene ni punto de origen ni destino final, en tanto este plano artístico está siempre en flujo.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. 1980. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- . 2013. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2009. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. En *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Deleuze, Gilles y F. Guattari. 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2020. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2022. *Filosofía del cuidado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2023. *Devenir obra de arte*. Buenos Aires: Caja Negra.