

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICA. ¿EL FIN DEL ARTE Y EL FIN DEL HUMANISMO? UNA CONVERSACIÓN CON BORIS GROYS

Entrevista realizada por Lucas
Rubinich, Daniela Lucena y María
Belén Riveiro



VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICA. ¿EL FIN DEL ARTE Y EL FIN DEL HUMANISMO? UNA CONVERSACIÓN CON BORIS GROYS¹

Entrevista realizada por Lucas Rubinich², Daniela Lucena³ y María Belén Riveiro⁴
Transcripción del inglés de Violeta Carrera Pereyra⁵ y traducción de María Belén Riveiro

7 ensayos: La reciente publicación de la compilación que realizó titulada *Cosmismo ruso*, nos llevó a releer uno de sus trabajos que se publicó en los años ochenta, *Obra de arte total Stalin* donde trabaja el vínculo entre las vanguardias artísticas y la cultura estaliniana. Hoy nos gustaría retomar y reactualizar algunas de las discusiones que dio en ese análisis. Nuestro particular interés en su trabajo radica en lo que hace a la relación entre la fe y la razón, y al artista como demiurgo. Esos encuentros solo son posibles en situaciones de efervescencia social y política. Para nosotros estos temas son vitales porque tenemos muy cerca un momento de gran apuesta por el cambio y entonces de efervescencia social y política. Se dio en toda América Latina en la larga década del sesenta. Ese momento fue de gran vitalidad para experiencias artísticas de distinto tipo que eran habilitadas por ese clima. Porque esas experiencias de ruptura quizás no se entiendan si se desligan de esos procesos. Por otro lado, su hipótesis muy interesante de continuidad y radicalización es una lectura de un período histórico específico. Hay lecturas, a nuestro modo de ver, reduccionistas, que sugieren la inexorabilidad de este recorrido que corresponde a un proceso de una extraordinaria singularidad. Usted señala que su trabajo no fue sobre la historia soviética sino sobre la imaginación soviética y los vínculos entre imaginación política y artística, ¿nos podría dar su opinión sobre esto?

Boris Groys: Mencionan mi estudio sobre la vanguardia rusa y este constituyó un caso bien específico en un momento histórico singular. En la Modernidad, el compromiso político del arte suponía una reacción frente al mercado. Se tensionó la relación tradicional con el arte que suponía que los artistas producían y el público consumía. Es decir, se trataba de un vínculo de consumo y contemplación artística. Varios artistas trataron de superar esta brecha entre el artista y el público y la dependencia en su gusto estético. Una manera de hacerlo fue encontrar una especie de sentimiento de comunidad por el cual los artistas y el público no estuvieran separados, sino unidos. En la tradición del arte europeo, la religión y la Iglesia permitieron superar esa brecha. En la era moderna de la secularización, el sentimiento de pertenencia a una comunidad desapareció. Este vacío se sustituyó con el compromiso político y con la creación de una especie de comunidad renovada que ya no se basara en la creencia religiosa sino en las ideas políticas compartidas. Lo que unía no era el pasado sino una mirada común hacia el futuro.

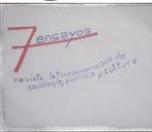
¹ Universidad de Nueva York.

² Universidad de Buenos Aires.

³ Universidad de Buenos Aires.

⁴ Universidad de Buenos Aires.

⁵ Universidad de Buenos Aires.



Las vanguardias rusas surgieron tras el colapso del sistema político y económico. No había mercado de arte ni ningún tipo de mercado. No había instituciones por lo que la crítica de las instituciones no tenía sentido. Había un sentimiento acerca de que se podía empezar de cero. Esto es válido para el caso de la vanguardia rusa y para otras vanguardias radicales de otros países como la Bauhaus en Alemania o el Futurismo en Italia. Este fue el arte que surgió en los países europeos que quedaron destruidos tras la Primera Guerra Mundial, como Rusia, Alemania e Italia. Los artistas se concibieron a sí mismos como legisladores que tenían que darle forma y leyes a la sociedad. Existía un sentimiento de unidad entre el proyecto artístico y el político, que era la unidad del arte como proveedor de leyes y de formas. La creencia en esta unidad estaba generalizada tanto desde los sectores de derecha como de izquierda.

Nuestra época es bien diferente. Sin embargo, los artistas buscan todavía comunidades que los unan con el público. De manera reducida y localizada, la alianza entre proveer una forma y ley sobrevivieron en el arte. La práctica del arte participativo se basa en este principio: la unidad del arte y la vida supone la unidad entre dar leyes y formas artísticas.

7E: En relación con la unidad de arte y vida, la hipótesis principal del libro propone que la cultura estaliniana no solo le sigue en la historia al arte vanguardista, sino que existe una relación de radicalización. Es esta identidad entre arte y política en la Rusia Soviética sobre la que trabaja que le queríamos preguntar. ¿Cómo se da? ¿Cómo dio forma a la voluntad de poder que encontró en las vanguardias?

BG: Las vanguardias siempre se fundan en la voluntad de poder. Apuntan a subvertir la relación convencional entre el arte y la vida que se suele definir como la dependencia del arte con la vida. En nuestras sociedades mercantiles, ello equivale a la dependencia del arte con el mercado. El artista produce con el objetivo de que su obra le guste al público. La vida se manifiesta en el mercado. Internet se basa en este principio de generar “me gusta” y los artistas quieren eso. Su relación con la vida es una especie de relación erótica.

La vanguardia es el reverso de lo anterior. Se pregunta cómo usar la vida para el arte. El objetivo es el arte y no la vida que queda sujeta al proyecto artístico, ya sea individual o colectivo. En referencia a la experiencia soviética, cabe reiterar que la Rusia posrevolucionaria suponía una situación caótica. Carecía de orden, instituciones, o mercado. La pregunta era cómo dar forma al caos, una forma que no se restringiera solo a la política o a las instituciones, sino que también abarcara a la vida cotidiana porque había sido destruida. Por ejemplo, como no había mercado surge el interrogante sobre dónde conseguir los objetos más cotidianos, desde zapatos y vestimenta hasta la vivienda y el transporte público. El proyecto del Proletkult se propuso la creación de modelos para el comportamiento cotidiano. Bogdánov, uno de los fundadores de este proyecto, decía que el objetivo del arte era organizar la vida emocional, psicológica y social. Proponía como ejemplo el *Hamlet* de William Shakespeare entendido como modelo de la organización de sentimientos como la desesperación y la duda. *Hamlet* daba un modelo para organizar estos sentimientos. El proletario del estado socialista desconocía cómo comportarse a



diferencia del proletario de un estado capitalista que está explotado. Pero, de todos modos, debía trabajar. Era un problema complejo que debía resolverse. El arte se propuso resolverlo porque el arte es el medio que transmite modelos de comportamiento. Por ejemplo, la Bauhaus construyó proyectos destinados a la vida cotidiana que tuvieran en cuenta los movimientos y las diferentes formas del cuerpo. El objetivo era diseñar y definir de manera artística desde las acciones más ínfimas del cuerpo humano – como para el diseño del baño óptimo que tuviera en cuenta los movimientos de diferentes tipos de cuerpos– hasta cuestiones relativas al estado, la organización, el partido, las relaciones.

Cuando se habla de las vanguardias se las presenta como rupturistas frente a la convención y los tabúes. Pero en la Rusia Soviética no había nada para romper. La cuestión era cómo crear convenciones y no cómo romperlas. La crítica se volvió construcción. Tras el colapso de los países socialistas en los años noventa, se comenzaron a fundar Museos de Arte Moderno y de Arte Contemporáneo, y galerías de arte. Las primeras muestras en estos Museos de Arte Moderno se centraron en la crítica de las instituciones. Mi reacción fue preguntarme cómo criticaban las instituciones si no contaban con ellas. Pero la crítica de las instituciones era la manera de crearlas. En una sociedad burguesa estable, la vanguardia critica las normas, costumbres y relaciones de poder burguesas. Pero cuando la sociedad colapsa, la misma vanguardia utiliza los mismos métodos para fines de construcción de esas mismas normas, tabúes y relaciones sociales. En este sentido, la crítica es un fenómeno ambivalente porque mantiene intacto lo que critica de cierta manera. ¿Cómo conocemos a ciertas sectas religiosas? Es por la historia que traza la Iglesia a los fines de realizar una crítica. Otro ejemplo, en los años ochenta, Derrida se comenzó a leer mucho en Estado Unidos. Y se empezó a leer a Hegel también sólo por la razón de que Derrida criticaba su obra. Esto muestra que, si bien se suele trazar una equivalencia entre la crítica y la destrucción o la lucha contra algo, se trata de prácticas ambivalentes. Lo que demuestra la ambivalencia es que cuando las condiciones y contexto cambian, el sentido de las prácticas críticas también se modifica.

7E: A diferencia del caso de la Rusia Soviética, usted halla en el arte de Occidente la identidad con el mercado –que en el arte postsoviético también está presente. En el libro escribe que “se considera que la alta cultura se acabó, porque la economía actual está dispuesta a satisfacer ‘en la vida misma’ todos los deseos que la alta cultura proponía satisfacer exclusivamente a un nivel simbólico” pero augura que “la alta cultura recibirá una nueva oportunidad de declarar sus derechos a una economía de lo infinito”. ¿En qué sentido lo anunció? ¿Cuáles son los motivos de este cambio? ¿Cómo relee esta hipótesis ahora?

BG: Lo que llamamos alta cultura en la tradición de la Modernidad es el sustituto de la fe cristiana. En el cristianismo es claro qué es infinito. Y con posterioridad también se puede encontrar la noción de vitalidad infinita en Nietzsche, de deseo sexual infinito en Freud, las máquinas deseantes de Deleuze, se trata de una especie de continuidad de la fe católica por otros medios. Desde una mirada escéptica que descrea del infinito, hay una posibilidad de crear el efecto de lo infinito. Nietzsche decía que cuando escucha una frase como “Yo y el mundo” ha de reír porque siempre somos parte del mundo. La alta cultura permite



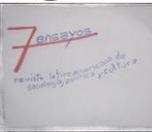
que digamos “Yo y el mundo”. Este es el modo en que Adorno definió a la alta cultura, como la posibilidad de oponerse al mundo, de dejar de ser parte del mundo tal como es.

A lo largo de la historia de las vanguardias esta oposición se dirigía hacia los contemporáneos, hacia la propia cultura, hacia el público burgués que se despreciaba en tanto la búsqueda era el reconocimiento del público del futuro. El lugar de la oposición estaba la anticipación del futuro. Sin embargo, en el presente, parece que el futuro está ocupado, las empresas proyectan para dentro de cien años o por lo menos cincuenta; el calentamiento global supone un problema de largo plazo. Contamos con proyecciones a largo plazo con las que no se puede competir.

En la historia de la humanidad, se pueden encontrar numerosos casos de oposición, pero no en vistas al futuro, sino que su mirada se dirige al pasado. El Renacimiento es un re-nacimiento que se opone a la cultura cristiana por una restauración de la cultura romana y griega. La Revolución Francesa restauró también parte de la cultura romana. Movimientos socialistas como el de William Morris buscaron recuperar la práctica artística colectivista del Medioevo para la producción industrial. La oposición a la cultura contemporánea ha tenido la forma de la restauración. La revolución es una re-revolución, un retorno. La revolución para Rousseau también es el retorno al estado de naturaleza.

En mis escritos hay una búsqueda por retornar a las vanguardias. Para mí, las vanguardias son el pasado del mismo modo que lo es la Antigüedad, o la cultura romana o griega. Vuelvo a las vanguardias, como podría volver a Platón, pero vuelvo a la vanguardia porque la conozco. Lo central en realidad es volver al pasado, a diferencia de la corriente dominante que quiere avanzar hacia el futuro. El arte vuelve al pasado. Cuando los estudiantes me preguntan qué es el arte respondo con el siguiente ejemplo: en una carrera de cien metros, un buen corredor arranca a mucha velocidad, un buen artista se da vuelta y se dirige en la dirección opuesta. De eso hablo cuando me refiero a las vanguardias, no se trata de un retorno a alguna idea sobre el futuro, sino a una idea bien diferente relativa a la búsqueda de dar forma artística a la vida. Vivimos sin forma. Uno de los problemas principales del presente que me preocupa es que la vida carece de forma. Creo que una buena metáfora de esta situación es el resultado de una búsqueda en Google del nombre de una persona. Aparecen miles de resultados y el usuario de Google hace recordar a Isis de la tradición egipcia y el mito de la búsqueda y recuperación de los fragmentos de Osiris. Estamos fragmentados, dispersos, distribuidos en las redes, en las instituciones. No es posible dar una forma a la vida que es un objetivo tradicional de la Grecia Antigua, de la Revolución Francesa, de la Vanguardia Rusa.

7E: En su libro *Después de la gran división* de 1986 el teórico Andreas Huyssen aborda la cuestión del arte y la cultura de masas señalando que finalmente fue la industria cultural en el siglo XX la que logró cumplir el sueño de la vanguardia de transformar la vida cotidiana. No obstante, propone (en pleno auge de los discursos posmodernos del fin de la política) no eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre arte y compromiso, sino acentuarla, para recuperar la potencia utópica de los programas vanguardistas no ya en las obras de arte sino en los movimientos que buscan la transformación de la vida.



¿Está de acuerdo con este planteo? ¿O el triunfo de la industria cultural y la estetización de la vida aniquila por completo la posibilidad de una transformación social que sea a la vez estética y política?

BG: Debo confesar que, en principio, no creo que exista la cultura de masas. El concepto de la cultura de masas se basa en una idea errónea de que en algún lado existen personas que crean la cultura de masas y las masas que la aceptan y consumen de manera pasiva. No creo que sea factible. Hoy no encuentro la cultura de masas. Domina la fragmentación y localización extrema del espacio público. Es una característica específica de Internet porque es un espejo de nuestros deseos. Internet nos muestra solo lo que queremos ver. Su funcionamiento se parece a una sesión espiritista del siglo XIX que convoca espíritus que aparecen solo si se los llama. Internet no muestra nada que no se quiera ver.

La diferencia entre la vida y el arte, si partimos de la idea de que Internet es el arte, se da de la siguiente manera. Cuando salimos y transitamos las calles de una ciudad, encontramos personas que quizás no queremos ver. En contraste, la cultura de Internet y la cultura del algoritmo crea para el usuario una situación cómoda que solo lo comunica con aquello que le gusta. En Nueva York ya no hay pequeñas librerías, pero en Alemania todavía hay algunas, no les va bien porque los clientes solo revisan los libros, los fotografían con sus iPhone y luego los compran por Amazon. Esto ejemplifica cómo funciona nuestra cultura. La cultura de Internet es tautológica. Ya se sabe qué se quiere, el único problema es cómo lo consigo. No se trata de una cultura de masas sino de la destrucción y disolución de la cultura definida como aquello que requiere algo de las personas. A ello me refería con la idea del arte como proveedor de formas. La cultura es análoga a la agricultura que cultiva lo nuevo, la sensibilidad de las personas, fomenta que incorporen lecturas y que aspiren a desarrollar su inteligencia. No obstante, la cultura contemporánea nos exige ser nosotros mismos. El objetivo no es cultivarnos sino encontrar la satisfacción en nuestra propia identidad y deseos. No es ni alta cultura ni cultura de masas, es algo por completo diferente y bien contemporáneo.

7E: Para definir el arte mencionó la relevancia de las formas. ¿Entonces la noción de forma tiene una cercanía con la idea de totalidad? También al definir el arte mencionó como elemento clave el retorno al pasado. Estos regresos pueden adoptar formas diferentes. En *Obra de arte total Stalin* sugiere que a la etapa soviética le sigue una reevaluación escéptica definida como arte posutópico que se siente como ajeno a la voluntad de poder. O sea que la propia propuesta artística indaga en su historia desde una mirada escéptica que conduce a “la desaparición del horizonte” que, a su vez, “trajo, en vez de la liberación, la necesidad de recrearlo de nuevo cada vez”. ¿Qué significa esta relación con el futuro?

BG: Escribí eso cuando pensaba en el arte conceptual, el pop art y el sots-art. Era una época que cuestionaba qué supone ser un artista y qué hace a una obra de arte, preguntas que hacía el arte conceptual. Ese era el tema de la escena del arte del momento sobre lo que escribí. No creo que esas preguntas sean relevantes hoy en día. Lo relevante en el presente es que la obra les guste a las personas o no. El arte se define según lo que le gusta a uno y es imposible refutar esa opinión y caracterizarla como mal gusto. De hacerlo, la respuesta probablemente sea ¿y qué? El mal gusto entendido como ignorancia



deja de ser algo que se busca transformar. Nuestra cultura –si podemos seguir llamándola cultura, quizás sea una formación poscultural– está estructurada de manera bien diferente, en términos de popularidad (ni siquiera la dimensión monetaria es tan relevante). La cuestión de la legitimidad del arte se dirime en términos numéricos. Por ejemplo, si surge la idea de que la Tierra es plana, la cuestión es cuántos usuarios de Internet creen que sea cierto. Si el porcentaje es alto, la idea resulta importante y se exige tomarla en serio, ya sea cierta o falsa. Esto conduce a una noción de popularidad definida en términos estadísticos. En consecuencia, la valoración de arte también se traduce en términos de popularidad por lo que la noción de calidad desaparece. Éste fue un cambio muy veloz que se puede rastrear desde mediados de los años noventa.

7E: La figura que los artistas de la vanguardia encarnaban (profetas e ingenieros de esos sueños), con la derrota de la vanguardia y su radicalización en el proyecto transhistórico soviético, mutó hacia la figura de los mitógrafos frívolos. Lo deja como un punto de llegada que no desarrolla. ¿Nos podría contar un poco más sobre esta idea y su actualidad para pensar la producción artística hoy? ¿Cómo se transformó?

BG: Sí, claro que se transformó. Al observar una red social como Instagram o Facebook se puede apreciar que parece una muestra de arte conceptual: es una combinación de fotos, videos y texto. Puede provenir de lugares diferentes, pero en términos visuales y estructurales es muy similar. Volviendo a la cuestión de la forma, cabe notar que el artista en Internet es un proveedor de contenido. Esto reviste mucho interés cuando volvemos a una definición clásica de la obra arte, como la de Roman Jakobson, quien postuló la preeminencia de la forma por sobre la función. En el presente, por el énfasis en el contenido parece volverse a la tradición cristiana de los íconos dado que la forma es irrelevante. Esto supone una transformación fundamental por la cual recibimos la cultura como información.

7E: En relación con la figura del artista como proveedor de contenidos, recordamos que en el documental *The Future of Art* (2010, Erik Niedling e Ingo Niermann) dice que somos víctimas de la estética vanguardista del siglo XX, que nos forzó a todos los seres humanos a convertirnos en artistas, porque reclamaba algo así como un derecho humano a la propia representación estética. ¿Qué sería entonces lo propio, lo específico del trabajo artístico, eso que no comparte con otro tipo de producción simbólica? ¿Cómo piensa el límite de la representación y la autorepresentación?

BG: El arte tal como lo conocemos emerge con la Revolución Francesa que tomó los objetos de uso cotidiano de la aristocracia y la religión y los trasladó al museo y los exhibió. El arte es lo que no se utiliza sino lo que solo se contempla. Es una transformación radical porque en la historia previa a la Revolución Francesa lo único que se podía contemplar era lo que no se transformaba en el tiempo, como las ideas, la razón, Dios y otras realidades espirituales. Tras la Revolución Francesa, la tecnología sustituyó a la ontología. La lógica de los museos y el sistema del arte llevó a diferenciar algunos objetos que se definen por mantener su forma a lo largo del tiempo y ello los convierte en arte. En cambio, las teorías científicas



se pueden reformular, cambian su forma. Por ejemplo, los celulares se reemplazan por sus versiones nuevas. Solo el arte se conserva, se protege.

¿Y los humanos? ¿Se los puede entender como formas artísticas? De hecho, su forma los define: los humanos se pueden definir como quienes parecen humanos, los que tiene una forma humana. Es una definición simple, quizás la única posible. Si la forma humana fuera considerada como arte no se podría explotar. Se entablaría una relación como aquella que se establece con la de los otros objetos exhibidos en un museo. Cuando consideramos la cuestión de la información y el contenido, olvidamos al humanismo. Por ello se difunden nociones como poshumanismo o transhumanismo. ¿Por qué conservar la forma humana si se puede tomar la información de un humano y trasladarla a otro portador? La forma humana ya no se considera como aquello que ha de protegerse. Y ello supone el fin del humanismo. El destino del arte como práctica de cultivar una forma está íntimamente ligado al destino del humanismo. El arte y el humanismo son una misma cosa. El presente es una era distinta, la del contenido y del transhumanismo.

7E: Uno de los elementos que hace que los autores compilados en *Cosmismo ruso* fueran tan revolucionarios es que proponían pensar la vida humana como objetos de arte que pertenecían al museo, no de una forma objetivadora sino casi sacralizante.

BG: Sí. El Cosmismo Ruso fue revolucionario porque produjo una revolución, es decir, un retorno hacia la tecnología para restaurar el pasado en lugar de diseñar el futuro. En general, se sostiene que la tecnología avanza a contramano de la naturaleza. Esto no es cierto. La naturaleza supone la sustitución de un organismo por otro, de una generación por la siguiente, de una especie por otra especie. Es la misma lógica del progreso tecnológico, el reemplazo de un auto por otro, por ejemplo, de una generación de autos por la siguiente. El progreso tecnológico reproduce la máquina asesina que es la naturaleza que mata a una generación para reemplazarla por la siguiente. La tecnología también es autodestructiva, está destinada a convertirse en desperdicio y a concebir a la humanidad también como desechable. El Cosmismo Ruso buscó transformar la dirección que toma la tecnología para que protegiera la vida en lugar de destruirla. Esta protección está dirigida hacia los humanos y también el arte en tanto se buscaba recuperar lo que era considerado como desecho como forma de resurrección de las viejas generaciones y luego de las generaciones del presente. El caso del Cosmismo es interesante porque fue un proyecto colectivo. Un proyecto como el de Kurt Schwitters tiene características similares. Merzbau se puede interpretar como un proyecto cosmista porque Schwitters acumulaba todo, desde sus propios tejidos corporales hasta cartas que recibió, y las conservó en una materia sólida no para exponerla sino para las futuras generaciones y para una futura resurrección. Es un proyecto similar al Cosmismo, pero fue un proyecto individual. La vanguardia cosmista no fue única en su clase. Lo que sí fue singular es que se trató de una empresa colectiva.

El proyecto cosmista de Nikolai Fedorov recibió influencias de Hegel y de la lectura de la *Fenomenología del espíritu*. Fedorov le cuestionó que en las últimas páginas de la *Fenomenología* Hegel escribió que tras



atravesar toda la historia tenía en su cuarto los espíritus de la historia. Fedorov hizo notar que a Hegel solo le importaban los espíritus, pero a él le interesaban los hombres. El objetivo era resucitar a personas reales. De alguna manera, fue lo que hizo el marxismo. El Cosmismo fue la reacción materialista a la filosofía de Hegel.

7E: Resulta vital diferenciar de esta manera a proyectos artísticos que, en la superficie, pueden ser similares. Y la dimensión colectiva de uno de ellos es vital para comprenderla. Otra cuestión que ha destacado en sus trabajos es la creencia. Es el tercer elemento en la hipótesis sobre el vínculo entre arte y política en la cultura estaliniana –que hace que no se reduzca a una mera politización o a una cercanía con la esfera política– que es la creencia y que permite pensar en la concepción del artista como demiurgo. De ahí la tensión entre la lectura más generalizada sobre las vanguardias centrada en el orden racional y lo irracional y lo romántico (enfaticado en el título de su libro al escoger la categoría wagneriana de obra total). ¿Cómo se da esta tensión que hace tan particular a la vanguardia rusa?

BG: En los textos de los cosmistas rusos la inmortalidad no aparece como un deseo individual. Sartre explicó que la muerte es lo que les sucede a los otros. Uno no puede experimentar su propia muerte. La muerte de los otros es importante porque supone para uno una pérdida, es decir la pérdida del mundo que nos es familiar. El deseo es evitar la muerte de los otros. El Cosmismo Ruso fue una reacción en contra de la aceptación de la pérdida de los otros, es decir, de la aceptación de la muerte como algo natural. Hegel explicó que, tras la Revolución Francesa, la sociedad europea reconoció a la muerte como ama absoluta. No hay revolución posible en contra de la muerte. Aceptar que no es posible enfrentarse a la inevitabilidad de la muerte es el único tipo razonable de comportamiento. Hay una revuelta en contra de la razón y en contra de la aceptación de la muerte como destino dado.

Bataille, por ejemplo, también respondió a Hegel de una manera similar. Claro que es irracional luchar en contra de la muerte, pero lo irracional y lo racional conviven. Por ello se puede experimentar el deseo de rebelarse en contra de la muerte. Desde el comienzo, esta revuelta solo puede ser colectiva porque involucra a los demás en tanto no es el individuo quien busca la inmortalidad, sino que lo hace para evitar el sentimiento de la pérdida de los otros.

La pandemia presentó una situación bien singular. En la pandemia emergió una lucha en contra de las vacunas y los cuidados y no en contra del contagio y la muerte. Es un cambio interesante sobre el que escribí en *Philosophy of Care*⁶. Bogdánov reflexionó sobre el tema y el héroe de su historia, que incluí en *Cosmismo Ruso*, escoge su muerte en lugar del cuidado. Prefiere morir en lugar de recibir auxilio para mantenerse vivo. Es un asunto complejo. El Cosmismo Ruso realizó reflexiones radicales que resultan bien actuales pero que no se desarrollaron con la precisión necesaria. En Europa se está desplegando una revuelta en contra del estado biopolítico. No es una revuelta en contra de la explotación sino en contra de la salud y el cuidado. Esto significa que existe una resistencia en contra de los esfuerzos por mantener

⁶ Libro por publicarse en 2022.



la vida. Esto marca una diferencia enorme entre las personas y el arte. Recuerden que el término “curaduría” proviene de *cura*. El arte nunca preferiría morir a ser curado.

7E: ¿Pero por qué los cosmistas rusos rechazaban el cuidado en su búsqueda por la inmortalidad?

BG: En *Philosophy of Care* trabajo esta cuestión. La pregunta es compleja en tanto reside en cómo se define la salud. Se puede traducir como la ausencia de enfermedad, es decir, la ausencia de la necesidad de cuidado y, por lo tanto, la autonomía. Ello supone también poner en riesgo la propia vida. En contraste, el necesitar cuidado supone la enfermedad. El estado biopolítico que busca mantener la salud de los ciudadanos genera esa sensación de enfermedad. Bogdánov lo describe en sus ensayos. Si la vida no tiene riesgos, no es mi propia vida. Para que la vida sea de uno debe estar en riesgo y debe poder ser destruida. Esto lleva a la pregunta teológica sobre la posibilidad del suicidio de Dios. Ello no es posible porque es inmortal pero entonces no es poderoso porque nuestro poder es el poder sobre la propia vida y sobre la posibilidad de terminar con ella. El hombre así es más poderoso que Dios. Lo mismo puede pensarse para las máquinas y la Inteligencia Artificial. No son lo suficientemente inteligentes porque no pueden suicidarse.

7E: Tenemos unas últimas preguntas relativas a cuestiones biográficas que, para nosotros, son bien importantes porque permiten comprender de una manera más cabal la producción intelectual. En algunos escritos menciona que fue parte de la cultura no oficial de la Rusia postsoviética. Querriamos saber cómo estas experiencias y cercanías con el *sots-art* dieron forma a sus interrogantes. A su vez, en *Obra de arte total Stalin* menciona que la escritura se dio en soledad, una tarea a la que se abocó en vez de aprovechar la oportunidad de familiarizarse con el “Nuevo Mundo” mientras dictaba clases en la Penn University de Filadelfia. Teniendo en cuenta que escribió el libro a fines de los años ochenta, cuando emergen con fuerza las ideas sobre el fin de la historia y la imposibilidad de alternativas a las miradas dominantes, preguntarse por el derrotero de un proyecto rupturista como el de las vanguardias (y proponer que, por un lado, no se esfumaron aunque, por el otro lado, sus proyectos se llevaron a cabo de una manera que no habían previsto o incluso deseado) no parece constituir una pregunta aislada sino en sintonía con su clima. ¿Tuvo interlocutores? ¿Cómo recibieron sus ideas de manera temprana?

BG: Respondo primero la última pregunta. Todos odiaron el libro. No fue tan malo porque hizo que no pasara desapercibido. Escribí el libro a fines de los años ochenta. Había emigrado a Occidente a principios de los ochenta o sea que los años de la Perestroika y de Gorbachov los viví fuera de Rusia, en Alemania. El interés en torno al arte ruso, que no existía en ese momento, surgió como consecuencia de las transformaciones vinculadas con la Perestroika. Viajé a Moscú y a San Petersburgo junto con historiadores del arte y curadores occidentales que comentaban que no les gustaba lo que encontraron porque tenían una idea singular en torno a la historia del arte ruso: hubo una valiosa vanguardia rusa interrumpida por el terror estalinista. La vanguardia tenía que realizar un retorno. Muchos volvieron a Occidente desilusionados porque no habían encontrado allí lo que esperaban hallar. Había una cuestión difícil de



explicar en relación con el hecho de que el proceso de desestalinización había comenzado desde los años cincuenta, se había prohibido mencionar el nombre de Stalin o divulgar su imagen, hasta el período de Gorbachov. En los años sesenta se revitaliza un débil Neomodernismo que se puede observar en la arquitectura que adoptó un estilo vanguardista similar al de la Bauhaus que a nadie satisfizo porque estas casas de paneles (*panel houses*) postestalinistas se percibían como inhumanas.

En simultáneo, la vida soviética era un fenómeno realmente exótico. En todo el mundo la vida cotidiana y el imaginario artístico se venían dominados por el modelo cultural estadounidense. La vida soviética era la única excepción: había canciones, imágenes, programas de televisión, textos literarios, historias diferentes. Ahora bien, el arte contemporáneo depende en gran medida de su contexto. ¿Podríamos comprender la obra de Andy Warhol sin haber visto a Marilyn Monroe en una película? Solo quienes habían vivido en algún momento en la Rusa Soviética tenían algún interés en el arte ruso postsoviético. Si el arte depende del contenido, entonces los artistas dan por sentado que el público tiene interés en su contexto y en sus vidas. Pero esto no es así porque el público tiene su propio contexto y sus propias vidas. Este fue un aprendizaje muy interesante para mí.

Volviendo al libro, quienes lo leyeron lo malinterpretaron porque casi nadie leyó el último capítulo. Esto se debió a que muy pocas personas estaban interesadas en el arte ruso contemporáneo o soviético. Y sigue sin interesarles. Se me tildó de mala persona por supuestamente escribir y comparar la vanguardia con el estalinismo o por comentarios celebratorios de Stalin.

7E: Fue una especie de gesto vanguardista que desafió el sentido común.

BG: Sí, pero luego comprendí que en realidad a nadie le interesaba el arte ruso. Muchas veces el foco está puesto en las denominadas culturas locales, pero creo que nuestra cultura contemporánea se funda en la competencia. Hoy en día, el arte se define desde Nueva York, Londres y París por quienes viven allí y en relación con esos ambientes específicos.

El arte estetiza algunos aspectos de la vida cotidiana de los lugares donde los artistas viven. Pero se carece de interés por las vidas cotidianas de otras personas. Por ello creo que todos tendrían que producir este tipo de arte desde los lugares donde viven. Los rusos deberían trabajar en Rusia. Y ello es lo que está sucediendo. Si bien allí no hay un mercado de arte, hay fundaciones muy importantes que financian la producción artística. Les he preguntado por qué invierten sumas tan grandes en el arte. Son de mi misma generación. Vivieron en la rusa soviética y cuando vivieron allí no lo apreciaron. Pero les gusta lo que los artistas hacen con ello. Hay una especie de relación extraña, psicológica, subjetiva y nostálgica con ese pasado. La inversión depende más de ese sentimiento que de un cálculo por lo redituable de la inversión. Conocí en Occidente a un coleccionista que sufría de insomnio y que al tocar algunas obras de arte lograba conciliar el sueño. Por eso, solo conservaba las obras que cumplían esta función. No se puede prever cómo se puede utilizar el arte.



7E: Por último, ¿tuvo algún maestro que marcó su trayectoria intelectual?

BG: No podría responderlo. Hay muchas influencias y hay diversas experiencias que marcan nuestra trayectoria y obra. Nunca se sabe qué puede influenciarnos. Como el caso del coleccionista con insomnio. Cuando daba clases en Alemania, en una ocasión una estudiante asistía a mis clases porque era el único momento en que podía dormir. Solo se trata de crear un ambiente para ejercer alguna influencia en la audiencia, para hacer posible un buen sueño.

