

ARTE EN FLUJO

Ensayos sobre la evanescencia del presente

BORIS GROYS

ARTE EN FLUJO

Ensayos sobre la evanescencia del presente

Traducción / Paola Cortes Rocca

CAJA **03**
NEGRA
FUTUROS
PRÓXIMOS

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial de
esta obra sin la autorización por escrito del editor.
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Groys, Boris
Arte en flujo / Boris Groys - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
224 p.; 20 x 13 cm.

Traducción de Paola Cortes Rocca
ISBN 978-987-1622-49-8

1. Arte. 2. Estudios Culturales. 3. Crítica de Arte. I. Cortes
Rocca, Paola, trad. II. Título.
CDD 306.47

Título original: *In the flow*

© Boris Groys, 2016
© Verso Books, 2016
© Caja Negra Editora, 2016

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján
Revisión y Corrección: Mariana Lerner





MODERNIDAD Y
CONTEMPORANEIDAD: REPRODUCCIÓN
MECÁNICA VS. DIGITAL

Nuestra época contemporánea parece ser diferente de cualquier otra época histórica en al menos un sentido: nunca antes la humanidad estuvo tan interesada en su propia contemporaneidad. La Edad Media se preocupaba por la eternidad, el Renacimiento por el pasado y la modernidad por el futuro. Nuestra época está interesada, fundamentalmente, en sí misma. La proliferación de museos de arte contemporáneo en todo el mundo es solo uno –aunque muy evidente– de los síntomas de este entusiasmo por el aquí y ahora. Al mismo tiempo, es el síntoma de una sensación muy extendida vinculada al desconocimiento de nuestra propia contemporaneidad. El proceso de globalización y el desarrollo de las redes de información que nos informan de eventos que tienen lugar en cualquier parte del mundo en tiempo real conducen a la sincronización de diferentes historias locales. Y nuestra contemporaneidad es el efecto de esta sincronización, un efecto que nos genera, cada vez, una sensación de sorpresa. No es el futuro el que nos sorprende. Estamos asombrados de nuestro tiempo, que nos



resulta de algún modo ominoso y anómalo. Es la misma sensación de sorpresa que experimentamos cuando vamos a un museo de arte contemporáneo y nos enfrentamos a mensajes, formas y actitudes extremadamente heterogéneos que poseen una sola cosa en común: ocurren aquí y ahora, son contemporáneos a nosotros. Esta experiencia de un presente compartido como algo conocido y ominoso es lo que diferencia a nuestra época de la modernidad, período en el que el presente se experimentaba como un momento de transición desde el pasado familiar hacia el futuro desconocido. Hay muchas formas de describir e interpretar la diferencia entre la época moderna y la contemporánea, pero yo analizaría esta diferencia como el contraste entre dos modos de reproducción: mecánica y digital. Según Walter Benjamin, *el original* es simplemente otro nombre para la presencia del presente, para algo que ocurre aquí y ahora.¹ Así, analizar nuestros diferentes modos de reproducir el original significa analizar nuestros diferentes modos de experimentar la presencia, la contemporaneidad, el estar co-presentes con el flujo temporal, con el acontecimiento original del tiempo, en el tiempo, y, en fin, analizar las técnicas que usamos para producir esa co-presencia.

REPRODUCCIÓN MECÁNICA

En su ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Benjamin asume la posibilidad de una reproducción perfecta, una reproducción que vuelva imposible distinguir visualmente entre el original y la copia. Una y otra vez en este texto, Benjamin insiste en su perfección. Habla de la reproducción mecánica como la "reproducción más

1. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011, traducción de Silvia Fehrmann.

perfecta",² capaz de dejar inalteradas las características visuales de la obra de arte original. Caben dudas respecto de que las técnicas de reproducción que existían en ese momento, o incluso las actuales, pudieran alcanzar realmente tal grado de perfección. Según Benjamin, sin embargo, la posibilidad ideal de una reproductibilidad técnica perfecta era más importante que las posibilidades técnicas realmente existentes en ese momento. La pregunta que surge es: ¿la extinción de la diferencia visual entre el original y la copia significa la extinción en sí de esta diferencia?

Sabemos que Benjamin contesta esta pregunta con una negativa. La desaparición de cualquier distinción visual entre el original y la copia –o, al menos, su desaparición potencial– no elimina otra diferencia invisible –pero no por eso menos real–: el original tiene aura y la copia no.³ El aura es, para Benjamin, la relación entre la obra de arte y su contexto externo. El original tiene un lugar particular –y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único. La copia es, en cambio, virtual, deslocalizada, ahistórica; desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial. Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo. La reproducción transpone la obra de arte en la trama de una circulación topológicamente indeterminada. Las formulaciones de Benjamin son muy conocidas:

Hasta la reproducción más perfecta tendrá siempre algo que falta: el *hit et nunc* [el aquí y ahora] de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar en el que se encuentra. (...) El *hit et nunc* del original constituye lo que se denomina su autenticidad. (...) Lo que hace a la autenticidad de una cosa es todo lo que resulta transmisible en su origen, desde su duración material hasta su condición de testimonio histórico.

2. *Ibíd.*

3. *Ibíd.*

La copia carece de autenticidad, entonces, no porque difiera visualmente del original, sino debido a que no está localizada y, por lo tanto, no está inscrita en la historia. Es por eso que para Benjamin la fotografía y, especialmente, el cine son las formas artísticas modernas por excelencia: desde su origen, están mecánicamente producidas y destinadas a una circulación topológicamente indeterminada. Según esta concepción, la época de la reproducción mecánica no puede producir ningún original, solo puede borrar la originalidad de los originales que ha heredado de otras épocas.

Ahora bien, desde la distancia histórica del presente, esta afirmación de la no-originalidad esencial de la modernidad resulta un tanto extraña porque la noción de originalidad yace en el centro mismo de la cultura y del arte moderno, especialmente del arte de vanguardia. De hecho, todo artista serio de vanguardia insistía en la originalidad de su arte. La falta de originalidad artística –entendida como imitación del pasado, incluyendo el pasado más reciente– era intensamente despreciada en el campo cultural de la vanguardia modernista. Sin embargo, la vanguardia artística usaba la noción de originalidad de un modo completamente diferente del modo en que lo utilizaba Benjamin.

El concepto benjaminiano de originalidad está obviamente enraizado en el concepto de naturaleza. No por casualidad, Benjamin recurre a la experiencia de estar en medio de un espléndido paisaje italiano como el modelo de una experiencia aurática que no puede reproducirse sin perder su “aquí y ahora”.⁴ Ser original significa, entonces, ser inimitable, irreproducible, natural, de hecho, en tanto la naturaleza se supone inimitable e irreproducible por medios técnicos. Así, incluso si Benjamin está dispuesto a aceptar que la naturaleza puede ser técnicamente reproducida

4. *Ibíd.*

y perfectamente simulada a nivel de su materialidad y de su forma visual, insiste en la imposibilidad de reproducir su aura, su inscripción en el aquí y ahora –su carácter de acontecimiento, podríamos decir. La relación entre el original y la copia es entendida aquí como una relación entre la naturaleza y la técnica. Y el aura de originalidad funciona como un momento de resistencia contra la invasión masiva de los medios de reproducción técnica en la naturaleza.

Esta apelación a la naturaleza como fuente de resistencia contra la cultura masiva, comercial y moderna es característica de otros autores importantes del mismo período, por ejemplo, de Clement Greenberg en “Vanguardia y *kitsch*”⁵ y, más tarde, en el análisis de la “industria cultural” de Theodor Adorno.⁶ Greenberg define la vanguardia, en última instancia, como mimética: si el arte clásico era la imitación de la naturaleza, entonces el arte de vanguardia es la imitación de esta imitación. Así, según Greenberg, la vanguardia mantiene su conexión interna con la naturaleza, incluso si lo hace de una manera indirecta e interrumpida, resguardándose así del ataque del kitsch cultural producido técnicamente. Adorno también cree que uno puede encontrar el origen del arte auténtico en la *beschädigte Natur* [naturaleza dañada] y en la nostalgia de una unidad armoniosa, verdadera y original entre el hombre y la naturaleza, incluso si afirma, al mismo tiempo, que tal unidad solo puede ser ilusoria y que la nostalgia por ella es necesariamente engañosa. Aún así, Adorno se refiere a la mimesis de la naturaleza –incluso si es meramente la mimesis de su *Beschädigung*, de su carácter dañado. Todas estas formulaciones no son tan

5. Clement Greenberg, “Vanguardia y *kitsch*”, en *Arte y cultura. Ensayos Críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, traducción de Justo G. Beramendi.

6. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007, traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

diferentes de las que utiliza Martin Heidegger en su ensayo "El origen de la obra de arte",⁷ donde define al arte como una *techné* que permite que la *physis* (la naturaleza oculta) se manifieste, se presente a sí misma, y lo haga en su auto-ocultamiento original, o, para usar el vocabulario adorniano, en su forma originalmente dañada. Esto significa que, de acuerdo con estos autores, la modernidad puede relacionarse con la originalidad, es decir, con la naturaleza, solo de manera negativa, demostrando la pérdida de originalidad –de aura– de la armonía natural, del desocultamiento original de la naturaleza.

Sin embargo, para la vanguardia artística, ser original no significaba relacionarse con la naturaleza. Por lo tanto, tampoco significaba ser inimitable e irreproducible en el futuro, sino solo ser históricamente nuevo. La noción de original funcionaba aquí como una noción expandida del copyright. De hecho, la producción de lo nuevo suponía desde el comienzo su sucesiva reproducción. Es por eso que la historia de la vanguardia es, entre otras cosas, una historia de interminables disputas sobre quién fue el primero, quién creó algo original y quién fue meramente un imitador. La vanguardia radical –desde Marinetti a Malévich o Mondrian– no quería restablecer una relación nueva –siquiera negativa– con la naturaleza (entendida como la pérdida del aura según Benjamin, como la naturaleza *beschädigte* o dañada, según Adorno, o como el ocultamiento del ser, según Heidegger). Por el contrario, quería romper por completo con la naturaleza en nombre del nuevo mundo industrial, y romper con la mimesis de la naturaleza en nombre de la invención de nuevas y antinaturales formas de arte y de vida. Es por eso que el principal procedimiento de la vanguardia fue la operación

7. Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte.

de reducción. La reducción abre el espacio para una reproducción más efectiva: es siempre más fácil reproducir algo simple que algo complicado.

Dentro del paradigma de la modernidad, definido por la reproducción mecánica, la presencia del presente puede experimentarse solo en un momento: el momento revolucionario, el momento aurático de reducción que abre el camino para la reproducción posrevolucionaria de las consecuencias de esta reducción. Es por eso que la modernidad es una época de deseo permanente por la revolución, por ese momento revolucionario de pura presencia entre el pasado histórico y el futuro que se repite. No es casualidad, tampoco, que este deseo haya encontrado su expresión última en la teoría de la revolución permanente, en la visión de una reproducción mecánica del momento revolucionario mismo.

REPRODUCCIÓN DIGITAL

A primera vista, la digitalización parece garantizar la reproducción precisa y literal de un texto o una imagen y de su circulación en las redes de información de manera más efectiva que cualquier otra técnica conocida. Aparece así solo como una versión mejorada tecnológicamente de la reproducción mecánica. Sin embargo, no es tanto la imagen digital o el texto mismo, sino el archivo de imagen [*image file*] o el archivo de texto [*text file*] –es decir, la información digital [*digital data*]– lo que se mantiene idéntico durante el proceso de reproducción y distribución. Pero el archivo no es una imagen, el archivo de una imagen no se ve. La imagen digital es un efecto de la visualización del archivo de imagen, que es invisible, o de la información digital, invisible también. Por lo tanto, una imagen digital no puede ser meramente exhibida o copiada –como sí puede serlo una imagen “reproducida

mecánicamente”-, sino que requiere siempre una puesta en escena o una performance. Aquí la imagen empieza a funcionar como una pieza musical cuya partitura nunca es idéntica a la pieza –la partitura no es audible sino silente–: la música debe ser ejecutada para que se la escuche. Podríamos decir que la digitalización ha convertido a las artes visuales en artes performáticas.

Pero este carácter performático de la reproducción digital implica que la identidad visual entre el original y la copia –o, mejor dicho, la identidad visual entre las diferentes copias digitales– no puede garantizarse. Así como una ejecución o performance musical es siempre diferente de una ejecución previa de la misma partitura, una imagen o un texto digitalizados aparecen siempre bajo una forma nueva, según los formatos y el software que un/a usuario/a particular utilice cuando provoca que la información digital aparezca en una pantalla. La visualización de la información digital es siempre un acto de interpretación del usuario o usuaria de Internet. No me refiero aquí a la interpretación como una interpretación del contenido, es decir, del significado de esta información, sino más bien a la interpretación de su forma. Y tal interpretación no puede someterse a ninguna crítica porque no puede ser comparada visualmente con el original; el original es invisible. En el caso de la reproducción mecánica, por otro lado, el original es visible y puede compararse con la copia, por lo tanto, la copia puede corregirse y se puede reducir cualquier distorsión respecto del original. Sin embargo, si el original es invisible, una comparación de este tipo es imposible. Cada acto de visualización de la información digital mantiene una relación incierta con el original; podríamos incluso decir que cada visualización se convierte en un original. Bajo las condiciones de la era digital, los usuarios y usuarias de Internet son responsables por la aparición o desaparición de imágenes y textos digitalizados en las pantallas de sus computadoras. Las imágenes

digitalizadas no existen a menos que como usuarios les demos cierto “aquí y ahora”. Esto significa que cada copia digital tiene su “aquí y ahora”: un aura de originalidad que una copia mecánica no posee. De manera que, debido a la digitalización, el vínculo entre el original y la copia ha cambiado de un modo radical, y este cambio puede describirse como un momento de quiebre entre la modernidad y la contemporaneidad.

Le otorgamos presencia a la información digital a través de nuestra acción manual en un teclado de computadora. Este acto involucra a la naturaleza, en tanto involucra a nuestro cuerpo natural; la copia mecánica, por el contrario, no se produce manualmente. Al clicar sobre los nombres de diferentes archivos y links, convocamos información que es invisible *per se* y le damos cierta forma y cierto lugar en nuestra pantalla. Podríamos hablar aquí de una *techné* –en el sentido heideggeriano– que el usuario aplica para dejar que aparezcan cosas que, de otro modo, permanecerían ocultas [*physis*]. En este sentido, se puede hablar de un regreso a la naturaleza a través de la digitalización, porque la operación de reproducción se efectúa manualmente. Y una copia producida manualmente es, por definición, distinta en términos visuales de otras copias producidas manualmente; una diferencia que la reproducción mecánica estaba destinada a eliminar. Sin embargo, sostengo que la época digital no solo produce un retorno a la naturaleza, sino un retorno a lo sobrenatural. Hacemos que los archivos digitales aparezcan al clicar sobre sus nombres de igual modo que, en la Antigüedad, invocábamos a los espíritus llamándolos por sus nombres.

Ahora bien, no solo hacemos que los espíritus –buenos o malos espíritus, dioses o demonios– se vuelvan visibles para nosotros, también nosotros nos volvemos visibles para ellos. Y esto es precisamente lo que ocurre hoy cuando utilizamos Internet para convocar información invisible: nos volvemos visibles, rastreables para los espíritus que

convocamos. La era digital es, en primer lugar y antes que nada, una época de vigilancia digital en tiempo real. Cada presentación de información digital, cada producción de una imagen-copia digital es, al mismo tiempo, la creación de nuestra propia imagen, un acto de autovisualización. Al hacer una copia digital, hago una copia de mí mismo y le ofrezco esta copia a un espectador invisible, oculto tras la superficie de la pantalla de mi computadora personal. Esta es la diferencia fundamental entre la reproducción mecánica y la digital. La reproducción mecánica suponía también cierto control sobre su uso personal. Pero este control era estadístico: uno podía rastrear el número de copias vendidas de cierto ítem y, por lo tanto, la conducta de ciertos grupos. En este caso, el observador era el mercado. Ahora bien, como observador, el mercado es muy poco específico, entre otras cosas justamente debido a la dificultad para distinguir entre el original y la copia, y entre las diferentes copias del mismo original.

En la actualidad, volvemos al reino no solo de la naturaleza o de la *physis*, sino incluso al de la metafísica. En realidad, estamos casi volviendo a la condición medieval de un control divino total. En lugar de la naturaleza y la teología, tenemos Internet y las teorías conspirativas. Tal como propuso Nietzsche en su pasaje que incluye el famoso "Dios ha muerto", hemos perdido al espectador de nuestras almas y, debido a eso, el alma misma. Luego de Nietzsche, y durante la época de la reproducción mecánica, se habló mucho sobre esta muerte de la subjetividad. Escuchamos de Heidegger que *die Sprache spricht* ["el lenguaje habla"], en lugar de ser el individuo el que usa el lenguaje. Escuchamos de Marshall McLuhan que el mensaje del medio socava, subvierte y cambia de dirección cada mensaje individual transmitido a través de ese medio. Más tarde, la deconstrucción derrideana y las máquinas deseantes de Deleuze nos quitaron las últimas ilusiones respecto de la posibilidad de estabilizar un

mensaje individual. Dominar la comunicación es, según la teoría moderna sobre medios, una ilusión subjetiva. Esta incapacidad del sujeto para formular, estabilizar y comunicar un mensaje a través de los medios es habitualmente caracterizada como la muerte del sujeto. Sin embargo, tenemos, una vez más, un espectador universal ya que nuestras "almas digitales" o "virtuales" son rastreadas individualmente. Estas "almas virtuales" son reproducciones digitales de nuestra conducta off-line, reproducciones que podemos controlar solo de modo parcial. Nuestra experiencia de la contemporaneidad se define no tanto por la presencia de las cosas ante nosotros como espectadores, sino más bien por la presencia de nuestras almas virtuales ante la mirada del espectador oculto.



**CAJA
NEGRA**

www.cajanegraeditora.com.ar

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en julio
de 2016 en Elías Porter y Cía. S.R.L., Plaza 1202,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

