

VOLVERSE PÚBLICO

Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea

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
Volverse público: las transformaciones del arte
en el ágora contemporánea / Boris Groys
1a ed. 4a. reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Caja Negra, 2019.
208 p.; 19x12,5 cm.
Traducido por: Paola Cortes Rocca
ISBN 978-987-1622-30-6

1. Arte. I. Groys, Boris II. Cortes Rocca, Paola,
trad. III. Título
CDD 701

Título original: *Going Public*
© Boris Groys
© Caja Negra Editora, 2014-2019

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

BORIS GROYS

VOLVERSE PÚBLICO


Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea

Traducción / Paola Cortes Rocca


CAJA 03
NEGRA
FUTUROS
PRÓXIMOS



POLÍTICA DE LA INSTALACIÓN



Actualmente es habitual homologar el campo del arte con el mercado del arte, y pensar la obra fundamentalmente como una mercancía. El hecho de que el arte funcione en el contexto del mercado artístico y de que cada obra de arte sea una mercancía es indiscutible; el tema es que el arte se produce y se exhibe para aquellos que no son coleccionistas y que son, de hecho, los que constituyen la mayor parte del público del arte. El típico visitante de una muestra raramente ve la obra colgada como si fuera una mercancía. Al mismo tiempo, la cantidad de exhibiciones a gran escala –bienales, trienales, Documentas, Manifestas– crece constantemente. A pesar de la gran cantidad de dinero y de energía puesta en estas exhibiciones, ellas no están hechas fundamentalmente para los compradores de arte sino para el público, para el visitante anónimo que probablemente nunca compre una obra. De igual modo, las ferias de arte, que están hechas explícitamente para los compradores de arte, se transforman



cada vez más en acontecimientos públicos, atrayendo así a un espectador con muy poco interés en adquirir obra o sin posibilidades económicas de hacerlo. Así, el sistema del arte va en camino a transformarse en parte de aquella cultura de masas que durante mucho tiempo contempló y analizó a la distancia. El arte se vuelve parte de la cultura de masas, no como fuente de obras que serán comercializadas en el mercado del arte sino como práctica de la exhibición, combinada con arquitectura, diseño y moda –tal como lo anticipaban los pioneros de la vanguardia, los artistas de la Bauhaus, los Vkhemas y otros, ya en los años veinte. Así, el arte contemporáneo puede entenderse principalmente en tanto práctica de la exhibición. Esto significa, entre otras cosas, que hoy es cada vez más difícil diferenciar entre dos figuras centrales del mundo del arte contemporáneo: el artista y el curador.

La división tradicional del trabajo dentro del sistema del arte estaba clara. Las obras eran producidas por los artistas y seleccionadas y exhibidas por los curadores. Pero al menos desde Duchamp, esta división del trabajo ha colapsado. Hoy ya no hay ninguna diferencia “ontológica” entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte. Por lo tanto surge esta pregunta: ¿es posible diferenciar el rol del artista y el del curador cuando no hay diferencia entre la producción y la exhibición estética? Y si lo es, ¿cómo es posible identificar esa diferencia? Yo diría que esta distinción es todavía posible. Y me gustaría argumentar a partir del análisis de la diferencia entre la exhibición estándar y la instalación artística. Se entiende que una exhibición típica es una acumulación de objetos de arte ubicados uno junto a otro en un espacio de exhibición, para ser vistos de manera sucesiva. En este caso, el espacio de exhibición funciona como una extensión del espacio

urbano, público y neutral, como una suerte de callecita lateral en la que el transeúnte puede ingresar pagando una entrada. El movimiento del visitante en el espacio de la exhibición es similar al de alguien que camina por la calle y observa la arquitectura de las casas que están a un lado y al otro. No es casual que Walter Benjamin haya organizado su "Proyecto de los pasajes" alrededor de esta analogía entre el paseante urbano y el visitante de una muestra. En este lugar, el cuerpo del observador permanece ajeno al arte: el arte tiene lugar frente a sus ojos, a través de un objeto de arte, una performance o una película. Así, el espacio de la exhibición se concibe como un lugar vacío, neutral y público, una propiedad simbólica del público. La única función de tal espacio es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante.

El curador administra este espacio de exhibición en nombre del público, como su representante. Por lo tanto, el rol del curador es salvaguardar el carácter público de este espacio y, a la vez, traer las obras a este lugar para hacerlas públicas, accesibles al público. Es obvio que una obra individual no puede reafirmar su presencia por sí misma, forzando al espectador a que la mire. Carece de la vitalidad, energía y salud para hacerlo. En su origen, parece que la obra de arte está enferma y desamparada; para verla, los espectadores deben ser guiados hasta ella como esos visitantes que son llevados por el personal del hospital a ver a un paciente que está postrado. No es casualidad que la palabra "curador" esté ligada etimológicamente a "cura": la curaduría es una cura. La curaduría cura la incapacidad de la imagen, su incapacidad para exhibirse a sí misma. Por lo tanto, la práctica de la exhibición es la cura que sana la imagen originalmente enferma, que le da presencia, visibilidad. Trae la imagen ante los ojos del público y la convierte en objeto del juicio de ese público. Sin embargo, uno

puede decir que la función curatorial es un suplemento, en el sentido del *pharmakon* derridiano: cura la imagen y a la vez contribuye a su enfermedad.¹ El potencial iconoclasta de la cura se dirigió inicialmente sobre los antiguos objetos sagrados, presentándolos como simples objetos artísticos en los espacios de exhibición neutrales y vacíos, del museo moderno o de la *Kunsthalle*.² De hecho son los curadores –incluyendo los curadores de los museos– los que originalmente produjeron arte, en el sentido moderno de la palabra. Los primeros museos de arte –fundados a fines del XVIII y comienzos del XIX y desarrollados durante el XIX debido a las conquistas coloniales y los saqueos a las culturas no europeas– coleccionaban toda suerte de objetos “bellos” y funcionales, usados previamente para rituales religiosos, decoración de interiores o como signos de riqueza personal, y los exhibían como obras de arte, es decir, como objetos desfuncionalizados y autónomos, montados meramente para de ser vistos. Todo el arte surge como diseño, ya sea diseño religioso o diseño del poder. En la época moderna, también el diseño precede al arte. Cuando hoy uno mira arte moderno en los museos, se da cuenta de que lo que está ahí para ser visto como arte moderno es, antes que nada, una serie de fragmentos de diseño desfuncionalizados, diseño de la cultura de masas –desde el mingitorio de Duchamp hasta las *Brillo Boxes* de Warhol– o diseño utópico que, desde Jugendstil hasta Bauhaus, desde la vanguardia rusa hasta Donald Judd, busca dar forma a la “nueva vida” del porvenir. El arte es diseño que se ha vuelto disfuncional porque la sociedad que lo sustentaba ha sufrido un colapso histórico, como el Imperio Inca o la Rusia soviética.

1. Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

2. En alemán: sala de arte o galería. [N. de la T.]

En el curso de la época moderna, sin embargo, los artistas comenzaron a afirmar la autonomía del arte, entendiéndola como autonomía respecto de la opinión pública y del gusto del público. Los artistas exigían el derecho a tomar decisiones soberanas respecto del contenido y la forma de su trabajo, más allá de cualquier explicación o justificación *vis-à-vis* del público. Ese derecho les fue concedido pero hasta cierto punto. La libertad de crear arte de acuerdo a la propia voluntad soberana no garantiza que el trabajo del artista también sea exhibido en un espacio público. La inclusión de cualquier obra en una exhibición pública debe ser, al menos potencialmente, públicamente explicada y justificada. Aunque el artista, el curador y el crítico son libres de argumentar a favor o en contra de la inclusión de ciertas obras, cada una de esas explicaciones y justificaciones atenta contra el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte modernista aspiraba a ganar. Cada discurso que legitima una obra y su inclusión en una exhibición pública como una más en el mismo espacio puede ser visto como un insulto a esa obra. Es por eso que se considera al curador como el que sigue apareciendo entre la obra y el espectador, restándole poder al artista y también al espectador. Por esta razón, el mercado del arte parece ser más favorable que el museo o la *Kunsthalle* al arte moderno y autónomo. En el mercado del arte, las obras circulan de manera singular, descontextualizadas, sin curaduría, lo cual aparentemente les da la oportunidad de demostrar, sin mediación, su origen soberano. El mercado del arte funciona de acuerdo con las reglas del *potlatch*, tal como las describieron Marcel Mauss y Georges Bataille. La decisión soberana del artista de hacer una obra más allá de su justificación queda superada por la decisión soberana del comprador privado de pagar por esa obra cierta cantidad de dinero, más allá de cualquier comprensión.

Ahora bien, la instalación artística no circula sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, películas, etc. Al mismo tiempo, cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición. La instalación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición. Puede ser una exhibición estándar y curada pero su espacio está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que, supuestamente, no tiene que justificar públicamente la selección de los objetos que incluyó o la organización de la totalidad del espacio de la instalación. Con frecuencia se le niega a la instalación el estatuto de una forma estética específica porque no es obvio a qué medio pertenece. Los medios artísticos tradicionales se definen por un soporte material específico: tela, mármol o película. El soporte material del medio instalación es el espacio mismo. Esto no significa, sin embargo, que la instalación sea de algún modo, "inmaterial". Por el contrario, la instalación es lo material *par excellence* ya que es espacial y su ser en el espacio es la definición más general del ser material. La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. Aquí la distinción entre el objeto de arte y el objeto ordinario se vuelve insignificante. Lo que, en cambio, se vuelve crucial es la distinción entre un espacio de instalación mercantilizado y un espacio público no mercantilizado. Cuando Marcel Broodthaers presentó su instalación *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Museo Moderno, Departamento de Águilas] en el Düsseldorf Kunsthalle en 1970, puso un letrero junto a cada cosa exhibida que decía: "Esta no

es una obra de arte". Sin embargo, como totalidad, esta instalación ha sido considerada, con razón, una obra de arte. Demuestra una cierta selección, una cadena de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones y uno puede ver entonces una analogía con una exhibición curada. Pero ese es justamente el punto: aquí, la selección y el modo de representación es una prerrogativa soberana únicamente del artista, está basada exclusivamente en decisiones personales y soberanas que no necesitan más explicación o justificación. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual hacia el espacio mismo de la exhibición.

Esto significa que la instalación artística es un espacio en el que la diferencia entre la libertad soberana del artista y la libertad institucional del curador se vuelven inmediatamente visibles. El régimen bajo el cual opera el arte en nuestra cultura occidental contemporánea es generalmente concebido como un régimen que le otorga libertad al arte. Pero la libertad artística significa algo diferente para el curador y para el artista. Como mencioné, el curador –incluyendo el así llamado curador independiente– elige, a fin de cuentas, en nombre del público democrático. En realidad, para ser responsable con el público, un curador no necesita ser parte de una institución fija: él o ella ya es, por definición, una institución. Por lo tanto, el curador tiene la obligación de justificar públicamente sus elecciones (y puede ser que no logre hacerlo). Por supuesto, se supone que el curador tiene la libertad de presentar sus razones al público, pero esta libertad para la discusión pública no tiene nada que ver con la libertad artística, entendida como la libertad de tomar decisiones artísticas privadas, individuales, subjetivas y soberanas más allá de cualquier argumentación, explicación o justificación. Bajo el régimen de

libertad artística, cada artista tiene el derecho soberano de producir arte exclusivamente de acuerdo con su imaginación. La decisión soberana de hacer arte de tal o cual manera es generalmente aceptada por la sociedad liberal occidental como una razón suficiente para asumir que la práctica del artista es legítima. Por supuesto, una obra puede ser criticada y rechazada pero solo puede rechazarse como totalidad. No tiene sentido criticar elecciones particulares, inclusiones o exclusiones hechas por el artista. En este sentido, el espacio total de una instalación artística puede rechazarse por completo. Para volver al ejemplo de Broodthaers: nadie podría criticar al artista por pasar por alto en su instalación tal o cual imagen específica de tal o cual águila particular.

Puede decirse que en la sociedad occidental la noción de libertad es profundamente ambigua, no solo en el terreno estético sino también en el político. En occidente, se considera que la libertad es la posibilidad de tomar decisiones privadas y soberanas en muchos dominios de la práctica social como el consumo personal, la inversión del propio dinero, o la libertad para elegir una religión. Pero en otras zonas, especialmente del campo político, se considera a la libertad fundamentalmente como libertad de expresión pública garantizada por la ley –como libertad no soberana, condicional e institucional. Obviamente, las decisiones privadas y soberanas de nuestra sociedad están controladas en cierta medida por la opinión pública y las instituciones políticas (todos conocemos el famoso slogan “lo privado es político”). Y sin embargo, por otra parte, la discusión política abierta resulta interrumpida, una y otra vez, por las decisiones privadas y soberanas de los actores políticos y manipulada por intereses privados, que así privatizan lo político. El artista y el curador encarnan, muy conspicuamente, estos dos tipos de libertad: la

libertad de producción estética, soberana, incondicional y sin responsabilidad pública; y la libertad de la curaduría, institucional, condicionada y públicamente responsable. Es más, esto implica que la instalación artística –en la que el acto de producción artística coincide con el acto de presentación– se vuelve un excelente ámbito de experimentación para revelar y explorar las ambigüedades que yacen en el corazón mismo del concepto occidental de libertad. Por eso, en las últimas décadas asistimos a la emergencia de proyectos curatoriales innovadores que parecen darle mayor poder al curador para actuar de una manera soberana y autoral. Y hemos visto la emergencia de prácticas estéticas que buscan plantearse como en colaboración, descentralizadas, sin autoría, democráticas.

Incluso hoy en día se considera que la instalación artística es una forma que permite al artista democratizar su arte, asumir responsabilidad pública, empezar a actuar en nombre de una cierta comunidad o incluso de la sociedad como totalidad. En este sentido, la emergencia de la instalación artística parece marcar el fin de la afirmación modernista sobre la autonomía y la soberanía. La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, el trabajo en red, la educación y demás. Pero este análisis de la práctica estética de la instalación tiende a pasar por alto el acto simbólico de privatización del espacio público de la exhibición que *antecede* al acto de abrir el espacio de la instalación a una comunidad de visitantes. Como he mencionado, el espacio de la exhibición estándar es simbólicamente una propiedad pública y el curador que lo administra actúa en nombre de la opinión pública.

El visitante de la exhibición permanece en su propio territorio en tanto dueño simbólico del espacio en el que las obras se ponen a disposición de su mirada y de su juicio. Por el contrario, el espacio de la instalación artística es, simbólicamente, propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. El visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio. El visitante se vuelve un expatriado que debe entregarse a una ley extranjera, a una ley que es sancionada por el artista. Aquí, el artista actúa como legislador, como soberano del espacio de la instalación, incluso –y quizás especialmente– si la ley que el artista le da a la comunidad es una ley democrática.

Podría decirse que la práctica de la instalación revela el acto de violencia soberana e incondicional que inicialmente insta a cualquier orden democrático. Sabemos que el orden democrático nunca surge de un modo democrático; el orden democrático siempre emerge como resultado de una violenta revolución. Instalar una ley es romper otra. El primer legislador nunca puede actuar de un modo legítimo, instala el orden político pero no pertenece a él. Permanece externo a ese orden incluso si decide luego entregarse a él. El autor de una instalación artística es también ese legislador que le da a la comunidad de visitantes el espacio para constituirse a sí misma y que define las reglas a las que esa comunidad deberá someterse, pero lo hace sin pertenecer a esa comunidad, permaneciendo exterior a ella. Y esto sigue siendo cierto incluso si el artista decide integrarse a la comunidad que ha creado. Este segundo paso no debería conducirnos a pasar por alto el primero, el de la soberanía. No debería olvidarse que después de iniciar cierto orden, cierta *politeia*, cierta comunidad de visitantes, el artista que produjo la instalación debe apoyarse en la institución

arte para mantener este orden, para patrullar la fluida *politeia* de los visitantes de la instalación. Con respecto al rol de la policía del Estado, Jacques Derrida sugiere en uno de sus libros (*La force des lois / Fuerza de ley*) que, aunque se espera que la policía solo supervise el funcionamiento de las leyes, está de hecho involucrada en la creación de las leyes que debería meramente supervisar. Mantener una ley implica también reinventar permanentemente esa ley. Derrida trata de mostrar que el acto soberano, violento y revolucionario de instalar la ley y cierto orden nunca puede ser completamente borrado después; ese acto de violencia fundacional puede ser –y será– activado nuevamente. Esto es especialmente obvio ahora, en nuestra época de exportación violenta, instauración y mantenimiento de la democracia. Uno no debe olvidar que el espacio de la instalación es movable. La instalación artística es un no-lugar específico, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier período de tiempo. Y no deberíamos ilusionarnos con que puede haber algo así como un espacio de instalación caótico, dadaísta, estilo Fluxus, libre de cualquier control. En su famoso tratado *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* [*Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos*],³ el Marqués de Sade presenta una visión de una sociedad perfectamente libre que ha abolido todas las leyes existentes e instalado solamente una: todo el mundo debe hacer lo que quiera, incluso cometer crímenes de cualquier tipo. Lo que es especialmente interesante es cómo, al mismo tiempo, Sade marca la necesidad de hacer aplicar la ley, para prevenir los intentos reaccionarios de algunos ciudadanos tradicionalistas que quieren volver al viejo estado represivo en el que se protege la familia y se prohíbe el

3. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, Barcelona, Tusquets, 1988.

crimen. Por lo tanto, también necesitamos que la policía defienda los delitos contra la reaccionaria nostalgia por el viejo orden moral.

Y aun así, el acto violento de constituir una comunidad organizada democráticamente no debería ser interpretado en contradicción con su naturaleza democrática. La libertad soberana es evidentemente no-democrática, y por eso también parece ser antidemocrática. Sin embargo –incluso si pareciera paradójico a primera vista–, la libertad soberana es una precondition necesaria para la emergencia de cualquier orden democrático. Nuevamente, la práctica de la instalación es un buen ejemplo de esta regla. La típica muestra de arte deja solo al visitante individual, permitiéndole confrontar y contemplar personalmente los objetos de arte exhibidos. Al moverse de un objeto a otro, ese visitante individual necesariamente pasa por alto la totalidad del espacio de la exhibición, incluyendo su propia posición en él. Una instalación estética, por el contrario, construye una comunidad de espectadores justamente debido al carácter holístico, unificador del espacio de la instalación. El verdadero visitante de una instalación de arte no es un individuo aislado sino una colectividad de visitantes. El espacio de arte como tal, solo puede ser percibido por una masa –una multitud, si se quiere– que se vuelve parte de la muestra para cada visitante individual y viceversa.

Hay una dimensión de la cultura masiva, habitualmente pasada por alto, que se vuelve especialmente evidente en el contexto del arte. Un concierto de música pop o la proyección de una película crea comunidad entre su público. Los miembros de estas comunidades transitorias no se conocen entre sí; la estructura de la comunidad es accidental; no es claro de dónde vienen y a dónde van sus miembros, que tienen poco para decirse, carecen de una identidad compartida o de una

historia previa que les dé recuerdos comunes y sin embargo, constituyen una comunidad. Estas comunidades se parecen a las de los viajeros de un tren o de un avión. Para decirlo de otro modo: estas comunidades son radicalmente contemporáneas –más que las comunidades religiosas, políticas o laborales. Todas las comunidades tradicionales se basan en la premisa de que sus miembros están vinculados, desde el comienzo, a algo que surge del pasado: una lengua común, una fe en común, una historia política o una crianza compartida. Tales comunidades tienden a establecer barreras entre sí mismas y los extraños con los que no comparten un pasado común.

La cultura de masas, por el contrario, crea comunidades más allá de cualquier pasado en común (son un nuevo tipo de comunidades no-condicionadas) y esto revela su inmenso potencial para la modernización –algo que frecuentemente es pasado por alto. Sin embargo, la cultura de masas en sí no puede concebir ni desplegar completamente este potencial porque las comunidades que crea no tienen suficiente conciencia de sí mismas como tales. Puede decirse lo mismo sobre las masas que circulan en los típicos espacios de las galerías de arte y los museos contemporáneos. Frecuentemente se dice que el museo es elitista. Siempre me asombró esta opinión, tan en contra de mi propia experiencia como parte de la masa de visitantes que circula constantemente por las exhibiciones y las salas de los museos. Cualquiera que alguna vez haya prestado atención al estacionamiento de un museo o haya tratado de dejar un abrigo en el guardarropas de un museo, o haya ido al baño en un museo tiene suficientes razones para dudar del carácter elitista de esta institución (en especial en el caso de museos que se consideran particularmente elitistas como el Metropolitan Museum o el MoMA en Nueva York). Hoy, el flujo

del turismo global convierte esa afirmación sobre el carácter elitista que alguna vez pudiera haber tenido el museo en una presunción ridícula. Y si este flujo evita una muestra en particular, su curador no estará del todo contento, no se sentirá elitista sino decepcionado por no haber logrado llegar a las masas. Pero esas masas no se piensan a sí mismas como tales, no constituyen ningún tipo de *politeia*. La perspectiva del que va a un concierto de pop o del que va al cine está demasiado bien dirigida –hacia el escenario o hacia la pantalla– como para permitirle percibir y reflexionar adecuadamente sobre el espacio en el que se encuentra o acerca de la comunidad a la que se integra. Este es el tipo de reflexión que provoca el arte contemporáneo de avanzada, ya sea una instalación o un proyecto curatorial experimental. La separación espacial relativa que provee el espacio de la instalación no supone un giro fuera del mundo sino más bien una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas. El espacio de arte contemporáneo es un espacio en el que las multitudes se pueden ver y autocelebrar, como Dios o los reyes lo hicieron en tiempos previos en las iglesias y en los palacios (*Museum Photographs* de Thomas Struth captura muy bien esta dimensión del museo, esta emergencia y disolución de las comunidades transicionales).

Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora. La instalación es, sobre todo, una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin, y por lo tanto, un lugar para la emergencia del aura, para la “iluminación profana”. En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instala-

ción retira una copia de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca –aunque sea temporariamente– en un contexto cerrado, fijo y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido “aquí y ahora”. Nuestra condición contemporánea no puede reducirse a “la pérdida del aura” de la circulación de la copia alejada de su “aquí y ahora”, tal como lo describe el famoso ensayo de Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.⁴ Más bien, la época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones.

Benjamin compartía la creencia del arte modernista elevado, en un contexto único y normativo para el arte. Bajo este presupuesto, perder su contexto único y original implica para una obra perder su aura para siempre, volverse ella misma una copia de sí. Re-auratizar una obra particular requeriría la sacralización del espacio completo –topológicamente indeterminado– de la circulación masiva de la copia, proyecto totalitario y fascista. Este es el principal problema que puede encontrarse en el pensamiento benjaminiano: percibe el espacio de la circulación masiva de la copia –y la circulación masiva en general– como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insiste en la reconocibilidad visual de la identidad de la copia como tal según el modo en que circula en nuestra cultura contemporánea. Pero ambos presupuestos del texto de Benjamin son cuestionables. En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado. Por ejemplo,

4. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Iluminaciones. Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

un fragmento de película puede pasarse en un cine y después convertirse a formato digital y aparecer en la página web de alguien, o mostrarse durante una conferencia, o ser mirado por un particular en el televisor del living, o ubicarse en el contexto de una instalación en el museo. Así, a través de diferentes contextos y medios, este fragmento de película es transformado por diferentes lenguajes, distintos tipos de software, diferentes cortes de pantalla, diferentes ubicaciones en el espacio de una instalación, etc. En todos esos momentos, ¿estamos frente al mismo fragmento filmico? ¿Es la misma copia de la misma copia del mismo original? La topología de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de las imágenes es extremadamente heterogénea. Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por esas redes, y alteradas visualmente en cada instancia. El estatuto de copia se vuelve una convención cultural cotidiana así como ocurría antes con el estatuto del original. Benjamin sugiere que la nueva tecnología es capaz de producir copias con mayor fidelidad al original cuando, de hecho, ocurre lo contrario. La tecnología contemporánea piensa en generaciones y en transmitir grandes volúmenes de información desde una generación de hardware y software a la siguiente. La noción metafórica de “generación” tal como se usa hoy en el contexto de la tecnología es especialmente reveladora. Donde hay generaciones, también hay conflictos edípicos generacionales. Todos nosotros sabemos lo que significa transmitir cierta herencia cultural desde una generación de estudiantes a otra.

Somos incapaces de estabilizar la copia como copia, así como somos incapaces de estabilizar el original como original. No hay copias eternas tal como no hay originales eternos. La reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada

por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes. Cada cambio de contexto, cada cambio de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En este sentido, una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. Cada copia es en sí misma un *flâneur* experimentando, una y otra vez, su propia "iluminación profana" que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas. Es, quizás, la misma copia pero se transforma en diferentes originales. Esto muestra que el proyecto posmoderno –inspirado por Benjamin– que reflexiona sobre el carácter repetitivo, iterativo y reproductivo de una imagen es tan paradójico como el proyecto moderno de reconocer lo original y lo nuevo. Esta es también la razón por la cual el arte moderno tiende a parecer muy nuevo incluso si –o mejor, porque– se dirige contra la noción de lo nuevo. Nuestra decisión de reconocer cierta imagen o bien como original o bien como copia depende del contexto, de la escena en la que se toma esta decisión. Esta decisión es siempre una decisión contemporánea; no pertenece al pasado ni al futuro sino al presente. Y esta decisión es también siempre soberana. De hecho, la instalación es un espacio para tal decisión donde emerge el "aquí y ahora" y tiene lugar la iluminación profana de las masas.

Por lo tanto, uno puede decir que la práctica de la instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático –en el que las masas o las multitudes se revelan a sí mismas para sí mismas– de las decisiones privadas y soberanas del artista en tanto legislador de ese espacio. Esto era algo bien conocido por los pensadores de la antigua Grecia, tal como lo era para los que iniciaron las primeras revoluciones

democráticas. Pero recientemente este saber quedó, de algún modo, suprimido por el discurso político dominante. Especialmente a partir de Foucault, tendemos a identificar el poder con entidades, estructuras, reglas y protocolos impersonales. Sin embargo, esta fijación en los mecanismos impersonales del poder nos conduce a pasar por alto la importancia de decisiones individuales y soberanas y acciones que tienen lugar en espacios privados y heterotópicos (para usar otro término introducido por Foucault). Así, el poder moderno y democrático tiene orígenes meta-sociales, meta-públicos, heterotópicos. Como se mencionó, el artista que diseña cierto espacio de instalación es un extranjero respecto de ese espacio; es heterotópico respecto de ese espacio. Pero el que está afuera no es necesariamente alguien que tiene que ser incluido para tener algún poder. Hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública. Y sería un error pensar que este tipo de poderosa exterioridad puede ser completamente eliminada a través del progreso moderno y de las revoluciones democráticas. El progreso es racional. Pero no por casualidad, nuestra cultura supone que el artista está loco, o al menos está obsesionado. Foucault pensó que los curanderos, brujos y profetas ya no tenían un lugar prominente en nuestra sociedad y se volvieron figuras excluidas, confinadas a las clínicas psiquiátricas. Pero nuestra cultura es, fundamentalmente, una cultura de la fama, y uno no puede volverse famoso sin estar loco (o al menos pretender estarlo). Obviamente, Foucault leyó demasiados libros científicos y solo unas pocas revistas de chimentos, porque en ese caso hubiera sabido cuál

era el verdadero espacio social que la gente loca tiene hoy en día. Es bien sabido también que la élite política contemporánea es parte de la cultura de la farándula global, es decir que es exterior a la sociedad que rige. Esta élite es global, extra-democrática, trans-estatal, exterior a cualquier comunidad organizada democráticamente, paradigmáticamente privada y, de hecho, estructuralmente loca, insana.

Ahora, estas reflexiones no deberían ser malinterpretadas como una crítica que hago a la instalación como forma estética, a partir de demostrar su carácter soberano. El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas (de todas maneras las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo). La función del arte es, en cambio, mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto. Al asumir una responsabilidad estética de una manera muy explícita, por medio del diseño del espacio de la instalación, el artista revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política, en la mayoría de los casos, trata de esconder. El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias como una tensión entre libertad soberana e institucional. La instalación artística es así un espacio de develación (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden democrático.





Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 2019.

