

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN RUSA
(1993)

Hace ya bastante tiempo que escribí los textos reunidos en este libro.* Desde ese entonces, mucho ha cambiado tanto en el mundo como en el autor. Por eso me parece razonable añadirle a la nueva publicación de estos textos un pequeño prólogo.

Comenzaré por *Obra de arte total Stalin*. Escribí ese libro durante el semestre de invierno de los años 1987-1988 en Filadelfia, en Penn University, adonde fui invitado a dar clases por Peter Steiner. Ésa fue mi primera estancia prolongada en Estados Unidos. No sin cierto enojo interior, casi todo el tiempo que me dejaba libre la enseñanza lo pasé

* El volumen titulado *Iskusstvo utopii (El arte de la utopía)*, Moscú, *Judozhestvennyi Zhurnal*, 2003), utilizado como fuente para la presente traducción, incluyó, además del libro *Gesamtkunstwerk Stalin* en la que sería su segunda edición (pp. 9-147, 313-316), diecisiete artículos breves de Groys. En forma independiente, *Gesamtkunstwerk Stalin* había sido publicado, en traducción al alemán, en 1988, en la RFA, y sólo en 1993 apareció en Moscú la primera edición del texto original ruso. La expresión alemana “*Gesamtkunstwerk*”, presente en el título del original ruso de Groys, se internacionalizó hace mucho en una acepción que tiene su origen en escritos del compositor Richard Wagner a mediados del siglo XIX: la de “obra que abarca todos los géneros del arte”. Como ella no es de conocimiento y uso general en el mundo de habla hispana, hemos decidido, al igual que otros anteriormente, traducirla al español como “obra de arte total”. (*N. del T.*)

encerrado en mi habitación de hotel para escribir ese libro, en vez de aprovechar la oportunidad de familiarizarme con el Nuevo Mundo. Como resultado, el libro salió muy lacónico, lo que, por lo demás, a mi actual parecer, es más bien una ventaja de éste. Sirvieron de material para el libro las xerocopias de diferentes publicaciones que yo había traído de Alemania, y algunos libros que hallé entonces en la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania. Desde luego, se podrían actualizar las referencias que se aducen en el libro—desde entonces se ha publicado mucho en una variante más sólida, académica—. Pero he decidido conservar el libro en la forma en que lo escribí entonces, para guardar fidelidad a la historia, tanto más cuanto que este libro ya ha sido traducido a un número bastante grande de idiomas, de modo que parece inconveniente cambiarlo especialmente para el lector ruso.

El título del libro remite, por supuesto, al término “Gesamtkunstwerk”, que fue utilizado por Richard Wagner para caracterizar su propia comprensión de la ópera y del mecanismo de su influencia sobre el espectador. En la terminología actual, al concepto de “Gesamtkunstwerk” corresponde, más que nada, el concepto de multimedialidad, que designa la utilización de diferentes medios en el marco de una misma obra de arte. Así, en la ópera, la música, el texto, la actuación y la escenografía se integran en una obra de arte única, total, que, como esperaba Wagner, puede resultar capaz de someter completamente la percepción y la imaginación del espectador, si influye simultáneamente en todos

los sentidos de éste. También la realidad soviética de la época estaliniana puede ser descrita como una única escenificación multimedial: como una obra de arte total, capaz de absorber e incorporar completamente dentro de sí a su espectador. A menudo se habla de la época estaliniana como de una época de un gran estilo, y *Gesamtkunstwerk Stalin* ya fue traducido una vez al ruso como “*Stil’ Stalin*” (Estilo Stalin). Pero esa traducción es inexacta. La época estaliniana precisamente no produjo ningún estilo propio claro, fácilmente reconocible. Antes bien, utilizó los más diferentes estilos para crear, a partir de ellos, la obra de arte única, total, que era la realidad soviética misma. El hombre soviético no vivió en esos años dentro de la realidad, sino dentro del arte. La autoría de esa obra de arte total se atribuía, como es sabido, a Stalin, quien intervenía así como un artista de tipo wagneriano.

Desde luego, se puede afirmar que esa autoría es ficticia e ideológica, y tratar de cuestionar la autoría de Stalin, estableciendo los “verdaderos” autores de la cultura de entonces. Pero, por lo menos desde los tiempos de Michel Foucault, sabemos que la autoría siempre es, en igual medida, ficticia e ideológica. La figura misma del artista al que se le atribuye la autoría, no es una realidad, sino una ficción ideológica, una construcción convencional, característica de la cultura de la Edad Moderna. Por eso, en vez de emprender una tentativa inútil y carente de perspectivas de cuestionar la pretensión de Stalin a la autoría, se debe tomar en serio esa pretensión e intentar analizar el arte que el artista

llamado Stalin pretendía haber creado –y analizarlo empleando los mismos métodos que habitualmente se emplean para el análisis científico-artístico–. *Gesamtkunstwerk Stalin* es precisamente una tentativa así. Aquí debo subrayar una vez más que en el libro no se analiza el arte de la época de Stalin, que fue, por supuesto, bastante variado, sino el arte estaliniano –con su pretensión de unidad del propósito autoral–, y no se desconstruye esta pretensión de unidad, no se la descompone en diferencias, no se la conduce a la desaparición, como se puso de moda en los últimos tiempos, sino que se la toma en serio y se la analiza como tal. Me parece que muchas reacciones polémicas al libro se hubieran podido evitar si los críticos hubieran tomado en cuenta precisamente esa estrategia básica del mismo, escogida del todo conscientemente.

La polémica en torno a *Gesamtkunstwerk Stalin* tiene también una historia bastante larga. No tiene especial sentido contar toda esa historia, pero, con todo, probablemente vale la pena detenerse en un tipo de reacción con la que el autor tuvo que tropezar muy a menudo. A saber: el libro con mucha frecuencia era percibido y sigue siendo percibido como una recriminación, si no como una sentencia acusatoria, al arte de la vanguardia rusa, puesto que en el libro se afirma la continuidad entre la ideología de la vanguardia y la ideología de la época de Stalin. En realidad, al autor, desde luego, le gusta la vanguardia en general y la vanguardia rusa en particular. Y precisamente este amor por la vanguardia hizo dudar al autor de la opinión corriente de que

el stalinismo significó el fin de la vanguardia, de que la vanguardia después de la mitad de los años 30 dejó de ser una fuerza histórica real y, en vez de eso, se convirtió definitivamente en un repertorio de artefactos que no tenían ya ningún valor, excepto el monetario.

A mí, debo reconocerlo, ya hace mucho que me irrita el discurso postcapitalista, extendido desde hace cierto tiempo, de que todo se terminó o murió: el sujeto murió, el autor murió, la historia se terminó, y la vanguardia se hizo imposible. En efecto, pregunte por quien pregunte, pregunte por lo que pregunte, o todos se murieron o no hay nada. Queda sólo el comercio, sólo el mercado, en el que se venden las propiedades de los difuntos que quedaron sin dueño. En cierto sentido, la mayoría de mis textos son una reacción a ese discurso. Así, en el libro *Sobre lo nuevo* trato de mostrar que podemos seguir hablando sensatamente sobre lo nuevo, y en otros textos, recientes, que podemos seguir hablando también de metafísica y de inmortalidad. De modo que mi primer estímulo para escribir este libro fue el deseo de responder a la interrogante: ¿qué ocurrió en realidad con las ambiciones y estrategias artísticas de la vanguardia? Mi respuesta fue y es que esas ambiciones y estrategias fueron apropiadas y utilizadas a su manera por la cultura estaliniana. A esto mis adversarios replican que yo, a su parecer, mostré en una medida insuficiente la diferencia entre la vanguardia y la cultura estaliniana. Pero, en primer lugar, de todos modos ya a todos les han machacado los oídos hablándoles sobre esa diferencia, de modo que simplemente

es incómodo repetir de nuevo todo eso, y, en segundo lugar –y esto es lo principal–, para determinar el parecido y la diferencia entre cosas, ante todo hay que compararlas. Pero precisamente esa comparación es la que en general se negaba a hacer un número abrumador de autores en la época en que escribí *Gesamtkunstwerk Stalin*. Unos consideraban a la cultura estaliniana indigna de tal comparación. Otros, por el contrario, consideraban la vanguardia como un juego carente de seriedad, “formalista”, indigno de su atención. Pero, en todo caso, tanto unos como los otros desconocían, por regla general, el arte no oficial de los años sesenta y ochenta, al cual le asigné en el libro un papel muy importante –y ello en el momento en que los protagonistas de ese arte eran prácticamente desconocidos en Occidente–. La tarea fundamental que me planteé al escribir el libro, consistió precisamente en crear un espacio y un lenguaje de comparación que permitieran hablar de toda la historia del arte ruso del siglo XX, así como de los parecidos y diferencias que se observan al realizar esa comparación. Aquí quiero subrayar que mi objetivo no era escribir yo mismo esa historia, aunque sólo fuera porque no creo que tales tales narraciones históricas totalizadoras sean posibles ni siquiera deseables. Me parece que basta orientar de una manera determinada la mirada y la atención del lector para dejar que él mismo llegue a conclusiones propias sobre lo que vea gracias a esa nueva orientación de la vista.

La selección de los artistas y escritores de la cultura no oficial que consideré necesario mencionar en el libro, estuvo

dictada, como se suele decir en estos casos, por criterios subjetivos. Era en ese momento una selección subjetiva, puesto que en ese entonces todavía no había un sistema establecido y generalmente aceptado de valoraciones y jerarquías en esta esfera, como en el caso de la vanguardia y el realismo socialista. No obstante, mi selección nunca fue dictada puramente por el gusto: se basaba en una determinada idea de qué es y qué debe ser el arte. Fue dictada por la opinión de que los artistas y escritores de que hablo, se guían por lo menos por ideas parecidas sobre el arte y se plantean tareas que yo, como espectador y comentarista, puedo aceptar y compartir. Por lo menos así me parecía entonces. Es difícil decir si es así en realidad. Escribir sobre el arte contemporáneo en general siempre es arriesgado, pero precisamente por eso es interesante. El artista muerto no les replica al crítico y el teórico vivos: ésta es la causa de que muchos escojan el camino de investigador del arte muerto. Pero a mí siempre me interesaron precisamente las objeciones de parte de los artistas, precisamente el diálogo y no el monólogo. Por eso también en Occidente escribo fundamentalmente sobre el arte actual. Debo decir que siempre fui muy receptivo para con las opiniones de los propios artistas sobre su arte y esas opiniones ejercieron en mí una influencia mucho mayor que todo lo que había leído. Al fin y al cabo, el artista es el que mejor habla sobre su arte: ésta es mi convicción profunda, basada en una larga experiencia de trato y lectura. Por eso en mis textos evito mis propias descripciones y caracterizaciones de obras artísticas. En vez de eso,

me esfuerzo por analizar sus contextos, sus estrategias –si se quiere, su Otro.

Por el propio libro, y también por los artículos escritos en ese entonces y también presentados en esta recopilación, se ve con bastante claridad cuáles fueron mis criterios concretos de selección de los nombres. Todos estos textos tienen un carácter polémico: defienden determinada concepción del arte y de la obra de determinados artistas. Y lo hacen, a mi parecer, bastante explícitamente. Me es extraña en general la idea del crítico artístico como conocedor, como árbitro neutral y “objetivo” del arte. La crítica debe ser comprometida o no ser. Formulé mi propia posición en el artículo “El conceptualismo romántico moscovita” (1979), que escribí estando todavía en Moscú. De entonces acá ese término se volvió corriente, y la opinión más extendida hoy día sobre él es, como es sabido, que el conceptualismo moscovita, si alguna vez existió, hace mucho que se terminó. Mi opinión sobre semejantes juicios de que algo ya murió o se terminó, la he expresado ya. Sólo puedo agregar que semejante espíritu apocalíptico de los juicios es un rasgo característico del romanticismo, y por eso no contradice el diagnóstico inicial.

Con todo, la distancia histórica ayuda a ver mejor algunas cosas. Cuando se habla de la cultura oficial soviética, a menudo se funde imperceptiblemente la época de Stalin con la época post-staliniana, con la época de Brézhnev. Pero en esto precisamente la diferencia es enorme. Como mejor se describe la época de Brézhnev es, en mi opinión, con el tér-

mino “biopolítica” que introdujo Foucault en sus últimos trabajos para describir el régimen de poder específico de nuestra época. El objetivo de ese régimen es la organización centralizada burocrática del bienestar físico de los ciudadanos: la organización de la sanidad pública, del deporte, de la enseñanza de los niños, del aseguramiento de la vivienda, etcétera. En la base de la biopolítica actual se halla la idea del hombre no como un ciudadano políticamente responsable, sino como un organismo animal que necesita de un medio favorable para su funcionamiento por largo tiempo y sin interrupciones en la medida de lo posible. Como escribe Foucault, el Estado clásico daba la muerte y permitía vivir, mientras que el Estado contemporáneo da la vida y permite morir.

Esta distinción describe muy bien la diferencia entre el Estado estaliniano de terror, excesos y violencia en nombre de la producción socialista y el reino brezhneviano del tedio en nombre de la sanidad pública socialista y de “la satisfacción omnilateral de las necesidades constantemente crecientes de los ciudadanos soviéticos”. Desde la distancia histórica la época de Brézhnev se presenta como un breve intervalo entre la época estaliniana de la producción excesiva y la época postsoviética del consumo excesivo. A propósito, el paso de la ideología de la producción a la ideología del consumo ocurrió en todo el mundo en esos mismos años sesenta y setenta, pero, desde luego, más suavemente. La cultura soviética oficial todavía se hallaba en ese entonces bajo la influencia de la distinción heredada del marxismo clásico

entre las necesidades legítimas del hombre y los deseos ilegítimos de éste, o, lo que es lo mismo, entre formas legítimas e ilegítimas de consumo. En resumidas cuentas, esta distinción significaba la subordinación del consumo a la producción: el hombre soviético debía consumir exactamente tanto cuando era necesario para el mantenimiento de un determinado nivel de la producción social. La explotación radical que empleaba el terror cesó, pero el mecanicismo del consumo que provoca un deseo infinito que no puede ser satisfecho nunca por nada, todavía no había sido puesto en marcha. Por eso las fuerzas de la gravitación social que obligan al hombre a trabajar, se debilitaron en una medida extraordinaria. De ahí la extraña sensación de ingravidez social, de pausa histórica, de flotar en el vacío, que es tan bien conocida por todo el que vivió en esa época.

En la Unión Soviética de la época de Brézhnev sólo la cultura no oficial actuó como medio de la transición de la producción excesiva al consumo excesivo. El motor de esa cultura era el descontento con la pobreza, la mediocridad, la estrechez de miras, el amordazamiento de la vida soviética –o, en otras palabras, con el déficit del consumo del exceso, del deseo—. Aunque la retórica de esa época a menudo era muy moralista, el impulso crítico interno era dictado, en resumidas cuentas, por el hedonismo. En ese entonces las posibilidades reales de consumo y de exceso eran, desde luego, pocas: en lo fundamental se reducían a la borrachera y la fiesta. Pero ese déficit de realidad era compensado con creces por las formas simbólicas de apropiación.

ción, de consumo. En esa forma simbólica, la cultura no oficial de entonces consumía todo lo que se podía apropiarse simbólicamente: el cristianismo, el budismo, Nietzsche, el erotismo, la mística en todas sus variantes, el “arte puro” del modernismo, el arte contemporáneo con su apelación al absurdo, el tradicionalismo antimodernista con su pretensión aristocrática, etcétera. Sin embargo, todas esas formas de pensamiento y de arte que parecen muy heterogéneas y hasta incompatibles, se combinaban muy bien en la conciencia de la cultura no oficial, puesto que todas ellas simbolizaban el deseo desmesurado, excesivo, infinito, bloqueado y frustrado por el sistema soviético.

Se puede decir que esa mediumnidad de la cultura no oficial halló su más consecuente y radical expresión en el arte del *sots-art*. El *sots-art* es una máquina que transforma la utopía colectiva en sueño individual, el exceso de producción social en exceso de consumo individual. La utopía comunista de la producción total aplastaba radicalmente cualquier deseo humano, remitiendo su satisfacción a un futuro indefinido, infinito. Por una parte, la utopía comunista intervenía así como un enemigo del deseo, pero, por otra, hacía infinito el deseo. Y es que precisamente el deseo infinito que provoca el consumo infinito es el motor del funcionamiento de la economía actual. Apropiándose las formas simbólicas en que la utopía comunista manifestó su proyecto de infinitud histórica, el *sots-art* mostró de qué manera se puede utilizar la frustración del deseo para intensificar el deseo y de qué manera se puede recodificar la estética

de la producción social en la estética del goce individual. En cierto sentido, esta recodificación no están tan alejada de la estetización del “tedio de la producción industrial” en forma de goce del consumo individual, de la vivenciación individual de ese tedio, estetización que fue practicada por Andy Warhol en su “Fábrica”. Desde luego, la diferencia consistía ante todo en la vivenciación de lo terrible y lo peli-groso, la cual le confería a la producción soviética, así como a su consumo estetizado, una dimensión romántica adicional, ausente en Warhol.

Por lo demás, el paso al consumo se realizaba entonces no sólo en un nivel puramente simbólico. Con toda la diferencia entre sus programas ideológicos y estéticos, los protagonistas de la cultura no oficial se atenían en lo fundamental a una misma estrategia de vida. Se emancipaban del apoyo oficial y del control estatal, dando un paso decisivo hacia el mercado –por más débil que éste fuera en la Rusia de entonces–. Así pues, tanto en el nivel ideológico como en el práctico, la cultura no oficial del período de Brézhnev puede ser evaluada, ante todo como una determinada etapa en la formación del capitalismo postindustrial, consumista, en Rusia. Surge, sin embargo, la siguiente pregunta: ¿se agota con eso su papel histórico? ¿Se puede decir –como considera la mayoría de los autores rusos actuales que escriben sobre temas culturales– que con el establecimiento del capitalismo postindustrial en Rusia tanto en la esfera económica como en la esfera política “se acabó” realmente la “alta cultura”, una de cuyas formas era la cultura no oficial del período de Brézhnev?

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 si convenimos en que la “alta cultura” opera con el deseo infinito –o, lo que es lo mismo, con el deseo de lo infinito–, la idea de que cualquier economía realmente existente puede satisfacer todos los deseos posibles, deja ver de inmediato su carácter utópico. Toda economía real, como señaló con justicia Brézhnev en su tiempo, es económica: no puede proponer más de lo que tiene en reserva. Después de la revolución del deseo que tuvo lugar en Occidente en los años sesenta, y que en Rusia continúa teniendo lugar hasta nuestros días, en todo el mundo ya ha sobrevenido, o por lo menos está sobreviniendo paulatinamente, un nuevo período de estabilidad biopolítica, que se orienta a los ideales de la *fitness* y la *wellness*, del deporte y la sanidad pública. De modo que, por lo visto, no está lejos el tiempo en que la alta cultura recibirá una nueva oportunidad de declarar sus derechos a una economía de lo infinito.