

A propósito de *Sobre lo nuevo*, de Boris Groys.

Cuando un individuo o un grupo de personas, de entre todo el conjunto social, se propone aportar algo valioso que decir o que mostrar al resto, suponemos que ese algo ha de ser algo nuevo, especialmente si son jóvenes. En el caso de los que se han reunido en esta exposición, las expectativas no son menores. Boris Groys afirmó en su ensayo *Sobre lo nuevo* que: “Sólo a través de la innovación y del valor cultural que ésta genera consigue un teórico o un artista el derecho de presentar a la sociedad sus demandas personales, profanas y ‘reales’”.¹ El ensayo de Groys es una apología de los museos, y los dota de un papel imprescindible dentro de la innovación artística. Y en ese empeño, hace en determinados puntos afirmaciones que no argumenta o lo hace pobremente y que más valdría discutir, y en otros cae en el terreno de lo obvio. Pero sin verse vencido por estos defectos, el libro ofrece unos parámetros para analizar y explicar a amigos y a extraños los conceptos y procesos que entran en juego en un proyecto de este tipo.

En primer término, hace una distinción entre el “archivo” y lo “profano”. Usa estas dos palabras, pero bien podría haber usado cualquier otra de su mismo campo semántico, pues con lo primero se quiere referir al conjunto de instituciones y espacios que componen la jerarquía del sistema cultural² (compuesta por museos, archivos, bibliotecas, fundaciones, etc., que se ordenan, a su vez, por una jerarquía de valores), y a nuestra forma de relacionarnos con ellos; y con lo segundo, agrupa el conjunto heterogéneo de espacios y elementos que quedan fuera de estos archivos. Lo nuevo surge en la relación entre el sistema cultural y lo profano. Y Groys señala entre ambos una distinción temporal: lo profano es lo pasajero y el archivo dota la obra de arte de una temporalidad que fuera de ese espacio no es posible. También hace hincapié en que la distinción principal entre ambos espacios es, valga la redundancia, espacial. Esto no deja de ser una perogrullada, pero es importante porque en torno a esta distinción encontramos la propuesta sugerente de Groys acerca de lo nuevo. Pero antes de explicar esto, hay que tratar otros asuntos.

El primero de ellos es la explicación somera que se hace en el libro de la relación histórica entre la tradición y la innovación. En las edades Antigua y Media, dice, lo que prevalecía era la supervivencia de la tradición, que debía mantenerse incorrupta frente a lo pasajero del devenir del tiempo. La innovación era una desviación de la verdad atemporal revelada por los antiguos. Pero en la Modernidad se realizó una crítica a las instituciones histórico-artísticas bajo la creencia de que la verdad se encuentra en la realidad exterior a la cultura, en lo popular, en la vida misma. Y como señala el autor, esto no hizo sino sustituir el concepto de verdad atemporal y revelada por el de verdad atemporal y por revelar. Es el pensamiento utópico, que no deja de querer controlar el devenir del tiempo. Porque si prescindes de la tradición, entonces la cuestión de la novedad deja de tener importancia, y así el artista moderno solo debe preocuparse en desvelar esa verdad esencial y definitiva que está ahí fuera, a la espera de ser enunciada para que después de ella no haya nada nuevo que decir. Y en este punto, hagámonos la pregunta: ¿dónde reside el valor de los productos artísticos? La respuesta de antiguos y medievales ya hemos visto que sería que un producto artístico es valioso en la medida en que se adapta con éxito a una tradición. Y cuando no se adapta, en esos casos se argumenta que la obra no comparece frente a la tradición porque lo hace frente a la realidad. Pero añade Groys que el arte debe distinguirse de la realidad para tener efecto sobre ella,³ y

¹ Publicado originalmente en alemán en 1992 bajo el título *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. En enero de 2005, la editorial Pre-textos publicó una traducción al español bajo el título *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. La traducción corrió a cargo de Manuel Fontán del Junco. He traído a colación este ensayo porque pienso que quienes forman parte de este proyecto tienen la obligación de tener en cuenta estas cuestiones que plantea Groys, aunque no asuman de manera total sus tesis (yo tampoco lo hago). Además, parte importante del libro funciona como una compilación de opiniones de otros autores acerca de estos asuntos, y ya solo por eso puede ser de utilidad.

² No se especifica en ningún momento, pero cuando Groys habla del mundo de la cultura, queda claro que habla en concreto del mundo del arte.

³ Quiere decir algo similar a lo que dice la fotógrafa Dorothea Lange en esta frase: “La cámara es un instrumento que enseña a mirar sin una cámara.”

que por eso mismo sigue teniendo relación con la tradición. Porque la innovación artística solo es posible si se tiene en cuenta la comparación con otras obras, no la comparación a una verdad exterior a ella. Acerca de esto, dice: “la exigencia de innovación es, si se quiere, la única realidad que la cultura expresa”. Con esto desvincula Groys el concepto de innovación de los conceptos de autenticidad, originalidad y utopía. Y va a hacer lo mismo con el concepto de libertad individual –porque en el arte moderno, la búsqueda de lo nuevo no era una voluntad libre, sino una exigencia–. El problema de estos conceptos, para Groys, es que remiten el origen del fenómeno de lo nuevo a causas externas al sistema artístico. Lo nuevo en el arte, dice por fin, obedece y es posible gracias a una lógica económica propia de su sistema. Explica que: “La innovación no consiste en que comparezca algo que estaba escondido, sino en transmutar el valor de algo visto y conocido desde siempre”. Quiere decir que la innovación es una variación en la jerarquía de valores intrínseca al sistema del arte. Para Groys, lo nuevo es un reposicionamiento de la frontera entre lo que es arte y lo que no es arte, entre lo que es valioso culturalmente y lo que no. Por esto mismo señala que esta lógica es económica, ya que la economía se define como “un tráfico con valores dentro de una determinada jerarquía de valores”. Independientemente de aquello que motive esta transmutación, lo nuevo solo es posible en virtud de esta lógica, al menos tras la experiencia del arte moderno.

Para ahondar un poco más en esto, hay que volver a la distinción temporal y espacial entre el “archivo” y el “espacio profano”. Groys establece que entre ambos hay un intercambio simbólico. Cuando una obra de arte que critica la jerarquía de valores del sistema artístico es asumida como valiosa, entonces pasa a formar parte material del archivo sin menoscabar en la práctica la tradición contenida allí. Pone el ejemplo de las vanguardias y de, sobre todo, los *ready-mades* de Duchamp. Según el autor, podemos decir que una obra de arte es nueva, viva y actual si tiene algo de profano, es decir, de ordinario, de no-arte. El arte debe ser cultura expuesta en el museo, no realidad ordinaria, puesto que fuera de él, en su contexto, el elemento innovador, el de no-arte, no sería interesante. Desde cada museo se proyecta una visión museística del mundo que permite revalorizar los elementos del espacio profano que la obra ha introducido. Esto, en última instancia, nos recuerda que la innovación artística no es asunto solo de los artistas, sino también de investigadores e intérpretes, historiadores del arte, comisarios y demás profesionales que forman parte del sistema artístico y de su lógica económica interna. Una última apreciación de Groys que se puede rescatar es el cambio del contexto del arte dentro de los museos en el paso del arte moderno al contemporáneo. Dice:

En la tradición modernista, el contexto del arte era considerado como estable –era el contexto idealizado del museo universal. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable. Por tanto, la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante –aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente. El arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el ambiente histórico, hacer que la forma parezca otra y nueva.

Creo que para este punto, las implicaciones en este proyecto de las cuestiones que trata Groys en su libro son evidentes. Según tengo entendido, el proyecto o parte de él pasa por aprovechar multitud de espacios locales, –o en otro término, profanos–, para buscar una relación alternativa de los espectadores y las obras de arte, preferentemente de arte local. Se deduce un interés por colocar el arte en lo cotidiano. Para Groys, esto es un asunto peliagudo. En otro de sus escritos habla del problema de “convertir el mundo entero en un museo” si se diluyen las barreras entre el espacio expositivo y el espacio profano⁴. En ese caso, la visión museística sobre la realidad corre el peligro de sustituirse por una ideología. Sobre esto, dice:

⁴ El escrito en cuestión es *La lógica de la colección y otros ensayos*, editorial Àrcadia, Barcelona, 2021, también traducido por Manuel Fontán del Junco. La cita extensa que pongo inmediatamente debajo no es de este libro, sino que también es de *Sobre lo nuevo*.

(...) una y otra vez se ha hecho oír la exigencia de contemplar el arte con simplicidad. De experimentarlo de manera espontánea. Pero una vivencia espontánea de ese tipo no tiene efecto alguno, pues, normalmente, lo que de la obra puede experimentarse es algo con lo que el contemplador, por el carácter profano y exterior de ese aspecto, ya está familiarizado, y si falta la tensión entre lo visible y el comentario que lo elucida, la obra no funciona en absoluto.

De nuevo, incide en la importancia de los espacios museísticos a la hora de crear un “contraste entre la forma y el ambiente histórico”. Creo que la exposición de hoy no traiciona este principio. El uso de espacios que no son tradicionalmente expositivos puede permitir una nueva relación del espectador con la obra, lejos de las normas de conducta y exposición de los museos; abre la puerta a nuevas relaciones entre las obras y el espacio expositivo; a revalorizar y resignificar elementos del “espacio profano” de maneras alternativas; y en general, a aplicar ese modelo de crear “un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante”. Es una ocasión, asimismo, para explicar a la gente en qué consiste esto de la “visión museística” y por qué, además de obras de arte y artistas, hacemos falta historiadores, comisarios, conservadores y demás profesionales que también formamos parte de la lógica económica de la cultura y que tenemos nuestro papel en el proceso de innovación cultural y de elaboración de la jerarquía de valores del arte. Porque en Málaga, organizaciones extraculturales han decidido en muchas ocasiones lo que tiene y no tiene valor cultural para sus habitantes, por motivos ideológicos y de lógica ya no económica, sino mercantil, como hemos visto todos en la destrucción del patrimonio arquitectónico, por poner un ejemplo. Es una oportunidad de explicar las connotaciones que tiene esto, más allá de la destrucción de algo más o menos atractivo para la vista y que es valioso simplemente porque siempre ha estado ahí. Será conveniente reflexionar, en resumidas cuentas, sobre aquello que aún hoy no es arte y, más si cabe, sobre aquello que corre el peligro de dejar de serlo por la acción de ideologías extraculturales. Con todo esto, quedo a la espera de ver en qué desemboca este proyecto.

Bibliografía.

GROYS, B., “Sobre lo nuevo”, *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, II, 2003. Disponible en internet.

GROYS, B., *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2005.