

Boris Groys

Avui dia el vídeo és el mitjà dels mitjans: domina les notícies, les xarxes socials, l'art i la propaganda ideològica i religiosa. Als seus tres videocollages sobre la iconoclàstia, el ritu i la immortalitat, Boris Groys (Berlín Oriental, 1947) es revela com un autèntic mitjà dels rituals ambivalents de la paraula i la imatge que constitueixen la nostra cultura.

PENSANT EN BUCLE



05.11.2020 – 07.02.2021

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



BORIS GROYS: PENSANT EN VÍDEO

Manuel Fontán del Junco

No hi ha cap dubte que avui dia el vídeo és el mitjà dels mitjans: sofisticat o domèstic, dels de la CNN i la MTV als amateurs de Youtube, Instagram o Tik-Tok, els vídeos es produeixen i es disseminen a bilions a les xarxes socials. Dominen les notícies, la publicitat, la propaganda política, ideològica i religiosa i també l'art. I les seves imatges en moviment s'introdueixen, cada cop més, en la plàcida calma del museu.

En els tres vídeos de *Pensant en bucle*, Boris Groys es revela —en la seva primera exposició a casa nostra— no tan sols com l'agut filòsof, crític d'art i teòric dels mitjans que ja és, sinó com un autèntic mitjà del mitjà dels mitjans, que posa en escena amb intel·ligència els ambivalents rituals de la paraula i la imatge que constitueixen la nostra cultura.

Aquesta exposició és una instal·lació audiovisual per a la qual el filòsof, curador i artista s'ha apropiat de fragments de pel·lícules i documentals, combinant cadascun dels tres collages fílmics resultants amb un assaig de viva veu. Els videocollages, produïts entre 2002 i 2007, els va publicar el Zentrum für Kultur und Medientechnologie de Karlsruhe el 2008.

Les imatges de *Delits iconoclastes*, *Cossos immortals* i *La religió com a mitjà* no comuniquen ni simplement il·lustren continguts teòrics; més aviat serveixen de còmplices per pensar en vídeo, fent jugar les idees amb les imatges en moviment en un bucle continu. *Pensant en bucle* és un exercici a mig camí entre l'art conceptual i la «filosofia audiovisual» (Peter Weibel) que cura imatges i veus pròpies i alienes i concerneix com pocs la ubiqua bombolla mediàtica en què transcorren les nostres vides.

Boris Groys (Berlín Oriental, 1947) va estudiar Filosofia i Matemàtiques a la que llavors s'anomenava Universitat de Leningrad, on va treballar com a assistent científic. Juntament amb Ilià Kabakov, Andréi Monastyrski, Dmitri Prígov i Erik Bulatov, entre d'altres, sota el règim soviètic Groys fou un membre destacat dels cercles d'intel·lectuals i artistes no-oficials de Leningrad i Moscou. El 1981 va haver d'emigrar

a la República Federal d'Alemanya, on va començar a publicar les seves obres i a treballar com a docent a la Universitat de Münster. El 1994 va ocupar la càtedra de Filosofia, Teoria de l'Art i dels Mitjans de Comunicació a la Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe. Avui és Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies a la Universitat de Nova York. Filòsof, teòric dels mitjans i crític d'art, és autor de més d'una vintena de llibres magistrals —«Boris Groys genera més provocacions, més paradoxes per pàgina que cap altre crític», va afirmar James Elkins—, des de *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), que va motivar la seva descoberta internacional, fins a *In the Flow* (2016), entre d'altres. En castellà hi ha disponibles, entre d'altres, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía de la cultura* (Pre-Textos, València, 2005) [*Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (1992)] i *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (Pre-Textos, València, 2008) [*Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (2000)], que van ser la primera targeta de presentació de l'obra de Boris Groys en el món intel·lectual castellanoparlant. El 2020, i en conjunció amb aquesta exposició, es publiquen les traduccions catalana i castellana d'alguns dels seus assajos sobre la lògica de la col·lecció i l'art digital.

Boris Groys també ha comissariat exposicions, com ara *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1969-1990*, amb Manuel Fontán del Junco i Max Hollein el 2008 a la Fundación Juan March de Madrid i a la Schirn Kunsthalle de Frankfurt. Com a artista, i a més de *Pensant en bucle*, amb la qual es presenta a La Virreina Centre de la Imatge per primera vegada al nostre país —fins ara tan sols s'ha exposat a apexart (Nova York) i a la Cubitt Gallery (Londres) el 2008—, Groys ha produït i ha col·laborat en diverses peces sonores i performances.

*PENSANT EN BUCLE
TRES VÍDEOS SOBRE LA ICONOCLÀSTIA,
EL RITUAL I LA IMMORTALITAT*

Boris Groys

Introducció

Aquests videocollages es van crear entre 2002 i 2007. Cadascun dels tres vídeos combina un text escrit per mi amb imatges de pel·lícules, talls de diversos llargmetratges i documentals. A primera vista, l'espectador sentirà que li recorden aquells vídeos i curtmetratges que es feien servir per il·lustrar notícies, per remarcar propaganda religiosa o ideològica o per ser projectats a les aules. No hi ha cap dubte: avui, el vídeo ha substituït el text i s'ha convertit en el mitjà principal de transmissió d'informació de tota mena. No és casualitat que avui dia els moviments religiosos radicals utilitzin el vídeo, en lloc de l'escriptura, per propagar les seves conviccions. Els vídeos d'MTV determinen l'evolució de la cultura pop contemporània, i amb YouTube el format del vídeo domèstic s'ha imposat com a mitjà primordial amb què tothom pot compartir amb el món sencer les seves idees o les seves imatges.

Els tres vídeos de *Pensant en bucle* sembla que corresponguin a aquest patró, perquè a primera vista el text hi té una funció més important que la imatge. Les imatges semblen tan sols il·lustracions dels textos que el seu autor llegeix en veu alta. Però en realitat el tema d'aquests textos són els mateixos vídeos: les imatges que s'hi mostren, la freqüència de la seva repetició, les maneres específiques en què cadascun d'ells expressa aquell somni de guanyar-se la immortalitat a base de repetir-se. Alhora, el material visual usat als vídeos no fa referència directa al que s'ha llegit. Si bé es poden trobar associacions i paral·lelismes entre textos i imatges, també hi ha contrastos i ruptures entre tots dos. Als vídeos, la imatge no està al servei d'una comprensió millor del text, ni tampoc serveix per provar determinades postures teòriques. En lloc d'això, aquests vídeos produeixen un cert hiatus entre allò que hi sentim i allò que hi veiem, de manera que gairebé es fa impossible seguir simultàniament la imatge i el text. Per tant,

el que fan els vídeos és plantejar un problema en la relació —que habitualment es dona per feta— entre la imatge i el text, una relació que és la que defineix estructuralment el format del vídeo. Aquests vídeos no transmeten informacions; de fet, el que fan és reflectir les dificultats de la transmissió d'informació mateixa. D'aquestes dificultats tracten tots tres textos; al seu torn, els vídeos les presenten a manera d'autoreflexió. Hi ha correspondències entre textos i imatges, però tot i així segueixen sent heterogenis.

El fet que els tres vídeos no revelin d'on prové el material filmic que els constitueix reforça més encara aquesta heterogeneïtat. La raó és simple: en aquests vídeos els talls de les pel·lícules reben una funció essencialment nova i s'integren en un tot completament diferent d'aquell que tenien a l'origen; el material escollit ha estat del tot separat del lloc en què es va trobar originàriament. En aquests, l'autor utilitza un recurs —l'apropiació— molt habitual en el món de l'art però poc estès en la indústria cinematogràfica. La raó d'aquesta disparitat és òbvia: mentre que una pel·lícula és un producte per a les masses i està en circulació lliure en el mercat, aquests tres vídeos, en canvi, s'han produït específicament per a una exposició —per a quelcom que té lloc en el món de l'art— i són part d'una mostra que té el caràcter d'una instal·lació artística. La mateixa paraula *instal·lació* al·ludeix al fet que, en aquest cas, les imatges han estat instal·lades i ja no circulen lliurement, la qual cosa que possibilita aplicar-los procediments d'apropiació similars als que es fan servir en l'àmbit de l'art.

Aquests vídeos assagen una reflexió sobre la relació entre la imatge i la paraula en el nostre món, que és un món dominat pels mitjans de comunicació. En aquest sentit, pertanyen a la tradició de l'art conceptual, que prova de qüestionar la línia divisòria entre l'art i el comentari sobre l'art.

Delits iconoclastes

El cinema no ha estat mai en el context d'allò sagrat. Des dels seus inicis, el cinema es va moure sempre en les baixeses del que és profà i comercial, en el context de l'entreteniment de masses. Alguns intents de sacralitzar el cinema com els empresos pels règims totalitaris del segle XX, no van acabar de funcionar.

Es van quedar en un ús del cinema amb fins propagandístiques, de curta durada. Les raons per a la profanitat del cinema no s'han de buscar en la seva natura de mitjà artístic. Senzillament, el cinema va arribar massa tard. Quan va néixer, la cultura havia perdut el seu poder de sacralització. Així que, ja que el cinema és secular pel seu origen, a primera vista sembla inapropiat parlar d'iconoclàstia en el context cinematogràfic. Com a molt, el cinema sembla ser capaç d'escenificar i d'il·lustrar escenes d'iconoclàstia de la història, però no sembla que pugui ser iconoclasta per si mateix.

Així mateix, es pot argumentar que, durant la seva història, el cinema com a mitjà artístic ha lliurat una guerra, més o menys oberta, contra els altres mitjans artístics, com ara la pintura, l'escultura, l'arquitectura, el teatre o l'òpera, que sí que poden provar els seus orígens sacres i per això encara són considerats en la cultura actual com a arts superiors i aristocràtiques. La destrucció d'aquests béns culturals aristocràtics ha sigut escenificada i celebrada repetidament pel cinema, en escenes en què la iconoclàstia cinematogràfica no té lloc en termes d'una lluita religiosa o ideològica. Més aviat en els d'una guerra entre mitjans artístics. El cinema no és iconoclasta contra els seus orígens sagrats, sinó contra els altres mitjans artístics. Alhora, el cinema s'ha guanyat, en la llarga història d'aquesta guerra, el dret a servir d'icona de la modernitat secularitzada, cosa que també ha portat al fet que ell mateix hagi estat sotmès, cada cop més, al gest iconoclasta. Això ha succeït quan s'ha situat el cinema en espais tradicionals de l'art i, gràcies a noves tecnologies com el vídeo, l'ordinador o el DVD, el moviment de la imatge fílmica es pausa i dissectiona.

El cinema sembla ser un mitjà més poderós que els antics mitjans artístics, i la raó no resideix només en la seva reproduïbilitat i en el sistema de la seva distribució massiva. Resideix en què el cinema sembla tenir, de naixement, els mateixos drets que l'esperit: com aquest, es mou en el temps, funciona de forma anàloga a la consciència, i és capaç de reemplaçar el seu flux. Tal com observa Gilles Deleuze amb raó, el cinema transforma l'espectador en un autòmat espiritual: la pel·lícula transcorre a la ment de l'espectador, i pren el lloc del seu propi corrent de consciència. Això demostra la profunda ambivalència de la natura

primordial del cinema. D'una banda, és tota una celebració del moviment que mostra la seva superioritat sobre altres mitjans artístics. De l'altra, col·loca l'espectador en un estat d'immobilitat física i mental sense comparació. Aquesta ambivalència dicta moltes de les estratègies cinematogràfiques, incloses les iconoclastes.

En efecte: el cinema com a mitjà artístic del moviment exhibeix freqüentment i de bona gana la seva superioritat sobre els altres mitjans que conserven els seus triomfs més importants en forma d'immòbils tresors culturals i de monuments. Ho fa a força d'escenificar i celebrar la destrucció d'aquests monuments. Però, així, el cinema també demostra la seva fe típicament moderna en la superioritat de la *vita activa* sobre la *vita contemplativa*. I és que qualsevol mena d'iconofília es basa, en última instància, en una actitud fonamentalment contemplativa, en una disposició a tractar certs objectes, considerats sagrats exclusivament com a objectes de veneració. Es basa en el tabú que protegeix aquests objectes de ser tocats, que el seu interior sigui penetrat i, en general, que es profanin per ser integrats a la vida ordinària. Però per al cinema no hi ha res de sagrat que pugui o hagi de ser protegit de ser integrat en la mobilització general cinematogràfica. Tot el que apareix en una pel·lícula pren moviment i, en aquesta mesura, és profanat. En aquest sentit, el cinema manifesta la seva complicitat amb les filosofies de la praxi vital, del *Lebensdrang*, de l'*élan vital* i de la dinàmica del desig i que, en l'estela de Marx o Nietzsche, van dominar la imaginació dels europeus a finals del segle XIX i principis del XX, és a dir, en l'època en què va néixer el cinema. L'actitud passiva de la contemplació, que per si sola pot canviar les idees però no la realitat, va ser reemplaçada en aquest període per la veneració del poderós dinamisme de les forces materials. El cinema representa un paper central en aquest culte i ha celebrat des dels seus orígens tot el que es mou ràpidament: el tren, l'automòbil, l'aeroplà. I també tot el que travessa la superfície del que és real: l'espasa, el projectil, la bala.

Des dels seus inicis, el cinema ha portat a escena, en les comèdies o *slapstick*, veritables orgies de destrucció de tot allò que no es mou, allò que està dempeus o penja, inclosos els béns culturals tradicionalment venerats i les representacions que,

com el teatre o l'òpera, encarnen l'esperit de l'antiga cultura. Aquestes escenes cinematogràfiques de destrucció, dany i aniquilació que fan riure al públic, recorden la teoria del carnaval de Mijail Bajtín, que també accentua i afirma l'aspecte cruel i destructiu del carnaval. No és casual que, des dels inicis, el cinema només mostrés una preferència d'entre totes les anteriors, pel carnaval i el circ. Bajtín descriu el carnaval com una celebració iconoclasta, però que no ha de ser seriosa, patètica o revolucionària, sinó festiva, perquè el carnaval no vol substituir les icones profanades del vell ordre sinó que convida a gaudir tot posant cap per avall allò que hi ha establert. Bajtín també escriu sobre la carnalització general que s'ha produït en la cultura europea moderna per compensar la disminució de la pràctica social «real» del carnaval en l'actualitat. Els exemples de Bajtín venen sobretot de la literatura, però les seves descripcions encaixen perfectament amb els recursos amb què s'han creat algunes de les escenes més cèlebres de la història del cinema.

La teoria del carnaval de Bajtín també aclareix com és de contradictòria la iconoclàstia carnavalesca pròpia del cinema. Perquè mentre que el carnaval històric és participatiu, és una iconoclàstia alegre en la que participa tot el poble reunit, tan bon punt s'usa la iconoclàstia estratègicament com a recurs artístic, el poble es queda fora, es converteix en públic. De fet, el cinema, alhora que celebra el moviment, produeix una gran immobilitat en l'espectador. Mentre que quan hom llegeix és relativament lliure per regirar el llibre o es pot moure lliurement en l'espai d'una exposició, al cinema hom és col·locat en la foscor i lligat a una butaca, de manera que l'estat de l'espectador sembla una gran paròdia de la mateixa *vita contemplativa* que el cinema devalua. I és que en el sistema cinematogràfic, la *vita contemplativa* s'exposa des de la perspectiva del crític més radical. Es pot dir que s'exposa des del punt de vista d'un nietzscheà conseqüent. Així doncs, el cinema exposa la *vita contemplativa* com una conseqüència d'una vida dèbil i de falta d'iniciativa com un consol compensatori o signe d'una capacitat deficient per afrontar la vida real. En això es basa la crítica al cinema, en la qual es prepara un nou gest iconoclasta, concretament, un gest iconoclasta cap al mateix cinema.

Primerament, aquesta crítica, que és envers la passivitat de l'espectador, porta a l'intent d'activar els espectadors a través del cinema i de mobilitzar-los políticament. Així és com Sergei Eisenstein, per exemple, va intentar, de manera modèlica, despertar l'espectador combinant el *shock* estètic amb la propaganda política per arrencar-lo de la seva actitud passiva i contemplativa.

Amb el temps, però, calia adonar-se que és la mateixa il·lusió de moviment que crea el cinema el que fa que l'espectador sigui passiu. Enlloc s'expressa millor aquesta idea que en *La societat de l'espectacle* (1967) de Guy Debord, els temes i retòriques del qual són omnipresents en la crítica actual de la cultura de masses. Debord descriu, i no sense fonament, tota la societat contemporània que està determinada pels mitjans electrònics com una experiència cinematogràfica unificada. Per a Debord, el món sencer s'ha convertit en una sala de cinema on les persones estan completament aïllades entre elles i de la vida real i, per tant, condemnades a la passivitat absoluta. Contra aquest fet, tal com Debord demostra a la seva última pel·lícula, ni l'augment de velocitat, ni el moviment intensificat, ni les onades d'emocions, ni el *shock* estètic, ni la propaganda política serveixen per a res. El que cal fer és eliminar la il·lusió de moviment que produeix el cinema. Només així l'espectador tindrà l'oportunitat de moure's de nou per si mateix, de parar i immobilitzar el moviment filmic en nom del moviment real de la societat.

Així queda inaugurat el moviment iconoclasta contra el cinema, i, amb ell, el martiri contra el mateix cinema. Aquesta protesta contra les imatges del cinema té el mateix origen que altres moviments iconoclastes, perquè també és una revolta en nom del moviment i l'activitat contra l'actitud passiva i de contemplació. Però, en el cas del cinema, a primera vista, la protesta té un efecte paradoxal. Com que les imatges són, en realitat, imatges en moviment el gest iconoclasta contra el cinema porta a la congelació de les imatges, a la interrupció de la seva dinàmica. En aquest aspecte, és obvi que Hollywood ha fet d'aquesta crítica a la indústria cinematogràfica, crítica molt estesa des de sempre, un tema propi, i alhora l'ha radicalitzat. Com és sabut, aquesta crítica es queixa que la indústria



Fotogrames de *Delits iconoclastes* (2002),
videocollage, 19 min 41 s



Fotogrames de *La religió com a mèdiem* (2006),
videocollage, 24 min 37 s

cinematogràfica ens crea una il·lusió seductora, un escenari mundial preciós amb l'objectiu d'ocultar, amagar i negar la lletjor de la realitat. Aquesta il·lusió es presenta en pel·lícules com *El Show de Truman* (1998) o encara més conscientment, a *Matrix* (1999) com un *reality show* que sempre ha estat en marxa, produït amb mitjans quasi cinematogràfics en estudis del més enllà, ocults sota la superfície del món. El protagonista d'aquestes pel·lícules és un il·lustrat crític dels mitjans, i també un detectiu privat que no només vol desenmascarar la cultura en què viu sinó que vol revelar que el món sencer no és més que una il·lusió creada artificialment. És clar que la pel·lícula *Matrix*, tot i la seva pretensió metafísica també forma part de l'entreteniment de masses, i tampoc les pel·lícules amb pretensions cristianes aconseguen sortir d'aquests límits. Tot i així, hi ha un gest iconoclasta contra el cinema més seriós d'entre els que s'exerceixen avui dia contra ell. És el que s'obté en situar el cinema en el context de l'art més seriós i elevat, precisament en el context que el primer cinema revolucionari va voler entregar a la seva alegre i carnavalesca destrucció.

En la nostra cultura tenim bàsicament dos models diferents que ens permeten, en contemplar imatges, controlar el temps: la immobilització de la imatge al museu i la immobilització de l'espectador al cinema. Ambdós models fallen quan s'instal·len les imatges en moviment a l'espai del museu. En aquest cas, les imatges segueixen movent-se, però també els espectadors. El videoart de les últimes dècades ha provat de resoldre de diverses maneres el conflicte entre aquests dos tipus de moviment. Una estratègia molt estesa ha consistit i consisteix en fer les seqüències de vídeo i cinema el més curtes possible, de manera que el temps que l'espectador passa al seu davant no excedeixi significativament el temps que s'estima que es passaria davant de, per exemple, «un bon quadre» en un museu. Tot i que aquesta estratègia no té res a objectar, amb ella no s'aprofita l'oportunitat de fer explícita la incertesa generada pel trasllat de les imatges en moviment del cinema al museu. Això s'aconsegueix més eficaçment amb pel·lícules en què una determinada imatge va canviant lentament, si arriba a fer-ho, i s'aproxima així a la presentació tradicional dels museus única i immòbil.

La religió com a mèdiu

En la nostra actual cultura postil·lustrada, a la religió se l'entén habitualment com una suma d'opinions particulars. En conseqüència, sobre religió se sol discutir en el context de les exigències de llibertat d'expressió legalment garantides. I és que, com a opinió que és, a la religió se la tolera sempre que sigui tolerant i no qüestioni la llibertat de les altres opinions, és a dir, sempre que no faci una vindicació exclusivista i fonamentalista de la seva pròpia veritat. Sembla que la religió estaria, més aviat, superada. Ja no és criticada, ja no s'ironitza sobre ella, ja no se la combat, com en els temps foscos de la Il·lustració, en nom de la veritat científica. Avui passa que també la veritat científica ha adquirit l'estatus de pura opinió. Almenys des de Nietzsche, i gràcies a Michel Foucault, sabem que la reivindicació de la veritat científica està dictada principalment per la voluntat de poder, i que aquesta ha de ser desconstruïda i combatuda. Les opinions científiques, per cert, circulen pels mateixos canals i de la mateixa manera que les religioses. En tots dos casos compareixen com a notícies, difoses pels Mitjans de comunicació de masses. De vegades, llegim sobre una nova aparició de la Mare de Déu i d'altres llegim que hi ha un escalfament global de la Terra. Cap de les dues notícies és directament comprovable pels seus destinataris. En aquests casos, els especialistes sempre tenen opinions oposades, de manera que hom només pot decidir si creure-s'ho o no.

Així que la nostra cultura actual no reconeix veritats, siguin de naturalesa religiosa o científica; només reconeix opinions. La dignitat és, per cert, inviolable perquè està garantida per la llei. Les opinions són compartides o rebutjades pels ciutadans i el valor de cada opinió pot mesurar-se amb precisió tot examinant quantes persones la comparteixen. El mercat de l'opinió és estudiat constantment i els resultats ens diuen quines opinions són convencionals, *mainstream* i formen el corrent principal d'opinió i quines són marginals. Aquestes dades proporcionen una base fiable perquè cada individu decideixi com dissenya i administra la seva pròpia economia de l'opinió. Qui vol ser convencional i permeable al *mainstream* assumeix opinions que o bé sempre hi han format part o bé tenen possibilitats de fer-ho aviat. I qui tria que el considerin

representatiu d'una minoria pot buscar-se la minoria que més li convingui. Sembla obvi, doncs, que quan parlem avui de la tornada de les religions no ens estem referint a la tornada del Messies, ni tampoc al fet que hagin aparegut déus i profetes nous. Més aviat al·ludim amb això al fet que les opinions religioses estan migrant de la marginalitat al corrent de l'opinió pública. Si és correcte, i les estadístiques ho semblen confirmar, llavors la pregunta que cal plantejar és per què les opinions religioses s'estan convertint en *mainstream*.

La supervivència i la difusió de les opinions en el mercat lliure estan regulades per una llei que ja va formular Darwin: «the survival of the fittest», la supervivència del més fort. Les opinions que s'adaptin millor a les condicions de la seva difusió tenen més oportunitats d'esdevenir *mainstream*. Però l'actual mercat de l'opinió està clarament dominat per la reproducció, repetició i tautologia. El diagnòstic estàndard sobre l'estat de la civilització contemporània diu que en l'era moderna, la teologia va ser reemplaçada per la filosofia, l'orientació al passat per l'orientació al futur, la tradició per l'evidència subjectiva, la fidelitat a l'origen per la innovació, etcètera. No obstant això, la modernitat no és tant l'època de l'abolició del que és sagrat com la de l'expansió del que és sagrat en l'àmbit del que és profà, la de la democratització i la globalització. I si abans el ritual, la repetició i la reproducció eren cosa de la religió i es practicaven en llocs aïllats i sagrats, en l'era moderna, el ritual, la repetició i la reproducció són el destí de tot el món i de tota la cultura. Tot es reproduceix avui: el capital, els béns de consum, la tècnica, l'art. Fins i tot el progrés és, en realitat, reproductiu, perquè consisteix en la destrucció constantment repetida de tot allò que no pot ser reproduït amb la suficient rapidesa i eficàcia. Ens agrada parlar d'innovació i de canvi, però ens referim gairebé exclusivament a les innovacions tècniques.

Perquè una innovació en el camp de l'opinió només pot donar-se si es creu en la possibilitat de reconèixer la veritat i si un n'està a l'espera i s'esforça per aconseguir-la. Però, com ja s'ha dit, la nostra societat postil·lustrada no creu en la veritat i percep la vindicació de la veritat com un truc publicitari, com una estratègia de venda atropellada i incòmoda, com la impostura per excel·lència. O, pitjor encara: com una pulsó

totalitària, com l'ordre perquè es comparteixi una opinió fins i tot encara que realment no s'accepti, com un atac maliciós a la llibertat i dignitat del consumidor. En aquestes condicions, és clar que la religió té més possibilitats que la filosofia o que la ciència de triomfar en el mercat de l'opinió, i això és per dues raons. En primer lloc, les religions històriques són *brands* històriques, són marques antigues. Només per això ja arriben molt millor a la gent que els ensenyaments filosòfics o científics. Es digui el que es digui, Jesucrist, Mahoma o Buda són autèntiques superestrelles. Ni tan sols Plató o Descartes poden competir amb ells, per no parlar dels filòsofs actuals. Per això és aconsellable, per a qui vulgui tenir èxit en el mercat de l'opinió, que invoqui els fundadors de les religions. Les universitats segueixen resistint-se a això, però és només qüestió de temps que es rendeixin.

Hi ha una segona raó, més profunda i important, si es vol, per retornar a la religió. És cert que la religió es pot entendre com un conjunt d'opinions, si ens referim amb això a la seva funció en l'espai profà. En aquest, les religions s'associen a opinions, com ara si s'han de permetre els anticonceptius o si les dones han de cobrir-se o no el cap. Però totes les religions tenen un altre espai, que és l'espai del que és sagrat. I respecte a aquest espai, les religions observen una actitud diferent, a saber: la de no tenir opinió, ja que la voluntat dels déus o la de Déu és, en última instància, oculta per l'opinió dels mortals. Això significa que mentre que en la nostra cultura l'home és un portador d'opinió, la religió és el lloc en el qual es reflexiona sobre aquest caràcter de portador que té l'ésser humà, sobre el seu caràcter medial, precisament perquè la religió demarca i prescriu l'estat de la manca d'opinió i el del nivell zero de llibertat d'expressió. Així com el *Quadrat negre* de Malevich es va convertir en tema mitjançant l'eliminació en ell de tota figuració, així els llocs sagrats de la religió són espais en els quals el caràcter medial de l'ésser humà és convertit en tema, precisament perquè són llocs en què l'humà perd les opinions i es troba en un estat de carència cap a elles. Llavors, aquest algú sense opinió posa en pràctica la pura repetició, que ja no és la repetició d'una opinió concreta, sinó la d'un ritual buit d'opinió. Com el protagonista de la pel·lícula de Tarkovski *Nostàlgia* (1993), que, pel que fa,

cau en un estat d'absència total d'opinió, comença a prendre sempre el mateix camí d'anada i tornada. Aquest camí no porta el protagonista més enllà sigui quin sigui el significat d'aquest «més enllà». Més aviat el protagonista es connecta en aquest camí al moviment d'anada i tornada que, precisament per la seva repetició radicalment solitària i sense sortida, assenjala al protagonista com un mitjà de la manca d'opinió.

Ara bé: aquesta experiència de no tenir opinió, que és una experiència genuïnament religiosa, no ha d'anar lligada a espais determinats. Hom es queda sense opinió molt més sovint del que sol suposar. Per exemple, passa quan algú s'enfronta a una situació en què cap de les opinions donades li serveix. El mateix succeeix també quan algú no vol tenir opinions, quan s'ha cansat de l'opinió com a tal, del mercat de l'opinió, d'assumir i difondre les seves opinions. Quan, de sobte, s'adona que les opinions s'anul·len entre si. Llavors, ens trobem de nou en el grau zero de llibertat d'opinió i ens fem conscients del nostre propi caràcter de mitjà. La llibertat d'opinió és, en aquest cas, en l'abandonament de l'opinió: l'ésser humà s'allibera de totes les opinions per igual perquè les abandona totes per igual.

Què ha de fer llavors? Com reaccionar si hom es troba en una situació d'abandonament de l'opinió? La religió i la filosofia donen diferents respostes, almenys a primera vista. La filosofia creu que l'home ha d'inventar-se una nova opinió, una nova veritat, que el tregui d'aquest estat de carència d'opinió. La religió, en canvi, considera aquesta reacció massa superficial i optimista, perquè qui pensa religiosament s'anticipa per principi al següent pas, en què la nova veritat serà absorbida de nou pel mercat de l'opinió. En comptes de la solució de la filosofia, la religió ofereix una de diferent: la de quedar-se en aquest estat de manca d'opinió i connectar-se a la llarga història de l'absència d'opinió, que és la veritable història de la religió. L'ésser humà religiós no és un ésser d'opinions, no és un representant o un productor d'opinions; és un ésser medial, el seu ésser és el d'un ésser que és un mitjà.

Per cultivar aquesta falta d'opinió, tant individual com col·lectiva, es requereix d'un lloc especial, d'una «heterotopia» com la va anomenar Foucault. Aquesta consisteix en un lloc que es troba fora de l'espai de l'opinió, fora del mercat de

l'opinió. En aquest lloc, la distinció entre la veritat i la falsedat està neutralitzada, com també ho està la distinció entre el bé i el mal, raó per la qual precisament la frontera entre el mercat quotidià de l'opinió i la sagrada absència d'opinió està tan marcada. Qui té opinions definides pot posicionar-se fàcilment en l'espai públic; però qui vol no tenir opinió necessita per a això un altre espai, un espai sagrat, i un altre temps, el temps repetitiu del ritual. En aquest context no es pot evitar pensar en certs llocs i rituals que, en el passat, van ser definits com a llocs sagrats, com a «heterotopies». Qui accedia a aquests llocs o participava en aquests rituals es despullava de les seves opinions i les deixava al guarda-roba. L'espai de la suspensió de totes les opinions necessita una frontera exterior que garanteixi la seva llibertat d'opinió, és a dir, la seva llibertat davant de tota opinió.

D'entrada, no tenir opinió és una actitud conservadora. La manca d'opinió és idèntica a si mateixa al llarg del temps, mentre que les opinions canvien amb el temps. La defensa d'aquesta manca d'opinió contra totes les opinions possibles sembla, sovint, intolerant i fins i tot irracional, ja que difícilment es justifica racionalment. Sovint es pregunta: què és el que realment es vol quan es vol ser religiós? Quins objectius es fixa un mateix? Quines opinions vol imposar? La resposta és: el que es vol és, d'una vegada i per fi, no tenir metes ni opinions. Per dir-ho d'una altra manera: un vol trobar-se a si mateix, alliberar-se de ser portador d'opinions i de la servitud d'aquestes i de les metes; hom vol celebrar el seu caràcter de pur mitjà, la seva capacitat de reproduir i de ser reproduït. Però això es fa difícil quan els llocs sagrats tradicionals es perden, quan per a la meditació sobre la mateixa naturalesa medial ja no es troben ni espais ni temps adequats. En aquest moment, l'actitud religiosa deixa de ser conservadora i es fa extremista. Perquè si els espais sagrats es perden o estan desprotegits, cal crear-los per la força: cal arrencar-li al mercat de l'opinió una part de territori per fer possible un espai d'un altre tipus, una heterotopia. Així és com es pot arribar a sotmetre a violència el mateix cos i transformar-lo en lloc sagrat, en lloc d'un martiri mut i repetitiu, com en la pel·lícula *La Passió* de Mel Gibson. O es pot fer servir la creu com a arma, com succeeix a *Obert fins a*

la matinada de Robert Rodríguez, amb la qual defensar el cos humà, que també es mostra com un cos mut, com un lloc per a la indiferència i l'avorriment respecte a qualsevol convicció o ideologia: com un cos més enllà de totes les opinions.

La religió, en la mesura que és el lloc de la revelació medial de l'home, pot ser entesa com l'avantguarda del món actual, que està determinat pels mitjans de comunicació, de la mateixa manera que l'avantguarda històrica va funcionar com la revelació del caràcter medial de l'art. Però l'interès dels mitjans de comunicació per la religió no és purament teòric, perquè la revelació del que és medial humà és també un succés, una notícia que pot i ha de ser difosa. Sense els mitjans de comunicació, la revelació romandria secreta. Els llocs sagrats són, per definició, llocs tancats, ocults i foscos i aquests llocs també existeixen en el nostre món globalitzat. És tracta dels llocs, ben protegits, de les religions tradicionals. A més, avui sorgeixen, nous llocs de conspiracions secretes, llocs en què es trenca violentament amb l'opinió pública general o en els que tenen lloc èxtasis individuals i col·lectius.

Aquests atreuen incessantment l'interès dels mitjans de comunicació perquè precisament allò que és ocult, clausurat, fosc i marginal interessa particularment als mitjans, que aspiren de manera natural a treure a la llum tot el que és ocult i marginal. Per això els mitjans estan sempre tan fascinats per la provocativa inaccessibilitat dels rituals sagrats. Durant moltes dècades, es van escriure novel·les i es van fer pel·lícules sobre les aventures amoroses dels sacerdots. Avui dia, quan el *Codi da Vinci* sembla haver estat definitivament desxifrat, el mateix Jesucrist s'ha convertit en una estrella, en una *celebrity*, un tipus de figura que no pot donar-se, si no hi ha la història del seu descobriment. Els mitjans de comunicació intenten superar la revelació a força del desemmascarament i, en fer-ho, estan simplement demostrant la repetició que els és inherent com a ritual. El màxim a què poden aspirar avui els mitjans de comunicació és a difondre una nova bona nova, una bona nova que converteixi en *mainstream* el que abans era marginal i estava amagat. A escriure un nou evangeli, que possiblement contradirà l'antic pel que fa a opinió, però repetirà el ben conegut ritual de l'epifania religiosa. La maquinària de desemmascarar

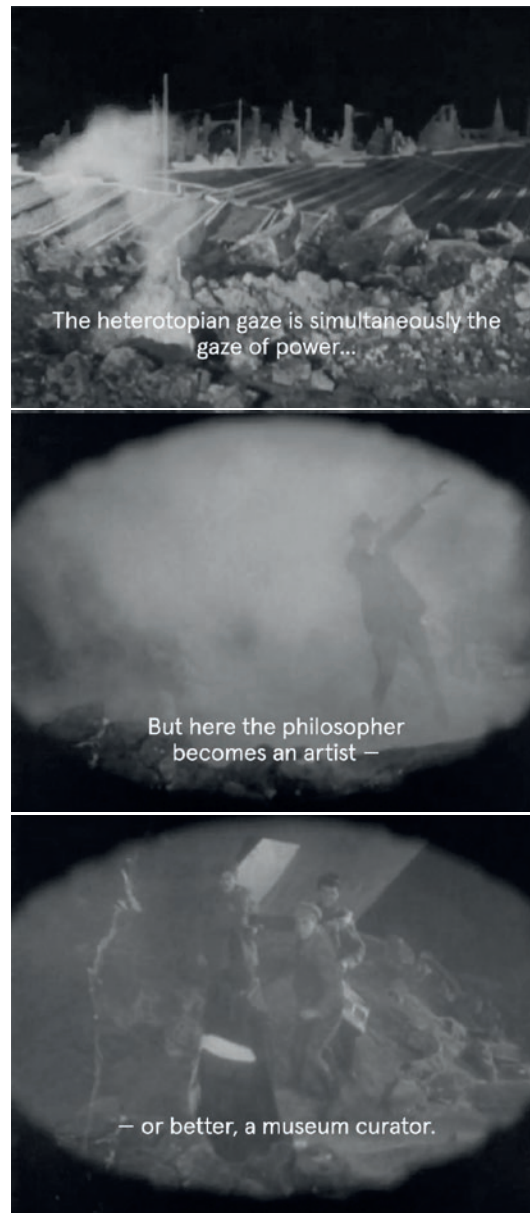
pròpia dels actuals mitjans no és més que la reproducció tècnica del ritual religiós de la revelació. La religió és una *Ur-medium*, és una mediació originària, que celebra el seu retorn quan es produeixen notícies que es difonen i són cregudes.

Cossos immortals

Hom sent avui una mica de vergonya quan parla o escriu sobre la immortalitat. Especialment, sobre la immortalitat personal. Té la sensació d'haver de donar explicacions de per què haurà tingut la idea de tractar un tema tan extemporani o fins i tot cursi. Avui dia, la immortalitat personal sembla ser un tema més apropiat per a una pel·lícula de sèrie B de Hollywood que per a una conferència filosòfica seriosa. Per descomptat, això abans no passava. No es considerava ridícul parlar de la immortalitat, perquè es creia que l'ànima sobrevivia al cos. I semblava força noble i raonable que durant la vida terrenal es pensés en el que passaria amb l'ànima després de la mort i en quina part de l'ànima era potencialment immortal i quina part, periple.

La filosofia, tal com va ser instituïda per Plató, durant molt de temps, no va ser més que un intent d'anticipar la vida de l'ànima després de la mort. O, dit d'una altra manera, va ser una forma de dur a terme una metànoia, un canvi de perspectiva, des del més ençà al més enllà, des de la perspectiva del cos mortal a la de l'ànima immortal. I és que aquesta metànoia és una condició prèvia necessària per convertir-se a la metafísica, per adquirir una meta-posició respecte al món des de la qual poder observar-lo i pensar-lo com un tot. Quan la metànoia, és a dir, l'anticipació de la mateixa immortalitat, es declara impossible, l'individu ja no pot canviar de perspectiva. En aquest cas, la perspectiva que li dona a cada individu la seva naturalesa interna i la posició del seu cos és l'única condició prèvia del pensament i de la praxi individual. Si s'és merament mortal, no es pot escapar del lloc que s'ocupa en el món.

Però avui, la majoria de nosaltres, moderns i postil·lustrats, creiem que Déu ha mort i que l'ànima no pot sobreviure al cos. O més exactament: no creiem en absolut que hi hagi tal cosa com una ànima que sigui diferent del cos, de manera que pugui independitzar-se i separar-se d'ell. En conseqüència, tampoc



Fotogrames de *Cossos immortals* (2007),
videocollage i text, 28 min 47 s



Fotograma de la pel·lícula *Aelita*,
de Yákov Prótazanov (1924)

no creiem possible un canvi de perspectiva, una metànoia una meta-posició respecte del món. Així que avui, a aquells qui parlen se'ls pregunta primerament d'on vénen i des de quina perspectiva parlen. Conceptes com «raça», «classe» i «gènere» solen servir com a coordenades de l'espai en què cada parlant es troba originàriament. A aquest posicionament originari serveix també el concepte d'identitat cultural que és al cor dels estudis culturals contemporanis. I encara que aquests paràmetres i identitats no es considerin determinacions «naturals», sinó construccions socials, els seus efectes amb prou feines s'invaliden per això. Les construccions socials potser poden desconstruir, però no poden ser abolides o substituïdes arbitràriament per altres construccions.

Em sembla que, amb tot, la finitud de l'ànima no vol dir encara que la metànoia sigui impossible. Perquè tampoc no hi ha una sincronització perfecta entre ànima i cos en absolut, per al pensament modern. Tots dos són heterocrònics entre si, per tant, són separables, fins i tot quan s'exclou la creença en la immortalitat de l'ànima. I encara que no es vulgui parlar d'una ànima descarnada, sí que es pot i s'ha de parlar d'una ànima inanimada: el cadàver. Encara que no s'hagi de parlar d'una vida de l'ànima després de la mort del cos, sí que hi ha una vida del cos després de la mort de l'ànima. I aquesta és una vida en el més enllà, perquè el cadàver està absolutament actiu i manté la seva activitat després de la mort, ja que decau, es descompon i es va esvaint. Aquest procés de descomposició és potencialment infinit; és impossible dir quan acabarà definitivament, perquè les restes del cos poden identificar-se durant un bon temps. Però fins i tot quan aquestes restes ja no poden ser identificades, no vol dir que el cos hagi desaparegut, sinó més aviat que els seus elements, molècules, àtoms i altres, s'han repartit tant arreu del món que, a la pràctica, el cos s'ha fet un amb el món o, si es vol, s'ha convertit definitivament en un cos sense òrgans. Aquesta unió material i no purament espiritual amb el tot còsmic ofereix una perspectiva que fa possible una altra metànoia. En lloc de la immortalitat de l'ànima, obtenim un altre nou tipus d'immortalitat: la immortalitat del component material del cos, la immortalitat del cos com a cadàver que hom pot anticipar durant la vida,

igual que en el passat es podia anticipar la vida eterna de l'ànima. Potser es pot parlar aquí d'una mena de «heteronoia», que anticipa no el destí de l'ànima després de la mort, sinó el destí del cos després de la mort. Es pot fins i tot afirmar que aquesta idea de la immortalitat del cos és més antiga que la de la immortalitat de l'ànima. Els rituals egipcis de momificació no ens diuen una altra cosa.

Estic parlant sobre la «heteronoia» a partir del concepte d'«heterotòpia» introduït per Michel Foucault. Doncs el cos, un cop ha estat privat de la seva ànima, és traslladat com a cadàver a un lloc diferent d'on va ser durant la vida, al cementiri. Foucault inclou, amb raó, el cementiri al costat del museu la biblioteca o el vaixell, també es poden afegir les escombriaires, entre els llocs diferents, entre les heterotopies. Quan el cos és traslladat al cementiri, el cos transcendeix el lloc on es trobava durant la seva vida. Amb això es produeix un canvi de perspectiva força dràstic, perquè el món, vist des del cementiri, el museu o la biblioteca, es veu des d'una perspectiva diferent, heterotòpica, precisament. De manera que hom pot viure una heteronoia en la mesura que viu en vida el seu cos com un cadàver. I en aquest cas, hom no es pregunta d'on ve, sinó on és portat després de la mort, i fa d'aquest punt final heterotòpic el punt de partida de la seva reflexió sobre el món.

En realitat, la filosofia s'ha ocupat, explícitament o implícitament, de la metafísica dels cadàvers. Per exemple, tot el decadentisme del segle XIX no pot ser entès d'una altra manera. Walter Benjamin, per la seva banda, en *L'origen del drama barroc alemany* (1928) descriu l'al·legoria com la figura retòrica que vol representar la decadència corporal com a tal. En la seva opinió, l'al·legoria difereix avantatjosament del símbol; mentre aquest vol crear l'efecte d'una presència viva, del que és animat per una ànima, l'al·legoria vol representar el procés mateix pel qual el cos és privat de la seva ànima. Si es vol, també es pot pensar en la desconstrucció, tal com l'ha desenvolupada Jacques Derrida, en aquests termes: la desconstrucció és una metànoia diferent, una descomposició post-mortem que ja hauria començat «des de sempre», en vida. Una decadència corporal eterna, sense principi ni fi. O penseu en el Muselmann, descrit per Giorgio Agamben en el seu llibre *Homo Sacer* com a aquell

presoner al qual les condicions del camp de concentració havien convertit en un cadàver vivent. Aquest cadàver ambulat és, per a Agamben, l'encarnació de la «vida nua», de la veritable, genuïna i pura vida, una perspectiva des de la qual la vida social, la vida «amb ànima» es pot veure tal com és. El mateix es pot dir de les figures que avui dia dominen la imaginació cultural de les masses, que, en la majoria dels casos, són cosos immortals sense ànima: vampirs, zombis, clons i màquines animades, és a dir, tots aquests «no-morts», i ocupen el cor de l'actual cultura de masses.

Però els llocs més propis d'aquesta immortalitat corporal són els diversos arxius de la nostra cultura, i, sobretot, els museus d'art. Les obres d'art són cadàvers de coses. Els museus d'art exhibeixen coses després de la seva mort, de la seva desfuncionalització, de la seva extracció de la praxi vital. La vida de les obres d'art en el museu és vida després de la mort, una vida de vampirs que ha de ser protegida de la llum del sol. Alhora, en els museus d'art modern es posen de manifest de manera particularment clara les dificultats que es troben quan s'aspira a l'heteronoia. L'objectiu de les avantguardes europees, encara que avui dia se sol dir que ja no hi ha ni pot haver-hi més avantguardes, va ser i segueix sent demostrar l'element material, purament corporal, cadavèric de les coses. I amb aquest objectiu en ment es treuen les coses del seu context d'ús en la vida, que no ens deixa veure la seva pura materialitat, allò que tenen de cadavèric. Per la seva banda, la contemplació de l'art sempre ens tempta, a tractar vívidament les obres d'art: a experimentar estèticament, a interpretar-les, a historiar-les, etcètera. En resum: acabem projectant massa ànima en les obres d'art i això obstaculitza l'heteronoia perquè així hom contempla l'art amb una perspectiva mundana, en lloc de canviar-la i començar a veure el món des de la perspectiva del museu. És a dir, en lloc de veure el món com un cadàver.

Per això, l'art modern s'esforça perquè els cadàvers d'allò que és art semblin cada vegada més difunts: perquè no es pugui projectar una ànima en l'obra. Així, l'art modern mostra contínuament la putrefacció incessable, la decadència cada cop més gran, la fugacitat i transitorietat cada cop més radical de les coses. Quan hom passeja per les sales dels museus d'art

modern i contemporani, les etapes de l'evolució de l'art es presenten com estacions de la seva decadència. Primer és la imatge mimètica la que decau, desvetllant la constitució material de l'obra d'art; després, és el mateix cos de l'obra el que comença a decaure, es destrossa, se li fa mal, s'embruta, se'l redueix a un «quadrat negre» o un simple cub, figures pensades per resistir l'intent de l'espectador de percebre les obres d'art com altra cosa que cadàvers o objectes purament materials. Després, trobem la documentació de les performances, accions i projectes artístics amb cadàvers dels quals només resten empremtes materials imprecises. Aquestes s'exhibeixen en forma d'instal·lacions, ja no dissenyades com a cossos tancats, sinó només com a acumulacions de fragments de cossos, en què les parts corporals poden col·locar-se d'altres maneres, intercanviar-se parcialment o reemplaçar-se totalment per d'altres.

Crear aquestes icones de la profanitat més radical i cadavèrica només pot tenir èxit durant poc temps, només mentre encara quedin rastres identificables de la violència amb què una cosa ha estat arrencada de la vida. Ho sabem: l'urinari de Duchamp no tornarà mai al seu lloc al lavabo, ni la llauna de sopa Campbell de Warhol tornarà mai al supermercat, ni serà comprada o servirà d'aliment, i això ens produeix un sentiment d'infinita tristesa. En aquest sentit, el mausoleu de Lenin a la Plaça Roja de Moscou és particularment característic: el cos de Lenin s'exhibeix allí per provar que Lenin està realment mort i que mai no ressuscitarà, almenys mentre el seu cos romangui allà. La sospita que la resurrecció és possible o fins i tot que ja ha succeït només pot donar-se si el cos del ressuscitat ha desaparegut. El cos de Lenin és, així, un *readymade* en la tradició de Duchamp, és un *readymade* que manifesta el caràcter definitiu de la mort.

La metànoia clàssica facultava el filòsof, almenys segons Plató, a governar la polis, l'Estat. L'Església cristiana també va basar la seva pretensió de primacia en el fet que veia i jutjava l'activitat finita i mortal terrenal des de la meta-perspectiva de la immortalitat de l'ànima. En aquest cas, la dimensió política de la pregunta per la immortalitat personal i la possibilitat d'una metànoia és molt clara. Però l'heteronoia actual no és una excepció: també la mirada heterotòpica és simultàniament la mirada del poder, tot i que el filòsof s'ha convertit amb ella

en un artista o, millor, en un conservador de museu. Resulta significatiu el projecte que el filòsof rus Nikolai Fedorov va desenvolupar al segle XIX: l'«Acció conjunta», que va reclamar de l'Estat modern la resurrecció i la immortalitat tècnica i artificial de totes les persones que havien estat vives. Fedorov va usar el museu d'art com a model per a la societat utòpica d'immortals que volia construir. La utopia consistia en una heteronoia de tota la societat, que havia de transformar l'espai vital humà en una heterotopia. L'Estat havia d'esdevenir el museu de la seva població, i cada ésser humà en una obra d'art. I, igual que l'administració dels museus és responsable no només de la col·lecció, sinó també de que cada obra d'art estigui intacta i de restaurar cadascuna d'elles si fos necessari, l'Estat ha de ser responsable de la resurrecció i la supervivència de cada individu. L'Estat no pot seguir permetent-se que els individus morin privadament. Tampoc ha de seguir permetent que quedin morts en les seves tombes.

Segons la famosa fórmula de Michel Foucault, l'Estat modern pot ser definit com «aquell que fa viure i deixa morir», en contrast amb l'Estat sobirà de l'antiguitat, que «mata i deixa viure». En la modernitat, la mort natural de l'individu es veu com un assumpte privat, en el qual l'Estat, tal com el descriu Foucault, no interfereix. El més interessant del projecte de Fedorov és que no considera que la mort natural sigui un assumpte privat. Fedorov es pren seriosament la promesa de l'emergent biopoder, és a dir, la promesa per part de l'Estat de prendre's seriosament la vida, i li exigeix que porti la promesa fins a les últimes conseqüències i la compleixi. Fedorov reaccionava així, primer, a una contradicció interna de les doctrines socialistes del segle XIX, abordada no només per ell, sinó també per altres autors del seu temps, especialment per Dostoievski. La contradicció és que el socialisme promet una justícia social perfecta, però combina aquesta promesa amb la creença en el progrés. Però aquesta creença implica que només les generacions futures, les que viuran en una societat socialista desenvolupada, es beneficiaran de la justícia social. Per contra, la previsió per a generacions anteriors i contemporànies és el paper de víctimes passives del progrés: per a elles no hi haurà justícia per tota l'eternitat. Per tant, les generacions

futures només gaudiran de la justícia socialista pagant el preu de la cínica acceptació d'una flagrant injustícia històrica: l'exclusió de la justícia social de les generacions anteriors a la societat futura. Així, el socialisme ve a funcionar com una explotació dels morts en benefici dels vius i dels vius d'avui en benefici dels vius de demà. Així que l'única manera de dissenyar el socialisme del futur com a societat justa és treballar per l'objectiu de la resurrecció artificialment produïda de totes aquelles generacions que van establir les bases de l'èxit del socialisme. Aquestes generacions ressuscitades participaran també en el socialisme del futur, i s'abolirà la discriminació dels morts en favor dels vius determinada fins ara pel temps històric. En suma: la societat venidora, si vol ser justa, no pot ser purament contemporània. El socialisme perfecte ha d'imposar-se no només en l'espai, sinó també en el temps, i transformar-lo en eternitat per mitjà de la tècnica. Només una societat que no sigui només internacional és a dir, que abasti tot l'espai, sinó que també transcendeixi el temps és a dir, que sigui Intergeneracional, pot considerar-se una societat justa.

No és una coincidència que aquestes idees de Fedorov les adoptessin voluntàriament molts intel·lectuals i artistes russos després de la Revolució d'Octubre. En el seu primer manifest de l'any 1922, els representants dels biocosmistes immortalistes, una agrupació política que havia sorgit en mig de l'anarquisme rus, van escriure, entre altres coses: «per a nosaltres, els veritables drets de l'home són el seu dret a ser: immortalitat, resurrecció, rejuveniment i el dret a la llibertat de moviment en l'espai còsmic, i no els suposats drets proclamats en la Declaració de la revolució burgesa de 1789». Alexander Svyatogor, un dels principals teòrics dels biocosmistes immortalistes, va considerar que la immortalitat era tant l'objectiu com el prerrequisit de la futura societat comunista, perquè, segons ell, la veritable solidaritat social només podia establir-se entre immortals, i la propietat privada no es podia considerar abolida mentre cada persona tingués una parcel·la de temps privada. Per contra, el biopoder total significa no només la col·lectivització de l'espai sinó també la del temps. Només en l'eternitat es poden resoldre els conflictes entre l'individu i la societat que no es poden resoldre en el temps. L'objectiu de la immortalitat física s'ha de

convertir en la meta més alta per a cada individu, el qual només serà sempre fidel a la societat, si aquesta fa seu aquest objectiu.

Un dels resultats més espectaculars i efectius d'aquest programa va ser, sens dubte, la investigació sobre coets, portada a terme en aquell temps per Konstantin Tsiolkovski amb l'objectiu de traslladar els avantpassats ressuscitats a altres planetes, en el marc de la colonització de l'espai còsmic amb els avantpassats immortalitzats de la humanitat actual. Aquests projectes de Tsiolkovski van ser el punt de partida per a la posterior carrera espacial soviètica. Un altre fascinant experiment biopolític, tot i que no tan reeixit, va ser l'Institut per a la Transfusió Sanguínia, fundat i dirigit per Alexander Bogdanov en la dècada de 1920. En la seva joventut, Bogdanov va ser amic de Lenin i cofundador d'aquell corrent intel·lectual i polític del Partit Socialdemòcrata Rus que més tard conduiria a l'aparició del bolxevisme. En els anys vint, Bogdanov es va entusiasmar amb els experiments de transfusió de sang, amb els que esperava interrompre l'envelliment, o prevenir-lo totalment. La transfusió de la sang de generacions més joves a les més grans havia de rejuvenir la gent gran i alhora crear una solidària harmonia intergeneracional. Bogdanov va morir a causa d'una de les seves transfusions de sang. Per al lector d'avui, els informes de l'Institut de Transfusió Sanguínia que Bogdanov va escriure evocuen al *Dràcula* de Bram Stoker, quan Bogdanov explica un cas en què «la sang d'una jove estudiant va ser parcialment intercanviada amb la d'un literat de més edat», de manera que, segons sembla, tots dos es van beneficiar per igual de l'intercanvi. Aquesta analogia no és de cap manera accidental: la societat de vampirs descrita per Stoker, és a dir, la societat de cossos immortals, és la societat del biopoder total per excel·lència. La novel·la, escrita el 1897, és a dir, quasi alhora que el projecte de l'«Acció conjunta» de Fedorov, relata el domini del biopoder totalitari, però no com una utopia, sinó com una distòpia. Per això, els herois «humans» de la novel·la defensen feroçment el seu dret a una mort natural. Aquesta guerra contra la societat de vampirs, una societat que produeix i garanteix la immortalitat física, està present des de llavors en la cultura de masses occidental, tot i que aquesta amb prou feines dissimula quan la sedueix

el vampir. Aquesta aversió a la immortalitat física no és res de nou, com testimonien les històries de Faust, Frankenstein i el Golem. Però els vampirs, segons els llibres i pel·lícules actuals, ja no són solitaris, sinó que formen una societat que transcendeix no només les nacions, sinó també les generacions: de fet, és una societat comunista de cossos immortals, com la que Fedorov i Bogdanov van imaginar. Probablement per això hi ha avui tanta resistència a una societat com aquesta i, al mateix temps, una temptació tan gran d'unir-s'hi. Per entendre la radicalitat de la imaginació biopolítica actual tan obsessionada per la immortalitat corporal, em sembla que hem de llegir a Fedorov, Bogdanov i a Bram Stoker junts.

Comissari: Manuel Fontán del Junco

DL B 19816-2020

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta



#BorisGroys
@lavrreinaci
barcelona.cat/lavirreina