

# Los límites de la experimentación estética: arte y *mass-media*

Sebastián Alejandro González Montero\*

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2010  
Fecha de aprobación: 30 de agosto de 2010

## Resumen

El asunto que preocupa es el problema de la estética, la política y el espacio. Más que un debate entre intelectuales y posturas teóricas, lo interesante es problematizar la estética y la política pues se trata de desplegar la cuestión de la *partición de lo sensible*. En esa dirección, se plantean tres preguntas para reflexionar: Primera: ¿Cuáles son las condiciones que permiten que 'el arte sea arte'? Segunda: ¿Cuál es el lugar del arte en la política? Así, se intenta indicar que el arte se encuentra inscrito en determinados regímenes que describen la articulación de cierta manera de hablar y de ver. Igualmente, se sugiere un espacio común de distribución de espacios y de tiempos como condición de relaciones políticas de los individuos. Entre esos dos elementos aparece el tercer interrogante: ¿Cuál es el lugar del arte en el entramado de espacios y de tiempos? ¿Cómo definir la posibilidad del arte de fracturar el régimen que le antecede abriendo el umbral para la repartición de espacios y de tiempos de los individuos? ¿En qué sentido el arte no configura tanto una 'conciencia social', sino un régimen de distribución de espacios y tiempos que proporciona nuevas formas de subjetividad política?

**Palabras clave:** arte, *mass-media*, regímenes, enunciaciones colectivas, tecnologías de la información.

## The Limits of Experimental Aesthetics—Art and Mass-Media

### Abstract

The last technological developments have introduced a huge amount of hardware, communication systems, and information systems into life of human beings. But also has brought a multiplicity of images, objects and sensitive experiences having a direct effect in social life. It can be said that this amount of current elements deserve to be analyzed in order to try to clarify the nature of information technology and its political impact. That means that far over history of scientific developments, it is precise to take into account a critical task of the role of the information techniques in different levels of society (moral, social and economic levels), but after all the role playing in the way we perceive the world. For that, we treat some of the technological developments related to virtual reality; then, we handle the concept of simulation, and finally we establish the distinction between reality and virtuality.

**Key words:** art, mass-media, regimes, social statements, information technologies (IT).

\* Profesional y Magíster en Filosofía; Miembro Investigador Estudios sobre Identidad, Escuela de Ciencias Humanas, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Docente Investigador, Universidad de La Salle, Programa de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades. Doctorado Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía. Beca apoyo a la comunidad nacional para estudios doctorales Colciencias-Banco Mundial. Correo electrónico: sgonzalez@unisalle.edu.co

## Introducción

El desarrollo científico de los aparatos tomavistas, según una expresión de Virilio, implica la puesta en marcha de un procedimiento técnico que constituye la emergencia de una nueva ‘manera de ver’. Lo que la cámara oscura inaugura es la aplicación de una técnica para captar la luz en un material fotosensible. Por ello, el desarrollo de las cámaras puede ser leído como un acontecimiento tecnológico que desligó la experiencia de la visión de un sujeto dotado de órganos de percepción. Las cámaras hacen posible la percepción mediante una técnica que plasma los efectos de la luz sobre un material que ya no es mente ni sujeto, sino papel o cinta. Desde la cámara de fotografía, el cine, el vídeo y, actualmente, los simuladores que combinan pantallas e imágenes, lo que se evidencia es el surgimiento de una nueva dinámica de la percepción en la que la realidad de los objetos se constituye en ‘pura imagen’. En esta instancia ya no se trata, dirá Virilio, del lugar de la percepción de las apariencias, sino del lugar de la transmisión, de la velocidad, etc. (1996: 71-86). Los análisis de Virilio son sugerentes en la medida en que exploran el impacto de esas tecnologías en ámbitos como la política, la guerra, las relaciones sociales; sin embargo, la forma como las técnicas audiovisuales y digitales han invadido el escenario de la sociedad contemporánea también incluye los lenguajes artísticos –en un sentido amplio. Desde el cinematógrafo hasta las grandes producciones del cine, el videoarte y la música electrónica (entre otros) es menos o más evidente, el hecho que las tecnologías audiovisuales y digitales se integren a la producción de imágenes y sonido parece tener efectos directos en las propuestas de los artistas puesto que los media suponen una amplia ventana de posibilidades de experimentación. Así, la situación en que se encuentra el arte contemporáneo no escapa a la tecnificación que se ha apoderado de

las ciencias ‘duras’, sólo que en el caso de la experimentación artística las consecuencias podrían no ser tan valiosas, como dirían Baudrillard o Virilio.

Asimismo, se podría decir que a partir de la aparición de la cámara de fotografía se produce una gradación en la producción de imágenes que va desde los diversos estilos artísticos de representación, las técnicas de reproducción cinematográfica y videográfica hasta la simulación de entornos por medio de lenguajes infográficos. Esa gradación proviene de los fotógrafos ‘pintores’ que consideraban que el fotograma era un documento objetivo de lo que ocurría en una escena. La fotografía no padece de las paradojas de la representación<sup>1</sup>. Con el cine-documental y la sofisticación de las cámaras de vídeo, esa idea adquiere cada vez más fuerza en el sentido en que se trata de dar cuenta a través de la cinta de nitidez de la realidad (sobre todo de las situaciones asociadas a la guerra o a la acción militar). El vídeo es un medio tecnológico que permite captar la realidad y no representarla; éste no se conforma con mostrar la ilusión de una imagen que refleja con todo su esplendor una ‘bella escena’. Una expresión de esa gradación es la línea que conecta el arte realista, el cine documental, el videoarte y lo que de momento se puede llamar ‘arte virtual’ como proceso historiable en el cual las formas representativas van siendo gradualmente abandonadas en las perspectivas de los artistas (cfr. González, 2006: 241-265). Eso quiere decir que de la cámara oscura a la cámara de fotografía, del cinematógrafo al vídeo, de la pantalla del ordenador al simulador existe una conexión entre el avance de un proceso técnico de capturar la luz y las vanguardias del arte, el cine, el vídeo. El efecto de ese avance tecnológico es que el fotograma logra plasmar más o menos fielmente la superficie de los objetos, sus texturas, las perspectivas del espacio, etc. Frente a ese hecho es plausible suponer que las propuestas de los artistas del siglo

<sup>1</sup> Un ejemplo claro de esto se puede ver en la tesis de Adolfo Chaparro sobre el paso de la superficie pictórica a la pantalla televisiva. (cfr. 2006: 97-100).

XX suponen la dislocación del arte con la figuración de la realidad cuyo resultado es el cubismo, el expresionismo, etc. La idea de que la fotografía puso en 'jaque' al arte realista es antigua, pero las consecuencias de ese avance tecnológico parecen ser aún insospechadas.

Una de ellas es que dado que esas vanguardias fueron numerosas y muy activas en relación con las posibilidades de experimentación con la imagen, el arte actualmente parece estar agotado o condenado a la repetición. Reproducir las *Meninas* de Picasso como él reprodujo las *Meninas* de Velásquez no parece tener mucho sentido en este momento, incluso si ello implica una resignificación o algo similar de la obra de Picasso o de Velásquez. Y qué decir si se tratara de un lienzo cubista de Picasso en la superficie de una pantalla de ordenador o de una *Mona Lisa* sonriendo gracias a la modificación digital de su expresión. Frente a esas posibles experimentaciones parece haber un desencanto. Se ha acabado la ilusión, dirá Baudrillard, no sólo porque la historia de arte es larga, sino porque el arte se ha entregado casi por completo a la trivialidad de una transparencia de la imagen o a una transestética. Eso quiere decir que hoy ya no habría mucho que hacer para los artistas si se tiene en cuenta que el júbilo del arte fue la modernidad y que la deconstrucción del modelo de la representación por parte de las vanguardias del siglo XX produjo un conjunto muy amplio de propuestas. Pero también porque los medios audiovisuales han introducido una "dictadura de las imágenes" en la que la belleza del objeto se reduce a la idea de lo cool publicitario. Desde esa perspectiva, el dadaísmo, el cubismo y el futurismo (entre otras tendencias) no sólo expresan las variaciones de los estilos, sino que implican formas de experimentación estética que anuncian la desaparición de la 'Gran Obra' (cfr. Baudrillard, 2000: 210).

Pues bien, después de todo lo que se hizo en el siglo XX, ¿qué hacer? ¿Cómo volver a producir una van-

guardia? O mejor ¿cómo producir en términos artísticos 'algo' que ya no sea un ejercicio al que se le pueda introducir en una categoría de las tendencias del arte pasado? Para algunos artistas, la emergencia de las tecnologías audiovisuales y digitales en el escenario contemporáneo trae consigo nuevas posibilidades de encontrar otros materiales, objetos y espacios con los cuales trabajar. Propuestas como el videoarte y la videoinstalación integran las tecnologías audiovisuales y digitales a su oficio sustituyendo los pigmentos y los lienzos como los materiales privilegiados del artista por cámaras, lentes, ordenadores, tarjetas gráficas, etc. Y ese es justamente el problema central. Desde la perspectiva de Baudrillard, "en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de la ilusión" (2000: 209). Para Virilio, el fenómeno de la tecnificación del arte contemporáneo es el síntoma de la crisis de las sociedades mediatizadas o informáticas. En otras palabras, el arte se ha convertido en el instrumento privilegiado de presentificación de la simultaneidad, de los trayectos de la velocidad, de la mirada constante y, en esa medida, ha roto sus lazos con el pasado y con el futuro. Por ello, las artes plásticas contemporáneas ya no representan ni el mundo ni los estados mentales del artista, ya no es apocalíptico ni vidente, ni nos enseña los secretos ocultos de las relaciones humanas. Para Virilio, la tecnología hace que el arte actual desemboque en un *feedback* interactivo –entre el público y el autor o su objeto– que consume toda su genialidad (cfr. 1999).

Virilio y Baudrillard pueden parecer en muchas ocasiones fatalistas e hiperbólicos –como diría Chaparro–. No obstante, sus tesis (respectivamente) sobre el efecto de decorado en el arte o de la desilusión estética tienden a poner en escena una cuestión que no es fácil dejar de lado: es evidente que las tendencias contemporáneas de los artistas están fuertemente inmersas en los modos de ver y de hablar sobre el mundo actual. Es como si las experiencias estéticas fueran el índice de una lógica social que no sólo incluye la inevitable expansión del mercado, sino también

emergencia de la informatización de casi todos los lugares de la existencia humana<sup>2</sup>. El asunto está expresado por todas partes: los estudios socio-técnico-culturales de las sociedades de la información ponen cada vez más énfasis en las múltiples transformaciones que los *mass-media* promueven en la vida individual y colectiva. Pierre Levy y sus investigaciones sobre las culturas de cibernautas; Paul Virilio y su provocadora idea de que la tecnología digital está deslocalizando a los objetos y la percepción de su plano físico; François Lyotard y la transformación de los saberes en la época ‘postmoderna’; Rosi Braidotti con su idea de las mujeres como sujetos nómades y el feminismo *cyborg*; Slavoj Žižek y su tesis sobre la virtualización de los medios como efecto desolador de sustitución *de lo real por lo Real*.

Y, sin embargo, creemos que, en el contexto de la experimentación estética, esa lógica no *necesariamente* debe ser juzgada desde la perspectiva ‘postmoderna’ del fin del arte. Antes que eso, habría que preguntarse: ¿Cuáles son las condiciones que hacen posible la interferencia de los procesos sociales en las prácticas de los artistas? ¿Cuáles son los componentes del régimen en que arte y mercado se interrelacionan? En ese sentido, la idea de Rancière de especificar los regímenes de identificación permite comprender, en una instancia histórica, el modo como las prácticas de los artistas pueden ser *vistas y enunciadas* como arte. O sea, Rancière no se pregunta ‘¿qué es arte?’, sino ¿qué es lo que hace que en determinado mo-

mento ciertas expresiones artísticas puedan ser consideradas como arte?

En lo que sigue, problematizamos esa sugerencia en tres momentos: el primero tiene que ver con la caracterización del concepto de régimen de identificación alrededor de la descripción de Rancière del régimen de las artes, el régimen poético –o de representación y el régimen estético. Esto permite dar cuenta del modo como una cierta partición de lo sensible opera como condición de posibilidad histórica de lo que puede ser considerado como arte. Luego de eso, seguimos la pista que Rancière deja sobre el momento en que el arte y la política se interpelan abriendo paso a unas maneras de hacer artísticas muy particulares: es lo que llamamos la relación entre el arte y la mercancía. Sobre la base de la siguiente intuición, prosigue la tercera parte del ensayo: creemos que se puede marcar el momento en que el arte deviene una instancia politizada –por la inserción de lo cotidiano en las experiencias artísticas– como el acontecimiento que inaugura un nuevo régimen posestético<sup>3</sup>.

## Política y estética: sobre la partición de lo sensible

En una entrevista inédita se declara lo siguiente:

Cuando visité el museo de Auschwitz, vi, ante sus vitrinas, imágenes de arte contemporáneo y eso me pareció absolutamente aterrador. Delan-

<sup>2</sup> En las últimas décadas, el desarrollo de la informática ha hecho confluír las técnicas de la telecomunicación con el estudio del tratamiento automatizado de datos a través de ordenadores. La telemática hace posible una experiencia interfacial en la que lo fundamental es la velocidad y la eficacia de la transmisión de datos e información. A manera de hipótesis, se puede decir que, por los efectos de la informática y de la telemática, los entornos, los objetos y los sujetos ya no están necesariamente atados a su localización real –en sentido tradicional: como fenómenos espaciotemporalmente ubicados. Lo que las pantallas de los ordenadores muestran no es más que la expresión simulada de una realidad parcialmente digitalizada. O, como diría Paul Virilio, la tecnología digital está deslocalizando la información de su plano físico (cfr. 1977). Uno de los retos que están a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías tiene que ver con la actual sustitución de la relación del sujeto que percibe realidades constituidas a partir de la experiencia de los objetos, por una relación en la cual el espectador ‘percibe’ realidades simuladas nacidas de la interpretación de los modelos matemáticos y de las series binarias por parte de los ordenadores. Lo virtual no es lo opuesto a lo real en el sentido en que no es afín con lo falso. Más bien, hay que pensar lo virtual como un simulacro en el cual las cosas pierden su ‘esencia material’. La perfección de la simulación está en que los ordenadores y sus prótesis producen un *alter ego digital* de la realidad, tal y como se presenta fenoménicamente para los sujetos, entendiéndolo que lo virtual es posible por la interacción efectiva del espectador con los sistemas informáticos que engendran el simulacro –a partir de los mismos estímulos de la realidad sobre los sujetos.

<sup>3</sup> Es preciso aclarar que esto no es más que una aproximación a una problematización muy cercana a Rancière, pero que procura ampliar los criterios de formación de regímenes de identificación del arte teniendo en cuenta aspectos sociopolíticos exteriores a los criterios de lo visible y lo enunciable. En la última parte, se retomará tal cuestión.

te de esas vitrinas con valijas, con prótesis o juguetes infantiles, no me sentí espantada, no sentí zozobra, no me sentí trastornada, como cuando caminé por el campo de concentración; no, en el museo tuve la impresión repentina de estar en un museo de arte contemporáneo. Retomé lo que pensaba diciéndome: ‘Ganaron’. Ganaron porque produjeron formas de percepción que continúan ese modo de destrucción que le es propio<sup>4</sup>.

¿Bello arte o arte maldito? Lo sublime o la crueldad del mundo como motor del arte: *en comparación con la estatua de Juno, las vitrinas del museo de Auschwitz-Birkenau o el Guernica de Picasso*. En un caso, ¿la divinidad aprehendida como imagen?; en otro, ¿un pretexto contemporáneo para provocar atentado contra el olvido? ¿Ejercicio estético o práctica política? ¿Se trata acaso de emplear el arte con fines políticos? ¿O de estetizar la política en búsqueda de nuevas –si no utópicas– formas de vivir? Última opción: ¿Se trata de relegar la idea que el arte ‘cambia mundos’? Y más bien, ¿pensar el arte como estrategia política, pero en un plano más cotidiano de la experiencia? Puesta dos extremos radicales, la relación entre arte y política se define, de un lado, en términos de una experimentación estética que da lugar a singulares e irreductibles formas de materializar lo sensible; de otro lado, se atribuye al arte la función de modificar pequeñas conductas al nivel habitual de la vida colectiva de los individuos.

Hacer caso de Rancière: no juzgar la validez respectiva de dos actitudes preponderantes frente a la cuestión del arte y la política. Finalmente, el asunto no radica en optar por una postura recalcitrante en la que se asume que el arte constituye una instancia irreductible a la experiencia de lo sensible ni de defender el arte como la encarnación de una fuerza que tenga compromisos ineludibles con la historia de las

luchas sociales. En esa misma dirección, tampoco se puede asumir a la ligera el modo como se entiende –con más recato quizá– el arte como una “redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo ya dado”. (Rancière, 2005: 15). Sin más, Rancière deja inmediatamente de lado cualquier posible crítica o renovada interpretación a las respectivas actitudes frente al arte y la política. Por esa razón, el análisis de Rancière es sugerente, es decir, porque concierne más a la relación arte/política y al modo como se articulan “como dos fragmentos de una alianza rota” (2005: 16).

Desde ese punto de vista, para Rancière habría un factor común mediante el cual se disuelve el antagonismo entre el arte como materialización de lo sublime y el arte como instrumento de transformación política: la función comunitaria del arte; mejor aún, la función específica mediante la cual se construye un espacio que es una “forma inédita de reparto del mundo” (2005: 16). Quizá podría decirse, en otros términos, que la relación entre el arte y la política se formaliza en una articulación de *doble-bind: la estética pensada como instancia donde aparece lo irrepresentable, pero inscrita en un espacio interindividual en el que tiene efectos*. Tal como dice Rancière, “la estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte [...], pero reafirma, sin embargo, una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (2005: 17). Rancière no lo prueba, pero afirma que ciertas propuestas de las artes contemporáneas (espacialización de la instalación museística, de la música, de las prácticas del teatro y de la danza) se corresponden porque tienen una misma dirección:

La de una desespecificación de los instrumentos, los materiales o dispositivos propios de las

<sup>4</sup> Entrevista a Jacqueline Lichtenstein. Gérard Wacheman por François Rouan (mayo de 1997).

diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones de los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos (2005: 17).

Nuevamente: aunque Rancière debe una serie de pruebas, es de considerar la idea que aquello que liga al arte a la política es la emergencia de determinada forma de jugar con los materiales, los espacios, los tiempos y los signos a través de experiencias sensibles específicas. Ése sería el puente entre estética y política<sup>5</sup>.

Con ese horizonte ‘en mente’, es importante reconocer un elemento adicional que Rancière introduce: con la *partición de lo sensible*, se recoge la idea de lo político como un suplemento de lo humano ligado al lenguaje<sup>6</sup>. Si se quiere, Rancière pone a su servicio la idea aristotélica sobre lo político como una diferencia específicamente humana nacida en el uso del lenguaje. Y decimos que Rancière se sirve de tal idea porque le permite plantear que la partición de lo sensible se produce en la distribución erigida en torno de aquellos que son escuchados y aquellos que no lo son. El rechazo, dice Rancière, “a considerar determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible” (2005: 18).

Lejos de cuestionar si Rancière entendió bien a Aristóteles, lo primordial de su postulado radica en la

manera como se asume la cuestión de lo político, es decir, la relevancia de la partición de lo sensible está en que problematiza lo político alrededor del esquema de configuración de hombres y cosas que son visibles e invisibles de acuerdo con qué tan ‘ruidosos’ puedan resultar. Dicho más ampliamente, la distinción entre voz y lenguaje (Aristóteles) representa una fractura en que la vida es apresada en dos formas políticas: la existencia cualificada de seres cuya voz, además de sonido, contiene una preciosa carga de politicidad y la simple existencia (nuda vida, diría Agamben) de individuos que permanecen siempre exteriores al espacio político. Lo que Aristóteles conceptualmente habría puesto en escena, dice Agamben, es una distinción política fundamental –porque atraviesa los ordenamientos sociales hasta bien entrado el siglo XX con el totalitarismo– ligada al lenguaje, entre la simple vida natural y el modo de vida específicamente humano. No es por azar, dice él,

que en la *Política* se sitúe el lugar propio de la *polis* en el paso de la voz al lenguaje. El nexo entre nuda vida y política es el mismo que la definición metafísica del hombre como ‘*viviente que posee lenguaje*’ busca en la articulación entre *phone* y *logos* (cfr. 1998: 17).

Hace falta la aclaración porque, en una dirección similar, Rancière parece indicar que ‘visible’ e ‘invisible’, ‘lenguaje’ y ‘grito’ ponen al descubierto el sistema de las delimitaciones de los individuos en su mutua interpelación. En últimas, se trata de una *partición* –nacida en el uso del lenguaje– de espa-

<sup>5</sup> Como dice Rancière: “el arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que [sic] [...] representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio [...]. Es la estética de lo sublime, el espacio/tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre sí a dos regímenes de sensibilidad. En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio de estatuto de espectador a actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos, lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. *Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política*”. (2005: 17. El subrayado es mío).

<sup>6</sup> El título original del texto de Rancière es *Le partage du sensible*. Creemos que ‘partage’ soporta dos traducciones simultáneas y no excluyentes: ‘partición’ y ‘repartición’. Con el término ‘partición’, Rancière parece hacer referencia a la *delimitación* de espacios y de tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido como formas de experiencia política (Rancière, 2002: 3). Con el término ‘re-partición’, tratamos de indicar otro sentido, vinculado a los distintos ordenamientos producidos por ciertas prácticas artísticas y su función política sobre una delimitación ya dada. Así, serían términos similares ‘configuración’ y ‘re-configuración’.

cios, tiempos y actividades que determinan la manera como se participa dentro del marco de las posibles interacciones políticas. En palabras de Rancière, “la partición de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que se hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad” (2002: 2).

A partir de dicha idea, Rancière propone un desplazamiento de la problemática del lenguaje y la política en virtud del análisis del lugar de la estética al interior del ordenamiento –o la partición– de los individuos. En otras palabras, Rancière se pregunta: ¿En qué sentido la política *también* es estética? ¿Y cómo entender que la estética *también* es política?

La respuesta de Rancière es que “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2002: 3). En resumidas cuentas, en la medida en que la partición de lo sensible remita a una delimitación de lo visible y lo decible, esto es, de lo que se pueda decir y de lo que se pueda ver, del espacio que se pueda ocupar, incluso, del tiempo que pueda ser usado, la política tendría un fuerte componente estético. Si se quiere, por esa razón Rancière cree que se puede captar un mecanismo estético de reconfiguración de lo sensible (cfr. 2005: 19). Dicho de otra manera, habría una relación entre la estética y la política que se manifieste en el hecho que el arte *opera* mediante una reconfiguración de los espacios y los tiempos –tanto de los sujetos como de las cosas. Eso significa que más allá de si el arte tiene que ver con piezas de museo o con acciones en la plaza de Viena, las expresiones artísticas inciden en las coordenadas de la experiencia sensorial. *En ese sentido, el arte es un operador político*: ‘hace cosas’ no sólo al nivel de la alteración de las facultades de la sensibilidad;

también produce transformaciones en el espacio material de los cuerpos y de los objetos:

El accionismo vienés desde sus inicios se distinguió por su carácter violento y agresivo, el uso cruento del cuerpo, la violencia sobre la carne y la organicidad, la alteración de los modos de conciencia y la importancia de la sexualidad, planteando tanto una exploración en las zonas desconocidas, prohibidas, del cuerpo y de la mente, como una provocación a la moral, la religión, las leyes y las costumbres [...] Para crear, pues, hay que destruir el cuerpo: conducir la acción al borde, más allá del límite. Empujar el cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la metamorfosis, a la distorsión, a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible como producto de la técnica, de la civilización, sentirlo en la no-conciencia, en lo animal: ‘Porque vivo en un mundo técnicamente civilizado a veces siento la necesidad de revoltarme como un cerdo’, dice Mühl (Soláns, 2000: 12-13).

Estrategia de trasgresión: el accionismo vienés es el lugar de una producción semiótica que conecta con experiencias que llevan al límite las prohibiciones sociales sobre el sexo, la obscenidad, los hábitos comunes, etc. En ese sentido, resulta una *práctica estética* con implicaciones políticas, pues al tiempo que inventa su propio régimen de signos produce zonas convulsivas de experiencia que modifican los límites del régimen semiótico que le es anterior. El accionismo vienés resulta de prácticas que son *maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de los individuos en términos que comprometen sus formas de ser en el mundo y de ver el mundo<sup>7</sup>. Otto Mühl:

Odio a la gente y sus instituciones. Estoy lleno de un gran odio hacia todo lo que lleva cara humana.

<sup>7</sup> Como dice Rancière, “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad”. (2002: 13).

Cara humana: una cara construida durante siglos como un máscara, como miles de máscaras que van conformando un rostro: 'amo el animal' [...]

El artista vienés arremete contra el Rostro/cara y su régimen: lo acuchilla, lo raja y lo ensucia, lo destroza hasta hacerlo una masa que ya no es ese Rostro social. "Me golpeo, doy patadas, abofeteo la cara, me azoto, muerdo, mojo el cuerpo" (Soláns, 2000: 14). Más cerca de Rancière, se puede decir que el accionismo vienés no sólo se define en prácticas estéticas específicas, sino también en el programa que induce nuevos actores políticos: *Zock y la revolución*<sup>8</sup>.

Habría que hacer una investigación empírica más amplia sobre propuestas estéticas que dan cuenta de la relación entre la estética y la política. Pero el accionismo vienés es un buen indicador del camino que habría que seguir en la dirección de Rancière porque sirve de base para dar sustento efectivo a la idea que el "arte y [la] política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación" (2005: 19-20). En el accionismo es un hecho que están unidos. En el accionismo el cuerpo, la pintura, la escultura, los objetos, el espacio, etc. encajan como materiales de diversas expresiones estéticas; quizá puede decirse que rearticula el cuerpo, la pintura, la escultura, en un espacio plástico que los convierte en materiales políticos. Mühl presenta la pintura y el cuerpo, por ejemplo, en una nueva partición sensible: *Degradación de Venus* (1963),

es la pintura tratando de ir más allá de la superficie pictórica; el cuerpo humano, una mesa, una habitación se convierten en superficie pictórica, y el tiempo se añade a la dimensión del cuerpo

y del espacio. El hombre no aparece como hombre, persona, como entidad sexual, sino más bien como cuerpo que tiene ciertas propiedades. (Soláns, 2000: 15).

Lo mismo ocurre con la escritura. La escritura de Jelinek es obscena, pero trae consigo una denuncia sobre el matrimonio, el uso del cuerpo femenino como objeto de placer, las hipocresías de la liberación sexual, etc. Jelinek pone todo ello de manifiesto en *Deseo*. Sin embargo, *Deseo* no es una novela erótica; no está centrada en la conciencia del deseo ni de los sentimientos que se le asocian. Tampoco es pornográfica porque se aleja de la posibilidad de representar escenarios de excitación sexual en beneficio de una reflexión política sobre las mujeres y del modo como se dilapidan como sujeto para convertirse en sólo cuerpo-objeto. *Quizá aquello que convierte la novela en una práctica estética es el hecho que subvierte el lenguaje literal sobre el sexo para denunciar 'el poder masculino'*. Jelinek escribe,

[...] él mete la mano bajo su falda, entra por las paredes de su ropa interior. Quiere entrar a la fuerza en su mujer para sentir sus propios límites [...]. El hombre la conduce al baño, le habla tranquilizador y la dobla sobre el borde de la bañera [...]. Los fragmentos del vestido le son arrancados [...]. Se le golea fuerte en las posaderas, la tensión de ese portal ha de ceder de una vez, para que la masa pueda precipitarse, bramando y patinando, sobre el buffet, esa hermosa alianza entre consumidores y consorcios de alimentación. Aquí estamos y se nos necesita para el servicio [...]. ¡El hombre le abre súbitamente el culo! (Jelinek, 2005: 23-24).

<sup>8</sup> "En 1966, Otto Mühl y el escritor Oswald Wiener formulan un programa de acción política que tomará el nombre de Zock, con el fin de actuar violentamente en la destrucción del aparato estatal y minar las bases morales de la sociedad. La acción de Zock es colectiva, publicando prensa Zock, textos y manifiestos Zock recitados agresivamente por magnetófonos. Así mismo, Mühl trabaja en un serie de retratos, Personalidades 67, alrededor de personajes populares como Mao Tse-Tung, De Gaulle o el príncipe Carlos de Inglaterra, que son brutalmente representados como contraimagen de la publicidad". (Soláns, 2000: 23).



En la escena en que el hombre se acerca desde la parte de atrás a 'su mujer' para *tomarla como si fuera una propiedad*, diría ella, no se hace énfasis en la forma como se produce la penetración, el orgasmo; tampoco se hace referencia a los genitales ni a la posibilidad que los lectores puedan disfrutar como *voyeur*, y por un momento, la descripción literal de una violación. La cuestión es otra. Podría decirse que Jelinek hace una crítica a la institución del matrimonio, al abuso físico al que se someten las mujeres allí y la dominación implícita en la función de 'mujer casada'. Y no se trata de una denuncia simple a la subordinación social de las mujeres respecto de los hombres. Crudamente, Jelinek trata de construir una manera de explorar los 'placeres de la casa' en la posición de un *sujeto que habla un lenguaje prestado*. Tanto es así que se puede decir que el lenguaje inclemente y preciso con el que ella se refiere al sexo no tiene que ver con la idea de poner literariamente una escena obscena para satisfacer las necesidades de una 'buena excitación' genital; más bien hace de esa literalidad un instrumento para retratar la ausencia de un lenguaje del deseo propiamente femenino.

Seguramente hay otros ejemplos de ese ejercicio. La selección de *Deseo*, precisamente, corresponde al modo como deja presente una distribución política de cuerpos. Jelinek no hace más que dibujar el mapa de una distribución social que pasa por tres segmentos duros (molares): la mujer-madre, el hombre-padre, el hombre-hijo. Sin embargo, lo interesante de Jelinek no es sólo el mapa de las segmentaciones familiares que dibuja. Al tiempo que pone en juego la posición del sujeto-mujer en el marco 'micro' de las polarizaciones sexuales, abre la cuestión política de cómo producir una expresión positiva de la subjetividad femenina. En este punto hay coincidencia con Rancière: la escritura expone un compromiso político porque puede tener efectos en la determinación de identidades, la desregulación del reparto de espacios y tiempo, etc. (2002: 4). La escritura *también* corresponde

a una delimitación de lo sensible en el espacio y el tiempo compartido de los sujetos y los objetos.

Resumamos, pues, la hipótesis general de Rancière. Arte y política, dice él, "están ligados como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos" (2005: 20). ¿Qué significa eso? En términos esquemáticos, que hay una mutua implicación del arte y la política asegurada por el hecho de referirse, ambas, a la constitución de formas del vivir en común. La política, en determinadas circunstancias, determina los espacios y los tiempos de los individuos –Foucault lo ha dicho varias veces. Parece que la intuición de Rancière es que el arte comparte esa misma función al abrir espacios de distribución de cuerpos, materiales y tiempos.

Para comprender esa fórmula, Rancière propone un rodeo por una "especie de escena primaria del museo que es a la vez una escena primaria de la revolución: por lo tanto, una escena primaria de las relaciones del arte con la política en términos de la partición de lo sensible" (2005: 21). Véase rápidamente el asunto.

Rancière retoma dos elementos importantes: de un lado, el régimen ético de las imágenes; de otro, el desplazamiento del estatuto del arte y de su política a través de la noción de juego (que subyace al régimen estético).

El régimen ético de las imágenes tiene que ver con la autonomía del arte o la autocontención (*self-containment*) como característica de una cierta indiferencia del arte respecto del espectador y del entorno donde se encuentra inmerso<sup>9</sup>. Eso quiere decir que el arte es impasible con respecto al contexto que lo rodea por el sólo hecho que su soporte es ajeno al material del artista y a las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière, 2005: 21). De ello es un ejemplo la *Juno Ludovisi*, ya que no es un objeto cualquiera de experiencia o de representación empírica. En primera instancia, se trata de una apariencia

<sup>9</sup> En un sentido amplio, diría Rancière, esa supuesta soberanía del arte sirvió a las legitimaciones contemporáneas de los artistas porque se asumía, sin más, el asilamiento radical de las propuestas estéticas respecto del 'entertainment' popular. (2005: 23).

verosímil de la divinidad; un arquetipo que excede la facultad de representación de lo divino. Sin embargo, para Rancière, más allá de saber si, en efecto, la *Juno* alcanza las alturas de un arquetipo, el problema tiene que ver con el régimen de identificación con el que se la juzgue. De un lado, en la *Juno* se presuponen ciertos aspectos de percepción y, de otro, ciertos aspectos de pensamiento que crean la diferencia de la estatua en correspondencia con otras formas comunes. Esos dos caracteres, dice Rancière, colaboran en un mismo régimen porque ponen en funcionamiento determinadas prácticas respecto de formas de visibilidad y modos de inteligibilidad (2005: 22). En palabras más sencillas: lo que hace a la estatua de *Juno* un objeto estético, diría Rancière, *no es la materia de la que está formada ni la manera de ser formada, sino su inserción en una forma de aprehender lo divino como imagen y en un modo de pensamiento que se realiza en ella*. “En este régimen no hay arte hablando con propiedad, sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y su colectividad”. Se trata, en suma, del régimen ético de las imágenes, dice Rancière (2005: 23).

Con esto, no hay que suponer que el arte obedece a un único régimen. Rancière afirma que hay otra especie de operación que libera al arte del régimen ético de las imágenes, esto es, de su obligado ajuste con la posibilidad de introducir una experiencia superior o divina (2005: 23). En otro plano, los productos del arte son parte de un paradigma estético nacido en el seno de las imitaciones. Desde ese punto de vista, la *Juno* ya no es, pues, la materialización de la imagen de lo divino, sino una representación que indica la emergencia de una batería de convenciones expresivas. Es como si la función representativa del arte heredara de la imitación la vía de acceso a la expresividad. *Régimen representativo de las artes*: así llama Rancière a la conveniencia de las formas representativas de expresión de cierto canon referido a modos concretos de ser (2005: 24). En el fondo, diría Rancière, el asunto es que lo estético ya no se refiere a ciertas formas adecuadas de hacer arte ni a sus técnicas, sino al modo específico de aprehensión de lo sensible. Eso significa

que la estética tiene que ver más con maneras de hacer y su ligazón con maneras de ser que se corresponden en prácticas singulares.

Explícitamente, el régimen representativo –poético– del arte puede ser caracterizado, dice Rancière, en las nociones *poiesis/mimesis* (2002: 13). Es importante tener en cuenta, insiste Rancière, en que tales nociones no se refieren a principios normativos que definen el deber ser del arte o la tarea del arte como la práctica de hacer copias de los modelos. Antes que eso, *poiesis/mimesis* constituyen un *principio pragmático mediante el cual se aíslan las prácticas artísticas en torno a un mismo centro de referencia: las imitaciones*. Sin debatir sobre si el arte puede ser verificado en la relación de referencia entre lo que se produce como arte y lo que éste trata de recoger con diversas técnicas (imagen-modelo, por ejemplo), el régimen poético es la instancia en que se individualizan las prácticas artísticas a partir de un marco de pertenencia definido en la *mimesis*. En el régimen poético, el arte nada tiene que ver con la verdad de las imágenes que reproducen un modelo ni con el alcance de la copia. La *mimesis* es el principio a partir del cual se ajustan las maneras de hacer en el arte. Otra vez: la *mimesis* no es la ley en la cual se subsume el arte, sino el principio de la praxis en el arte.

En lenguaje kantiano, en el régimen estético las prácticas artísticas tratan de superar el hiato vencido por el conocimiento entre el plano del entendimiento y el plano de la sensibilidad. En esta instancia, arte es el resultado de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y sensibilidad, sino también entre forma y materia, actividad, pasividad, entendimiento y sensibilidad (Rancière, 2005: 24). En síntesis, la estética se refiere a un juego heterogéneo que suspende, de un lado, los poderes de la facultad de la sensibilidad en virtud de un proceso generativo de experiencias sensibles que exceden la correlación entre la experiencia y las apariencias; de otro, a la capacidad del entendimiento de proponer esquemas de relación que se imponen a la experiencia. Así, el arte se funda como

instancia autónoma e indiferente a la realidad de su entorno, justamente, en el juego libre de una actividad sin finalizar<sup>10</sup>.

En el régimen estético las prácticas artísticas y los objetos a los que dan lugar ya no pueden ser caracterizados mediante una referencia a la sensibilidad, al gusto o al placer. Antes que eso, en el régimen estético, el arte remite a la heterogeneidad de las maneras de producir objetos. Es como si en un momento muy particular, las prácticas en el arte se desprendieran radicalmente de las identificaciones con un sensible particular en busca de un dominio estético *incondicionado* respecto de las determinaciones de la experiencia tanto como de las determinaciones del pensamiento. Así, el arte se inaugura en la potencia del libre juego de las facultades o, mejor, del desgarramiento de los esquemas y de la operación de subsunción de la experiencia bajo conceptos. El ‘genio’ de Kant es aquel que logra superar la causalidad de la experiencia, pero también los condicionamientos a priori de los esquemas de relación. Dicho de otra forma, el régimen estético de las artes nace en el seno de una función específica de las prácticas estéticas, esto es, su desvinculación de las reglas de funcionamiento de la experiencia y de las jerarquías de los géneros, los temas, etc. En ese sentido, el arte sustituye la imitación, la mimesis y la representación por un *singular estadio de expresión de lo irrepresentable*. El arte se convierte, así, en una instancia autónoma que pone de manifiesto la experimentación de la libertad de la imaginación respecto de las determinaciones de la naturaleza y del pensamiento<sup>11</sup>.

No obstante, aún queda una pregunta por contestar. Sin olvidar la especificidad del régimen estético, ¿cómo ca-

racterizar los efectos del arte en las formas de vivir en común? En la jerga de Rancière: ¿cómo es que el arte logra una redistribución en el reparto de lo sensible? ¿Por qué la suspensión que opera en el arte de las relaciones entre sensibilidad y entendimiento *funda*, al mismo tiempo, nuevas experiencias colectivas?

La respuesta de Rancière puede ser formulada, en términos simples, de la siguiente manera: *la especificidad del arte respecto de las particiones y reparticiones a las que conduce se define en función de una pertenencia a un espacio de lo sensible que no es el de las determinaciones sociales (o la dominación)*. En clave kantiana, dice Rancière, “el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la formas sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad” (2005: 25). Rancière aprovecha una serie de desplazamientos en el régimen estético del arte que hace las veces de una traducción política de la idea kantiana del libre juego de las facultades. En el régimen estético se supone que habría una correspondencia en el sometimiento del poder de los esquemas del entendimiento sobre las apariencias con el poder del Estado sobre los individuos; entre la subordinación de las facultades de la sensibilidad al entendimiento con la subordinación de los hombres no-cultos (o de la naturaleza) respecto de los hombres ilustrados (o de la inteligencia). ¿Cuál es el lugar del arte en tales sobredeterminaciones?

Dicho de manera más general, Rancière señala que la legitimidad de la autoridad se garantiza en el desplazamiento de la idea de la *subsunción* (de la sensibilidad en los esquemas de la razón) en el plano político de las relaciones del Estado con el individuo. El hiato entre la razón y la sensibilidad, entre el concepto y el fenómeno,

<sup>10</sup> El argumento completo de Rancière es el siguiente: “Reducido a su definición escueta, el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma [sic] [...], que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo. El ‘libre juego’ de las facultades –intelectual y sensible– no es únicamente una actividad sin finalidad, es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad”. (2005: 24).

<sup>11</sup> Como dice Rancière, “[sic] [...] esa es una idea que recorre las auto-definiciones de las artes propias a la edad moderna: idea proustiana del libro enteramente calculado y absolutamente sustraído a la voluntad, idea mallarméana [sic] del poema del espectador-poeta, escrito sin ‘aparato de escritura’ por los pasos de la bailarina iletrada; práctica surrealista de la obra expresando el inconsciente del artista con las ilustraciones pasadas de moda de los catálogos o los folletos del siglo precedente; idea bressoniana del cine como pensamiento del cineasta retenido sobre el cuerpo de los ‘modelos’ que, repitiendo sin pensarlo las palabras y gestos que él les dicta, manifiestan a espaldas de ambos su verdad propia, etc.” (2002: 12).

se repite en los esquemas de determinación política: hombres cultivados cuya educación de los sentidos los aleja de los males de la opinión, las pasiones, las funciones naturales. Es el gran mal moderno: el esquema más caduco y más manoseado siempre ha sido, dicen Deleuze y Guattari, es de la trascendencia –de Dios, de la Razón, del Lenguaje, del Estado, etc. (cfr. 2004: 23). En un alto grado, Rancière muestra la dependencia de la función política del arte de tal esquema –en el régimen estético. Según él, las prácticas estéticas como juego libre de facultades y las apariencias son las que garantizan una *re-partición de lo sensible* que, en cierto modo, también opera al nivel de las estructuras de la autoridad. Es como si la única función del arte fuera subvertir una partición de lo sensible que depende de la subsunción de la sensibilidad en la inteligencia, de los hombres incultos en los ilustrados, de las opiniones a los principios, etc. La tarea de arte, así entendida, consiste en liberar la materia sometida del imperio de la forma –en correspondencia: la apariencia al concepto, las pasiones a la razón, el individuo a la ley, las masas al Estado–. La suspensión estética de la supremacía de la forma, dice Rancière, y de la actividad sobre la pasividad se presenta, entonces, como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado (2005: 26)<sup>12</sup>.

### Prácticas artísticas: entre el arte y la mercancía

Hagamos un resumen breve. La caracterización de la relación del arte con la política depende del registro de régimen de identificación de la partición

de lo sensible en un momento determinado, entendiéndose que tal régimen constituye una analítica de los hechos históricos que conduce a la construcción de un diagrama de las condiciones que hacen posible ciertas maneras de hablar y de ver.

Centrados en el régimen estético de las artes, se puede notar que Rancière hace notar el vínculo del arte con la política en el núcleo donde se concentran dos elementos opuestos: de un lado, el arte como instancia autónoma de realización de la libertad de la imaginación productora o del libre juego de las facultades; del otro, la autonomía del arte representa el modo de vida como se realiza en las prácticas estéticas de manera singular, es decir, expresan los modos de ver y decir de la comunidad de la que proviene. En últimas, diría Rancière, el arte es político porque es la expresión de una distribución de lo sensible (cfr. 2005: 29) ¿Cuál es esa distribución? Fundamentalmente, se trata de las condiciones que inauguran un plano incondicional donde el arte se separa de las formas de la sensibilidad y, al tiempo, donde se realiza la posibilidad de una realidad vivida de la libertad. De tal manera que el arte no es más que la promesa de la emancipación del hombre porque representa la *desnudez sublime de la autonomía o el libre juego*. Ése es, dice Rancière, el escenario moderno –para usar una clasificación tradicional– de la revolución estética o del *Proyecto más antiguo del idealismo alemán* (2005: 30). La mutua implicación de la posibilidad de la realización de un *sensible*, que ya no depende ni de las imposiciones de la experiencia ni de los esquemas de relación del entendimiento

<sup>12</sup> De esa manera, el régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de la identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte al servicio de la política, un arte de museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del 'hacer' artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida [...] Si los creadores de formas puras de la llamada pintura abstracta han podido transformarse en artesanos de la nueva vida soviética, no es por una sumisión catastrófica a una utopía exterior, sino porque la pureza no figurativa del cuadro –su superficie plana impuesta sobre la ilusión tridimensional– no significaba la concentración del arte pictórico en un único material. Indicaba, por el contrario, la dependencia del gesto pictórico nuevo de una superficie/interfaz en la que arte puro y arte aplicado, arte funcional y arte simbólico se fundían, en la que la necesidad interior y en la que la pureza de la línea se convertía en el instrumento de formación de un decorado nuevo de la vida, susceptible de transformarse en decorado de la nueva vida. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmé, confía a la poesía la tarea de organizar una topografía distinta de las relaciones habituales, anticipando las 'fiestas del futuro'. (Rancière, 2005: 27).

to, es el principio generador de una transformación al nivel de la dependencia de los individuos con la autoridad. Si el libre juego de las facultades da lugar a experiencias estéticas que no pueden definirse en la sensibilidad o el entendimiento, sino en prácticas elevadas a la potencia creadora propia de la libertad, también habría la posibilidad de una reconducción de los individuos hacia una comunidad que encarne la forma abstracta del Estado en la construcción de una comunidad consensual<sup>13</sup>. Como dice Rancière, el resultado de semejante operación en la distribución de lo sensible es un programa *metapolítico* que tiene como objetivo llevar a cabo en la realidad, en la experiencia sensible, una tarea que no puede ser realizada en el terreno de la apariencia y la forma<sup>14</sup>.

Precisemos la cuestión. El gesto de la suspensión de la obra estética respecto de su vínculo original con la experiencia sensible y el proyecto de una revolución que hace del libre juego de la autonomía un programa metapolítico se corresponden porque, en el fondo, tienen el mismo origen: hacer de la singularidad del acto del materialización de lo sublime (apariciencia ociosa que no se reduce ni a la experiencia ni a los conceptos) un acto que tiene efectos en la vida. La forma del *sensorium*<sup>15</sup> deja de ser, pues, inoperante porque adquiere realidad en su entorno. El *sensorium* ya no es sólo la forma de la autonomía, sino la forma de actos que constituyen un modo de vivir. Éste puede ser, dice Rancière,

el planteamiento soviético opuesto en 1918 por Malevich a las obras de los museos. Puede ser la elaboración de un espacio integrado en el que pintura y escultura no se manifestarían ya como objetos diferentes sino que serían proyectados, en consecuencia, directamente en la vida, suprimiendo de este modo el arte como ‘algo diferente de nuestro medio entorno que es la auténtica realidad plástica’ (Modrian, 2005: 32).

Éste podría ser el momento de inflexión de las formas estéticas portadoras de una ‘imagen de la libertad’ (y de la función que ella tiene en la constitución de una metapolítica) hacia las experiencias estéticas alienadas bajo la forma de la política del espectáculo. ¿Cómo pensar el *momento de desplazamiento* del arte como instancia de lo sublime a la instancia de sublimación de los objetos cotidianos? Al anular la distancia entre el *sensorium* formado como experiencia estética y el entorno donde tal *sensorium* imprime una manera de ser, ¿no se habría efectuado una operación que garantiza la subsunción del arte en las condiciones políticas –que supuestamente debería transformar? La coincidencia del arte con la realidad auténtica, ¿no equivaldría a la sublimación de los objetos que circulan en ella (por ejemplo, *Campbell’s Soup* de Warhol)?

Baudrillard insiste en que en “el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de la ilusión” (2000: 209). Y

<sup>13</sup> Ésa sería la tarea de la educación estética, dice Rancière, esto es, la transformación del ‘libre juego’ en su contrario, “en la actividad de un espíritu conquistador que suprime la autonomía de la apariencia estética, cambiando toda apariencia sensible en manifestación de su propia autonomía. La tarea de la ‘educación estética’, preconizada por el Proyecto más antiguo del idealismo alemán, consiste en hacer las ideas sensibles, en sustituir a la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y de creencias comunes compartidas por la elite y el pueblo”. (2005: 30-31).

<sup>14</sup> “Como sabemos, este programa no se ha limitado a definir únicamente una idea de revolución estética, sino una idea de revolución a secas. Sin haber tenido la ocasión de leer ese borrador olvidado, Marx podía, cuarenta años después, aplicarlo palabra por palabra al escenario de la revolución no ya política sino humana, aquella revolución que, ella también, debía llevar a cabo la filosofía suprimiéndola y poner al hombre en posesión de aquello que no había tenido hasta entonces más que la apariencia. Al mismo tiempo, Marx proponía la nueva identificación permanente del hombre estético: el hombre productor, produciendo al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en que las que se producen estos. Sobre la base [sic] [...] de esta identificación la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron coincidir en torno a los años veinte y ponerse de acuerdo sobre el mismo programa: la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de formas de vida y edificios de la nueva vida”. (Rancière, 2005: 31. El resaltado es mío).

<sup>15</sup> Rancière no responde explícitamente la pregunta ¿qué es el concepto de *sensorium*? Nosotros, de manera tentativa, proponemos la siguiente caracterización: el *sensorium* no es un sustrato metafísico, sino el material sensible que se convierte en soporte de una producción de afectos y preceptos que tienden a ser determinados por las coordenadas que impone una experiencia estética.

de igual forma, para Virilio el fenómeno de la tecnificación del arte contemporáneo es el síntoma de la crisis de las sociedades mediatizadas o informáticas. En otras palabras, el arte se ha convertido en el instrumento privilegiado de presentificación de la simultaneidad, de los trayectos de la velocidad, de la mirada constante y, en esa medida, ha roto sus lazos con el pasado y con el futuro. Por ello, las artes plásticas contemporáneas ya no representan el mundo ni los estados mentales del artista; ya no es apocalíptico ni vidente, ni nos enseña los secretos ocultos de las relaciones humanas. Hoy ya no tenemos, diría Virilio, un arte despiadado que anuncie los peligros y la abominación de los tiempos modernos; ya no tenemos el artista que anuncie la entrada en la historia de Hitler y de Mussolini. Ya no tenemos futuristas, por ejemplo. Para Virilio, la tecnología hace que el arte actual des-emboque en un *feedback* interactivo –entre el público y el autor o su objeto– que consume toda su genialidad (cfr. 1999). En ese contexto, la cuestión es la siguiente: como dice Rancière, “la obra que no pretende nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia”; en resumidas cuentas, la obra que es indiferente de cualquier realidad política, ¿no anticipa el rostro de Marilyn de Warhol en las billeteras de los muchachos el día de hoy? ¿No es Warhol el mejor representante de la introducción en el arte de los objetos indiferentes? Y no estamos tratando de invocar la muerte del arte por vía del proceso de identificación de las prácticas artísticas con aquellas que edifican, ritman o decoran los espacios y los tiempos de la vida común. Antes que eso tratamos de abrir una problematización en el espacio mismo de los regímenes de identificación que aseguran que ‘el arte sea arte’. Por ejemplo, habría que preguntarnos actualmente por ¿cuál es el régimen de las imágenes electrónicas digitales, un régimen de silicio en lugar de un régimen de carbono? (cfr. Deleuze, 2005: 112).

Sin resolver la cuestión, Rancière diría que, justamente, es la supresión de la instancia incondiciona-

da del arte lo que el régimen estético rechazaría de manera radical. “La diosa schilleriana es portadora de una promesa porque está ociosa. La función social del arte consiste en no tener ninguna”. (2005: 33). Eso quiere decir que, lejos de ser asimilado, en el régimen estético siempre está presente una instancia del arte que no participa del decorado prosaico o trivial del entorno. Si el arte es subversivo es porque supone una separación del campo de experimentación sensible. En ese sentido, no puede olvidarse la consigna kantiana del ‘genio’ que disipa sus propias determinaciones conceptuales, pero que también permanece incondicionado respecto de la experiencia. De hecho, dice Rancière, “la politicidad ligada a la indiferencia misma de la obra es lo que ha interiorizado toda una tradición política vanguardista”. Su programa se resume en una frase:

Salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte, *por lo tanto* de su potencial de emancipación, salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico y la asimilación a las formas de vida estetizadas (2005: 34).

Sin embargo, la tensión entre la autonomía del arte y su inmersión en la experiencia sensible no da cuenta si no de las coordenadas del régimen estético que está a la base. Sin querer entrar en denominaciones (moderno/posmoderno), esa tensión es la que parece dar paso a la praxis de un proyecto que sólo no se resuelve en las modas de la publicidad. Es como si una extraña transformación, al nivel de la relación entre el arte y su función emancipadora, hubiera dado paso a la cultura mediatizada del arte. Se trata de algo así como un efecto del decorado –al que tanto repudio le tiene el régimen estético– nacido en la dependencia irremediable que en cierto momento se le dio al arte dentro de las manifestaciones cotidianas de la realidad. En ese sentido, el arte –o por lo menos ciertas vanguardias– parece ya no representar un combate contra la cultura, sino la subsunción de las prácticas estéticas por la cultura. ¡Qué mejor ejem-

plo que las galerías y los círculos de *art-dealers* hoy! (cfr. [www.artdealers.org](http://www.artdealers.org)).

En el escenario de los regímenes de identificación no se puede olvidar una tensión constante entre dos cuestiones básicas: de un lado, la supuesta autoreferencialidad del arte. El arte, desde cierto punto de vista, siempre permanece autónomo en relación con su entorno. De otro lado, se supone que el arte tiene funciones políticas específicas; se trata, dice Rancière, de un arte con fuertes compromisos sociales (2005: 37). De manera amplia, hay que tener claro que existe una tensión entre una identificación del arte como instancia de experiencias estéticas irreducible a cualquier forma de vida y una identificación del arte en el campo de las construcciones colectivas de nuevas experiencias sociales. Son dos polos: el arte sin *telos*, sin finalidad en oposición al arte revolucionario. Tal tensión, indica Rancière, proviene “de los desastrosos compromisos del arte con la política” (2005: 37). Más aún, esa tensión proviene del fondo de régimen con el que se identifica al arte como experiencia. En términos muy escuetos, el *lazo paradójico* que une el arte incondicionado y el arte comprometido es la razón por la cual la política tiene vínculos con la estética –y viceversa–. *Política y arte son formas específicas de ver y de enunciar experiencias*. No hay ninguna razón para declarar el fin del arte o el fin de la política cuando se tiene en cuenta que la lógica de su articulación supone una copertenencia sin supresión. Arte y política son instancias de un mismo régimen.

Con esta aclaración en mente, diría Rancière, la pregunta recae sobre el proyecto –aparentemente simple, afirmarían éste– del arte crítico y su planteamiento fundamental, esto es, que en la forma de la obra aparece la confrontación de lo que es el mundo y de lo que debería ser. “El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor de la transformación del mundo” (2005: 38).

¿Cuál es el dilema? De antemano se sabe que la comprensión de las situaciones no conlleva necesariamente al cambio. De hecho, “los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación” (Rancière, 2005: 38). En ese lenguaje, se dice que es la ausencia de una fuerza positiva de transformación la que, en últimas, alimenta la dominación. Ése es el motivo que justifica, pues, el compromiso de las personas con la toma de los ámbitos políticos. Se supone que si los dominados determinan los procesos políticos que configuran una manera de ser en el mundo, se asegura un mejor futuro para sí mismos. La idea es antigua y problemática, pero hace comprensible el papel que se le otorga al arte crítico. Según esta orientación, el arte hace emerger un tipo de comprensión de las apariencias que disuelve las interpretaciones cotidianas de la realidad:

El arte crítico que invita a ver las huellas del Capital [sic] detrás de los objetos y los comportamientos, se inscribe en la perennidad de un mundo en que la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas (Rancière, 2005: 38).

No hay que confundirse. Rancière no está haciendo una apología a las luchas proletarias. Tampoco dice que el arte crítico no debe ir de la mano de las lógicas del *capital*. Más bien, estaría insistiendo en la relación de dos formas plurales: después de todo, ni la política remite únicamente a las acciones revolucionarias que se desprenden de la revelación estética ni el arte tiene como única alternativa hacer comprensibles las dominaciones. El arte crítico no pertenece a ninguna de esas dos esferas; al contrario, tiene un dominio estético propio; tanto que sus “modos de creación disensuales de escenas y de personajes, de manifestaciones y de enunciaciones se distinguen de las creaciones del arte y se oponen incluso en ocasiones a ellas”. En igual proporción, el arte crítico tiene su estética política. Mejor aún, dice Rancière,

el arte crítico tiene su propia lógica política: “Entre el arte que se convierte en vida al precio de suprimirse como arte y el arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto” (2005: 39).

Desde ese punto de vista, el arte crítico se instala en una zona de indistinción entre lo que hace visible y enunciable ciertas prácticas estéticas y ciertas prácticas políticas; de tal manera que no propone obras aisladas que dependan sólo de regímenes de identificación, pero tampoco propone obras de carácter exclusivamente transformador. En una especie de intercambio, el arte crítico se debate en medio de formas estandarizadas del arte –nuevamente: en virtud de régimen de identificación que le antecede– y manifestaciones artísticas que son un no-arte capaz de expresarse *estéticamente*<sup>16</sup>.

¿Qué es lo que está en escena con John Heartfield o Martha Rosler? ¿Entre *Bellotas alemanas* y *Semiotics of the Kitchen*? La idea de Rancière, en general, es que el arte crítico se sitúa justo en la tensión entre el mundo propio del arte y el pedestre dominio de la política (2005: 41). No hay así una frontera que permita definir una ruptura entre las formas del arte y las formas populares de lo cotidiano. Hay que insistir en la doble articulación de política y estética propia del arte crítico. No es ni lo uno ni lo otro –eso siempre hay que tenerlo presente. El arte crítico es la instancia donde permanecen, sin subordinación, la política y la estética. Más aún, en estricto sentido, es la instancia de un *sensible heterogéneo* –que ya alimentaba el arte en la época de la estética del arte– que puede encontrarse indiferenciado como cualquier objeto de *mercancía estética*.

Por otra parte, en el arte crítico existen dos líneas que confluyen como política estética y como estética política. De un lado, se trata del arte consagrado a la creación de un mundo de ‘cosas’ que imponen una nueva vida. El arte y su función revolucionaria. De otro lado, se trata de la inmersión del arte en el decorado: al traer consigo objetos disponibles en el mercado, el arte anima una lógica de consumo muy parecida a la del valor de uso. Sin embargo, no hay que asumir el arte crítico en ninguno de los dos polos. Si los productos del arte no dejan de pasar el límite de la mercancía y, si la mercancía no hace más que traspasar la frontera del arte, es porque, en el fondo, persiste un régimen de transmisión que hace posible tal intercambio. Quizá ésa es la razón por la que la *Juno Ludovisi* ha podido convertirse en objeto de uso de cualquier icono publicitario, dice Rancière (2005: 42).

¿Cómo caracterizar el régimen del arte crítico? Para Rancière la respuesta está en una descripción ‘micro’ de la política que hace coincidir la originalidad del objeto estético y la apropiación de un mundo común. Así puede comprenderse la paradójica ambigüedad del arte contemporáneo. Ésta es la idea central de Rancière:

Si existe una cuestión política del arte contemporáneo, no es en la clave de la oposición moderno/posmoderno donde podemos encontrarla. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan al ‘tercio’ político, a la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y el del no-arte (2005: 43).

<sup>16</sup> “Si el collage ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus formas técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El collage, en el sentido más general del término, es el principio de un ‘tercio’ político estético. Antes de mezclar pintura, periódicos, tela encerrada o mecanismos de relojería, mezcla la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana. El collage puede entenderse como un puro encuentro de los heterogéneos, certificando en conjunto la incompatibilidad de los dos mundos: tal es el hallazgo surrealista del paraguas y la máquina de coser, manifestando, contra la realidad del mundo cotidiano, aunque con sus objetos, el poder soberano del deseo y del sueño. Inversamente puede presentarse también como la puesta en evidencia del vínculo entre dos mundos, en principio, ajenos: esto es lo que hace el fotomontaje de John Heartfield, descubriendo la realidad de oro capitalista en el gárgano de Adolf Hitler, o el de Martha Rosler mezclando las fotografías de horror vietnamita con imágenes publicitarias del confort americano”. (Rancière, 2005: 40).



*Régimen post-estético*, diría Guattari, podría llamarse a las condiciones que hace posible que la mezcla de lo heterogéneo del arte y la mercancía se reconcilien en ciertas experiencias (cfr. 2002: 187). Y no sólo por las iniciativas de Warhol y del *pop-art*; también podría decirse que el régimen posestético es propio de la inmersión del arte –por vía de la instrumentalización de los medios informáticos– en la lógica de la alucinación retiniana. *Vidéoscopie* y simulación: *Exposition of music electronic television* (1963) o *Sujetador TV para escultura viviente* (1969): al integrar televisores, luces de neón y música como materiales plásticos comunes, Nam June Paik no hace más que exponer un *sensible heterogéneo* al servicio de medios y principios técnicos estandarizados. Algo así puede decirse igualmente de Jeff Koons. Arte y diseño: la *Parsons School of Design* expone trabajos cuyo referente no es la pintura figurativa, sino el *pop-art*; no es el movimiento *punk* sino la *new wave*. Como dice Cusset,

reuniendo los materiales del arte conceptual existentes y las nuevas tecnologías (vídeo, foto, sonido), están convencidos de que la última forma de subversión artística posible consiste en describir, en todas sus formas, su propia complicidad con el ‘sistema’ (2005: 244).

Anécdota:

Invitado en marzo de 1987 al *Whitney Museum* y posteriormente a Columbia para dar dos conferencias cuyas entradas se quitan de las manos de artistas neoyorquinos, el autor de *Simulacra and Simulation* declara de buenas a primeras que ‘no puede haber una escuela simulacionista porque no se puede representar el simulacro’. Rechaza la paternidad del nuevo movimiento e incluso denuncia, indirectamente, ese uso literal de un concepto móvil, intrincado, por definición inaplicable; una ‘traición’ que deja de nuevo huérfanos a los artistas neoyorquinos subyugados por Baudri-

llard y que inmediatamente ocupa los titulares de la prensa de arte (Cusset, 2005: 245).

Un mal entendido como éste resulta aleccionador. Sin preguntar si el concepto de simulación fue malinterpretado, la situación de los artistas pone de manifiesto el compromiso ético que se encuentra en la base de la idea de ‘imitar’ el mundo de las mercancías en el mundo del arte. “Por una parte, hay simulación porque ya no hay arte; por otra, es necesario que haya simulación para que haya arte todavía”. Ésa es la reacción de una casta artística que ya no puede desprenderse del régimen que hace posible tal paradoja. François Gaillard lo dice bien:

Mientras que Baudrillard redactaba el acta de defunción de toda función crítica en el mundo del simulacro y veía en la simulación la muerte del arte, los estadounidenses intentaban convertirla en el medio para conseguir que el arte siga jugando contra la realidad, preservar la función crítica, salvar al arte como institución y como *business* (1996: 48-50).

El episodio es significativo porque indica que frente a la proliferación de los signos sociales mediatizados y la extensión casi ilimitada del mercado, una configuración de las condiciones políticas –partición de lo sensible– se abre paso entre las prácticas estéticas. Se trata de una indistinción en aquello que da vida al arte respecto de la forma en que encaja en dinámicas que le son exteriores. Es como si el *sensorium* del arte contemporáneo fuera, precisamente, el tratamiento irónico de las mercancías, la recuperación de desechos urbanos, etc. A contrapelo de la idea de una función superior y emancipadora del arte, en el régimen posestético nace una constante sobrepuja en la relación del mundo mercantil con las prácticas estéticas. Dicho sin rodeos, ¿cuál es la importancia del vídeo y la simulación, del arte y el diseño? ¿Dónde radical el problema del *pop-art* o del videoarte? ¿Qué es lo que implica el trabajo de Wang Du o de Vanessa

Beecroft –cuyos casos privilegia Rancière? El asunto es que exponen una paradoja del régimen: los excesos del capital se exponen como el *sensorium* mediante el cual se articulan las prácticas estéticas. Y es que hay que reconocer una cierta axiología particularizada de las maneras de hacer para señalar que ya no es arte lo que está en juego en las prácticas artísticas contemporáneas, sino un específico paradigma en el que se conserva, simultáneamente, dos opuestos: al capricho de las metamorfosis de los regímenes y de las nuevas prácticas, la esfera del arte como ámbito propio del *sensorium* incondicionado ya no es más que el espacio de lazos cooperativos entre los productos del artista y las relaciones sociales.

En ese marco, Rancière marca cuatro deslizamientos –que retomamos rápidamente: el primero tiene que ver con el juego. En este caso, Rancière afirma que las propuestas estéticas tienden a introducir una indeterminación cada vez más amplia entre la sociedad de consumo de signos y la forma de la exposición de la mercancía. La producción de esa indeterminación es la que anima a numerosos artistas, dice Rancière (2005: 47). El segundo deslizamiento consiste en un inventario:

El encuentro de heterogéneos no apunta ya a provocar un choque crítico ni a actuar sobre la indeterminación de ese choque. Los mismos materiales, imágenes y mensajes que eran examinados de acuerdo con las reglas de un arte de la sospecha son ahora empleados en una operación inversa: repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables (2005: 48).

El tercer deslizamiento es llamado por Rancière como ‘invitación’. En torno al arte relacional, la oposición entre objetos con determinadas funciones y situaciones que las desencajan produce un cortocircuito.

Lo que está en juego es de hecho la transformación de estos espacios problemáticos que el arte

conceptual había opuesto a los objetos/mercancía del arte. La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nuevas entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales (Rancière, 2005: 50).

Finalmente, está el misterio. Para Rancière algunas expresiones de la historia del cine pueden ser referidas a la fusión de varios elementos cuya naturaleza varía constantemente: “El misterio, consiste en fusionar trozos de películas, grabaciones de noticias, fotografías, cuadros, música y textos literarios” (Rancière, 2005: 51).

Hemos pasado velozmente por la clasificación de Rancière porque lo que interesa, en realidad, es la lógica del régimen que está de base. Si hay algo característico del régimen posestético, como se dijo, es que funciona mediante la incorporación de dos elementos contradictorios en un mismo esquema. Insistimos en que se trata de la identificación del arte y sus formas con el campo de posibilidades propio de unas formas de vivir. El régimen posestético es la doble articulación paradójica de esos dos elementos.

## Condiciones sociopolíticas y enunciativas del régimen posestético

Permítase un tiempo moderado para decir unas cuantas cosas que constituyen la base para una problematización que, aunque retoma algunos conceptos ya caracterizados, tiene, en principio, la siguiente dirección: estamos de acuerdo con Rancière en que es legítimo determinar los regímenes de identificación del arte del pasado sin pasar por la constelación de valoraciones de las maneras de hacer (uso de técnicas, procesos, materiales, etc.). Ya lo hemos dicho varias veces: Rancière no pretende una interpretación de la historia del arte, sino tiene la intención de construir una grilla de inteligibilidad de lo que hace

posible lo decible y lo visible en el arte. En esa línea se sigue muy de cerca su descripción de los regímenes de identificación. Ahora bien, nos preguntamos si no es insuficiente el asilamiento de lo visible y lo enunciable sin pasar por las condiciones sociopolíticas del régimen en que se articulan. Se sabe que Rancière, a su manera, retoma algunos elementos de Foucault en relación con las condiciones de posibilidad históricas que determinan los regímenes de identificación del arte. Sin embargo, ¿no adolece de la misma confianza de Foucault en una especie de poder de *autopoiesis* de los regímenes que hacen que puedan emerger y transformarse? ¿Rancière no tiene la misma *ilusión del discurso autónomo* que Foucault? Es cierto. Los regímenes de identificación permiten identificar e individualizar históricamente *lo posible* de las prácticas estéticas, pero es igualmente verdadero que *'eso posible'* nunca permanece liberado de la causalidad social.

Dicho de otra manera, los regímenes de identificación funcionan como una grilla de inteligibilidad del arte que presupone que las prácticas estéticas coexisten en un espacio histórico gobernado solamente por lo decible y lo visible. Pero el problema es que hay un nivel de dependencias de lo decible y lo visible que remite a un juego de cambios económicos, políticos y sociales. Nosotros hacemos énfasis aquí para indicar que, al nivel del juego de tales cambios, los regímenes no sólo pueden ser matizados en las reglas de su formación y articulación, sino también en las funciones que tienen en el campo social. Lo que quiere decir que los regímenes se pueden definir en la especificidad de las condiciones históricas a priori, tanto como *por la relación de interpelación que tienen con los cambios económicos, políticos y sociales*. En ese sentido, las condiciones 'formales' de lo decible y lo visible son insuficientes; se necesita considerar las condiciones sociopolíticas de la enunciación colectiva. En ese contexto, Foucault tiene que enfrentar varios retos (cfr. Dreyfus y Rabinow, 1982: 107). Por su afinidad, quizá Rancière

también tendría que hacerlo. Nosotros, más modestamente, queremos plantear en el marco específico del régimen posestético, una problematización del arte y sus prácticas sobre la base de la consideración sobre los elementos semióticos y pragmáticos del agenciamiento que, en definitiva, marca el curso de *lo posible en el arte*.

Los carteles publicitarios, los anuncios televisivos, las portadas de las revistas de moda, los vídeos, la música, las noticias, etc., son distintos fenómenos mediáticos que acontecen a diario tanto en la intimidad del hogar como en el espacio público que comparten las personas. En principio, se puede decir que el flujo publicitario captura por medio de signos de diversa índole nuestras representaciones más subjetivas, así como las más compartidas y generalizadas. Los *mass-media* recuerdan los anhelos que las personas tienen en relación con el dinero, la fama, el éxito... Igualmente, ponen en evidencia las connotaciones que tiene cierta 'belleza' en el marco de las representaciones sociales asociadas a la constitución fisiológica de los cuerpos: una espalda bien formada junto con unos pectorales amplios; unas piernas afiladas y una cadera diminuta señalan que se tiene 'cierta condición' que nos incluye en el segmento social al que pertenecen las personas de la farándula, los adinerados, los ejecutivos, los modelos. En otro contexto, la movilización de masas parece coincidir con el reconocimiento de identidades por medio de estándares publicitarios: los hermanos del *soul* o el movimiento *rasta* son el referente ideal de una *experiencia negra*. Si se quiere, la imagen de Bob Marley concentra el significado de ciertas luchas (cfr. Hall, 1996). Algo así puede decirse de las reivindicaciones del feminismo: el devenir-mujer, diría Braidotti, actualmente pasa por varios intersticios en la unidad porosa del campo social. Si la ética de la diferencia sexual debe ser entendida, según ella, en el amplio marco de las producciones culturales es porque constituye la referencia fundamental de cualquier itinerario de fuga (cfr. 1994).

En el extremo, las comunidades virtuales de interacción social –*second life*, por ejemplo– constituyen la mejor muestra de la mediatización de un *espacio imposible* de realización de ‘la vida perfecta’ a partir del cual cualquier fantasía puede hacerse real (desde el asesinato hasta la riqueza). Desde cierto punto de vista, *second life* sería la realización de lo Real en un exceso –provocado por el complejo de los medios– en el cual se procura conjurar los fantasmas que siempre quedan a la espera en el mundo cotidiano del diario vivir. ¿Qué tipo de individuo es el usuario o ‘residente’ de la interfaz de *second life*? ¿Un meta-sujeto virtual? Y en términos más amplios, uno de los retos que están en la base de la emergencia de las nuevas tecnologías tiene que ver con la actual sustitución de la relación del sujeto que percibe realidades constituidas a partir de la experiencia de los objetos, por una relación en la que el espectador ‘percibe’ *realidades simuladas* nacidas de la interpretación de los modelos matemáticos y de las series binarias por parte de los ordenadores. ¿Cómo analizar la relación híbrida entre los individuos humanos y su personificación en simulacros de su propia imagen? Más aún, ¿cómo dar cuenta del tipo de determinaciones que tiene la informática sobre la constitución de subjetividades? ¿Qué tipo de individuos son los que ‘habitan’ las comunidades de videojuegos *online*, por ejemplo? ¿Cómo definir sus prácticas y maneras de vivir?

No es difícil intuir que la individualidad humana pasa por un conjunto de significaciones culturales expresadas preponderantemente en una semiótica materializada en los formatos foto-cine-vídeo-info-gráficos. En otro lenguaje, eso quiere decir que las identidades raciales, étnicas, de género o de clase (entre otras) están inevitablemente insertadas en el plano simbólico de los *mass-media*. Y la razón de eso tiene que ver con ‘algo’ más que la hegemonía de unas clases frente a otras o con la presencia dominante de una ideología de la industria y el entretenimiento. Lejos de ser asumido como un sistema

de representaciones compuesto por ideas, mitos o imágenes, en los cuales los hombres y las mujeres viven sus relaciones imaginarias con respecto a las condiciones reales de la existencia, creemos que el aparato mediático constituye un régimen de segmentaciones ligado a una semiótica específica y a comportamientos sociales determinados. En un sentido que hay que explicitar, los medios masivos de comunicación no sólo representan un sistema de circulación de la información; fundamentalmente, constituyen un complejo de transmisión y repetición de enunciados-consigna. La intuición es que el aparato mediático remite a un agenciamiento colectivo de enunciación y, en esa medida, tiene que ver con un espacio de composición de elementos semióticos y formas de organización social. Es como si se tratara de dos regímenes que se interpelan constantemente: de un lado, un régimen de imágenes que proyectan un tipo específico de semiótica; de otro, un régimen de segmentaciones el que se cristalizan los signos (tanto en individuos como en grupos).

Es claro que las tendencias en los medios publicitarios se relacionan con ciertas distinciones sociales e identidades emergentes. El marxismo no ortodoxo lo habría sugerido: la cultura no es un simple reflejo superestructural, sino un campo de luchas específicas (Althusser, Barthes y Bordieu). En esa jerga también se insiste en que la clase social no es una condición histórica; es, ante todo, una construcción simbólica. De tal manera que la jerarquía cultural no tiene una sola expresión en la división de clases, puesto que la complican diversos comportamientos de las relaciones interindividuales en una dirección que no es sólo vertical. En otro contexto, eso se traduce en la importancia de recorrer el campo social a partir del análisis de las prácticas más cotidianas y generalizadas en los segmentos menores –en contraposición al trabajo de comprensión de las altas esferas de los ‘dominantes’ y de sus formas de apropiación de las fuerza de trabajo, así como del monopolio ejercido sobre el capital.

Sobre la base de esa idea, creemos que para captar los dispositivos de poder de las sociedades contemporáneas más vale poner atención a la *pop culture* americana o a las subculturas europeas –como el movimiento *punk* inglés, por ejemplo (cfr. Grossberg, 1992). Michel de Certeau también habría dicho a su manera que para comprender, por ejemplo, los modos de percepción de los telespectadores o de los *fans* de la música, no sólo hay que tener en cuenta los estereotipos a partir de los que se materializan identidades. También hay que tratar de reconocer y describir los regímenes de control que subyacen al imperialismo de la representación mediática. Para entender el usuario de los *mass-media*, diría de Certeau, hay que tener en cuenta la *invención de lo cotidiano* (cfr. 2000).

Con esto, tratamos de decir que no es posible dar cuenta de la lógica de los medios masivos de comunicación como fenómeno social suponiendo que se trata de la expresión de las luchas por el prestigio, la reputación; ni siquiera la autoridad o su ideología. Se podría aceptar –de manera preliminar– que los *mass-media* no sólo remiten al dominio de lo *cool* publicitario y al conjunto de representaciones sociales que le es correlativo, sino a un esquema de organización social que corresponde al resultado de marcadores semióticos de poder cuyos efectos pueden ser captados en la individualidad humana. Eso significa que problematizamos los *mass-media* no sólo al nivel de la lógica del consumo de signos, sino también al nivel de la producción de subjetividades y la codificación de las conductas. Althusser tiene razón: no hay costumbre social fuera del discurso; no hay discurso fuera de las costumbres sociales (1969: 231-236). Pero el problema es más complejo. Más allá de la constitución ideológica de significados y representaciones, una semiótica tiene que ver con el mecanismo de interpelación del discurso con las prácticas. Vivir significa que se experimenta un mundo producido activamente por signos; de igual manera, para vivir producimos incesantemente sig-

nos que nos atan a un plano semiótico que no es el de la imagen de las cosas. En esa medida, creemos que no sólo se trata del sistema de consumo de signos y objetos. El simulacro de la imagen –siempre banal y efímera– nos incluye, desde hace cierto tiempo, en la tiranía y el despotismo de un régimen que centraliza lo que queremos de nosotros mismos y de los otros en representaciones simbólicas audiovisuales. La primacía de las apariencias, dada por su constante reiteración en el flujo de los signos, es más que una expresión de las diferenciaciones sociales y de su relación con los circuitos del capital. En el fondo, los *mass-media* señalan más que una lucha de clases; reflejan una individualidad marcada por simulacros y sucedáneos que se materializan en múltiples dimensiones de la existencia de los sujetos.

Al poner la cuestión en esos términos, la pregunta es ¿cómo caracterizar la conexión entre el régimen semiótico de los signos mediatizados –con sus contenidos semánticos y pragmáticos– al nivel de una micropolítica del campo social? En realidad, se trata de dos problemas interrelacionados. Primero: ¿cómo problematizar los medios masivos de comunicación teniendo en cuenta que contienen una multiplicidad de enunciados colectivos (entendidos en su dimensión lingüística, pero también semiótica) predominantes cuyo régimen está más o menos formalizado en el plano mediático? Segundo: ¿cómo determinar la conexión, dada en el espacio social, entre eslabones semióticos, organizaciones de poder, luchas sociales, identidades, etcétera? ¿Cómo determinar la relación del aparato mediático y la dimensión política de los fenómenos de subjetivación?

En cierta forma, en la actualidad ya no se trata tanto del loco o el anormal, el enfermo o el prisionero, sino de los *fans de Star Trek* o de la *fast-food*. Usar determinada prenda de vestir, escuchar cierto tipo de música, pertenecer a cierta subcultura o, simplemente, vincularse a fetiches publicitarios, son *actos promovidos por un agenciamiento colectivo de enunciación*.

Como diría Labov, la estigmatización social de las formas lingüísticas y semióticas puede ser evaluada en las reacciones subjetivas de determinados grupos e individuos (cfr. 1983: 301). Eso quiere decir que existe un mecanismo de interacción entre la formalización colectiva de contenidos en cierto sistema de signos y la variación en las interacciones sociales. *En ningún caso es gratuita la impresionante proliferación de identidades y su sincronía con el circuito de signos mediático.* La naturaleza de la identidad no sólo tiene que ver con el ejercicio libre de una voluntad que se acoge a representaciones. Resulta importante tener en cuenta que el conjunto de signos, propio de los medios de comunicación, configura un agenciamiento colectivo concreto que debe ser medido en el estadio de encadenamientos de los signos así como en el modo como opera mediante sobrecodificaciones que aseguran identidades en los individuos.

El aparato mediático funciona a través de la adscripción de los sujetos a modos de ser que exponen la situación específica de determinado régimen semiótico. Así, no se trata tanto del hecho que los individuos sean simplemente ‘atrapados’ por medio de estereotipos sociales o ideológicamente incluidos en preceptos publicitarios. La cuestión no es el despliegue de una gama de significantes con diversas connotaciones sociales; el problema radica en el proceso generativo de subjetividades y el lugar que tienen los signos en tal proceso. Otra manera de decir eso es la siguiente: en el plano de los *mass-media* como agenciamiento colectivo de enunciación, el psiquismo de los individuos no se organiza en facultades interiorizadas, sino alrededor de una gama de registros expresivos y de prácticas que están en contacto directo con la vida social y con el mundo exterior de los signos. De hecho, dice Guattari, no hay nada de interior en la identidad; al contrario, ella siempre supone subjetivaciones colectivas (2002: 191). La identidad no es más que un vector de subjetivación parcial, esto es, indica la dirección de una línea de

fuerza en constante movimiento de pliegue y repliegue. Las subjetivaciones hacen volver unos sobre otros los elementos de un agenciamiento referidos a semiotizaciones y prácticas sociales. Podría decirse, si se quiere, que las subjetivaciones pasan de lo ‘macro’ de la polifonía de las enunciaciones a lo ‘micro’ de las maneras de ser. Entre ‘macro’ y ‘micro’ no hay, pues, nada más que un agenciamiento de enunciación con componentes semióticos y pragmáticos co-dependientes.

Una vez dicho todo esto, ya se puede plantear la siguiente pregunta: en el marco de las prácticas estéticas contemporáneas, ¿cómo determinar la sobrecodificación del agenciamiento colectivo de enunciación sobre el dominio del precepto y el afecto estéticos? No basta con indicar la zona de indiferenciación entre materiales sensibles incompatibles como condición propia del régimen posestético. No se trata solamente de la lógica de la inmersión de la mercancía en el arte y viceversa; también hay que dar cuenta de las condiciones sociopolíticas que hacen posible tal fenómeno. Por eso la cuestión es, en las prácticas estéticas contemporáneas, ¿cómo explicar el intercambio entre materiales sensibles tan disímiles?

En otro lenguaje, ¿cuál es el efecto de los avatares mediáticos que determinan –en un grado que habría que señalar– *nuestra manera colectiva de hablar y ver sobre el arte*? Guattari lo pone de manifiesto: el agenciamiento colectivo capitalista, entre otras cosas, supone la estetización de modalidades expresivas que ajustan la creación de universos ontológicos heterogéneos a condiciones que, casi inevitablemente, nacen en el umbral en el que se cruza el espacio social con el espacio virtual (2002: 206). ¿Y qué mejor lugar para notar tal entrecruzamiento que las experiencias del arte que pasan por los *medios*? En esas experiencias, no hay solamente una sofisticación de la producción ontológica en el espacio virtual (objetos vivos y espacios sensibles: tema de *Artfutura* 2005); al tiempo, hay una producción de la trama misma en la

que lo virtual se toca con lo estético. Eso quiere decir que, precisamente en el terreno en el que la estética y la política confluyen, surge la necesidad de mostrar el proceso de estetización de la vida que llegaría a su culminación en el momento en que los *mass-media* interfieren en el proceso de creación en el arte y al revés. Otra vez Guattari:

No considero que el arte en la época del mercado sea el fin de la historia del arte. Sé que no soy postmodernista. Pienso, por el contrario, que hay una perspectiva de salida de esta concepción capitalista, *massmediática del arte*. El nuevo paradigma estético es la entrada en una era no-postmoderna, sino *post-mass-mediática*, postcapitalista (2002: 210).

La pregunta fuerte se divide en dos: de un lado, ¿cómo dar cuenta de los *mass-media* como agenciamiento colectivo de enunciación? Y en esa dirección, ¿cómo caracterizar la pragmática de los *mass-media* en el nivel de las funciones sociales de los enunciados y los signos? De otro lado, ¿cómo determinar las condiciones sociopolíticas y enunciativas del régimen posestético? Y de allí, ¿cómo determinar la manera como tales condiciones interfieren en las prácticas estéticas?

En términos distintos, habría que determinar el régimen de “hibridaciones y diferendos”, como dice Chaparro, entre el arte y los *mass-media*; o sea, ha-

bría que dar cuenta de dos polos contrapuestos: “Las innovaciones tecnológicas de reproducción que hacen cada vez más real lo real [...] y el efecto que tiene la experimentación de las vanguardias en la continua redefinición de la creación”. (Chaparro, 2007: 100). ¿En qué consiste el régimen de “hibridaciones y diferendos” del paradigma *post-mass-mediático*? Suponiendo –porque habría que probarlo– que, efectivamente, los *mass-media* constituyen un régimen semiótico que agencia ciertas formas de subjetivación y control social –como sugiere Chaparro, pero con restricción a la TV (cfr. 2007: 113)–, la pregunta fundamental es ¿cómo dar cuenta del influjo de tal régimen en la experimentación de las vanguardias? ¿El ‘arte multimediático’<sup>17</sup>, si se puede hablar así, no es acaso el índice del paso de la estética de la representación a la estética de la mostración? Y en medio de tales paradigmas, ¿no se esconde una operación social y política que compete a las formas contemporáneas de ver y de hablar? ¿Las transformaciones del arte no indican –al menos parcialmente– la mutua interpelación de la vida social de los signos mediatizados y la vida social de los individuos? En últimas, la intuición es la siguiente: para evaluar el régimen de identificación del arte contemporáneo es preciso pasar por el mapa de una micropolítica de las enunciaciones colectivas, esto es, por el sistema de signos mediatizados que competen tanto a las formas de experimentar el mundo como a las formas de experimentar lo sensible.

<sup>17</sup> ‘La red como lienzo’ y la ‘pintura estirada’: proyecto de artfutura 2006. cfr. [www.artfutura.org](http://www.artfutura.org). En la Luis Ángel Arango ocurrió algo similar con la exposición Netart en Colombia: ‘es feo y no le gusta el cursor’. En mi opinión, de los trabajos más interesantes se puede destacar Resonancias en la prisión de Clemencia Echeverri. Disponible en [www.artenlared.org](http://www.artenlared.org)

## Referencias

- Agamben, G. (1998). *El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Baudrillard, J. (2000). *La pantalla total*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Chaparro, A. (2007). Meditaciones sobre lo superfluo. El largo camino del cuadro a la pantalla. En: *Estudios de filosofía* N.º 36 (agosto). Medellín: Universidad de Antioquia, pp. 95-115.
- Cusser, F. (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Dreyfus, L.H. y Rabinow, P. (1982). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (1994). *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Gaillard, F. (1992). D'un malentendu. En: Jean-Olivier Majastre (Dir.) *Sans oublier Baudrillard*. Bruxelles: Éditions La Lettre Volée.
- González, S. (2006). Prótesis video o la máquina de visión. Paul Virilio. En Chaparro, A. (ed.). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario, Colección de Ciencias Humanas, pp. 241-265.
- Guattari, F. (2002). El nuevo paradigma estético. En: Schnitman, F.D. (Ed.) *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Labov, W. (1983). *Modelos sociolingüísticos*. Barcelona: Cátedra.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra.
- Virilio, P. (2000). *La procedure silence*. Entrevista a Jacqueline Lichtenstein. Gérard Wacheman por François Rouan (mayo de 1997). Paris: Galilée.