

EL ARTE Y LA CONSTITUCIÓN DE UN SUJETO EMANCIPADO ART AND THE CONSTITUTION OF AN EMANCIPATED SUBJECT

Octavio Stacchiola Fernández (Chile)

Licenciado en Sociología, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Becario del Centro de Investigaciones Científicas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cicfcyps@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo poner en cuestión algunas de las nociones analíticas que nutren actualmente el debate vinculado a la relación entre el universo de las expresiones artísticas y el campo de lo político. Con la inauguración de una nueva época –la postmodernidad– dicha controversia asumió ciertas particularidades. Para complejizar esta discusión, los valiosos aportes teóricos vertidos por Jacques Rancière y Franz Hinkelammert nos permitirán introducir una serie de interrogantes acerca de las posibilidades de constitución de un *arte crítico* y su ligazón con la construcción de un *sujeto* individual y colectivo potencialmente emancipador.

Palabras clave: arte, política, disenso, sujeto, emancipación.

Abstract

This article aims to question some of the analytical notions that currently inform the debate on the relationship between the universe of artistic expressions and the field of politics. With the start of a new era –postmodernity– this controversy acquired certain specifics, made more complex by the valuable theoretical contributions of Jacques Rancière and Franz Hinkelammert, which will allow us to introduce a series of questions about the possibilities of constituting a *critical art* and its connection with the construction of a potentially emancipatory individual and collective *subject*.

Key words: art, politic, dissent, subject, emancipation.

El estatuto del arte –de la práctica estética en general en tanto praxis transformadora– ha sido sometido a numerosos debates bajo las condiciones imperantes del capitalismo actual. Específicamente, se destacan los referidos a las posibilidades de delinear un arte ‘disruptivo’ en el marco de un modo de producción capitalista. Así, a lo largo de los años han persistido algunas de los siguientes interrogantes: ¿en qué medida, un movimiento artístico transformador, puede autonomizarse relativamente de la conflictividad social –de las luchas políticas que motorizan el conflicto–, sin pensar en un quiebre o ruptura con el orden capitalista? ¿Cómo puede trazarse un camino hacia la desfetichización del arte, en particular, y de la alienación capitalista, en general? Este tipo de planteos ha suscitado los más variopintos posicionamientos que, a grandes rasgos, intentan bosquejar los modos en que las prácticas artísticas se anudan, o desanudan, a los condicionamientos de la mercantilización capitalista.

De acuerdo a estas interrogantes, se propone examinar algunas miradas que emergieron en el último cuarto del siglo XX, principalmente aquellas aunadas bajo los preceptos del llamado *postmodernismo*. Siguiendo a Alex Callinicos¹, en la postmodernidad confluían tres movimientos diferenciados. En primer lugar, el arte postmoderno, caracterizado por su declinación en la búsqueda de coherencia, sistematización y la integración a un todo, privilegiando un giro hacia el eclecticismo de estilos que se reconoce tanto en la arquitectura, como también en “[...] el regreso al arte figurativo en pintura, por ejemplo, y la narrativa de escritores como Thomas Pynchon y Umberto Eco” (1989: 5). En segundo lugar, la filosofía postestructuralista, cuyos postulados reafirman el carácter contingente y fragmentario de los procesos sociales, el abandono de concepciones integrales de lo social, en la cual se disuelve al portador de este pensamiento, el sujeto, en un ser libre de constricciones ligado a una incoherente serie de impulsos y deseos sub y transindividuales (Callinicos, 1989). Y en tercer lugar, la teoría de la sociedad postindustrial, según la cual nos encontraríamos en una etapa de transición de una economía basada en la producción industrial masiva hacia una economía de producción de servicios. En suma, un cuadro de situación que muestra un mundo socialmente transformado, un nuevo ordenamiento de las relaciones sociales que, en definitiva, exige un nuevo tipo de política, una reinención de la praxis política como era conocida en la modernidad.

1. Alexander Theodore Callinicos (1950), teórico marxista y profesor de teoría política en el King’s College de Londres.

Las definiciones categóricas del postmodernismo pretendían echar por tierra muchos de los axiomas del corpus teórico marxista desacreditando, entre otras cosas, su rigor analítico frente al ‘imperio de los hechos’: caída del muro de Berlín, disolución de los llamados ‘socialismos reales’, constitución de un mundo unipolar, etcétera. Sin embargo, no todas las perspectivas de cuño marxista sufrieron los embates de la oleada postmoderna. Justamente, la corriente althusseriana dio curso a una serie de nociones –ligadas al estructuralismo– que nutrieron el discurso postmoderno, por lo menos en dos aspectos que a nuestros fines resultan centrales. Por un lado, para comprender los fenómenos culturales y/o artísticos como mera superestructura, terreno ampliamente explorado en torno al lugar del arte como praxis transformadora, el que debe ser repensado de acuerdo a su emplazamiento en la lucha de clases; y, por otro lado, para interpretar el papel del sujeto en la emancipación social, la noción de *sujeto* como categoría histórica y política ineludible en la transformación social, merece un tratamiento cuidadoso a contrapelo de cualquier posición antihumanista (‘antihumanismo teórico’ según Louis Althusser)².

La propuesta analítica de este artículo se asentará entre estos dos nudos problemáticos. En el primer apartado, se presenta una lectura de la práctica artística como *proceso social total* (Williams, [1977] 2009: 130) a distancia de una mirada reduccionista y mecanicista; y en el segundo, se exponen algunas premisas tendientes a recuperar la importancia del sujeto *nosotros* que resiste a la lógica de mercantilización capitalista. Finalmente, se esbozarán algunas líneas de indagación para contribuir al debate acerca de las posibilidades –o no– de un arte crítico o disruptivo.

1. Las prácticas artísticas y el fetichismo de la mercancía

Por lo general, la explicación en torno a la autonomía relativa del arte –en los términos propios de la corriente althusseriana– ha generado numerosas confusiones en cuanto a su relación con la ideología e incluso ha ido mucho más allá, al someter a discusión su lugar respecto a las relaciones de producción y a las formas jurídico-políticas del modo de producción capitalista. Al parecer y siguiendo el método explicativo de dicha corriente, existiría un cuerpo de actividades aisladas que podrían ser agrupadas como el ‘reino del arte y las ideas’, conjunto de prácticas estéticas e ideológicas circunscriptas al universo de las superestructuras, de acuerdo a la metáfora base/superestructura. Según la tópica marxista, esta metáfora edilicia es instrumentada para determinar qué es lo que, en última instancia primaría en una explicación estructural de la sociedad. El sentido de la misma puntualiza, ante todo, la determinación a través de su base económica (Althusser, 1988). Esto afirma a su vez que, los pisos de la superestructura quedarían subsumidos a dicho condicionamiento, lo que les daría cierto margen de *autonomía relativa* con respecto a la base. Entonces, para comprender la naturaleza de los fenómenos superestructurales debería reconocerse el carácter derivado de los mismos y su función en términos de *reproducción*, es decir, asegurando la perpetuación de las relaciones de producción.

Esta explicación mecanicista fue objeto de numerosas críticas, incluso en el seno del propio marxismo. Entre otros, Raymond Williams³ intentó refutar tanto la separación en esferas como esa pretendida jerarquización, entendiendo que las prácticas artísticas deben ser comprendidas como lo que son: “[...] prácticas reales, elementos de un proceso social material total; no un reino o un mundo o una superestructura, sino una numerosa serie de prácticas productivas variables con intenciones y condiciones específicas” (2009: 130). El signo

2. Louis Althusser (1918-1990), filósofo marxista francés.

3. Raymond Williams (1921-1988), intelectual galés, dedicado al desarrollo de una historia de tipo cultural.

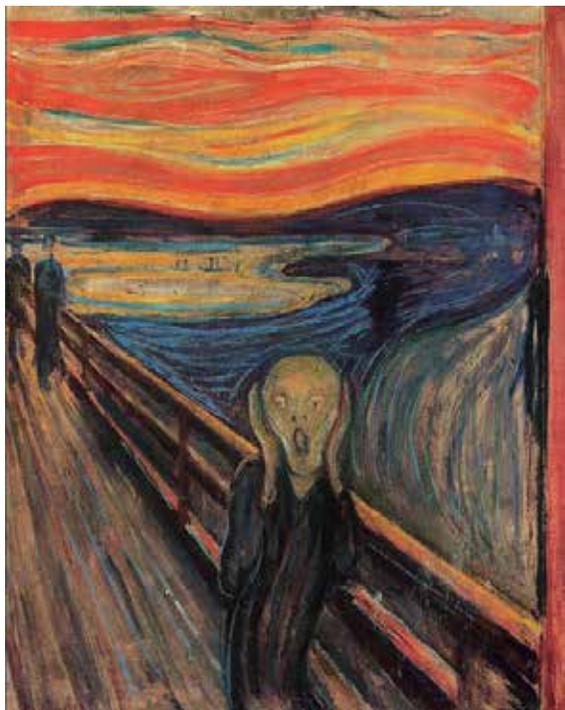


Fig. 1: *Skrik*, 1893. Edvard Munch. Recuperado: http://i2.wp.com/marisolroman.files.wordpress.com/2012/11/475px-the_scream1.jpg

refleja de dicha metáfora supondría que a determinada posición económica corresponderían ciertas prácticas y representaciones artísticas. Sin embargo, no solamente es dificultoso desligar dichas esferas entre sí, sino que pensar en jerarquías entre las mismas se convierte en un obstáculo epistemológico⁴.

Pero, por supuesto, esta separación nunca podía ser aceptada por Marx ni por los marxistas, en tanto implica una desconexión fetichizada entre lo “sublime” estético y la “estructura” económica y social, y por lo tanto una deshistorización y/o desmaterialización de la práctica del arte (Grüner, 1999: 2-3).

El enriquecimiento y la complejización de los fenómenos culturales desde el siglo XX hasta la actualidad, han marchado junto a las profundas transformaciones del capitalismo, entre las cuales se destaca la progresiva dominación de las industrias culturales. El papel de estas industrias como productoras de mercancías ha sobrepasado los límites, constituyéndose como instancia decisiva en los procesos de construcción hegemónica. El fetichismo de la mercancía es inherente a la lógica capitalista, es la clave explicativa de la estructuración de las relaciones sociales bajo este modo de producción.

El proceso fetichista bajo la lógica del capital, le atribuye a diferentes objetos características que no les corresponden. El fetichismo consiste en transformar el mundo objetual en mercancías –asignarle valor de cambio–, borrando u ocultando las condiciones de producción, circulación y distribución. El fetichismo de la mercancía, definido por Néstor Kohan⁵ como “[...] forma social que adoptan los productos del trabajo humano producidos en condiciones mercantiles” (2013c: 5), es un proceso social e histórico que implica la creciente separación entre el objeto y el sujeto.

En este marco, resulta sumamente dificultoso examinar las prácticas artísticas por fuera de la teoría marxista del fetichismo⁶. En un contexto mucho más convulsionado

4. Cualquier lectura marxista que se precie de tal, entiende que priorizar la explicación de los procesos sociales por las condiciones materiales de existencia del ser humano “[...] en el seno de las relaciones sociales y sus actividades productivas en el nivel histórico-social” (Kohan, 2013a: 8) pretende destacar dicho fundamento por sobre aquellas definiciones en que prevalece una inmanencia ontológica de la materia, desligadas de la praxis humana, de la lucha de clases y de la historia.

5. Néstor Kohan (1967), filósofo, intelectual y militante marxista argentino.
6. “[...] la transformación de la obra de arte en mercancía fue un requisito indispensable para emancipar el arte de su dependencia de los fines religiosos” (Callinicos, 1989: 114). Walter Benjamin (2003: 44) describe el proceso histórico subsiguiente como la pérdida del aura de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica: “[...] aunque estas nuevas condiciones pueden dejar intacta la consistencia de la obra de arte, desvalorizan de todos modos su aquí y ahora [...] La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter n, sus receptores, también el segundo –el carácter de testimonio histórico– se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea

que la década del 60, Theodor Adorno⁷ se sumerge en el estudio de las vanguardias artísticas en tiempos donde la racionalidad instrumental exacerbaba la explotación capitalista y conducía hacia un destino liminal a las sociedades modernas. La ‘obra de arte autónoma’ elaborada casi desde un elitismo impugnador del sentido común, permitía introducir una *dialéctica negativa*, un rechazo a una realidad alienada⁸. El arte moderno de la primera mitad del siglo XX, en sus múltiples expresiones, se postulaba en contra de la sociedad capitalista: por ejemplo, el surrealismo introducía una crítica dual al orientar un movimiento estético para ‘cambiar la vida’ (Arthur Rimbaud⁹) y ‘transformar la realidad’ (Karl Marx¹⁰). La praxis artística así concebida, se distanciaba de aquel arte que era absorbido y se diluía en el mercado¹¹, procurando “[...] organizar una nueva praxis vital a partir del arte” (Callinicos, 1989: 40).

Como en el sueño, las “asociaciones libres” de la obra revelan un trabajo del Inconsciente que produce un pensamiento transformador y crítico de las ilusiones y las certezas del Yo sobreadaptado a la realidad. En tanto manifestación de una utopía del deseo, la obra vanguardista, muestra por contraste, la pobreza de una realidad en falta, no en el sentido de esa falta constitutiva que es el origen del deseo, sino en el de un deseo secuestrado por la fetichización capitalista [...] de lo que podría ser el sujeto reconciliado con su Deseo, si el sujeto no estuviera tan enajenadamente reconciliado con su mundo presente de explotación y alienación (Grüner, 1999: 10).

El alejamiento del mundo social invadido por el fetichismo de la mercancía, conduce a una autonomización del arte por el arte. Una práctica estética aislada de la realidad, que aspira a huir de lo que Eduardo Grüner¹² (1999) define como un *horror indecible*, solo puede tomarse a sí misma como fuente de inspiración. Si el afuera solo nos ofrece fragmentación, caos social, impulsos reprimidos, guerras, alienación y muerte, el arte solamente puede ocuparse de sus propios procesos creativos precisamente porque parece elevarse por sobre esa realidad. Si bien hay una propensión del modernismo a tratar la realidad como ocasión para la experiencia estética, la obra de arte moderna conserva aún cierto horizonte axiológico de poder unir la revolución estética y política mediante la superación dialéctica del arte en una vida social transformada (Callinicos, 1989).

Una de las hipótesis sostenidas por Callinicos, hace referencia a la idea de una ruptura tajante entre el modernismo y el posmodernismo. Para este autor –a contramano de posiciones que afirman la existencia de un quiebre radical entre uno y otro– expresiones como las del surrealismo, preparan el terreno para el arte catalogado como *postmoderno*, ubicándolo más bien como una continuación del modernismo. Según este autor inglés, aquello que se dice *postmoderno* puede considerarse como una variante de la modernidad, pero bajo ningún concepto se constituye de forma taxativa como un mundo nuevo.

con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición”.

7. Theodor Adorno (1903-1969), filósofo alemán.

8. “Adorno y Horkheimer, por ejemplo, llevaron al extremo un peligro inherente a la noción del fetichismo de la mercancía cuando insisten en que las operaciones del mercado inducen automáticamente la aceptación del capitalismo por parte de las masas” (Callinicos, 1989: 111). La crítica a la industria cultural y a la cultura de masas deja en un inmovilismo político a los sujetos, sometidos fatalmente a consumir en un mercado que les ofrece distintas formas de alienación.

9. Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta francés.

10. Karl Marx (1818-1883), filósofo alemán.

11. “El verdadero arte, es decir, aquel que no se satisface con las variaciones sobre modelos establecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad actuales, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo sea para liberar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a las alturas que sólo genios solitarios habían alcanzado en el pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que únicamente una revolución social puede abrir el camino de una nueva cultura” (Bretón, A. et al., 2008: 41).

12. Eduardo Grüner (1946), sociólogo, ensayista y crítico cultural argentino.

Estos fenómenos –la recuperación de la vanguardia para el arte, la incorporación y mercantilización del modernismo, la falsa superación del arte y de la vida– parecen detentar mayor importancia que cualquiera de los cambios asociados con el presunto surgimiento de un arte distintivamente postmoderno (Callinicos, 1989: 115).

En realidad, de lo que se trata es de un contexto que germina en el período de entreguerras y se consolida desde la segunda posguerra hasta la actualidad. Los cambios producidos en la segunda mitad del siglo XX no pueden justificarse como la apertura radical a un mundo económica, política y culturalmente distinto. Las raíces de la mistificación del discurso postmoderno deben rastrearse en la combinación del desencanto producido por la derrota política de una revolución socialista exitosa en el mundo occidental, por una parte; y por las oportunidades de un estilo de vida ‘sobreconsumista’ ofrecido por el capitalismo a los sectores medios –trabajadores de ‘cuello blanco’– en los principales países desarrollados, por otra parte.

En todo caso, las explicaciones de los cambios en el sistema capitalista deben ser matizados o relativizados en tanto no implica la sustitución de un modo producción por otro, extremando la exégesis. De aquí se desprende, que los rasgos culturales del capitalismo actual representan una continuación de tendencias operantes a lo largo del siglo. A lo que se estaría asistiendo en el plano artístico, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, es a un creciente proceso de *mercantilización del modernismo* (Callinicos, 1989). Un cambio paradigmático es la transmutación de la obra de arte autónoma y abstracta que toma distancia de la realidad alienada y oprimida para formular una crítica, pero que mantiene contacto con ella en una autonomización del arte por el arte. Este pasaje permitió la canonización de un arte abstracto, que termina de divorciarse en sus aspiraciones emancipatorias ante un mundo refractario al cambio.

En la medida que el modernismo llegó entonces a representar la norma de alta cultura, las técnicas utilizadas por los movimientos de vanguardia para subvertir la institución misma del arte fueron incorporadas, como se dijo anteriormente, y mercantilizadas [...] Y así, en un complejo movimiento, la recuperación de las técnicas de vanguardia dirigidas a la autonomía del arte han ido de la mano con la integración del modernismo a los circuitos del capital (114-115).

Este arte, que se ve frustrado por la realidad que le toca vivir, desencadena una experiencia contradictoria: a la vez que se aleja del horror, se integra al mundo social, es decir, logra abolir la separación entre el arte y la vida, aunque de manera distorsionada. ¿A qué mundo se integra? La disolución en la cotidianidad humana no es más que la reconciliación con una vida fetichizada, marcada por la opresión y la explotación. El arte cuando renuncia a mostrar el horror, resuelve falsamente el postulado surrealista de avanzar en la constitución de una sociedad y un sujeto emancipado. No obstante, esto no implica descalificar todas las obras actuales, incluidas las consideradas postmodernas. Se intenta subrayar la necesidad de ubicar los cambios estéticos dentro de un contexto histórico, lo cual tiene profundas implicancias políticas.

Grüner diferencia entre el arte como ‘huída del horror’ y el arte que ‘revela el horror’. De acuerdo a esta idea, el arte¹³ se relaciona con un horror indecible, en el cual la verdad y la belleza “[...] llevan la marca de un Goce del cual nada queremos saber [...]” (1999: 6). Frente a esto, la primera opción que señalamos, se retira y se abstrae del sentimiento que puede provocar el choque con ese horror –que es real y que nos interpela. En este caso, el arte permitiría simbolizar o sublimar, siempre estableciendo una barrera que impida el acceso a esa verdad.

En cambio, el arte que ‘revela el horror’ es aquel que

[...] se hace cargo de la contaminación de la Belleza por las llagas de aquel Horror fundamental y que es también –por esa vía haremos ingresar a Marx– el “horror” de la Historia. Es en la literatura, el empeño por volver loca a la lengua para hacerle decir lo indecible, que encontramos en Joyce, en Kafka o en Beckett [...] (Grüner, 1999: 6).¹⁴

La materia de que se sirve el arte del siglo XX es esencialmente trágica: es el relato trágico de la modernidad que se erige como porvenir emancipatorio de la humanidad –en lo que se suponía sería una sociedad más igualitaria– y que transforma la ilusión racionalista en distintas variantes de dominación. Tragedia y peste, al decir de Grüner, es la arena en que se desenvuelve el arte. Arena que, debemos insistir, es profundamente política, en tanto ha dinamizado las mayores tragedias colectivas en la historia de la humanidad.

Pero, ¿es condición suficiente ‘el arte que nos revela el horror’ para delinear una práctica artística disruptiva o transformadora? Claramente no. Puede hacer visible lo que está oculto, puede decir lo indecible y puede generar indignación. Pero, el arte no se convierte en impugnador “[...] por arrojarnos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos por fuera del museo” (García Canclini, 2008: 30).

Por caso, Jacques Rancière¹⁵ nos da algunas pistas al respecto. Su propuesta analítica postula una autonomía del arte al desligar el sentido artístico de los fines sociales de la obra. Llama a esa desconexión, *disenso*. El arte, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética de la realidad pero

13. En el artículo “Ese crimen llamado arte. Arte y política”, Grüner encara un enfoque tripartito al abordar de manera interrelacionada al marxismo y al psicoanálisis como teorías que comparten el criterio central de la ‘praxis’, es decir, la noción de transformar el mundo o transformar al sujeto, no para interpretarlos sino para contribuir a su transformación. Y el tercer elemento es el arte, el cual comparte dicho criterio, aunque la práctica estética, de acuerdo a las teorías mencionadas, debe estar desprovista de las ‘ilusiones vanguardistas’ que desde el arte pudiera ‘cambiarse la vida.’

14. El filósofo Immanuel Kant –según Grüner– estimaba que basta con poner una barrera para observar lo que sucede del otro lado. La disyuntiva planteada aquí radicaría en el ‘hacerse cargo de la contaminación de la belleza’ más que en las múltiples formas de sublimación artística.

15. Jacques Rancière (1940), filósofo francés, profesor de política y estética.

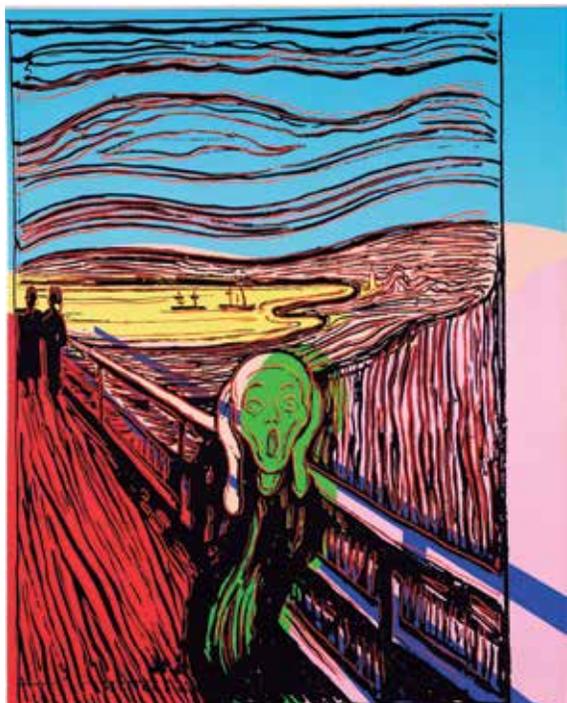


Fig. 2: *The Scream (after Munch)*, 1984. Andy Warhol.
 Recuperado: http://www.hatjecantz.de/files/andy_warhol_the_scream_after_munch_1984_nr_98.jpg

también al carácter funcional de la obra. Hallamos algo sugerente en ello. En cierto modo, Rancière pretende prevenirnos de una visión mecanicista que juzga el valor político de las obras individuales según el tipo de conciencia que transmiten. De acuerdo a Néstor García Canclini¹⁶, las experiencias estéticas se destacan por sostener una mirada disensual e inminente, por establecer una *visión potencial* más que por establecer una correlación directa entre lo real y lo artístico. Allí radicaría su carácter político.

Las experiencias estéticas apuntan, así, a crear un pasaje inédito de lo visible, nuevas subjetividades y conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado [...] El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecibilidad de los efectos, en la perspectiva que propongo, corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística [...] el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido (García Canclini, 2008: 31).

En esta línea de pensamiento, lo que se presenta como políticamente relevante no son las obras, sino las maneras de expandir la praxis artística que construye novedosas formas de visibilidad y de decibilidad. Entonces, la tarea de “[...] dejar de anticipar el sentido de lo que se presenta” (Rancière, 2010: 60), tiene su impacto en el campo político al “[...] reconfigurar la experiencia común de lo sensible” (62), quebrando la distancia entre artista y espectador. Se restituye una concepción democratizadora en la cual el artista no es un intelectual dotado de un saber superior que debe ser transmitido, ni el público es un conjunto de personas ignorantes, ‘voyeurs pasivos’ (11) cuya imbricación con los problemas del mundo real debe ser activada desde el arte.

Ahora bien, la eficacia estética se encuentra en la construcción de un tejido disensual cuya desconexión se basa en la suspensión de cualquier relación directa entre la producción de una obra de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público específico. Si el arte se caracteriza por la indeterminación del proceso creativo, por la incalculabilidad de su potencia expresiva y por su aleatoriedad para entablar relaciones entre objetos, sujetos, ideas, actividades, etcétera, entonces la pregunta es: ¿el trabajo disensual que se propone cambiar las referencias de lo visible y lo enunciable en nuevas configuraciones de sentido, puede ser analizado por fuera de una teoría que comprenda la existencia de asimetrías, desigualdades y antagonismos? ¿Cualquier

16. Néstor García Canclini (1939), antropólogo y crítico cultural argentino.

manifestación artística provoca una reconfiguración sensorial? ¿Desde qué lugares, quiénes y con qué elementos definen la legitimidad de lo establecido y por otro, lo susceptible de ser modificado?

Algunas cuestiones al respecto. En primer lugar, toda propuesta artística implica seleccionar objetos, establecer un recorte, construir una perspectiva, diseñar un modo singular de presentación, entre otras cosas, cuyo resultado final opera por fuera de las intenciones y anhelos de los/as artistas. En tal caso, todo hecho artístico es susceptible de promover cambios en los regímenes de sentido. Y por tanto, define un cierto *democratismo estético*.

[...] la constitución de espacios neutralizados, la pérdida de la finalidad de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a quienes las obras están dirigidas. Todas estas propiedades definen el dominio del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de las otras formas de conexión de la experiencia sensible. Determinan el complemento paradójico de esa separación estética, *la ausencia de criterios immanentes a las producciones del arte en sí, la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que no pertenecen a él*. La relación de esos dos propiedades define un cierto democratismo estético que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efecto determinable en términos de subjetivación política (Rancière: 2010, 66).

Sin embargo, ese democratismo se estipula desde una igualdad que no pareciera ser tan transparente: no solo existe una desigual distribución de los elementos culturales, de las herramientas artísticas para exhibir distintas miradas, sino que además hay una desigualdad en las condiciones de producción de todo lo simbólico, que es en definitiva, las capacidades para dar visibilidad y los modos de administrar esa visibilidad.

En segundo lugar, si la ruptura estética se asienta en las capacidades de crear paisajes inéditos, en espacios ‘neutralizados’, superponiendo temporalidades heterogéneas e instituyendo conexiones novedosas entre objetos disímiles, entonces, los agentes de cambio en la actualidad pueden fluctuar entre publicistas comerciales, arquitectos o diseñadores de moda, ya que en ellos también se encuentra el germen que transmite una nueva forma de experiencia sensible. Singularidad que hasta el propio García Canclini detecta al ubicar a estos más bien como “[...] quienes suelen ser vistos como reproductores del sentido común y de las ficciones dominantes” (2008: 33).

En tercer lugar, está la caracterización del contexto actual como un mundo organizado desde el ‘consenso’, es decir, desde el acuerdo entre sentido, los modos de presentación y las formas de interpretación. Resumidamente, podemos decir que el arte crítico encontraba su potencia y efecto en un marco histórico en el cual el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política, toleraban el entrelazamiento entre formas estéticas, propuestas éticas y acciones políticas. Un juego de posiciones disensuales entre cosmovisiones antagónicas. Ese sistema, según Rancière, fue reemplazado por un horizonte de sentido en donde las *performance* del arte crítico están incluidas e integradas en el contexto de la globalización.

En tal caso, el arte crítico hoy en día es aquel que quiebra o fractura el consenso dominante. Aquel que forja contra el consenso –en su sentido más político– nuevas formas de sentido común, formas de un “sentido común polémico” (Rancière, 2010). Hay un llamado enfático en este autor francés a “[...] disminuir la carga política puesta sobre el arte”. Quizás surgen algunos interrogantes acerca de si ese consenso dominante en el campo de las artes,

en el que se anuda lo visible, lo decible y lo factible es producto de la sedimentación histórica de una elaboración hegemónica. Si esa construcción hegemónica implica silenciar, invisibilizar, ocultar y obturar posiciones contrahegemónicas, en definitiva, si es susceptible de ser modificado ese consenso, ¿no intervienen pujas de poder o antagonismos que puedan registrarse y replicarse en otros espacios y en otras escalas?

Predomina un rechazo absoluto a conjugar esta ampliación de los regímenes de sentido, de lo perceptible y lo pensable que pueden suscitar nuevas experiencias, con actividades destinadas a crear *nosotros* agrupables en metarrelatos políticos. Parece persistir una visión desencantada políticamente. De una fórmula que pretende abrir el campo de la creatividad, se termina por justificar cierta indiferencia política: origina modos heterogéneos de sensorialidad pero no tiene efectos mensurables en términos de subjetivación política. A fin de cuentas, el arte *pos-utópico* (Rancière, 2005: 12), icónico hoy por hoy, signado por la desdiferenciación, indeterminación, incalculabilidad y aleatoriedad estética ¿no nos acerca más bien a los postulados de una nueva forma de relativismo estético?

A veces es de gran utilidad tender puentes analíticos entre las cosmovisiones del arte y las cosmovisiones políticas que subyacen a estas explicaciones, aunque algo ya se ha adelantado. Por referencia, observemos el contraste entre esta mirada del arte con la caracterización del contexto socio-histórico actual que sostiene García Canclini, en línea con el razonamiento rancièriano. De acuerdo a su postura, estamos en una época que se determina por la *opacidad del poder*, donde pocas acciones pueden ser identificadas con territorios y en las cuales los sistemas políticos nacionales, han sido erosionados por tendencias globales sin estructura ni gobierno, donde lo resistente y alternativo debe ser acotado a horizontes abarcables. En definitiva, un mundo globalizado, con oposiciones y antagonismos lábiles, sin centros ni periferias al estilo del mundo bipolar, donde la hibridación cultural exalta más bien el intercambio y la circulación por sobre las asimetrías y desigualdades propias del siglo pasado. Resultaría obsoleto e incluso anacrónico pensar en ‘cosmovisiones del mundo’ en relación contrastante y disputa permanente por la hegemonía.

Convenimos que no existe correlación fija o pasaje mecánico de las expresiones artísticas a la comprensión de las sociedades y de allí a la movilización política de acciones transformadoras. Ahora bien, ¿no tiene futuro ver al arte como mediador entre la renovación de las percepciones sensoriales y la transformación social? Desde luego, esto no puede resolverse en el plano estético, únicamente. Esta consideración subraya una vez más ubicar los cambios estilísticos en un contexto histórico amplio y asimismo motiva el problema de la política. Por ello, entra en juego el sujeto de la praxis transformadora, del cual nos ocuparemos en la siguiente sección.

2. Arte y sujeto emancipador

La creación de una nueva sociedad, de una nueva cultura, involucra la concurrencia de un sujeto para la transformación y el cambio. Un sujeto, individual y colectivo, que resista a entregarse a un mundo alienado y a subjetividades alienadas. Sujeto que no es el sujeto cartesiano, ni el individuo calculador y poseedor integrado a las relaciones sociales mercantilizadas.

De acuerdo a Franz Hinkelammert¹⁷ (2006) las sociedades contemporáneas han puesto en el centro de las relaciones sociales al individuo poseedor, *homo economicus*, que se rige por el cálculo de los intereses materiales en función de la maximización de las ganancias. Este fenómeno se halla en las raíces de la modernidad y más precisamente desde del establecimiento del capitalismo como ordenador general de las relaciones sociales a nivel mundial. La constitución de la racionalidad moderna se ha conformado en paralelo a la separación sujeto-objeto y ha dinamizado el creciente proceso descrito como el fetichismo de la mercancía. Esta racionalidad medio-fines, en la cual los individuos son constreñidos a actuar de acuerdo a la lógica del cálculo de utilidades, ha reducido todo vínculo humano a las leyes que rigen cualquier transacción mercantil.

El triunfo de esta racionalidad atenta contra la propia sobrevivencia del ser humano. Las mercancías que se autonomizan y dominan a los individuos socavan las posibilidades de garantizar la reproducción de la vida. Se produce, entonces, una ‘inversión’, pues la dimensión humana de las relaciones sociales desaparece. De forma distorsionada, las mercancías pasan a revestir ese carácter y las necesidades de las personas se organizan en función del mercado. Sin embargo, por esa misma dinámica, el capitalismo resquebraja sus propias estructuras al amenazar la vida humana, el trabajo humano y la naturaleza. Descadena tendencias autodestructivas y suicidas en nombre de la racionalidad.

En el fenómeno de la “irracionalidad de lo racionalizado” y de los “efectos no intencionales de la acción intencional y calculada” (Hinkelammert, 2006: 490) aparece la amenaza de la vida humana. Ante este escenario, ¿cuáles son las posibilidades de desenmascarar este sistema y contribuir a la construcción de otra sociedad? Un punto de partida fundamental sería comprender que el ser humano orienta sus acciones en función de intereses materiales: “[...] toda nuestra vida es corporal y necesita satisfacción de sus necesidades en términos corporales. Las necesidades más espirituales descansan sobre la satisfacción de las necesidades corporales [...]” (493). Esto significa que las vías alternativas de un nuevo orden social proceden desde el propio campo de los intereses materiales, enfatizando el carácter ‘no idealista’ en el que deben discutirse los proyectos emancipatorios.

La resistencia no se realiza en nombre de ideales inmaculados, relativos a un deber-ser de tipo esencial a una “naturaleza humana” hipostasiada y colocada más allá de la historia y de las necesidades humanas y materiales del sujeto viviente y corporal. Se resiste en nombre del interés material más primario y concreto: el de seguir viviendo (Fernández, 2003: 37)¹⁸.

Un segundo elemento central consiste en la crítica de la razón utópica (Hinkelammert, 2006). Las grandes utopías emancipatorias deben ser sometidas a una crítica radical, esto es, a condición de entenderlas como ideas trascendentales que orientan la praxis humana pero que no son factibles en términos empíricos. Las utopías son totalmente necesarias en tanto interpelan los proyectos políticos al plantear la necesidad de una permanente reformulación y transformación de sus propios postulados. En el marco de la

17. Franz Hinkelammert (1931), economista y teólogo alemán.

18. Estela Fernández Nadal, profesora y doctora en filosofía por la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.



Fig. 3: *El segundo grito*, 1967. Erró. Recuperado: http://3.bp.blogspot.com/_QWwvrrDaIS64/S6ivx4dFkQI/AAAAAAAAAXI/3cQpVeqvyxM/s400/erro_annet_skrrik.jpg

finitud humana, la utopía renueva los proyectos emancipatorios. Por una parte, impide que estos caigan en la pasividad de un desarrollo lineal y, por otra parte, los mantiene atentos a la necesidad de ser subvertidos en aras de aumentar las potencialidades humanas. En definitiva, de eso se trata: de *re-utopizar* constantemente la utopía.

Finalmente, una tercera referencia insoslayable es la del sujeto. ¿Cuál es el sujeto que retorna a la escena en el capitalismo actual? El sujeto que resiste la irracionalidad de lo racionalizado es un sujeto ‘reprimido’ y ‘aplastado’. El individuo poseedor como eje articulador de la racionalidad moderna, es una forma específica condicionada por la expansión histórica de las relaciones capitalistas, pero no la única. El grito del sujeto es la rebelión del ser humano que busca hacerse sujeto: no es una condición *apriorística* sino que llega a constituirse como tal, a lo largo de un proceso que le revela que ese hacerse sujeto es la única salida ante la opresión. Para ello, Hinkelammert (2006) sostiene la conjunción de una “ética de los intereses materiales” al servicio de las necesidades para la vida humana. En palabras del filósofo alemán:

Quando hoy hablamos de la vuelta del sujeto reprimido y aplastado hablamos del ser humano como sujeto de esta racionalidad, que se enfrenta a la irracionalidad de lo racionalizado. En esta perspectiva, la liberación llega a ser la recuperación del ser humano como sujeto [...] El ser humano como sujeto no es ninguna substancia y tampoco un sujeto trascendental a priori [...] Es un llamado a hacerse sujeto. El ser humano no es sujeto, si no hay un proceso en el cual se revela, que no se puede vivir sin hacerse sujeto. No hay sobrevivencia, porque el proceso, que se desarrolla en función de la inercia del sistema, es autodestructor en cuanto se resiste esta destructividad. Tiene que oponerse a la inercia del sistema si quiere vivir y, al oponerse, se desarrolla como sujeto (Hinkelammert, 2006: 494-496).

Esta formulación confiere al sujeto una presencia ausente. ¿Qué se entiende por ausente? Esto no equivale a ‘inexistente’: los sujetos individuales y colectivos, las clases subalternas explotadas y oprimidas, existen y son reales, como también el proceso histórico que las constituye en relaciones antagónicas contra el capital. Más bien, la ausencia remite al ocultamiento, a la represión y al silenciamiento. Es una ‘ausencia-presente’, en tanto y en cuanto es el síntoma de una falta. Grita y resiste a la globalización capitalista e intenta subvertir una realidad alienada. Pero, mientras permanezca en esa lucha por la emancipación del sujeto, por la restauración de la unidad sujeto-naturaleza y por la construcción del bien común, esa ausencia permanece irreconciliable con aquella realidad¹⁹.

19. “En definitiva, la manifestación histórica del sujeto viviente y la formulación de su reclamo como bien común suponen un desarrollo dialéctico abierto. El sujeto es una ausencia que nunca puede abolirse, pues si la falta se suturara eventualmente, aparecería de nuevo bajo otra manifestación histórica. Pues lo mismo ocurre con el bien

En este punto se bosqueja una posible línea de indagación de las expresiones artísticas en el contexto actual. Siguiendo algunos preceptos teóricos inferimos que la constitución de los sujetos histórico-políticos en el marco de confrontaciones antagónicas, no se define exclusivamente por la existencia de intereses económicos contrapuestos²⁰. Más bien, intervienen de manera fundamental en las formas de subjetivación tanto ‘el modo de vivir’ como ‘la cultura’. Estas tres dimensiones –intereses, modo de vida y cultura– configuran concomitantemente la elaboración de subjetividades individuales y colectivas. Esto marca dos premisas claves. Primero, la íntima ligazón de las expresiones artísticas y culturales en la construcción de identidades sociales, contrario a la idea del arte como una superficie etérea desprovista de capacidades performativas. Las expresiones artísticas se hallan entre los procesos básicos de la constitución como sujetos, ya que, viabilizan significados, valores, creencias e incluso corporalidades. Segundo, tanto esa capacidad performativa como el campo artístico en su conjunto, contienen nexos con –y forman parte de– cosmovisiones del mundo, ya sean, hegemónicas o contrahegemónicas, con todos sus pliegues y matices.

Entonces, ¿cómo puede vincularse el arte con la constitución de un sujeto potencialmente emancipador? ‘Hacerse sujeto’ es reconocerse en un mundo atravesado por la alienación capitalista, por relaciones fetichizadas. Es, ante todo, asumirse como parte de un proceso histórico.

Retomando las interrogantes planteadas en la introducción, para resistir al fetichismo de la mercancía en el campo artístico, en primera instancia debe acordarse la condicionalidad de este hecho: la imposibilidad de pensar las prácticas artísticas por fuera o con cierta autonomía para desligarse de un orden social cosificado y mercantilizado. Hacerse cargo de esa contaminación trágica, parafraseando a Grüner, reubica el estatuto del arte en los proyectos emancipatorios.

En segunda instancia, un análisis desde una mirada de ‘totalidad’ implica una lectura compleja del campo artístico. Esto es, tener en cuenta el pasaje de una visión epifenoménica de la práctica estética a un complejo entrelazamiento de elementos políticos, económicos y culturales, que en un momento histórico determinado definen lo *hegemónico*: no solo en sus rasgos dominantes, sino también en la interrelación con elementos residuales y emergentes. Es decir, comprendiendo la espesura de una configuración atravesada por procesos de hegemonización, dominación y subalternización y en el que intervienen actores, conflictos, instituciones y tradiciones.

común: nunca puede alcanzarse de modo pleno, porque no consiste en la proyección de una meta futura a la que nos aproximamos asintóticamente, ni en un programa que se aspira a realizar –según el modelo medio-fin que constituye la modernidad como tal-, sino en una ‘ausencia trascendental’, que no corresponde a ningún objeto de experiencia posible, pero que conforma un horizonte desde el cual se interpela y se juzga cualquier totalización en curso” (Fernández Nadal, 2003: 39).

20. Por el contrario, esa disputa en el plano objetivo de las clases, también abarca, al mismo tiempo, las “estructuras del sentimiento” individuales y además el “proceso social vivido y organizado prácticamente por significados y valores específicos” en cada uno de los individuos singulares de la clase social. La hegemonía política de un colectivo social sobre otro se renueva día a día precisamente en ese plano subjetivo de la experiencia vital de las personas [...] Priorizando un abordaje dialéctico sobre la propia teoría marxista, cabría destacar entonces la larga cadena de nexos y la concatenación de relaciones y mediaciones que en un extremo articulan los condicionamientos sociales “objetivos”, a escala colectiva y macro, los cuales, pasando a través de las redes de la hegemonía y las estructuras del sentir, llegan al otro extremo de la relación dialéctica, el ámbito más recóndito e “íntimo” donde se conforman –en medio de una lucha y un conflicto permanente– las formas históricas de la subjetividad, la singularidad y la individualidad humana (Kohan, 2013b: 15-17).

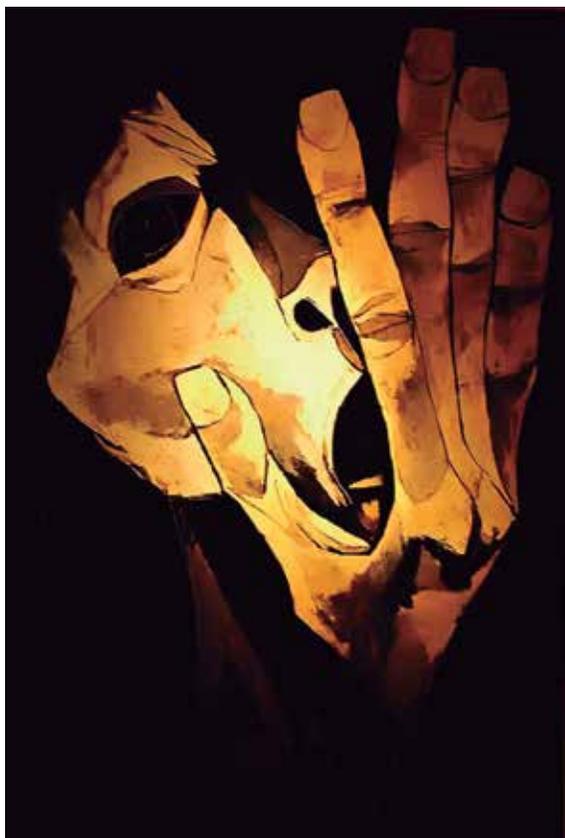


Fig. 4: *El Grito I*, 1983. Oswaldo Guayasamin. Recuperado: <https://barbarieilustrada.files.wordpress.com/2016/02/oswaldo-guayasamc3adn-la-edad-de-la-ira-el-grito-i-1983.jpg>

Esto nos encamina en la tercera premisa: en la tarea por construir un orden nuevo, colocar el arte en pie de igualdad cobija gran parte de las expectativas en su poder para prefigurar la necesidad humana de avanzar en un proyecto por el bien común. Es decir, como instancia fundamental que colabore en el 'hacerse sujeto' como *potencialidad* humana y no como presencia positiva (Hinkelammert, 2006). Para ello, debe recuperarse la idea de la experiencia estética en su carácter *disensual* y *potencial*, que reconfigura la experiencia común de lo sensible y asociarla con la afirmación de un sujeto que participe consciente y activamente en la resistencia contra el capital y en la construcción de una alternativa contrahegemónica. Entonces, un arte disruptivo quizás no deba pensarse ni como *a priori* ni *a posteriori*, sino como una construcción articulada y condicionada históricamente en el marco de un proyecto emancipatorio, que va de continuo con la constitución de subjetividades políticas potencialmente emancipatorias y configurada en su sentido praxiológico por una utopía crítica y transformadora del orden dominante.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bretón, André y Rivera, Diego (2008). “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”. En *Ramona*, N° 83, Argentina. Recuperado en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH6c10/87afd0bd.dir/r83_41nota.pdf
- Callinicos, Alex (1989). *Contra el postmodernismo*. Material de formación política de la “Cátedra Che Guevara – Colectivo AMAUTA”. Recuperado en <http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Callinicos.pdf>
- Fernández Nadal, Estela (2003). “Las categorías de “sujeto” y “bien común” en la teoría ético-política de Franz Hinkelammert”. En *Cuadernos Americanos*, Vol. I, N° 97, UNAM. Pp. 21-40.
- García Canclini, Néstor (2008). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. En *Revista Arquis*, Vol. 1, Universidad de Costa Rica.
- Grüner, Eduardo (1999). “Ese crimen llamado arte. Arte y política”. En *Razón y Revolución*, N° 5, reedición electrónica. Recuperado en <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2014/09/ese-crimen-llamado-arte.pdf>
- Hinkelammert, Franz (2006). *El sujeto y la ley. El retorno del sujeto reprimido*. Venezuela: El perro y la rana.
- Kohan, Néstor (2013a). “La filosofía de la praxis en Marx” [CLASE]. En curso virtual *La teoría crítica marxista hoy*, Programa Latinoamericano de Educación a Distancia, Centro Cultural de la Cooperación. Recuperado en <http://www.centrocultural.coop/campus>
- _____ (2013b). “El humanismo de Marx” [CLASE]. En curso virtual *La teoría crítica marxista hoy*, Programa Latinoamericano de Educación a Distancia, Centro Cultural de la Cooperación. Recuperado en <http://www.centrocultural.coop/campus>
- _____ (2013c). “La crítica del Mercado, la economía política y la teoría del valor en Marx” [CLASE]. En curso virtual *La teoría crítica marxista hoy*, Programa Latinoamericano de Educación a Distancia, Centro Cultural de la Cooperación. Recuperado en <http://www.centrocultural.coop/campus>
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacion.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. España: Eliago Ediciones.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.