

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Maestría en Estética y Arte

Facultad de Filosofía y Letras



**Arte político: dos aproximaciones al trabajo de
Cindy Sherman.**

Tesis para obtener el grado de

Maestra en Estética y Arte

Presenta: Diana Isabel Borja Hernández

Director: Dr. José Ramón Fabelo Corzo

Mayo 2014

Índice

Introducción

Capítulo 1. Arte, política y cultura de masas: el arte político desde la teoría crítica.

1.1 Medios de masas y poder.

1.2 Alienación y transformación de la sensibilidad.

1.3 Sociedades de masas y emancipación.

1.4 De la industria cultural a la sociedad del espectáculo.

Capítulo 2. Hacia una redefinición del arte político.

2.1 Del espectador pasivo al espectador emancipado.

2.2 Una política de la estética y una estética de la política.

2.3 Hacia una reconsideración del arte político.

Capítulo 3. Arte político: dos aproximaciones al trabajo de Cindy Sherman.

3.1. Cindy Sherman. Una visión desde la teoría crítica.

3.2. Una reconsideración de lo político en el trabajo de Cindy Sherman.

Conclusiones

Bibliografía

Introducción.

Desde que Walter Benjamin propusiera en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), que el arte dejaba de fundamentarse en el ámbito ritual para hacerlo en otro radicalmente distinto, a saber, la praxis política, la cuestión sobre lo que debía ser el arte, lejos de su justificación en el mero goce estético, generó una serie de debates teóricos y prácticas artísticas diversas. Sobre todo, se favoreció la idea de que, para justificarse, el arte debía, entre otras cosas, estar social y políticamente comprometido, y en este sentido actuar en favor de la emancipación social y del individuo, contraponiéndose a los dictados del poder hegemónico.

Por su parte, autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer, y posteriormente otros como Guy Debord, denunciaron la aparición de un arte-mercancía, un arte falso, que sólo respondía a las dinámicas económicas y mercantiles del capitalismo tardío, mismo que se vinculaba a la aparición de las sociedades y la cultura de masas a inicios del siglo XX. En este contexto, el arte perdía todo su potencial crítico y contestatario, adaptándose a la ideología de los poderosos que sometían y alienaban a la sociedad. Para Adorno y Horkheimer el arte verdadero había sido liquidado por la cultura de masas junto con el verdadero individuo que se oponía a la sociedad y sus principios, mientras para Debord era necesario, para contrarrestar el poder del capital, comprometerse en una crítica del espectáculo tanto en la teoría como en la práctica, lo cual incluía al arte.

En este sentido, nos aventuraremos a proponer que estas dos posturas generaron una concepción del arte político que se caracterizaba, por una parte, por el hecho de no conformarse con el puro goce estético como finalidad última, es decir, por alejarse de la noción tradicional del “arte por el arte”, y por otra, por oponerse a los dictados de la sociedad y la cultura de masas que se asociaban al poder hegemónico del capital. En este sentido, la labor del arte político se orientaba a combatir la alienación de la sociedad y sus individuos haciéndolos conscientes del engaño en que el sistema capitalista los tenía sumidos, sacándolos así de su pasividad. El arte político se planteaba así dos enemigos principales: la tradición estética del “arte por el arte” como objetivo único, y el sistema capitalista y la cultura de masas en cuanto instrumentos de la alienación social.

Particularmente entre las décadas de los años setenta y ochenta, se sostuvo en el ámbito de la teoría posmoderna norteamericana, que el arte era político en cuanto se comprometía con ciertas causas y movimientos sociales, y en cuanto mostraba o hacía evidentes las dinámicas de poder que subyacían a las representaciones de todo tipo, especialmente en la historia del arte y los medios de masas. En su compilación de 1983, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster incluía una serie de ensayos que si bien heterogéneos, apuntaban algunas preocupaciones generales de los críticos y artistas del periodo que comprendía de los años sesenta a los ochenta en Estados Unidos. En primer lugar, Foster apuntaba la crítica a la representación occidental y a las supremas ficciones modernas; en segundo, la necesidad de generar puntos de vista sensibles a la diferencia; en tercero, el escepticismo ante las esferas autónomas de la cultura o los campos separados de expertos y, por último, un imperativo de ir más allá de las filiaciones formales para trazar afiliaciones políticas y sociales (2002: 12).

Estas preocupaciones de los artistas y teóricos llamados “posmodernos” hacían eco, entre otras cosas, a la necesidad señalada por Benjamin de abandonar la tradición estética del “arte por el arte” que el autor asociaba a la estetización de la política fascista, así como a la sospecha respecto a la cultura oficial y de masas en cuanto instrumento de alienación social, proveniente de teóricos como Adorno, Horkheimer y Debord, pero también de otros como Roland Barthes y Jean Baudrillard. En este sentido, podría decirse que la labor del arte posmoderno era una labor política y crítica, y ya no meramente estética. Sin embargo, su compromiso político se topaba con un problema que se planteaba ya en el corazón de la propia teoría crítica que le daba origen: si bien el arte buscaba comprometerse en una crítica, formaba a la vez parte del sistema que criticaba, y no sólo eso, sino que muchas veces los artistas y sus producciones eran finalmente integrados a la cultura oficial y de masas que constituía su principal adversario. Esto posaba un inconveniente, o al menos una limitante en lo referente a su potencial político y crítico. Por otra parte, se encontraba la dificultad de transmitir a los espectadores la intención política del artista, y por lo tanto la posibilidad de hacerlos conscientes de las problemáticas señaladas por éste.

Años más tarde, pero desde el campo de los estudios visuales y en ocasión del festival inSITE94 realizado en la frontera norte de México, en la ciudad de Tijuana, Susan Buck-Morss dedicó un artículo a la cuestión de qué era o qué podía significar, en estos tiempos, el arte político. En su artículo, la académica planteaba que era necesario ubicarse en el tiempo y en el espacio para responder a dicha pregunta, es decir, saber cuándo y en dónde es político un trabajo artístico. Uno de los ejemplos retomados por la autora era la pieza *Century 21* del artista mexicano Marcos Ramírez ERRE. La obra, una intervención para sitio específico, se encontraba localizada en la explanada del Centro Cultural Tijuana

(CECUT), y consistía en una choza hecha a base de desperdicio de madera y metal, iluminada al interior por la luz tenue de un televisor.

De acuerdo con Buck-Morss, al ubicarse temporalmente al inicio de la era del Tratado de Libre Comercio entre México, Canadá y Estados Unidos, el trabajo de Ramírez ERRE denotaba "...[l]a precaria cultura de la pobreza de la población flotante" (1997: 18), misma que cuestionaba a su vez "...la legitimidad de la cultura oficial de riqueza urbana producida para una clase capitalista que no reconoce fronteras" (1997: 18). Asimismo, en lo referente al espacio, este trabajo al igual que otros producidos para sitio específico, se ubicaba en un lugar clave para insertar la crítica social en la cotidianidad de la ciudad de Tijuana, ya que los transeúntes de la explanada se topaban irremediamente con la instalación de Ramírez ERRE. Eran estas coordenadas espacio-temporales las que hacían de *Century 21* un ejemplo de arte político. Sin embargo, de acuerdo con Buck-Morss:

...Este tipo de arte emite una opinión moral. De lograr su objetivo, el público se sentirá culpable. Este es el origen, pero también el límite de su efecto político. En las palabras de uno de los críticos de esta obra, "es un arte particularmente devastador, ya que simultáneamente evidencia los poderes admirables del arte y su insoslayable debilidad. Tanto su elocuencia como su impotencia" (1997: 18).

De este modo, lo que Buck-Morss señala es esta paradoja del arte político planteado desde la teoría crítica, que remite a su poder de crítica y a la vez a su impotencia para minar los poderes de su enemigo, a saber, la alienación social y la inconsciencia y falta de acción

del espectador respecto a las problemáticas de su entorno. Pero cabría preguntarse, ¿es necesario que un trabajo artístico genere culpa en el espectador para ser político?, y aún más importante, ¿dicha culpabilidad mueve necesariamente a la acción política?. Buck-Morss ubica en este sentimiento de culpa tanto el origen como el límite del efecto político de este tipo de arte, el cual aparece así como nada menos que precario, pues como la propia autora señala, el objetivo no siempre se realiza, y de ese modo la pieza fracasa. La causa de este fracaso se hallaría ya sea en la ejecución del artista o en la alienación propia del espectador.



1. Marcos Ramírez ERRE, *Century 21*, inSITE94, 1994,
instalación en sitio específico explanada del Centro
Cultural Tijuana

Sin embargo, el arte político se enfrenta también a otros problemas. Otro caso que la autora retoma es el del festival *Documenta* (1997), realizado en la ciudad de Kassel, Alemania. *Documenta* concebía al arte político preferentemente como aquel que criticaba las formas, instituciones y la función social del arte mismo (1997: 19). Sin embargo, en su voluminoso catálogo titulado “Politics/Poetics”, Buck-Morss encontró que la compilación y yuxtaposición de teoría y trabajos artísticos que lo componían, resultaba en última instancia en un diálogo cerrado entre teóricos y artistas que excluía del todo al público en general. Lo “político” en el arte se convertía así en nada menos que una etiqueta o un género artístico entre otros. Como bien señala Buck-Morss:

...Los teóricos críticos legitiman a los artistas, quienes a su vez legitiman a los teóricos, produciendo una tradición de arte político bastante satisfecha de mantenerse como “arte”, una sub-categoría de la historia del arte, más que como una intervención práctica en la política. El canon institucionalizado del trabajo de artistas políticos amenaza en convertirlo simple y sencillamente en otro género artístico (1997: 19)

Es así que el arte político puede, también él, convertirse en un canon institucional, en una manera de hacer arte sin implicarse realmente en la política. Al parecer, la inquietud de Buck-Morss respecto al arte político, giraba precisamente en torno a la paradoja que apunta a su poder y a la vez a su impotencia. En el trabajo de Ramírez ERRE, se trataba sobre todo del posible fracaso de transmitir al espectador la intención crítica del artista; en el caso de “Politics/Poetics”, se basaba en su cerrazón teórica y su falta de verdadera implicación política, en su falta de diálogo con el “público en general”. A nuestro parecer, en cualquiera

de los dos casos había una cuestión que quedaba insatisfecha: ¿es político el arte aun cuando no genera efectos tangibles, medibles, palpables?.

Otro de los obstáculos que enfrentaba el arte político de acuerdo con Buck-Morss, era su absorción por parte de la cultura oficial, a la cual, en un principio, se contraponía. Tal era el caso del cuadrado en el trabajo de Malevich. Lo político en este caso era concebido en términos de vanguardia, de transgresión de las normas pictóricas y la política artística. Sin embargo, si bien alguna vez fungió como elemento revolucionario, “...ha sido retomado tan frecuentemente que se ha convertido en algo estilísticamente conservador”, dice la autora (1997: 20). Este es el destino inescapable de la vanguardia, lo transgresor y lo novedoso. De este modo, si como bien apunta Buck-Morss las relaciones entre arte y política se transforman a lo largo de la historia modificando a su vez la cuestión del arte político, de algún modo el efecto político del arte está condenado a no cumplirse o bien a desaparecer, al contrario de lo que sucede con la obra, que sí puede pervivir a su efectividad política:

...la efectividad política de dichas acciones es temporal y siempre existe el peligro de ser cooptado por un sistema que se nutre de lo novedoso, lo inexplorado, lo transgresor. Pero nadie pretende que dichos efectos políticos perduren. No pueden concretizarse o constreñirse a la obra de arte misma (1997: 22).

De este modo, la eficacia política del arte se asume en todo caso como algo efímero y puntual. Es por ello que, en última instancia, para Buck-Morss el arte político es “una

práctica crítica contextualizada” (1997: 23), en la cual tanto artistas como curadores se encuentran bien posicionados para “...proporcionar un espacio y un tiempo para la reflexión crítica” (1997: 23) que el espectador no encuentra en el automatismo de su vida cotidiana. Sin embargo, dice la autora, “...el único arte apto para esta labor será el que se abra a la cultura visual en el sentido más estricto, al mundo afuera del museo, afuera de la disciplina de la historia del arte, fuera de los herméticos círculos de la teoría” (1997: 23), es decir, el que tenga verdaderamente una “intervención práctica en la política” (1997: 19) y no se contente con ser “arte por arte”.

Las reflexiones de Buck-Morss nos remiten sin duda a una noción del arte político planteado desde la teoría crítica. Sin embargo, como hemos visto, los obstáculos con los que se encuentra esta aproximación son múltiples. Si bien se asume que el arte tiene un poder político de contestación al sistema de poder hegemónico y sus instrumentos de alienación, es necesario primero que haya una intención por parte del artista o el curador que debe ser luego transmitida al espectador, y el éxito de dicha transmisión no está nunca garantizado. Por otra parte, si bien un trabajo artístico puede resultar transgresor en algún momento, su destino es ser absorbido por el propio sistema que critica, convirtiéndose en convención o en mercancía. Sin embargo, algo que Buck-Morss no cuestiona es la noción misma de política en la cual se basan estas afirmaciones. ¿Qué pasaría si concebimos lo político de otra manera, y por lo tanto las relaciones entre arte y política?.

Éste es precisamente el trabajo que elabora el filósofo Jacques Rancière, quien cuestiona ciertos presupuestos en los que se basa la teoría crítica, proponiendo una nueva aproximación a la cuestión del arte político. A nuestro parecer, el trabajo de Rancière resuelve o al menos ofrece alternativas a las aporías planteadas por la teoría crítica en este

respecto. De este modo, la presente tesis tendrá por objetivo contraponer dos aproximaciones al arte político: una representada por la teoría crítica a partir de autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, y otra representada por el cuestionamiento que hace Rancière de dicha teoría crítica. El objetivo será utilizar ambas aproximaciones para reflexionar sobre el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman, quien si bien ha sido considerada una de las artistas críticas más importantes de las últimas décadas, se encuentra hoy en día integrada del todo a la escena *mainstream* del arte y la cultura de masas. En este sentido, un trabajo como el de Sherman suscita precisamente la cuestión de si se trata arte político o de un arte que, si bien una vez fue crítico, hoy se ha convertido en cultura oficial y mercancía.

Para articular nuestra reflexión, consideramos importante abordar en el primer capítulo dos ensayos paradigmáticos de la teoría crítica, que a nuestro parecer, sentaron las bases para la reflexión sobre el arte político: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), de Walter Benjamin, y *La industria cultural* (1944), de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Posteriormente, abordaremos de manera breve algunas de las propuestas de *La sociedad del espectáculo* (1967), de Guy Debord que se relaciona con la teoría de los autores ya mencionados. La intención será ofrecer un panorama muy general de la teoría crítica a partir de la cual se ha articulado la cuestión del arte político, señalando algunos factores clave como la cuestión de los vínculos estética-política, la relevancia de los medios de masas en la alienación de la sociedad, y el papel que juega el arte en este contexto.

En el segundo capítulo, revisaremos las propuestas de Jacques Rancière y la revisión que hace de la teoría crítica respecto a cuestiones como la estética, la política y la emancipación, abordando la reformulación que elabora sobre el tema del arte político. Para ello, nos enfocaremos particularmente en dos de sus textos, *El espectador emancipado* (2008) y *El reparto de lo sensible* (2000), el objetivo será presentar la propuesta de Rancière como una alternativa a la teoría crítica que ha constituido el principal elemento de análisis sobre el arte político. Por último, realizaremos en el tercer capítulo una reflexión sobre el trabajo de Cindy Sherman a la luz de ambas aproximaciones, tanto la de la teoría crítica como la de Rancière, para dilucidar en qué sentido su trabajo resulta político, así como para contraponer ambas aproximaciones en un ejemplo concreto de la práctica artística. A partir de ello, podremos valorar sus aportaciones así como sus limitaciones.

Capítulo 1. Arte, política y cultura de masas: el arte político desde la teoría crítica.

En el presente capítulo abordaremos dos ensayos paradigmáticos de la teoría crítica, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), de Walter Benjamin, y *La industria cultural* (1944), de Theodor Adorno y Max Horkheimer, con el objetivo de rastrear los vínculos que estos autores proponen entre arte, estética y política en el contexto de la naciente cultura de masas de principios del siglo XX.

La importancia de estos ensayos, a nuestro parecer, es que sentaron las bases para muchas de las discusiones sobre arte político que tomaron lugar a lo largo del siglo XX y hasta el día de hoy. Asimismo, como hemos mencionado, sus reflexiones se ubican en los albores de la hegemonía de los medios de masas, momento en que se dan transformaciones decisivas en el terreno del arte así como en la configuración de las sociedades capitalistas. Como bien lo planteara Walter Benjamin en su célebre ensayo respecto a la reproductibilidad técnica, el arte no podía ser el mismo en un contexto social radicalmente transformado por un nuevo tipo de técnica, principalmente la fotografía y el cine, que daban a las masas un protagonismo sin precedentes.

Es así, que nuestro principal objetivo será proponer un panorama de la problemática teórica a partir de la cual se ha planteado la cuestión del arte político como un arte vinculado especialmente a la emancipación. Es por ello que resulta necesario señalar los vínculos entre estética, política y arte en el contexto de las sociedades de masas, así como

las nociones particulares que de ellas formulan autores clave como Benjamin, Adorno y Horkheimer. Asimismo, una vez planteado dicho panorama, abordaremos brevemente el texto *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, para señalar algunos de los ecos de dicha teoría crítica ya en la segunda mitad del siglo XX.

A su vez, el capítulo se dividirá en tres aspectos que consideramos importantes. En primer lugar, el vínculo entre los medios de masas y el poder hegemónico, llámese el poder económico asociado al capitalismo, sobre todo en el caso de Adorno y Horkheimer, o bien al fascismo en el caso de Benjamin, es decir, la cuestión de lo político entendido en términos de relaciones de poder opresores-oprimidos, y en el caso de Benjamin, su vínculo con la estética. En segundo lugar, el cambio de sensibilidad que operan estos medios y cuyas consecuencias van desde un nuevo protagonismo de las masas y la transformación de la noción misma del arte, como propone Benjamin, hasta un nuevo modo de dominación y alienación capitalista en el caso de Adorno y Horkheimer, en este punto nos interesará rescatar, por lo tanto, la cuestión de la estética entendida en términos de sensibilidad. Por último, nos enfocaremos en las posibilidades de emancipación que, de acuerdo con los autores señalados, existen o no en este contexto y lo vincularemos a las nociones del arte que estos autores señalan en sus respectivos ensayos.

Estos tres puntos nos interesan en tanto el papel político del arte se plantea, a nuestro parecer, con base en ellos. Como trataremos de exponer a lo largo del capítulo, es a partir de las problemáticas planteadas por la naciente cultura de masas como instrumento de dominación y alienación social, que la cuestión de la estética, la política y el arte, adquiere un papel decisivo en lo concerniente a la emancipación social. En otras palabras, el arte se

vincula, en el marco de esta teoría crítica, a la cuestión de la emancipación, y por lo tanto al rol de un papel político fundamental.

1.1 Medios de masas y poder: la cuestión de lo político.

El vínculo de los medios de masas con el poder hegemónico ha sido ampliamente estudiado, y no cabe duda que textos como *La industria cultural* o *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* han sentado las bases para muchas de las discusiones que existen al respecto. En ambos textos, Adorno y Horkheimer por un lado, y Benjamin por otro, tienen sus propias aproximaciones respecto al vínculo que guardan los medios de masas con el poder, ya sea el poder económico propio del sistema capitalista o bien el poder totalitario del fascismo, vinculado también él, al modo de producción capitalista. Sin embargo, en ambos casos parece apuntarse el hecho de que ello resulta contrario al bien social, pues el valor de la vida humana y de la sociedad en general quedan en último término respecto a la acumulación de capital o del poder totalitario que favorece sólo a unos cuantos. Asimismo, nos parece que es en esta relación en donde se plantea la cuestión de lo político para estos autores, entendida ante todo como una lucha entre dominantes y dominados.

En el caso de Benjamin, los medios de reproductibilidad técnica se vinculan de manera importante a lo que él denomina la “estetización de la política” fascista, pero también a la posibilidad revolucionaria de socavar la noción del “arte por el arte” empleada

por el fascismo para operar dicha estetización. En este sentido, Benjamin se enfoca en cómo el fascismo hace uso de medios como el cine o la fotografía para llegar a las masas y hacer que éstas se expresen pero sin alterar el régimen de propiedad existente. En última instancia, esto le permite *estetizar* incluso hechos devastadores como la guerra, punto culminante de la política fascista que permite precisamente movilizar a las masas sin transformar las condiciones heredadas de propiedad (1989: 19). Como señala Diego Paredes:

...La transferencia del disfrute estético al campo de la guerra es, para Benjamin, una muestra paradigmática de cómo se estetiza la política, al punto de que ésta sólo es medida por su belleza. Por eso, en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la guerra estetizada pone de manifiesto que la humanidad ha llegado a un grado de autoalienación que le permite “vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden”¹ (2009: 93).

De este modo, la estetización de la política y la posibilidad de su contestación, la politización del arte, constituyen de algún modo para Benjamin el punto neurálgico de los vínculos entre el poder y la cultura de masas, en este caso asociada a la reproductibilidad técnica de la obra de arte. En este sentido, el vínculo de los medios con el poder resulta ambivalente. No sólo opera en favor del fascismo, sino también en favor de las condiciones que permiten resistir o abolir el poder fascista.

¹ Benjamin en Paredes, 1982 : 57

Esto es de algún modo evidente al inicio de su ensayo, en donde Benjamin afirma del capitalismo, que “...no sólo cabía esperar de él una explotación crecientemente agudizada de los proletarios, sino además el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición” (1989: 1). Los medios de reproductibilidad técnica como la fotografía y el cine representan para Benjamin un acontecimiento crucial en la aparición de dichas condiciones de abolición del capitalismo. Es también aquí en donde se hacen patentes los vínculos entre estética y política, y por lo tanto entre política y arte, que son tan importantes para Benjamin. Es precisamente en el arte en donde se manifiesta el potencial revolucionario de los medios de reproductibilidad técnica.

De hecho, las tesis que Benjamin propone en su ensayo apuntan a la consecución de un “arte del proletariado después de su toma de poder” (1994: 18), o bien, a un arte de “la sociedad sin clases” (1994: 18). Es por ello que el autor realiza un diagnóstico sobre las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones de producción de su momento, y adjudica a sus tesis un “valor combativo”, pues ellas “...dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista” (1994: 18). Lo que busca Benjamin, es introducir conceptos que no sean útiles para los fines del fascismo y sean útiles, por el contrario, “...para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística” (1994: 18), podría decirse, una nueva estética, un nuevo arte, para una sociedad nueva.

De este modo, en Benjamin arte y política van de la mano, tanto en el contexto fascista como en lo referente a las condiciones de posibilidad de emancipación social. Como ya hemos mencionado, el fascismo echa mano de la teoría estética del “arte por el

arte”, misma que se fundamenta en el ritual y la autenticidad de la obra de arte y es a partir de ello que *estetiza* lo político (la guerra es bella, el Führer se ve imponente en las pantallas de cine, hay una arquitectura monumental para organizar a las masas y denotar el poder del Reich, etc., es decir, hay una estética del fascismo). Asimismo, es un arte autorreferencial que excluye cualquier criterio extraestético, y al aplicarse como criterio al campo de la política, la deslinda de cualquier consideración ética o moral. Como explica Diego Paredes:

El arte por el arte es aquel que expulsa de sí cualquier consideración extraestética, es el arte autorreferencial y absolutamente autónomo que se preocupa sólo por sí mismo y deja por fuera todo reparo cognitivo, histórico, ético o social (...) el arte por el arte tiene como único criterio el mérito estético (...) cuando dicho criterio de la total autonomía del arte se traslada al ámbito de la política se produce una estetización de la misma. El ejemplo más palpable de dicha forma de estetización lo vio Benjamin en la aplicación del criterio de lo bello a la guerra. En principio, esta última le sirvió al fascismo para organizar a las masas, pero, además, su exaltación, en términos estéticos, fue una importante herramienta para fijar la atención exclusivamente en el valor estético y excluir cualquier otro tipo de juicio (2009: 92).

Sin embargo, para Benjamin, la aparición de los medios de reproductibilidad técnica no sólo permitió su aprovechamiento por parte del poder fascista, sino que vino a transformar la noción misma de arte fundada en la estética tradicional, pues en adelante la noción del “arte por el arte” ya no podría sostenerse, en ello radica su potencial revolucionario. Es en este sentido que el autor se pregunta si, más que cuestionar si la

fotografía es arte o no, cabría preguntarse si el arte es lo mismo tras la aparición de la fotografía. Es precisamente esta nueva concepción de un arte reproducible, cuyo valor ya no reside en la originalidad, la genialidad o la perennidad, la que deja de ser útil a los fines del fascismo para servir a aquellos de una sociedad emancipada. Como señala Ramón Fabelo:

La inédita asociación que hace Benjamin entre el origen de la fotografía y el origen del socialismo responde no sólo a una coincidencia cronológica, sino también a la naciente necesidad de un control social sobre el uso de las imágenes ante la posibilidad real de que éstas, reproducibles ahora hasta el infinito, fueran utilizadas con fines inescrupulosos en manos de mercaderes y políticos. La reproductibilidad técnica permitiría y exigiría, a la vez, pensar un nuevo modelo de sociedad que, entre otras cosas, evitara el uso anti-humano de las imágenes. Si el “arte por el arte” había respondido recluyéndose en sí mismo y enajenándose de lo social, el socialismo se planteaba la transformación de lo social como condición necesaria para una nueva cultura y un nuevo arte (2013: 220).

Es así que, en un contexto de masas propulsado por la reproductibilidad técnica, la teoría del “arte por el arte” pierde validez. De acuerdo con Benjamin, el ritual deja de ser el ámbito artístico por excelencia, pues la reproductibilidad técnica pone en entredicho la cuestión de la autenticidad y con ello la pertenencia del arte al ámbito del ritual. Esto plantea una amenaza al uso político de la estética por parte del fascismo, pues el arte le pertenece cada vez más a las masas y depende menos de su existencia ritual, abriéndose a

otras posibilidades que ya no responden de manera exclusiva al puro goce estético (1994: 25).

Al liberar al arte de su existencia *parasitaria* en el ritual, la reproductibilidad técnica lo fundamenta en otro tipo de praxis, que es la praxis política, de este modo, dice Benjamin, si el fascismo *estetiza la política*, el comunismo le responde con la *politización del arte*. Con Benjamin, asistimos así a un potencial ambivalente de los medios de reproductibilidad técnica respecto a sus vínculos con el poder: por un lado su utilización por parte del fascismo para estetizar la política, y por otro, la posibilidad de emancipación que representan los medios al derrocar la estética tradicional y dar protagonismo a las masas. Como apunta Bolívar Echeverría: “[l]a reproducción técnica de la obra de arte (...) es para Benjamin (...) sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada” (2003:17).

De este modo, en Benjamin el vínculo con el poder es doble, refiere tanto a un poder opresivo por parte del fascismo como a un poder de contestación y emancipación por parte de las masas, que se apropian del arte y que juegan ahora un papel decisivo en su configuración: es así que el arte se politiza, saliendo del encierro en sí mismo y convirtiéndose en instrumento de emancipación social. Ya no se trata, como dice Diego Paredes, del artista-gobernante que impone su visión estética a la masa informe, es decir, de una perspectiva en la que “...la política es tratada como una obra de arte donde los ciudadanos se convierten en masas pasivas y maleables” (2009: 95). Se trata más bien de una sociedad que reconfigura la noción de arte al exigir el acercamiento a ella de todo, objetos y experiencias, aun cuando sea a través de su reproducción.

Es precisamente la perspectiva de la política como obra de arte la que Benjamin busca contravenir con sus tesis, y como hemos visto, podría decirse que tiene plena confianza en la futura emancipación de las sociedades capitalistas. Sin embargo, en el caso de Adorno y Horkheimer, el panorama mediático, epítome de la dominación capitalista, parece no dejar margen para algún tipo de optimismo en este respecto. Para ellos, incluso el arte se ha convertido en una mercancía más y ha perdido todo su potencial de verdad en un mundo eminentemente falso.

Como veremos, en “La industria cultural”, el vínculo de los medios con el poder se traza con respecto a las dinámicas del sistema capitalista y la razón instrumental, es decir, la racionalidad técnica que se encuentra en el origen y operación de lo que los autores llaman precisamente, la industria cultural. Su interés es mostrar cómo los medios proveen un entretenimiento que lejos de ser ajeno a las dinámicas de la opresión capitalista es parte de ellas, alienando al consumidor de su realidad social y política, y adiestrándolo mejor para ser el tipo de individuo que requiere el sistema. Para Adorno y Horkheimer, “[...] la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” (1998: 181), y es el eje rector de la industria cultural.

De igual forma, el naturalizar las dinámicas del capital es una de las finalidades de esta industria. A ello contribuye el crear la ilusión, a partir de la técnica, de que el espectáculo y la vida cotidiana son lo mismo:

...Es el ideal de la naturaleza en la industria, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto más la técnica perfeccionada reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana.

La paradoja de la rutina disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural, y en muchas de ellas se deja tocar con la mano (1998: 173).

Para Adorno y Horkheimer, medios como el cine y la radio no sólo reducen dicha tensión entre vida e imagen, sino que son ejemplos de un arte degradado y convertido en mercancía, pues no son sino negocios que al autodefinirse precisamente como industrias ya no necesitan ser *verdadero* arte para legitimarse (1998: 166). La industria cultural se rige bajo parámetros puramente racionales, administrativos, económicos, es una “alabanza al progreso técnico” (1998: 166) que configura a su público según sus propias máximas. Para Adorno y Horkheimer, “[l]a racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma” (1998: 166).

El poder económico es así el poder que subyace al sistema disfrazado por la industria cultural y que aliena a la sociedad de sí misma. La industria cultural, pues, “...silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad” (1998: 166). Y esto no es una consecuencia natural del desarrollo de la técnica, sino de la función que ésta tiene en un sistema económico particular, a saber, el capitalismo.

Asimismo, este sistema se extiende incluso al control de la conciencia individual. Tecnologías como la radio “democratizan” a la sociedad, es decir, convierten a todos en público, en oyentes o espectadores, entregándolos “...autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras” (1998: 167). Para Adorno y Horkheimer no hay lugar para la participación espontánea o auténtica de los receptores, que resultan así nada

menos que pasivos. No hay sistema de réplica sino sólo “manifestaciones domesticadas” (1998: 167), dirigidas y absorbidas por los especialistas de la industria cultural. La industria cultural es, pues, unívoca; impone, pero no permite réplica que no sea mediada, medida y dirigida según la lógica de la racionalidad técnica, una lógica que obedece sólo a los intereses de los poderosos.

Es así que la aparente participación o demanda del público es en última instancia ilusoria, en realidad, nada se produce en la industria cultural que no responda a la subjetividad de los poderosos que la dirigen, a sus datos estadísticos y a la noción que ellos tienen de los consumidores (1998: 167). De este modo, las distinciones son sólo aparentes, entre los productos de la industria cultural, y “...más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores” (1998: 168). Las diferencias, así, sólo son acuñadas y propagadas artificialmente (1998: 168).

Pero estas diferencias, en el fondo ilusorias, sirven, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección, aun cuando: “[...]para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (1998: 169-170). En este sistema perfecto que es la industria cultural, todo, incluso las incorrecciones, están calculadas de antemano, nada se le escapa, todo está previamente programado. Se trata de un poder perfectamente ejecutado que cubre todos los aspectos de la vida y no deja lugar a lo verdadero o lo espontáneo.

Para Adorno y Horkheimer, el sistema de la industria cultural, constituido principalmente por la radio, el cine y las revistas ilustradas, genera esta ilusión casi perfecta en la que el consumidor se ve absorbido y engañado sin darse cuenta, participando de ella

alegremente aun cuando, en realidad, va en contra de sus propios intereses. Esto se logra porque el papel de la industria es ella acostumbrar al público al modo de vida del capitalismo y el progreso técnico, al ritmo de trabajo que es requerido de cada uno y que se impone mejor no ya por medio de la disciplina sino de la diversión. De acuerdo con Adorno y Horkheimer:

...Si los dibujos animados tienen otro efecto, además del de acostumbrar a los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos (1998: 183).

De este modo, la cuestión subjetiva, interior, se encuentra también dominada por instancias externas a ellas, a saber, aquellas que dominan a la sociedad en su conjunto, y la industria cultural es parte de ese mecanismo de dominación que convierte la *verdad interna* en mentira: "...La interioridad, la forma subjetivamente limitada de la verdad, estuvo siempre sometida, más de lo que ella imaginaba, a los señores externos. La industria cultural termina por reducirla a mentira patente" (1998: 188).

No hay pues verdad interior, sino un seguimiento de los dictados de los poderosos que se reafirma a través del aparato de la industria cultural. Incluso las necesidades subjetivas están plenamente dirigidas por ella: "...[c]uanto más sólidas se vuelven las

posiciones de la industria cultural, tanto más brutal y sumariamente puede permitirse proceder con las necesidades de los consumidores, producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión” (Adorno y Horkheimer, 1998: 189). Los fines últimos de la industria cultural son comerciales, propagandísticos y alienantes.

Podríamos decir, pues, que la industria cultural nos adiestra, nos enseña cómo reír, cómo gozar, cómo comportarnos, ante qué estímulos responder. Su interés no es nunca el ser humano, sino los puros principios de la economía y el capital. Como señalan Adorno y Horkheimer: “...[l]a industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota” (1998: 191). La industria cultural, pues, moldea nuestra sensibilidad según los dictados del capital y los poderosos que lo controlan. Nos convierte en individuos pasivos y obnubilados por la diversión. He ahí su gran poder. El enemigo ya derrotado de la industria cultural, dicen los autores, es precisamente el sujeto pensante (1998: 194).

De este modo, vemos que mientras para Benjamin política, estética y arte van de la mano tanto en la cuestión de la dominación fascista como en la de las posibilidades de emancipación social, para Adorno y Horkheimer la cuestión del poder se vincula con una especie de estetización (en el sentido propuesto por Benjamin) total del sistema capitalista: la industria cultural, y con un determinado tipo de individuos, los consumidores pasivos y alienados que son objeto de la misma. Así pues, mientras en Benjamin hay un poder de emancipación en el que la reproductibilidad técnica y las masas juegan un papel importante, en Adorno y Horkheimer este poder prácticamente no existe.

En resumen, podría decirse que la cuestión del poder, de lo político, parece ser en estos autores ante todo una lucha entre un sistema de opresión y alienación de la sociedad, y la urgencia por la emancipación de la misma. En este contexto, los medios de masas juegan un papel preponderante, principalmente como instrumentos de dicha dominación, pero, en el caso de Benjamin, también como indicadores de la inminente caída del capitalismo y por lo tanto del avance hacia una sociedad emancipada.

1.2 Alienación y transformación de la sensibilidad.

Es innegable que la introducción de los medios de masas trajo consigo cambios fundamentales en la manera de percibir y vivir el mundo. Tanto Walter Benjamin como Adorno y Horkheimer señalan en sus textos la importancia de dichos cambios. Podría decirse que, para estos últimos, el cambio obedece principalmente al entrenamiento de la sensibilidad humana para la vida y el trabajo del capitalismo tardío, como ellos lo llaman, así como a la construcción de una ilusión que se confunde con la realidad para naturalizar las dinámicas de dicho sistema económico.

Para Benjamin, por su parte, el cambio se vincula estrechamente con la cuestión del “aura”, noción que, a grandes rasgos, remite a lo único e irrepetible (1994: 24), y refiere tanto a objetos como experiencias (1994: 24). El “desmoronamiento del aura” (1994: 24), dice Benjamin, es lo que caracteriza la percepción en los tiempos de la reproductibilidad técnica. Con ello refiere a un acercamiento de todas las cosas a las masas por medio no ya

del original sino de su reproducción, su copia. Si bien para Benjamin ello implica la liquidación de cierta tradición, también comporta un poder revolucionario que puede utilizarse en aras de la emancipación social, pues este desmoronamiento del aura se vincula con la creciente importancia de las masas en la vida de las sociedades. De acuerdo con Benjamin:

...*acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales, tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción [...] Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible (1994: 24-25).

Lo que hacen los medios de reproductibilidad técnica es precisamente desvincular los objetos históricos del ámbito de la tradición, descontextualizarlos al hacer a la reproducción independiente de sus circunstancias originales y accesible a un público cada vez mayor. Como dice Benjamin, "...[e]l ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica" (1994: 21), y esto es particularmente evidente en la noción y función social de la obra de arte. En palabras de Benjamin:

...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (1994: 22-23).

Es así que, como ya hemos mencionado, el desmoronamiento del aura no es algo negativo *per se* para Benjamin, sino que trae consigo transformaciones revolucionarias importantes, entre ellas, el hecho de que la reproductibilidad técnica presenta “retos sin precedentes a la estética tradicional” (1994: 32), y con ello, a la noción del «arte por el arte» que fuese tan útil para los fines del fascismo.

Otro punto importante señalado por Benjamin, es que la percepción sensorial de las sociedades se modifica no sólo de manera natural sino también históricamente, de modo que la aparición de tecnologías como la fotografía o el cine es indisociable de transformaciones profundas en la percepción de las sociedades de su época (1994: 23). En este sentido, Benjamin propone que no es suficiente analizar la percepción propia de un determinado tiempo, sino que es necesario “...poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad” (1994: 24). En el caso de las nuevas técnicas como el cine, estos cambios de percepción o sensibilidad se manifestaron un creciente protagonismo de las masas, pero también en un nuevo tipo de ilusión que guiaba nuevas dinámicas sociales, y se vinculaban igualmente al desmoronamiento del aura. Así lo ejemplifica Benjamin en el caso del cine vs el teatro:

El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir, técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible (1994: 43).

Tenemos pues la aparición de una ilusión de segundo grado, es decir, una ilusión que ya no es evidente como la del teatro, y que anula la posibilidad de experimentar la realidad inmediata, *aurática*, que es irrepetible y por lo tanto no susceptible de reproducción. Al ser expuesta a este tipo de ilusión, la percepción o sensibilidad de las masas cambia radicalmente, y dicho sea de paso, también su realidad misma: lo que importa a las masas ya no es lo original, lo irrepetible, sino la reproducción, la copia, a la cual pueden acceder más fácilmente. Podría decirse que mientras la obra de arte aurática se caracterizó por pertenecer a un ámbito exclusivo, la obra de arte post-aurática se caracteriza por pertenecerle a las masas.

Asimismo, es en referencia al cambio de sensibilidad operado por tecnologías como la fotografía y el cine, que Benjamin introduce la noción de “inconsciente óptico”, misma que explica a partir de la noción freudiana de *lapsus*. Al hablar del inconsciente óptico, Benjamin alude al hecho de que el cine hace visibles y analizables cosas que “...antes

nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido” (1994: 46), tal como sucedía con el *lapsus* antes de la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud. En este sentido, Benjamin profundiza en este cambio de percepción de lo cotidiano operado por el cine, en un pasaje que para nosotros resulta revelador, pues ilustra claramente el cambio de mirada que opera la técnica cinematográfica y el impacto que tiene en la manera en que vemos y percibimos el mundo:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía general del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de *otra manera* no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos que «en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterráneos»². Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes,

² Arnheim citado en Benjamin, 138

pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargarse el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional... (1994: 47-48).

La naturaleza que habla a la cámara, dice Benjamin, no es la misma que la que habla al ojo. El mundo, pues, no es el mismo tras la aparición del cine y las posibilidades que éste inaugura, eso es algo que queda claro. Nuestra percepción de lo real no volverá a ser como antes de estar expuesta a él. No sólo se trata de la posibilidad de captar ciertas cosas antes inaccesibles, sino de enriquecer o al menos aumentar las posibilidades perceptivas. El cine, así, no sólo *nos muestra* algo, sino que *añade* algo a la manera en que percibimos, nos hace percibir de una manera distinta. La técnica cinematográfica, como la fotográfica, no sólo se enfoca en reproducir el mundo “tal y como es”, sino que introduce cambios totalmente nuevos para el ojo y la percepción humanas.

El cine, dice Benjamin, tiene además un efecto de *choque* en el espectador, pues al mirar un filme, el curso de las asociaciones en su mente queda interrumpido enseguida por el veloz cambio de las imágenes (1994: 51). De este modo, el cine “...corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a

escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo” (1994: 52). La aparición del cine y de las sociedades de masas, a inicios del siglo XX, está por lo tanto íntimamente vinculada, y se vincula asimismo a nuevas dinámicas políticas y sociales.

Sin embargo, para Benjamin, la consecuencia más importante de estas tecnologías de masas era sin duda la posibilidad de contravenir la estetización de la política que operaba el fascismo a partir de la estética tradicional del “arte por el arte”, en la que la originalidad y el valor cultural de la obra eran fundamentales. Hay que recordar, pues, que el potencial revolucionario de las técnicas de reproductibilidad como el cine y la fotografía, residía justamente en el hecho de plantear retos a esta estética tradicional y en derrumbar la supuesta autonomía del arte, transformando, por supuesto, la sensibilidad de las masas.

Sin embargo, al igual que ocurría con el vínculo de los medios con el poder, podría decirse que el cambio de sensibilidad es también ambivalente, pues por una parte, los medios adiestran la sensibilidad de las masas para los fines del fascismo, pero por otro, el cambio de sensibilidad que operan puede servir también a los fines de la politización del arte y de la emancipación social. Como plantea Benjamin:

...el fascismo (...) espera de la guerra (...) la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «art pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (1994: 57).

La politización del arte, entonces, respondería de algún modo a una sensibilidad transformada pero guiada por preceptos como los que introduce Benjamin en su ensayo, y que cuestionan los principios empleados por el fascismo. En este sentido, las transformaciones de la sensibilidad van de la mano con las posibilidades de emancipación de social, siempre y cuando se dirijan hacia su lado revolucionario, combativo. Como apunta Ramón Fabelo: "...la única manera en que puede superar su enajenación mediática es apelando a esa misma reproductibilidad" (2013: 232). Si bien la nueva técnica no es únicamente perniciosa para Benjamin, sí requiere de una nueva humanidad o un sistema social más adecuado para explotar su lado benéfico (2013: 233). Benjamin lo deja claro en el caso del cine:

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica (Citado en Fabelo, 2013: 233).

Es sólo en cuanto el ser humano se adapta a las nuevas fuerzas productivas y se apropia de ellas, que el arte deja de estar recluso en sí mismo y se convierte en un asunto de las masas, en un asunto político. Las modificaciones en la percepción apuntan, en última instancia, a una mejor comprensión de la técnica y sus posibilidades de emancipación. En

Benjamin, técnica y sociedad se moldean mutuamente y avanzan hacia la abolición del sistema capitalista.

En el caso de Adorno y Horkheimer, el cambio de sensibilidad se plantea en términos de una industria cultural que lo absorbe todo creando una ilusión de libertad de acción y elección entre los consumidores, mientras en realidad son dirigidos por, y actúan según la lógica de la racionalidad técnica impuesta por dicha industria: “[e]l mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural” (1998: 171), dicen Adorno y Horkheimer, “...[l]a necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual (1998: 166). En este sentido, la industria cultural es ante todo un instrumento de alienación que transforma la percepción del individuo respecto a sí mismo y la sociedad en que vive. El cambio de percepción que los medios operan consiste más que nada en una atrofia de la capacidad pensante del espectador que resulta muy conveniente para el sistema.

Al igual que en Benjamin, el caso del cine es paradigmático en el cambio de percepción que opera la industria cultural, pues no sólo naturaliza las dinámicas del capitalismo, es decir, duplica la realidad cotidiana al punto de que los espectadores ya no distinguen realmente entre uno y otra considerando incluso a la última como continuación del primero, sino que atrofia por completo la imaginación y la capacidad de pensar del espectador. Este último, dicen Horkheimer y Adorno, deja la sala de cine para percibir el exterior, la calle, como una continuación del espectáculo que acaba de dejar, y es ésta la búsqueda que se convierte en el hilo conductor de la producción en general. La ilusión que se crea es que el mundo exterior no es sino la prolongación del que se conoce en el cine:

Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro, en la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran [...] pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada. La tensión que se crea es, por cierto, tan automática que no necesita ser actualizada, y sin embargo logra reprimir la imaginación. Quien está absorbido por el universo de la película, por los gestos, la imagen y la palabra, de tal forma que no es capaz de añadir a ese mismo universo aquello sólo por lo cual podría convertirse verdaderamente en tal, no debe por ello necesariamente estar, durante la representación, cogido y ocupado por completo en los efectos particulares de la maquinaria. A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente. La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión (1998: 171-172).

Recordando a Benjamin, podríamos decir que el cine tiene también en este caso un efecto de *choque* en el espectador, pero aquí no sólo transforma su sensibilidad, sino que de

hecho prohíbe su actividad pensante. Adorno y Horkheimer lo asocian a una atrofia de la espontaneidad y la capacidad imaginativa del espectador sin atribuirle alguna posibilidad revolucionaria o de enriquecimiento perceptivo, como sí lo hacía Benjamin. Para Adorno y Horkheimer, el cine *automatiza* al espectador, automatiza su sensibilidad y condiciona de este modo la posibilidad o el rango de sus percepciones en favor de la productividad capitalista. No hay siquiera un enriquecimiento, como en el caso del inconsciente óptico de Benjamin, sino tan sólo una atrofia, una pérdida de capacidades que bien podríamos llamar críticas.

Asimismo, el sistema capitalista queda propiamente enmascarado con la ilusión que genera la industria cultural y que obnubila la percepción de los consumidores. Podría decirse que, de algún modo, lo que vemos no es la técnica que hace posible un filme o un programa de radio, ni tampoco el tipo de racionalidad, de instituciones o industrias que lo hacen posible, sino que vemos únicamente una ilusión que tomamos por realidad y que consumimos en la dispersión propia del ocio capitalista.

De este modo, el criterio detrás de toda producción de las industrias culturales es, aunque no se muestra, plenamente racional y opresivo, y la sensibilidad de las masas es educada según dicho criterio. Todo lo que la industria cultural produce está calculado bajo parámetros numéricos, estadísticos, y por supuesto respondiendo a los intereses de los poderosos, la sensibilidad del individuo consumidor está plenamente condicionada por ello. De acuerdo con Horkheimer y Adorno:

...Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar (...) Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules (1998: 168).

Las sociedades se convierten en nada menos que conjuntos de datos útiles a la industria, ya no se trata de individuos con agencia política, sino de consumidores para los cuales la posibilidad de acción está diseñada de antemano por la cultura de consumo, de la cual los medios forman una parte fundamental. La posibilidad de elección se reduce así a una mera ilusión, en el fondo los productos ofrecidos por la industria cultural son todos iguales. El cambio de sensibilidad responde a un adiestramiento de la misma que conduce irremediablemente a la alienación. De acuerdo con Adorno y Horkheimer, el “consumo estético de masas” (1998: 184) es lo que caracteriza precisamente a las sociedades mediáticas y lo que constituye el principal instrumento de su sumisión al sistema. Se vincula también, nos parece, a la estetización de la política propuesta por Benjamin, pero esta vez operada por otro poder totalitario, la economía capitalista, y sin posibilidades de contestación por parte de los consumidores. De acuerdo con Horkheimer y Adorno: “[l]a vida ha sido transformada en una red de transacciones y medidas que no dejan lugar a las relaciones inmediatas y espontáneas entre los hombres, sino sólo en apariencia” (1998: 191). De este modo, no hay otro tipo de sensibilidad que no sea la sensibilidad engañada y

absorbida por la ilusión de la industria cultural a la cual todo individuo debe doblegarse aun sin darse cuenta.

1.3 Sociedades de masas y emancipación.

Como hemos visto, la cuestión de la emancipación resulta distinta para Benjamin y para Adorno y Horkheimer. Mientras Benjamin es optimista en cuanto a las posibilidades de emancipación que alberga la época de la reproductibilidad técnica, Adorno y Horkheimer prácticamente niegan la posibilidad de escapar al engaño de masas propiciado por la industria cultural. Para estos últimos, la emancipación es prácticamente nula, pues el capitalismo ha vencido al individuo pensante. Incluso las tentativas de resistencia son absorbidas por el sistema y convertidas en entretenimiento:

Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria (Adorno y Horkheimer, 1998: 176).

Es así que para Adorno y Horkheimer, las sociedades de masas son sobre todo, sociedades de consumidores que sucumben prácticamente sin resistencia a las imposiciones

del sistema capitalista y de la industria cultural. La atrofia del pensamiento los caracteriza y los subyuga, haciéndolos más aptos para funcionar en el sistema. De no hacerlo así, son irremediabilmente relegados y castigados tanto económica como socialmente en la marginación. De hecho, estos individuos alienados, toman incluso más en serio la ideología de la industria cultural que los propios productores de la misma, y se encuentran en esa medida encadenados “en cuerpo y alma” por la producción capitalista:

...lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. El funesto apego del pueblo al mal que se le hace se anticipa a la astucia de las instancias que lo someten (1998: 178).

Como hemos visto, la diversión, eje rector de la industria cultural, es un mecanismo de sumisión en este sentido, y por lo tanto un instrumento de anulación de la resistencia y de las posibilidades de emancipación. Es por medio de la diversión que se suprime la capacidad pensante de los sujetos. De acuerdo con Adorno y Horkheimer:

Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación (1998: 189).

Si no hay liberación real, entonces el individuo resulta, él mismo, ilusorio. Se trata de una *pseudoindividualidad*, en la que lo individual sólo es reconocido y tolerado en tanto se identifica con el sistema y no le presenta resistencias. Este pseudo-individuo, dicen Adorno y Horkheimer, es el opuesto de lo trágico tal como lo formulara Nietzsche, pues en la concepción nietzscheana, lo trágico consistía en una oposición del individuo a la sociedad, y era precisamente en dicha oposición en donde radicaba su valor. En la industria cultural, sociedad e individuo son lo mismo, la tragedia ha sido eliminada:

En la debilidad de cada uno reconoce la sociedad su propia fortaleza y le cede una parte de ella. Su falta de resistencia lo califica como miembro de confianza (...) En otro tiempo la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia (...) Hoy la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico (...) La liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo (1998: 198-199).

La industria cultural actúa entonces como la más perfecta propaganda del sistema, la propaganda convertida en naturaleza, en realidad, en mundo, e incluso en pseudoindividuos concretos, a saber, la masa manipulada de los consumidores. Se trata de un sistema infalible que cubre de punta a punta todos los aspectos de la vida. En este sentido, no queda sino vivir en una ilusión de libertad. Sin embargo, para Benjamin la emancipación no es en ningún sentido ilusoria. Como hemos visto, la aparición de la reproductibilidad técnica constituye una aparición revolucionaria en cuanto transforma la noción de sensibilidad de las masas y se orienta, por decirlo de algún modo, hacia un arte y una sociedad emancipados,

esto siempre y cuando dichos medios no sean aprovechados para fines ajenos o contrarios a dicha emancipación. Como bien explica Benjamin en el caso del cine:

...Mientras sea el capital quien dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad (1989: 10).

El potencial de emancipación depende así de los fines para los cuales sean utilizados los medios de reproductibilidad técnica. Las tesis de Benjamin ponen de relieve precisamente su lado revolucionario, es decir, las características que resultan contrarias a los fines del fascismo. En eso consiste también la politización del arte. El cine y la fotografía indicaban para Benjamin el surgimiento de una nueva sensibilidad, una nueva sociedad, y un nuevo arte, un arte más social y por lo tanto político. Como indica Ramón Fabelo, "...[d]e la mano de la reproductibilidad, las masas adquieren protagonismo social: en la producción, en la política (las guerras incluidas), y en el consumo (contenido el cultural)" (2013: 223). Sin embargo, cabe recordar que ese potencial revolucionario, que Benjamin veía sobre todo en el cine, no se encontraba aún desenvuelto, ya que el cine funcionaba aún como instrumento de manipulación de las masas más que como elemento de emancipación.

Por último, otro punto fundamental vinculado a las posibilidades de emancipación es el arte, que para Benjamin se vincula tanto a la estetización de la política como a su contestación, la politización del arte, y para Adorno y Horkheimer se vincula plenamente con la industria cultural. Como hemos indicado, Adorno y Horkheimer ven en los medios de masas una especie de pseudo-arte que en última instancia es mercancía pura. La televisión, por ejemplo, en su síntesis de radio y cine, tiende a convertirse en la realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total», dicen los autores. Se trata de un “arte de masas”, cuya dirección corre a cargo de los productores de la industria cultural (1998: 170).

En el contexto de la industria cultural, el arte no puede ser sino mercancía. Al contrario de Benjamin, la masificación del arte no es para Adorno y Horkheimer una señal de posibilidades de emancipación, por el contrario, es una aniquilación del arte verdadero en aras de uno que obedece sólo a las normas del mercado. Esto es evidente en lo que afirman los autores respecto a los artistas:

...En otro tiempo, éstos firmaban sus cartas, como Kant y Hume, designándose «siervos humildísimos», mientras minaban las bases del trono y el altar. Hoy se tutean con los jefes de Estado y están sometidos, en cualquiera de sus impulsos artísticos, al juicio de sus jefes iletrados (1998: 177).

El arte, pues, obedece sólo a una cosa: el mercado, y por lo tanto, a los intereses de los poderosos. La masificación del arte no responde así a una victoria de las masas, sino por

el contrario, a una pérdida para las mismas, pues el arte se convierte él mismo en parte del sistema de opresión al que están sometidas. En todo caso, la industria cultural sólo toma prestada del arte la sustancia trágica necesaria para parecer más “real”, es decir, para naturalizar mejor el sistema, pues la diversión por sí misma no basta para cumplir este cometido (1998: 196).

De ese modo, el arte en las sociedades de masas no constituye para Adorno y Horkheimer un avance hacia la politización del arte, como lo pensara Benjamin, por el contrario, se convierte en un producto más de la industria cultural por medio del cual la sociedad de masas es alienada. El arte no apunta ya a la emancipación sino que refuerza la alienación, podría decirse que la industria cultural estetiza la política, como lo hiciera el fascismo, al estetizar un sistema opresor que se vende a los consumidores como diversión y entretenimiento. Así, ahí donde Benjamin veía los signos de una sociedad en vías de emancipación, Adorno y Horkheimer ven el poderoso funcionamiento de la industria cultural que lo absorbe todo y no deja margen a la emancipación:

Ya hoy, las obras de arte son preparadas oportunamente, como máximas políticas, por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público resistente, y su disfrute se hace accesible al pueblo como los parques. Pero la disolución de su auténtico carácter de mercancía no significa que estén custodiadas y salvadas en la vida de una sociedad libre, sino que ahora ha desaparecido incluso la última garantía contra su degradación al nivel de bienes culturales. La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación (...) El arte ha mantenido al burgués dentro de ciertos límites mientras era

caro. Pero eso se ha terminado. Su cercanía absoluta, no mediada ya más por el dinero, a aquellos que están expuestos a su acción, lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación. En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: a la crítica le sucede el juicio pericial mecánico, y al respeto, el culto efímero de la celebridad (1998: 205).

De este modo, en la cultura de masas la publicidad se convierte en el arte por excelencia, tal como lo había ya visto Goebbels, identificándola con el “arte por el arte”, y poniéndola al servicio del fascismo. Se trata de la publicidad por sí misma, una pura exposición del poder social (1998: 208). De este modo, si bien al igual que Benjamin, Adorno y Horkheimer señalan una especie de enajenación o inversión relativa a la percepción en la que la ilusión y las copias suplantán a lo original y lo real, esta transformación de la percepción no significa lo mismo en ambos casos. En el primero apunta a la alienación pero también a las posibilidades de emancipación, en el segundo, a una transformación y un dominio aún más perfecto del sistema capitalista sobre las masas engañadas.

1.4 De la industria cultural a la sociedad del espectáculo.

Las propuestas de Benjamin, Adorno y Horkheimer, tuvieron eco en abordajes posteriores de la cultura de masas, como es el caso de Guy Debord en su famoso texto de 1967, “La sociedad del espectáculo”. En éste encontramos de algún modo las propuestas de la

industria cultural y el derrumbamiento del aura llevadas a sus máximas consecuencias, pues para Debord, el espectáculo es una especie de triunfo total de la industria cultural y la reproductibilidad técnica en sus aspectos más negativos.

De acuerdo con Debord, el capital ha llegado a un estadio tal que se ha convertido en imagen (1999: 50), es esto lo que llama “espectáculo”. Asimismo, parte sin duda de las propuestas de Adorno y Horkheimer, quienes plantearon respecto a la industria cultural, que “...lo que extingue fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira” (1998: 180). Esta operación de supresión de la verdad por la mentira es precisamente lo que hace el espectáculo, es la irrealidad convertida en algo real, la mentira convertida en modo de vida social. De acuerdo con Debord, el espectáculo:

Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares – información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones –, el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante. Es la omnipresente afirmación de una opción *ya efectuada* en la producción, es su consumación consecuente (1999: 39).

De este modo, el espectáculo es “...una visión del mundo objetivada” (1999: 38), y dicha visión obedece sin duda a los intereses de la hegemonía capitalista. Tal como la diversión y el entretenimiento propios de la industria cultural, el espectáculo constituye una alienación total de las masas. El espectáculo se convierte así en el culmen de la industria cultural planteada por Adorno y Horkheimer.

Asimismo, para Debord la finalidad última de la producción no es ya la mercancía, sino *signos* (1999: 39) que se convierten en “la *principal producción* de la sociedad actual” (1999: 42). El capital se ha desmaterializado, si en la industria cultural el objeto quedaba en segundo término, en la sociedad del espectáculo la mercancía ya no es siquiera material. La economía, dice Debord, ha sometido ya totalmente a los seres humanos, de modo que el espectáculo es la economía que se desarrolla por sí sola (1999: 42). Se trata de una degradación del *ser* al *tener* y luego de un desplazamiento del *tener* al *parecer* (1999: 42-43). Es, de hecho, un monopolio de las apariencias y una hegemonía de las mismas, es “la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia” (1999: 40).

Si para Benjamin, con la tecnología cinematográfica la realidad inmediata se convertía en una flor imposible, para Debord esta premisa constituye la médula misma de la sociedad espectacular, pues en el espectáculo la realidad ya no es directamente accesible, y el mundo real se transforma en meras imágenes que propician la alienación misma de la sociedad (1999: 43). Asimismo, el espectáculo se define como el momento triunfal en la que la mercancía ocupa en su totalidad la vida social, es decir, en que todo se convierte en mercancía. De acuerdo con Debord:

El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la *ocupación total* de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo (...) el consumo alienado se convierte en un deber para las masas, un deber añadido al de la producción alienada. *Todo el trabajo asalariado* de una sociedad se convierte globalmente en *la mercancía total*

cuyo ciclo ha de continuarse. Para que esto ocurra, hace falta que la mercancía total retorne fragmentariamente a un individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto (1999: 55).

La fragmentación del individuo, su alienación respecto de las fuerzas productivas y de sus propios poderes, nos habla de una imposibilidad de emancipación social. Si el espectáculo lo domina todo, incluso la resistencia puede convertirse espectáculo. En este sentido, el espectáculo de Debord podría relacionarse con la estetización de la política planteada por Benjamin, pues “...es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso”, un monólogo en el que, cabría reforzar, los medios juegan un papel fundamental (1999: 45). De este modo, las masas de espectadores alienados de sí mismos y de su realidad caracterizan a la sociedad del espectáculo:

La alienación del espectador (...) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos ve, cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo (...) sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes (1999: 49).

Podría decirse que se trata del proletario convertido en consumidor, en espectador alienado e incapaz de darse cuenta de la alienación de la que es objeto. Y es, en efecto, únicamente en cuanto consumidor, que este individuo tiene algún valor y alguna importancia para el sistema, esto es lo que Debord llama el “humanismo de la mercancía” (56). Se trata de la mercancía convertida en mundo y del mundo convertido en mercancía (69). En última instancia, el espectáculo sirve para enmascarar la división en clases en la cual se apoya la unidad real del modo de producción capitalista (1999: 72-73).

Sin embargo, si bien Debord, al igual que Adorno y Horkheimer, no es optimista respecto a las posibilidades de emancipación social, sí propone una manera de destruir efectivamente el espectáculo, misma que vincula, en la crítica al sistema, la teoría con la praxis. Se trata de algún modo de desenmascarar al sistema tanto en lo teórico como en lo práctico, y la manera de hacerlo es por medio de una negación de la sociedad:

...Para destruir efectivamente el espectáculo hacen falta hombres que pongan en práctica una fuerza operativa. La teoría crítica del espectáculo no será verdadera más que si se unifica con la corriente práctica de negación de la sociedad, y esta negación (al servicio de la lucha de clases revolucionaria) tomará conciencia de sí misma cuando desarrolle la crítica del espectáculo, que es la teoría de sus condiciones reales, de las condiciones prácticas de la actual opresión, y que desvela parcialmente el secreto de lo que podría llegar a ser (...) La distinción entre la lucha teórica y la lucha práctica es artificial, dado que, sobre la base aquí definida, tanto la constitución como la comunicación de la teoría no puede siquiera concebirse sin una *práctica rigurosa*; lo cierto es que el oscuro y difícil camino de la teoría crítica deberá también formar parte de un movimiento práctico que actúe a escala de toda la sociedad (1999: 165).

Asimismo, dice Debord que la teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje, que es un lenguaje de la contradicción:

...Esta conciencia teórica del movimiento, en la que debe estar presente la propia huella histórica de ese movimiento, se manifiesta en la *inversión* de las relaciones establecidas entre los conceptos, así como en la *subversión* de todas las adquisiciones de la crítica anterior (...) Este desplazamiento subvierte las conclusiones críticas anteriores, que se han convertido en verdades respetables, es decir, que se han transformado en mentiras (...) La obligación de marcar una *distancia* con respecto a lo que ha sido falsificado como verdad oficial determina este uso de la subversión del genitivo... (1999: 167).

De este modo, vemos que para Debord el espectáculo opera una escisión, una separación de la sociedad respecto de sí misma y sus poderes, y por lo tanto, la tarea de la crítica será unificar lo que ha sido separado, la unificación constituye entonces un contraataque necesario para oponerse al sistema (1999: 169). Es necesario propagar la teoría crítica para que la sociedad caiga en cuenta de la operación por medio de la cual es alienada y reaccione contra las condiciones de su opresión, es decir, se emancipe.

En última instancia, lo que se hace patente en estas aproximaciones, particularmente en Adorno, Horkheimer y Debord, es que el sistema parece ser un ente todopoderoso contrapuesto a las masas, y por lo tanto un adversario a vencer, si es que es posible, o mejor dicho, un adversario que ya ha vencido. En este contexto, los individuos son pasivos y manipulables, sin posibilidad de participación en el sistema que los oprime más que como consumidores y trabajadores alienados. La cuestión de la emancipación o la resistencia es

así remota. Nos plantean un esquema opresores y oprimidos cuyas posiciones no son intercambiables. Ante ello el intelectual, con su capacidad crítica, tendría que abrir los ojos a las masas y hacerles salir de su engaño.

No cabe duda de que estos teóricos plantean un panorama a partir del cual se han trazado los “deberes” del arte en tanto arte crítico y por lo tanto político. El enemigo a vencer es sin duda un sistema capaz de transformarlo todo en instrumento de alienación y opresión social, y una herramienta para vencer a dicho sistema es sin duda la politización del arte, es decir, un arte crítico de dicho sistema en todas sus posibles variables. Si nos preguntamos por qué el arte tiene que ser político en un sentido crítico, tal vez textos como los que abordamos en este capítulo podrían arrojar luz sobre una de tantas posibles respuestas.

En este sentido, cabe recordar las propuestas de Hal Foster o Susan Buck-Morss mencionadas en la introducción. La crítica al poder hegemónico es un componente fundamental del arte durante el siglo XX. Hay que trazar afiliaciones políticas y sociales (Foster), hay que implicarse verdaderamente con el “público en general” y no sólo dialogar entre expertos para ofrecer al menos la posibilidad de una práctica crítica contextualizada (Buck-Morss). Sin embargo, tal vez lo que marca la diferencia entre el arte crítico del siglo XX y el de otros siglos (pues no sólo durante el siglo XX el arte ha sido crítico), como bien lo vio Benjamin, es la aparición de las masas como elemento político de primer orden, y asociados a ellas, los medios que le dieron forma a dichas sociedades: radio, cine, televisión, prensa.

Nos parece que, en lo relativo al arte político, tal como se ha discutido muchas veces sobre todo durante el pasado siglo, el capitalismo y las sociedades de masas han jugado un papel decisivo como principales antagonistas y objeto de muchas de las críticas apuntadas por el arte. El individuo que ha perdido su agencia política, la explotación humana en aras de los intereses de unos cuantos, la marginación de quienes no encajan en los patrones de deseabilidad social, etc. son algunos de los temas que los teóricos y artistas abordaron ampliamente a lo largo del siglo XX.

Sin embargo, si bien la cuestión del arte político se ha trazado eminentemente desde estos presupuestos, nos gustaría proponer otra aproximación que revisa y cuestiona precisamente la teoría crítica que ha fungido, en gran medida, como punto de partida para las reflexiones sobre el arte político, nos referimos a la propuesta del filósofo Jacques Rancière, quien redefine la cuestión de lo político y de lo estético, y nos ofrece por lo tanto una nueva aproximación a la cuestión del arte político.

Capítulo 2. Hacia una redefinición del arte político.

En el capítulo anterior abordamos algunos de los planteamientos de la teoría crítica a partir de autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, y posteriormente Guy Debord, los cuales nos confrontaron con el problema de las sociedades de masas como sociedades alienadas de sí mismas, y en las cuales las dinámicas políticas y sociales se jugaban ante todo en términos de un sistema de dominación (el capital, el fascismo) y una masa de individuos dominados y generalmente pasivos que debían emanciparse. Esta emancipación dependía, entre otras cosas, de hacer a las masas conscientes de su alienación para orientarlas hacia la acción política, y en ello jugaban un rol crucial el intelectual y el artista.

Vimos asimismo que las perspectivas de emancipación, a excepción de Walter Benjamin, eran en general poco optimistas, pues en un momento u otro incluso los intentos de resistencia o contestación eran absorbidos por el sistema de poder. Esto afectaba también la cuestión del arte. Como hemos dicho, Benjamin es la excepción, en cuanto consideraba que el arte asociado a la reproductibilidad técnica se ligaba a la posibilidad de la emancipación de las masas al otorgarles un protagonismo sin precedentes. Por su parte, para Adorno, Horkheimer y Debord, el arte que antaño fuera un elemento de reafirmación individual y de socavación del sistema de poder, se había convertido plenamente en mercancía, volviéndose un instrumento más de alienación de la sociedad y el individuo.

Ante este panorama, las alternativas no eran muchas, para Adorno y Horkheimer al parecer estaban prácticamente negadas, mientras para Debord, de ser posible, era necesario comprometerse en un ejercicio crítico del sistema dominante que comprendiese tanto la teoría como la práctica, y mover a las masas hacia dicho compromiso mostrándoles que vivían engañadas por una ilusión que abarcaba toda su vida; Benjamin, su parte, proponía que a la estetización de la política era necesario contestar con la politización del arte, un arte político que no se fundaba ya en la estética tradicional, es decir, el “arte por el arte”, sino en criterios sociales en los que las masas, la sociedad, era la protagonista.

Con base en ello, las tareas del arte político, tal como se concibió a partir de la teoría crítica, lo perfilaban ante todo como un arte crítico del sistema de poder hegemónico y, por lo tanto, como un arte enfocado a la toma de consciencia y a la emancipación de su público. Son representativos de esta aproximación los ejemplos de Hal Foster y Susan Buck-Morss planteados al inicio de este trabajo, pues refuerzan sin duda esta idea de un arte cuya principal tarea es la crítica al sistema de poder hegemónico, y en última instancia el hacer consciencia en los espectadores de las injusticias de dicho sistema, para en el mejor de los casos motivarlos a la acción política. Recordemos que para Foster, teórico de la posmodernidad, el arte no podía responder más a criterios meramente estéticos (arte por el arte), sino que tenía que trazar filiaciones políticas y sociales, además de comprometerse en una crítica de la modernidad occidental en todos sus aspectos. Por su parte, para Buck-Morss el arte político debía consistir en una *práctica crítica contextualizada*, es decir, limitada, en la cual el transgredir ciertas convenciones o el lograr un sentimiento de culpabilidad en el espectador respecto a su propia cooperación en el sistema, era el origen pero también el límite de su efecto político.

Si bien estas aproximaciones al arte político aportan un panorama importante de reflexión sobre ciertos ejercicios de producción artística o curatorial, nos parece que sus alcances son también limitados. En la mayoría de los casos de arte considerado político, la pregunta sobre el alcance o la efectividad de las intenciones políticas del artista queda poco satisfecha. El artista lanza su crítica y espera que el espectador responda, que tome consciencia y salga de su pasividad, pero la mayoría veces esto no ocurre, el efecto de emancipación no se logra. Las piezas están ahí, en los museos, en las plazas, etc., pero las masas siguen sin darse cuenta del sistema injusto que les oprime y del que a la vez participan. De ahí la afirmación que cita Buck-Morss de que el arte tiene poder y a la vez es impotente, pues por muy pertinente, aguda y reveladora que sea su crítica de ciertos problemas políticos y sociales, en algún momento termina siendo olvidada por el espectador y absorbida por la ancha corriente del espectáculo. Por alguna razón el espectador no responde, el efecto no se logra. La pregunta es ¿cómo despertar a las masas, cómo hacerlas salir de su alienación y su inconsciencia?.

De este modo, la cuestión sobre si un trabajo de arte político genera verdaderamente un impacto en el espectador, movilizándolo hacia una toma de consciencia y tal vez posteriormente hacia una acción política, o si por el contrario termina por perderse en la amplia producción de la industria cultural y el espectáculo, es una cuestión que queda siempre sin respuesta. Si todo intento de crítica es en última instancia absorbido por el espectáculo y la industria cultural, entonces el arte político termina convirtiéndose, él también, en mercancía y perdiendo cualquier posible poder de emancipación.

Sin embargo, contrario a lo que propone la teoría crítica, el filósofo Jacques Rancière considera que la cuestión del arte político debe ser replanteada en otros términos

menos constrictivos. Es por ello que en el presente capítulo nos propondremos analizar en términos generales la reformulación que hace Rancière de dicha problemática. Con este fin, nos enfocaremos principalmente en su texto *El espectador emancipado* (2008), en el cual Rancière cuestiona algunos de los presupuestos de la teoría crítica, enfocándose particularmente en el asunto del espectador y su supuesta pasividad, así como en una reformulación de las nociones de política y estética. El trabajo de Rancière postula una nueva aproximación al problema de los vínculos entre estética, política y arte que nos permite salir de las limitaciones propias de la teoría crítica, y en la cual el espectador, esta vez como agente activo, juega un rol fundamental.

De este modo, el capítulo se encontrará dividido en dos partes: en la primera señalaremos en qué consiste para Rancière la cuestión del espectador emancipado, ya que ello plantea una ruptura fundamental respecto a la teoría crítica y conlleva consecuencias importantes para replantear la cuestión del arte político; y posteriormente abordaremos cómo Rancière redefine las nociones de política, estética y emancipación y cómo se vinculan a su vez con una nueva manera de concebir el arte político.

2.1 Del espectador pasivo al espectador emancipado.

En el capítulo anterior hemos visto que la teoría crítica, particularmente con Adorno, Horkheimer y Debord, postula ciertos presupuestos que incluyen el de la pasividad de los individuos alienados frente al sistema que los oprime, de manera que se los concibe como

faltos de agencia política e inconscientes de dicha alienación. La muerte del individuo pensante según Adorno y Horkheimer, y la total sumisión de las sociedades al espectáculo, según Debord, dan el tono a la problemática planteada por estos autores. En este contexto, el papel del intelectual es precisamente hacer salir a las masas del engaño del que son objeto, mostrándoles la verdad del sistema en el que participan, tarea que asumió también el arte político.

Vimos también que la aproximación de Benjamin a este problema difería en cuanto al papel que el arte y las masas jugaban respecto a las posibilidades de emancipación. Para Benjamin el protagonismo dado a las masas por la reproductibilidad técnica sugería una evolución de las condiciones del capital que apuntaba a su abolición y por lo tanto al inminente triunfo de la sociedad emancipada. Para ello, las masas debían aún habituarse a las posibilidades ofrecidas por la “segunda técnica” y apropiarse de ellas en aras de la emancipación social. En este sentido, la politización del arte jugaba un rol fundamental.

Es a partir de estas dos aproximaciones que, a nuestro parecer, se planteó la paradoja que caracteriza al arte político, a saber, que por un lado el arte se politiza en aras de la emancipación buscando hacer a los individuos conscientes de las injusticias del sistema, y por otro, sus efectos políticos parecen ser nulos o al menos bastante limitados al ser absorbido irremediabilmente por el sistema que critica. La pregunta que se plantea es la siguiente: ¿acaso el arte político tiene algún impacto real en el espectador? ¿o se trata sólo, como propusiera Buck-Morss, de un diálogo cerrado entre intelectuales y expertos? Para Rancière, la respuesta a estas preguntas depende de la manera en que se concibe la política, la estética y por supuesto el papel que el espectador juega en ello.

En *El espectador emancipado*, Rancière cuestiona ciertos fundamentos de la teoría crítica, principalmente el que parte de la asunción de que hay alguien que sabe (el intelectual, el artista) y alguien que ignora (las masas de individuos alienados y pasivos). Según este esquema, el que sabe debe enseñar al que ignora precisamente aquello que ignora. Sin embargo, para Rancière no hay realmente una diferencia o un abismo insalvable entre uno y otros, sino que hay de base una igualdad entre ambos. De este modo, el problema no es que alguien sepa y alguien ignore, y cómo transmitirle el saber a ese ignorante. El problema parte de la propia estructura en la que se fundamenta dicha teoría crítica, la cual consiste, según Rancière, en oposiciones del tipo saber/ignorancia, actividad/pasividad.

Para plantear este problema de las oposiciones y las consecuencias que de ellas se desprenden, Rancière refiere a la vez a su texto *El maestro ignorante* (1987), en el cual retoma la propuesta del filósofo del siglo XIX Joseph Jacotor, según la cual no hay una distancia fundamental entre dos tipos de inteligencias, a saber, la del maestro (el que sabe) y la del aprendiz (el que ignora), distancia a la cual Jacotor llama “embrutecimiento”. Por el contrario, lo que existe es una igualdad de las inteligencias, en la que un ignorante puede enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabe. Lo que plantea Jacotor es una emancipación intelectual que se opone a la idea de la instrucción del pueblo, de acuerdo con Rancière: “...[l]a emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo” (2010: 17).

Para Rancière, la idea de Jacotor resulta relevante en cuanto rompe con la idea de una masa ignorante – el pueblo – a la que es necesario educar para intentar salvar la distancia que la separa de los que saben – los maestros – postulando así una diferencia radical entre unos y otros, pues esta idea plantea una distribución jerárquica y fija de ambas posiciones. Por el contrario, dice Rancière, más que una distinción *embrutecedora* de inteligencias, lo que hay en el corazón de todo aprendizaje es un ejercicio poético de traducción, que se encuentra tanto en el ignorante que deletrea signos como en el docto que construye hipótesis. Este ejercicio consiste en traducir signos a otros signos y proceder por comparaciones y figuras, tanto para comunicar las aventuras intelectuales propias como para comprender lo que otra inteligencia quiere comunicarnos (2010: 17). Desde esta perspectiva, el aprendizaje, el saber, no se limita a aquello que un maestro puede enseñarle a un ignorante, sino que “...cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de las posiciones” (Rancière, 2010: 18).

Esta problemática del maestro ignorante, se vincula para Rancière con la manera en que se plantea la cuestión del espectador de teatro hoy en día, pues si bien ya no estamos en los tiempos en que los dramaturgos querían explicar al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la opresión capitalista, sus presupuestos, dice el autor, no se han perdido del todo (2010: 18). Aún hoy se piensa que hay un abismo que separa dos posiciones: la de aquellos que actúan y la de aquellos que miran, siendo el que mira pasivo por definición. Es tal vez por ello que los artistas buscan desesperadamente convertir al espectador en partícipe activo, haciéndolo franquear el abismo que separa la

actividad de la pasividad. Rancière se pregunta sin embargo, si no acaso el hecho de querer suprimir esa distancia, justamente la crea (2010: 18).

Rancière retoma en este sentido los ejemplos del teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, pues propone que ambos parten fundamentalmente de la oposición vista/pasividad en su manera de concebir al teatro y sus espectadores, suponiendo que aquel que observa, por ende, no actúa, y que es necesario hacerlo actuar, hacerlo participar y sacarlo así de su letargo. Se plantea, pues, una distancia el actor y el espectador que es necesario salvar, tal como había que salvar la distancia entre el maestro sapiente y el alumno ignorante. En este sentido, tanto el teatro de la crueldad de Artaud como el teatro épico de Brecht participan en la pedagogía embrutecedora, según la cual:

...hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado – en un cuerpo o un espíritu – y que debe pasar al otro. Lo que el alumno *debe* aprender es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral *le hace ver* (...) A esa identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación (Rancière, 2010: 20).

Vemos así que la cuestión de la emancipación toma tintes radicalmente distintos a los planteados por la teoría crítica. Para Rancière no se trata de sacar a las masas de una alienación de la que son ignorantes, sino, por el contrario, de abolir la supuesta distancia que existe entre aquel que *sabe* que hay una alienación – el intelectual, el artista – y aquel que *ignora* que es un ente alienado. La emancipación consiste precisamente en la abolición

de esa diferencia *embrutecedora* entre unos y otros. De acuerdo con Rancière, este tipo de oposiciones como actores/espectadores, activos/pasivos, sabientes/ignorantes, no son naturales e incuestionables, por el contrario, Rancière se pregunta:

¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? (...) Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones (2010: 19).

Hay pues, de acuerdo con Rancière, una estructura fundamental en la teoría crítica que opone dos categorías: la de los que poseen una capacidad y la de los que no la poseen, y es necesario que los primeros enseñen a los segundos aquello que ignoran. En ello consiste a grandes rasgos la emancipación. Siguiendo esta lógica, los artistas tienden un lazo causal entre la intención que ponen en su trabajo, y lo que será percibido, sentido o comprendido por el espectador. Sin embargo, dice Rancière, esta supuesta igualdad entre causa y efecto se basa en el privilegio que se otorga al maestro de conocer la distancia “correcta” y el medio de suprimirla (2010: 21). Se trata, pues, de una distancia *embrutecedora*.

Para Rancière, el asumir tal igualdad significa además que los artistas confunden dos distancias muy diferentes, ya que por un lado está la distancia entre el espectador y el

artista, pero por otro, está también aquélla que es inherente a la obra en sí, que se erige entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador, como cosa autónoma de la que ninguno de los dos es propietario. Es por ello que en la lógica de la emancipación hay siempre algo (un libro, una pieza de arte, etc.) que se erige entre ambos y no pertenece a ninguno. Ese algo, dice Rancière: "...[n]o es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto" (2010: 21).

Es por ello que, para avanzar hacia el pensamiento verdaderamente emancipado, Rancière propone una reformulación de la emancipación que rompe con la estructura de oposiciones en que se basa la teoría crítica y la noción del arte que se fundamenta en la pasividad del espectador. De acuerdo con Rancière:

La emancipación (...) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa (...) Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) son a la vez espectadores distantes e intérpretes del espectáculo que se les propone (2010: 19-20).

Es en este sentido que a la noción del espectador pasivo, Rancière opone la noción del espectador emancipado. Dicha emancipación reside en esa capacidad de observar, seleccionar, comparar e interpretar aquello que el espectador observa, es decir, el poder de asociar y disociar contenidos, significados, sensaciones, etc. de la multiplicidad que le es ofrecida en todo tipo de escenarios, mismos que, cabe señalar, no se limitan al arte o a ciertos ejercicios críticos. Es por ello que el poder de los espectadores no reside únicamente en su pertenencia a cierto tipo de colectividad que se da sólo en entornos o formas de interactividad privilegiadas, por ejemplo el teatro. Por el contrario:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (2010: 23).

De este modo, no es necesario reunir a los espectadores en cierto tipo de formas colectivas para que éstos adquieran poder, precisamente, en cuanto colectividad y no en cuanto sujetos particulares, en todo caso, esta distinción entre lo colectivo y lo particular es también una distinción que es necesario abolir. Es por ello que Rancière propone que no hay formas privilegiadas para hacer salir al espectador de su supuesta pasividad, llámese teatro, arte, teoría crítica, etc., pues por todas partes hay estímulos en los que el espectador participa y a los cuales responde todo el tiempo. El campo de acción del espectador se expande de este modo, y el problema ya no es ofrecerle ciertas prácticas que le ayudarán a

salir de su pasividad, sino de reconocerlo precisamente como un agente que actúa todo el tiempo. De acuerdo con Rancière:

...No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador (2010: 23).

La aproximación de Rancière respecto al espectador difiere así radicalmente de las visiones del sujeto alienado de Adorno y Horkheimer, para quienes la industria cultural había ya vencido al “hombre pensante”, o la de Debord, para quien el espectáculo se había convertido en el modo de vida imperante de las sociedades actuales operando una alienación total de los individuos. Por el contrario, el espectador en Rancière se convierte en un punto neurálgico para comprender las asociaciones entre estética y política, pero no ya como un elemento pasivo y moldeable, sino como un actor que participa todo el tiempo en la configuración y reconfiguración de las mismas.

De este modo, mientras la teoría y el arte críticos buscaban transformar a la sociedad de individuos alienados y pasivos en agentes activos, Rancière cuestiona los roles atribuidos a los participantes de dichas sociedades, a saber, dominantes y dominados, activos y pasivos, ignorantes y sabientes, de modo que ya no se trata de masas de

individuos alienados, sino de espectadores activos, emancipados, que traducen toda experiencia sensible en sus propios términos y se apropian de ella de maneras difíciles de prescribir. En este contexto, la cuestión de lo político y lo estético adquieren también un nuevo significado.

2.2 Una política de la estética y una estética de la política.

La cuestión de la participación del espectador como agente activo y no como ente pasivo y sometido a los dictados del poder hegemónico, conlleva sin duda también una reformulación de lo político y lo estético tal como fuera planteado por la teoría crítica. Como propusimos en el capítulo anterior, lo político era concebido ante todo en términos de una lucha entre un sistema de poder hegemónico y una masa de individuos dominados y alienados por dicho sistema. Sin embargo, lo político en Rancière ya no es entendido en términos de una lucha entre el poder hegemónico y las masas oprimidas, sino que se vincula con la cuestión de lo que el autor llama la “división de lo sensible”. En palabras de Rancière:

...La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias e incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. (La división de lo sensible, n.f.)

La división de lo sensible refiere así, como habíamos visto, a una distribución *a priori* de ciertas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones (Rancière, 2010: 19). En este sentido, hay dos nociones importantes para Rancière: *lo político* y *la política*. Lo político designa el escenario o *topos* en donde tienen lugar dos procesos distintos que se encuentran en desacuerdo: la policía y la política. La policía designa el proceso de gobierno, una forma jerárquicamente reglamentada o normada de configuración de lo sensible que asigna roles y lugares específicos, la República de Platón es el mejor ejemplo de una distribución policial de lo sensible. La política, por su parte, se basa en una norma de igualdad, y por lo tanto, constituye una forma de perturbar la configuración policial de lo sensible. El artista teatral, que transgredía la distribución policial de la República platónica al desempeñar dos tareas y no sólo aquella que le era asignada, constituye un ejemplo de política. Como explica Diego Paredes:

...El proceso del gobierno o policía, distribuye de manera jerárquica lugares y funciones fijas para los seres humanos que se reúnen en cierta comunidad. En palabras de Rancière, la policía es “un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”³. Siendo así, la policía, con su distribución jerárquica de inclusión y exclusión, insta una ley que *daña* la norma de la igualdad en la cual se basa la política. Por eso, esta última debe verificar la igualdad de cualquiera con cualquiera, perturbando el orden configurado por la policía. Esta perturbación se realiza cada vez que se hace visible aquello que no lo era. La política reivindica la igualdad en la medida en que redistribuye la configuración policial de lo sensible, haciendo que se manifieste la parte de los que no tienen parte. En otras palabras, la política se presenta cuando aquellos que no eran

³ Rancière citado en Paredes, 44-45

reconocidos como iguales a causa del orden de la policía deciden mostrar su igualdad ante todos los otros. Así, para Rancière, la actividad política es “la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido”⁴ (Paredes, 2009: 95).

De este modo, la política parte del hecho de que no hay distribución fija y jerárquica de roles, como aquella postulada por la teoría crítica entre opresores y oprimidos, ignorantes y sabientes, sino que hay una igualdad de base que es justamente la que la política debe mostrar. La configuración policial es precisamente aquella que asume que los roles son fijos, y que hay por ejemplo una masa que ignora que está siendo oprimida, y un grupo selecto que sabe y debe hacerla salir de su ignorancia. La política muestra que esta división no es natural ni inamovible, sino un presupuesto policial de lo sensible. No hay brecha insalvable entre aquellos que ignoran y aquellos que poseen un saber, sino una igualdad de principio: “...[e]so es lo que significa la palabra “emancipación”, el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010: 25).

Es así que intelectuales y obreros, artistas y no artistas no son cosas diferentes divididas por brechas insalvables que hay intentar salvar a toda costa, de hecho, comparten la misma inteligencia e incluso intercambian roles, reconfiguran a cada momento lo sensible, borran las fronteras impuestas si se reconoce de entrada su igualdad y su calidad de emancipados. En este sentido, para Rancière, “[u]na comunidad emancipada es una

⁴ Rancière citado en Paredes, 45.

comunidad de narradores y traductores” (2010: 28), pues como hemos visto, el espectador emancipado es aquel que siendo espectador actúa al traducirlo todo según sus propias experiencias.

Precisamente, el hacer evidente esta igualdad de todos con todos en el terreno de lo político, es lo que Rancière llama “subjetivación”, y consiste en instaurar una nueva configuración de lo sensible en dicho terreno de lo político, para ello, dice Diego Paredes, “[a]quel que no tiene parte, aquel que ha sido excluido de la igualdad, debe “igualarse” activamente apareciendo en la escena pública (...) Lo interesante es que esta igualdad no se define como una petición de inclusión en el ámbito ya constituido, sino como una reconfiguración de ese mismo ámbito” (2009: 95).

Es tal vez en este sentido que Rancière afirma que “[l]o que hace de la política un objeto escandaloso es que se trata de la actividad que tiene como racionalidad propia la racionalidad del desacuerdo (1996: 4). Sin embargo, el desacuerdo no refiere para Rancière ni a un desconocimiento por parte de los interlocutores, ni a un malentendido propio de la imprecisión de las palabras. Por el contrario, entiende por desacuerdo: “...un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura (Rancière, 1996: 4).

Al igual que la política, Rancière define la estética como una configuración o división de lo sensible, punto en que se vincula con la política. En este sentido, la estética no puede

entenderse, como planteara Benjamin, como “una incautación perversa de la política por una voluntad de arte” (La división de lo sensible, n.f.). Por el contrario, debe entenderse:

...como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. 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 (La división de lo sensible, n.f.).

Es en este sentido que lo político y lo estético no son para Rancière dos ámbitos separados, como lo eran para Benjamin, sino que la estética se encuentra ya en el corazón de lo político y viceversa. De acuerdo con Diego Paredes: “...la relación entre estética y política no debe entenderse a partir de dos ámbitos absolutamente separados que entran en conexión una vez los criterios de uno invaden el campo del otro, sino como un vínculo que ya habita en la definición misma de cada uno de los dos ámbitos” (2009: 95). En este sentido Rancière marca su diferencia con la estetización de la política y la politización del arte de Benjamin.

La estética se encuentra así vinculada a lo político y también a la política, no ya como referente del arte autorreferencial, sino, como señala Diego Paredes, como una experiencia sensorial que se encuentra en la base de la política, determinando aquello que se presenta y aquello que aparece. En este sentido, la estética:

...interviene en la delimitación del espacio y del tiempo, de lo visible y de lo invisible, de lo que es palabra y de lo que es mero ruido (...) La división de lo sensible en la cual interviene la estética no es más que la delimitación de los bordes de lo común y lo propio. Esta división reparte los espacios, los tiempos y las formas de actividad de los individuos de una comunidad y, así, fija la participación de dichos individuos en lo común (Paredes, 2009: 96).

De este modo, las redefiniciones de la política y la estética que hace Rancière, apuntan una diferencia crucial con las aproximaciones de la teoría crítica que revisamos y sus consecuencias en la concepción del arte político. Dicha redefinición permite, a nuestro parecer, nuevas formas de pensar los vínculos estética-política-arte que parecían estar agotados o conducir irremediablemente a ciertas aporías. Se trata, como afirma Diego Paredes, de una política liberadora que tiene su propia estética, que no funciona como una obra de arte y no se ocupa del poder como dominación (2009: 97). De acuerdo con Paredes:

Esta política no obedece a ningún modelo predeterminado, sino que asume la futilidad y la imprevisibilidad propias de un espacio común que experimenta constantes reconfiguraciones (...) Es por esta razón que (...) aunque siempre hay formas de poder, no siempre hay política. Esta última es contingente, sucede sólo en el momento en que se manifiesta el proceso de la subjetivación y en el preciso instante en que se pone en marcha una nueva configuración de lo sensible (2009: 97-98).

En última instancia, el pensar el espacio de lo político como algo flexible y cambiante, en lo cual la política y la estética se manifiestan en cuanto distribuciones y redistribuciones de lo sensible, nos conduce sin duda a considerar el problema del arte político en otros términos. Un arte político que se vincula a un espectador emancipado no puede responder a los criterios de un arte que busca a toda costa hacer participar al espectador obligándolo a salir de su supuesta pasividad, mostrándole aquello que, según el artista o el intelectual, no es capaz de ver o entender. Como bien señala Rancière:

...La multiplicación de los discursos que anuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia (La división de lo sensible, n.f.).

Repensar el arte político significa precisamente romper con esta visión del arte como responsable de, y lugar privilegiado para la emancipación, pues eso lo orilla a un límite infranqueable en cuanto a sus posibilidades políticas. Como hemos visto, desde esta perspectiva la emancipación nunca se cumple del todo, pues el arte termina siendo absorbido por el sistema que critica, y de esta manera fracasa. El poder político del arte debe limitarse así a un contexto muy específico que denota, como lo propusiera Buck-Morss, sus admirables poderes a la vez que su impotencia.

2.3 Hacia una reconsideración del arte político.

Para Rancière es precisamente a partir de la definición de la estética y la política como divisiones de lo sensible que puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas”, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, el lugar que ocupan y lo que “hacen” respecto a lo común, es decir, lo político (La división de lo sensible, n.f.). De este modo, para 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” (La división de lo sensible, n.f.). Asimismo, define “...los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política” (La división de lo sensible, n.f.).

La cuestión del arte político se define así no como la necesidad de un arte enfocado a la emancipación de las masas, sino como un arte que es ya de por sí político en cuanto presenta una configuración de lo sensible capaz de inducir nuevas formas de subjetividad política. No se trata de transmitir la intención de un artista al espectador para movilizarlo hacia la toma de conciencia, sino de tomar en cuenta que hay un tercer elemento, un texto, una pieza teatral, un filme, etc., que no pertenece al artista ni al espectador pero que funge como catalizador, por así decirlo, de una posible reconfiguración de lo sensible.

El vínculo entre arte y política no es por lo tanto algo que deba buscarse y establecerse de antemano, sino que constituye ya parte del arte mismo. Es precisamente en el terreno de lo político, entendido como distribución de lo sensible, en donde para Rancière el arte cobra sentido: “...en este ámbito, el correspondiente a la delimitación

sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se planea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas” (La división de lo sensible, n.f.).

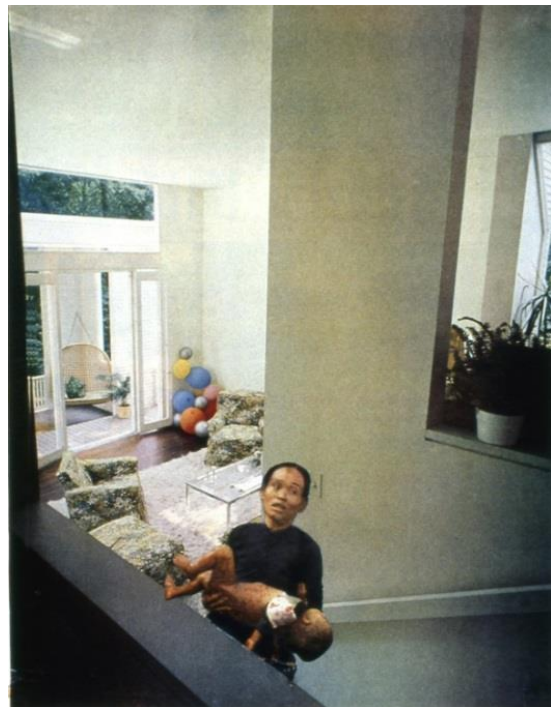
El arte del siglo XX, llamado “crítico” o “político” buscó plasmar los deseos de la teoría crítica, que consistían, en primer lugar, en desenmascarar al sistema de poder que subyace a la aparente felicidad consumista, en segundo, en mostrar la violencia que subyace a la sociedad del bienestar, y por último, en despertar a los espectadores de su letargo mostrándoles o haciéndoles evidente el sistema opresor al cual estaban sujetos y del cual eran también partícipes. De este modo, de acuerdo con Rancière, el dispositivo crítico al que pertenecen estos artistas obedece a un objetivo doble: por un lado a una toma de conciencia de la realidad oculta, y por otro a un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada.

Rancière retoma el ejemplo de la serie de collages *Bringing the War Home* (1967-1972), de la artista norteamericana Martha Rosler (1943-). En ellos, Rosler contrapone imágenes de hogares felices norteamericanos, asociados a la sociedad de consumo, con imágenes violentas de la guerra de Vietnam. De acuerdo con Rancière, lo que nos dice un trabajo con el de Rosler es que hay una realidad que los espectadores no saben ver y no quieren ver (2010: 31-32). Las imágenes de felicidad y bienestar del sistema de consumo funcionan así como un dispositivo de ocultamiento del verdadero rostro de dicho sistema, que precisamente esconde su lado más oscuro, más inhumano, asociado a las dinámicas de la violencia imperialista norteamericana. La tarea del artista es entonces la de mostrar al espectador aquello que no es capaz de ver. Sin embargo, como señala Rancière:

...el artista crítico (...) se propone siempre reducir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes (...) Pero se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia (2010: 34).

Dicho de otro modo, al llevar su lógica hasta las últimas consecuencias, dicho dispositivo crítico se anula. Como bien señala Rancière, "...si todo no es sino exhibición espectacular, la oposición de la apariencia a la realidad que fundaba la eficacia del discurso crítico cae por sí misma, y con ella, toda culpabilidad con respecto a los seres situados del lado de la realidad oscura o negada" (2010: 34). Es así que el arte crítico que supone la pasividad del espectador y la inmovilidad de los roles sobre la cual ésta se funda, termina por invalidarse en tanto incluso la crítica termina siendo absorbida como parte del sistema y funcionando a su favor.

2. Martha Rosler, *Bringing the War Home: Ballons*, fotomontaje, 1967-1972.



Esto es evidente en el caso de la industria cultural de Adorno y Horkheimer o el espectáculo de Debord, en los cuales el arte, junto con cualquier tentativa de disidencia o resistencia, termina convirtiéndose irremediabilmente en mercancía y sirviendo a los fines de la dominación. Es por ello que para Rancière la actual desconexión que existe entre los procedimientos críticos y cualquier perspectiva de emancipación no es una sorpresa. Por el contrario, se trata de una consecuencia natural de los propios mecanismos de crítica basados en oposiciones fundamentales del tipo realidad/imagen, riqueza/pobreza, etc. (Rancière, 2010: 48). Incluso la crítica que se ha hecho sobre la crítica no es para Rancière sino una inversión de sus mismos presupuestos, pues en lugar de cuestionarlos, únicamente los repite. Sin embargo, para Rancière:

...una verdadera “crítica de la crítica” no puede ser más una inversión de su lógica. Ella pasa por un re-examen de sus conceptos y de sus procedimientos, de su genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social. Pasa, en particular, por una mirada nueva a la historia de la imagen obsesionante alrededor de la cual se produjo la inversión del modelo crítico, la imagen, totalmente gastada y siempre lista para el uso, del pobre cretino de individuo consumidor, sumergido por el torrente de las mercancías y de las imágenes, y seducido por sus promesas falaces (2010: 49).

Es por ello que la crítica de la crítica que elabora Rancière cuestiona precisamente estas divisiones fundamentales entre pasividad y actividad, actores y espectadores, dominantes y dominados. Si bien en el caso del arte crítico la obra buscaba hacer consciente al espectador y movilizarlo a actuar contra las injusticias de las que era a la vez

objeto y cómplice, se caía en la confusión señalada por Rancière que establecía la igualdad de la intención y del efecto, es decir, el supuesto vínculo causal entre la intención del artista y la reacción del espectador. Sin embargo, dado que este vínculo había mostrado muchas veces su ineficacia, la pregunta no era si el espectador era capaz o incapaz de comprender el trabajo del artista, sino si verdaderamente había una relación causal entre la intención del artista y la respuesta del espectador.

Para Rancière, en efecto, no existe una correspondencia necesaria o causal entre el objeto de arte y sus efectos estéticos-políticos. De hecho, la paradójica “independencia” del objeto de arte respecto a cualquier forma predeterminada de reacción estética o política, ya sea por parte del público o de las instituciones, es lo que precisamente lo introduce en el terreno de lo que el autor llama “disenso”, y que constituye el eje mismo de lo político. De acuerdo con Rancière: “...no hay ningún principio de correspondencia determinado entre esas micropolíticas de la re-descripción de la experiencia y la constitución de colectivos políticos de enunciación” (2010: 67). En otras palabras, el plantear una obra con determinados objetivos políticos no conlleva necesariamente a la movilización de un grupo político respecto a dichos objetivos.

En un trabajo como el de Rosler, en el que se oponen dos tipos de imágenes contrastantes y sin embargo pertenecientes a la misma “realidad” – a saber las imágenes del bienestar consumista norteamericano y las de la guerra imperialista de la que dicho consumo es partícipe –, no se sigue necesariamente que, por el hecho de mostrar aquello que el bienestar consumista oculta, los espectadores comprenderán el problema de la guerra imperialista o del sistema de consumo y tomarán por ello acciones al respecto. Sin

embargo, como Rancière señala, esto no quiere decir que el trabajo del artista crítico sea inútil o que su efecto sea sensiblemente limitado:

...no hay razón para que el choque de los dos modos de sensorialidad se traduzca como comprensión de las razones de las cosas, ni para que ésta produzca la decisión de cambiar el mundo. Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política (...). Se pasa de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que opera son disociaciones (...) es la ruptura de las referencias sensibles que permitían estar en el propio lugar en un orden de las cosas (2010: 69).

Al plantear que el efecto del arte político no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política, Rancière saca la cuestión del arte político de su círculo vicioso, es decir, el de un arte que critica, pero termina convirtiéndose en parte de aquello que critica. Asimismo, rompe con la noción de un arte de grandes pretensiones políticas que terminan por no cumplirse o cumpliéndose de manera muy limitada. Es por ello que una aproximación nueva a los efectos políticos del arte debe reconocer al espectador como emancipado, renunciando así a prescribirle aquello que debe ver, admitir o poner en acción.

Un espectador emancipado es el que hace una traducción propia y obtiene de ello efectos a su medida y por lo tanto imposibles de prescribir. El efecto político es un efecto no-medible, pero no por ello inexistente o insignificante. Lo político en este caso no depende ya de la intención crítica del artista, sino de la posibilidad que ofrece el trabajo artístico de reconfigurar lo sensible en el terreno de lo político. Con ello, Rancière no busca proponer modelos de lo que debería ser un arte político hoy en día, pues tales modelos no existen. Por el contrario, propone que:

...[e]l cine, la fotografía, el video, las instalaciones y todas las formas de performance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a reforzar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De ese modo abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No hay otro lado. Un arte crítico es un acto que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible (2010: 83-84).

Esta “distancia estética” refiere precisamente al hecho de que no hay una causalidad directa entre las intenciones críticas del artista y la posible traducción que hará el espectador al respecto. De este modo, el arte que es consciente de la distancia o corte estético es aquel que no intenta prescribir al espectador qué es lo que debe ver o entender. Es por ello que Rancière habla también de un “arte de la distancia”, cuyos recursos

“...sirven para exponer y problematizar la política que pretende fusionar el arte y la vida en un solo proceso de creación de formas” (2010: 80).

En este sentido, bien podríamos decir que el principio del arte político, tal como se plantea desde los postulados de la teoría crítica, presenta múltiples limitaciones en cuanto al reconocimiento del poder político del arte, o al menos no resulta muy claro en este respecto. Es por ello que, como bien propone Rancière, hay que reconsiderar la cuestión del arte político a partir de concebir el arte en un contexto en el que el espectador, emancipado de la pasividad que le había atribuido la teoría crítica, participa activamente de la configuración de su entorno sensible. En este punto, Rancière resume muy bien la problemática del arte político que parte de la teoría crítica:

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta (...) en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte. Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado un cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. (...) Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí mismo como elemento de ese sistema. Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible (2010: 54).

Es también en este sentido que los debates sobre la autonomía del arte o su sumisión política resultan para Rancière nada menos que vanos, pues en última instancia, no se trata de la disputa entre un arte *verdadero*, es decir, autónomo, o un arte *vendido*, es decir, sumiso a los dictados del mercado y el sistema de poder hegemónico. Estos debates conllevan sin duda a la posibilidad única de asumir una de dos conclusiones, o incluso ambas, respecto a la falta de eficacia del arte político: el artista es incompetente, o el espectador es incorregible. En cualquiera de estos casos, la cuestión del arte político se anula a sí misma. Para Rancière la cuestión de la autonomía o la sumisión política del arte se juega en el mismo terreno de lo político. En palabras del autor:

Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos (**La división de lo sensible, n.f.**).

La distancia respecto a las aproximaciones de Adorno, Horkheimer, Debord o Benjamin respecto al arte es por lo tanto evidente. Mientras para estos autores había dos posibles caminos para el arte – o bien se integraba al sistema y fungía como un dispositivo más de alienación, o bien se comprometía a la tarea de la emancipación –, para Rancière esta diferencia no existe. Por el contrario, tanto el arte como las empresas de la dominación y la emancipación comparten en común el terreno de lo político en tanto división de lo sensible, y es sobre dicho terreno que sus posibles vínculos cobran sentido.

En otras palabras, la cuestión de los vínculos entre política y arte, y por lo tanto la cuestión del arte político, no se juega en los términos de un arte que, o bien se encuentra orientado a la emancipación, o bien a la dominación, sino como hemos visto, en el ámbito de un terreno político que constituye la configuración de un sensible común en el cual se distribuyen posiciones, cuerpos, capacidades e incapacidades, etc. Diego Paredes explica claramente la redefinición del arte en su relación a lo político de acuerdo con Rancière:

...la política es el conflicto sobre la existencia de un escenario común y, por ende, ella es siempre un desafío, un desacuerdo sobre los modos de inclusión de los sujetos en la comunidad. El arte tiene una constitución similar, ya que al configurar un nuevo espacio de relaciones está trastocando lo habitual, desajustando las distribuciones sensibles ya instauradas, desfigurando el orden establecido, para introducir en su lugar una nueva configuración simbólica y material de lo visible y lo audible; en suma, de la parte de los que no tenían parte. Así, el arte, al intervenir en la división de lo sensible, tiene una política que consiste “en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial”⁵ (Paredes, 2009: 96).

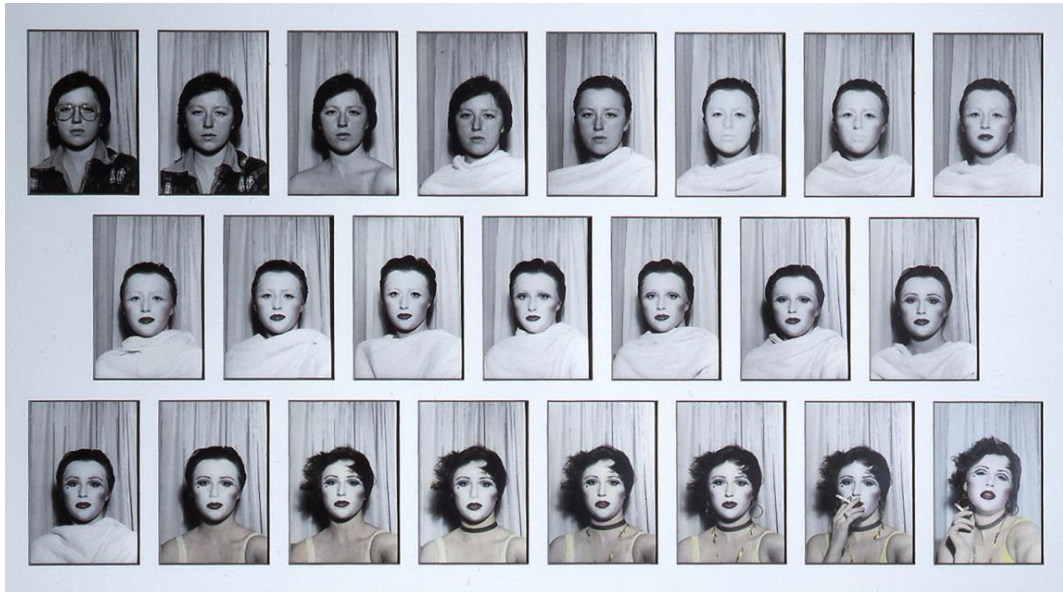
Es en este sentido, que para Rancière el arte es una configuración de lo sensible, y es por ello que, a partir de esta concepción, el cuestionarse sobre si el arte es verdaderamente político o si por el contrario se encuentra sometido a los dictados del sistema de poder resulta una tarea infructuosa. La acción política del arte debe entenderse en términos muy diferentes a los planteados por la teoría crítica. De acuerdo con Paredes:

⁵ Rancière citado en Paredes, 96

...el arte configura lo sensible, condiciona lo visible y lo no visible, constituyendo espacios que antes no existían. Esto último es muy importante, ya que el arte no sólo erige un espacio común, sino que, más radicalmente, instala una repartición totalmente inédita. Por lo tanto, lo que aquí se presenta es una reconfiguración simbólica y material que trastoca la distribución anterior de relaciones entre cuerpos, espacios, imágenes y tiempos (2009: 96).

Es precisamente esta noción del arte en tanto reconfiguración simbólica y material de lo político la que quisiéramos rescatar como contrapeso de las concepciones del arte político derivadas de la teoría crítica. El trabajo de Rancière ofrece sin duda una salida al dilema en que se encontraban algunos de los debates respecto al arte político, pues no sólo invierte los términos de la discusión, sino que realmente da la vuelta a la cuestión de base en la que se fundan dichas discusiones. En la definición de Rancière no hay lugar para la culpabilidad necesaria del espectador como territorio único y frágil del efecto político del arte. Por el contrario, dicho terreno se expande y encuentra conexiones distintas a la emancipación, la comunidad, etc. Es a partir de estas redefiniciones de los vínculos entre estética, política y arte, que quisiéramos elaborar parte de nuestra reflexión sobre el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman, quien ha sido considerada una de las grandes representantes del arte crítico de la segunda mitad del siglo XX.

Capítulo 3. Arte político: dos aproximaciones al trabajo de Cindy Sherman.



3. Cindy Sherman, *Untitled #479*, 1975

En los capítulos anteriores hemos revisado dos propuestas teóricas para aproximarnos a la cuestión del arte político. Por una parte, la de la teoría crítica representada por autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer y Guy Debord; y por otra la de Jacques Rancière, quien cuestiona los presupuestos de dicha teoría crítica y reformula a partir de ello sus nociones de política, estética y emancipación.

Vimos también que para la teoría crítica la cuestión del arte político remitía principalmente a dos aspectos: su oposición al poder hegemónico, y la posibilidad de emancipación que podía ofrecer al hacer consciente al espectador de la alienación de la que era objeto. Por su parte, para Rancière el asunto pasaba por una reformulación de los propios postulados de la teoría crítica, particularmente el de la pasividad del espectador, así como las oposiciones del tipo mirada/pasividad, sapiencia/ignorancia, etc. Para Rancière, el arte era político en cuanto ofrecía una posibilidad de reconfiguración de lo sensible y no en cuanto criticaba expresamente un sistema de poder dominantes/dominados mostrando al espectador aquello que no era capaz de ver.

Ambas aproximaciones diferían también en lo referente a los efectos políticos del arte. Mientras la teoría crítica asumía que, de ser efectivo, el arte debía sacar al espectador de su pasividad y movilizarlo a la acción política, para Rancière los efectos políticos del arte eran indecibles, es decir, era imposible prescribir qué efectos podía tener un trabajo artístico sobre cada espectador, pues éste hacía una traducción del mismo según su particular experiencia. De este modo, Rancière niega el vínculo causal, trazado por la teoría crítica, entre la intención del artista, la toma de consciencia del espectador y su consecuente movilización política.

Teniendo en cuenta estas dos aproximaciones, abordaremos en el presente capítulo el trabajo de la artista norteamericana Cindy Sherman (New Jersey, 1954-), quien ha sido considerada, particularmente por la teoría posmoderna, una de las artistas críticas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Nuestro objetivo será mostrar que si bien la teoría crítica ofrece una aproximación importante a un trabajo como el de Sherman, una aproximación como la que propone Rancière nos permite no sólo salir de las aporías planteadas por la primera, sino abrir nuevas posibilidades a la reflexión sobre el arte

político. A nuestro parecer, el cambiar la concepción de política a partir de la cual se piensa la cuestión de lo político en el arte, transforma totalmente la manera en que consideramos sus posibilidades en este sentido.

Uno de los factores que hacen pertinente el trabajo de Sherman para este análisis, consiste en que ha sido retomado por instancias teóricas como el posmodernismo y la teoría feminista en cuanto exponente de sus ideas políticas sin que la propia artista se haya reconocido como partícipe de ninguno. No cabe duda de que el trabajo de Sherman toca cuestiones importantes respecto a temas como la representación y el género, sin embargo, consideramos que lo político en su trabajo va más allá de la supuesta crítica política que la artista elabora. Asimismo, desde la perspectiva de la teoría crítica, el trabajo de Sherman resulta, paradójicamente, políticamente sospechoso, ya que se ha integrado exitosamente al sistema de poder que critica. Además de ello, no puede probarse que haya movilizad o a las masas a la acción política emancipatoria, como bien se espera de un trabajo de esta naturaleza.

De este modo, buscaremos reconocer los alcances y limitaciones de la teoría crítica en cuanto a la reflexión sobre lo político en un trabajo como el de Sherman, oponiendo un análisis desde la perspectiva propuesta por Rancière. Lo que queremos no es echar por tierra los abordajes de la teoría crítica, pero sí reconocer sus alcances y limitaciones en cuanto a la reflexión sobre el arte político en el análisis de determinadas obras. Retomamos el ejemplo de Sherman porque no sólo encontramos en él una resonancia con la aproximación política de la teoría crítica a través de la teoría posmoderna, sino que también nos parece un ejemplo interesante para abordar el trabajo del arte político como reconfiguración de lo sensible, siguiendo las reformulaciones de Rancière.

En última instancia, nuestra propuesta es que en el contexto de una relación arte-política pensada en otros términos, el arte puede ofrecer otras posibilidades y significaciones políticas más allá de la cuestión de si es capaz o no de mover al espectador a la acción política y a la emancipación. Como hemos visto, en la teoría crítica la capacidad política del arte está prácticamente negada desde un principio, se anula a sí misma al ser irremediablemente absorbida por la industria cultural o el espectáculo, mientras que una aproximación como la de Rancière ofrece tantas posibilidades políticas al arte como espectadores tenga. En este sentido, nos parece que una aproximación como la de Rancière resulta más beneficiosa que la de la teoría crítica, pues ofrece una salida a las aporías que presenta esta última.

3.1 Cindy Sherman, una visión desde la teoría crítica.

Al analizar la teoría crítica y sus postulados, propusimos que había algunos puntos importantes que se reflejaban en la noción del arte político que de ella se desprende: a) que lo político es pensado ante todo en términos de una interacción dominantes-dominados; b) que los medios de masas se vinculan con el poder hegemónico y por lo tanto funcionan como instrumentos de dominación (estetización de la política, industria cultural, espectáculo); c) que hay una alienación total del individuo o de las masas, y por lo tanto son totalmente pasivos al poder que se les impone (Benjamin sería tal vez la excepción en este punto); d) que el arte puede ser de dos tipos, o bien se ajusta a las dinámicas del mercado y el espectáculo, convirtiéndose en una mercancía más (Adorno, Horkheimer, Debord), o bien

se politiza contrarrestando así las dinámicas del poder hegemónico y apuntando a la emancipación de la sociedad (Benjamin).

Ahora bien, como hemos dicho, el trabajo de Cindy Sherman ha sido ampliamente abordado desde la perspectiva de la teoría crítica por los teóricos de la llamada “posmodernidad”, siendo considerado uno de los grandes ejemplos del arte “posmoderno” o del arte “feminista”, el cual se definía como eminentemente crítico y político. Numerosas veces se ha hablado de cómo la artista explora la cuestión de la reproducción y la copia, de la identidad “posmoderna”, de los estereotipos femeninos propagados por los medios de masas, y del cuerpo en la sociedad de consumo. Asimismo, se ha recalcado el hecho de que ella misma aparece y a la vez no en sus famosos “autorretratos”.

Cabe recordar asimismo, que la teoría posmoderna se configuró en gran medida a partir de la traducción al inglés de los textos de la teoría crítica, desde la Escuela de Frankfurt hasta autores posteriores como Roland Barthes, Guy Debord o Jean Baudrillard. Nociones fundamentales como la de política, alienación y espectáculo, así como las de “mito” de Barthes, o “simulacro” de Baudrillard, fueron retomadas por los teóricos posmodernos, que configuraron a partir de ello lo que debía ser el arte posmoderno en cuanto arte político: un arte crítico del sistema de poder hegemónico que se legitimaba en buena medida a través de sus representaciones.

Teóricos de la posmodernidad como Linda Hutcheon, subrayaron la importancia en el arte posmoderno de una crítica que buscaba develar los vínculos entre el poder y todo tipo de representaciones, alejándose así de la noción del “arte por el arte” y estableciéndose como práctica y espacio de crítica. En *The politics of postmodernism* (1995), Hutcheon afirma que el punto de partida del arte posmoderno es una *crítica a la dominación*, y específicamente a una dominación legitimada a partir de la representación. Retomando la

noción de *doxa* de Roland Barthes como “voz de la naturaleza y el consenso”, Hutcheon propone que la tarea del arte posmoderno es justamente la de *de-doxificar* o desnaturalizar las representaciones culturales, remarcar su innegable carga política y señalar la existencia de relaciones de poder en cualquier tipo de relaciones sociales: “...el arte posmoderno no puede ser sino político, al menos en el sentido de que sus representaciones – sus imágenes e historias – son todo menos neutras, por muy ‘estetizadas’ que parezcan...”⁶ (Hutcheon, 1995: 3).

El arte posmoderno busca así de acuerdo con Hutcheon una implicación social partiendo del reconocimiento de que la cultura no es la fuente u origen de las representaciones, sino más bien su efecto, y reconociendo en este sentido el poder de la representación para crear realidad y verdad. Sin embargo, la autora propone que el arte posmoderno resulta a la vez ambiguo y paradójico, pues si bien se trata de una crítica a la dominación, guarda también una complicidad necesaria con el sistema de poder que critica. En palabras de Hutcheon, “...debe admitirse desde el principio que se trata de un tipo extraño de crítica, ligada a su propia *complicidad* con el poder y la dominación. Una crítica que reconoce que no puede escapar a su implicación en aquello que, sin embargo, quiere analizar y tal vez incluso quebrantar”⁷ (1995: 4).

Hutcheon traza también una diferencia entre una posmodernidad inicial en los años sesenta y la generación de críticos y artistas de los años setenta y ochenta, en donde se ubica el trabajo de Sherman. A diferencia de los primeros, éstos últimos tienen plena conciencia de su posición política paradójica y ambigua, es decir, de estar a la vez *dentro* y *fuera* del sistema que pretenden criticar. De acuerdo con Hutcheon la forma que

⁶ La traducción es mía.

⁷ *Ibíd.*

generalmente toma esta paradoja en el arte posmoderno es la de la parodia, la cual es políticamente ambivalente, es decir, subvierte pero no niega aquello que parodia (1995: 93).

Para Hutcheon, la parodia ofrece un modo de investigar la historia del proceso por medio del cual algunas representaciones se legitiman y autorizan a expensas de otras, pues señala que las representaciones actuales parten de representaciones anteriores, así como de las consecuencias ideológicas que se derivan tanto de su continuidad como de su diferencia. Contrario a la noción común que se tiene de la parodia como forma de pastiche a-histórico y apolítico, la parodia posmoderna consiste en comprometer la historia del arte y la memoria del espectador en una reevaluación de las formas y contenidos estéticos a partir de la reconsideración de sus usualmente inadvertidas *políticas representacionales* (Hutcheon, 1995: 101). Así, por medio del uso y abuso irónico, del juego con las convenciones generales y las formas específicas de representación, el arte posmoderno se propone cuestionar la transparencia de las representaciones y desnaturalizarlas.

Por otra parte, para teóricos como Craig Owens, la manipulación posmoderna se ubica justo en la frontera legislativa entre lo que puede y no puede representarse, no ya con el fin de trascender la representación, sino de exponer el sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras, haciendo así evidente la representación como sistema de exclusión (2002: 96). Otro teórico de la posmodernidad, Brian Wallis, coincide en este punto con Owens, considerando también la representación como un sistema de exclusión que hay que analizar para poder encontrar los márgenes que quedan para la resistencia:

Si aceptamos la existencia de este sistema de inclusión y exclusión, y rechazamos la pretensión... de que cualquier sistema de representación puede unificar y totalizar con éxito, entonces puede que en todo sistema aparezcan no sólo márgenes para la resistencia, sino también amplios espacios o comunidades de interés que podrían habitarse y ser vigorizados (2001: XIV).

Para Wallis, esta noción de los sistemas de representación como sistemas de exclusión tiene dos consecuencias: en primer lugar, que el *acto* fundamental de la representación supone la aceptación de una autoridad; y segundo, que la teoría crítica podría proporcionar una clave para comprender y combatir ciertos efectos *negativos* de la representación:

...la crítica estudia el hecho de que la *superficie* racional de la representación –el nombre o imagen– que siempre parece apacible e íntegra, encubre en realidad el acto de representar, que necesariamente exige una violenta descontextualización. En palabras de Roland Barthes, ‘las representaciones son formaciones, pero también son deformaciones’ (2001: XIII).

De este modo, volviendo a Linda Hutcheon, el trabajo del arte posmoderno dada su situación política ambigua y autoconsciente, consistiría en tornar sus bases inevitablemente ideológicas en un espacio de crítica desnaturalizante, es decir, en una *mitología*, noción retomada de Roland Barthes que refiere, a grandes rasgos, a la necesidad de *desmitificar* los mitos culturales que propagan y naturalizan la ideología pequeñoburguesa, y que pueden ser representaciones de todo tipo, tanto imágenes como textos. Los artistas posmodernos, pues, no buscan ya representar en el sentido “tradicional” o “realista” del término, sino

develar los valores ideológicos y los intereses que motivan toda representación (1995: 7).

De acuerdo con Hutcheon:

Lo que resulta común a todos estos retos posmodernos a la convención, es su explotación simultánea del poder de dicha convención, y su dependencia en el conocimiento de sus particulares por parte de los espectadores (...) Muchos artistas de video y performance (...) señalan temas sociales y políticos desde el interior del discurso de un campo mayor de representaciones culturales que incluye la televisión, las películas de Hollywood y la publicidad... (1995: 43-4).

Ahora bien, estas reflexiones sobre el arte posmoderno como arte crítico, como espacio de develación del poder que se oculta en las representaciones del sistema hegemónico (industria cultural, espectáculo, estetización de la política), han sido la principal herramienta de análisis sobre el trabajo de Sherman. La curadora de su gran retrospectiva en el MOMA en 2012, Eva Respini, señala en su texto introductorio del catálogo de la misma los vínculos del trabajo de Sherman con la actual cultura mediática y su impacto en la configuración de las identidades, así como con la naturaleza particular de la representación contemporánea. De acuerdo con Respini:

La investigación sostenida, elocuente y provocativa de Sherman sobre la construcción de la identidad contemporánea y la naturaleza de la representación, se extrae de la fuente ilimitada de imágenes proveídas por las películas, la televisión, las revistas, el internet y la historia del arte. Sus personajes inventados se vinculan con nuestra actual cultura de

YouTube, fama, cambios de imagen de celebridades, *reality shows*, y con el narcisismo de los *social media*⁸ (2012: 13).

En este sentido, Respini afirma que el trabajo de Sherman se ha encontrado en el cruce de caminos de distintos discursos teóricos, tales como el feminismo, el posmodernismo y el postestructuralismo, que han clamado a la artista como representante de sus respectivas ideas. Asimismo, dice Respini, la continua relevancia de su trabajo para múltiples audiencias resulta, en buena medida, de las lecturas complejas e incluso contradictorias que éste genera al abordar una amplia gama de temáticas: el artificio y la ficción, el cine y el performance, el horror y lo grotesco, el mito, el carnaval y los cuentos de hadas, el género y la identidad de clase (2012: 13-14).

Series como *Untitled Film Stills* (1977-1980) o *Centerfolds* (1981), le valieron a Sherman la reputación de artista feminista, pues en ellas, los estereotipos femeninos de los medios de masas se develan como los principales protagonistas. Se supone que estos estereotipos de los *Film Stills*, que van desde la cándida joven provinciana hasta la *femme fatale* de los *films noirs*, sean una denuncia de la manera en que se construye la feminidad en las representaciones mediáticas. A través de ellos, Sherman hace evidente lo que estas representaciones ocultan, a saber, la manera en que los medios de masas construyen una idea particular, y por supuesto opresiva, del género.

⁸ La traducción y las cursivas son mías.



4. Cindy Sherman, *Untitled Film*
Still #81, 1980



5. Cindy Sherman, *Untitled Film*
Still #16, 1978

El trabajo de Sherman, funciona así como un dispositivo que nos muestra el sistema de poder que subyace a las imágenes de los medios de masas y que construye aspectos tan cruciales de la identidad como el género. Para Rosalind Krauss, esto constituye tanto un simulacro como una mitología. De acuerdo con Krauss, el trabajo de Sherman es un ejemplo elocuente del espacio *simulacral* que inaugura la fotografía en cuanto imagen innumerablemente reproducible y que, por esa misma naturaleza, pone en entredicho las nociones de original y copia que fundamentaron a la representación y a la historia tradicional del arte. De acuerdo con Krauss, "...[a]l desvelar en el centro de *cualquier* gesto estético la multiplicidad, lo artificial, la repetición y el estereotipo, la fotografía

deconstruye la posibilidad de diferenciar el original de la copia, la idea primera de sus imitaciones serviles” (2002: 224), y es eso lo que Sherman nos muestra en sus series.

Respecto a los *Film Stills*, Krauss afirma: “...la condición del trabajo de Sherman en los *Stills*, y en parte su punto principal es, podría decirse, la naturaleza simulacral de lo que contienen, su condición de ser una copia sin original” (1993: 1)⁹. Pero Krauss también propone que en este sentido, el ejercicio que Sherman realiza es un ejercicio de *desmitificación*, tomando como referencia una vez más el texto *Mitologías* (1953) de Roland Barthes. De acuerdo con Krauss, el mito es precisamente lo que Sherman analiza y proyecta en los *Film Stills*, aunque claro, no desde la perspectiva del consumidor de mitos, es decir, de quien los consume como si fueran verdad, sino desde la perspectiva del *mitólogo*, es decir, del *desmitificador* de mitos. En palabras de Krauss: “[c]onsumir un mito es comprar el paquete completo, incluyendo el discurso del vendedor. El discurso del vendedor pone el nombre y el comprador, sin mirar nunca debajo de su capucha, acepta dicho nombre, pues se encuentra satisfecho (o embobado) por el discurso”¹⁰ (1993: 2).

De este modo, Sherman, la artista, aparece como la que sabe y nos hace ver que lo que vemos no es verdad sino mentira disfrazada de verdad, y es precisamente esto lo que le muestra al público, es decir, a los consumidores ingenuos de mitos que no “miran debajo de la capucha” y no son capaces de darse cuenta de que lo que ven no es lo que parece, pues viven engañados por la ilusión de los medios. Hay, pues, algo oculto en las imágenes mediáticas que las fotografías de Sherman revelan al espectador, a saber, la ideología y el sistema de dominación ocultos en toda imagen.

⁹ La traducción es mía.

¹⁰ *Ibíd.*

Por su parte, críticos como Alison Gibbons han visto en el trabajo de Sherman un cuestionamiento del rol mismo del fotógrafo, pues, a diferencia de lo que éstos hacen comúnmente, Sherman torna la cámara hacia ella misma y se convierte en la figura central de gran parte de su trabajo. Sin embargo, dice Gibbons, “...su arte no debe ser visto como un opus de autorretratos, sino como una interrogación del yo en su ambiente contemporáneo: múltiple, sexual, y sobre todo, ambiguo” (Revista digital Non-fiction)¹¹. De este modo, Sherman expone en su obra la identidad posmoderna, definida por Norman Byrson, no como un yo único y estable, sino como “un tejido de citas, una elisión total de identidad e imagen¹²” (Byrson en Gibbons).

Vemos pues, que en todas estas aproximaciones se enfatiza el hecho de que la crítica artística debe hacer evidente al espectador un sistema de poder que se oculta en las representaciones, particularmente en la imagen. Pasando por las nociones del mito y el simulacro, es sin duda posible reconocer en ellas la influencia de la crítica al espectáculo y la industria cultural, la idea del sujeto alienado y pasivo cuya identidad se disuelve en los clichés y estereotipos fabricados por la cultura de masas. En este contexto, es el artista quien tiene la capacidad – y la responsabilidad – de mostrar al espectador la realidad que subyace a las apariencias: la sociedad alienada de sí misma, la reproductibilidad técnica que aniquila lo real (la identidad incluida), los mitos culturales, y la estetización total de la vida en la que todo se convierte en mercancía. Los artistas posmodernos deben pues hacernos conscientes de que ninguna representación es inocente, pues el saberlo puede mostrarnos cuáles son los márgenes para la resistencia y, por lo tanto una brecha hacia la emancipación.

¹¹ La traducción es mía.

¹² *Ibíd.*

Visto desde esta perspectiva, podría decirse que el arte de Sherman se politiza en la medida en que, con sus imágenes, rompe el hechizo de continuidad entre vida y espectáculo que constituye uno de los grandes poderes de la industria cultural, es decir, nos muestra que las imágenes del cine, la televisión y la prensa no son reales, sino ilusorias, y obedecen además a dinámicas de poder específicas. Es en este sentido que juega el rol de *mitóloga* mostrándonos aquello que no somos capaces de ver. Sin embargo, desde esta perspectiva es también fácil asumir que su trabajo, en tanto crítico y político, resulta cuestionable: no sólo sus fotografías se encuentran hoy en las colecciones y museos más importantes del mundo, sino que Sherman ha contribuido con publicaciones de alta moda como *Vogue*, *Harper's Bazaar* o *Elle*, las cuales le han dedicado artículos y publicado su trabajo. Asimismo, ha firmado colaboraciones con marcas de lujo como *Marc Jacobs*, *Comme des Garçons* o *MAC*. El arte, como bien previeron Adorno, Horkheimer y Debord, termina así convirtiéndose en mercancía, y por lo tanto, sumándose a las filas del enemigo.

Es así que, al ser plenamente aceptado e integrado en la cultura “oficial” y el mercado de lujo, el trabajo de Sherman pierde su eficacia política, o al menos ésta resulta altamente cuestionable. Una vez que la artista se ha posicionado como referencia de la escena *mainstream* y su trabajo se ha vuelto *convencional*, como el cuadrado en el trabajo de Malevich, pierde su potencial crítico, transgresor, revolucionario. En términos debordianos, podríamos decir que el trabajo de Sherman se ha convertido en “verdad oficial” y por lo tanto en mentira, y si bien apunta cuestiones importantes como la identidad y el género, es un trabajo que fracasa en la medida en que se integra al sistema que supuestamente busca quebrantar.

Las posibilidades políticas del arte, así, se disuelven. Volvemos una vez más a la aporía propia de la aproximación de la teoría crítica a la cuestión del arte político, es decir,

a la sospecha de si algo es verdaderamente transgresor respecto al sistema de dominación hegemónico, o si por el contrario está al servicio del mismo. Por otra parte, queda la cuestión de si verdaderamente los espectadores encuentran en las imágenes de Sherman una crítica a la construcción del género y a la pérdida posmoderna de la identidad, y de no ser así, resta asumir que, o bien la artista fracasa en su cometido, o bien los espectadores no son capaces de ver o entender, merced a su propia alienación, las opresiones de que son objeto.

Si bien autores como Hutcheon señalaron la condición autoconsciente, ambigua y paradójica del arte posmoderno respecto a su condición política, es decir, el ser crítico y a la vez cómplice del sistema de poder que critica, no parece que ello resuelva la aporía planteada por la aproximación de la teoría crítica a la cuestión del arte político, ni la limitación que ella impone a las posibilidades políticas del arte. Decir que el trabajo artístico es crítico y a la vez cómplice, es lo mismo que señalar el poder y a la vez la impotencia política del arte: un poder para elaborar una crítica, y una impotencia para generar efectos políticos reales, tangibles.

La cuestión sobre el arte político se plantea así una vez más: ¿es verdaderamente el trabajo de Sherman un ejercicio crítico que hace conscientes a los espectadores del sistema de poder que se oculta en ciertas imágenes? ¿o bien pierde toda su credibilidad política al colaborar con el sistema que critica y engrosar las filas de la cultura oficial y de masas? ¿acaso sus imágenes son verdaderamente críticas o simplemente refuerzan los estereotipos y violencias de género que señalan? Como hemos visto, no hay respuestas satisfactorias a estas cuestiones. Tal vez la pregunta sería si Sherman en efecto ha tenido la intención de develar un sistema de poder a los espectadores para que tomen consciencia de ello. Por nuestra parte, consideramos que lo político en el trabajo de Sherman no se vincula tanto con esta cuestión crítica, o al menos no se limita a ella.

3.2 Una reconsideración de lo político en el trabajo de Cindy Sherman.

Como hemos visto, pensar el trabajo de Cindy Sherman desde la teoría crítica aporta reflexiones importantes, pero nos lleva también a un callejón sin salida en lo referente a la consideración de su estatus político. Es por ello que abordarlo desde una perspectiva como la que propone Jacques Rancière puede ayudarnos a superar estas limitaciones y ofrecer nuevos elementos de análisis y valoración. Como vimos, para Rancière la cuestión del arte político no refiere a una intención crítica del artista que debe transmitirse al público para sacarlo de su pasividad, sino que se inserta en el terreno de lo político pensado como división de lo sensible y se refiere a la manera en que un trabajo artístico puede ofrecer nuevas configuraciones de lo sensible, sin prescribirle al espectador lo que debe ver o pensar.

Asimismo, de acuerdo con Rancière, la actual suspicacia respecto a la capacidad política de toda imagen, proviene sobre todo de la preminencia de la crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable como principales herramientas de análisis (2010: 103). Dicha suspicacia se traduce a su vez en un escepticismo que surge de la suposición, siempre decepcionada, de que debe existir una relación causal entre percepción, afección, comprensión y acción, es decir, una creencia de que la intención crítica del artista debe transmitirse al espectador, para que éste haga consciencia y por lo tanto se mueva a la acción política (2010: 103). Para Rancière, esta estrategia presenta limitantes a la hora de considerar lo que las imágenes son y los efectos que producen:

La crítica del espectáculo (...) ha identificado [el análisis de las imágenes] con la denuncia platónica del engaño de las apariencias y de la pasividad del espectador; los doctrinarios de

lo irrepresentable lo han asimilado a la querrela religiosa contra la idolatría. Tenemos que cuestionar esas identificaciones del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia o la pasividad si queremos echar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen (2010: 95).

Como hemos visto, esta nueva consideración de las imágenes pasa a su vez por un cuestionamiento de dicha teoría y por lo tanto, por una redefinición de lo político y lo estético: si consideramos lo político como oposición a un sistema de dominación, entonces el trabajo de Sherman no es político, o bien, como afirmara Hutcheon, es y no es político a la vez, pues al tiempo que se compromete en una labor crítica respecto a un sistema de poder, se reconoce como cómplice del mismo. Además, queda sin resolver la cuestión de qué tan eficaz resulta la crítica de Sherman en términos de efectos políticos tangibles. Por otra parte, si consideramos lo político, no como oposición a un sistema de poder, sino como terreno de configuración de lo sensible y la política como una forma de trastocar la división policial de lo sensible, podemos decir que hay algo político en el trabajo de Sherman que no se basa en su oposición a un sistema de poder ni en su capacidad o impotencia para crear consciencia en los espectadores. Como señala Rancière, una reconsideración del arte político implica una nueva confianza en las capacidades políticas de la imagen:

...Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto (2010: 103).

Para nosotros, lo político en el trabajo de Sherman no radica tanto en la crítica que, de acuerdo con algunos teóricos, elabora, sino en la manera en que su obra ofrece nuevas configuraciones de lo visible, pero también de lo decible y lo pensable, pues la imagen da siempre algo de qué hablar y algo en qué pensar. Ahora bien, nos gustaría proponer que la manera en que lo logra es a partir de dos elementos principales: por un lado, el encuentro de modos de representación distintos en una misma imagen, principalmente el fotográfico, y el escénico, que refiere tanto a lo performático como a la puesta en escena de las imágenes; y por otro, los distintos niveles de ficción y artificio que trastocan la cualidad realista comúnmente asociada a la fotografía. Como sabemos, en el caso de Sherman las imágenes no remiten nunca a algo real, ya sea un evento o una persona, sino que son siempre construcciones, ficciones, que en muchos casos remiten asimismo a otras ficciones o elementos ficticios. Con ficción referimos sobre todo al hecho de que sus imágenes siempre son construcciones, puestas en escena, y con artificio referimos al uso de elementos como el disfraz, las poses e incluso a la utilización de prótesis y cuerpos artificiales en muchas de sus imágenes.

Tomemos como primer caso el ejemplo de su serie *History Portraits* (1988-1990). En ella, Sherman retoma el modo de hacer pictórico en lo que refiere a la composición de sus imágenes, inspirándose en las reproducciones de algunas de las grandes obras de la pintura de los siglos XVII a XIX. A nuestro parecer, en una serie como ésta lo político no radica tanto en si articula una crítica a la pintura o la historia del arte como formas de poder o sistemas de exclusión, sino en la manera en que la artista crea un híbrido de representación fotográfica y pictórica, pero también escénica y performática, pues es la propia Sherman la que representa todos los personajes y construye sus escenarios. Sherman articula sus imágenes a partir de otros modos de hacer imágenes, y es por ello que sus fotografías se

alejan de aquellas que habitualmente encontramos en el terreno del arte. En este sentido, el juego de Sherman no es tanto con la crítica a un sistema de poder, sino con la representación y la ficción. Es ello lo que le da a sus imágenes esa capacidad de trastocar ciertos dispositivos visuales. Los *History Portraits* no son fotografías de personas reales, sino fotografías que presentan ciertas escenas de tipo pictórico evidentemente fabricadas, construidas.



6. Cindy Sherman, *Untitled #223*, 1990



7. Cindy Sherman, *Untitled #224*, 1990



8. Cindy Sherman, *Untitled #228*, 1990



9. Cindy Sherman, *Untitled #225*, 1990



10. Cindy Sherman, *Untitled #205*, 1989

De hecho, la propia Sherman ha afirmado en varias ocasiones que su trabajo no está motivado por intenciones “políticas”. En una entrevista con Wilfried Dickhoff la artista afirmaba: “...[s]iempre me sorprende de las cosas que la gente lee en mis fotografías, pero también es algo que me divierte. Mis intenciones no son ni feministas ni políticas. Intento poner dobles o múltiples significados en mis fotos, lo cual puede dar lugar a una variedad mucho más grande de interpretaciones¹³” (2000: 227). Asimismo, la artista ha reconocido que el punto de partida de su trabajo no es una intención crítica o una sospecha respecto a las imágenes del arte o la cultura de masas, sino un gusto por experimentar con el disfraz. En una entrevista, Sherman explica:

Cuando era niña me disfrazaba para divertirme, tenía un baúl lleno de vestidos viejos y jugaba poniéndome toda la ropa que encontraba en él. De hecho, tengo una foto en la que estoy disfrazada de viejecita, es de cuando tenía diez años. Recuerdo que bajé al sótano, me puse aquella ropa antigua y me coloqué unos calcetines alrededor de la cintura para que pareciera que tenía las tetas colgando. Por último me maquillé mucho para parecer la ancianita perfecta. Creo que ya desde niña tenía una idea distinta del disfraz que las otras niñas de mi edad. Yo no quería ser una bailarina o una novia, sino que buscaba más bien el lado perverso del disfraz. Quería convertirme en una vieja, o introducir un pequeño monstruo tras una imagen, no tenía nada que ver con ser una guapa modelo o el típico estereotipo. (Sherman en Toucedo, 2006)

Es en gran parte de esta percepción diferente del disfraz aunada al uso de tecnologías como la fotografía y de imaginarios como el de la historia del arte o el cine que Sherman

¹³ La traducción es mía.

comienza su experimentación artística. Asimismo, resulta relevante la manera en que Sherman articula su trabajo, no a partir de una idea o una intención premeditada, sino de una búsqueda que podría definirse como instintiva. Esto nos habla de que no hay una intención de anticipar el sentido o el efecto de sus imágenes y por lo tanto de prescribirle al espectador qué es lo que debe ver o pensar.



11. Instantánea de Cindy Sherman (izquierda) y su amiga Janet Zink disfrazadas como ancianas, 1966

Como bien señala Betsy Berne en una entrevista realizada para el blog del Tate Modern en junio de 2003, Sherman es una artista que trabaja “intuitivamente”. En la

entrevista, Berne conversa con Sherman para descubrir que más que tener una intención clara antes de producir sus series, la artista comienza por experimentar con pequeñas piezas de ropa, prótesis, maquillaje, etc. hasta que una idea comienza a tomar forma. Esta es también la razón por la que Sherman aparece en prácticamente todas sus fotografías y no utiliza a otras personas, y no, como proponen algunos críticos, porque quiera hacer evidente la artificialidad de las identidades contemporáneas o la fragmentación del yo. Como explica la artista a Berne:

Traté de usar miembros de mi familia, y una vez le pagué a un asistente, pero incluso cuando le estaba pagando a alguien quería atravesar corriendo el estudio y sacarlos de ahí. Sentía como si les estuviese imponiendo algo. También tenía la sensación de que se divertían, pensando hasta cierto punto que era como Halloween o jugar a disfrazarse. Los niveles a los que trato de llegar no tienen nada que ver con la parte de divertirse. Me da cuenta igualmente, de que yo misma no sé exactamente lo que quiero de una fotografía, y por lo tanto es difícil comunicárselo a alguien, sin importar quién sea. Cuando hago el proceso yo misma en realidad utilizo el espejo para evocar algo que aún no sé hasta que lo veo¹⁴ (Berne, 2003).

De este modo, no podríamos decir que hay un mensaje o una intención “política” previa que la artista quiera expresamente transmitirle a los espectadores, ni tampoco un discurso crítico que quiera articular para denunciar ciertas problemáticas sociales. Retomemos de nuevo el caso de los *Untitled Film Stills* (1977-1980). En ellos, ciertamente

¹⁴ La traducción es mía.

encontramos una serie de personajes femeninos que remiten a los estereotipos del cine de los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, más que denunciar la construcción de estereotipos de género o mostrar, como afirmara Krauss, que la fotografía es un espacio de simulacros, destaca, al igual que en los *History Portraits*, la capacidad de Sherman para integrar distintos modos de hacer imágenes, estableciendo relaciones distintas entre formas y significados. Sus *Film Stills*, como bien apuntaba Rosalind Krauss, no son copias de ningún filme en particular, pero sus personajes, más que partir de una intención “política”, son parte de la afición de Sherman por disfrazarse, por devenir múltiples personajes que es capaz de reproducir hasta en sus más mínimos detalles.

De nuevo, la falta de intención política de Sherman se hace evidente en la manera de producir su trabajo. En el catálogo de los *Film Stills* publicado por el MOMA, la artista cuenta cómo surgió esta serie mientras vivía en una residencia en Nueva York con otros artistas, y cómo su experimentación con el disfraz precedió al surgimiento de la misma:

Usualmente estaba en mi estudio haciendo algún personaje y luego salía caracterizada para unirme a las fiestas. Había puesto toda esta energía en el maquillaje y pensaba, ¿por qué desperdiciarlo? Hay una foto de mí como Lucille Ball de esa época; tenía una peluca que me recordaba a su estilo de cabello. Michael Zwack tenía una cabina de fotos en su estudio y fui allá para documentarla. Por lo tanto, mucho antes de los *Film Stills* ya me estaba utilizando a mí misma en el trabajo, convirtiéndome en personajes, incluso cuando a veces no había ni siquiera pensado en cómo documentarlos. Era como hacer bocetos, jugaba con el maquillaje por un rato sólo para ver a dónde me llevaba¹⁵ (2003: 5).

¹⁵ La traducción es mía.

Es por ello que la artista afirmaba no tener ninguna intención política al realizar los *Film Stills*, como explica la propia Sherman: "...[n]unca pensé en lo que estaba haciendo como político. Para mí significaba sacar lo mejor de lo que me gustaba hacer en privado, que era disfrazarme" (2003: 12). Hay pues en los *Stills* un guiño evidente a lo cinematográfico, pero no tal vez en cuanto un imaginario o serie de representaciones que hay que desmitificar, sino como un *modo de hacer* imágenes y crear personajes con el que Sherman podía experimentar. La crítica a los estereotipos femeninos o el espacio simulacral de la fotografía no estaba presente en la intención de la artista. Asimismo, en los *Film Stills*, Sherman emplea la fotografía para remitir no a eventos o situaciones reales, sino a la ficción cinematográfica, creando esas diferentes capas de ficción o artificio que caracterizan su trabajo.



12. Cindy Sherman, *Untitled (Lucy)*, 1975.



13. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #14*, 1978.



14. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #18*, 1978.

Los *Film Stills* se asemejan en este sentido a algunos de sus trabajos iniciales, como *A play of selves* (1975), y *Murder Mystery People* (1976), en los cuales el objetivo era

personificar ella misma a toda una serie de personajes de ficción y ensamblarlos en un cuadro narrativo. Como explica Sherman:

Justo antes de venir a Nueva York estaba haciendo recortes, elaboradas muñecas de papel que luego ensamblaba en un cuadro narrativo. Me vestía de diferentes personajes femeninos y masculinos, posaba, me fotografiaba, imprimía la foto a la escala en la que iba a aparecer en el cuadro, cortaba la figura y la utilizaba en pequeños escenarios. Había una actriz principal, un actor principal, un director – personajes genéricos de un filme de misterio de Hollywood. Era como hacer el *storyboard* de una película; de hecho tomé la idea de mi curso introductorio de filme¹⁶ (2003: 6).



15. Cindy Sherman, *A play of selves*, 1975.

¹⁶ La traducción es mía.

Asimismo, Sherman narra cómo le gustaba trabajar sola para poder estar en control de cada elemento de su trabajo. Su intención era hacer pequeñas narrativas pero sin utilizar a otras personas, y la manera en que lo hacía por medio de recortes no sólo era complicada, sino que también le parecía demasiado “femenina”, pues parecían muñecas de papel. La solución que encontró fue la de sugerir el elemento narrativo fuera del marco de la imagen. Mientras deambulaba por el estudio de un amigo que trabajaba para una revista, Sherman se encontró con pilas de fotografías que describe como “casi *soft-porn* y un poco cursis”, y en las cuales “era difícil saber lo que sucedía (...) ya que resultaban totalmente ambiguas” (2003: 6). Esto le resultó fascinante, pues resolvía su problema de introducir un elemento narrativo sin involucrar a otras personas en su trabajo, sólo sugiriéndolos fuera del marco de la imagen.

De este modo, el emplearse a ella misma en sus imágenes y el retomar estereotipos femeninos del cine, no responde tanto a una intención crítica y teórica, sino a cuestiones técnicas que resultaban convenientes para concretar ciertas ideas, como la de introducir una narrativa ambigua en la imagen fotográfica. En los *Film Stills* como en los *History Portraits*, la inspiración para sus personajes eran otras imágenes, que obtenía tanto de la televisión o las revistas como de libros: “[t]enía amigos que trabajaban en Barnes & Noble y traían a casa libros baratos de cine (...) había libros enteros sobre Garbo, filmes de Europa del Este, filmes mudos, de horror, de las modas en cine. Estos libros eran mis libros de texto, mi investigación. Y por supuesto, sólo estaba interesada en las imágenes” (Sherman, 2003: 8).

Si bien es cierto que hay temáticas importantes que subyacen a las imágenes de Sherman, éstas no surgen de una intención consciente o premeditada de la artista, como ella misma lo expresa: “[s]é que no estaba consciente de ‘la mirada masculina’. Era

simplemente la manera en que estaba fotografiando, la mímica del estilo blanco y negro de películas grado Z lo que produjo la auto-consciencia de estos personajes, no mi conocimiento de la teoría feminista¹⁷” (Sherman, 2003: 8). Lo político, en el sentido propuesto por la teoría crítica, no se encuentra de este modo en la intención de la artista, es decir, no es algo que Sherman busque por anticipado al crear sus imágenes, su intención, pues, no es emancipar al espectador al hacerlo consciente de algo.

Ahora bien, la convivencia en las imágenes de Sherman de distintos modos de representación, nos aproxima a lo que Rancière llama “la imagen pensativa”, y que define de la siguiente manera:

Una imagen pensativa es (...) una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designaría así un estado entre lo activo y lo pasivo (...). Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte (2010: 105).

No es por nada que para hablar de la pensatividad de la imagen, Rancière retome el caso de la fotografía, que considera como “...una práctica que es ejemplarmente ambivalente, entre el arte y el no-arte, la actividad y la pasividad” (2010: 105-106). Podríamos decir que a partir de la convivencia de diferentes tipos de representaciones, Sherman accede a esta cualidad ambigua de la fotografía. Como señala Rancière, la relación entre arte, fotografía y realidad ha sido polémica: mientras autores como Baudelaire la consideraban una amenaza mortal a la potencia de la imaginación creadora y

¹⁷ La traducción es mía.

la invención artística, otros como Benjamin veían la reproductibilidad técnica como el principio de la conmoción del propio paradigma del arte (2010: 106). Sin embargo, de acuerdo con Rancière, esta relación se ha negociado de formas distintas que no responden a ninguna de estas dos visiones.

Por un lado, se ha otorgado el lugar de la pintura a una fotografía que “adopta el formato del cuadro y mima su modo de presencia” (Rancière, 2010: 106). Tal es el caso de las series de la fotógrafa Rineke Dijkstra, quien presenta a individuos de identidad incierta, poco expresivos y dotados por ello mismo de una cierta distancia y un cierto misterio parecido al de los retratos que pueblan los museos (Rancière, 2010: 107). De acuerdo con Rancière, “[e]sos modos de exposición tienden a hacer de la fotografía el vector de una identificación renovada entre la imagen como operación del arte y la imagen como producción de una representación” (2010: 107).



16. Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland*, July 26, 1992



17. Rineke Dijkstra, *Dubrovnik, Croatia*, July 13, 1996

Sin embargo, al mismo tiempo otros discursos asumían la fotografía como “...la emanación singular e irremplazable de una cosa, a riesgo de negarle por ello el estatuto de arte. La fotografía venía entonces a encarnar una idea de la imagen como realidad única resistente al arte y al pensamiento” (Rancière, 2010: 108-109). No obstante, para Rancière, “[p]oner la imagen contra el arte no es solamente negar el carácter de la imagen como objeto de fabricación; es, en última instancia, negar su carácter de cosa vista” (2010: 109). Rancière define entonces la pensatividad de la fotografía, “...como ese nudo entre varias indeterminaciones. Podría ser caracterizada como efecto de la circulación, entre el sujeto, el fotógrafo y nosotros, de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado” (2010: 112).

A nuestro parecer, al no tener la intención de anticipar el sentido ni el efecto de su trabajo, Sherman articula sus imágenes en el ámbito de las indeterminaciones señaladas por Rancière. Es por ello que éstas resultan pensativas, ambiguas, pues no se reducen a un cierto tipo de representación, ni tampoco son una constatación de lo real. En este sentido, como afirma Betsy Berne (2003), Sherman podría ser responsable por el posicionamiento de la fotografía como forma de arte en las dos últimas décadas del siglo XX. Ciertamente, no hay nada en su trabajo que no remita al carácter construido de la imagen, y que la asuma no como emanación de lo real, sino como objeto de fabricación y cosa vista.

En series como *Clowns* (2003-2004) y *Hollywood/Hampton Types* (2000-2002), por ejemplo, Sherman retoma la forma de representación propia del retrato fotográfico, pero no para constatar o representar sujetos reales, sino para devenir una serie de personajes que, como en las fotografías de Dijkstra, son anónimos y de identidad incierta. Sin embargo, los personajes de Sherman son ficticios, no provienen de sujetos reales sino de otras imágenes. Asimismo son construidos por la propia artista a partir de elaborados

disfraces y de la exageración de ciertas poses y rasgos. Como hemos dicho, las imágenes de Sherman no son nunca representaciones de sujetos o eventos reales, de modo que lo interesante no es tanto el objeto fotografiado, sino la manera en que la artista construye sus imágenes recurriendo a distintos imaginarios y formas de representación, en este caso el modo de hacer del retrato fotográfico, la escenificación y el performance en el que la propia Sherman se convierte en todos estos personajes. Esto hace que sus “retratos” sean completamente distintos a los de una fotógrafa como Dijkstra.



18. Cindy Sherman, *Untitled #415*, 2004.



19. Cindy Sherman, *Untitled #424*, 2004.



20. Cindy Sherman, *Untitled #405*, 2000.



21. Cindy Sherman, *Untitled #355*, 2000.

De este modo, la aproximación distinta de Sherman al disfraz y a la fotografía, le da a su trabajo esa cualidad inquietante y provocativa que muchas veces se le ha atribuido. Es esta hibridación de distintas formas de representación y de artificio lo que hace que sus fotografías resulten “extrañas” respecto a otros modos de hacer fotografía, y es en este sentido que ofrecen una configuración distinta de lo visible, pero también de lo decible y de lo pensable: no cabe duda de que el trabajo de Sherman ha provocado nuevas maneras de pensar la fotografía y también de hablar de ella, no sólo de mirarla.

Sin embargo, además de la pensatividad de la imagen, hay a nuestro parecer otro elemento que hace interesante el trabajo de Sherman en cuanto político, y es su aproximación a lo que Rancière denomina “lo intolerable”. Para Rancière, lo intolerable

remite precisamente a aquellas imágenes que suscitan la cuestión de si hay que mostrarlas y cómo mostrarlas, pues generalmente refieren a realidades terribles, sórdidas, inquietantes. Sin embargo, lo intolerable no refiere sólo a los rasgos que en la imagen nos hacen incapaces de mirarla sin experimentar dolor o indignación, sino también a la cuestión de si es tolerable el hacer y proponer dichas imágenes a la vista de otros (Rancière, 2010: 85). De acuerdo con Rancière, el desplazamiento de lo intolerable *en* la imagen a lo intolerable *de* la imagen, ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político.

Generalmente, se da el caso en el arte crítico de que el artista oponga a la bella apariencia espectacular, una imagen de la realidad cruda y brutal que la subyace. Por ejemplo, en *Bringing the War Home* de Martha Rosler, "...[e]l niño muerto era la realidad intolerable oculta por la confortable vida norteamericana, la intolerable realidad que esa vida se esforzaba en no ver y que el montaje del arte político le arrojaba a la cara" (Rancière, 2010: 86). Asimismo, "...[s]e suponía que la imagen del niño muerto desgarrara la imagen de la felicidad artificial de la vida norteamericana; se suponía que abriese los ojos de aquellos que gozaban de esa felicidad a lo intolerable de esa realidad y de su propia complicidad, a fin de comprometerlos en la lucha" (2010: 86). Sin embargo, de acuerdo con Rancière la producción de dicho efecto seguía siendo indecible:

La visión del niño muerto en el bello apartamento de paredes claras y de vastas proporciones es ciertamente difícil de soportar. Pero no hay razón particular para que tal visión haga conscientes a aquellos que la ven de la realidad del imperialismo y los torneos deseosos de oponérsele (...). Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador

(...) debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad (2010: 87).

Esto es lo que Rancière denomina el uso militante de la imagen intolerable, o el montaje político de las imágenes, cuya dialéctica inherente consiste en que “...una de ellas debe jugar el rol de la realidad que denuncia el espejismo de la otra” (2010: 87). Sin embargo, al hacer esto, denuncia también la realidad de nuestra vida como un espejismo en el que la imagen misma está incluida, llevándonos, de algún modo, a la paradoja del poder crítico del arte y a la vez su impotencia para mover a la acción política. Es por ello que Rancière examina algunas obras “..que plantean de otra manera la cuestión de saber cuáles imágenes son apropiadas para la representación de acontecimientos monstruosos” (2010: 96). Una de ellas es la pieza *Real pictures*, del artista chileno Alfredo Jaar.

La pieza de Jaar consta de una serie de cajas negras, cada una de las cuales contiene la imagen de un tutsi masacrado en el genocidio de Ruanda. Las cajas de Jaar están cerradas, de modo que la imagen resulta invisible. Lo único que se puede ver es un texto que describe el contenido de la caja. Para Rancière, el punto importante en este ejercicio, es el hecho de que construye una imagen a partir de lo verbal, señalando una conexión entre lo verbal y lo visual que muchas veces es negada. Para Rancière, el poder de *Real Pictures* es el de “...perturbar el régimen ordinario de esa conexión, tal como lo pone en obra el sistema oficial de la información” (2010: 96).

Es por ello que, de acuerdo con Rancière, para entender el trabajo de Jaar es necesario cuestionar la opinión plenamente aceptada de que dicho sistema de información nos sumerge en un torrente de imágenes que nos vuelve insensibles a la realidad de aquello que

nos presentan. Dicha opinión se sustenta en la tesis de que el mal de estas imágenes es su número, pues su profusión “...invade inapelablemente la mirada fascinada y el cerebro reblandecido de la multitud de consumidores democráticos de mercancías y de imágenes” (2010: 96). Sin embargo, si bien esta visión se pretende crítica del sistema de información, está de hecho en perfecta concordancia con él. Como bien explica Rancière:

...los medios de comunicación dominantes no nos ahogan de ninguna manera bajo el torrente de las imágenes que testimonian masacres, desplazamientos masivos de población y otros horrores que constituyen el presente de nuestro planeta. Muy por el contrario, ellos reducen su número, se toman buen cuidado en seleccionarlas y ordenarlas. Eliminan en ellas todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración redundante de su significación (2010: 96-97).

Para Rancière, la imagen es “...un elemento dentro un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común” (2010: 102), y no cabe duda de que el sistema de información es un “sentido común” de esa especie, es decir, “...un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido” (2010: 102). De este modo, el horror no es banalizado porque veamos demasiadas imágenes de él, sino, por el contrario, porque lo que vemos son los rostros de gobernantes, expertos y periodistas que se otorgan el derecho de hablar acerca de ellas, que nos dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. De acuerdo con Rancière:

...vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos

mismos la palabra. El sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de “descifrar” el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que no cualquiera es capaz de ver y de hablar (2010: 97).

Es por ello que el trabajo de Jaar constituye una manera distinta de abordar lo intolerable de la imagen, difiriendo de la manera en que lo presenta el sistema oficial de información, dándole nombre y voz a los cuerpos anónimos que en dicho sistema no los tenían. Como bien señala Rancière, “[e]l problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones” (2010: 102). Es aquí en donde encontramos la actividad política del trabajo de Jaar, y no en la intención de hacer ver a los espectadores una realidad brutal que les queda oculta por medio de la oposición de una imagen real y otra que es pura apariencia.

A su vez, la creación de estas nuevas relaciones entre palabras y formas visibles, entre formas y significados, constituye para Rancière el trabajo de la ficción, la cual “no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (2010: 102). De este modo, “El problema es saber (...) qué clase de sentido común es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de tal o cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción” (2010: 102).

Ahora bien, retomando el ejemplo de Jaar y las consideraciones de Rancière respecto a lo intolerable, podríamos decir que en el trabajo de Sherman la cuestión de lo intolerable pasa por un trabajo de ficción y no por una oposición de la imagen real y la imagen que es pura apariencia. Un ejemplo es la serie *Centerfolds* (1981), en la cual Sherman retoma el formato de las páginas centrales de las revistas para caballeros, pero para presentar mujeres en situaciones totalmente distintas. En lugar de las poses y los escenarios sensuales, de los cuerpos desnudos y las miradas sugerentes, Sherman nos presenta chicas un poco tristes, sumidas en sus pensamientos. Parecieran mujeres que, de algún modo, se encuentran muy vulnerables. Los personajes de Sherman difieren así radicalmente de los de la prensa masculina, y nos muestran una forma distinta de ver “lo femenino” tal como lo articula este sistema de información. De acuerdo con la propia Sherman:

En aquella época cualquier mujer era una especie de modelo, pero no un modelo en el sentido positivo, como fuente de inspiración, sino un estereotipo frustrante porque reflejaba lo que se esperaba de ti como una chica joven que se transforma en mujer. Las actrices de Hollywood formaban parte de este panorama a través de la televisión (...) Mi intención era que un hombre que abriera la revista para encontrar algo digamos, lascivo, se sorprendiera con la imagen de una mujer que tal vez podría ser una víctima, y le hiciese sentirse como un violador. Cuando hice las fotos no pensaba en las mujeres como víctimas, pero sí quería potenciar la vergüenza del que no tiene la conciencia limpia. Creo que es la primera vez que pensé conscientemente en la mirada masculina (Sherman en Toucedo, 2006).

Centerfolds es tal vez la serie que más acerca a Sherman a la crítica feminista de la representación de las mujeres en los medios de masas, y tal vez es donde la artista tiene una

intención previa más clara respecto a lo que quiere presentar. Lo intolerable en este caso sería la sordidez o la lascivia de las imágenes de la prensa masculina. La manera en que Sherman se aproxima a ello no es precisamente oponiendo una imagen de la realidad a la imagen del espectáculo, sino presentando, en el mismo formato, unas ficciones distintas, configurando de otra manera los personajes y los escenarios que constituyen dichas imágenes. Asimismo, lo político en este tipo de imágenes sería sin duda el hecho de que muestran quién puede mirar, y cómo, y quién por el contrario funge como simple objeto de la mirada y no tiene la capacidad de articular la manera de ver o de ser visto. En la prensa masculina no son las mujeres quienes hacen las imágenes, sino simplemente quienes posan para ellas, en el caso de Sherman es ella misma la artífice de sus imágenes.

Como Alfredo Jaar, Sherman crea entonces una comunidad diferente entre las formas y las significaciones de los imaginarios que retoma, desarticulando el sentido común creado por esos dispositivos visuales. Como señala Rancière respecto al trabajo de Jaar:

El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo (2010: 99).

Sin duda, la atención que merecen los cuerpos presentados en *Centerfolds*, no es la misma que la dirigida a los cuerpos presentados en la prensa masculina. Es en este sentido que Sherman trastoca el dispositivo de visibilidad en que se presenta al cuerpo femenino como objeto de la mirada y el goce sexual masculinos.



22. Cindy Sherman, *Untitled #86*, 1981.



23. Cindy Sherman, *Untitled #89*, 1981.



24. Cindy Sherman, *Untitled #93*, 1981.

Asimismo, la cuestión de lo intolerable se trata en otras series como *Sex Pictures* (1992), en donde encontramos el tema de la sexualidad y el cuerpo como tabúes culturales y objetos de la censura. De acuerdo con el artículo que le dedica a Cindy Sherman la galería francesa *Jeu de Paume* en su página web, al momento de crear esta serie, había en los Estados Unidos una fuerte controversia sobre la legislación de la censura y la definición de la obscenidad en el arte, desatada en parte por el trabajo de Jeff Koons y su esposa del momento, la actriz porno Cicciolina (cita?). Sin embargo, para Sherman era también una manera de salir ella misma de sus imágenes y utilizar una serie de prótesis y partes artificiales de catálogos médicos que había descubierto recientemente (Sherman en Berne, 2003).

No cabe duda de que la cuestión del modo en que se presentan la sexualidad y el cuerpo en la imagen constituye uno de los objetos fundamentales de la censura, la cual define lo que resulta aceptable y lo que no lo es, lo que es admisible y lo que resulta obsceno. En otras palabras, la censura como elemento que podríamos llamar “policial” respecto a lo que puede verse, decirse y pensarse, a lo que puede presentarse y cómo puede presentarse, construye a la sexualidad y el cuerpo como elementos de una cierta distribución de lo sensible y opera sobre lo que puede decirse y pensarse. De este modo, como vimos en *Centerfolds*, el cuerpo no es siempre el mismo, sino que depende del dispositivo visual a partir del cual se le presente.

Sin embargo, si bien las imágenes de *Sex Pictures* pueden resultar grotescas o sórdidas, lo primero que destaca en ellas es que no hay cuerpos reales. Los cuerpos, si bien articulados de maneras lascivas, “carnales”, son artificiales: se trata de prótesis médicas, maniqués y juguetes desmembrados que se exhiben en poses y situaciones que, si bien remiten al cuerpo como dispositivo sexual, presentan el deseo sexual como algo opaco,

oscuro, tan artificial como los cuerpos plásticos que nos presenta Sherman. Podríamos decir que, de algún modo, el censurar cierto tipo de deseo sexual genera a la vez una especie de avidez por el mismo, dando lugar a lo que consideramos como abyecto o pornográfico. Es por ello que, a nuestro parecer, la manera en que Sherman presenta unas imágenes lascivas en las que los “cuerpos” precisamente no son reales, trastoca la cuestión de la censura y de la manera de construir el cuerpo como un elemento cuya visibilidad debe regularse.



25. Cindy Sherman, *Untitled #215*, 1992



26. Cindy Sherman, *Untitled #259*, 1992



27. Cindy Sherman, *Untitled #264*,
1992



28. Cindy Sherman, *Untitled #250*,
1992



29. Cindy Sherman, *Untitled #263*,
1992

Como proponía Rancière, la cuestión aquí es saber cuál es el dispositivo de visibilidad a partir del cual se presenta al cuerpo y qué tipo de atención provoca, y nos parece que Sherman, al emular las imágenes que son objeto de la censura –a saber, aquellas que presentan al cuerpo desnudo y expuesto en todas sus partes, incluyendo las *sexuales*– pero utilizando otro tipo de cuerpos, establece otros vínculos entre las formas y los significados respecto al tipo de atención que la censura le dirige al cuerpo. De algún modo, lo que resulta obsceno no es el cuerpo mismo, sino la manera en que se lo presenta. De este modo, nos parece que lo que Sherman retoma en esta serie es precisamente la cuestión del cuerpo como objeto de la censura, y de la censura como dispositivo a partir del cual se regula la visibilidad y el sentido común respecto al cuerpo.

Por último, si como afirma Rancière, “...el trabajo crítico (...) es también el que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto. Es, en suma, un trabajo que, en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, reexamina su actividad” (2010: 78-79), bien podría afirmarse que el trabajo de Sherman es un trabajo crítico y político en este sentido. Al examinar el modo en que la artista trabaja y las preocupaciones que mueven su experimentación artística, queda claro que Sherman no se preocupa por prescribirle al espectador lo que debe ver o pensar, en todo caso, se preocupa por dejar un marco de ambigüedad que dé pie a múltiples interpretaciones. Como sabemos, las lecturas del público pueden ser sumamente variadas y son, en todo caso, indecidibles. Es tal vez por ello que, cuando al final de su entrevista, Betsy Berne le preguntaba: “¿Crees que a los espectadores les gustan los retos o que prefieren que se les diga qué pensar?”, Sherman respondía simplemente: “¿Sabes qué? En realidad no me importa” (Berne, 2003).

Conclusiones.

A lo largo de este trabajo, nuestro objetivo ha sido abordar dos maneras de aproximarse a la cuestión del arte político para señalar algunos alcances y limitaciones en la discusión teórica que existe al respecto. Por una parte, hemos intentado mostrar que si bien la concepción que surge de la teoría crítica resulta decisiva para comprender su problemática, es necesario también discutir algunos de sus presupuestos para superar las limitaciones que ésta impone al potencial político del arte en algunos puntos importantes. Como vimos, al querer anticipar el efecto de la obra en el espectador, esta noción nos lleva a una paradoja que nos obliga a admitir, por una parte, que si bien el arte tiene poder es también impotente, y por otra, que su potencial político está destinado a desaparecer al ser integrado al sistema de poder que critica.

Es por ello que nos pareció importante retomar la aproximación de Rancière respecto al espectador emancipado, pues como vimos, el sólo hecho de considerar que el espectador no es pasivo transforma totalmente la manera en que podemos concebir el arte y sus posibilidades políticas. Las reformulaciones de Rancière nos parecieron pertinentes para resolver algunas cuestiones respecto al potencial político de un trabajo como el de Sherman, pero es sin duda un aparato teórico que nos permite ofrecer una lectura distinta respecto a muchos otros trabajos que, no por no tener la intención expresa de ser “políticos” dejan de tener un efecto sobre la manera en que se configura nuestra sensibilidad y el terreno común en que la compartimos.

Un trabajo como el del artista brasileño Ernesto Neto, por ejemplo, puede resultar político no porque el artista critique un sistema de poder, sino por la manera en que ofrece experiencias sensibles distintas, como en el caso de su pieza *Cielo bosque*, de 2013 instalada en 2014 en el Museo Guggenheim de Bilbao, la cual consiste en un conjunto de asientos colocados en el suelo en forma de círculo que invitan al asistente a formar parte de una comunidad que se improvisa a cada momento. A un costado del círculo hay a disposición de cualquiera una mesa con instrumentos musicales: una guitarra, percusiones, sonajas, etc., además de una serie de olores que se desprenden del techo y que impregnan la sala, invitando a participar al público en una experiencia multisensorial y colectiva en la que interactúan unos con otros.



30. Ernesto Neto, *Cielo bosque*, 2013, Colección del artista.
Museo Guggenheim Bilbao, 2014.

Asimismo, nos pareció que la aproximación de Rancière expandía las posibilidades políticas a todo el campo de la estética entendida en términos de sensibilidad, de modo que no sólo el arte o la reflexión teórica, como proponía Buck-Morss, podían ofrecer puntos de partida para la activación política del espectador, sino que prácticamente cualquier imagen, experiencia, sonido, etc. podía resultar un punto de partida para una reconfiguración de lo sensible. De este modo, el cine, la música “comercial”, la moda, la publicidad, y toda una serie de terrenos que antes constituyeron el enemigo del arte político, podrían resultar tan políticos como el arte.

Adicionalmente, en lo que respecta a la pérdida de eficacia política del arte, podemos asumir desde una concepción como la de Rancière, que un trabajo artístico no pierde su eficacia o su calidad transgresora de manera gradual, pues una obra puede suscitar nuevas configuraciones de lo sensible en espectadores distintos, en distintos momentos. No debemos limitar su potencial político a un efecto único que responda a la intención del artista en un momento determinado, al formar parte del terreno de lo político, es decir, de lo sensible común, un trabajo artístico puede ser retomado por cualquiera, en cualquier momento y traducido según su particular experiencia. El efecto político del arte no depende de las intenciones del artista, el curador o el crítico, y por lo tanto no se limita a ellas ni se pierde con ellas. Es la obra como elemento independiente, como distancia estética entre el espectador y el artista, la que funge como dispositivo de reconfiguración de lo sensible dependiendo de cada espectador.

De este modo, más que negar la importancia y la pertinencia de la teoría crítica, que ha demostrado ser fundamental en la aproximación teórica al arte, y particularmente al arte político, se trata de considerar otras posibilidades teóricas que nos permitan concebir de

otro modo la política, la estética, y por lo tanto el papel político del arte. Como bien señaló Rancière, es necesario renovar nuestra confianza en las posibilidades políticas del arte, no como herramienta para la lucha contra un sistema de poder, sino como herramienta de reconfiguración de lo sensible, como posibilidad de ofrecer configuraciones nuevas de lo que puede verse, decirse y pensarse, asumiendo que el espectador es siempre activo y no un ente pasivo y alienado. Al reexaminar la actividad propia del espectador, el terreno político del arte se expande enormemente.

En lo que respecta al trabajo de Cindy Sherman, nos pareció importante evidenciar que si bien es posible hacer una lectura desde la teoría crítica, que nos muestra elementos fundamentales que subyacen a su obra como el género, la crítica a un sistema de información, la cuestión de la representación, la identidad, etc., era también posible retomarlo desde una perspectiva distinta. Nuestra intención era ofrecer, en última instancia una lectura de su trabajo que no lo condenara a la sospecha debido a sus colaboraciones con las grandes instituciones del arte, el mercado de lujo o la cultura de masas, o que estableciera que su potencial político perdía vigencia con el paso del tiempo, al convertirse en convención.

Por último, queda sólo señalar que la pregunta de Buck-Morss no pierde vigencia, el plantearnos qué es el arte político o cuáles son los vínculos entre política y arte, no es una pregunta que encuentre una respuesta definitiva. La manera de concebir y vivir lo político y lo estético, y por lo tanto de pensar sus relaciones, seguirá sin duda transformándose y dando lugar a reflexiones nuevas. El plantearnos constantemente esta pregunta generará sin duda nuevas aproximaciones y reformulaciones respecto a lo que es el arte y su pertinencia en un tipo de sociedades como en las que ahora vivimos.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. “La industria cultural”, en *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Berne, Betsy. "Studio: Cindy Sherman". TATE, junio 2003: sin paginación. Tate Modern. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-cindy-sherman>.
- Buck-Morss, Susan. “¿Qué es el arte político?”, en *inSITE97. Private time in public space / Tiempo privado en espacio público*. San Diego / Tijuana, 1997.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Dickhoff, Wilfried. “Cindy Sherman: Portraits of Becoming Ano(r)mal”, en *After nihilism: essays on contemporary art*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Echeverría, Bolívar. “Introducción: arte y utopía”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Editorial Itaca, 2003.
- Fabelo Corzo, José Ramón. “Walter Benjamin y la encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica”, en *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*. María Cristina Ríos Espinosa (Comp.) Cuadernos AMEST 2, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, A. C., México, 2013, pp. 211-236. (ISBN: 978-607-9088-40-8).
- Foster, Hal. “Introducción al posmodernismo” en *La Posmodernidad*. Hal Foster (ed.) Barcelona: Kairós, 2002.

- Gibbons, Alison. "Cindy Sherman Breaking the Mould : Postmodernism and its challenge to older conceptions of individual, sexual and social identities". Non-Fiction, online literary magazine, 2013: sin paginación. University of Sheffield, Department of English Literature.
<http://www.route57.group.shef.ac.uk/2nfalisongibbons2.html>
- Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1995.
- Jeu de Paume, *Cindy Sherman*. Septiembre 2012, n. f.
<http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=156&lieu=1&idDoc=254>
- Krauss, Rosalind. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.
- Krauss, Rosalind. "Nota sobre la fotografía y el simulacro", en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Paredes, Diego. "De la estetización de la política a la política de la estética", en *Revista de Estudios Sociales*, No. 34, diciembre 2009: 91-98.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- Rancière Jacques. *La división de lo sensible*, Antonio Fernández Lera trad. Poderes Unidos Studio. Diciembre 2013, n. f.
<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>
- Sherman, Cindy. "The Making of Untitled" en *The Complete Untitled Film Stills, Cindy Sherman*. New York: Museum of Modern Art, 2003.

- Toucedo, Diana. *The photographer's work* [video]. Realización: The Yas Yas Girl, 2006. Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=Rsz7asUkHFk>
Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=6rTtY50Mo&feature=related>
Parte 3: <http://www.youtube.com/watch?v=iAdYL9yAvdM&feature=related>
- Wallis, Brian. “Qué falla en esta imagen: una introducción” en *Arte después de la modernidad*. Brian Wallis (ed.) Madrid: Akal, 2001.

Imágenes:

- 1: <http://www.artonfile.com/detail.aspx?id=IN-22-05-01>
- 2: <http://dexedrina.blogspot.mx/2010/11/martha-rosler-bringing-back-war-home.html>
- 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29:
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/>
- 11: <http://oscarenfotos.com/category/generos/>
- 12: <http://boingboing.net/2008/12/05/wfmu-art-benefit.html>
- 15: <http://oscarenfotos.com/2012/08/18/cindy-sherman-la-nina-de-los-disfraces/>
- 16, 17: http://www.saatchigallery.com/aipe/rineke_dijkstra.htm
- 30: <http://www.artishock.cl/2014/02/ernesto-neto-el-cuerpo-que-me-lleva/>