

Spheres of Action: Art and Politics

Tomás Peters

Birkbeck, University of London

Londres, Inglaterra

Peter Osborne y Éric Alliez (Eds.) (2013). Spheres of Action: Art and Politics. London, UK: Tate Modern.

Tomás Peters

Para los entendidos en sociología del arte, la frase ‘la sociología y el arte no hacen buenas migas’ se ha transformado en un lugar común. Cuando Bourdieu la pronunciara, frente a una serie de artistas en 1980, quería no sólo discutir mutuas discrepancias, sino que sobre todo develarles —como un *maître*— las condiciones sociales de producción, mediación y recepción de ese objeto sacralizado por la historia del arte, *la obra*. En su presentación, afirmaba que la apreciación de las obra de arte dependía, principalmente, de la distribución desigual de los *habitus* de clase así como también del conjunto de agentes involucrados en su creación y circulación (el campo artístico). Aquellas conclusiones, por cierto, no provenían de un sociológico adepto a las prácticas de la *dérive*. Por el contrario, se sustentaron no sólo empíricamente en su famoso estudio de 1979 *La Distinction*, sino también en una serie de informes sobre el tema.

En tal escenario, las obras de arte parecían estar destinadas al destierro sociológico y ser acogidas por otras disciplinas como la filosofía.

La filosofía del arte, por consiguiente, tampoco establecería buenas *migas* con la sociología. El intercambio reflexivo entre ambas disciplinas adquiriría un estatus de sospecha y despecho común. Parte de esta discusión sería evidente en el libro *Le Philosophe et ses pauvres* (1983) de Jacques Rancière. En su crítica a Bourdieu, Rancière tomaría especial atención a la privación que, por su condición de clase, el ‘trabajador manual’ tendría de la experiencia sensible de la obra de arte. En efecto, para Rancière la estética permite una interferencia en el orden de la *experiencia sensible* del sujeto y ello no puede estar prefigurado por las determinaciones de

clase. Por el contrario, bajo una lógica de la igualdad de las inteligencias, todos los espectadores estarían en condiciones de reconocer en una imagen, en una imagen-en-movimiento, etc., un despertar emancipatorio.

En la actualidad, son varias las sociologías del arte que parecen no interesarse en este tipo de discusiones. Acostumbradas a su *estabilidad* conceptual, han creído constituir parámetros de análisis satisfactorios y suficientes sobre el sistema/campo/mundo del arte. Sin embargo, la contingencia artística y social exigen hacerse nuevas preguntas.

¿Cuál es el rol de la *imagen* en el espacio contemporáneo de la globalización mediática? ¿Cómo entender la relación entre objeto de arte y trabajo inmaterial? ¿Qué relación hay entre surrealismo y terror, representación e inconsciente, terrorismo y arte? ¿Dónde observar y cómo pensar hoy lo político-crítico en el arte?

Durante los años 2005 y 2009, el Centre for Research in Modern European Philosophy de la Kingston University London organizó, en la Tate Modern de Londres, tres conferencias dedicadas a la relación entre *arte y política*. Durante esas conferencias, se reunieron filósofos, sociólogos e investigadores de Alemania, Italia y Francia. El 2013, bajo la edición de Peter Osborne y Éric Alliez —ambos destacados expertos en Adorno y Deleuze, respectivamente—, dichos *papers* fueron publicados bajo el título de *Spheres of Action: Art and Politics*. En su conjunto, este libro no sólo reúne las temáticas, problemas y discusiones sobre arte, política y teoría cultural más significativas de los últimos años en Europa Continental, sino que también aporta importantes elementos de discusión para la actual sociología del arte.

Para llevar a cabo este plan, los editores dividen el libro en tres casos: Francia, Italia y Alemania.

En Francia, ha sido la *imagen* la que ha concentrado la mayor articulación conceptual entre estética, historia del arte, crítica y filosofía del arte. La pregunta filosófica sobre la relación entre imagen y palabra (*forme du visible versus forme de l'énonçable*) continuaría delineando los parámetros del debate en la actualidad. Cuatro filósofos franceses son los encargados de demostrarlo.

En *Notes on the photographic image*, Jacques Rancière retoma el trabajo de Roland Barthes en *Camera Lucida* y despliega, a partir de artistas como Rineke Dijkstra, Walker Evans y Frank Breuer, su tesis sobre la disposición estética de la fotografía. En la fotografía no se manifestaría una información objetiva sobre una situación particular ni tampoco una herida infringida por el *eso ha sido*. Por el contrario, la fotografía ofrecería una idea indeterminada siempre en potencia: es decir, no habría concepto a *mano* que sea lo suficientemente denso como para pensarla, solo sugerencias comprensivas. Así, la imagen estética presentaría una desarticulación de significados (lo visible/invisible) que posibilita un nuevo espacio sensible de entendimiento de lo social. A diferencia de entender la fotografía como un *arte intermedio*, habría que ver/problematizar en cada imagen los diversos órdenes de sentido que ofrece así como también su capacidad estética.

Por su parte, Georges Didi-Huberman abordará, en *People exposed, people as extras*, la figura del extra en las películas como un agente de necesario reconocimiento político. Desde el nacimiento del cine (hermanos Lumière, 1895), la figura del extra —*el figurant*— se ha comprendido como un accesorio: un cuerpo sin rostro que sirve

como escenario para los verdaderos agentes de la historia, los protagonistas. Esta figura menor de la *imagen en movimiento* —cuya cualidad es, para el cine, justamente la de ‘no actuar’— es comprendida por Didi-Huberman como un agente que se debe integrar a la imagen de la Historia (no de una simple historia). Así, afirma, “we must understand that a film might only be politically just when it gives a place and a face to the nameless, to those who have no part in the habitual social representation.”(42).

Body without image: Ernesto Neto's anti-Leviathan de Éric Alliez expone la tensión surgida entre las pieles elásticas, oscilaciones accidentales y cuerpos suspendidos (la obra del artista brasileño Ernesto Neto) y los pilares de la Tierra, la geometría euclidiana, el cuerpo de la *res publica* (el Panteón de París). La exposición de Neto, titulada *Leviathan Thot* y montada en 2006, significó para Alliez una movilización de sentidos que operó más bien como un campo de fuerzas gravitacionales: una *powerful non-organic* life que permitió la intromisión de un mundo otro (kinésico, corpóreo) dentro de un mundo visual de figuración. Poniendo en confrontación dos tipos de operación de conocimiento —modelos hidráulicos y nómicos versus modelos de racionalización territorializada—, Alliez señala: “it is by means of this body without organs, which is in itself a ‘body without image’, that Neto can give body for us, in a certain *Delirium Ambulatorium*, to the (rhizomatic and bioenergetic) subversion of the image of the state machine, the state-form such as it is inscribe on the pediment of the Pantheon.” (60).

En *This is not my body*, Elisabeth Lebovici discute, a partir de la clásica distinción entre visibilidad/invisibilidad en la imagen, cómo la representación reciente del cuerpo femenino —en un contexto caracterizado por perma-

nentes redefiniciones sexuales y de género— ha requerido un nuevo posicionamiento estético-político en el espacio social. En base a una revisión de artistas como Sophie Taeuber, Marie Vassilieff, Carolee Schneemann y Zoe Leonard, Lebovici reposiciona la pregunta por el cuerpo y la imagen como una estrategia de visualización —y revisión crítica— de las maniobras violentas e invisibles que las categorías prefijadas de género imponen, discursiva y visualmente, en el espacio social.

Los trabajos reunidos en la sección dedicada a Italia se enfocan en la relación entre arte y trabajo inmaterial. En el contexto en el cual escriben, por ejemplo, Antonio Negri y Maurizio Lazzarato —ambos traducidos en el libro por el sociólogo Alberto Toscano—, la pregunta por las formas de trabajo inmaterial y producción artística tiene que ver con el consecuente surgimiento de nuevos modos de *producción de subjetividad*. Y esta relación, por cierto, tiene que ver no sólo con preocupaciones filosóficas (alimentadas por Marx, Deleuze y Guattari), sino que también con una nueva problematización política del concepto de estética.

En *Metamorphoses*, Antonio Negri desarrolla una tesis de correspondencias entre, por una parte, las diferentes épocas de actividad artística (estilos, poéticas) y, por otra, las formas de producción capitalistas y la organización del trabajo. Así, tanto los impresionistas como los experimentalistas abstractos, han surgido *dentro* del existente —hoy dominante— modo de producción capitalista, ya sea en actitudes desafiantes hacia él, o directamente de reproducción. En este escenario, el ‘trabajo inmaterial’ jugaría un papel central en el arte. Ciertamente, inmaterialidad en el escenario actual no es posible de comprender como *algo* abstracto. Por el contrario, trabajo inmaterial *significa* algo concreto:

son productos materiales, mercancías y comunicaciones. De hecho, es socialmente organizado a través de redes lingüísticas, electrónicas y cooperativas, así como también es coordinado por movimientos y asociaciones multitudinarias. En otros términos, sería un ensamblaje de cuerpos que, junto a la producción artística, potencia no sólo nuevas posibilidades de activación política sino que sobre todo nuevas formas de vida: “artistic development transforms the abstraction of the social relations in which we are immersed into corporeal figures, releasing the vitality of the flesh into images that move and inflect themselves, in a process of continuous transformation.” (80). En vistas de aquello, el desarrollo artístico actual tomaría lugar cada vez menos en términos inmateriales y se desenvolvería principalmente en términos biopolíticos: el gesto estético asumiría una *decisión ética* en orden a construir un paradigma de lo múltiple, del común.

Bajo las reglas del capitalismo contemporáneo —caracterizado por el control generalizado pero con grados de libertad y creatividad (‘sociedades de seguridad’ (Foucault) con ‘coeficientes de libertad’ (Guattari))—, el arte estaría enfrentado a discutir no sólo su función histórica, sino que también su relación con la economía y la política. En *Art, work and politics in disciplinary societies and societies of security*, Maurizio Lazzarato aborda las transformaciones de las prácticas estéticas, políticas y económicas en la actualidad, y las comprende por su lógica operativa transversal o por su ensamblaje común. Para ilustrar estos problemas, el sociólogo italiano analiza el pensamiento estético de Marcel Duchamp así como también la novela ‘Josefina la cantora o el pueblo de los ratones’ de Franz Kafka. En ambos casos, el autor va demostrando cómo el pensamiento *sobre* lo estético (el rechazo de Duchamp al aspecto

esencial del arte: su condición sublime) se interrelaciona políticamente con la función del artista (su trabajo inmaterial) y el reconocimiento del público a su trabajo (la protección social de la libertad/creación individual en Kafka). Así, no habría posibilidad de separar las esferas artísticas, económicas y políticas, sino que considerarlas en su ensamblaje.

En *The materiality of the immaterial: Foucault, against the return of idealisms and new vitalisms*, Judith Revel vuelve a reforzar las ideas de Foucault sobre el poder y las estrategias de la resistencia en la producción artística contemporánea. En contra de toda tentación metafísica de un *afuera* —o de un margen donde refugiarse—, Revel despliega un análisis sobre cómo, al interior de los engranajes del poder, emergen permanentemente elementos de resistencia ligados al pensamiento estético-político. Bajo esta lógica, la *potencia* de la resistencia estaría dada gracias a su capacidad inmaterial para producir e inventar algo impalpable y concreto, algo material e inmaterial a la vez: deseos, placeres y formas de vidas que ofrecen tanto estrategias estéticas de conflictualidad social como nuevas invenciones del sí mismo.

Si los anteriores textos se habían enfocado en una perspectiva sociopolítica de la estética, en *(T)error and poetry* Franco Berardi lo hace desde la sensibilidad psicológica. Así, gracias a la aceleración infinita de la estimulación informacional actual y la creciente mercantilización capitalista, la mente humana estaría entrando tanto en pánico como en una insensibilización general. Según las necesidades del capital transnacional, el trabajo humano se estaría convirtiendo en un océano de células disponibles para su recombinación productiva. Bajo ese escenario, según Berardi, no es posible utilizar las antiguas estrategias estéticas modernas. El arte ya no es denuncia y compromiso: hoy buscaría, por medio de una *percepción*

estética —sensibilidad y estética— un equilibrio entre ironía y cinismo con el objetivo de suspender, al menos por un momento, la proliferación de psicopatologías.

Si para Francia el foco ha estado en la imagen y en Italia en el trabajo inmaterial, en el caso alemán la atención estaría dada en tematizar el arte *dentro* de lo social. En su generalidad, esta tensión es revisada desde el punto de vista ‘utópico-igualitario’ de las vanguardias y cómo, desde ellas, ha surgido cierta desilusión nihilista. En efecto, para los editores del libro, la reflexión sobre la historia de las vanguardias a través del prisma de la historia de Alemania del siglo XX permite un mayor entendimiento del presente intelectual alemán. Así, por medio de los escritos de Sloterdijk, Weibel y Groys —todos vinculados al Centre for Art and Media in Karlsruhe— sería posible vislumbrar innovadoras formas de una *post-Frankfurtian critical theory*, donde se elaborarían transdisciplinariamente nexos con teorías post-estructuralistas francesas así como también nuevas conceptualizaciones sobre los *medios de los medios*.

En *War on latency: On some relations between surrealism and terror*, Peter Sloterdijk señala que las revoluciones nunca han logrado un cambio total: más bien han permitido una redistribución de la hegemonía simbólica. Ellas han utilizado la figura del terror como una lógica pertinente para atentar contra los consensos totalizantes. Así, la modernidad estética —como el surrealismo— sería un proceso donde la fuerza no se usa contra personas u objetos, sino que contra relaciones culturales no clarificadas o difusas. Es más, sus “ataques” estarían no sólo dirigidos a actitudes generales o categorías pseudo-evidentes, sino que también se propondrían como permanentes (en la búsqueda de lo novedoso, lo por venir, lo innovador). Y es justamente ese su valor histórico:

la pregunta ambigua por su efecto cultural. Hoy en día, empero, las masas modernas estarían bajo un estado de semi-conciencia donde los medios de comunicación — así como en una guerra químico-ambiental— amenazan la totalidad de su existencia. En efecto, para Sloterdijk, vivir en un estado multimedial como el actual se parecería a estar en un *entusiasta palacio de gas mortal*. De ahí la necesidad de transformar y reactivar, en el presente, la tradición histórica de las vanguardias.

Peter Weibel, por su parte, en *Re-presentation of the repressed: the political revolution of the Neo-avant-garde* reelabora la noción política de la neo-avanguardia europea y la reconoce como un claro ejemplo de un *dispositif*: ella transformó el concepto tradicional de imagen —ampliándolo en su temporalidad y espacialidad— así como también su redefinición como una arena de intervención. Usando un modelo psicoanalítico de representación de lo reprimido —donde el arte es una forma racional para tratar con lo irracional, el inconsciente, lo reprimido—, Weibel va revisando los trabajos de Yves Klein, Gustav Metzger, el Vienna Group y el ZERO-group, entre otros, sobre el Holocausto y la bomba atómica —el gran *taboo* de la modernidad. Con ello, la neo-vanguardia no sería una repetición formal de la vanguardia histórica, sino que un arte que explora críticamente la memoria, el olvido, la represión, el trauma y el retorno de lo reprimido.

Finalmente, el texto *The politics of equal aesthetic rights* de Boris Groys señala que el arte y la política están conectadas en un aspecto fundamental: a saber, que ambas son esferas en las cuales se libra una lucha por su reconocimiento. Ciertamente, las vanguardias históricas buscaron establecer un quiebre con las formas privilegiadas de reconocimiento —poder y estética—,

ampliándolas al espacio de lo cotidiano, de lo común, de la igualdad de derechos. Sin embargo, esta lucha por la igualdad no ha sido tan fácil como se pensó. Aun cuando en la actualidad el museo ha perdido su lógica de dominancia cultural, ha surgido un nuevo régimen de dictación de normas estéticas y políticas: los medios de comunicación de masa. Su poder de distribución de imágenes —tanto de artistas, deportistas, terroristas, etc.— ha significado un nuevo desafío para el arte y los artistas. Bajo este escenario, han surgido desafíos curatoriales, de documentación y de exhibición que requieren nuevas *aperturas* y definiciones museo-espaciales.

En conclusión, las esferas de acción del arte son variadas, a veces difusas, comúnmente inoportunas. A ratos, son difíciles de catalogar en esquemas predefinidos. Quizá ahí esté su potencialidad reflexiva: exigen patrones de análisis novedosos y arriesgados. Los artículos reunidos en *Spheres of action* ofrecen, en síntesis, insumos de lectura al problema sociológico del arte.

A diferencia de las escrituras seleccionadas por Peter Osborne y Éric Alliez, ciertas sociologías del arte en Chile no sólo se refugian en conceptos certificados e inamovibles, sino que también podrían sufrir de cierta obsolescencia: no basta con definir las *posiciones* en el campo artístico (Bourdieu) o las *desdiferenciaciones* (Luhmann) de la política en el arte (eso significaría que, cada cierto tiempo, se ‘aplique’ el mismo instrumental de análisis y se ‘actualicen’ los datos). Por el contrario, resulta pertinente para la sociología del arte entrometerse en los encuadres/desenfoques de la imagen o en las secuencias de la imagen-movimiento, entre otros estratos artísticos. Como lo hiciera Rancière con Bourdieu hace algunas décadas atrás, resulta necesario tensionar transdisciplinariamente la reflexividad sociológica del arte y fomentar nuevos puentes de análisis entre la relación política-estética-cultura.