

Desacuerdos fundamentales entre estética y política

Stegmayer, María B. (Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA)

Son muchos los que se refieren al arte actual en el horizonte del nihilismo: ante la potencia disolvente del vacío adelantándose en todas partes, la exigencia radical que habría acompañado tanto la reflexión como la práctica artística en el horizonte de la modernidad estética parece diluirse en la feliz convivencia de lo distinto: un prosaico y placentero consumo de lo bello termina por eclipsar la voluntad alteradora de diferencias que comparecen todas en un mismo plano de homogeneidad. Frente a esto ¿qué le quedaría aún sostener al arte? Si acordamos con Ranciere, por una parte, la experiencia -puramente negativa- de lo *sublime* llamada a soportar ya no la promesa de una emancipación por venir sino la necesidad de testimoniar interminablemente las catástrofes de la historia que, elevadas a un nivel ontológico, manifestarían su fuerza ciega tanto en las formas de dominación como en el inevitable devenir-totalitario de las energías que se quisieron abanderadas de la revolución social. Por otra, y más modestamente, otro conglomerado de prácticas apostaría a recuperar para el arte una función religadora capaz de recrear (y recrearse) en la producción de vínculos sociales y formas inéditas de lo comunitario. Si en la primera línea se ha querido ver una persistencia nostálgica del criticismo moderno en sus tonalidades más pesimistas, la segunda vertiente invocaría, como su contraparte, una afirmación radical del agotamiento de dicho paradigma y de sus figuras y antinomias fundamentales. Así caracterizadas, estas tendencias resumirían para el autor francés cierto presente del quehacer artístico. De todos modos, quizá resulte interesante, tal como propone este autor, desmontar la oposición y revisar el núcleo común que se avizora entre ambas corrientes, operación que lo lleva a afirmar polémicamente que:

“No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida”¹.

Cambiamos entonces el foco de la discusión. En vez de hacer correr la tinta en la constatación minuciosa de copiosos signos de desintegración de lo moderno² (sea en tono celebratorio o apocalíptico) tratemos por una vez de reflexionar acerca de lo que se presenta aquí bajo el signo de una continuidad, o mejor, retomando la reflexión de Franco Rella³, de un *confín*⁴, es decir, de una superposición de temporalidades heterogéneas en cuyo espacio, e irreductibles las unas o a las otras, aún nos movemos. Para Ranciere, en efecto, lo que encontramos tanto en el horizonte de la modernidad como en cualquiera de los nombres con

¹ Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 29.

² Cf. Ladagga, Rainaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

³ Rella, Franco, “La escritura crítica y el pensamiento de los confines”, en *Confines* nro. 6, primer semestre, 1999, p. 215, citado en Antelo, Raúl. “Los confines como reconfiguración de las fronteras” en *Confines* nro. 17, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2005, p. 41.

⁴ En este sentido apunta Franco Rella: “No se trata, sin embargo de un debate sobre lo moderno/posmoderno, sino de preguntarse si estamos de hecho atravesando los confines de lo moderno. Para eso hace falta pensar por figuras, crear un nuevo imaginario, con la salvedad de que, de esa nueva condición, no tenemos la más mera imagen (*Ob. Cit.* p.41)”.

que quieran referirse sus derivas *post*, es una tensión “originaria y persistente” entre lo que él llama “las dos grandes políticas de la estética”, a saber: *la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde*. ¿Cómo se fundamenta y dónde se localiza la tensión? Si seguimos en la órbita de la reflexión de Ranciere es preciso diferenciar, ante todo, entre las políticas estéticas y las estéticas que, sin confundirse con el “arte” (incluso oponiéndose a él) configuran y constituyen la política como espacio del disenso⁵. Se trata más bien de captar sus múltiples modos de interrelación y las formas singulares de su compenetración histórica. Desde esta perspectiva, el ámbito de lo estético podría ser definido como un espacio siempre amenazado (de ahí que su funcionamiento se alimente constantemente de las tensiones entre políticas estéticas que se presentan en términos excluyentes) pero que encuentra su vitalidad, precisamente, en este modo de existencia, por decirlo así, precaria, que lo confronta constantemente con la problemática de sus límites. La activa negociación política de estos últimos supone que aquello que llamamos “arte” junto con la experiencia concreta y diferenciada que le corresponde, se recorte en la forma de un *sensorium*, vale decir:

“una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifica como tal. No hay arte sin una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de la política. La estética es esa división”⁶.

Así, la reconfiguración de los datos de lo sensible que le corresponde al *sensorium estético* asociado al régimen *moderno* de las artes, lejos de haber establecido unidireccionalmente una elevación del arte culto por sobre la cultura popular y sus repertorios estéticos, (asociados masivamente a la forma degradada de la mercancía), es decir, al no-arte, se habría sostenido siempre en un movimiento doble, traslaticio y paradójico de producción de distancia y cercanía (del arte respecto de la vida, de a vida respecto del arte) que no cimientó otra cosa que una activa y siempre ya presente permeabilidad de las fronteras⁷. De ahí que Ranciere insista con que:

“si existe una cuestión política del arte contemporáneo, no es en la clave de la oposición moderno/posmoderno donde podemos encontrarla. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan al “tercio” político, a la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y del no-arte”⁸.

Son muchas las formas y procedimientos que dan cuenta de este juego de intercambios sobre los que se montó y aún se monta el devenir polémico de la estética. Ranciere alude a

⁵ Dice Ranciere: “El disenso no es en principio el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de los diferentes grupos. Es, en sentido estricto, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión”. Cf. Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 29.

⁶ Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 37.

⁷ En palabras del propio Ranciere: “no hay ninguna necesidad de imaginar una ruptura “posmoderna”, que borre la frontera que separaba el gran arte de las formas de la cultura popular. La borradora de las fronteras es tan vieja como la “modernidad” misma (Ranciere, 2005:41)”.

⁸ Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 43.

la práctica vanguardista del collage (y todas aquellas que puedan considerarse deudoras de esta última) como uno de los modos en que se materializó el “puro encuentro de los heterogéneos, certificando en conjunto la incompatibilidad de dos mundos” pero tornando evidente al mismo tiempo, “la conexión causal que liga a uno con otro”⁹.

Seguidamente, nos propone evaluar transformaciones recientes del arte contemporáneo a partir de un desplazamiento respecto de la primacía de la función polémica del “choque”. Presente desde el dadaísmo al arte contestatario de los sesenta, su debilitamiento actual marcaría el deslizamiento de ciertas prácticas hacia una lógica distinta. Y si bien este movimiento no implica que el discurso que permitía identificar y garantizar la práctica crítica del choque haya perdido su fuerza, asistiríamos a una nueva conciencia del espacio de *indeterminación* en que se inscriben las obras del arte actual, indeterminación que como rendimiento productivo que arrojan ellas mismas, operaría una radical *suspensión* del significado y de la *legibilidad*, al menos dentro de las coordenadas habilitadas por el discurso vanguardista de la “forma polemica” referido más arriba, al que por otra parte, en la forma de la identificación/desidentificación y la legitimación/deslegitimación seguirían siendo permeables. En esta misma línea argumental creo, Josefina Ludmer plantea respecto de la literatura que denomina post-autónoma, un pasaje hacia prácticas de escritura que “son y no son políticas”. Las escrituras contemporáneas son producidas y producen a su vez un régimen de significación *ambivalente* que no reconoce las divisiones, ni los modos de representación y sentido que permitían identificar e interpretar a las obras en tanto objetos *polémicos*. Por el contrario, señala la autora, “la ambivalencia cubre todo y obstaculiza o perturba la lectura política”¹⁰.

Me interesa revisar en qué consistiría esta perturbación y de qué modo sintomatiza en el terreno de la crítica literaria y el análisis cultural. Sin ser la única quizá sea Beatriz Sarlo una voz que persiste en denunciar, en varios de sus escritos sobre literatura reciente, el eclipse del choque polémico de los heterogéneos. Lo hace, por ejemplo, cuando se lamenta por la pérdida de “una composición que muestre una distancia, no importa si mínima, entre la narración y el discurso que la presenta”¹¹. Luego de una crítica lapidaria de la novela *kerés coger= guan tu fak* (Interzona, 2005), del argentino Alejandro López concluye:

“Es casi imposible que la literatura produzca hoy un *shock* por el camino mimético. Sin elementos que parezcan completamente inventados, imposibles, el *shock* solo podría

⁹ Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 39-40.

¹⁰ Ludmer, Josefina. “Territorios del presente. En la isla urbana”, *Revista Confines*, nro. 15, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2004 p. 110. Una de las figuras que propone Ludmer para pensar la reconfiguración actual de los regímenes interpretativos es la de la “exposición universal” en que distintas temporalidades se superponen en sincro y en fusión, dando lugar a múltiples e inéditas combinaciones que, al producir un territorio liminar (esa producción del margen que Ludmer llama *isla*) tomando prestadas las palabras de Rella “escapa a todo intento de definición unívoca, y rechaza ser confinado en un valor inequívoco”. Cf. Rella, Franco, “La escritura crítica y el pensamiento de los confines”, en *Confines* nro. 6, primer semestre, 1999, p. 215, citado en Antelo, Raúl. “Los confines como reconfiguración de las fronteras” en *Confines* nro. 17, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2005, p. 41.

¹¹ Pornografía o *fashion*?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” en Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. Los artículos se refieren concretamente a las novelas: *kerés coger?=guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona, 2005, de Alejandro López; *¿Vos me querés a mi?*, Buenos Aires, Entropía, 2005, de Romina Paula; *Nadie Alzaba la voz*, Buenos Aires, Emecé, 1994, de Paula Varsavsky; *Cosa de negros*, Buenos Aires, Interzona, 2003, de Washington Cucurto; entre otras.

acontecer para lectores que nunca hubieran leído otra cosa, para lectores que lean pegados a una moda de grupo, o para lectores sin memoria de la literatura anterior”¹².

Quizá esta recaída en la mimesis que tanto inquieta y fastidia a Sarlo tenga algo que ver con esa perturbación del significado o radical indeterminación de la que hablaba Ranciere hace un momento. ¿Cómo leerla? ¿Al interior de qué *sensorium* sería posible identificar, convalidar, aquello que Sarlo lee en este texto y en otros que no podemos mencionar aquí? Resumamos brevemente los argumentos descalificadores y veamos la sugerente correspondencia con la caracterización que hace Ranciere de algunas prácticas del arte actual. Señala este último que más que a la producción de un valor polémico estas nuevas obras apuntan a la producción de un espacio incierto cuyo objetivo es antes que otra cosa poner en evidencia la fragilidad de los procedimientos de lectura. Lo que provoca la ilegibilidad de ciertas obras es que éstas se recortan como objetos en el mejor de los casos: “inclasificables” (este es un adjetivo que se ha usado para describir a López y su novela/collage; en el peor: “indiscernibles de aquellos producidos por el poder y los medios de comunicación, o por las formas de presentación de la mercancía misma”. Tal como apunta Sarlo al referirse a la novela de López:

“Tapa y contratapa, irresistibles, cumplen con la publicidad que el libro merece. Nadie, por otra parte, podría sentirse engañado, después de pasar por la tapa y la contratapa, al abrir la novela que, además, no es una simple novela. Adentro hay un poco de todo, incluso direcciones de internet donde se pueden ver videos especialmente hechos para acompañar el texto”¹³.

Pero, concluye Sarlo (como si López se hubiese planteado escandalizar o producir un *shock* y fuera necesario advertirle de su impericia) “en realidad ya nada de lo que se agregue al texto de una novela podría asombrar (...) los kioscos [de revistas] están llenos de objetos acompañados de otros objetos, todos ellos diseñados para no parecer “revistas normales”¹⁴. El segundo rasgo puntualizado por Ranciere es que el ensamblaje de los materiales heterogeneos abandona todo registro crítico para convertirse en un positivo resumen:

“el ideal de *kerés coger*, [ironiza Sarlo] es el de una novela construida con los siguientes materiales: recortes de diario (notas de color y noticias policiales), conversaciones en el chat, conversaciones telefónicas, e-mails, páginas de expedientes judiciales. Las responsabilidades del narrador son las de un editor *bricoleur*”.

Un último argumento categórico resume su punto de vista sobre la novela:

“la literatura se vuelve *high fidelity* etnográfica. Socialmente determinados, como si fueran figuras pensadas por un marxista ingenuo, los personajes son delgadas láminas de discurso compuesto respondiendo al fin de ocultar cualquier trabajo de representación. Aplanados

¹² Sarlo, Beatriz. “¿Pornografía o *fashion*?”. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 468.

¹³ Pornografía o *fashion*?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” en Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 465.

¹⁴ Pornografía o *fashion*?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” en Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 466.

por la mimesis lo que se muestra tiene el interés de un reality- show. Si Puig era el *pop*, López es la televisión de estos años: programas donde todos son más estúpidos de lo necesario”¹⁵.

¿Qué es lo que se pretende dejar a resguardo el movimiento argumentativo que sanciona la diferencia entre literatura y moda a partir de una enumeración de pecados, vicios y excesos? Quizá este patrullaje de fronteras se dirija menos al objeto de la crítica (ya que nunca llega a ser un objeto digno de ella) que a cobijar al sujeto que la ejerce. Es evidente que la invocación de la “función polémica del choque de los heterogéneos está siempre a la orden del día en las legitimaciones de las obras, montajes y exposiciones”¹⁶. Quizá sea aquí donde el arte se toca justamente con la política, es decir, con un problema que no compromete a objetos y sujetos ya constituidos sino a la peculiar división de espacio sensible en que éstos se tornan visibles, legibles, según ciertas coordenadas de inteligibilidad. Si dichas coordenadas siguen siendo las de la tradición vanguardista que Sarlo invoca en Puig, entonces no puede decirse que la crítica sortee una trampa que ella misma se tiende desde un principio, trampa que habilita una doble obturación: tanto de la singularidad de López como del mismo Puig, cuya lectura aparece clausurada en el mismo gesto para el horizonte contemporáneo que quisiera ver en sus textos otro tipo de suspenso estético para interrogar desde ese suspenso los vectores más institucionalizados de una tradición, cuyos efectos de lectura en gran medida aún dominantes vale la pena despalzar.

“Nada crítico se alcanza –dice Willy Thayeren un polémico intercambio con Nelly Richard acerca de *Escena de avanzada* y los carriles por los que habría transitado su institucionalización por parte de la crítica- en la reafirmación del vanguardismo contra el eclecticismo del consumo que nivela todo...”. Para Thayer “la posibilidad de la crítica está suspendida para aquellos que, como Richard, “abraza(n) el nihilismo reiterando en este contexto la posibilidad vanguardista de producir quiebres, *cortes significativos*, asignando lugares y jerarquías a sus vecinos, como lo hiciera(n) antaño”¹⁷.

No se trataría, por cierto, de impugnar un vector vanguardista en dichas prácticas sino por el contrario, de interrumpir la absolutización vanguardista que opera un reconocimiento unívoco, negando cualquier reinterpretación que no se realice en esa dirección, cerrando cualquier relación no tradicional con la tradición¹⁸ y, lo que sería aún peor, impidiendo “reabrir una discusión acerca de lo que, al pasar, actúa, viniendo a configurar el aspecto actual y activo de la presencia y de la sensibilidad de hoy día”¹⁹. Esa sensibilidad de hoy día, nos guste o no, es el material degradado, descartado y embarrado del que se nutre y con el que la novela de López compone una lengua singular cuyo “efecto mimético” es producto de las apretadas costuras del escritor cuyo trabajo con la lengua está lejos de la

¹⁵ Pornografía o *fashion*?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías” en Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 467.

¹⁶ Ranciere, J, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p. 44.

¹⁷ Thayer Willy. “Crítica, nihilismo e interrupción. La avanzada después de Márgenes e institución”, *Revista Confines*, nro. 15, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2004, p. 30

¹⁸ Antelo, Raúl, “Los confines como reconfiguración de las fronteras” en *Confines* nro. 17, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2005, p. 42.

¹⁹ Rella, Franco, “La escritura crítica y el pensamiento de los confines”, en *Confines* nro. 6, primer semestre, 1999, p. 215, citado en Antelo, Raúl, “Los confines como reconfiguración de las fronteras” en *Confines* nro. 17, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2005, p. 41.

transcripción etnográfica que le atribuye Sarlo. Si es el horizonte nihilista solo puede ser invocado como el trágico fondo al que irían a parar todos los intentos disruptivos, todas las estrategias alteradoras, es porque su conjuro sirve más a la cristalización de una frontera que a un pensamiento comprometido antes que con las irrenunciables potencias de lo discontinuo y lo crítico en el vacío que con “la trama actual en cuya inmanencia se despliega cualquier voluntad crítica”, menos un evangelio que el *a priori material*, el arranque obligado de la crítica, resume Thayer, del que no es posible eximirse”²⁰ y que empuja a una interrogación que compromete más que nunca al sujeto que la ejerce, por muy progresista que éste se crea, y sobre todo si así se quiere”²¹.

²⁰ Thayer Willy. “Crítica, nihilismo e interrupción. La avanzada después de Márgenes e institución,” Revista *Confines*, nro. 15, Buenos Aires, FCE, diciembre de 2004, p. 30

²¹ *Ibidem*, p. 32.