



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

183

De la estetización de la política a la estetización total. Boris Groys, lector de Walter Benjamin

From the aestheticisation of the politics to the total aestheticisation. Boris Groys, reader of Walter Benjamin

CARLA SERAFINI*

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

carseraf@gmail.com

Recibido: 28 de octubre de 2017

Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

A partir del concepto de “estetización de la política” de Walter Benjamin y las tensiones que establece con el surgimiento de l'art pour l'art, el presente trabajo aborda el análisis de dichas conceptualizaciones desde la perspectiva de Boris Groys y su noción de “estetización total” para señalar que, al igual que la compleja relación que se traza entre estética y política, esta idea también se inscribe en el problema de la configuración y reconfiguración de lo sensible -en términos de Rancière- como un proceso que, lejos de impedir la acción política, forma parte de ella y crea un horizonte para su realización.

Palabras clave: estetización de la política - reparto de lo sensible - autonomía del arte - estetización total.

Abstract:

Based on Walter Benjamin's concept of “aestheticisation of politics” and the tensions it establishes with the emergence of l'art pour l'art, this work approaches the analysis of these conceptualizations from the perspective of Boris Groys and his notion of “total aestheticisation” to point out that, like the complex relationship that is drawn between aesthetics and politics, this idea is also inscribed in the problem of the configuration and reconfiguration of the sensible -in terms of Rancière- as a process that, far from hindering political action, is part of it and creates a horizon for its realization.

* Antropóloga. Becaria doctoral de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Integrante del proyecto UBACyT 20020170100479BA: *Políticas y prácticas audiovisuales. Campos, actores e interacciones desde los '90*, dirigido por la Dra. Susana Sel. Ayudante de 1º de la cátedra Epistemología y Métodos de la Investigación Social de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Keywords: aestheticisation of politics - distribution of the sensible - art's autonomy - total aestheticisation.



1. Introducción

Lejanía que se hace presente. Experiencia que dura un instante. Dimensión metafísica que nos devuelve la mirada. Misterio inaccesible. Dispuesto al interior de una galaxia de definiciones, usos e interpretaciones, que por supuesto no se agota en las mencionadas, el concepto de aura benjaminiano, constelación eterna de un sistema estelar en flujo, emerge como un obstinado y una especie de contraseña filosófica obligada a la hora de analizar la serie de transformaciones que atraviesan al arte en el ágora contemporánea.

184

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin define el aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1979, p. 24). Dicha manifestación irreplicable remite, por un lado, a una coordenada espacio-temporal: un aquí y ahora en el cual la obra de arte se encuentra, ensamblada en el contexto de una tradición viva y cambiante y, por otro lado, a una función específica: la función ritual.

Según Benjamin, esta conceptualización del aura representa el valor cultural de la obra de arte, dado que las creaciones artísticas primigenias tuvieron su primer y original valor de uso al servicio de un ritual mágico o una celebración religiosa. Los objetos de culto utilizados en un contexto ritualizado se consideran únicos y auténticos, y es precisamente su participación dentro de la esfera de lo sagrado la que permite entablar, a nivel de su recepción, una relación de distancia, de inaccesibilidad, por más cerca que de ellos se esté.

Entonces, la obra de arte, en su dimensión cultural, se emplaza como el dispositivo de un ritual en el cual es más importante que la obra sea visible para los dioses más que para los hombres, ya que la obra de arte se manifiesta como expresión de lo sacro.

En ese sentido, el autor sostiene que “es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual” (Benjamin, 1979, p. 26), ya que es ella la que funda la unicidad de la obra artística, esto es, su naturaleza singular e irreplicable, y su autenticidad, o sea, su *hic et nunc*, su origen intrasladable e irreproducible. La experiencia religiosa está imbricada a la experiencia de la originalidad.

De este modo, en las épocas que podríamos denominar pre-modernas, la posición de la obra de arte en cuanto tal era dependiente de la función que cumplía dentro del rito en el cual estaba inserta. Posteriormente, con la secularización de esta raigambre religiosa del aura, la producción artística comenzó a despegarse de su base ritual, que es sin embargo una de las fuentes de donde surge el aura y la autoridad de las obras de arte modernas.

Con este movimiento, es posible precisar el carácter “auténtico” de la obra de arte, su aquí y ahora que la hace irreproducible y que le otorga un valor intrínseco y localizado. Tal como sostiene Benjamin, en la época en la que predominaba la función cultural de las creaciones artísticas, “la imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el

tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes” (Benjamin, 1979, p. 21).

A partir del surgimiento de diversos métodos y medios de reproducción técnica, sobre todo de la fotografía, tuvo lugar una transformación cualitativa de la naturaleza de la obra de arte, ya que la posibilidad de reproducirla implicó la pérdida de terreno tanto de su irrepetibilidad como de su lejanía, al habilitar su masificación y la existencia ilimitada de copias idénticas que permitieron acercar los “originales” de distintas obras de arte a un público y contextos más amplios, desintegrando su aura¹.

Bajo esta condición, Benjamin plantea que la dimensión cultural de las obras de arte entró en tensión con la dimensión exhibitiva: emancipadas de su contexto ritual y su fundamento cultural, las obras de arte aumentaron sus posibilidades de exposición y su valor de culto otrora predominante, que las empujaba a mantenerse ocultas, comenzó a ser reemplazado por su valor exhibitivo.

El desplazamiento de estas dos dimensiones provocó a su vez un corrimiento en la naturaleza de la función del arte. Así como bajo la preponderancia del valor cultural, la función de los objetos de arte mantenía la función ritual de los objetos de culto, y la experiencia estética quedaba subsumida bajo la experiencia de lo sagrado, una vez que el arte se desliga de la esfera sagrada adquiere una función que ya no es ritual sino una función secularizada que le es propia, la función artística, que gradualmente sustrae a la obra de su ocultamiento e incrementa su exhibición, enfatizando sus propiedades estéticas.

A su vez, la liberación de una experiencia puramente estética, que desvincula las “copias” de los “originales” del ámbito de la tradición -aquél contexto vivo y cambiante al que las obras de arte estaban sometidas en el curso de su perduración, y sobre el cual se fundaba su carácter aurático-, dio lugar a la conformación de una temporalidad basada en un tiempo homogéneo y continuo, que introduce una disrupción entre lo reproducido y el decurso de la tradición.

De acuerdo con Benjamin, ante la irrupción de las nuevas técnicas de reproducción y el establecimiento de un tiempo uniforme, repetido ad infinitum, el arte reaccionó con la teoría de *l'art pour l'art*, defendiendo la idea de un arte puro, ajeno a cualquier función o determinación social y dispuesto a diferenciar la esfera de la experiencia estética de la vida práctica y la temporalidad circular a ella asociada.

El autor añade, además, que esa teoría de *l'art pour l'art* implica una teología del arte de la que posteriormente procede una teología negativa. Una teología del arte porque no

¹ Cabe destacar que, como bien sostiene Andreas Huyssen, en otro ensayo de Benjamin puede observarse que el filósofo alemán reconoce que la destrucción del aura no obedeció únicamente al surgimiento de las nuevas técnicas de reproducción, sino que fue también inherente a ciertos procedimientos artísticos, como los de Dadá, que creaban objetos artísticos más ligados a lo individual que reproducibles masivamente (Huyssen, 2006, p. 30). En un tono similar, Peter Burger plantea que, en el caso del dadaísmo, la transformación del carácter completo del arte no es resultado de innovaciones tecnológicas, sino que está mediado por la conducta consciente de una generación de artistas y que el propio Benjamin solo adjudica a los dadaístas la función de precursores (Burger, 2000, p. 73). En palabras de Benjamin: “la fuerza revolucionaria del dadaísmo consistió en poner a prueba el arte en su autenticidad [...] se colocó el todo en un marco. Y así se lo mostró al público. Ved, vuestro marco destruye el tiempo; el trozo más insignificante de auténtica vida cotidiana dice más que la pintura” (Benjamin, 1998, p. 87).

habría un más allá del arte para delimitar la autenticidad de las producciones artísticas. El arte ya no se encuentra sujeto ni deriva de ninguna función o disposición social, moral o utilitaria². Y una teología negativa porque en el contexto de la época moderna se trata de una teología secularizada, en la cual el fundamento ya no es Dios (que ha muerto³) sino el culto a lo bello.

Al respecto, Peter Burger explica que con el movimiento de *l'art pour l'art*, se verifica una especie de vuelta a lo sagrado (o vuelta a lo ritual) en el arte, pero un retorno en el que el arte no obtiene su valor de uso por estar inmerso en un rito, sino por proyectar algo así como un ritual hacia el exterior, a través del esteticismo. La resacralización del arte desplegada por *l'art pour l'art* supone que el arte ya no depende de la religión, pero se pone en el lugar de ella (Burger, 2000, p. 73). La base ritual es remplazada por el culto secular a la belleza.

En efecto, el arte por el arte conlleva el rechazo de cualquier consideración extraestética y desestima todo condicionamiento social, histórico, ético o moral, erigiéndose en un sistema autónomo y autosuficiente. Lo importante en esta concepción del arte es la autonomía y la belleza de las obras y todo lo demás queda fuera. Más aún, de acuerdo con Benjamin, este creciente proceso de estetización no involucra sólo la estetización del arte sino también del ámbito de lo político. Así las cosas, uno de los interrogantes que este planteo postula y que quedaría por ver es si la pérdida del aura y la autonomización del arte también podrían ser comprendidos como pasajes hacia la emancipación del arte y su democratización.

La prueba más tangible de este proceso de estetización acrecentada es, para el filósofo alemán, en la época en la cual escribe, la compleja relación que se traza entre la reproductibilidad técnica, *l'art pour l'art* y lo que él denomina la estetización de la política, dado que el fascismo ve su salvación en que las masas -preocupadas por las condiciones de propiedad que desean suprimir- lleguen a expresarse pero precisamente por la conservación de dichas condiciones, a través del esteticismo de la vida política y la fabricación de nuevos valores culturales.

El traslado del principio de lo bello al dominio de la política es posible según Benjamin porque “los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos” (Benjamin, 1979, p. 55). A la reproducción masiva corresponde la reproducción de las masas y sólo la guerra le otorga una meta a movimientos de masas de gran escala: “[...] sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad” (Benjamin, 1979, p. 56).

La guerra es un levantamiento de la técnica y un medio nuevo para acabar con el aura, y su exacerbación en términos estéticos sirvió para organizar a las masas y asegurar su atención exclusivamente en el valor estético. Benjamin encuentra el fundamento de este argumento en la glorificación de la guerra expresada por el poeta italiano Filippo

² “A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representaremos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. [...] El concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. [...] Pero a pesar de todo, la función del concepto de lo auténtico sigue siendo terminante en la teoría del arte; con la secularización de este último, la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultural” (Benjamin, 1979, p. 27).

³ Retomaré este punto más adelante.

Marinetti, creador del manifiesto futurista que fuera publicado en el año 1909 y del cual el pensador alemán cita en su ensayo un trabajo posterior, acerca de la guerra colonial de Etiopía: “[...] afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada” (Benjamin, 1979, p. 56).

De esta forma, la exaltación de los criterios de *l’art pour l’art* y su idea de un arte absolutamente autónomo sedimentados en la praxis bélica y/o política habilitan una doble condición: por una parte, aquella referida a que el arte puede llevarse a cabo sin importar sus consecuencias y aunque el mundo perezca con él (*Fiat ars, pereat mundus*) y, por otra, aquella vinculada a una alteración de las formas de percepción sensorial, evidenciada en el hecho de que la humanidad o las guerras ya no se presentan como un espectáculo dirigido hacia los dioses olímpicos, sino que se han convertido en un espectáculo en y para sí mismas.

De lo antedicho podríamos deducir que la relación entre estética y política propuesta por Benjamin está signada por un carácter negativo, nostálgico y desolador. Sin embargo, en las últimas palabras de su ensayo, el autor sostiene que a la decadencia transformada en un goce estético de primer orden, que responde al esteticismo de la política impulsado por el fascismo, el comunismo contesta con una politización del arte.

Entonces, cabría pensar que de este argumento se desprende que la estetización de la política no sería la única alternativa posible, debido a que junto a ella se despliega una politización de la estética capaz de trascender el concepto del arte por el arte. Sobre todo, si tenemos en cuenta la manera en la que comienza *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, citando el método que utilizó Marx en su análisis de la producción capitalista, en el que describió además de las relaciones fundamentales que constituían dicho sistema, la posibilidad de crear las condiciones que posibilitarían su desaparición.

En otras palabras, más allá de cuál sea el valor actual de los pronósticos marxianos y cuál haya sido su destino, cuestión que no constituye el centro de gravedad del presente trabajo, creo que al respecto es pertinente realizar los siguientes interrogantes en relación a los lazos que unen el arte, la estética y la política en la época contemporánea: ¿es la politización de la estética una forma de abolir la estetización de la política? ¿Se trata de dimensiones que operan de forma simultánea o de fenómenos unidos por una razón de exterioridad?, ¿cuál es la función del arte en lo que se refiere al universo extra-artístico? ¿Problematizarlo o simplemente hacer que luzca mejor?, ¿cuáles son los límites y los alcances de la combinación entre arte y acción política o social?

Considero que unas respuestas posibles para estas preguntas, así como el abordaje de otras cuestiones relacionadas, -respuestas que por supuesto no son cerradas ni concluyentes- pueden ser proporcionadas por el análisis de la lectura que realiza Boris Groys y al que se dedica el siguiente apartado.

2. Estetización artística y estetización de diseño

En su libro *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Boris Groys comienza diciendo que el objetivo de su obra es escribir sobre arte de una manera no estética, pero no porque piense desarrollar una especie de

análisis anti-estético del arte, sino porque la actitud y la experiencia estéticas, para el autor, han estado ligadas por mucho tiempo y por lo menos hasta el siglo XX, a la perspectiva del espectador. Sea del lado del goce o del lado del displacer, el arte siempre estuvo al servicio de educar la mirada, formar el gusto y desarrollar la sensibilidad y el juicio estético de los consumidores de las producciones artísticas. Desde este punto de vista, los espectadores se ubicaban en el lugar de los sujetos receptores de la actitud estética y las obras de arte en el lugar de los objetos proveedores de la contemplación artística.

Esta segmentación que aparecía tan transparente entre artistas y espectadores comienza a resquebrajarse a comienzos del siglo pasado, con el surgimiento y rápido desarrollo de nuevos medios visuales y más tarde con la aparición de Internet, dispositivos que no solamente convirtieron a las personas en objetos de vigilancia sino que, debido a su relativamente fácil accesibilidad, se volvieron el medio a partir del cual las personas pueden construirse como sujetos públicos, visibles e individualizables a partir del uso de las imágenes primero y de las redes sociales después.

De ahí que se produjera una mutación entre la relación numérica y el lugar de los productores de imágenes y sus consumidores y la necesidad de analizar el arte contemporáneo, dice Groys, no en los términos de los consumidores sino en el de los productores, desde el momento en que cada persona puede ser pensada como una creación artística más.

Por consiguiente, según el autor, el arte contemporáneo requiere ser analizado bajo las coordenadas de la poiesis, desde el punto de vista de la producción/creación, en lugar de bajo los lineamientos de la aisthesis o la forma de recepción/afectación, mientras que, en base a estos supuestos, la dimensión política del arte invita a ser abordada menos desde el impacto que pueda tener en el espectador y más allá de los estudios sociológicos que suelen considerar al arte como mera manifestación y reflejo de un determinado contexto social, institución, o fuerza de mercado dados de antemano - ambas miradas estrechamente vinculadas al hecho de que la producción artística haya estado subordinada al consumo artístico-, y más a partir de las decisiones técnicas y políticas que conducen a la emergencia de una subjetividad que organiza el lugar e intervención del yo en el mundo como imagen y diseño de sí.

Groys sugiere que el diseño ha sido considerado hasta el siglo XX como un fenómeno asociado a la oposición metafísico-filosófica entre apariencia y esencia, responsable de ocultar la esencia de las cosas detrás de la superficie de su aspecto. Así, el diseño fue entendido de la misma manera que otras interpretaciones ya clásicas acerca de ciertas prácticas que muestran el rostro aparente de las cosas, y hacen invisible su verdadera naturaleza o exhiben una representación invertida, como la teoría del fetichismo de la mercancía de Marx o el concepto de sociedad del espectáculo de Guy Debord, para quien el espectáculo refiere a una relación social entre personas mediatizada por imágenes, que no es producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes a la Benjamin, sino resultado del modo de producción capitalista, corazón del irrealismo de la sociedad real y modelo de la vida socialmente dominante (Debord, 1995, p. 9).

Sin embargo, el diseño industrial moderno, a decir de Groys, no tiene nada que ver con la creación de una apariencia seductora o falsa que desaparece o invisibiliza la forma y el contenido real de las cosas; el diseño de vanguardia, de acuerdo al autor, se dedicó a

eliminar de las cosas todo aspecto superficial y a revelar su esencia oculta, para poder exponer su verdadera naturaleza, carente de diseño. Ha tenido lugar un cambio de paradigma donde ya no se trata de un diseño destinado a seducir sino de un esfuerzo orientado a la producción del autodiseño.

En efecto, el diseño, como fenómeno del siglo XX, es parte integral de nuestra cultura, ha devenido total y adquirió una dimensión ética en la que la ética se vuelve estética y en la que el sujeto moderno tiene la obligación de asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí, por su presentación estética como sujeto ético, desde que la muerte de Dios, señalada por Nietzsche, sustituyó la importancia que se le atribuía al diseño del alma subordinada a la estética, por el diseño del cuerpo y de los objetos mundanos. “Con la muerte de Dios, el diseño se volvió el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo del hombre” (Groys, 2015, p. 24). Al apelar a la verdad del hombre y de las cosas y manifestarse como su verdad, el diseño se volvió un credo y pasó a ocupar el lugar de la religión: “El diseño ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas” (Groys, 2015, p. 33).

La afirmación de que con la muerte de Dios el diseño pasó a ocupar el lugar de la religión, podría relacionarse con aquello que Benjamin denominó la teoría de *l'art pour l'art*: una teología negativa que si bien no hace referencia directa a la muerte de Dios, alude a la reacción del arte que, en un contexto en el cual el valor cultural de las obras se secularizaba cada vez más y era suplantado por su valor de exhibición, basado en el abandono de la esfera sagrada o ritual y en el énfasis en la dimensión estética y el culto a la belleza, adquirió un status autorreferencial, autosuficiente y sobre todo autónomo.

Este giro, como mencioné anteriormente, fue interpretado por Peter Burger como un movimiento que supuso que el arte, al no depender más de la religión, se emplazaba en su lugar. Según el autor, el desarrollo de *l'art pour l'art* implicó una vuelta del arte a lo sagrado paradójicamente en el mismo momento en el que se liberaba del dominio de lo sacro, dado que por medio del esteticismo el valor del arte dejó de depender de lo ritual y comenzó a proyectar un ritual hacia el exterior (Burger, 2000, p. 73). En la misma sintonía, Groys argumenta: “En el contexto de la modernidad temprana el arte funcionó como un sustituto materialista y secular de las creencias perdidas acerca de lo eterno y el espíritu divino. La contemplación de las obras de arte tomo el lugar de la contemplación del ideal platónico o de Dios” (Groys, 2016, p. 10-11).

Sin embargo, el planteo de Burger acerca de que el arte moderno ocupa el lugar de la religión no puede homologarse a la idea de Groys respecto de que el diseño moderno ocupa el lugar de la religión. Arte y diseño modernos no significan la misma cosa. Siguiendo a Groys, arte, en el sentido moderno de la palabra así como la idea de estetización artística, remiten a la Revolución francesa y a las decisiones tomadas por el gobierno revolucionario francés que, en lugar de destruir los objetos y edificaciones sagrados del Antiguo Régimen, los desfuncionalizó, convirtiéndolos en elementos de contemplación pura. Este acto de destrucción de la función, cancelación de la aplicación práctica y supresión de la eficiencia de los objetos, es el que define para el autor al proceso de estetización desde la perspectiva del arte, dirigido a la negación y a la reducción a la pura forma de las cosas y es el evento que creó al arte tal como lo conocemos hoy en día (Groys, 2016, p. 60).

Por otro lado, Groys plantea que existe otro tipo de estetización que es la estetización correspondiente a la esfera del diseño, en la cual no se trata de vaciar de contenido y utilidad a los objetos, sino de ampliar y mejorar su apariencia y funcionalidad, para hacerlos más atractivos, mejores e interesantes para los usuarios. Este tipo de estetización es el que predomina en la actualidad, una época en la cual la mayoría de las cosas que utilizamos cuentan con un diseño profesional cuya misión es seducir nuestra mirada.

Proceso de estetización que se extiende a la producción de subjetividad y por supuesto al ámbito de lo político -que es hoy uno de los lugares de excelencia del diseño profesional de la imagen-, pero que se distingue del concepto de estetización de la política formulado por Benjamin, dado que la noción de este último tiene sus orígenes en el arte moderno y no en el diseño.

Con es el todo y más allá de las distinciones existentes entre arte y diseño, considero que la problematización acerca de cuál emplazamiento de ambas dimensiones de la práctica artística pone en juego dos consideraciones: una relativa a que, si bien en el tipo de estetización dominante en la actualidad todo tiene un diseño dispuesto a cautivar nuestra mirada, no se trata de que todo se haya vuelto diseño o que toda relación social sea, como se lee en Debord, un espectáculo, sino que la vida social está diseñadamente mediada y obliga por ello a la producción de un autodiseño permanente.

La otra consideración se refiere al establecimiento del carácter autónomo del arte contemporáneo, junto a las nociones de estetización de la política y politización de la estética que habita. En ese sentido, ¿puede la estetización de la política disociarse o solapar toda existencia social?, ¿es acaso un desvío hacia una forma estética de la política o tiene el potencial de convertirse en una herramienta de lucha?

3. Autonomía del arte, estetización de la política y politización de la estética

Walter Benjamin fue uno de los precursores en lo que respecta a la sistematización de la compleja relación que existe entre el avance de la reproductibilidad técnica, *l'art pour l'art* y lo que él denomina la estetización de la política. Y la configuración que emerge a la hora de abordar las tramas que se tejen dentro de esta enmarañada constelación de conceptos es, nada más y nada menos, que el estatuto de la autonomía del arte.

L'art pour l'art surge como una respuesta del arte frente a la creciente mercantilización de las obras, facilitada a partir de la posibilidad de reproducir técnicamente las creaciones artísticas a gran escala e implica una resistencia por integrar al arte dentro del mundo profano, en un intento por restablecer el aura del arte en el marco del desarrollo de una autonomía estética.

El despliegue de este movimiento dirigido a la autonomización del arte como una esfera independiente de la experiencia cotidiana es inherente a la concepción moderna de la obra de arte, en tanto creación estética ajena a toda lógica o impacto social y habilita la oportunidad de considerar al arte como un producto y una práctica que se pretenden puros. Pureza que, alejada de todo condicionamiento y consecuencia social y erigiendo como bandera al esteticismo exhibe al espacio del arte como el lugar por excelencia de

la contemplación desinteresada, en la cual los sujetos quedan reducidos a ser meros espectadores pasivos de un universo de objetos que cuentan con vida propia.

Uno de los peligros que entraña para Benjamin la total autonomía del arte, abstraída de toda existencia social e impulsada por *l'art pour l'art*, es su transposición al ámbito de la política y la consiguiente importación del criterio de belleza a la guerra, que el autor ilustra con su cita a los textos de Marinetti y que denomina estetización de la política, un concepto que encuentra su realización acabada en el fascismo, sistema que, al llevar a cabo en su diseño político la exaltación en términos estéticos de una guerra que forjó el exterminio de vidas humanas, puso de manifiesto que la autoalienación de la humanidad llegó al punto tal de “vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”.

A partir de este señalamiento acerca de las consecuencias del arte por el arte y su realización en la introducción de parámetros estéticos en la arena política, Groys propone una problematización de las categorías de estetización de la política y de politización del arte, como nociones vinculadas respectivamente al fascismo y al comunismo, tal como describe Benjamin sobre el final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

En ese sentido, Groys plantea que esa oposición se configuraba de un modo más complejo que el declarado por Benjamin, dado que el fascismo, según el autor, también practicaba la politización de la estética utilizando el neoclasicismo, el Novecento y el futurismo para sus objetivos políticos, mientras que en el comunismo por otro lado también se hizo uso de la estética para objetivos políticos, como lo evidencia el constructivismo ruso, movimiento artístico que defendía y elogiaba la belleza no ya de la guerra sino del progreso industrial, y que era apoyado y controlado por las autoridades soviéticas.

Otra complejización de este binomio conformado por la estetización de la política y la politización de la estética, como términos que se dan de forma simultánea y que pueden intercambiarse entre sí, refiere a la manera en la cual Benjamin conceptualiza la estetización de la política, como una forma de abstraerse de u ocultar toda sustancia social, identificada con la seducción y la celebración (Groys, 2015, p. 40).

Si tenemos en cuenta que de acuerdo a Groys la estetización desde la perspectiva del diseño se orienta a mejorar la apariencia de las cosas para aumentar su encanto, podría argumentarse, según el autor que: “Cada acto de estetización es siempre una crítica al objeto estetizado, sencillamente porque este acto llama la atención sobre la necesidad que tiene el objeto de un suplemento para aparecer mejor de lo que es [porque], aunque el diseño hace que el objeto luzca mejor, también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara” (Groys, 2015, p. 41).

Así, el diseño aparece como un mecanismo que genera un efecto de sinceridad y confianza, ya que la superficie diseñada neutralizaría cualquier sospecha sobre la “verdadera” naturaleza de las cosas, ofreciendo una especie de representación invertida. No obstante, este efecto de sinceridad no se crea por la refutación de una sospecha dirigida a la superficie diseñada, sino por la confirmación de esa sospecha porque, para Groys, en un mundo de diseño total, en lugar de la naturaleza y de Dios ahora tenemos

el diseño y la teoría conspirativa. Si sospechamos que hay intrigas ocultas, manipulación, intereses creados etc. detrás de lo que se nos muestra y luego confirmamos que la realidad que yacía detrás era peor de los que imaginábamos, estamos listos para creer y la frase ¡Qué terrible! tiene el mismo significado que ¡Qué cierto! (Groys, 2015, p. 43).

Al mismo tiempo, asociar la noción de estetización de la política a un desvío hacia la forma estética de la acción política, vacía al arte del potencial que tiene como un medio genuino para la lucha política y como herramienta de transformación, ya que al conceptualizar su aplicación como estetizada desde un principio, se la convierte en mero espectáculo o en una práctica que sólo puede experimentarse por medio de la contemplación pasiva vaciada de todo, neutralizando sus efectos.

4. Reparto de lo sensible y estetización total

Esta cuestión nos lleva al planteamiento del activismo artístico, que oscila entre el deseo de trascender los límites del sistema artístico, en nombre del deseo de cambiar las condiciones políticas y sociales dominantes y los intentos por ir más allá del arte, pero no para transformar el mundo sino para hacerlo lucir mejor. Sumado a ello, las aspiraciones de combinar arte y acción político-social han sido históricamente atacadas, sobre todo varias décadas atrás, tanto por los artistas que promueven la idea de un arte puro, como por ciertos militantes políticos que acusan al arte de portar una inutilidad política ontológica.

En la época actual, la situación se complica aún más porque la división del trabajo entre arte y política no es tan clara. Los políticos contemporáneos tienen -como todo el mundo hoy- la responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, deben ocuparse del diseño de sí y tienen un interés vital en la imagen que ofrecen, entonces la política ya está ubicada en el área estética de antemano. El problema no es la competencia o la incompetencia del arte para volverse político, sino que la política ya se ha vuelto arte.

Ahora bien, al referirme a la relación que existe entre arte y política concebida por Jacques Rancière, encuentro que su planteo no tiene tanto que ver con que el arte se vuelva político o lo político arte, ya que el autor francés sostiene que a la hora de abordar la relación que existe entre arte y política o, mejor dicho, entre estética y política, no se trata de dos dimensiones separadas que comienzan a vincularse siempre que una comienza a interferir en la otra, sino que la relación que se traza entre ambas tiene que entenderse como un agenciamiento que sucede entre una estética de la política y una política de la estética, que hace que ambos campos se transformen y se inquieten entre sí.

Lo político para Rancière es un espacio dentro del cual existe un desacuerdo entre dos lógicas heterónomas: la policía, proceso de gobierno que gestiona lugares y funciones fijas de manera jerárquica para los sujetos que instituyen una comunidad, estableciendo un orden de lo visible y lo decible que dispone qué prácticas son visibles y cuáles no, y que decide qué palabras pertenecen al orden del discurso o del ruido, y la política, que reivindica la igualdad, y que consiste en una redistribución del ordenamiento policial de lo sensible, haciendo ver lo que no era visto y haciendo escuchar lo que no era escuchado, reconociéndolos iguales al hacerlos aparecer en la escena pública. Así, dice

Rancière: “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. [...] Las partes no preexisten al conflicto que nombran y en el cual se hacen contar como partes. [...] No hay política porque los hombres, gracias al privilegio de la palabra, ponen en común sus intereses. Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son” (Rancière, 1996, p. 19).

Por lo tanto, el combate que se dirime entre la policía y la política es una disputa en torno al reparto de lo sensible que se despliega en el campo de la política. Rancière caracteriza esta división de lo sensible como un sistema de evidencias sensibles que fija y hace visible la existencia de un común repartido y de partes exclusivas y que se funda en “la distribución y redistribución de lugares e identidades, la partición y repartición de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y del lenguaje” (Rancière, 1996, p. 19). En este marco, la política reside en la reconfiguración de este reparto, mientras que el proceso de creación de desacuerdos constituye una estética de la política. Se trata de la forma en la que el ser del arte, el modo de inteligibilidad, las visibilidades y enunciabilidades del arte, intervienen, recortan y reconfiguran la división de lo sensible.

Bajo esa condición, entiendo que la relación entre política y estética que defiende Rancière trasciende la idea de estetización de la política de Benjamin, porque la estética no es definida desde una lógica autorreferencial (*l'art pour l'art*) y el arte no es una esfera absolutamente autónoma despojada de toda determinación extraestética, sino que se encuentra comprometida junto a la política en el problema de la configuración y reconfiguración de lo sensible. La política es la lucha sobre la existencia y el ordenamiento/desordenamiento de un espacio común, y la estética también es parte de la configuración de ese espacio y de los distintos regímenes de identificación a los que da lugar. La estética tiene una base política que se vincula con la interrupción de las coordenadas establecidas de la experiencia sensorial y la política tiene su propia estética que se manifiesta en la disrupción de la construcción policial de lo sensible. Es decir que arte y política no son dos realidades separadas que deben ser puestas en relación, sino dos formas de división de lo sensible dependientes una de la otra en un tiempo y espacio específicos.

Según Rancière, la política no se reduce al ejercicio o a la lucha por el poder y el arte no se limita a otorgar modelos o dilucidar representaciones. Ambas se encuentran como formas de disenso, entendido no como un antagonismo de ideas y sentimientos sino como el conflicto que tiene lugar en la reconfiguración de la experiencia sensible, visible y decible, operación en la cual arte y política se sostienen una a la otra: “Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos, determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2008, p. 70-71).

Entretanto, volviendo al planteo de Groys, el diseño es sentado en el banquillo de los acusados, culpado por seducir a las personas y convertirlas en consumidores o espectadores pasivos, verdaderos paladines de la *vita contemplativa* que impulsaba *l'art pour l'art*, que son manipulados por el capitalismo, la publicidad y la sociedad del espectáculo. Pero, en la actualidad, en la cual los sujetos tienen que autopoisionarse en el campo estético y político a través del diseño de sí, ya no puede hablarse tanto de una contemplación desinteresada. Es más, la sociedad actual no se parece a la sociedad espectacular denunciada por Guy Debord. Hombres y mujeres sacan fotos, hacen videos, postean en Facebook o en Twitter, etc. y todo de forma simultánea o en tiempo real. La cultura contemporánea está orientada hacia la transmisión y circulación de datos visuales y es el modo artístico, como práctica de exhibición combinada con el diseño, la moda e incluso la arquitectura, el que configura esos estilos de vida, a través de un arte cuyo objetivo principal es mostrar, publicar y exponer.

Esta exposición y proliferación de expresiones a través de las imágenes, a mi modo de ver, es la que de alguna forma normativiza y organiza en la época presente el diseño de la vida social y sus flujos de deseo. Porque es entre imágenes y como imagen que se produce lo social, pero no como índice o representación, sino como acontecimiento que irrumpe y que interviene sobre el mundo y que no procura indicar o representar sino producir de una vez, de modo que la imagen puede ser pensada no como imitación o exteriorización de lo social sino como aquello que lo vuelve visible. Y lo mismo puede decirse de la vida política. Una vida política signada por el dominio de la imagen y específicamente de lo visual, en la cual las disposiciones éticas han sido, sino reemplazadas, por lo menos alcanzadas por distribuciones y composiciones estéticas; esto dicho no en términos de una postura nostálgica que comulgaría con la idea de que todo tiempo pasado fue mejor, ni tampoco en términos de una supuesta valoración ético-moral que necesitaría ser recuperada, sino en sintonía con las coordenadas señaladas por Gilles Deleuze en *Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle*, en cuanto a que las sociedades de la disciplina estaban reglamentadas por consignas e institucionalmente reguladas, mientras que las sociedades de control son cifradas por contraseñas y tecnológicamente instituidas (Deleuze, 2003, p. 243).

En este movimiento, de la consigna a la contraseña y de lo institucional a lo tecnológico, de un mecanismo de control de larga duración, infinito y discontinuo a un ejercicio del control de corto plazo, continuo, ilimitado y de rápida rotación, considero que puede operar una reconfiguración en el reparto de lo sensible, en el que sea posible la emergencia de una política con una estética propia, no ya atada a las lógicas del marketing o dictada desde el campo mercantil, sino constelada por acontecimientos y singularidades múltiples que, en una era en la que todo se estetiza, pueda presentar el desafío de profundizar los procesos de estetización del mundo, llevando al extremo la desfuncionalización y obsoletización del statu quo, de la misma forma en la que la Revolución francesa desactivó los dispositivos sociales, políticos y culturales del Antiguo Régimen, dado que la estetización total, lejos de impedir la acción política, tiene el potencial para reforzarla. Se puede estetizar al mundo y al mismo tiempo actuar en él. “La estetización total no sólo no forecluye la acción política, sino que crea un horizonte último para el éxito de la acción política, siempre y cuando esta tenga una perspectiva revolucionaria” (Groys, 2016, p. 74).



Bibliografía consultada

- Benjamin, W. (1979) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, España: Taurus.
- Burger, P. (2000) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (2003) *Pourparlers 1972-1990*. Paris, France: Les Éditions de Minuit. [Trad. Cast.: (2006) *Conversaciones*. Valencia, España: Pretextos.]
- Groys, B. (2015) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Groys, B. (2016) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Huyssen, A. (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris, France: La Fabrique Éditions. [Trad. Cast.: (2013) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.]