

CAPÍTULO 4

Tres miradas críticas en los Estudios sociales del arte

Clarisa Fernández y Ana Bugnone

Introducción

En este capítulo desarrollaremos las ideas principales de tres referentes de los Estudios sociales del arte: Raymond Williams, Jacques Rancière y Néstor García Canclini. Reunimos estos autores bajo ese nombre porque consideramos que son referentes que complejizaron las propuestas teóricas de autores clásicos, como los que mencionamos en el Capítulo 1 pertenecientes a la “primera generación” de la Sociología del arte (Heinich, 2010), fundamentalmente de aquellos que tienen una raíz marxista. Veremos que los tres autores parten de una perspectiva crítica, donde, si bien conciben al orden social desde el conflicto y abogan por un conocimiento históricamente situado que tenga en cuenta la base estructural de los procesos sociales, cuestionan las miradas deterministas o economicistas, así como también la divulgada idea de “reflejo” para analizar el arte. Los tres autores generaron aportes significativos para analizar el vínculo entre arte y sociedad, sumando el factor político como un aspecto decisivo para analizar algunos objetos y prácticas artísticas.

Los autores provienen de disciplinas distintas: Williams de los Estudios culturales, Rancière de la Filosofía y García Canclini de la Antropología. Creemos que, como mencionamos en el Capítulo 1, la transdisciplinariedad que implica pensar las prácticas, sujetos y objetos artísticos desde estas tres disciplinas es una visión fructífera para los Estudios sociales del arte. Asimismo, como se ve en este capítulo, las diversas aristas que estos autores abordan ayudan a comprender mejor los fenómenos y prácticas artísticas desde una perspectiva amplia, sin dejar de considerar las relaciones de poder que están en juego en dichas acciones. Otro factor que coadyuva a la visión crítica de estos autores es la concepción de la desigualdad como punto de partida para cualquier análisis cultural y artístico. Es decir, un basamento que no ignora las asimetrías y se aleja de puntos de vista más ingenuos o cuya perspectiva teórica no reconoce las divisiones sociales, ya sea en clases o en otros tipos de desigualdades.

Los aportes de Raymond Williams

Comenzaremos con una breve introducción de quién fue y cuáles fueron los aportes más significativos de Raymond Williams. Este autor fue un intelectual inglés (1921-1988), que perteneció al Círculo de Birmingham –un grupo de marxistas británicos de los años cincuenta y sesenta–, cuyos integrantes comenzaron perteneciendo al Partido Comunista del cual luego se alejaron. Este grupo realizó el desarrollo de una historia de tipo cultural que podríamos denominar marxista culturalista y Estudios culturales. Williams pertenece a la tradición marxista pero intenta superar el pensamiento esquemático y economicista que había dominado esa perspectiva teórica. Por eso, vuelve a los textos de Marx y Engels para comprender en profundidad su significado y repensarlos en el marco de una teoría que incluya a la cultura. A Williams le interesa pensar los procesos sociales, económicos y culturales en su conjunto para comprender la historia, la realidad y los cambios que se producen. Sostiene que se debe intentar ver el proceso como un todo, no considerar sus partes en forma separada, para poder relacionar los estudios específicos con la organización general en toda su complejidad. Esto implica dos cuestiones: evitar estudiar las formas artísticas sin referencia a la sociedad específica en que se desarrollan, y, al mismo tiempo, no suponer que la explicación social es determinante de las obras o valores. En ese sentido, Williams intenta salir de la dicotomía entre los análisis internos y externos de la obra de arte, debate que hemos desarrollado con exhaustividad en el Capítulo 1 de este libro. Abordaremos a continuación, fundamentalmente, aportes de los libros *La larga revolución* (2003) y *Marxismo y literatura* (2009).

Algunos conceptos del marxismo para pensar la cultura

En *Marxismo y Literatura*, escrito en 1977, Williams (2009) analiza la idea marxista de pensar la dinámica social en relación con la división de “base” y “superestructura”, para ver el lugar que le toca a la cultura en ese entramado. Según esta idea, la base corresponde a las relaciones de producción que genera un sistema económico, el cual determinaría la “superestructura”. Las diferentes interpretaciones sobre la idea de base y superestructura produjeron la emergencia de tres sentidos sobre la superestructura: en primer lugar, se trata de formas legales y políticas que expresan relaciones de producción existentes, y esto genera determinadas instituciones. En segundo lugar, incluye formas de conciencia que expresan una particular concepción clasista del mundo. En tercer lugar, se trata de un proceso en el cual los hombres toman conciencia de un conflicto económico fundamental y lo combaten, y esto genera prácticas políticas y culturales.

Según Williams, la expresión base y superestructura no define conceptos, sino que es puramente metafórica. Así, lo importante es tener en cuenta que estas áreas están interrelacionadas, no se desarrollan de manera autónoma. En palabras de autor: “lo que originariamente expresa es el importante sentido de una ‘superestructura’ formal y visible que podría ser anali-

zada por sí misma pero que no puede ser comprendida desconociendo que se basa sobre un “fundamento” (Williams, 2009, p. 106-107).

Algunas críticas a las concepciones posteriores a esta idea marxista apuntaron a señalar que, muchas veces, estructura y superestructura fueron tomadas como si se tratara de conceptos precisos o áreas “observables” de la vida social. Por otro lado, se las pensó como relativas –separadas–, a la producción material, la conciencia, la práctica y la cultura. Además, se forzó la metáfora “espacialmente” como si se trataran de niveles o capas divisibles. En síntesis:

los serios problemas prácticos del método que habían indicado las palabras originales fueron usualmente eludidos por métodos derivados de la confianza, enraizada en la popularidad de los términos, en el cerco relativo de las categorías o de las áreas expresadas como “la base” y “la superestructura”. Resulta irónico, pues, recordar que la fuerza de la crítica originaria de Marx se hubiera dirigido principalmente contra la *separación* de las “áreas” de pensamiento y actividad (como en la separación de la conciencia y la producción material) y contra la subsecuente evacuación de un contenido específico -las actividades humanas reales- por la imposición de categorías abstractas. La abstracción común de la “base” y “la superestructura” es así una persistencia radical de los modos de pensamiento que él atacaba (Williams, 2009, p. 108).

A partir de la cita anterior, podemos ver que Williams recupera el esquema estructura y superestructura desde el pensamiento del propio Marx, de alguna manera tratando de resarcir estos errores interpretativos. Reconoce a Marx como un teórico específico pero “flexible” con sus propios términos. Es decir, que conocía la complejidad de las relaciones sociales, sobre todo aquellas en relación con el arte.

Williams afirma que falta un adecuado reconocimiento de las conexiones indisolubles que existen entre la producción material, la actividad de los sujetos, las instituciones y la conciencia. Como parte de su argumentación, cita la interpretación que el teórico ruso Georgi Plejanov realizó de la base y la superestructura, donde distinguía cinco elementos consecutivos: el estado de fuerzas productivas, las condiciones económicas, el régimen sociopolítico, la psiquis del hombre social y las ideologías que reflejan las propiedades de esta crisis. Williams destaca que el error de Plejanov es pensar estas instancias como consecutivas cuando en realidad están interrelacionadas. Así, el Williams apunta que:

El error se haya en su descripción de estos ‘elementos’ como ‘secuenciales’, cuando en la práctica son indisolubles: no en el sentido de que no pueden ser distinguidos a los fines del análisis, sino en el sentido decisivo de que éstas no son ‘áreas’ o ‘elementos’ separados, sino actividades y productos totales y específicos del hombre real (Williams, 2009, p. 112).

Para este autor, el hecho de pensar estas instancias como estancas impide ver los procesos que las integran. Las dos categorías presentan, en términos metafóricos, una amplitud y un

grado de abstracción que genera que a la base se le atribuyan propiedades muy generales y uniformes, y no se entiende que se trata de un estadio particular de su desarrollo. La base en sí misma es un proceso dinámico e internamente contradictorio y, además, no tiene propiedades fijas de las que se puedan deducir los procesos variables de la superficie. Lo que hay que estudiar no son la base y la superestructura, sino los procesos específicos dentro de los cuales la relación decisiva es la expresada en la idea de determinación.

Williams destaca que los detractores del Marx lo señalan reduccionista y determinista, pero hay que distinguir las distintas ideas sobre la determinación y pensar qué significa el concepto. Lo primordial que expresa la idea de determinación es que hay algo exterior a la acción que limita o fija, es decir, que hay un sentido de exterioridad. Es decir, que en esta idea “algún poder (Dios, Naturaleza o la Historia) controla o decide el resultado de una acción o de un proceso más allá prescindente de la voluntad o el deseo de sus agentes” (Williams, 2009, p. 116-117).

La clave en este planteo es el grado en el cual las condiciones objetivas son comprendidas como externas. El autor afirma que generalizar a la sociedad como “sociedad capitalista” abona la comprensión de la determinación considerada solo como fijación de límites. En ese sentido

“la sociedad” o el “acontecer histórico” no pueden ser abstraídos jamás de ese modo de los “individuos” o las “voluntades individuales”. Una separación de esta índole conduce directamente a una “sociedad” objetivista, alienada, de funcionamiento “inconsciente”, y a una comprensión de los individuos como “presociales” o incluso antisociales. (Williams, 2009, p. 121)

Williams propone pensar que la determinación nunca es solo fijación de límites, sino que también existe un ejercicio de presiones: la sociedad es un proceso constitutivo con presiones que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas, y que son internalizadas y convertidas en “voluntades individuales”. Así, en el proceso social total hay tanto “determinaciones negativas” (los límites), como “determinaciones positivas” (las presiones, como actos de voluntad). Estas presiones pueden ser ejercidas por las formaciones culturales, económicas y políticas.

Al darle un papel a las presiones como acciones individuales que se ejercen sobre el proceso social, a través de esta propuesta para pensar la determinación, el autor resuelve el problema de la pura exterioridad al arte, considerado por el marxismo ortodoxo como parte de la superestructura junto con las demás actividades culturales. Williams evita así tanto el sociologismo como el economicismo.

El autor recurre, entonces, al análisis de la idea de sobredeterminación, la cual busca evitar el aislamiento de las categorías autónomas y destaca las contradicciones. Sin embargo, concluye en que tanto el concepto de determinación como el de sobredeterminación deben ser pensados desde la experiencia vivida, la práctica formativa y desigualmente formada.

Por otro lado, una consecuencia de la lectura errada de la idea de base y superestructura es la teoría del arte y pensamiento como reflejo, es decir, como mencionamos en el Capítulo 1,

que el arte refleja el mundo verdadero, su naturaleza interior. El materialismo de Williams se opone a esta idea, puesto que para la teoría del reflejo, este no es material, sino que es metafísico, y porque, además, se considera que puede ser “falso”, ya que forma parte de la ideología, la cual evitaría el “verdadero” reflejo. Para el primer marxismo, entonces, la verdadera función del arte fue definida en términos de realismo, como reflejo de la realidad, sino era considerado falso. Esto produjo una especie de materialismo mecánico, cuya consecuencia más perjudicial fue suprimir el verdadero trabajo sobre lo material, que elimina el carácter social de la actividad artística. El trabajo artístico es a la vez material e imaginativo.

Williams sostiene que la idea de reflejo fue luego impugnada por la idea de mediación. La mediación sería el proceso a través del cual se interrelacionan la sociedad y el arte. De esta manera, no se pueden encontrar realidades “reflejadas” en el arte, porque siempre hay mediaciones. La idea de mediación, a su vez, buscaba definir un proceso activo. En un sentido negativo, como disfraz, y en sentido positivo, desde la Escuela de Frankfurt³⁰, se sostenía que todas las relaciones entre distintos tipos de existencia y conciencia están mediatizadas. Williams, si bien reconoce el esfuerzo realizado por la Escuela de Frankfurt, afirma que “la mediación parecer ser poco más que una sofisticación del reflejo” (2009, p.137). Una posible salida sería, entonces, comprender que el lenguaje y la significación son elementos indisolubles del proceso social material. Cuando el proceso de mediación es considerado como proceso de producción de significados y valores, es un obstáculo describirlo como mediación, porque aparecería con la idea de “intermediario”, que es la contraria a la que postula el autor. Por ello, Williams finalmente sostiene que la idea de mediación no resuelve el problema del reflejo, ya que si bien indica la existencia de un proceso activo (a diferencia del reflejo, que sería pasivo), mantiene el dualismo –la relación entre dos partes separadas– que se quiere suprimir.

El análisis cultural

Estas críticas al marxismo determinista pueden verse en el modo de abordaje del análisis cultural que Williams propone en *La larga revolución*, escrito en 1961, específicamente en el Capítulo II: “El análisis de la cultura”. Allí, parte del reconocimiento de un estado de cosas (situación contextual de ese momento), donde identifica tres procesos de los cuales le interesa dar cuenta: en primer lugar, la existencia de una revolución democrática –la idea de que la gente debe gobernarse por sí misma–. Este proceso aún estaría en su fase inicial, teniendo en cuenta que el libro data de principios de la década de los sesenta. En segundo lugar, la presencia de una revolución industrial –que incluye el desarrollo científico–. Como hay desigualdad en el desarrollo entre los diferentes países del mundo, también puede decirse que está en una fase inicial. Y por último, una revolución cultural –que incluye cambios en la educación y la

³⁰ Se denomina usualmente como la “Escuela de Frankfurt” a un grupo de investigadores de la década del treinta que se reunían en el Instituto de Investigación Social en la ciudad de Frankfurt am Main. Estos intelectuales adherían a las teorías marxistas, freudianas y hegelianas, y desarrollaron lo que se conoce como Teoría Crítica. Entre sus intelectuales más destacados se encuentran: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, entre otros.

alfabetización—, que también está en la fase inicial ya que todavía hay grandes contingentes de personas analfabetas. Si bien estas transformaciones hacen referencia a una larga revolución, es necesario ver estos procesos de forma conjunta.

Williams retoma, entonces, tres categorías que forman parte de cultura: lo ideal (que hace referencia a los valores, lo espiritual), lo documental (que refiere a las obras) y lo social (entendido desde una mirada antropológica como un modo de vida).

En ese sentido Williams afirma que:

en cada uno de los tres tipos principales de definición hay una referencia significativa y, si es así, deben ser las relaciones entre ellas las que reclamen nuestra atención. Creo que cualquier teoría apropiada de la cultura debe incluir las tres esferas de hechos a las cuales apuntan las definiciones y, a la inversa, supongo inadecuada toda definición, dentro de cualquiera de las categorías, que excluya la referencia a las otras (2003, p. 53).

A partir de lo anterior, el autor afirma que para el análisis cultural es necesario ver el proceso social como un todo y relacionar nuestros estudios con una referencia a la organización real y compleja. En este sentido, para Williams, en esa totalidad, es un error pensar que se puede estudiar la obra artística sin hacer referencia a la sociedad específica dentro de la cual se expresa, pero también “es erróneo suponer que la explicación social es determinante o que los valores y las obras son meros subproductos” (Williams, 2003, p. 54). En esa línea, se debe estudiar el arte como una producción más de la organización social, tanto como la producción, el comercio o la política, a partir de una metodología que pueda captar el dinamismo de las actividades humanas, ya que las mismas están en estrecha relación unas con otras, más allá de las esferas organizativas en las que estén insertas. Sin embargo, para el autor, el arte, además de estar relacionado con las otras actividades sociales, “expresa ciertos elementos de organización que, de acuerdo con los términos de esta, solo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003, p. 55). En esa línea afirma que:

No se trata de relacionarlo [el arte] con la sociedad, sino de estudiar todas las actividades y sus interrelaciones sin otorgar prioridad a ninguna que decidamos abstraer. Si comprobamos, como sucede a menudo, que determinada actividad ha modificado de manera radical toda la organización, no podemos decir, empero, que todas las demás deben relacionarse con ella; solo podemos estudiar, dentro de la organización cambiante, los diversos efectos producidos en las distintas actividades y sus interrelaciones (Williams, 2003, p. 55).

El autor registra allí algunos problemas de método en el análisis cultural que tendrían su origen en el supuesto de que “los cimientos” de la sociedad constituirían el núcleo central de los hechos, a partir del cual se podrían dilucidar el arte y la teoría, es decir el mecanismo de la

determinación de la superestructura por la base. El autor registra un procedimiento inverso a este en las historias de la literatura, el arte, la ciencia y la filosofía, en tanto las mismas –se dice– desarrollan sus propias leyes y luego se esboza “el fondo”. Frente a esto, Williams afirma que la historia cultural debe ser más que la suma de las historias particulares, porque se ocupa de las relaciones entre ellas, las formas específicas de la organización total. El autor define la teoría de la cultura como el estudio de las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida, es decir, donde las actividades se relacionan y se ven en un pie de igualdad. “En consecuencia –dice el autor– yo definiría la teoría de la cultura como el estudio de las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida” (Williams, 2003, p. 56).

La palabra clave de ese análisis es “patrón”, en tanto se busca establecer tipos característicos de patrones, ocupándose el análisis cultural de la relaciones entre ellos. Los elementos que resultan “irrecuperables” se rescatan con abstracciones. Por otro lado, hay otra idea central en la teoría cultural de Williams: la experiencia concreta a través de la cual viven los sujetos. En esa línea, al estudiar cualquier periodo pasado lo más difícil de aprehender es esa sensación vivida en un lugar y momento determinados. Para dar cuenta de esto, Williams elabora el concepto de estructura de sentimiento que define del siguiente modo:

es tan sólida y definida como lo sugiere el término "estructura", pero [que] actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad. En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un periodo: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general. Y en este aspecto, las artes de un periodo, si consideramos que incluyen enfoques y tonos característicos de la argumentación, son de la mayor importancia (Williams, 2003, p. 57).

Para este autor, la estructura de sentimiento implica, de alguna manera, la cultura vivida de un período. Esta estructura se caracteriza porque no se aprende formalmente, permite la comunicación y no es uniforme en toda la sociedad (por eso, puede haber más de una estructura de sentimiento en un momento determinado). Para Williams, el arte puede expresar la estructura de sentimiento pero no de manera consciente, y a través de sus manifestaciones se pueden ver los ejemplos de la cultura documentada, en tanto allí es observable “el sentido vital real, la profunda comunidad que hace posible la comunicación” (2003, p. 57).

El autor sostiene que hay tres niveles de cultura: la cultura vivida de un momento y un lugar determinados (solo accesible para lo que la viven); la cultura registrada (que va desde el arte hasta los hechos cotidianos) y la cultura de la tradición selectiva, es decir, los documentos que pasan por un proceso selectivo. A partir de este último nivel de la cultura, Williams dice que la tradición ha sido rechazada dentro del marxismo como algo inerte o que pertenece al pasado, pero en realidad se trata de un proceso activo. Del total de documentos que se producen en un período, no todos se conservan, sino que se realiza una selección (que es la que trascenderá en el tiempo), que los valora. En ese sentido, para Williams, la tradición selectiva es un proceso que atraviesan los documentos: desde el pasado hacia el presente, surcados por intereses.

Según el autor, habría que tomar como objeto de investigación el proceso de selección, porque los cambios que allí se producen dan cuenta del presente, no solo del pasado. Esta selección es también una interpretación. Para comprender esto a través de un ejemplo, Williams analiza la situación de Inglaterra en la década de 1840 y la tradición selectiva que operó en diversos ámbitos de la cultura. El autor llega a la conclusión de que hay diversos factores, como el periodismo, la literatura, las transformaciones institucionales, entre otros, que están relacionados y forman una única historia, la cual es compleja y conflictiva. Además, Williams da cuenta de que cada uno de esos factores está atravesado por una interpretación selectiva, según diversas orientaciones, valoraciones y compromisos.

Otro concepto central de la teoría williamsiana, es el carácter social dominante de una época, es decir la creencia de un grupo social dominante, sus valores, a los cuales se le oponen los alternativos. El teórico, a partir del análisis de la cultura de Inglaterra de la década de 1840, da como ejemplo una serie de características que formaban parte del carácter social dominante tales como: la valoración del esfuerzo individual, la idea de que la sociedad de clases se basa en posiciones sociales que dependen del estatus real y no del nacimiento, la concepción de que los pobres son víctimas de sus propias flaquezas, la idea de que el sufrimiento es ennoblecedor, etc. Al mismo tiempo, los caracteres sociales alternativos –que conviven con el dominante– generan conflictos. Por ejemplo, el carácter social de la clase obrera, cuyos principios eran diferentes a los expresados antes, entre ellos, la crítica a la sociedad basada en el éxito individual, el sostenimiento del ideal de la ayuda mutua, etc. También existía, en el mismo momento, un resabio del carácter social anterior, como era el aristocrático. Así, en el ejemplo, los tres caracteres sociales del período –el dominante, el de la clase obrera y el aristocrático–, nos dan una idea global de la vida del período y de las diferentes estructuras de sentimiento que convivían, aunque la que tiene mayor peso es la de los grupos dominantes.

Williams ve una conexión entre la estructura de sentimiento de la Inglaterra de aquella época y la usada en la literatura en ese momento, lo cual, sostiene el autor, es muy importante en el análisis de la cultura, ya que en algunos casos “un elemento de la experiencia colma el texto de tal manera que cobra relevancia por propio derecho, al margen de los puntos de vistas convencionales (2003, p. 74). Así, hay novelas que rechazan la estructura de sentimiento convencional y muestran “un nuevo sentir”. De este modo, a partir del estudio empírico, Williams, llega a la conclusión de que el arte a la vez refleja y crea “mediante nuevas percepciones y respuestas, elementos que la sociedad, como tal, no es capaz de realizar (2003, p.75). El arte se expresa de un modo específico y es capaz de crear nuevas estructuras. Esto se debe a que si se compara el arte con la sociedad, no hay una correspondencia total, sino que por un lado, el arte forma parte del carácter social, al mismo tiempo que entre ambos hay “atascos” y “problemas no resueltos” por parte de la sociedad. Entonces, Williams propone, más que comparar arte y sociedad, comparar ambos con todo el complejo de acciones y sentimientos humanos de una época. Por ello, el estudio del arte y de otras actividades creativas, como la industria y la ingeniería, pueden dar cuenta de un modo específico de aspectos de la organización general.

Seguidamente, veremos los aportes de otro teórico que trabaja sobre la relación entre el arte y la sociedad, y cuya formación también es marxista, pero desde el punto de vista de la Filosofía.

La propuesta de Jacques Rancière

Uno de los exponentes de las discusiones recientes en torno a la relación entre arte, sociedad y política es Jacques Rancière³¹. Hemos visto en el Capítulo 3 la teoría de este filósofo sobre el espectador. En este capítulo haremos una breve referencia a su filosofía política y luego nos centraremos en uno de sus textos principales para comprender la concepción que tiene del arte y la relación con la política, “Las paradojas del arte político” (2010).

Rancière es un filósofo francés, nacido en Argelia en 1940. Su origen es marxista, sin embargo, con el tiempo se ha ido alejando de la perspectiva más ligada a Althusser, sin dejar de pensar críticamente el mundo y asumiendo posteriormente una mirada que –aun con algunos rasgos del marxismo– se ha asociado a los estudios postfundacionales. Una serie de transformaciones sociales y políticas surgidas entre fines de los setenta y los ochenta –como los procesos independentistas del “Tercer Mundo”, la oposición juvenil a la guerra de Vietnam, el activismo feminista, entre otros–, dieron lugar a la emergencia de nuevas teorías que consideraban que la emancipación política tenía un lugar central y que los cambios políticos podían surgir en cualquier lugar del orden social, incluso fuera de las instituciones tradicionales de la política (Muñoz, 2006). Es aquí que se insertan los escritos de Rancière. Podemos señalar tres grandes áreas de interés de este autor: ha generado una teoría de Filosofía política, cuyos temas principales son la política, la democracia, la comunidad, la igualdad, entre otros. También ha escrito una teoría sobre la educación, proponiendo –contra la perspectiva bourdeana respecto de la escuela– la idea de enseñar sin explicar. Finalmente, formuló una teoría estética, centrada en el orden de lo sensible.

Política y policía

Para comprender la teoría estética de Rancière es preciso pasar antes por su Filosofía política. Este autor define dos conceptos fundamentales y contrapuestos: la policía y la política. La policía –lejos de referirse a la fuerza de seguridad– es el orden social naturalizado, un ordenamiento de sujetos, objetos, lugares, disposiciones y jerarquías. La policía reparte lo común y permite que unos sean visibles y otro no, unos tengan voz (*logos*) y otros, solo ruido (Rancière, 2007a). Es decir que la policía organiza un determinado régimen de sensibilidad, posiciona ciertos modos de ser, de hacer y de decir, al mismo tiempo que localiza los cuerpos, las capacidades y las ocupaciones. Este orden implica un con-

³¹ Puede profundizarse sobre la teoría de J. Rancière en Capasso y Bugnone (2016).

senso –que el autor opone a democracia–, es decir, un acuerdo sobre las formas y reglas que ordenan sujetos, disponen lugares y funciones.

Frente a la policía, Rancière opone la política. Esta es la actividad que tiene por principio la igualdad e implica una interrupción del orden de la dominación (policial), y que ocurre justamente a partir de la verificación de la igualdad. Esto significa que la política produce un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno, de lo que está permitido (goce, habla, visibilidad pública, disposición) y de la forma en que se reparte lo común. Se basa en el disenso o la distorsión, es decir, la separación respecto del orden sensible, la policía. La política da cuenta de la contingencia de todo orden, en tanto el orden aparece como una ficción. “La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder” (2011, p. 33), dice Rancière para especificar su definición conceptual y distanciarse de otras teorías.

La política, según el autor, tampoco existe por sí misma ni en abstracto, sino en relación con un orden policial y a través de la práctica. Esto explica que el principio de la igualdad tiene que verificarse más que darse por sentado o por supuesto (Rancière, 2007a). El filósofo resume su concepción de la política de este modo:

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 un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 2007a, p. 45).

El supuesto de la igualdad es la base de la filosofía de Rancière. Esto significa que existe en todo orden un supuesto que implica la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante (Rancière 2007a). La verificación de la igualdad produce un conflicto entre los dos procesos heterogéneos mencionados antes: la policía y la política. El autor sostiene que la emancipación es el nombre moderno del efecto de igualdad. Asimismo, desarrolló este concepto en relación con la emancipación intelectual, en el caso de la educación (Rancière, 2007b) y en el del espectador (2010).

Lo político se define por el choque que se produce entre política y policía, esto es, entre dos lógicas opuestas. Ese encuentro pone en evidencia que todo orden es contingente, en otras palabras, que no es natural ni divino, sino que es construido histórica y socialmente, es una ficción. De esta manera, no hay un único orden posible, por lo que cada orden es una ficción contingente, es decir, una forma de ordenamiento del mundo entre otras.

Un ejemplo del cruce entre la lógica policial y la lógica política puede verse en el momento en que las mujeres aparecen en la escena electoral, creando un litigio al interrumpir la distribución de lo sensible:

La aparición indebida de una mujer en el escenario electoral transforma en modo de exposición de una distorsión, en el sentido lógico, ese topos republicano de las leyes y las costumbres que envuelve a la lógica policial en la

definición de lo político. (...) Ella hace aparecer lo universal de la república como universal particularizado, torcido en su definición misma por la lógica policial de las funciones y las partes (...). Es así como la puesta en relación de dos cosas sin relación se convierte en la medida de lo inconmensurable entre dos órdenes: el de la distribución desigualitaria de los cuerpos sociales en una partición de lo sensible y el de la capacidad igual de los seres parlantes en general. (...) Produce a la vez nuevas inscripciones de la igualdad como libertad y una esfera de nueva visibilidad para otras demostraciones (Rancière, 2007a).

Como se ve en el ejemplo, la repartición de lo común que se produce en el orden de la policía, es decir, en la organización social, no es igual para todos. Hay algunos que no reciben nada de lo común. Sin embargo, cuando hay una “parte de los que no tienen parte” (Rancière, 2007a, p. 25), esta interrumpe el orden de la dominación y aparece la política.

Hay que señalar algo fundamental para no caer en errores frecuentes al citar esta teoría: para Rancière no siempre hay política, es decir, no todo es político –y, como veremos más adelante, tampoco todo arte es político– sino que la política aparece cuando surge esta “parte” de aquellos invisibilizados, desplazados, callados, en oposición –esto es, el disenso, el desacuerdo– con el orden policial que establece ciertos lugares y funciones de los cuerpos. De esta manera, el autor afirma que

nada es en sí mismo político, por el solo hecho de que en él se ejerzan relaciones de poder. Para que una cosa sea política, es preciso que dé lugar al encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, el cual nunca está preconstituido (Rancière, 2007a, p. 60).

Así, por ejemplo,

la familia pudo convertir-se en un lugar político, no por el mero hecho de que en ella se ejerzan relaciones de poder, sino porque resultó puesta en discusión en un litigio sobre la capacidad de las mujeres a la comunidad (p. 48).

En resumen, la política aparece cuando se verifica el principio de la igualdad y se muestra la existencia de las partes de la comunidad que no tenían parte, que no eran vistas u oídas como tales.

Estética y política

Pasemos ahora al problema de la relación entre estética y política. Para Rancière (2005) hay, a lo largo de la historia, diferentes regímenes de identificación, es decir, “un régimen de percepción y de pensamiento” (p. 18) que permite distinguir las formas del arte. Hay tres regí-

menes que veremos a continuación: el representativo de las artes, el ético y el estético. Si bien cada uno de ellos surgió en un momento histórico, Rancière no enfatiza en una cronología lineal, sino que es posible, por ejemplo, volver al régimen mimético en diferentes momentos de la historia. Es importante destacar que si bien el autor presenta estos tres modelos separadamente, entiende que pueden funcionar de forma entrelazada.

Al régimen representativo de las artes Rancière también lo llama modelo mimético o modelo pedagógico de la eficacia del arte. Este modelo, según el autor, se basa en una imitación, una representación, y en un *continuum* entre lo que le artista transmite, la obra, el público y la comunidad. En este modelo, cuando el público recibe la obra que representa la realidad, experimenta un sentimiento de proximidad o de distancia respecto de lo que la obra transmite, lo cual lo impulsa a intervenir en la situación del mundo, de acuerdo con la manera deseada por el autor. Es por ello que se trata de una propuesta pedagógica. Por lo tanto, hay un *continuum* sensible entre la producción, la percepción, los pensamientos, los sentimientos y las acciones de la comunidad. Este es el caso, según el autor, del teatro clásico, en que se mostraban escenas que debían orientar a los espectadores, como un espejo, cuyos modelos de pensamiento y de acción debían imitar o evitar. Así, “el *Tartufo* de Molière enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas, el *Mahoma* de Voltaire o el *Nathan el sabio* de Gotthold, a evitar el fanatismo y amar la tolerancia” (Rancière, 2010, p. 55).

Rancière sostiene que frente al modelo mimético surgieron críticas, dado que se basaba en una serie de supuestos que luego no se daban tal cual en la realidad. De allí que reconoce la existencia de otro, llamado régimen o modelo ético o modelo pedagógico de la inmediatez ética. En este caso, no hay representación, sino que hay imágenes directamente encarnadas en modos de ser de la comunidad. Esto significa que el arte es convertido en forma de vida. En lugar de representar la realidad a través de un cuadro, una obra de teatro, etc., este régimen intenta que el arte pase a formar parte de la vida de la comunidad. Así, no hay diferenciación entre el arte y la vida, es decir, el arte se disuelve en la comunidad en acto, dejando de lado su singularidad. Lo que predomina, entonces, no es el arte en sí mismo, sino las imágenes que producen ciertos significados. Puede verse este modelo en

la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico (...). Es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer en él un gesto en la calle, o anula, en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida. (Rancière, 2010, p. 58)

El tercer modelo o régimen estético se diferencia de los dos anteriores en tanto no pretende representar la realidad, copiándola, ni formar parte de la vida de la comunidad. Pero antes de avanzar, debemos definir lo que para Rancière es la estética: se trata de un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes donde las obras se identifican por su pertenencia a un espacio común, no por el uso de técnicas específicas. En el régimen estético hay una oposi-

ción al orden de la policía, a la separación y organización de cuerpos y voces que determina ese orden. Pero este desacuerdo no se basa en la transmisión de un mensaje –revolucionario, opositor, etc.– sino en lo contrario: el arte se libera de tener una función social determinada y se caracteriza por proponer un *sensorium* diferente al dominante. Así, este régimen puede generar un tejido sensible nuevo, una nueva sensorialidad que no responda a la organización policial. Por ejemplo, Rancière menciona una intervención de Alfredo Jaar, artista chileno nacido en 1953, sobre la masacre de Ruanda. Esta masacre tuvo lugar en 1994, en la que miembros de la etnia hutu, con el apoyo del gobierno, asesinaron cerca de ochocientos mil personas tutsis. La falta de información en el resto del mundo sobre estos hechos y la escasez de imágenes, llevaron a Jaar a realizar *Signs of Life* en ese mismo año. El artista tomó varias tarjetas postales con imágenes de la naturaleza, las escribió con frases que decían que determinadas personas estaban vivas, por ejemplo, “*Jyamiha Muhewanimana is still alive*”, y las envió a sus amigos. Los destinatarios no conocían a ninguna de las personas nombradas.

En eso consiste la complejidad de este gesto aparentemente mínimo: hablar de la muerte en masa, inadvertida, al hablar de algunos desconocidos que se encuentran vivos, hacer visibles algunos nombres para señalar la masacre que nadie quería ver. (...) Es (...) la litote que afirma que algunos están vivos para decir que hay un millón de muertos. (Rancière, 2008, p. 76)

Según el filósofo francés, Jaar juega, por un lado con la figura retórica de la litote, poniendo en primer plano la masividad de las muertes y, por otro lado, pone en cuestión las jerarquías en las que unas masacres parecen ser más importantes que otras, siendo el caso de Ruanda parte de aquellas cuyo nombre se desconoce.

En este régimen, según Rancière, el arte no busca fundirse en la comunidad, desaparecer en tanto arte propiamente dicho (como en el régimen ético), ni tampoco representarla a partir de lo expresado por el artista (como en el mimético), sino que se pone el énfasis en lo que el autor llama una separación. Esto significa que actúa a través de un distanciamiento de la sensibilidad dominante de una manera igualitaria –he aquí la relación con la política, tal como la definimos en el apartado anterior– en tanto se rehúsa a aceptar las jerarquías de la vida común. Por eso, Rancière dice que este régimen tiene una eficacia paradójica, porque actúa de un modo diferente de aquello que se espera que transmita. Esta disyunción es la separación entre la intención de el artista, la forma artística presentada, la mirada de el espectador y el estado de la comunidad. Rancière (2005) afirma que

El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. (p. 72)

Vemos en esta afirmación que reaparece la idea de ficción, de otro orden posible, al cual el arte, desde el régimen estético, puede contribuir. Hacemos aquí otro señalamiento respecto de esta parte de la teoría, y es que esta potencialidad política del arte no significa que se convierta en un productor de movimientos políticos de ruptura, como tampoco es el arte en sí mismo un elemento siempre disruptivo, sino en cuanto rompa la distribución de lo sensible policial, la organización que niega a los que no tienen parte, que anula, invisibiliza o desoye los cuerpos parlantes.

Esto significa que, como decíamos antes, no todo arte es político para Rancière. El autor afirma que

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que él toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 2011, p. 33)

A diferencia del *continuum* presentado en el primer caso y de la fusión del segundo, aquí la separación entre cada parte implica que hay una ruptura estética por la eficacia de un disenso, es decir, un conflicto entre diversos regímenes de sensibilidad. Es por ello que este disenso conecta el arte con la política.

Por otro lado, Rancière afirma que hay dos cuestiones relacionadas pero diferentes, en cuanto a la relación entre estética y política: por un lado, existe la estética de la política, es decir, la política que interrumpe el orden sensible, es decir, la lógica de los cuerpos en lo público y lo privado, lo visible y lo invisible, la palabra y el ruido que genera la política. Aquí podemos recuperar el ejemplo de la aparición de las mujeres en la escena electoral como una interrupción del orden policial por el cruce de la política, que tiene un aspecto estético en la medida que afecta el *sensorium* de ese orden. Por otro lado, hay una política de la estética, lo que significa la capacidad de disociar un cuerpo de la experiencia. Esto quiere decir que la política de la estética define la constitución de otro cuerpo que ya no se adapta a la división policial de los lugares, genera nuevas formas de miradas y reconfigura el tejido de la experiencia común. Por ejemplo, la producción de imágenes en torno a la desaparición de Santiago Maldonado³², fue una forma de cuestionar un orden que ubica al militante como un cuerpo culpable de su propia muerte, es decir, que la estética produce una desorganización del orden sensible que invisibiliza ciertos cuerpos y ciertas voces (Capasso y Bugnone, 2019).

La estética de la política y la política de la estética tienen en común que el disenso está en el centro y que son operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

³² Santiago Maldonado fue un joven que desapareció el 1 de agosto de 2017 en Cushamen, provincia de Chubut (Argentina) mientras protestaba junto con la comunidad mapuche por el derecho a las tierras. La Gendarmería Nacional reprimió y su cuerpo se encontró más de dos meses después, supuestamente ahogado. Su desaparición generó una amplia repercusión nacional e internacional, en las que los recursos visuales y artísticos fueron centrales para denunciar este hecho ocurrido en democracia.

Dicho con otras palabras, en ciertos casos, “lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política” (Rancière, 2011, p. 33), refiriéndose con “arte”, en este caso, solo al que pertenece al régimen estético. Sin embargo, no hay una relación directa entre la producción artística y su efecto en la capacidad de subjetivación política (como puede esperarse en los otros modelos). Rancière sostiene que

Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. (Rancière, 2005, pp. 15-16)

La idea de que arte y política son dos formas de repartición de lo sensible nos permite comprender que la relación entre ellas no es obvia, ni se da de forma unívoca ni permanente. Será un estudio concreto de cada caso el que permitirá dar cuenta de esta relación.

El problema hoy

A pesar de que Rancière parece bregar por el modelo estético, llega a la conclusión de que actualmente la situación es problemática a la hora de pensar la relación entre arte y política. Se vive –al menos en Europa– un clima de consenso, es decir de acuerdos entre sentidos que implicarían una renuncia a la visión crítica del mundo. El autor ve un desvanecimiento de la lucha contra la dominación capitalista.

Las respuestas del arte han sido alejarse de mostrar las contradicciones o bien intentar ocupar el vacío que han dejado los movimientos de emancipación. Estas dos posiciones no carecen de problemas para Rancière, tanto el abandono de las posiciones críticas desde el arte, como el intento de convertirse en movimientos de emancipación. Hay, sin embargo, un intento de superación del dispositivo crítico a través de la estética relacional y la estrategia de la infiltración artística. Ambas intentan anticipar su propio efecto (unir a la comunidad). Pero el inconveniente no es pensar cómo politizar el arte, sino el entrelazamiento entre la política de la estética y la estética de la política. Porque no hay un mundo “real” exterior al arte: hay ficciones, es decir, la ficción política –mencionada antes– y la ficción que produce el arte. Sin embargo, la ficción dominante niega su condición de ficción y lo hace pasar por real, generando consenso.

Finalmente, Rancière afirma que el problema no es la relación entre ficción y realidad – como ha sido visto durante años –, dado que la política y la estética trabajan sobre la ficción, en tanto modos de cambiar la representación y distribución sensible. En la medida en que lo real

está sujeto a lo visible, lo decible y lo factible, siempre es objeto de una ficción. La siguiente cita aclara esta idea:

Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce objetos nuevos y otra percepción de los datos comunes es también un trabajo ficcional. Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte (...) contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de 'sentido común', formas de un sentido común polémico. (Rancière, 2010, p. 77)

Así, las prácticas artísticas disensuales, aquellas que rompen con la distribución policial de lo sensible, las que ponen en juego una ficción que hacer ver otros cuerpos, hace oír otras voces y mueve de lugar las jerarquías son, para este autor, formas de abrir nuevas posibilidades emancipatorias, de poner en acción la igualdad.

Desde otro punto de vista y desde una perspectiva latinoamericana, García Canclini se interesó por el arte, la cultura y la política. Su mirada ligada a la Sociología, la Antropología y los Estudios culturales ha sido novedosa, en tanto conjugó elementos de distintas disciplinas, abogando por una propuesta transdisciplinaria. Además, García Canclini elaboró sus aportes teóricos a partir de una perspectiva crítica sobre diversos autores –incluido Rancière–, y de la búsqueda por incorporar los procesos sociales vinculados a las nuevas tecnologías, que están transformando todos los ámbitos de la vida.

Aportes más recientes de Néstor García Canclini

Néstor García Canclini es considerado uno de los investigadores más prolíficos en el campo de los Estudios culturales latinoamericanos. Como vimos en el Capítulo 1 de este libro, las reflexiones de García Canclini fueron fundamentales para problematizar la Sociología del arte, su especificidad y características distintivas. Allí recuperamos estas preocupaciones que se vinculaban con la necesidad de que la esta disciplina pueda reflexionar sobre sus supuestos epistemológicos, el reconocimiento del contexto para el estudio de las prácticas artísticas y la posibilidad de distinguir la especificidad de los fenómenos artísticos en el análisis –en relación con otros fenómenos de la sociedad–. Sin embargo, luego de aquellos primeros interrogantes respecto del tipo de vínculo que se establecía entre la Sociología y el arte, García Canclini siguió produciendo y pensando cuestiones ligadas al consumo cultural y a las nuevas tecnologías. Si bien no reconstruiremos la totalidad de las obras publicadas por el autor, daremos cuenta de aquellas que, a nuestro entender, arrojan luz en torno a los debates que presentamos en este libro.

Repensar el arte en un mundo globalizado

En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* –cuya primera edición data de 1990– García Canclini analiza los procesos de hibridación cultural que comenzaron a impregnar las dinámicas sociales desde fines del siglo XX, y “modificaron notablemente los modos de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad” (García Canclini, 2010a, p. 13). La preocupación del autor por las prácticas artísticas y la especificidad del arte dentro de la dinámica social es notable en todas sus producciones, y ese libro no es una excepción. Allí, García Canclini se pregunta por las vanguardias artísticas, las concepciones que construyen “lo culto” en relación con el arte, las prácticas de consumo en el mundo globalizado, el rol del público “moderno”, la resignificación de los museos y la dimensión simbólica de la ritualidad.

A García Canclini le interesa dar cuenta de las principales argumentaciones teóricas que se ocupan de la autonomía cultural como componente definidor de la modernidad en sus sociedades: Jürgen Habermas en Alemania, Pierre Bourdieu en Francia y Howard Becker en Estados Unidos. Estos autores, dice García Canclini, analizan el sentido secularizador que tiene la formación de los campos o mundos del arte, y “encuentran en la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas el indicador distintivo de ese desenvolvimiento moderno” (2010a, p. 52). Desarrollaremos brevemente las consideraciones de García Canclini en torno a los postulados de Bourdieu y Becker, en tanto son autores que hemos desarrollado con exhaustividad en el Capítulo 2 de este libro. Además, consideramos que la mirada de García Canclini sobre los mismos puede arrojar luz respecto de las temáticas que desarrollamos hasta el momento.

En cuanto a Bourdieu, García Canclini retoma su teoría de los campos y repone sus argumentos principales, pero afirma que

La obra de Bourdieu, poco atraída por las industrias culturales, no nos ayuda a entender qué pasa cuando hasta los signos y espacios de las élites se masifican y se mezclan con los populares. Tendremos que partir de Bourdieu pero ir más allá de él para explicar cómo se reorganiza la dialéctica entre divulgación y distinción cuando los museos reciben a millones de visitantes, y las obras literarias clásicas o de vanguardia se venden en supermercados, o se convierten en videos” (García Canclini, 2010a, p. 56).

En cuanto a Becker, García Canclini da cuenta de su teoría en *Los mundos del arte* y recuerda que al ser músico, además de científico social, Becker “es particularmente sensible al carácter colectivo y cooperativo de la producción artística” (2010a, p. 56). En ese sentido, el autor estadounidense combina en su teoría la afirmación de la autonomía creadora reconociendo que hay lazos sociales que la condicionan. Para García Canclini, el universo colaborativo descrito por Becker se complejiza aún más si tenemos en cuenta la intervención de las tecnologías más avanzadas, que intervienen creativamente en el registro y la reproducción del

arte. Así, se vuelve borrosa la frontera entre productores y colaboradores. Al momento de evaluar la pertinencia y alcances de la propuesta de Becker, García Canclini sostiene que

La perspectiva antropológica y relativista de Becker, que define lo artístico no según valores estéticos a priori sino identificando grupos de personas que cooperan en la producción de bienes que al menos ellos llaman arte, abre camino para análisis no etnocéntricos ni sociocéntricos de los campos en que se practican esas actividades. Su dedicación, más que a las obras, a los procesos de trabajo y agrupamiento, desplaza la cuestión de las definiciones estéticas, que nunca se ponen de acuerdo sobre el repertorio de objetos que merecen el nombre de arte, a la caracterización social de los modos de producción e interacción de los grupos artísticos. También permite relacionarlos comparativamente entre sí y con otras clases de productores (García Canclini, 2010a, p. 58-59).

García Canclini afirma que Becker se ocupa de estructuras “internas” del mundo artístico que Bourdieu no analiza, pero a su vez, la obra de Becker es “menos sólida” a la hora de pensar en los conflictos entre integrantes del mundo del arte, los cuales ve como disputas que se resuelven fácilmente a través de la cooperación y el deseo de culminar la obra. En ese sentido, para Bourdieu los campos son concretamente espacios de disputa por la apropiación del capital simbólico. En esa comparación “el lugar que ocupan en Bourdieu el capital cultural y la competencia por su apropiación lo desempeñan en Becker las convenciones y los acuerdos que permiten que los contendientes sigan su trabajo” (García Canclini, 2010a, p. 59).

Otros aportes de *Culturas híbridas* (García Canclini, 2010a) reponen una serie de reflexiones vinculadas a estudios empíricos que piensan cómo son las intermediaciones entre artistas y clientes y de qué manera responden los públicos frente a los desafíos tecnológicos. Si bien no se trata de un estudio exhaustivo, resulta interesante el modo en que el autor recupera los discursos de intelectuales y artistas, en tanto muchas veces muestran allí distintos modos en que se desarrollan los cambios de discursos a partir de cambios sociales. De este modo la búsqueda de García Canclini apunta a comprender cómo se dieron procesos mediante los cuales, por ejemplo, intelectuales que afianzaron la autonomía del campo literario, como Jorge Luis Borges y Octavio Paz, se convirtieron en protagonistas de la comunicación masiva.

Por otro lado, García Canclini también le dedica algunas líneas al tema de la recepción y los públicos de arte. Si bien en el Capítulo 3 de este libro abordamos con mayor profundidad esta cuestión, restan señalar algunas consideraciones que el antropólogo realiza sobre este tema y resultan de relevancia. Al respecto, el autor apunta que existe un riesgo en tomar la noción de “público” como un conjunto homogéneo y de comportamientos constantes, ya que en realidad se trata de una suma de sectores (con pertenencia a distintos estratos económicos y educativos), diversos hábitos de consumo cultural y que establecen vínculos diversos con los bienes ofrecidos en el mercado (García Canclini, 2010a). Para el autor, esto se profundiza en las sociedades complejas, como las de América Latina, ya que allí conviven “temporalidades históricas distintas” (García Canclini, 2010a, p. 149). Aclara el hecho de que el reconocimiento del

papel independiente de los consumidores no implica asumir sus posiciones subordinadas. Es en esas “contradicciones irresueltas del consumo se manifiestan las ambigüedades de la modernización, la coexistencia de tradiciones culturales diversas y la desigual apropiación del patrimonio” (García Canclini, 2010a, p. 152).

En *Culturas Híbridas* es palpable la preocupación del autor por el modo en que se construyen las prácticas artísticas y las representaciones sobre el arte, los modos de consumir y el borramiento de ciertas fronteras que tradicionalmente separaban las cuestiones vinculadas con el arte y la sociedad. Pero esas problemáticas se enraízan, en esta obra, a partir de un interrogante central que tiene que ver con los procesos de la modernidad en las sociedades latinoamericanas y la creciente inclusión de transformaciones que tuvieron lugar a partir de la globalización. En suma, en este libro se van incorporando en la dimensión analítica de sus trabajos, las preguntas referidas a nuevos dispositivos de creación y consumo de arte.

En *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, libro de García Canclini publicado en el 2010, se retoman algunas de las líneas argumentativas de sus primeros escritos y se amplían a la luz de nuevas problemáticas y coyunturas. Al igual que en textos anteriores, García Canclini reconstruye distintas propuestas que buscaron dar respuesta al modo de estudiar el arte –Estética filosófica, teoría de los campos de Bourdieu, los mundos del arte de Becker–, haciendo hincapié en los modos en que dichas teorías se interrelacionaron, dialogaron y entraron en tensión. Luego de hacer ese recorrido, el autor afirma que aún prevalece la visión antropológica de la cultura, que elige observar qué hacen y dicen los artistas sobre su práctica.

Una de las preguntas que abre el texto es:

¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en una alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual de la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis, surtidor de moda, del diseño y de otras tácticas de distinción? (García Canclini, 2010b, p.9)

El autor afirma que asistimos al fin de la visión de le artista como genio, y el fin de la independencia y autocontención de la práctica artística, en tanto que muchas prácticas de movimientos sociales no se pueden clasificar determinadamente dentro del campo de lo social, o político o artístico únicamente. En esa línea, a los artistas les cuesta demarcar también un terreno propio de acción, en tanto “la extensión de simulacros crea un paisaje en el que ciertas pretensiones de las artes –sorpresa, transgresión irónica del orden– van diluyéndose” (García Canclini, 2010b, p. 14).

En el apartado “Conversación entre Bourdieu y Haacke”, García Canclini apunta que el arte moderno se encuentra en descomposición, ya que no podemos pensar su vigencia limitada a Occidente porque es insostenible en tiempos de interacciones globales. El antropólogo marca una decepción común entre artistas e intelectuales. Para Canclini, los intelectuales se pasan de la crítica a las gestiones, y los *sponsors* privados sostienen la vida de las galerías y de los

museos. En ese marco, el arte no puede ser ordenado bajo una normatividad o teoría específica, sino que se reconfigura en la interdependencia con otros procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada. Esto demanda una necesidad de nuevas preguntas transdisciplinarias, donde el interrogante estético se vincula con las transformaciones de lo social.

En esa línea, el planteo del autor destaca que estamos en un “giro transdisciplinario, intermedial y globalizado” (2010b, p. 40). En ese marco de cambio, las Ciencias sociales y las artes son ambas partícipes de un proceso de autoreflexión, en donde unas ayudan a definir a las otras. Al respecto García Canclini afirma que:

A los artistas y a los científicos sociales nos reúne la incertidumbre: así como el derrumbe de la metafísica y la crítica antropológica al eurocentrismo descalificaron la pregunta acerca de *qué es el arte* y propusieron sustituirla por el interrogante *cuándo hay arte*, la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinar las escalas del análisis y los criterios para investigar (2010b, p. 41).

Otro de los puntos fundamentales para el autor es el análisis del proceso de producción-circulación-consumo de las obras artísticas, y las convergencias no siempre amigables entre ciencia y arte. Así, aparece una preocupación sobre la vinculación entre arte y tecnología, la cual altera los vínculos entre creación, espectáculo, entretenimiento y participación, a la vez que permite la difuminación entre lo popular, lo masivo, lo local, lo transnacional y lo global. En los procesos de transformación social actuales “las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión, se desmoronan” (2010b, p. 33). Para el autor, cuando estudiamos la especificidad del arte lo que menos importa es el “contenido” de las formas, sino lo que insinúan sin llegar a nombrar, ese modo de decir que no alcanza a pronunciarse plenamente, la inminencia de una revelación. Al incorporar la idea de “inminencia” García Canclini no construye la imagen de le artista como genio, tampoco se trata de un “estado de contemplación de lo inefable, sino una disposición dinámica y crítica” (2010b, p. 231). En este punto, el autor retoma la idea de Rancière respecto de los regímenes de sensorialidad para explicar la “eficacia del arte”, analizado en el apartado anterior, y realiza una crítica a su teoría resaltando que, desde la perspectiva del autor francés, queda pendiente

cómo pensar las acciones “políticas, en el sentido que Rancière les da – actividades que reconfiguran los cuadros sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes– cuando quienes las llevan a cabo no son los reconocidos artistas sino los arquitectos que modernizan ciudades, los creativos publicitarios o de la moda, los diseñadores de propaganda política (García Canclini, 2010b, p. 237-238).

Por último, García Canclini afirma que los trabajos interdisciplinarios³³ e interculturales nos sitúan en una época más fecunda para reexaminar lo que entendemos por saber, donde se reúne el rigor de los conceptos con otros modos de explicación, comprensión y expresión, ya que es preciso salirse de las instituciones para explorar el diálogo y las tensiones entre diferentes espacios. Al respecto, uno de los campos en expansión que sitúa García Canclini dentro de los Estudios sociales del arte es el de los Estudios visuales³⁴, que para el autor, reformula el campo artístico.

Uno de los últimos trabajos en los cuales García Canclini participó fue *Hacia una antropología de los lectores* (2015). El objetivo de este libro es poner en cuestión el supuesto de que, según las encuestas, hay un descenso de la lectura. En su Introducción el libro hace referencia a la poca información que se produce sobre este tema y que se ha dejado de lado la perspectiva de los lectores, sus prácticas, imaginarios y experiencias concretas. En esa línea, el estudio plantea un paso de la pregunta “cuánto se lee a cuándo y cómo se lee”³⁵. En ese libro, el autor realiza un análisis de los aportes de encuestas realizadas en México y las compara con los resultados de las hechas en Argentina, Brasil, España y Estados Unidos. Tal como señaló en trabajos anteriores que ya hemos reseñado, García Canclini resalta que las encuestas no son suficientes para “captar los nexos entre los modos clásicos de formar lectores, en publicaciones impresas, y los nuevos tipos de lectura y escritura propiciados por dispositivos digitales” (García Canclini, Nivón Bolán, Camacho y Winocur, 2015, p. XVII). En este marco, se incluyen en el análisis los factores vinculados al sistema escolar. La propuesta del autor es estudiar, a partir de herramientas transdisciplinarias, distintos modos de leer, comunicar y apropiarse de los textos. Así, los autores de este texto sostienen que “una antropología multidimensional de los lectores podría modificar las respuestas a la pregunta *qué es leer*” (García Canclini *et al.*, 2015, p. XIV).

En suma, vemos que los aportes más recientes de García Canclini son prolíficos, innovadores y críticos respecto de los procesos sociales que atraviesan las sociedades actuales y el modo en que el arte construye su especificidad. Por un lado, es un autor que analiza transformaciones complejas como son los procesos de hibridación cultural, particularmente en América Latina, resaltando los modos en que han mutado las identidades y destacando las desigualdades, pero sin perder de vista las prácticas histórica y geográficamente situadas. En ese sentido, García Canclini presenta estos nuevos escenarios y se pregunta por las singularidades del arte y sus mutaciones: el rol de le artista, las prácticas de consumo, las distintas modalidades de público y su rol activo en los procesos de resignificación y reapropiación de contenidos, la inclusión de las nuevas tecnologías, las ritualidades y los procesos de construcción simbólica. Estas preocupaciones del autor están acompañadas por una constante revisión de otros teóri-

³³ En el Capítulo 1 de este volumen hemos visto con mayor profundidad el concepto de “transdisciplinariedad” de Nelly Richard, con el que este autor dialoga.

³⁴ El campo de los Estudios Visuales se encuentra en expansión, y si bien no retomaremos sus aportes en este libro, consideramos importante remarcar que el mismo apunta a entender a la visualidad como eje articulador, tanto de las múltiples dimensiones de las imágenes como de los procesos sociales en los que ellas se emplazan. En este sentido, se propone pensar la “construcción social de lo visual”, es decir, un ejercicio de pensar su lugar en diversos marcos contextuales (Mitchell, 2005).

³⁵ Puede verse en el Capítulo 6 de este volumen una reflexión en torno a la Sociología de la lectura.

cos que han trabajado las relaciones entre arte y sociedad, de quienes recupera aportes ineludibles y a la vez señala reduccionismos y limitaciones. Por último, una de las principales contribuciones de García Canclini es su búsqueda por poner en diálogo diversas disciplinas para estudiar los fenómenos artísticos, incorporando elementos como la publicidad y la moda en sus corpus de análisis y proponiendo potenciar el estudio de las mismas desde diversas perspectivas analíticas que revaloricen su potencial creativo.

Síntesis

En este capítulo hemos recorrido las teorías críticas de Williams, Rancière y García Canclini dentro de los Estudios sociales del arte. Consideramos que las teorías producidas por estos autores, provenientes de tradiciones conceptuales y disciplinarias diferentes, son aportes fundamentales para este campo de estudios. Se trata de teóricos que reconocen los condicionantes estructurales materiales que atraviesan a las sociedades y conciben la dinámica social desde el conflicto. Vemos que la puesta en diálogo de estos autores nos permite pensar de forma compleja la relación entre arte y sociedad, ya que se despegan de la tradición más economicista y sujeta a la teoría del reflejo. Consideramos que la perspectiva que ubicó al arte y la cultura como un simple reflejo de lo que ocurría en las relaciones sociales de producción, obturó la posibilidad de realizar estudios que vieran que allí donde ciertas prácticas artísticas tienen lugar, hay algo más que no es solo una reacción automática a otros procesos. Los tres autores con los que trabajamos en este capítulo, salen airoso en la reacción a esta perspectiva, resuelven, de diversos modos, la relación entre arte, cultura y sociedad, arte y política proponiendo miradas agudas y críticas.

Williams construye un andamiaje teórico y metodológico que, si bien tiene sus raíces en las propuestas de Karl Marx, es capaz de generar una relectura del mismo que, por un lado, revaloriza las tesis marxistas originales y repone el sentido crítico que ciertos posmarxistas le sacaron, y por el otro, reactualiza esas discusiones desde una visión de la cultura que complejiza su especificidad y permite un acceso multidimensional a las prácticas culturales.

En el caso de Rancière, vimos que despliega una filosofía política y una teoría del arte basadas en el supuesto de la igualdad, lo que le permite pensar en un objetivo emancipatorio. Ya sea desde el concepto de desacuerdo con el orden que él llama policial, o desde el disenso del arte con respecto a la distribución de lo sensible, el autor se plantea modalidades teóricas, pero también históricas, de la política de la estética y la estética de la política. La ruptura que ambas presentan con respecto al *sensorium* del orden es lo que las coloca en la posibilidad de intervenir en lo decible y lo visible, es decir, como modalidades de la ficción.

García Canclini, quien revisa las propuestas de Bourdieu, Becker y Rancière de manera crítica, propone repensar, en sus trabajos más recientes, las transformaciones de las prácticas culturales a partir de la crisis de la modernidad. En una serie de trabajos va adentrándose en los modos en que los públicos y receptores modifican sus prácticas de consumo a partir de la

incorporación de nuevas tecnologías, que cambian las modalidades de apropiación de las obras artísticas, así como también los modos de hacer arte. Se desprenden de sus textos argumentos provocativos que ponen en jaque las concepciones tradicionales del arte, pero también las fronteras disciplinarias de las Ciencias sociales para estudiarlo.

Referencias

- Capasso, V. y Bugnone, A. (2016). Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(26), 117-148.
- Capasso, V., y Bugnone, A. (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 23-41.
- García Canclini, N. (2010a). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (2010b). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores.
- García Canclini, N., Gerber Bicecci, V., López Ojeda, A., Nivón Bolán, E., Pérez Camacho, C., Pinochet Cobos, C. y Winocur Ipagarre, R. (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. México: Ediciones Culturales Paidós, Editorial Ariel, Fundación Telefónica y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want?*. Chicago: University of Chicago Press.
- Muñoz, M. A. (2006). Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político, *Andamios*, 2(4), 119-144.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2007b) *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En Adriana Valdés (Ed.). *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Williams, E. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.