

Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo

HAL FOSTER

Publicado en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Tomemos en consideración dos fechas emblemáticas: 1983, centenario de la muerte de Marx, y 1984, el temible año de la distopía de Orwell. ¿De qué modo pueden enmarcar la política cultural del presente? Para muchos, la primera señala el fracaso del marxismo como ciencia histórica, ofreciéndonos tanto desde la derecha como desde la izquierda, distintos tipos de post-marxismo que proclaman el fin del dominio de las ideologías y de lo económico. "1984" se incardina en una cadena de significantes muy diferente (totalitarismo, comunismo ...) que nos recuerdan, tanto para los conservadores como para los progresistas, "el peligro inminente" del marxismo en tanto sistema social, haciendo una lectura reaccionaria que tiende a reducir todo socialismo al estalinismo.

De ese modo, "1983" y "1984" solo sirven para enmarcar el presente como momento de polaridad ideológica y de dislocamiento histórico. Pero aunque la idea del dislocamiento tiene valor en tanto que describe con exactitud el carácter febril de una conciencia histórica cuyos síntomas encontramos en todas partes: el consumo que hace de la historia un público alienado a través de imágenes ofrecidas por los medios y la profusión del pastiche en el arte, la arquitectura, la literatura y el cine; la diagnosis de dichos síntomas nos puede llevar a engaño. ¿Es esta fragmentación una ilusión o es una ideología por sí misma? ¿Es el síntoma de una lamentable esquizofrenia cultural, o es el signo de una sociedad en la que la diferencia y la discontinuidad desafían de hecho toda idea de totalidad y continuidad?

De momento, quedémonos sólo con la idea de dislocación, ya que ha sido ésta la que ha llevado a que se cuestione contemporáneamente la correlación entre lo cultural y lo político, entre lo social y lo económico. Este cuestionamiento se manifiesta a menudo a modo de crítica de los conceptos marxistas de clase y medios de producción, estimulado por el creciente reconocimiento del papel que juega lo cultural en la sociedad. Las líneas siguientes pretenden ser una reflexión acerca de estas cuestiones, tal y como han sido abordadas en el último arte político occidental. ¿De qué modo el cuestionamiento del concepto de clase afecta a la representación que hace el realismo social de los agentes de la historia? ¿Cómo incide la crítica del aparato productivo en programas modernos, tales como el productivismo, que incitan a su transformación cultural? Y ¿De qué modo, si aceptamos que lo cultural domina lo social, afecta esta invasión a la posición estratégica del arte político? Es decir, si éste ya no se puede concebir como representativo de una clase, ni como materialmente productivo, ni como culturalmente vanguardista ¿cómo y dónde puede situarse el arte político?

Los conceptos marxistas, por muy científicos y autocríticos que sean, tienen limitaciones históricas, y esto es particularmente manifiesto en el caso del énfasis marxista en el papel de la clase (proletaria) como agente de la historia y los medios de producción como el objeto de la lucha social. Estos dos temas - el de la agencia social y la interpretación productivista - son el objeto central de la crítica

contemporánea al marxismo, y no lo son menos en la reflexión acerca del arte político actual.

Según Marx, el trabajador es quien produce el mundo y quien debe recuperar los medios de producción en manos del capital en nombre de una nueva colectividad. Por multitud de razones (divisiones radicales en la división internacional del trabajo, el carácter serial de la cultura de masas, la recuperación de políticas corporativistas) esto sólo ha ocurrido de un modo parcial, de modo que los marxistas se han visto obligados a reflexionar acerca de si sigue siendo el obrero en su puesto de trabajo el detonante del cambio social. De hecho, para André Groz, el agente revolucionario de hoy sería la "no-clase de no-trabajadores" que, libre de la ideología productivista, es capaz de negar la racionalidad capitalista y perseguir la autonomía individual. A pesar de los síntomas recientes de proletarización, las nuevas fuerzas sociales – las mujeres, los negros, los movimientos gay, los grupos ecologistas, los estudiantes – han dejado clara la importancia que han obtenido el género y la diferencia sexual, la raza y el tercer mundo, la revolución ecológica y la relación entre poder y conocimiento, hasta el punto de que el concepto de clase, para sobrevivir, haya de articularse en relación a dichos términos. Como resultado, el interés de la reflexión teórica se ha desplazado de la consideración de la clase como sujeto de la historia hacia una exploración de la construcción cultural de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social. En pocas palabras, la lucha política se ve ahora ante todo como un proceso de "articulación diferencial".

De un modo similar, el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la manera del realismo social) sino como crítica de los sistemas de representación social (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.). Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político. En mayor o menor medida, todos los discursos modernos que concebían el arte como un instrumento de transformación revolucionaria (desde los productivistas a Barthes, pasando por Brecht, Benjamin y Tel Quel suscribían el modelo marxista de la contradicción estructural. Según este modelo, todo modo de producción (como el capitalismo de mercado) conlleva un conjunto específico de fuerzas productivas y de relaciones sociales (trabajador y empresario, proletariado y burguesía). Al desarrollarse las fuerzas productivas, las relaciones sociales tenderían a resquebrajarse, o como escribe Marx (en Una contribución a la crítica de la economía política, 1853): "Estas relaciones sociales, de ser formas de desarrollo de las fuerzas de producción pasan a convertirse en grilletes. Es entonces cuando llega el momento de la revolución social."

Si re-escribimos este modelo productivista a modo de programa político, la tarea del artista está bien clara. Tal como escribiera Benjamin en El autor como productor (Gramsci apunta cosas similares respecto al intelectual), el artista debe "reflexionar sobre su posición en el proceso de producción," resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase (proletaria) y trabajar desde allí para cambiar los medios de producción. En vez de "hablar" en nombre de esta nueva fuerza social, debe alinear su práctica con su producción. De este modo el artista pasa de ser "un proveedor del aparato productivo a un ingeniero que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria". No puede negarse la importancia histórica de este programa. En la práctica, hizo mucho y de variadas maneras (en el productivismo ruso, en la Bauhaus ...) para enmendar la división del

trabajo Cultural: para convertir a los trabajadores en productores de arte y liberar al artista y al intelectual de la "posición imposible" de "benefactor y patrono ideológico". El programa del arte productivo también fue socialmente muy efectivo al redefinir formas que se habían hecho o excesivamente genéricas (como la escultura académica) o meramente reflexivas (como la pintura cubista). Y, finalmente, lo hizo mucho en el ámbito de la teoría, tanto al desacreditar la división banal del arte en representacional y abstracto, como al diseminar una concepción del significado como algo producido activamente y no como algo pasivamente (institucionalmente) recibido.

Pero tal como era expresada, sin reconocer debidamente las complejas mediaciones que ello implica, esta concepción productivista del arte tendía fácilmente a una visión tecnocrática e instrumental de la cultura. Debido a una insuficiencia dialéctica, indujo a una serie de falacias: la idea brechtiana de que la negación de las convenciones burguesas (tales como el ilusionismo pictórico) supone ya de por sí una crítica política, o la barthesiana de que el arte productivista está exento de ideología al ser una actividad imbricada en lo real. (Barthes: "el oprimido hace el mundo y tiene únicamente un lenguaje [político] activo y transitivo; el opresor lo conserva, su lenguaje está cerrado, es intransitivo, gestual, teatral: es Mito"). Finalmente, el modelo del arte como actividad productiva puede verse asimilado fácilmente por un productivismo per se en el que "toda esperanza revolucionaria se vea ligada al mito prometeico de las fuerzas productivas," cuya "liberación", se confunde con la "liberación del hombre". Las teorías que tienen como objeto central los modelos de producción posiblemente no son capaces de dar cuenta del significado cultural del consumo (o del consumo de significado), o de la importancia histórica de la diferencia social y sexual (en relación a otras culturas o en el interior de la nuestra).

Las fuerzas sociales progresistas occidentales no pueden definirse actualmente en relación al "hombre productor" por dos razones. Desde el punto de vista histórico, las mujeres, los negros, o los estudiantes estuvieron durante mucho tiempo subordinados en lo que respecta a la producción, excluidos de la misma y desplazados en el ámbito del consumo o de la cultura. Desde el punto de vista social, el campo de batalla de estas fuerzas políticas no es tanto los medios de producción como el código cultural de representación, no tanto el homo economicus como el homo significans. Por ejemplo, aunque el patriarcado y el racismo sean estructurales en casi todos los ámbitos laborales, han de ser aprendidos primero en instituciones culturales como es la escuela o a través de los medios de comunicación. Tales instituciones nos someten de un modo desigual a una estructura social cuyo centro sigue siendo el varón blanco. Por ello, es ahí, en esas instituciones, donde ha de ejercerse la resistencia a tales prácticas patriarcales y racistas. Es cierto que tales instituciones están regidas por el capital y que sirven a sus intereses al construir tipos sociales "ajustados". Pero, si en cualquier modo de producción, sea éste capitalista o no, la condición "última" sigue siendo la "reproducción de sus condiciones de existencia", entonces será fundamental el sometimiento cultural a través de instituciones tales como la escuela o los medios de comunicación ya que: "al consumir el código, de hecho, estamos reproduciendo el cisterna".

El marxismo, por ello, se enfrenta a dos desplazamientos: de la idea de un sujeto de la historia concebido en términos de clase a interesarse por la producción del sujeto social a través de la historia (o de la subjetividad como sujeción) y de centrarse en los medios de producción (del valor de uso y del valor de cambio) a interesarse en los

procesos de circulación y en los códigos de consumo (el valor de intercambio signico). Es únicamente a la luz de dichos desplazamientos como puede comprenderse la Posición del arte político en relación con la totalidad de lo social. Si el arte Político ya no puede concebirse en las sociedades tardo-capitalistas simplemente como representación de un sujeto de clase (en tanto "mensaje" vehiculado a través de los medios del arte), o como un instrumento del cambio revolucionario (en tanto "trabajo" realizado sobre el aparato productivo), ello no se debe tanto al fallo de ambos programas como a la existencia de condiciones nuevas de las que ninguno de los dos puede dar cuenta de un modo específico. En pocas palabras: la clase es el constructo de una praxis social específica y no un dato histórico omnipresente y susceptible de ser representado (tal como aparece en el realismo social). Además, puede que aunque el aparato productivo pueda ser transformado culturalmente, no sea éste la única clave del poder político.

Ello no significa que el artista político no pueda hablar en nombre de los oprimidos o alinear su producción con la del artista. Es indudable que el problema de las políticas de la representación es de carácter estrictamente contextual: lo que puede parecer radical en SoHo puede ser contrarrevolucionario en la Nicaragua sandinista. Una reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad de un cartel de protesta, del realismo del documental fotográfico o de la colectividad en un mural callejero. Esta reconsideración no significa tampoco negar la necesidad de transformar el aparato productivo, sino tomarlo como un programa histórico concreto (ni siquiera hacia 1937, cuando Benjamin publicó *El autor como productor*, la reacción política contra el programa productivista de la Unión Soviética era absoluta, y el propio Benjamin iba a pasar pronto de la prógnosis revolucionaria al mesianismo melancólico) o, de otro modo, como un proyecto que debe ser re-escrito de acuerdo a la coyuntura del presente. Puesto que el aparato productivo ha cambiado de un modo claro bajo el capitalismo multinacional, es posible que la intervención en el consumo de imágenes mediáticas pueda tener ahora un mayor valor crítico que la creación de otras nuevas.

El reconsiderar el proyecto del arte político no sólo es necesario para comprender la conexión entre los desplazamientos sufridos por los conceptos de clase y producción, es también imprescindible para relacionar ambos con un tercer desplazamiento: el que va de una teoría que piensa que el poder se basa en el consentimiento social, garantizado por una ideología de clase o de estado, a una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que "disciplina" nuestro comportamiento (y por supuesto nuestro cuerpo). Tal como lo concibiera Michel Foucault, dicho control no se produce primordialmente mediante representaciones ideológicas que nos mistifican en términos de identidad individual o de condiciones reales, sino de regímenes sociales (que operan en las escuelas, la empresa, etc.) que estructuran materialmente nuestras vidas. Aunque ambas teorías del poder intentan dar respuesta al modo en que el individuo se inserta en la sociedad, este desplazamiento (si lo concebimos como tal) ayuda a aclarar el porqué se debaten tanto hoy en día las cuestiones de la representación y de la sexualidad, de la determinación simbólica frente a la económica y los "sistemas totales." De hecho, hoy sólo podemos repensar la posición e importancia del arte político teniendo en cuenta estos temas.

El lugar de la cultura

En las sociedades burguesas generalmente se considera la cultura como algo autónomo y separado de la producción material. El marxismo hereda este modelo polarizado de lo cultural y lo económico aunque haciendo énfasis en la interacción estructural existente entre ambos. El modelo de base y superestructura ha dado pie a numerosas vulgarizaciones: por ejemplo, a la idea de que lo cultural refleja pasivamente lo económico (aduciendo, por ejemplo, que la naturaleza subjetiva y abstracta del arte moderno es expresión directa de un proceso de reificación capitalista). Pero este modelo también ha estimulado revisiones tan importantes como es la teoría althusseriana de que lo económico sólo tiene valor determinante "en última instancia"; de que, aunque toda coyuntura histórica esté sobredeterminada, sigue estando regida por una "estructura dominante," y de que la relación de causalidad existente entre lo económico y lo cultural no es directa ni expresiva, sino "estructural" (es decir, que los distintos niveles de una formación social se relacionan a través de diferencias y contradicciones y no mediante identidades).

Historiadores y antropólogos han señalado las limitaciones históricas del modelo base/superestructura argumentando que otros periodos y otras culturas son difícilmente susceptibles de ser medidos por su rasero. (Jean Baudrillard ha sugerido, por ejemplo, que nuestra sociedad, basada como está en la equivalencia entre signos y mercancías, teme la "ambivalencia" que rige el intercambio simbólico en las sociedades primitivas). Del mismo modo, los sociólogos, tanto marxistas como no marxistas, han explorado los aspectos de la existencia que este modelo había dejado en la sombra: el trabajo doméstico (subrayado por feministas como Christine Delphy); los espacios y prácticas de la vida diaria (Henry Lefebvre); las "mitologías" de la naturaleza humana y del sentido común utilizados por los medios de comunicación (Barthes), etc.

A pesar de su profundidad crítica, todas estas posturas aún consideran que lo cultural y lo económico son ámbitos (semi)autónomos relacionados entre sí por la ideología. Se preocupan del desenmascaramiento de esta separación y de los silencios que se derivan de ella, pero no se plantean una potencial reintegración entre ambos. Y sin embargo, ésta parece ser la realidad con que nos enfrentamos hoy en día: la ruptura de la antigua oposición estructural entre lo cultural y lo económico debido a la "comodificación" de la primera y a la "simbolización" de la última. "Hoy", defiende Baudrillard, "el consumo define un escenario en que los bienes se producen ya como signos, como valor signico, y donde los signos (la cultura) se producen como mercancías.

"Nada de lo que se produce o intercambia en la actualidad (objetos, servicios, cuerpos, sexo, cultura, conocimiento, etc.) puede ser descodificado exclusivamente como signo, ni medido únicamente como mercancía; todo aparece en el contexto de una economía política general en la que la instancia determinante es... indisolublemente dual [mercancía y signo], y dual en el sentido de que son abolidos como determinación específica aunque no en cuanto forma".

Ahora bien, si de hecho hay una conmutación de lo cultural y lo económico, ello debe entenderse políticamente como parte de una problemática nueva y no, desde el punto de vista ético, mediante la típica condena o celebración de la mercantilización del arte o de la fusión entre alta y baja culturas. Básicamente hay dos posiciones contrapuestas que adoptar respecto a esta problemática, una más radical que la otra.

Según la primera, lo cultural no es estrictamente un efecto de la determinación económica o un reflejo ideológico (de los valores codificados de una clase, por ejemplo), sino que es un lugar de contestación tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en que tienen cabida todos los grupos sociales. Según dicha lógica, la hegemonía de las representaciones no puede ser contestada únicamente mediante la lucha de clases convencional, puesto que la hegemonía opera a través de la sujeción cultural, tanto o más que mediante la explotación económica. Esta es una de las razones por la que el psicoanálisis lacaniano y la crítica foucaultiana de los aparatos disciplinarios sociales parecen tan cruciales para la teoría política contemporánea. Al considerar la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es por tanto la de una resistencia neo-gramsciana o interferencia - aquí y ahora - al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales (se haya o no de leer este código estrictamente según el libro marxista del capital).

La segunda posición respecto a esta conmutación de lo cultural y lo económico, aunque más radical, es también más débil. En esta postura (que podemos denominar, "de fin de partida" Baudrillardiano) nos enfrentamos a un sistema total ante el cual la resistencia es totalmente fútil, ya que no solo está "comodificado" lo cultural (una "industria", según el diagnóstico de la escuela de Frankfurt), sino que lo económico se ha convertido en el "lugar principal de producción simbólica". De acuerdo con esto, la burguesía no necesita ya de la cultura tradicional para consolidar su ideología o conservar su poder. La mercancía ya no necesita del disfraz de valor personal o social para someternos a sí: se ha convertido en su propia excusa, en su propia ideología. El capital ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. Peor aún, dicha resistencia puede incluso colaborar en la acción del capital.

Este último punto se ve más claramente al tomar como ejemplo la "crítica de la representación" que tan importante es en el arte y en la crítica (post)modernos. En tales prácticas, puede que se cuestione el valor epistemológico de las representaciones (por ejemplo, el valor de verdad documental de la fotografía) y se deconstruyan las formas ideológicas del significado. ¿Pero en beneficio de quien se desvanece el valor de verdad y se deconstruye el significado? En términos prácticos es probable que dichas prácticas no sólo agudicen nuestra incapacidad "esquizoide" de pensar nuestro presente, sino que colabore también en el proceso de erosión de los modos tradicionales que está llevando a cabo el capital (la familia y la comunidad, o incluso la ciudad y el estado-nación en el capitalismo multinacional)".

La posición respecto a los efectos del capital es inevitablemente ambi-valente, ya que si bien el capital nos libera de estructuras represivas tales como la comunidad tradicional, nos coloca en otras nuevas o re-codificadas (como la ciudad en serie). Del mismo modo, sólo cabe la ambivalencia respecto a un diagnóstico del capital en el que se oscila entre la celebración radical de su intensidad y la nostalgia por las estructuras que está disolviendo. A pesar de todo, encontramos un punto de acuerdo con esta posición: la verdadera radicalidad es siempre la del capital, puesto que no sólo determina las nuevas formas simbólicas en que vivimos sino que destruye las antiguas. El capital es un agente de shock y trasgresión, más que lo pudiera ser cualquier vanguardia; lo que hace que la utilización de tales estrategias en el arte sea tan redundante, como fútil parecía su resistencia. Lo que se necesita, entonces, es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital -su capacidad omnívora de beneficiarse y de descodificar- sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro.

La relación del arte moderno con el capital es mucho más compleja y ambigua de lo que se desprende de esta posición "capitalológica". T.J. Clark recientemente ha enmarcado la misma en términos de ambivalencia: mientras la vanguardia transgresora (dadaísta, surrealista) vio "en las condiciones de confusión ideológica y violencia provocadas por el capital una ventaja para el arte", "deseando tomar parte de la desordenada labor general de negación", el modernismo formalista greenbergiano sostenía que el arte debía "sustituir los valores que el capitalismo había vaciado". El difícil arte formalista que Greenberg proponía frente al alejandrismo de la academia y la liviandad del kitsch, no podía ni impedir la "comodificación", ni su destilación de valor estético podía servir como sustituto de los significados sociales perdidos. Puede que las negaciones estéticas inherentes a la estrategia de la vanguardia en alguna ocasión estimularan cierta práctica social -como en el arte de Brecht donde "la confusión ideológica" se convierte en contestación política- pero dichas excepciones confirman la regla: si la vanguardia no fue un agente del capital, al menos sí estuvo ambivalentemente a su servicio.

Dicha complicidad con el capital no es consecuencia de la defensa vanguardista de la idea burguesa de progreso histórico. En general, el programa de la vanguardia moderna consistía en la transformación total o en el cambio anárquico (de ahí su celo por el nuevo mundo-objeto de la modernidad) más que en la mejora social. No, la convergencia entre vanguardia y capital explica la simultaneidad de sus ideologías de utopía y trasgresión, alentando ambas claramente la modernización de la vida urbana occidental. ¿Qué ha hipotecado, pues, la trama de la ciudad de un modo más total que las "utopías" de la arquitectura moderna, verdaderas tabulas rasas para el desarrollo capitalista? Sin embargo, el servicio dado por la vanguardia al capitalismo fue ambivalente y, en ciertos momentos, incluso subversivo para sus intereses. De todos modos actualmente parece totalmente superflua haciéndose evidente que la cultura burguesa ha sacrificado a la vanguardia misma que un día le sirviera de provocación: "esta intelligentsia independiente, crítica y progresista fue llevada a la muerte por su propia clase" .

Tal concepción "radical" del capital no sirve de gran cosa hoy en día como estrategia crítica. Poco más se puede hacer que soportar la lógica del capital o, de algún modo, pasar a su otro lado -lo que o bien supone un retraso indefinido (por ejemplo, el socialismo solo puede llegar después de que el capitalismo haya penetrado el espacio psicológico y geopolítico en su totalidad) o una crítica al capital fascinada por sus discontinuidades e intensidades (un ejemplo de esta crítica celebrativa se puede encontrar en el arte que imita mímicamente a los medios para "capitalizar" sus espectácu-los). Dicho programa lleva al nihilismo, tal como anunciara Jean-Francois Lyotard al apuntar que la liquidación capitalista de las formas sociales debe "licuarse aún más".

En lo que respecta al programa trasgresor de la vanguardia, se puede decir que está culturalmente determinado y que está ligado históricamente a un modelo productivista (como cuando alude a un "cambio de] aparato") que se corresponde con una concepción simplista de la ideología que la con-sidera como una mera codificación de creencias de clase (como cuando pre-tende "transgredir las convenciones"), y con una liviana idea del arte como instrumento de cambio revolucionario. En pocas palabras, los proyectos capitalógicos y transgresores deben ser dejados a un lado a favor de la pri-mera posición (contrahegemónica y de resistencia) descrita anteriormente, con el fin de no ver la sociedad como un "sistema total", sino como una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena en que es posible la contestación. Si este análisis es correcto, solo será en estos términos -en tanto práctica de resistencia o interferencia -como se puede concebir lo político en el arte contemporáneo occidental.

De la trasgresión a la resistencia

No existen temas fijos o genéricos en el arte político: todo es especificidad histórica y posicionamiento cultural. Por ello, el reconsiderar el esta-tus de la vanguardia no supone cuestionar el componente crítico que pudie-ra tener en el pasado, sino por el contrario ver como puede ser reinscrita en el presente como discurso crítico y de resistencia. La importancia de tal repo-sicionamiento está implícita en el valor metafórico (militar) de ambos tér-minos: avant garde implica una trasgresión revolucionaria en los frentes social y cultural, mientras que resistencia sugiere un conflicto inmanente dentro o detrás de los mismos.

El concebir la resistencia en este sentido no significa proclamar la "muerte" de la vanguardia (tal como lo hace la derecha) sino poner en cues-tión la validez en el presente de dos de sus principios: el concepto estructural de "límite" cultural como algo a derribar, y la política de "liberación social" como programa que el arte de vanguardia debe de algún modo emular o estimular. La trasgresión vanguardista de hecho supone la existencia de un límite a la experiencia cultural más allá del cual se encuentra "lo escan-daloso, lo feo y lo imposible" (lo sagrado, de algún modo). En unas socie-dad tan estructurada como la del capitalismo monopolista, tal límite existía: un afuera "natural", un continente en tinieblas en el que se internara Mr. Kurtz con grave riesgo de su conciencia (por no mencionar el detrimento del otro). En dicha sociedad la trasgresión tenía un poder estratégico: piénsese solamente en la

provocación que llevara a cabo el primitivismo moderno, al devolvernos aquello reprimido por el imperialismo europeo bajo la forma de desafío a la superioridad y autonomía de las tradiciones culturales occidentales. Una trasgresión tal tiene mucho menos efecto en una sociedad como la nuestra en que han sido barridas en gran medida las viejas estructuras del yo, la familia, la clase, la religión y la nación (a pesar de la virulencia con que reaparecen bajo la forma de antimodernismo, nacionalismo o fundamentalismo religioso).

De un modo parecido, la liberación social con la que maridaba la vanguardia también ha perdido su objeto histórico. Foucault incluso llegó a argumentar que la "liberación", en tanto opuesto a la represión, en ningún modo libera, sino que por el contrario estimula la sujeción cultural a través de los discursos del yo y de la sexualidad. Así, por ejemplo, Foucault interpreta el psicoanálisis como un aparato disciplinario mediante el que el sujeto se pone en discurso por medio de la "confesión," internalizándose el control social a través de la "conciencia". La resistencia, por otro lado, no implica tanto la existencia de tal límite e hipotética liberación, como la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva basada en nuestro posicionamiento aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales. Tal práctica se muestra escéptica respecto a cualquier verdad trascendente u origen natural situado más allá de la ideología (como proponía la vanguardia) y respecto a cualquier representación que proclame una "liberación" en vez de una sujeción o un conflicto, por medio del deseo, como hiciera a menudo la política contracultural de los 60.

El paso de un modelo de transgresión vanguardista a uno de resistencia crítica no es meramente teórico. Históricamente debe verse en relación a las diferentes condiciones que han dado forma a la producción y la recepción de arte en los últimos 100 años. Puede que esta interpretación coyuntural vaya en contra de nuestras ideas preconcebidas. Por ejemplo, se piensa la vanguardia como oposición a la academia y como transgresora de los límites y maneras de la cultura de salón de la buena sociedad. Del mismo modo se concibe el arte crítico o de resistencia como en conflicto permanente con la cultura moderna oficial, tal como se nos ofrece tanto en los medios de comunicación e institucionales como en la modernidad canónica (la que está en los museos). Sin embargo, estas oposiciones son parciales, abstractas, más moralistas que analíticas (en términos de bueno y malo) y más formales que históricas (se representa la vanguardia como simple negación y el arte formalista como simplemente autónomo). En pocas palabras, dichos términos culturales deben ser entendidos de un modo dialéctico, deben ser nuevamente contextualizados y ser leídos a través de una periodización de la cultura en relación a los modos económicos y las formaciones sociales.

Frederic Jameson ha propuesto un modelo (derivado en parte de Ernest Mandel) en el que se entiende la historia moderna del capital en tres momentos distintos: una economía de mercado que, al erosionar las formas tradicionales mediante su equiparación como mercancías, permitió el surgimiento de un primer modernismo negativo; un capitalismo de monopolio cuyas estructuras monolíticas estimularon los lenguajes privados e irónicos del modernismo clásico; y un capitalismo multinacional en cuyo espacio mediático, a la vez homogéneo y discontinuo, salen a la luz las esquizoides producciones postmodernas. A pesar de su esquematismo, este modelo coyuntural pone en evidencia el hecho de que ningún momento cultural es total o definitivo (como parecen implicar los términos "modernismo" y "postmodernismo")

o reflejo de un modo económico separado de sí. El modelo aplicado a la modernidad puede ampliarse a modo de campo triangulado respecto a tres elementos principales que son: la academia, entendida como un código represivo formado por convenciones burguesas y aristocráticas; la segunda revolución industrial, con sus tecnologías de reproductibilidad y movilidad; y la revolución socialista (la rusa, principalmente) como modelo de transformación cultural. Con ciertas modificaciones respecto al énfasis en el contexto, este modelo nos puede ayudar a entender la imaginación radical y apocalíptica de la vanguardia -su simultánea estrategia transgresora y de deseo utopista- en el primer cuarto del siglo XX.

Nos ayuda del mismo modo a comprender nuestra distancia respecto a ella, en tanto que nuestra coyuntura económica ya no es la misma. Muchos artistas y críticos ven el presente enzarzado en el fin de partida de la ironía vanguardista, ante el cual las únicas respuestas posibles son la parodia pasiva o el rechazo puritano. Sin embargo, yo diría que habitamos una coyuntura nueva -no (es importante subrayar esto, dada la alarma generalizada respecto al postmodernismo) una ruptura epistémica, sino un nuevo orden social formado por elementos heterogéneos que requiere un nuevo posicionamiento en el arte político. En este sentido podemos adoptar el esquema del campo triangulado, teniendo en cuenta sin embargo, que en la coyuntura presente los principios dominantes no son la academia sino la cultura de masas, no es la segunda revolución industrial sino una tercera (que, además de la energía nuclear y la información electrónica, no anuncia una época "postindustrial" sino una totalmente industrial); y finalmente no es la revolución del primer o segundo mundos, sino la rebelión del tercero: una rebelión frente al neo-colonialismo que puede relacionarse, aunque de un modo abstracto, con la rebelión de las mujeres frente al persistente patriarcado, al de las minorías frente al racismo, al de la naturaleza frente a su dominación incontrolada, etc. .

Este nuevo ámbito revela una nueva etapa en el avance del capital, y nos indica que los códigos estructurales que pretendía transgredir la vanguardia o bien ya no existen, o no son defendidos del mismo modo por la cultura hegemónica. En este nuevo ámbito global de acción del capital, puede que no haya límite natural que transgredir (lo que no significa que no exista un ámbito exterior a dicha estructura, o ámbitos culturalmente otros). En este caso, la estrategia modernista de la trasgresión debe dejar paso a una nueva estrategia crítica de resistencia desde el interior. Tal modelo nos permite también comenzar a periodizar las estrategias de trasgresión y resistencia respectivamente en términos de modernidad y postmodernidad. Por ejemplo, tanto las estrategias de resistencia como las postmodernistas hacen énfasis en las representaciones culturales más que en abstracciones utópicas y analizan las filiaciones sociales de los textos en vez de proponer una anárquica negación del arte. De nuevo, hemos de dejar constancia de que se trata de desarrollos bastante heterogéneos, de simples tendencias que, no obstante, el arte político debe intentar articular. Es aquí, tal vez, donde podemos hallar una analogía con el viejo programa del artista "como productor": del mismo modo en que éste se veía impelido a negarse a alimentar el aparato productivo y a lanzarse a cambiarlo, el artista político de hoy se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y a investigar los procesos y aparatos que las controlan.

Ciertos aspectos de esta práctica son evidentes en la obra de muchos artistas actuales. Me vienen inmediatamente a la memoria dos: Hans Haacke y Martha Rosler, cuyas críticas respectivas a la "industria museística" y a la dominación de los medios están ahora de actualidad. El considerar tales prácticas como meramente pasivas no significa únicamente caer en una falsa oposición (activo/pasivo, práctico/teórico) sino también no comprender el posicionamiento del arte crítico en nuestra cultura. Por mucho que los ideólogos de la derecha y de la izquierda se increpen mutuamente en público, las operaciones del poder político real o bien quedan en la sombra o son tan espectaculares que ciegan la mirada crítica. De hecho, puede que la tarea del arte crítico no sea únicamente resistir frente a sus operaciones, sino también ponerlas en evidencia por medio de una provocación "terrorista": literalmente poner ante la luz pública sus operaciones de vigilancia o de control de información, o, por el contrario, negarles el poder intimidatorio que pretenden.

¿Entonces, cual es la función del arte político hoy en día? En el pasado, este término genérico servía para calificar un tipo de arte no-modernista que, a pesar de su voluntad activista, operaba dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista ante el público (un ejemplo es el realismo social en sus múltiples manifestaciones). Este arte "presentacional" contrasta con los modelos antedichos de arte político transgresor y de resistencia que pretenden respectivamente transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados. El primero raramente cuestiona su propia teoría o desafía la plausibilidad de sus representaciones. En sus formas social-realistas y, a menudo, también en las de agitación política, toma la idea de clase casi de un modo ontológico. Esto es así porque en tanto arte de protesta se sustenta en una oposición -entre dos intereses o clases, como los burgueses y los trabajadores- cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad, los "espacios" dados. Tanto las formas transgresoras como las de resistencia, justamente pretenden intervenir en tales espacios, sean estos culturales o de otro tipo. Piénsese, en el caso del arte de transgresión, en los programas productivistas de los años 20 y, en el caso del arte de resistencia, en la estética situacionista de los 60 o las estrategias textuales de los 80.

El modelo "presentacional" de arte político, sin embargo, puede ser aún válido para la expresión orgánica de ciertos grupos sociales específicos, cuando existe una colectividad política auténtica que representar. Por supuesto, este modelo aún aparece en el debate artístico contemporáneo. Pero, desplazado y sin base en este ámbito, se le trata a menudo de un modo fetichista, como si se echara de menos el poder perdido de la imagen, o irónicamente, como si tal modo de representación no fuera sino la encarnación de la ingenuidad o la futilidad histórica. Obligado a mostrar ostentoriamente su desventurada reducción a lo gestual y al cliché, este arte político se hace paródico e, incluso, sumiso. Al menos desde un punto de vista teórico, el uso irónico del arte político presentacional puede llevarse hasta una posición deconstructiva que disuelva el valor de verdad o poder de cohesión de toda representación política dada. Aunque el cine de Godard es canónico a este respecto, las obras de Barbara Kruger y Vito Acconci nos ofrecen también ejemplos interesantes. Y sin embargo, esta estrategia godariana, propuesta como alternativa al arte político genérico, puede que sea otra convención más necesitada de crítica, otra ruptura más provocada por el mundo de simulaciones puesto en marcha por el capital.

El arte político presentacional sigue siendo problemático, y esto es así porque tiende a representar las prácticas sociales según patrones icónicos ideales³². Por muy genéricas que sean las prácticas sociales del obrero industrial, tan pronto como son representadas como universales y uniformes, dichas imágenes se hacen ahistóricas y por tanto ideológicas. Es en dicho instante cuando se pone en evidencia la retórica del arte presentacional, ya que cuanto más pretende radicarse en lo real, figuras más claramente retóricas utiliza. Hoy en día no puede existir una representación pura y llana de la realidad en el mundo occidental: la historia, la política, la sociedad, solo pueden constituirse textualmente. El arte político genérico cae frecuentemente en la falacia de la imagen verdadera, y de ahí hay un solo paso hasta el modelo de arte político axiológico en que nombrar y juzgar significan lo mismo. La política se ve, entonces, reducida a la ética –a idolatría o iconoclastia– y el arte a ideología pura y simple, en vez de a la crítica de la misma.

Este error del arte proviene de la ideología concebida de un modo idealista, como un corpus prefijado de creencias de clase (una ficción que las hace más reales y estables que lo serían de otro modo). La ideología debe entenderse, como de hecho lo hiciera Marx, menos como una cuestión de "falsa conciencia o de orígenes de clase que como de límites estructurales o clausura ideológica impuesta e ideada por una posición de clase sobre la totalidad de lo social". Aquí debemos distinguir, por tanto, entre un "arte político" que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y "un arte con política" que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Indudablemente el acceso a este concepto es difícil y provisional, pero eso mismo puede ser la prueba de su especificidad y la medida de su valor.

Lecciones de resistencia cultural.

En su obra *El mito hoy* (1957) Roland Barthes define al (pequeño) burgués como un "hombre incapaz de imaginar al otro ... el otro es un escándalo que amenaza su existencia misma". y, sin embargo, es precisamente como un escándalo que el otro es estructuralmente necesario, en cuanto define los límites del texto social burgués –lo que es (a)social, (a)normal, (sub)cultural. En otras palabras, el orden es producido en torno al posicionamiento del otro, por el cual (a nivel sociológico) se le hace marginal y (a nivel histórico) se le deja suspendido como exótico o "primitivo". Los este-reotipos excluyentes que convierten efectivamente al otro en un "puro objeto, un espectáculo, un clown" (Barthes) han constituido uno de los modos principales de este orden de control. Pero esta estereotipación permite operaciones de resistencia en las que la imagen de la sujeción se convierte en un signo de identidad colectiva. Las operaciones de nuestro régimen social actual son más sofisticadas. Aunque aún

dependan de la sujeción, ya no dependen sólo de la exclusión. (Como ha argumentado Foucault, la exclu-sión tanto del loco, como del criminal o del desviado, no resulta suficientemente productiva de conocimiento y de poder). Hoy el otro es también retomado, procesado en su diferencia misma a través del orden de reconoci-miento, o simplemente reducido a lo mismo.

Barthes anotó dos formas características de esta recuperación: la inocu-lación en la que el otro es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el otro deviene incorpóreo por medio de su representación (aquí la representación funciona como un sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer). Tal recuperación se efec-túa en parte en el arte (por ejemplo en la fotografía documental de Walker Evans que domestica a los "otros sociales" como los pobres, o en la arquitectura pseudovernacular de Robert Venturi que se apropia de las formas indígenas de colectividad para sus propios propósitos), pero su principal campo de operaciones es la cultura de masas.

Consideremos, por ejemplo, la recuperación de las subculturas. Dick Hebdige ha dado detalles sobre dos modos en los que son capturados estos otros en particular: 1) la conversión de los signos subculturales (vestidos, música, etc.) en objetos producidos masivamente (esto es, la forma mercan-cía); 2) el "etiquetado" y la redefinición de la conducta desviada por parte de los grupos dominantes: la policía, los medios de comunicación, los poderes judiciales (esto es, la forma ideológica). No obstante, estas dos formas -la comercial y la ideológica- son una sola; convergen en la forma de la mer-cancía-signo, por medio de la que el otro es socialmente subjetificado (sujetado) como signo y convertido en comercialmente productivo en tanto mercancía. De este modo el otro (subcultural) es a la vez controlado en su reconocimiento y dispersado en su mercantilización. Y en la circulación de esta imagen-mercancía el poder y el conocimiento penetran las fisuras y los márgenes del campo social. La diferencia es así usada productivamente. De hecho, en un orden social que no parece dejar nada fuera de sí (y que debe cometer sus propias transgresiones para redefinir sus límites) la dife-rencia es a menudo fabricada en interés del control social y la renovación de las mercancías.

Todas estas técnicas de recuperación dependen de una operación maes-tra: la apropiación, que es al ámbito cultural lo que la expropiación es al ámbito económico. La apropiación es tan eficaz porque procede por una abstracción en la que el contenido o el significado específico de un grupo social se convierte en una forma cultural general o en el estilo de otro grupo. Barthes llamaba "mito" a este proceso:

"(el mito) es construido a partir de una cadena semiológica que existía antes que él: es un sistema semiológico de segundo orden. Aquello que era un signo ... en el primer sistema deviene un mero significante en el segundo".

En los medios de comunicación de masas estas apropiaciones se hallan tan generalizadas que hasta parece que carezcan de agente que las realice, como también parecen no dejar rastros las marcas de su origen social o de su valor de uso, , que son por lo general borradas. En efecto, los medios de masas transforman los signos específicos de los discursos sociales antagónicos en una narrativa normal y neutral que nos habla. Las expresiones colectivas son así no sólo apropiadas sino también "desmanteladas y vueltas a montar, remotivadas y retransmitidas. (El mito, escribe Barthes, es "discurso robado y restaurado", "no colocado exactamente en su lugar.")

De este modo, los grupos sociales son silenciados; o peor aún son transformados en consumi-dores seriales, consumidores de simulacros de sus propias expresiones. Oyen lo que ellos mismos dicen en un eco falso (distorsionado, mediado) al que no pueden responder y que bloquea estructuralmente ulteriores expresiones.

Aquí reside la función tanto económica como disciplinaria de los mitos de la cultura de masas: funcionan como sustitutos de la expresión social activa y como coartadas para la dirección consumista. Apropiarse de signi-ficados colectivos y retransmitirlos como significantes "populares", dividir y conquistar, mercantilizar y hacer circular. De este modo la cultura de masas, nuestra esfera pública, "nos convierte en cadáveres parlantes". Y podemos ver que lejos de un "despojo" cultural, la cultura de masas representa una extraordinaria expansión de lo burgués, aunque sea de un modo "exnominado", no nombrado como tal. No por esto más coherente culturalmente, la burguesía deviene con ello tanto menos frágil (Barthes: "Cualquier estudian-te puede denunciar y de hecho denuncia el carácter burgués o pequeño-burgués de tal o cual forma". Foucault: " Creo que cualquier cosa puede ser deducida del fenómeno general de la dominación de la clase burguesa").

Contra esta operación de apropiación, ¿qué prácticas de resistencia son posibles? En el frente contracultural la vieja consigna izquierdista-liberal llama a "apoderarse de los medios", pero esta estrategia ignora la dominación inscrita en las formas mismas de los medios (es decir, el hecho de que estruc-turalmente no podemos responderles). En el frente cultural nos encontra-mos que el modernismo crítico, con su voluntad de hacer opaco el medio y abrir el signo, puede ser considerado como contra-mítico, al menos en su primer momento. Pero ya sea como una totalidad formal que refleja crítica-mente el sistema putativamente total del capitalismo (el modelo adorniano de arte y música) o ya sea como negación que busca dejar al descubierto un mundo construido como crisis (el modelo de Brecht), el modernismo críti-co es también víctima del mito, del mismo modo que el primer modernis-mo recalitrante (especialmente en su recepción americana) se ve reducido a un formalismo, y el segundo, un modernismo antagónico, resulta abstraído como significante vacío de "arte político". ¿Con qué nos deja esto? Barthes en 1957 ofrecía este diagnóstico:

A decir verdad, la mejor arma contra el mito es quizás mitificar a su vez, y pro-ducir un mito artificial: este mito reconstituido constituirá de hecho una nueva mitología... Todo lo que se necesita es usarlo como punto de partida para una ter-cera cadena semiológica, tomando su significación como el primer término de un segundo Mito.

"Puesto que el mito nos roba, ¿por qué no robar al mito?" Esta miti-ficación secundaria es el motivo político de buena parte de la apropiación de imágenes que se da en el arte contemporáneo (al menos cuando pre-tende ser crítico); algunos puntos polémicos como la disolución del aura y la mercantilización del arte, los mitos privilegiados de la originalidad y la intencionalidad, etc. son cuestiones que deberíamos tener presentes. Robar el mito, de esta manera, no supone tanto rehacer el proceso mítico por el cual los signos son apropiados por los medios de masas como o-po-nerse a/o recomponer ese proceso. Básicamente, en arte, el "robo de mitos" busca restaurar el signo original a su contexto social o hacer imposible el signo mítico, abstraído, para reinscribirlo en un sistema contra-mítico. En el primer caso, el signo resulta reclamado por su grupo social, en el segundo, el signo reapropiado es rastreado, reevaluado y redirigido. Idealmente, tal arte mítico-crítico circula con los

signos de los medios de masas como para tener una circulación social, pero se limita a un nivel táctico, no siendo ni cómplice con las funciones de los media, ni sólo anárquico, no funcionando realmente como un contragolpe estilístico ni como una "verdadera" representación de sus cuestiones. En alguna parte ya he escrito acerca del primer tipo de prácticas y su relación con fuerzas sociales contra-hegemónicas (feministas, tercer mundo, gays); y cómo para resultar discursivamente eficaces deben conectarse las prácticas artísticas, con esas otras prácticas de resistencia. Aquí quiero explorar brevemente el segundo tipo de prácticas, las contra-míticas, tanto en términos de lo subcultural como de la actividad artística.

La práctica subcultural difiere de la contracultural (de los movimientos estudiantiles de los 60, por ejemplo) en tanto que se ocupa en recodificar los signos culturales más que en proponer un programa revolucionario propio. Lejos de considerarla una categoría sociológica inerte, debemos aprehender las prácticas subculturales como una actividad textual. Plural y simbólica, su resistencia se ejerce a través de una "transformación espectacular de toda una serie de mercancías, valores, actitudes del sentido común, etc" , a través de un paródico collage de los signos privilegiados de género, clase y raza que son cuestionados, confirmados y "asimilados". En este bricolage se ponen en evidencia la naturaleza falsa de estos estereotipos, así como el carácter arbitrario de los lineamientos sociales y sexuales que definen. A la vez estos signos (que, como hemos destacado antes, a menudo funcionan como sustitutos de la presencia social activa) son reconvertidos en un "artificio genuinamente expresivo", capaz de resistir, al menos en un primer momento, los circuitos económicos y discursivos establecidos. Los mitos mediáticos, los signos-mercancía, los símbolos de la moda, los que "hablan a todos para así devolver mejor a cada cual a su sitio". Lo subcultural juega con esta discriminación codificada -para cuestionarla quizás, para confundirla ciertamente. Ni dentro ni fuera del texto social (en su submargen por así decir) lo subcultural expresa sintomáticamente sus límites y aporías. Una presencia ligeramente escandalosa, "estropea" la consistencia de este texto precisamente porque permite una experiencia específica de las contradicciones sociales, una experiencia que es a la vez colectiva y rupturista.

Diferente pero no del todo "otra cosa", lo subcultural atrae sin embargo la atención sociológica. De hecho, a menudo se lo menosprecia en tanto espectáculo de la sujeción, pero resulta que ésta es precisamente su táctica: provocar a la cultura dominante para que lo nombre, de modo que al hacer-lo se nombre a sí misma. Sin duda, la oposición subcultural es finalmente parcial (rara vez se eleva a lo político y a menudo asume los signos de la dominación social y sexual) aun así y aun cuando se la reduce a un gesto o se la abstrae en términos de estilo, la oposición subcultural se mantiene como un malestar, una duda. En términos de Baudrillard: reviste los signos y las mercancías con una ambivalencia simbólica que amenaza el principio de equivalencia sobre el que se basa nuestro intercambio social y económico. Sabe que no puede transformar este código, pero puede fetichizarlo hasta el extremo en que ese mismo carácter de fetiche se haga evidente. Puede también quizás destacarse como una diferencia (o al menos como una desafección simbólica) respecto al código.

Paradójicamente, sin embargo, es precisamente esto lo que conlleva la recuperación, puesto que nuestro sistema socio económico requiere "diferencia", una diferencia que codificar, consumir y erradicar. Jacques Atali plantea la contradicción (o acaso es una dinámica?) de esta manera:

“Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar un lugar en su interior para las diferencias. Ninguna economía de intercambio se desarrolla sin reducir tales diferencias a la forma de la producción masiva o en serie. La autodestrucción del capitalismo yace en esta misma contradicción ... : una ansiosa búsqueda de la diferencia perdida, dentro de una lógica de la cual la diferencia misma ha sido excluida”.

Esta ansiosa búsqueda puede no sólo comprometer la recuperación de la diferencia (social, sexual, etc.) perdida o reprimida; puede también promover la fabricación de falsas diferencias, diferencias codificadas para el consumo. Y si la diferencia puede ser fabricada, también puede serlo la resistencia. Aquí aparece la posibilidad de que la marginalidad crítica sea un mito, un espacio ideológico de dominación donde, bajo el disfraz del romanticismo liberal, la verdadera diferencia es erradicada y una diferencia artificial es creada para ser consumida.

En nuestro sistema de mercancías, modas, estilos y obras de arte... es diferencia lo que consumimos. Baudrillard: "el signo objeto ni se da ni se intercambia: es reapropiado, retenido y manipulado por sujetos individuales como un signo, es decir, como una diferencia codificada. Aquí se halla el objeto de consumo". Aquí se halla también el objeto de la fascinación: puesto que es la naturaleza arbitraria, artificial de este código -su facticidad fetichista, no su naturalidad mítica- lo que se nos impone, lo que nos controla. Exponer su falsa naturaleza, manipular sus diferencias apenas constituye resistencia, como se suele creer, simplemente significa que eres un buen jugador, un buen consumidor.

En el orden económico lo esencial es el dominio de la acumulación, de la apropiación de la plusvalía. En el orden de los signos (de la cultura) lo decisivo es el dominio del gasto, es decir, el dominio de la transustanciación del valor de cambio económico en valor de cambio signico, basado en un monopolio del código. Las clases dominantes siempre han asegurado su dominación sobre los valores signicos, refiriéndose a los fundamentos (en las sociedades arcaicas o tradicionales) o aspirando (en el orden capitalista burgués) a sobrepasar, trascender y consagrar su privilegio económico en un privilegio semiótico, Porque este último representa el más avanzado estadio de dominación. Esta lógica, que vuelve a desplegar la lógica de clase y que ya no es definida por la propiedad de los medios de producción sino por el dominio de los procesos de significación... activa un modo de producción radicalmente diferente del de la producción material...

Tradicionalmente el papel de la burguesía se ha entendido en función de su control directo de los medios de producción y su dirección efectiva de las relaciones sociales a través de las instituciones culturales y los aparatos de estado. No obstante, como hemos destacado antes, este papel ha llegado a depender directamente y en no menor medida del "control de los procesos de significación". Este cambio, un giro en la naturaleza de la hegemonía burguesa, fue una respuesta a la resistencia ofrecida por parte de los productores, por ejemplo el proletariado. Sus consecuencias, sin embargo, se extienden hasta nuestros días, puesto que este giro supuso un cambio en

la naturaleza de la producción social: el medio económico y cultural, una vez separados en el orden burgués, han llegado a subsumirse el uno en el otro (en términos de Baudrillard la forma mercancía y la forma signo se han unido en un único código: el del valor de signo-cambio). Ya hemos hecho notar cómo la burguesía, confrontada por el proletariado, empezó a abandonar sus propias formas culturales (de hecho su propia coherencia cultural) y cómo esta "rendición" le permitió liberar sus iniciativas económicas y llegar a nuevas formas de dominación. Ahora necesitamos investigar su "monopolio del código", puesto que ésta es ahora la forma decisiva de control social, la forma que, como cualquier otro orden patriarcal, debe ser cuestionada y resistida desde una práctica cultural y política.

Para Baudrillard, la crítica marxista de la forma mercancía y el valor de cambio pertenece sólo a la fase "productivista" del capital. Para la fase "consumista", en la que literalmente consumimos las diferencias codificadas en signo-mercancía, la crítica debe extenderse a la forma signo y al valor de signo-cambio. Las dos lógicas son similares porque ambas son abstractas. Las mercancías se producen y se intercambian en relación a un mercado (donde adquieren una equivalencia) y no en relación a los individuos o al mundo: no en relación a su valor de uso. Lo mismo sucede con los signos: producen significado y valor en una relación diferencial con otros signos, no como expresión humana ni como representación de cosas en el mundo -no en relación con el referente (o finalmente con el significado). Este proceso por el cual el material simbólico es abstraído y reducido es lo que Barthes entendía como la operación misma del mito; y es este mismo proceso lo que para Baudrillard representa la lógica misma del signo-mercancía -una lógica de dominación que es 'así inscrita no sólo en nuestros sistemas de producción y consumo sino también en nuestros sistemas de comunicación:

Todas las estrategias represivas y reductivas de los sistemas de poder están ya presentes en la lógica interna del signo, así como lo están las estrategias del valor de cambio y la economía política. Sólo la revolución total, teórica y práctica, puede restaurar lo simbólico por encima del signo y el valor, Incluso los signos deben arder".

¿Pero qué estrategias incendiarias debemos seguir? En este sentido la reapropiación deviene problemática no sólo porque implica una verdad, más allá de la ideología, y un sujeto (un crítico o un artista, por ejemplo) libre del lastre de la ideología, sino también porque se predica la reapropiación siguiendo la lógica misma del signo, no una crítica de la misma. De hecho, las dos prácticas de crítica del mito "son generadas en el espíritu de uno de los dos términos que comprende (el signo): es decir, sea en el nombre del significado (o del referente: es la misma cosa) que es preciso entonces liberar de su encorsetamiento por el código (del significante) -o en el nombre del significante, que debe ser liberado entonces del significado". Esto equivale a decir que la primera práctica, el movimiento para reclamar el signo apropiado para su grupo social, puede sucumbir a un idealismo del referente, de la verdad, el significado o el valor de uso (como si estas cosas, una vez abstraídas, pudieran ser fácilmente restauradas); y la segunda práctica, el movimiento para remitificar o reinscribir el signo de la cultura de masas, puede quedar comprometida por un "fetichismo del significante." Que esta práctica refleja una pasión por el código es algo obvio en el trabajo de muchos artistas de la reapropiación, bricoleurs de la subcultura: virtuosos del código, estos connoisseurs son sus mejores productores/consumidores, seducidos

por sus manipulaciones abstractas, "atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto". Cuando sacuden el signo, cuestionan el código, pueden sólo manipular significantes dentro del mismo y por ello replicar su lógica, sin llegar a desmantelarla. Esto no supone que quiera hacer la fácil acusación de que el arte mítico-crítico sea ahora sólo otra categoría dentro del museo o que el bricolage subcultural sea continuamente reciclado como moda, pero sí supone cuestionar si tal apropiación es de hecho una contraapropiación, un replicado deconstructivo, o simplemente una reproducción del código, una mayor fragmentación del signo. Puesto que, de nuevo, el código es definido como libre juego y concatenación de significantes? y ¿cual es la agencia de esta circulación de signos fragmentados si no es el capital?.

¿Qué estrategia puede entonces interferir en este código o descodificar-lo? Según Baudrillard, es la pureza y la uniformidad de nuestro sistema de objetos-signos lo que nos fascina. Esta pista junto, con el hecho de que lo que consumimos en el código es la diferencia de objetos-signos, sugiere que estamos ante una cuestión de fetichismo:

Algo como un deseo, un deseo perverso, el deseo del código es aquí sacado a la luz: es un deseo relacionado con la naturaleza sistemática de los signos, inclinado hacia ella precisamente a través de lo que esta naturaleza sistemática niega y restringe al exorcizar las contradicciones que emergen de los procesos de trabajo reales -igual que la estructura psicológica perversa del fetichista se organiza, en el objeto fetichista, alrededor de una marca, de la abstracción de una marca que niega, restringe y exorciza la diferencia de los sexos.

Como en el narcisismo del niño, la perfección del código nos excluye, nos seduce -precisamente porque parece ofrecer "otra cara o un más allá" de la castración y el trabajo. El primer punto de resistencia entonces, radica en insistir en la realidad de la diferencia sexual y sobre el hecho de que los signos-mercancía son productos del trabajo. Así también, pese a que tanto la sexualidad como la representación responden a un régimen social específico y a un "monopolio del código", debemos insistir en que este régimen, nunca uniforme, es un texto de relaciones conflictivas de producción, y que este "monopolio", nunca total, es constantemente puesto a prueba por modos de significación contrarios. Puesto que es la negación de estas condiciones irregulares la que proporciona al código de los signos-mercancía su cualidad fetichista como sistema; y es a su vez este carácter sistemático el que le permite codificar prácticas sociales en el presente y borrarlas del pasado. Finalmente pues, es esta incesante codificación semiótica -por la cual toda actividad política y simbólica, nueva y vieja, se reduce a otra forma, lenguaje o estilo, en el código- la que debe encontrar resistencia y ser sobrepasada o desviada de alguna manera.

Brevemente, quiero sugerir dos modelos quizás contradictorios que parecen útiles a este respecto: el concepto de lo menor desarrollado por Deleuze y Guattari y el concepto de revolución cultural elaborado por Fredric Jameson. En mi uso aquí lo menor" representa una práctica cultural que sobrepasa tanto la lógica (diferencial) del código como las categorías convencionales de la sociología". El concepto de "revolución cultural" plantea una actividad crítica que reactiva la historia conflictual de los sistemas-signo y que permite irrumpir a través de la lógica (ahistórica) del código, así como del discurso formalista de las disciplinas académicas.

Para Deleuze y Guattari lo menor (y no se trata precisamente de un juicio de valor) es un uso intensivo y a menudo vernacular de un lenguaje o una forma que distorsiona sus funciones oficiales o institucionales. Como ejemplo citan la escritura de Kafka -esto es, la de un "otro" (un judío) en un lenguaje dominante (alemán) en un sitio extraño (Praga). A diferencia de otros discursos o estilos de la cultura mayor (burguesa), la menor no tiene ningún deseo de "cumplir una función de lenguaje mayor, de ofrecer (sus) servicios, como lenguaje del estado, como lengua oficial. Sin embargo, y por esto mismo, no juega con el aura romántica de lo marginal (por el contrario, lo menor se diferencia de lo marginal, de su engañosa crítica posicionada en relación al centro) ni se dedica a romantizar tampoco al individuo (rechaza el arreglo edípico del artista individual enfrentándose a la tradición paternal). De hecho en lo menor "no hay sujeto: sólo hay agenciamientos colectivos de preferencia". (Ejemplos de lo menor podrían incluir el Gospel negro, el reggae o la ficción latinoamericana surrealista). Esto supone una "muerte del autor" que quizá resulta novedosa para nosotros: una experiencia postindividual basada menos en la dispersión de la subjetividad que en la articulación de una colectividad, de un modo que no se ciñe a las categorías normativas de la cultura mayor. (Como dice Lyotard, las minorías "no son críticas, son mucho "peor"; no creen.") En este rechazo de la cultura mayor está la posibilidad de que las tradiciones y los lenguajes, por ella reprimidos, puedan retornar. Es este "masa confusa" lo que Deleuze y Guattari nos urgen a expresar:

Incluso si una lengua es única, es aún una masa confusa, una mezcla esquizofrénica, un traje de arlequín en el que diferentes funciones del lenguaje y distintos centros de poder actúan -aireando lo que puede y no puede ser dicho. Hay que hacer jugar una función contra la otra, poner en juego los coeficientes de territorialidad y de relativa desterritorialización. Incluso si es mayor, una lengua es capaz de un uso intensivo que la prolongan en líneas de fuga creativas... cabe disponer el carácter oprimido de esta lengua contra su carácter opresor, encontrar sus puntos de no-cultura y subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüístico a través de las cuales una lengua escapa, un animal se cruza, se injerta a otro, un agenciamiento es conectado ... hay que saber crear un devenir-menor.

Lo menor entra en juego precisamente aquí porque es inocente de cualquier pasión por el código. Resistente a las apropiaciones semióticas, es capaz de exponer la misma masa confusa que el código quiere exorcizar. Pero lo menor debe hacer algo más que arruinar o sobrepasar al código como sistema; debe también poder desmantelarlo en el tiempo, esto es, debe poder conectar con otras prácticas menores del pasado. Sólo cuando está en conexión con esas fuerzas "no sincrónicas" ('lo objetivamente "no sincrónico", es aquello que está lejos y resulta extraño al presente, que incluye tanto restos decadentes como, sobre todo, pasados incompletos, que aun no han sido 'aparcados' por el capitalismo') puede lo menor devenir críticamente efectivo de un modo verdaderamente intemporal en el presente. Es en este punto que queremos considerar la noción de revolución cultural -como un modo de restaurar la complejidad conflictual de los modos de producción y los sistemas signícos, que se puede entresacar de la historia misma de la cultura mayor (la historia de los vencedores, como diría Benjamin) y a su vez como un modo de descodificar cómo nuestro propio modo de dominación explota todos los modos de producción y sistemas signícos, viejos y nuevos, para sus propios propósitos'. Las dos operaciones pueden ir de la mano. Puesto que la iluminación de los elementos no-sincrónicos (esto es, elementos incompletos en formaciones sociales pasadas, elementos

residuales en las actuales) puede muy bien provocar la irrupción de elementos menores (fuerzas emer-gentes, antagonistas, revolucionarias) en el presente y viceversa. Teorética-mente al menos, tal irrupción no se jugaría bajo el control del código, esca-paría a la recuperación, precisamente porque estos viejos y nuevos signos cuestionarían el código como sistema-signo absoluto. (Tampoco se trataría de revalidar tal o cual modo arcaico: por el contrario, la coexistencia contra-dictoria de modos en cualquiera de los presentes culturales sería subrayada). En esta reescritura crítica, en esta revolución cultural, cualquier modelo de la historia como serie de "etapas" discretas y necesarias, o cualquier teoría de un momento social como sistema total (así un "código" o una "industria cul-tural") se revela como lo que es: una falacia, una ideología en la que, siguien-do el ejemplo del código, un modo (por ejemplo, el capitalismo avanzado) es tomado equivocadamente como una final y su rasgo dominante (la reifi-cación de las mercancías) como un absoluto.

Aquí surgen importantes tareas tanto para la crítica como para el arte: es preciso que la crítica (re)aprehenda en el trabajo (histórico) de las prácti-cas artísticas los conflictos revolucionarios (entre sistemas de signos y final-mente, quizá, entre clases) que la obra resuelve o replantea 67; por su parte, es imprescindible que el arte se dedique a exponer más que a reconciliar estas contradicciones en el presente, o que incluso las intensifique. Lo que pro-pongo no es del todo nuevo: es básicamente lo que Nietzsche llamaba una "genealogía" y lo que Foucault llamó la insurrección de los saberes subyu-gados". Pero lo que debemos enfatizar es la necesidad de conectar lo ente-rrado (lo no-sincrónico), lo descalificado (lo menor) y lo que aun está por venir (lo utópico, o mejor, lo deseado) en prácticas culturales concertadas. Puesto que finalmente será esta asociación la que pueda resistir la cultura mayor, sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas y su historia oficial.