



Arte Político después del Giro Comunicativo¹

Tony Fisher²

Recibido: 14 de abril de 2020 / Aceptado: 20 de julio de 2020

Resumen. Escribiendo en respuesta al ensayo de Sartre sobre literatura comprometida, Adorno proclamó: “No es el momento para obras de arte políticas; más bien, la política ha migrado a la obra de arte autónoma, y ha penetrado más profundamente en obras que se presentan a sí mismas como políticamente muertas”. Hoy, los teóricos del “giro social” en el arte han rechazado completamente a Adorno, adoptando en cambio un nuevo tipo de compromiso en el arte. En este ensayo, revisito esta larga disputa sobre la “eficacia” social del arte en sus formas clásicas y contemporáneas. Al preguntarme cómo debemos entender la labor política del arte en nuestros días, examino dos teorías del efecto, basadas en un análisis del “giro comunicativo” de Habermas: una que alego que conduce a una reducción sociológica de lo político en el arte; y otra que sugiero que ofrece una base para entender la eficacia política del arte, comprendida en términos de lo que yo llamo una teoría del efecto político “perlocutiva” o “aleatoria”.

Palabras clave: Arte político; giro social; compromiso; eficacia; Habermas; perlocución.

[en] Political Art After the Communicative Turn

Abstract: Writing in response to Sartre’s essay on engaged literature, Adorno proclaimed: “This is not the time for political works of art; rather politics has migrated into the autonomous work of art, and it has penetrated most deeply into works that present themselves as politically dead”. Today, the theorists of the “social turn” in art have all but rejected Adorno entirely, embracing instead a new kind of commitment in art. In this essay, I revisit this longstanding dispute about the social “efficacy” of art in both its classical and contemporary forms. In asking how we are to understand a political work of art today, I examine two theories of effect, based on an analysis of Habermas’s “communicative turn” –one that I allege leads to a sociological reduction of the political in art; and the other that I suggest provides a basis for understanding art’s political efficacy grasped in terms of what I call a “perlocutionary” or “aleatory” theory of political effect.

Keywords: Political art; social turn; commitment; efficacy; Habermas; perlocution.

Sumario: 1. Revisitando el Debate Clásico; 2. Debates Contemporáneos y la Recuperación del “Efecto”; 3. Arte del giro comunicativo y *dissensus communis*; 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Fisher, T. (2020) “Arte Político después del Giro Comunicativo”, en *Escritura e Imagen* 16, 285-305.

¹ Traducción de Gabriel Vivas Martínez.

² The Royal Central School of Speech and Drama
Universidad de Londres
tony.fisher@cass.ac.uk

Escribiendo en respuesta al ensayo de Sartre sobre literatura comprometida, Adorno proclamó: “No es el momento para obras de arte políticas; más bien, la política ha migrado a la obra de arte autónoma, y ha penetrado más profundamente en obras que se presentan a sí mismas como políticamente muertas”³. Para Adorno, las obras comprometidas y autónomas aprehendieron dos “actitudes hacia la objetividad” que estuvieron siempre “en guerra entre sí” en el campo de la producción estética⁴. En este ensayo, me gustaría re-examinar esa guerra ya que, sin duda, todavía se está librando, aunque el campo de batalla haya cambiado más allá de lo reconocible, los combatientes sean bastante diferentes y las líneas estratégicas entre los dos bandos opuestos hayan sido rediseñadas de manera fundamental. El riesgo en el que incurro es el de provocar la hostilidad de ambas partes; valdrá la pena hacerlo si eso significa liberarse de esos atrincheramientos intelectuales que siguen en curso. Para hablar de la posibilidad de la efectividad política del arte hoy en día, como muchos están dispuestos a hacer, hace falta más que una respuesta superficial al escritor obituario que se pronuncia sobre la muerte del arte político. Si bien puede ser tentador responder a la frase de Adorno “No es el momento...” con una súplica exasperada: “Si no es ahora... ¿cuándo?”, las cosas, por desgracia, rara vez son tan fáciles como lo tiende a asumir esa expresión de preocupación. Si ahora *es* el momento para las obras de arte políticas, entonces se hace cada vez más necesario volver a una serie de preguntas que uno podría haber asumido que se respondieron hace mucho tiempo: ¿Qué queremos decir cuando afirmamos que una obra de arte puede ser “política”? ¿Qué es un “efecto político”? ¿Qué es exactamente lo que *hace* que una obra de arte sea política? Creo que solo al reabrir estas preguntas podemos desafiar los supuestos que informan gran parte del pensamiento sobre la naturaleza de las obras de arte políticas que ha dominado los debates estéticos desde Adorno. Tengo la esperanza de que al hacerlo encontraremos una manera de, si no exactamente poner fin a esa guerra, al menos mostrar cómo posturas irreconciliables pueden parecer menos irreconciliables de lo que aparentaban al principio y, si eso no es posible, como mínimo comprender mejor los objetivos, razones y compromisos filosóficos subyacentes que cada postura requiere que adoptemos.

El enfoque de la primera parte de este ensayo aborda la cuestión de la “eficacia” política del arte, por lo tanto empezaré volviendo a expresar los términos básicos de (lo que he descrito anteriormente como) el “debate de eficacia” en su forma clásica, antes de pasar a examinar su iteración contemporánea⁵. Lo que distingue los debates clásicos y contemporáneos sobre el efecto político es el “giro comunicativo”, que caracteriza muchos de los avances en el arte contemporáneo y las prácticas de performance de los últimos 40 años. Por lo tanto, la segunda mitad del ensayo trata de ofrecer una articulación más precisa de cómo una obra “política” es capaz de producir efectos políticos, con la condición de que esos efectos, en la medida en que son políticos, deben ser interpretados como efectos “disensuales”. Aquí, mi interlocutor principal es Habermas. Sin embargo, a diferencia de Habermas, que lee la obra de arte en términos de su “fuerza ilocucionaria” o “fuerza” socialmente vinculante, yo articulo los efectos del arte político en torno a una teoría “perlocutiva” o “aleatoria” del efecto político en la obra de arte.

³ Adorno, T., «Commitment», en *Notes to Literature, Vol. Two*, trad. Weber Nichol森, S., Nueva York, Colombia University Press, 1992, pp. 93-94.

⁴ *Ibidem*, p. 76.

⁵ Ver la introducción de Fisher, T. y Katsouraki, E. (ed.), *Performing Antagonism: Theatre, Performance and Radical Democracy*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 15-16.

1. Revisitando el debate clásico

El debate clásico sobre la eficacia del arte ha girado, en general, en torno a dos conjuntos de afirmaciones mutuamente implicados pero opuestos. Comenzaré por el primero que es, dicho de manera simple, que la obra de arte es “política” en virtud de su poder para inducir en su espectador los efectos políticos deseados o imaginados que su autor pretendía que tuviera. Aunque la forma en que se deben lograr estos efectos varía considerablemente, dependiendo de la postura propuesta, la estructura general del argumento tiende a girar en torno a dos ideas entrelazadas. En primer lugar, uno debe desmitificar la realidad de alguna manera, para luego hacer posible una conversión en el receptor o espectador al estilo “paulino”. El arte efectúa una subjetivación política porque obliga al espectador a confrontar una realidad que le ha engañado de alguna manera; una vez que esa realidad ha sido expuesta, o eso dice el argumento, el sujeto se alinearán políticamente de manera natural con aquellos que representan sus intereses “verdaderos”. Como consecuencia, el poder político específico atribuido al arte también le confiere una tarea crítica: la de levantar el Velo de Maya. En la medida en que afirma saber qué es la “realidad”, el arte político es esencialmente “realista” por naturaleza; mientras que, correlativamente, es el “realismo” el que proporciona al arte un arsenal crítico, un conjunto de técnicas y protocolos estéticos para combatir las ilusiones y mistificaciones de la ideología burguesa. La expresión clásica de esta postura fue articulada por primera vez por Lukács, para quien el objetivo del arte políticamente consciente era “penetrar en las leyes que rigen la realidad objetiva y descubrir la red de relaciones profundas, ocultas, mediadas y no perceptibles de inmediato que conforman la sociedad”⁶. Aunque Lukács y Brecht discreparon considerablemente en lo que implicaba exactamente un compromiso con el realismo (Brecht argumentó que Lukács había reducido el realismo a un conjunto de criterios literarios meramente formales y trató de contrarrestar el conservadurismo inherente de Lukács al expandir en gran medida lo que podría considerarse realismo en el arte) coincidieron en considerar que el arte político era necesariamente realista en perspectiva. Escribió Brecht:

Realista significa descubrir los complejos causales de la sociedad / desenmascarar la visión predominante de las cosas, así como la visión de quienes están en el poder / escribir desde una perspectiva de clase que ofrece las soluciones más amplias para las dificultades apremiantes en las que la sociedad humana está atrapada / enfatizar el elemento de desarrollo / hacer posible lo concreto, y hacer posible la abstracción desde ello.⁷

Desarrollando una variante existencial del debate en ¿Qué es la literatura?, Sartre situaría presuposiciones esencialmente “realistas” en el corazón del arte comprometido, al trazar una distinción axiomática entre las formas de poesía y prosa, donde solo esta última es capaz de intervenir con un propósito en el mundo. Para Sartre, solo un lenguaje descriptivo y sin adornos era capaz de expresar, con la suficiente urgencia, los problemas apremiantes de la época actual. “Desconfío de

⁶ Lukács, G, «Realism in the Balance» en *Aesthetics and Politics*, trad. Livingstone, R., Londres, Verso, 2007, p. 38.

⁷ Brecht, B., «Against Georg Lukács», en *Aesthetics and Politics*, trad. Hood, S., Londres, Verso, 2007, p. 82.

lo incomunicable”, declaró, “es la fuente de toda violencia”⁸. Por lo tanto, mientras que Sartre, a diferencia de Brecht, no consideraba el compromiso en términos necesariamente “didácticos”, sí que creía en el potencial del arte como una fuerza directa y transformadora para el cambio: “Escribir para la época de uno no es reflejarla pasivamente; es querer mantenerla o cambiarla, ir más allá de ella, hacia el futuro, y es este esfuerzo por cambiarla lo que nos sitúa más profundamente dentro de ella”⁹. En Sartre, encontramos quizás la articulación más explícita de cómo debe funcionar una obra de arte para producir un cambio político. En primera instancia, debe operar en el lenguaje y en dos sentidos: primero debe ser “analítica”, en la medida en que las palabras deben despojarse de sus significados “adventicios”, es decir, de esas cualidades aleatorias del lenguaje que frustran un significado intencionado para producir efectos imprevistos, no premeditados, en una palabra: no intencionales (lo que en la teoría del acto del habla se denominan “perlocuciones”). Un arte político debe tomar medidas para mitigar la posibilidad de la corrupción del significado. La segunda forma en que debe funcionar en el lenguaje es que la obra, después de haberlo despojado analíticamente, debe “ampliarlo sintéticamente”¹⁰, con lo cual se refería a la ampliación del poder descriptivo de las palabras para adecuarlas a la “situación histórica” sobre la cual deben trabajar. Es por eso que el artista debe ser constante al resistir las mistificaciones y opacidades del lenguaje, que acarrear dentro de ellas las creencias, representaciones y valores no reconocidos, en resumen, la *doxa* existente del mundo. Desmitificar el lenguaje es disolver las ilusiones de la realidad existente y solo así, insistió Sartre, el artista político es capaz de actuar influyendo en la “opinión de sus conciudadanos”¹¹. Además, el objetivo fundamental del artista político es crear, a través del arte, nada menos que un sujeto capaz de actuar en el mundo: “mostrar el mundo es revelarlo en la perspectiva de un cambio posible, entonces, en esta era de fatalismo, debemos revelar al lector su poder, en cada caso concreto, de hacer y deshacer, en resumen, de actuar”¹².

Es en relación con el encargo de Sartre de “actuar”, que expresa el objetivo del arte político de la manera más firme e inequívoca, que el segundo conjunto de afirmaciones, implicadas en el debate clásico sobre la eficacia política del arte, debe verse como una inversión llamativa del objetivo manifiesto del arte político: no solo impone una prohibición a la idea de que la experiencia estética debería resultar en una “acción” por parte del sujeto de esa experiencia, sino que argumenta que, lejos de persuadir a nadie, las obras de arte comprometidas, realistas y políticas simplemente “predican para los ya conversos” (esta fue la acusación que Adorno formuló sobre el teatro de Brecht). Para Adorno, la *politicidad* de la obra de arte debe ubicarse no en el nivel de su mensaje, intención o contenido, sino en otros lugares, en el nivel de su estilo y forma. Al refutar sus afirmaciones centrales, Adorno no solo ofreció una crítica importante de los supuestos subyacentes del arte políticamente comprometido, sino que inspiró un debate separado que incluso hoy en día continúa arrojando sombras de duda sobre las afirmaciones de los defensores de la eficacia política del arte. Este discurso crítico y opuesto se podría llamar el “debate de autonomía”. Según Adorno, y aquellos que más tarde lo siguieron, la autonomía

⁸ Sartre, J-P., *What is Literature?*, trad. Frechtman, B., Londres, Routledge, 1993, pp. 210-211.

⁹ *Ibidem*, p. 236.

¹⁰ *Ibidem*, p. 212.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 216.

comprende una acción importante en la rearticulación de la naturaleza política no solo de una obra de arte sino del arte como tal. La obra de arte autónoma es política, no debido a ninguna ideología a la que su productor pueda suscribirse, o al efecto que pueda pretender tener, sino porque, al rechazar toda instrumentalización, “resiste” las invasiones del mundo administrativo; la autonomía del arte se establece como una fuente única de iluminación en un mundo oscurecido por el progreso implacable de ese poder discursivo que Adorno calificó en términos de la instrumentalidad intrínseca a la racionalidad misma. Al aferrarse a una promesa de “libertad” en un mundo cautivo por la incorporación total de lo social por las lógicas productivas, *cosificantes* y subordinantes del capital, el arte descubrió su poder de resistencia, no en el lenguaje representativo del realismo, sino a través de una reconfiguración formal de sus elementos: “El arte no es una cuestión de plantear alternativas, sino de resistir, únicamente a través de la forma artística, el curso del mundo, que sigue sosteniendo una pistola en la cabeza de los seres humanos”¹³. Las aspiraciones utópicas, atribuidas por Adorno a la autonomía del arte, se resumen sucintamente en su *Minima Moralia*, donde escribió:

La falta total de propósito desmiente la totalidad de la determinación en el mundo de la dominación, y solo en virtud de esta negación, que consume el orden establecido al sacar la conclusión de su propio principio de razón, hasta ahora se ha dado cuenta la sociedad existente que otra es posible¹⁴.

Pero la pregunta que quiero hacer si puedo, por el momento, poner entre paréntesis el problema de la autonomía, es ¿por qué estos dos debates, sobre la eficacia y la autonomía, conducen necesariamente a diferencias tan irreconciliables? Es esta pregunta, planteada en los términos más agudos por Adorno, la que se dirige a los fundamentos mismos de lo que se entiende cuando se invoca el término “arte político”. Consideremos algunas de las críticas centrales de Adorno dirigidas al arte comprometido. La primera es que el arte comprometido contiene una contradicción que no puede resolverse sobre la base de sus propios supuestos realistas: al tratar de “reflejar” la realidad, el arte comprometido corre el riesgo de colapsar la diferencia entre el arte y lo real. Ninguna obra comprometida puede deshacerse de la ambigüedad que la acompaña, creada por su intención política manifiesta, sin el riesgo de “reducirse” a “propaganda” y es por esta razón que, según Adorno, para escapar de ese riesgo resulta que las “cabras de Sartre” son, cuando todo está dicho y hecho, inseparables de las “ovejas de Valéry”¹⁵. Una segunda crítica apunta directamente a la idea de que las obras comprometidas, debido a su relación virtuosa con el lenguaje, son capaces de inducir lo que hoy podríamos llamar efectos comunicativos pragmáticos: lo que Sartre pasa por alto es el hecho de que, una vez que un acto comunicativo entra en la dimensión del arte, pierde su vínculo pragmático con una situación de habla cotidiana. Si bien la representación de prácticas de significado pragmáticas conserva un “residuo”¹⁶ del mundo más allá de la obra de arte comprometida, al mismo tiempo esas prácticas son transformadas por las propiedades formales de la obra, en algo

¹³ Adorno, T., «Commitment», en *Notes to Literature, Vol. Two, op. cit.*, p. 80.

¹⁴ Adorno, T., *Minima Moralia*, trad. Jephcott, E.F.N., Londres, Verso, 1984, pp. 224-225.

¹⁵ Adorno, T., «Commitment», en *Notes to Literature, Vol. Two, op. cit.*, p. 77.

¹⁶ *Ibidem*, p. 78.

más ambiguo de lo que al autor realista le gustaría admitir. En otras palabras, lo que no debe suponerse es que los actos comunicativos mantienen la misma relación con el significado una vez que se ven privados de la situación de la que son autóctonos. El significado se ve privado de cualquier poder para producir efectos convencionales.

Sin superponerlos, aquí uno podría ver un paralelo útil en J.L. Austin, para quien una expresión performativa pronunciada en el teatro por un actor es, al mismo tiempo, inteligible y *no-seria*, en el sentido de que, mientras en la realidad produciría un efecto en el mundo, la misma expresión en el escenario es “hueca y vacía”¹⁷. Dicho esto, donde Austin descarta cualquier consideración adicional del tema, para Adorno lo que revela no es simplemente una “infelicidad”, del discurso sino algo más sustantivo: que en la obra de arte, la dimensión significante del lenguaje está “fusionada” con elementos no-significantes y sensoriales; la opacidad misma del lenguaje destruye el poder convencional del efecto lingüístico en la medida en que la opacidad / sensualidad pertenece a la configuración formal del arte (en lugar de su supuesta transparencia que permitiría que una representación “auténtica” penetrara en la niebla de la ilusión ideológica). Pero Adorno va más allá: alega que aquellos que defienden las obras comprometidas terminan siendo cómplices involuntarios de las mismas fuerzas a las que dicen oponerse. Esto no es simplemente afirmar que la eventual co-optación es el destino de la obra comprometida (por ejemplo, en la forma en que podríamos decir que Brecht se ha convertido en “culinario” porque se enseña en las escuelas o se incorpora al repertorio del Teatro Nacional, es decir, se ha “canonizado”); sino es afirmar algo mucho peor: que la postura antagonista hacia el mundo adoptada por la obra comprometida era, en primer lugar, una quimera y que su supuesto radicalismo se disipa de inmediato por la estulticia inherente a su convencionalismo. Uno encuentra este convencionalismo tanto en el elogio de la prosa de Sartre como en el anti-intelectualismo de Lukács, quien denunció, tal como lo hacen los fascistas, los estalinistas y todos los conservadores culturales, la decadencia de los llamados “elitistas” movimientos artísticos de vanguardia. Los realistas se alinean, escribe Adorno, con esta “actitud antagonista hacia todo lo extraño o molesto”¹⁸; y es por eso que luego acusan a las obras comprometidas de complicidad tácita en una mitología (esencialmente burguesa) que proclama que la agencia del sujeto se habilita a través del arte, simplemente en virtud de haber “recibido” correctamente su significado. El problema, tomando prestada la terminología de McLuhan, no radica en el mensaje sino en el medio:

Oculto en la noción de un “mensaje”, del manifiesto del arte, incluso si es políticamente radical, hay un momento de acomodación al mundo; el gesto de dirigirse al oyente contiene una complicidad secreta con aquellos a quienes se dirige, quienes, sin embargo, pueden liberarse de sus ilusiones solo si esa complicidad se rescinde.¹⁹

La acusación aquí es que la afirmación del arte comprometido de promulgar una subjetivación política se negocia sobre un presupuesto falso. En lugar de emancipar al sujeto, la obra lo traiciona; desde luego, la obra comprometida ordena al sujeto

¹⁷ Austin, J.L., *How to do Things with Words*, Urmson, J.O. y Sbisà, M. (eds.) Londres, Oxford University Press, 1976, p. 22.

¹⁸ Adorno, T., «Commitment», en *Notes to Literature, Vol. Two, op. cit.*, p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 93.

que actúe, que sea libre, que rompa con las ilusiones que lo inmovilizan, pero solo sermoneándolo. Su moralismo implícito restringe el pensamiento y su promesa de verdad degenera dentro de las rigideces del sistema existente de representaciones, es decir, dentro de la ideología. Esta será la crítica de Adorno a Sartre: al afirmar que se efectúa un cambio, simplemente reafirma lo que ya es; ya que el sujeto, imbuido por Sartre con el poder de la elección existencial, pronto se entera del vacío de esa elección, una vez que es devuelto al mundo con toda su facticidad brutal. El conservadurismo detrás de la “fe inquebrantable en los significados que deben ser transferidos del arte a la realidad” que defiende el realismo, se revela rápidamente cuando se tiene en cuenta que la industria de la cultura considera esa idea perfectamente aceptable²⁰. Hay una crítica final que tiene una gran importancia sobre cómo concebiremos una obra de arte política más adelante en este ensayo, y que tiene que ver con su relación con el problema de la verdad. Esto se hace explícitamente evidente en la crítica de Adorno a Brecht, donde el “proceso de reducción estética” (la metodología dramaturgica de Brecht) que él “aborda por el bien de la verdad política, funciona contra la verdad política”²¹. Este fracaso surge directamente del espíritu didáctico en el trabajo de Brecht. Buscando disipar las ilusiones propagadas por la ideología burguesa, el objetivo de un realismo como el de Brecht es el de “capturar la naturaleza inherente del capitalismo en una imagen”²². De hecho, el mismo problema se puede encontrar en Chaplin: Adorno señala como ejemplo la escena de *El Gran Dictador*, donde una joven judía toma represalias contra un grupo de soldados nazis, golpeándolos en la cabeza con una sartén. Adorno escribe: “La realidad política es menospreciada por el bien del compromiso político”²³; la realidad es que ella habría sido destrozada por los soldados. En este sentido, hace una crítica más mordaz sobre la obra de Brecht *La Evitable Ascensión de Arturo Ui*, donde la simplificación de la realidad social que hace Brecht constituye una forma de “infantilismo alienante”²⁴. Cuanto más Brecht busca instruir a su espectador, más se ve obligado a reducir la realidad al nivel de un cuento de hadas y sus parábolas pierden la esencia de lo que pretenden exponer. Esto no puede ser más evidente que en la tergiversación de Brecht sobre la verdadera naturaleza del fascismo:

En lugar de una conspiración de los bien posicionados y poderosos, tenemos una tonta organización de gánsteres, el trust de la coliflor. El verdadero horror del fascismo se evita; El fascismo ya no es el producto de la concentración del poder social, sino más bien un accidente, como las desgracias y los crímenes.²⁵

Es por el bien de la lección “didáctica” que el teatro didáctico sustituye la doctrina por la verdad. Esto se debe a que el imperativo subyacente de la obra comprometida es demostrar su compromiso con lo que considera políticamente correcto; y es por eso que, al mismo tiempo, Adorno afirma que la “objetividad misma por la cual se destila la obra didáctica es falsificada”²⁶. Si el teatro político es un mal teatro y

²⁰ *Ibidem*, p. 81.

²¹ *Ibidem*, p. 82.

²² *Ibidem*

²³ *Ibidem*, p. 84.

²⁴ *Ibidem*, p. 82.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

²⁶ *Ibidem*, p. 84.

una política aún peor es porque en él la “forma estética” está “contaminada” por la “falsedad política”²⁷. La verdadera crisis a la que Adorno obligó al arte político a afrontar fue su impotencia ante sus propios objetivos, que tal vez se pueda resumir invirtiendo la décimo primera de las tesis de Marx sobre Feuerbach: en lugar de cambiar el mundo, el arte político simplemente lo ha interpretado mal.

El ensayo de Adorno sobre el “compromiso”, selló el destino del efecto político en el debate clásico; pero resulta que también representó el momento de la apoteosis para su propio concepto de autonomía en el arte. Considerando la situación actual, presenciamos no solo un cambio de fortuna en la disputa entre autonomía y eficacia, sino la idea de que la autonomía estética está de todo menos vencida. Una razón para esto tiene que ver con la pura fuerza cinética del momento presente, con todas sus calamidades y “crisis”. Esto no solo parece obligar al “retorno” del arte político, sino que conlleva el riesgo de que, para quienes expresen algún escepticismo sobre las condiciones de sus posibilidades, el cargo sea uno de abogar por el quietismo. Grant Kester ya había notado esto en 1998: “A medida que avanzamos hacia una sociedad en la que las instituciones amortiguadoras del estado liberal desaparecen gradualmente, los artistas se enfrentarán a la difícil elección entre quietismo y retirada o compromiso renovado”²⁸. La otra razón, que expresa un conjunto más amplio de implicaciones y motivos contextuales, tiene que ver con el giro comunicativo en sí y lo que ese giro permite, y es a este contexto que ahora me gustaría volver.

2. Debates contemporáneos y la recuperación del “efecto”

Me parece que es acertado decir que el debate contemporáneo es menos claro de lo que podría ser cuando se trata de la cuestión de la eficacia política del arte y su relación con la autonomía y vale la pena comentar algunas de las razones para esto antes de profundizar detalladamente en el debate. Primero y evidente, la naturaleza de las prácticas artísticas ha cambiado sustancialmente desde el período en que Adorno escribió (con varios avances que él apenas podría haber previsto: desde el desarrollo del arte conceptual, el “giro performativo”, la llegada del teatro posdramático y el surgimiento de prácticas artísticas socialmente comprometidas y “relacionales”); y con esto han surgido formas más sutiles, moderadas y bastante matizadas de comprender lo que implica la utilidad social del arte. En términos más generales, el mundo de hoy apenas sería reconocible por alguno de los principales disputadores involucrados en el debate clásico, con el colapso del comunismo, el fin del imperio soviético, el surgimiento de los poderes poscoloniales y la expansión global del capital neoliberal. El cambio de la mano de obra bajo condiciones de producción fordistas a aquellas del posfordismo ha sido particularmente implacable con la concepción de autonomía del arte de Adorno, dejándola en un concepto descolorido en manos de teóricos que aún desean conservarlo, como Claire Bishop. Shannon Jackson ha señalado que el espacio de autonomía en el arte ha sido completamente contradicho por la apropiación hecha por el mercado del arte. La labor de hoy en día, según ella, es la de comprender la tendencia de “des-autonomización” de las

²⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁸ Kester, G., «Ongoing Negotiations: *Afterimage* and the Analysis of Activist Art», en Kester, G., (ed.), *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 17.

prácticas artísticas contemporáneas; por esta razón, Jackson busca un nuevo lenguaje crítico acorde con las diversas maneras en que las “formas de producción artística producen una conciencia de heteronomía artística e interdependencia social”²⁹. Ella escribe:

Si bien la búsqueda perpetua de la autonomía continúa animando una teoría de la democracia, así como un concepto crítico de estética, los referentes delimitados para la personalidad autónoma y el arte autónomo se vuelven menos estables y más permeables en la imaginación crítica contemporánea.³⁰

Pero lo más importante no es simplemente que el arte haya tendido cada vez más hacia el espacio de la heteronomía (el llamado giro social en el arte); lo que importa es lo que motiva esa tendencia. Para Paulo Virno, es la naturaleza misma del sujeto, cuyo trabajo ha sido transformado por el carácter cognitivo y “virtuoso” de los modos de producción posfordistas, la que hace que la distinción entre *poiesis* y *praxis*, sobre la cual descansaba la tesis de la autonomía, sea inválida hoy:

El virtuosismo se convierte en mano de obra para las masas con el inicio de una industria cultural. Es aquí donde el virtuoso comienza a sellar una ficha de registro de horario. Dentro de la esfera de una industria cultural ... la actividad comunicativa ... se tiene a sí misma como fin ... Pero exactamente por esta razón, es sobre todo dentro de la industria cultural que la estructura del trabajo asalariado se ha superpuesto con la acción política.³¹

Mientras que para algunos esto parece el cumplimiento de la peor de las pesadillas de Adorno, en la medida en que las prácticas laborales contemporáneas se instalan en el terreno mismo de la producción autónoma, que alguna vez fue campo reservado solo para el arte, para otros, como Chantal Mouffe, lo que hace esta transformación es:

[abrir] el camino para nuevas formas de relaciones sociales en las que el arte y el trabajo puedan existir en una nueva configuración. El objetivo de las prácticas artísticas debe ser fomentar el desarrollo de esas nuevas relaciones sociales que son posibles gracias a la transformación del proceso de trabajo. Su tarea principal es la producción de nuevas subjetividades y la elaboración de nuevos mundos. Lo que se necesita en la situación actual es una ampliación del ámbito de la intervención artística, con artistas que trabajen en una multiplicidad de espacios sociales fuera de las instituciones tradicionales para oponerse a la movilización social total del capitalismo.³²

Creo que, con este tipo de posturas, encontramos tres ideas. Primero, que las pretensiones de autonomía estética se consideran hoy en día más o menos redundantes, quizás inmateriales. Mouffe, por ejemplo, señala la subsunción del arte por parte del “capitalismo biopolítico”, haciendo que la “producción autónoma” ya

²⁹ Jackson, S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Nueva York, Routledge, 2011, p. 60.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

³¹ Virno, P., *A Grammar of the Multitude*, trad. Bertoletti, I., Cascaito, J. y Casson, A., California, Semiotext[e], 2004, p. 56.

³² Mouffe, C., «Agonistic Politics and Artistic Practices», en *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres, Verso, 2013, p. 87.

no sea factible³³. Incluso aquellos que podrían ser vistos como los herederos directos de Adorno, como Hans-Thies Lehmann, han declarado que la “fase histórica de la autonomía del «arte»” está casi muerta: “La noción de un arte autónomo que enfatiza la esfera de la no-voluntad, la no-acción, no puede ser la respuesta”³⁴. La segunda idea, que sigue como corolario de la primera, es la afirmación de que las prácticas artísticas ya no necesitan preocuparse por el problema de la eficacia, por el contrario, tales posturas tienden a asumir que el “efecto” ya está incorporado. Por ejemplo, cuando Mouffe afirma que las “prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo” en la “transformación” del “sentido común” prevaleciente a través de “intervenciones contra-hegemónicas”³⁵, lo hace sin molestarse en explicar qué límites potenciales se deben considerar en el poder del arte para influir en las prácticas sociales y políticas: ¿en qué sentido puede ser “decisivo”? Esto nos lleva a la tercera idea: que las obras de arte pueden ayudar a efectuar la transformación social en virtud del hecho de que las prácticas artísticas que han eliminado el requisito de ser autónomas, pueden asumir su papel en el desafío de la reproducción de lo social, no negándolo, sino explotando lo que llamaré la “dimensión comunicativa” del arte. Si bien simpatizo con estas afirmaciones, también estoy menos convencido de que la cuestión de la eficacia haya sido respondida adecuadamente, o que haya disminuido el desafío que plantea la tesis de la autonomía al problema de la objetividad en el arte. En realidad, lo que ha sucedido es que el campo de batalla ha cambiado, alejándose del paradigma hermenéutico del arte, donde el debate clásico se refería principalmente a los efectos de las representaciones del arte en la ideología, hacia lo que podría llamarse el paradigma comunicativo del arte, donde las formas “relacionales” operan de manera pragmática e inmediata en las prácticas sociales. Creo que el descubrimiento de la dimensión comunicativa del arte, particularmente en los últimos 30 años más o menos, representa un cambio esencial e importante en la forma en que las prácticas artísticas se conceptualizan y despliegan dentro de la esfera social, y es indudable que esta tendencia abre nuevas formas de concebir la naturaleza del compromiso político en la producción del arte (por ejemplo, en torno a formas de participación de los espectadores). Pero, sin duda, también ha reformulado viejos problemas bajo una nueva luz. Si los términos del debate, en otras palabras, se han desplazado, lejos de la antigua distinción de Lukács entre “realismo” y “anti-realismo”, los nuevos frentes en la guerra sobre el problema planteado por la supuesta eficacia social del arte, se han abierto en el terreno del propio giro comunicativo. En un extremo, encontramos posiciones como la defendida por Jacques Rancière, quien “(sueña) con interrumpir la relación entre lo visible, lo que se puede decir y lo que se puede pensar sin tener que usar los términos de un mensaje como vehículo”³⁶; aquí la *politicidad* del arte se ubica en su poder crítico para promulgar un “disenso” que perturbe las lógicas de comunicación existentes. En el otro extremo del espectro, encontramos a aquellos que enfatizan el potencial del arte para mejorar la comunicación social, priorizando su capacidad para construir un sentido de “interdependencia social”, tanto dentro

³³ *Ibidem*, pp. 85-86.

³⁴ Lehmann, H.T., «A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic» en *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, Jürs-Munby, K., Carroll, J. y Giles, S. (ed.), Londres, Methuen, 2013, p. 108.

³⁵ Mouffe, C., «Agonistic Politics and Artistic Practices», en *Agonistics: Thinking the World Politically*, op. cit., p. 90.

³⁶ Rancière, J., *The Politics of Aesthetics*, Rockhill, G. (trad.), Londres, Continuum, 2004, p. 63.

de sus audiencias como dentro de las comunidades más amplias que involucra: los efectos positivos se priorizan, en otras palabras, sobre la negatividad de las prácticas artísticas “críticas” que buscan frustrar o negar el significado.

Una razón por la cual una adhesión tan extrema al espíritu de la dialéctica negativa de Adorno, si eso es lo que es, no funcionará, es porque el corolario de afirmar que el arte político es imposible hoy en día debe ser el que es imposible por la razón de que *el sujeto político no es posible*. Esa imposibilidad es un lujo que muchos creen que no pueden permitirse, aunque Hans-Thies Lehmann se acerca peligrosamente a aceptar esta posición cuando define la tragedia contemporánea como “el colapso interno del sujeto como agente político...”³⁷; esta es también la razón por la que la política para él solo funciona de “modo oblicuo” a través del teatro en la medida en que puede “[poner al descubierto] estructuras ideológicas en nuestra forma cotidiana de ver el mundo”³⁸. En otras palabras, para Lehmann, un teatro que desafía las estructuras de “percepción”, necesariamente trabaja en contra de esa “conciencia melodramática” que Althusser una vez identificó como el objetivo real del teatro de Brecht, incluso si hoy en día lo hace de una manera que ya no se relaciona con la visión del escenario de Brecht. Entiendo por qué tal afirmación podría ser frustrante para cualquiera que quiera lidiar con la política en toda su urgencia, cuando en la actualidad eso implica más que simplemente “exponer” las estructuras ideológicas. Mouffe ha señalado útilmente los límites conceptuales de cualquier arte crítico que adopte un enfoque puramente negativo del mundo. Para ella, la palabra “crítico” debe ser recuperada de la lógica “esencialista” de la crítica ideológica: “Las prácticas artísticas críticas”, escribe, “no aspiran a levantar una supuesta conciencia falsa para revelar la «verdadera realidad»”³⁹; más bien, intervienen en los “discursos y juegos de lenguaje” en los que se inscriben identidades políticas específicas. Lo que esto hace es explotar las viejas presuposiciones realistas/anti-realistas del pasado en la medida en que todavía dictan, aunque de manera distante, los términos del arte “crítico” para el pensamiento del presente; lo cual es convincente porque nos obliga a repensar la naturaleza del sujeto político y sus modos de identificación performativos. Es alrededor de esta cuestión de la performatividad que el debate sobre la eficacia deriva en una especie de ventaja sobre la idea del giro comunicativo, pero también es aquí donde debemos avanzar con más cuidado. Si Mouffe está en lo correcto, y creo que lo está, cuando argumenta que “no es suficiente con simplemente fomentar un proceso de «des-identificación»”, dado que ese “momento negativo” es insuficiente en sí mismo para “producir algo positivo”, es decir, una nueva forma de identidad política, entonces es necesario un “segundo movimiento”⁴⁰, uno que “re-articule” al sujeto dentro de un bloque político más amplio. Pero dada la estratégica “naturaleza de la lucha hegemónica y el complejo proceso de construcción de identidades”⁴¹, nos corresponde preguntarnos más a fondo sobre cómo el arte involucra al “sujeto” en estos procesos políticos, y hacerlo en términos que no sean simplemente condicionados o reductivos. Si ahora es realmente el momento para el arte *político*, entonces debemos preguntarnos: ¿cómo se produce una articulación política del sujeto a través del arte?

³⁷ Lehmann, H.T., «A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic» en *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, op. cit., p. 107.

³⁸ *Ibidem*, p. 108.

³⁹ Mouffe, C., «Agonistic Politics and Artistic Practices», en *Agonistics: Thinking the World Politically*, op. cit., p. 93.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁴¹ *Ibidem*.

Por esa razón, me gustaría examinar el problema del efecto en relación con los conceptos que el giro comunicativo pone a nuestra disposición. Por giro comunicativo, me refiero a tres conjuntos de fenómenos entrelazados: En primer lugar, el surgimiento de teorías de prácticas de significación que enfatizan, aunque de maneras muy diferentes, las dimensiones comunicativas, pragmáticas, performativas y discursivas del lenguaje, encontrado de diversas maneras en el trabajo de Wittgenstein, en la teoría del acto de habla, y en Foucault y Said, etc.; segundo, los desarrollos sociopolíticos, económicos y culturales de los modos de capitalismo posfordistas, donde se cultivan las capacidades sociales, afectivas y lingüísticas del trabajador; y tercero, el surgimiento de prácticas estéticas que adoptan las nuevas formas de discurso social o *socialidad* abiertas dentro y por el giro comunicativo, en las que el público, como señaló Bojana Kunst, “trabaja con sus habilidades sociales, cognitivas y emocionales, es decir, las habilidades centrales de las formas contemporáneas de producción posfordista”⁴². Para Kunst, las condiciones postfordistas, tiene que decirse, están más bien vinculadas de forma pesimista a lo que ella llama los “procesos de desaparición de la *socialidad* y las articulaciones políticas de lo público”, que de ese modo “ponen en cuestión el papel emancipador que desempeña el arte”⁴³. Otros son más optimistas en este frente, con Jackson proclamando que el arte de la performance “se activa y depende de un sistema relacional”, una “contingencia” que ella celebra como un “lugar privilegiado para reflexionar sobre lo social y para exponer las dependencias de las esferas de convivencia y expresividad”⁴⁴.

Vale la pena subrayar el influyente término de Jackson “obras sociales” que, según argumenta, “apunta al ámbito de lo sociopolítico, recordando la ética activista y de construcción comunitaria de la investigación de prácticas performativas socialmente comprometidas”⁴⁵, dado que es precisamente este llamado apunte “social” lo que creo que debe suspenderse analíticamente si queremos separar, para comprender mejor, la cuestión de la efectividad política del arte. Esto no quiere decir que las dos ideas no estén íntimamente relacionadas y que, en la práctica, sean a menudo inseparables; pero lo hago para señalar una complicación que circula dentro de las discusiones sobre las obras socialmente comprometidas, cuyos significados deberían descomponerse en lugar de eludirse convenientemente: a saber, que no se puede derivar un concepto de lo político del concepto de lo social. Con esto me refiero a que conceptos relacionados como la *socialidad*, el acuerdo inter-comunicativo, el consenso, la cooperación, la comunidad y la convivencia pueden describir una “política”, o los compromisos políticos y las aspiraciones socialmente progresivas, e incluso técnicas de artistas, pero no describen la dimensión de lo político como tal, ni sus implicaciones para el arte. Las prácticas sociales en el arte rara vez se definen a partir de lo político como tal; y precisamente por esta razón, los tipos de funciones que muchos comentaristas desean atribuir a las obras políticas, nos llevan a equivocarnos sobre el significado de la palabra “político”. Cuando decimos que prácticas sociales de mejora o emancipación pueden construirse sobre la “relacionalidad” inherente del arte contemporáneo, por ejemplo, como un medio para desarrollar o fortalecer la

⁴² Kunst, B., *Artists at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Londres, Zero Books, 2015, p. 61.

⁴³ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁴ Jackson, S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, op. cit., p. 60.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

cohesión comunitaria (y tengamos este tipo de práctica en mente cuando hablemos del encuentro político en el arte), entonces, creo, la problemática del arte político ha sido superada subrepticamente y la problemática de lo social ha sido puesta en su lugar. Combinar ambas es correr el riesgo de una reducción sociológica de lo político; mientras que tal combinación a nivel de prácticas (algo que Jen Harvie ha examinado críticamente con gran detalle en su libro *Fair Play, Art, Performance and Neoliberalism*⁴⁶), corre el riesgo de una colusión inadvertida en las agendas “políticas”, a menudo ocultas, de las partes interesadas y los que financian las artes. No estoy afirmando que las obras que tienen como objetivo desarrollar formas de cohesión social (muchas formas de “teatro aplicado”, por ejemplo), no puedan ser motivadas por objetivos explícitamente políticos (aunque vale la pena tener en cuenta el escepticismo de James Thompson con respecto a la “utilidad social” real del teatro aplicado o social que, según él, ha “reducido el alcance de su política”⁴⁷);⁴⁸; lo que sugeriría es que entender la política desde la orientación que establecen tales prácticas la colapsa en una forma de *sociologismo*. ¿Qué define la tendencia hacia el *sociologismo*? Si tomamos a Durkheim como el principal responsable, son dos cosas: primero, es la reducción del antagonismo social al estado “patologizado” de lo que llamó “anomia judicial y moral”⁴⁹; y segundo, es la búsqueda de un medio para agrupar a los individuos en una totalidad moral, asegurando la “cohesión social”⁵⁰. A este respecto, es interesante notar en el caso de Jackson que, cuando ella se refiere explícitamente a lo político, no lo hace en relación con la idea de la interdependencia social, sino que busca un concepto bastante diferente, el de “antagonismo”, que encuentra en el trabajo de Mouffe. Es una concesión importante, ya que indica que un paradigma social de las artes no implica automáticamente que las obras sociales sean políticas simplemente porque están comprometidas “socialmente”. Su interesante idea de “la política de infraestructura de la performance”⁵¹, con la que se refiere a la política involucrada en la negociación de espacios estéticos para proyectos que tienen lugar en contextos no artísticos (cualquier sitio, desde prisiones hasta estacionamientos), si bien sirve para abrir nuevos niveles discursivos y prácticos en los que se puede ver que las obras se activan políticamente, debe, para desarrollar completamente el punto, en consecuencia referirnos a lo que ella llama “antagonismo de infraestructura”⁵². Y con razón, ya que es precisamente en relación con la aparición de antagonismo dentro de lo social que uno encuentra lo que lo limita, es decir, lo político⁵³. Es esta afirmación la que nos permite comprender

⁴⁶ Harvie, J., *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

⁴⁷ Thompson, J., *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 118.

⁴⁸ Thompson escribe: «trabajar con un grupo de refugiados, por ejemplo, tiene una política que debe ser cuestionada, pero no es, por algún proceso predeterminado, una que sea inherentemente crítica, o una que pueda reclamar una contribución automática al cambio social» (Thompson, J., *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 5).

⁴⁹ Durkheim, E., *The Division of Labor in Society*, trad. Simpson, G., Londres, Macmillan publishers, 1964, p.1.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁵¹ Jackson, S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, op. cit., p. 21.

⁵² *Ibidem*, p. 72.

⁵³ Pero quizás se podría objetar que lo político y lo social forman un paquete indisoluble: después de todo, hablamos de lo sociopolítico como un nombre compuesto y como tal parece no tener sentido distinguirlos. Lo político se basa en el *socius*, y en la continuación de las tradiciones existentes, en las prácticas de vida que determinan la conformidad general de los individuos dentro de la sociedad, y que, en su sentido literal, indican el acuerdo establecido entre las personas que viven en comunidad, de donde surge la sociedad; así, la

más claramente las posibilidades específicamente *políticas* del arte en relación con la cuestión de su “eficacia”, bajo las condiciones del giro comunicativo, en vez de simplemente aceptarlas como si fueran evidentes. Es solo al descender a la maleza del giro comunicativo, en otras palabras, al dejar de lado el objetivo de una *socialidad* perfeccionada o el sueño de una *communitas* lograda a través del arte (¡ese estremecimiento en los ojos del teórico del giro social!), que podremos extraer los límites conceptuales y prácticos del efecto “político” en el discurso contemporáneo del arte.

3. Arte del giro comunicativo y *dissensus communis*

Para analizar las posibilidades abiertas por el giro comunicativo, así como para identificar algunas de las dificultades con algunas de sus nociones más fundamentales, me gustaría considerar a uno de sus defensores más influyentes: Jürgen Habermas. Las profundas implicaciones del giro comunicativo se expresan en la crítica de Habermas a Adorno, cuando escribe: “Quiero mantener que el programa de la teoría crítica inicial no fracasó en esta o aquella circunstancia contingente, sino en el agotamiento del paradigma de la filosofía de la conciencia”, y agrega “[solo] un cambio de paradigma a la teoría de la acción comunicativa hace posible asumir una vez más la descuidada tarea de una teoría crítica de la sociedad”⁵⁴. En resumen, donde Adorno y Horkheimer quedaron atrapados por la estulticia inherente a la dialéctica del sujeto y el objeto, llevándolos a ver toda racionalidad como intrínsecamente

política debe encontrar su definición en relación con lo que Michael Oakeshott describió como «la actividad de atender los acuerdos generales de un conjunto de personas que, con respecto a su reconocimiento común de su manera de atender sus acuerdos, componen una sola comunidad» (Oakeshott, M., *Rationalism in Politics and Other Essays*, Indianapolis, LibertyPress, 1991, p. 56). La actividad de la política no está determinada por el capricho de una voluntad individual; ni se deriva de motivos ideológicos que surgen en la búsqueda de intereses particulares sino, como él lo expresa, de «las tradiciones de comportamiento existentes. Y la forma que toma, porque no puede tomar otra, es la enmienda de los acuerdos existentes mediante la exploración y la búsqueda de lo que es íntimo en ellos» (Oakeshott, M., *Rationalism in Politics and Other Essays*, Indianapolis, LibertyPress, 1991, p. 56). Esto significa que la política es solo el proceso de negociar cómo los arreglos institucionales son modificables a través de procesos compartidos que sustentan la forma en que se gobiernan las sociedades, tomado en sentido amplio y concreto: cómo esos arreglos pueden ser enmendados, desechados y reemplazados por otra cosa, pero, sea cual sea el resultado, ese proceso se basa axiomáticamente en el principio de una «communitas». Por esta razón, una comunidad que vive unida en un sistema de gobierno es inseparable de la condición social de ser humano. Desde este punto de vista, cada uno forma parte, en cierto grado, de la *bios politikos*. Pero la formulación conservadora de Oakeshott presupone lo que la política precisamente pone en cuestión: en otras palabras, si definimos lo político desde la perspectiva del *pluralismo* de lo social, entonces ya no podemos asumir que *lo común* funda lo político. Por el contrario, descubrimos el principio por el cual hablar de lo común está necesariamente limitado por la multiplicidad, y donde la «tradición» se revela como una estructura articulada, compuesta de prácticas contingentes cuya aparente necesidad es propensa constitutivamente a imperativos sociales conflictivos.

Esto lleva a una distinción analítica: cuando hablamos de política, lo que tenemos en mente es una discrepancia entre una pluralidad de puntos de vista; una discrepancia que al mismo tiempo señala una relación de poder y una relación de exceso en la que el fundamento dado de lo social no es suficiente para satisfacer las demandas (democráticas) que se le imponen. Ese exceso se expresa como una demanda para la negación de un acuerdo existente, y como tal lo pone en conflicto con intereses opuestos. Entonces, si bien estoy de acuerdo en que lo social siempre debe ser visto en términos sociopolíticos, en virtud del pluralismo inherente de lo social, eso no implica que lo político se pueda definir sobre la base de una presunta *socialidad* que «compartimos», sino en las divisiones que estrían esa *socialidad*.

⁵⁴ Habermas, J., *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, vol. 1, trad. McCarthy, T., Cambridge, Polity Press, 2004, p. 386.

coercitiva, instrumental y con capacidad de apropiación, Habermas, al cambiar de paradigma, pudo identificar una dimensión no coercitiva de la razón que fue ignorada por (de hecho, no podía ser vista desde ahí) la perspectiva de la *Dialéctica de la Iluminación*, una forma o razón basada en relaciones intersubjetivas y cuyo objetivo está fundamentalmente vinculado con la tarea de fomentar la comprensión mutua. “Fundamental para el paradigma de la comprensión mutua”, escribe Habermas, “es ... la actitud performativa de los participantes en la interacción, que coordinan sus planes de acción llegando a un entendimiento sobre algo en el mundo”⁵⁵. La acción comunicativa, en lugar de ser impulsada por objetivos teleológicos, tiene como objetivo establecer un acuerdo entre los agentes sociales en la lucha contra los “intereses contingentes” de los particulares y en la promoción de “las condiciones de simetría y de las dependencias recíprocas de un contexto de vida constituido intersubjetivamente”⁵⁶, lo que funda es una comunidad basada en un *sensus communis* racional. Vista desde la perspectiva de que ofrece una teoría de la acción social, habilitada a través del arte, lo que la teoría de la acción comunicativa genera es un espacio para una determinación positiva del efecto social, sin reducir así el arte a las pretensiones de medios-fines, instrumentalización intencional. Al abrazar la dimensión comunicativa del arte, las prácticas estéticas se reconfiguran como un medio para la reconciliación de lo social. Para Habermas, entonces, el arte proporciona un “santuario ... [para] la satisfacción de aquellas necesidades que se vuelven casi ilegales en el proceso material de la sociedad burguesa”, tales como “la vida solidaria con los demás” y la “felicidad de una experiencia comunicativa que no está sujeta a los imperativos de la racionalidad medios-fines”⁵⁷.

No es difícil entender el arte contemporáneo del giro social en estos términos, donde las prácticas estéticas constituyen un sitio para la coordinación social de formas de acción que requieren la cooperación de agentes sociales; y donde las prácticas participativas “ensayan” o “representan” formas de vinculación social. De ahí el paradigma comunicativo del arte que, ubicando sus efectos en las “relaciones interpersonales”⁵⁸ establecidas entre los participantes, proporciona la base para una teoría de la eficacia social, y donde las habilidades de comunicación, competencia lingüística, *socialización* relacional, intersubjetividad e identificación empática constituyen un medio para crear formas mejoradas de *socialidad* a través del arte. Una consecuencia informativa de tal replanteamiento formal-pragmático de la eficacia del arte es cómo la “experiencia estética”, bajo el giro comunicativo, se identifica con la “situación del habla”, en otras palabras, implicada en descubrir la dimensión comunicativa del arte. Hay un desplazamiento sutil pero relevante de significado y efecto: no estando basado en el paradigma hermenéutico o interpretativo, como lo estaba incluso para Adorno, el significado se desarrolla sobre la base de una teoría comunicativa que se deriva o en la que resuena la teoría del acto del habla. Es aquí donde se habilita un renovado reclamo de la eficacia social del arte que dibuja una sutil pero necesaria equivalencia general entre el efecto estético y la pragmática formal

⁵⁵ Habermas, J., *The Philosophical Discourses of Modernity*, trad. Lawrence, F., Cambridge, Polity Press, 2002, p. 296.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁷ Habermas citado en Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, Shaw, M. (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 25.

⁵⁸ Habermas, J., *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, vol. 1, op. cit., p. 274.

de la situación del habla. En otras palabras, al hablar de la eficacia *comunicativa* del arte, tenemos en mente uno o dos posibles tipos de efectos: el arte contribuye a la producción de algo similar a un efecto ilocutivo, o se concibe sobre la base de un resultado perlocutivo. La diferencia entre estos dos enfoques resultará fundamental para la cuestión de qué entendemos por “eficacia” política del arte. Consideremos primero la idea de que la eficacia del arte es equivalente al efecto producido por el acto “ilocutivo”.

Para Habermas, el acto ilocutivo se identifica con los aspectos consensuales, colaborativos y cooperativos de lo performativo. Es a través del acto ilocutivo que el enunciado del hablante puede “motivar a un oyente a aceptar la oferta contenida en su acto de habla y, por lo tanto, a acceder a una *fuerza vinculante racionalmente*”⁵⁹. En otras palabras, que un enunciado tenga fuerza ilocutiva implica que ha hecho un anuncio sobre el espacio de universalidad que trasciende la contingencia de “mundos” y, al hacerlo, ha realizado una petición al oyente que, al aceptar dicha solicitud, está necesariamente obligado por ella: reconocer la legitimidad de la petición contenida en el enunciado es aceptar su fuerza ilocutiva. Si el acto de habla tiene un “efecto vinculante (o vínculo) ilocutivo”⁶⁰ se debe a que las competencias lingüísticas intersubjetivas se dirigen a, y se logran a través de la vinculación de hablantes individuales por su acuerdo no forzado y por la aceptación de las normas ilocutivas. Habermas es explícito en este punto: los actos de habla están “regulados de manera inequívoca por las instituciones o normas de acción”⁶¹. Sin embargo, un problema potencial con esta afirmación, especialmente si queremos utilizar el acto ilocutivo como una forma de entender la eficacia del arte, es que nos devuelve al problema anterior del *sociologismo*. En primer lugar, la acción comunicativa, al buscar el consenso, se basa en la idea de que la relación social puede hacerse transparente para todos los participantes. Lo que esto hace es exagerar la efectividad de las relaciones sociales, en la medida en que la acción comunicativa deja “indeterminada” la cuestión del efecto, confiando en cambio en la suposición metafísica de que una base racional sustenta las fuerzas ilocutivas. En segundo lugar, y de manera relacionada, los actos ilocutivos se conciben sobre la base de una forma de referencia directa donde los motivos de los agentes sociales son inmediatamente aparentes y en la que la estructura social pierde su opacidad. En tercer lugar, el objetivo de la acción comunicativa, al menos como lo articula Habermas, es disipar la dimensión antagónica o “anómica” de la *socialidad*. Es cierto, al enfatizar la dimensión ilocutiva de la situación del habla, la acción comunicativa puede resaltar el poder del acuerdo intersubjetivo para crear formas de *socialidad* “racional”. La desventaja es que el precio a pagar por este logro es que el mecanismo “ilocutivo” para lograr la tarea de unión o vinculación, central para el discurso sobre la cohesión social, pasa por alto el conformismo inherente a las interpretaciones “convencionales” y “habituales”: une al grupo social en una totalidad social coherente, pero a costa de omitir el carácter político (es decir, potencialmente antagónico) de la relación social y la construcción de la identidad. En otras palabras, lo que oculta la tesis de “cohesión social” o “ilocutiva” es la dimensión del antagonismo que está en juego en la construcción social y la performatividad de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 278.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 294.

⁶¹ *Ibidem*.

las identidades políticas: la crítica esencial a Habermas hecha por Mouffe⁶². Como consecuencia, lejos de resolver la cuestión de la coerción, los actos ilocutivos, al apuntar a la “integración moral” de los sujetos, necesariamente reproducen las relaciones sociales existentes que institucionalizan: las relaciones de subordinación y autorización discursiva están implícitas en la idea de las convenciones del habla si entendemos el acto ilocutivo, como lo hace Habermas, en términos de la lógica de la vinculación social. ¿Se puede realmente distinguir la *violencia simbólica de las fuerzas ilocutivas* bajo los niveles dados de fuerzas productivas en una sociedad de los “actos ilocutivos” concebidos en un sentido idealizado general sin sucumbir a la ilusión de que el discurso está esencialmente “fuera” de las relaciones de poder? Si no podemos, y si, como Foucault, insistimos en que las cuestiones de verdad y validez no pueden separarse de las cuestiones de poder institucionalizado, entonces el paradigma ilocutivo y “consensualista” debe ser repensado fundamentalmente si queremos comprender la eficacia política del arte. Esto no significa que el arte no produzca efectos ilocutivos, todo lo contrario; lo que significa, sin embargo, es que no se puede pensar sobre esta base ningún concepto adecuado del potencial político del arte.

¿Qué sucede, entonces, con el acto perlocutivo, cuyo efecto es, según Habermas, completamente diferente al del vínculo ilocutivo de lo social? ¿Es posible visualizar, sin recurrir a categorías sociológicas, la eficacia política del arte en términos de una “teoría perlocutiva” de efecto político? Aquí debemos comenzar desafiando dos supuestos básicos de Habermas: primero, que “alcanzar un entendimiento es el objetivo inherente del discurso humano”⁶³; y, segundo, que el “uso del lenguaje con una orientación para alcanzar el entendimiento es el *modo original* de uso del lenguaje”⁶⁴. Sobre esta base, para Habermas, cualquier desviación de ese objetivo es, por definición, una corrupción de los recursos comunicativos del lenguaje y un modo de uso “parasitario” o “secundario”⁶⁵. Es en este sentido secundario y parasitario que debemos entender el acto perlocutivo como derivado y no como “original”. Mientras que un acto ilocutivo invoca el asentimiento inter-comunicativo (el consenso de los hablantes) en el acto mismo de realizar una acción simbólica a través del habla, el acto perlocutivo se usa para producir un “efecto”, es decir, para manipular al destinatario de alguna manera; no para establecer un acuerdo, sino para cambiar el comportamiento o las creencias sobre el mundo del destinatario. Por esta razón, Habermas identifica las *perlocuciones* con “contextos de interacción estratégica”⁶⁶, donde los actos de habla son “instrumentalizados... para fines que solo están relacionados de manera contingente con el significado de lo que se dice”⁶⁷. Por esta razón también, el acto perlocutivo se caracteriza por la irracionalidad, y en dos sentidos: primero, como Austin ya había enfatizado en *Cómo hacer cosas con palabras*, las perlocuciones “no son convencionales” y, por lo tanto, sus efectos no pueden predecirse; a menudo

⁶² Por ejemplo, consultar el ensayo de Chantal Mouffe «Radical Democracy: Modern or Postmodern» en *The Return of the Political*. Londres, Verso, 1993, pp 9-22.

⁶³ Habermas, J., *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, vol. 1, op. cit., p. 287.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 287.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 289.

⁶⁷ *Ibidem*.

esos efectos son “no intencionales”⁶⁸; segundo, la perlocución no tiene “contenido”; debe habitar el discurso existente pero de tal manera que no respete su funcionalidad normal, (rompe o desafía las normas ilocutivas, incluso cuando las habita) de ahí su calidad parasitaria. Pero es precisamente por este uso perlocutivo del lenguaje (un uso “orientado” por la “estrategia”) que podemos comenzar a entender lo político en el contexto del giro comunicativo, y así la forma en que las obras de arte pueden tener efectos políticos. Para hacerlo, sin embargo, necesitamos recuperar la dimensión política, y específicamente la dimensión “disensual” o agonista de la performatividad social. La dimensión “agónica” no es un estado deficiente de lo que, originalmente, debe presuponerse como una *socialidad* no coercitiva basada en una comunidad racional de hablantes. Si hemos de entender lo político en términos agonistas, entonces el discurso o la performatividad no se definen “fundamentalmente” por los esfuerzos de empeño consensual más de lo que la sociedad puede considerarse como “originalmente” fundada en lo que Kant denominó *Gemeinschaftlichen Sinnes*, la idea del “sentido comunal”. Por el contrario, es probable que la performatividad social esté motivada por consideraciones estratégicas que no pueden explicarse de manera deliberada, pero precisamente sobre la base del desacuerdo sobre la autoridad misma de las “normas ilocutivas” y los discursos que “autorizan”.

Yo llamo a esta forma de discurso *disidente* “discurso disensual”. El discurso disensual es cualquier forma de discurso, acto simbólico o performativo que busca romper con el *sensus communis*, y que lo hace a través de un uso estratégico y productivo de la incivilidad. Con esto quiero decir, el acto disensual rechaza la hegemonía de las normas instituidas por cualquier estructura discursiva a la que se dirija y que gobierne su contexto de discurso convencional particular. No lo hace abandonando esas estructuras (aquí es donde Habermas tiene razón al decir que es “parasitario”), sino haciendo lo contrario: habitándolas, vampirizándolas. Decir que los actos políticos son “estratégicos” es, de hecho, decir que su objetivo es hacer una “intervención en el mundo”⁶⁹ desafiando todo lo que cuente como una norma de acción para un contexto dado. La norma gana su validez, después de todo, al ordenar el asentimiento “universal”; entonces, donde ese asentimiento ya no se puede demostrar, la validez de la norma se pone en cuestión. Sin embargo, precisamente porque los actos de habla disensual son “perlocutivos” (precisamente porque rechazan la autoridad de las situaciones de habla convencionales), no existe, por definición, ningún poder institucional, discursivo u otro poder que pueda “autorizar” el discurso disensual; y eso significa que nada puede garantizar que tendrá, en términos de Austin, algo más que un efecto perlocutivo. Así es como la eficacia política del arte, en la medida en que constituye una intervención en la esfera simbólica, debe ser considerada por su propia naturaleza como “aleatoria” e impredecible. Pensemos en la movilidad táctica de las intervenciones activistas de los Yes Men, que ignoran las normas que rigen los actos ilocutivos mientras que, al mismo tiempo, ocupan su terreno discursivo: el nexo legal del capital transnacional corporativo y sus modos simbólicos de gestión e imagen a través de ejercicios de relaciones públicas; los Yes Men hacen uso de sus formas ilocutivas convencionales, no para reproducirlas, sino para subvertir su autoridad discursiva. Lo hacen “clonando” esa autoridad a través

⁶⁸ Austin, J.L., *How to do Things with Words*, op. cit., p. 107.

⁶⁹ Habermas, J., *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, vol. 1, op. cit., p. 293.

de una forma de fraude de identidad o, como ellos lo expresan, de una “corrección” (por ejemplo, al presentarse como portavoces corporativos en canales de noticias). ¿Qué pretende lograr la estrategia de “corrección de identidad” de Yes Men? Es una pregunta difícil de responder: puede que *traten* de obtener un “apalancamiento” discursivo⁷⁰, en la memorable frase de Louise Owen, sobre la entidad corporativa, al interrumpir paródicamente sus estrategias comunicativas para transformar cómo las percibe el público; pero el “efecto” de apalancamiento sigue siendo caprichoso, perlocutivo. Tomemos el ejemplo específico de su intervención en la participación de Dow en el escándalo de Bhopal, el desastre industrial en el que se estima que murieron unas 8000 personas después de una fuga de gas de la planta de pesticidas de Union Carbide: cuando Jude Finisterra de los Yes Men apareció en los canales de noticias de televisión, haciéndose pasar por un ejecutivo de Dow, proclamando: “Hoy me complace anunciar que, por primera vez, Dow está aceptando toda la responsabilidad por la catástrofe de Bhopal ... hemos resuelto liquidar Union Carbide, esta pesadilla para el mundo y este dolor de cabeza para Dow”⁷¹ resultó en 2 mil millones de dólares que fueron eliminados del precio de las acciones de la compañía. La consecuencia de esto es que podemos atribuir legítimamente a la intervención un “reclamo de eficacia”, pero el “efecto” político permanece, independientemente de la validez del reclamo, limitado a la nomenclatura del acto perlocutivo. Esto no es para trivializar la eficacia política del arte; por el contrario, es comenzar a comprender lo que implica hablar de una intervención política a través del arte. Creo que es comprometerse con tres reclamos, y aquí concluiré exponiéndolos brevemente:

- Primero, que el arte político no puede ser pensado adecuadamente sobre la base de un modelo de compromiso social, es decir, únicamente a partir de la lógica de la vinculación social; por el contrario, solo puede entenderse suficientemente volviendo a una concepción de lo político y sus lógicas de disensión (o incivildad estratégica, como lo he descrito anteriormente).

- Segundo, que el “giro comunicativo” nos proporciona un medio para repensar la idea del arte comprometido, aunque no de la manera propuesta por Habermas. Sin embargo, podemos seguir su propuesta en la medida en que nos alienta a ver la dimensión comunicativa del arte como el lugar de un efecto potencial: la diferencia es que, de acuerdo con la primera afirmación, se entiende que ese efecto es, por diseño, estratégico o “perlocutivo”, no “ilocutivo”.

- Tercero, que entendiendo la dimensión comunicativa del arte como análoga al acto de habla, queremos decir que una obra de arte política, en la medida en que su objetivo es producir efectos políticos, funciona sobre la base de una equivalencia con el discurso “disidente” o lo que de otro modo podría denominarse discurso “disruptivo”. Hay, sin duda, una gran ambigüedad en la palabra “equivalencia”, que requiere un análisis más detallado. En primer lugar, no significa que una obra de arte deba tomarse literalmente como un “acto de habla” (y no debemos olvidar que Austin ya había incluido actos no verbales en los “actos ilocutivos”). Su equivalencia radica, como señalé anteriormente, en el elemento de una *potencia* comunicativa, donde la idea del efecto ya no se piensa en términos de significados hermenéuticos o profundidad interpretativa, sino abierta al más amplio contexto performativo de la

⁷⁰ Owen, L., «‘Identity Correction’: The Yes Men and acts of discursive ‘leverage’» en *Performance Research*, vol. 16, núm. 2, Junio 2011, p. 32.

⁷¹ Yes Men, BBC News en YouTube - <https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI>

perlocución. Al igual que el acto de habla disensual, la obra política opera haciendo un gesto público de su disenso. La performance disensual es siempre pública, incluso si, en su aspecto “estratégico”, aparece como un engaño público, como es claramente el caso cuando se trata de las actividades e imposturas de los Yes Men. Sin embargo, ocurre en la esfera pública, y su objetivo es reproducir esa esfera pública, no como un *sensus communis*, sino como algo en lo que el “significado” se vuelve volátil: produce una *dissensus communis*.

4. Referencias bibliográficas

- Adorno, T., «Commitment», en *Notes to Literature, Vol. Two*, Weber NicholSEN, S. (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 1992, pp. 76-94.
- Adorno, T., *Minima Moralia*, trad. Jephcott, E.F.N., Londres, Verso, 1984.
- Austin, J.L., *How to do Things with Words*, Urmson, J.O. y Sbisà, M. (ed.) Londres, Oxford University Press, 1976.
- Bürger, P., *Theory of the Avant-Garde*, trad. Shaw, M., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Brecht, B., «Against Georg Lukács», en *Aesthetics and Politics*, trad. Hood, S., Londres, Verso, 2007, pp. 68-85.
- Durkheim, E., *The Division of Labor in Society*, trad. Simpson, G., Londres, Macmillan publishers, 1964.
- Fisher, T. y Katsouraki, E. (eds.), *Performing Antagonism: Theatre, Performance and Radical Democracy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.
- Habermas, J., *The Philosophical Discourses of Modernity*, trad. Lawrence, F., Cambridge, Polity Press, 2002.
- Habermas, J., *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society, vol. 1*, trad. McCarthy, T., Cambridge, Polity Press, 2004.
- Harvie, J., *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Jackson, S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Nueva York, Routledge, 2011.
- Kester, G., «Ongoing Negotiations: *Afterimage* and the Analysis of Activist Art», en Kester, G., (ed.), *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 1-19.
- Kunst, B., *Artists at Work: Proximity of Art and Capitalism*, Londres, Zero Books, 2015.
- Lehmann, H.T., «A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic» en Jürs-Munby, K., Carroll, J. y Giles, S. (eds.), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, Londres, Methuen, 2013, pp. 87-109.
- Lukács, G., «Realism in the Balance» en *Aesthetics and Politics*, trad. Livingstone, R., Londres, Verso, 2007, pp. 28-59.
- Mouffe, C., «Radical Democracy: Modern or Postmodern» en *The Return of the Political*, trad. Holdengraber, P., Londres, Verso, 1993, pp. 9-22.
- Mouffe, C., «Agonistic Politics and Artistic Practices», en *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres, Verso, 2013, pp. 85-105.
- Oakeshott, M., *Rationalism in Politics and Other Essays*, Indianapolis, LibertyPress, 1991.

- Owen, L., «“Identity Correction”: The Yes Men and acts of discursive ‘leverage’» en *Performance Research*, vol. 16, núm. 2, Junio 2011, pp. 28-36.
- Rancière, J., *The Politics of Aesthetics*, trad. Rockhill, G., Londres, Continuum, 2004.
- Sartre, J-P., *What is Literature?*, trad. Frechtman, B., Londres, Routledge, 1993.
- Thompson, J., *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- Virno, P., *A Grammar of the Multitude*, Bertolotti, I., trad. Cascaito, J. y Casson, A., California, Semiotext[e], 2004.