

Sergio Martínez Luna

La crítica de la cultura
después de la cultura.



La crítica de la cultura después de la cultura.

Sergio Martínez Luna

El concepto de cultura en las sociedades del capitalismo tardío está sometido a una doble torsión. La expansión actual de la cultura se ha de explicar siempre a partir del fenómeno del desplazamiento de la cultura hacia la economía y de la economía hacia la cultura -dos movimientos en ningún caso simétricos, tendentes a un desajuste desigual cumplido en la estetización generalizada de los mundos de vida ejercida por las industrias culturales. La consecuencia es que la función de la cultura no puede entenderse ya dentro de los límites de una instancia social autónoma. La existencia autónoma de la esfera de la cultura se ha visto sometida a una imparable erosión como consecuencia de esa interpenetración de lo cultural y lo económico. Sin embargo esto no ha significado -como cabría haber pensado desde el pesimismo cultural- la simple desaparición de la cultura sino su difusión sin precedentes por todos los ámbitos de lo social. Al mismo tiempo, como consecuencia de ello -y aquí se define el espacio de tensiones al que el concepto se encuentra sometido actualmente- la cultura ha pasado a ser un discurso entre otros y no una instancia metadiscursiva a través de la cual determinados fenómenos podían ser delimitados y explicados. La pervivencia de lo cultural como esfera capaz de elevarse por encima de la vida práctica -la identificación de cultura y alta Cultura- se abate ahora sobre el eje de lo existente, resumiendo en ese movimiento la lógica del postfordismo. Esto afecta de manera directa a la configuración de todos aquellos discursos que apoyaban sus instancias de negociación, oposición o subversión sobre la idea central de la distancia crítica. La marea del capital corporativo o la deslocalización transnacional han tomado todas aquellas posiciones que se imaginaban a sí mismas enclavadas en regiones relativamente autónomas desde las que ejercer una crítica efectiva.

Al estudiar la institucionalización académica de los estudios culturales en los años noventa Bill Readings señala cómo ésta se produce precisamente en el momento en el que la cultura deja de ser el principio sobre el que las humanidades se habían fundado en la universidad moderna y pasa a ser un objeto de estudio entre otros -y, en consecuencia, ya no alguna clase de metadisciplina, trascendente al resto de saberes.¹ Esta situación está ligada a la erosión del estado-nación como instancia de sostenimiento del capitalismo. Instituciones como la universidad y el museo -a diferentes escalas y a través de dispositivos de individuación distintos- articulaban la tarea de cultivo de los individuos con la identificación nacional proyectando un tipo de sujeto apropiado para transmitir las tradiciones cultural-nacionales. Esta es la forma general que tomaba el proceso de Bildung en la modernidad, el cruce entre lo subjetivo y lo objetivo por el que se configuraba tradicionalmente el sujeto burgués. La reducción del alcance sociopolítico del estado-nación arrastra en consecuencia a esa idea de cultura y la debilita como sede de la construcción y la puesta en circulación de los significados sociales. Es importante entender que esto no significa que la cultura no pueda ser ya invocada como instancia legitimadora de una determinada identidad nacional o étnica sino que ello ha pasado a ser uno más de sus usos, al que se puede recurrir estratégicamente a la hora de, por ejemplo, definir programas políticos, determinar exclusiones sociales o reconvertir economías desgastadas a través del turismo. Así, la segmentación posfordista de las instancias subjetivadoras objeto de la lealtad o de la identificación individual y colectiva -desde la clase a la etnicidad, desde el género a la nacionalidad- acaba por poner en cuestión el papel que como "productores" de cultura tenían el museo o la universidad, redefiniéndolos como aquellas instituciones más adecuadas para acercarse y estudiar a ese objeto de conocimiento que es la cultura.

Las estrategias y las dependencias de la cultura.

No obstante la transformación del papel de estas instituciones es sólo una muestra de un desplazamiento general de todas las concepciones de la cultura sobre las que se ha venido apoyando el análisis cultural en sus distintas versiones. Por ejemplo, al proceso de industrialización de la cultura se podía oponer el canon estético y moral de la alta Cultura o la espontaneidad no instrumentalizada de las culturas populares, pero también fue posible imaginar, para la vanguardia histórica, una alianza entre arte, cultura de masas y cultura popular capaz de subvertir el orden cultural burgués. Este juego de asociaciones y oposiciones determinó el campo de fuerzas que enmarcaba la crítica cultural en la modernidad. Pero la crisis de la cultura como metadiscurso provoca que se desvelen las dependencias que con esa lógica mantienen las críticas esforzadas en su superación. Si el otro de la alta Cultura modernista era la cultura de masas, en esta oposición se configuraba

también un juego de oposiciones a través del cual ambos polos encontraban su identidad y estabilizaban el orden cultural que les daba lugar. Para los primeros estudios culturales una cultura popular común podía contestar al elitismo de la alta Cultura mediante una asociación puntual con la cultura de masas -a la que rectificaba en sus modos de socialización banal-, la crítica al discurso de la identidad nacional y la adopción del concepto antropológico de cultura, más inclusivo que el ofrecido por el canon elitista. Pero incluso este juego menos lineal de alianzas y oposiciones arrastra una multiplicidad de dependencias. Los estudios culturales eran muy conscientes de que la cultura popular podía ser aliada de un tipo de populismo conservador en el que aquella se entendía como una de las expresiones orgánicas de la identidad nacional.

Pero el concepto etnográfico de cultura tiene sus propias sujeciones. La cultura etnográfica posee un poder desjerarquizador para el orden vertical sobre el que las disciplinas humanistas dedicadas al estudio de la Cultura -arte, literatura, incluso cine- tradicionalmente se han constituido. Este atractivo se ha mantenido en la adopción de un, muchas veces difuso, enfoque etnográfico por parte de instituciones culturales, políticas sociales o prácticas artísticas durante los últimos años -tempranamente los estudios culturales lo adoptaron de manera explícita, como recurso metodológico, en el estudio de las audiencias de los media. Sin embargo, el concepto antropológico de cultura depende de una serie de discursos que esas adopciones no suelen reconocer plenamente. Para la antropología la cultura no es sólo el objeto de estudio sino el concepto central que posibilita la dimensión explicativa de la disciplina. El concepto define un espacio epistemológico y avanza una explicación basada en esa elección. En su formulación más temprana, la antropología victoriana, esa elección está apoyada en la objetividad cientifista, proveniente de la Ilustración, que confunde la definición normativa con la descripción distanciada -por lo que, además, el observador experto queda invisibilizado. El antropólogo ha de aprender a registrar ítems culturales -objetos, prácticas, creencias- extrayéndolos de su contexto para situarlos en uno más amplio que se corresponde con la cultura universal humana. La lógica inventarial de este archivo está organizada según el modelo del evolucionismo cultural, que entiende a la humanidad envuelta en un proceso general progresivo, desde el estado de naturaleza -el salvaje, el primitivo- a su cumplimiento en la civilización occidental de la segunda mitad del XIX. Pero la fragmentación y el desorden social asociados al desarrollo de la industrialización apuntaban, como una amenaza, a la reversión del proceso. El concepto de cultura -como el de sociedad- sirve aquí como dispositivo de sujeción de esas tendencias a la desintegración. El etnógrafo buscará las pautas compartidas y el equilibrio social en la lejanía geográfica y temporal supuestamente libre aún del impacto de la industrialización. A través de la "cultura" y la "sociedad" el cambio histórico y el conflicto social, la praxis

y lo procesual -que, sin embargo, ambos términos necesariamente contienen- son reprimidos por las llamadas al orden y la armonía. En consecuencia, la invención de la cultura y la sociedad están articuladas aquí con la instancia que ofrece el mejor marco sociopolítico de sujeción de la diversidad y del capitalismo mercantil, el estado-nación. Falta un tercer término para entender el marco en el que surge la versión antropológica de cultura, el de la alta Cultura. Basta prestar atención a términos como armonía, orden o estabilidad para entender cómo en esa definición está trabajando también la imaginación estética. Lo que sucede es que la disciplina antropológica, para legitimarse, necesita perfilarse sobre el fondo de una definición más restrictiva, la del canon estético. Pero que el inventario etnográfico se registre en referencia al evolucionismo señala una relación más de complementariedad que de oposición. En breve, el progreso general de la humanidad hacia la Civilización, liderado por los estados-nación europeos, reproduce a escala el esfuerzo del individuo burgués para llegar a ser tal, un proceso de (auto)cultivo que depende de la exposición del individuo a los grandes logros estéticos, no instrumentales, de la Cultura y la Civilización humanas (léase occidentales).²

Me he detenido en esta breve genealogía -obviamente mucho más compleja- porque para los primeros estudios culturales fueron decisivas las nociones de Cultura, estado-nación y cultura antropológica. En sus comienzos se comprometieron con deshacer la identificación entre cultura nacional (inglesa) y la tradición humanista del logro estético para reorientarla hacia la valoración de las prácticas de la clase obrera británica -una ampliación del campo de intereses facilitada por la adopción del concepto más inclusivo de cultura etnográfica. Por supuesto ninguno de esos tres polos había conservado la forma que presentaban en el siglo XIX. En la Inglaterra de posguerra el paradigma del funcionalismo había sustituido hacia tiempo al del evolucionismo en antropología -sin dejar de defender, no obstante, el equilibrio social; la configuración del canon de la alta Cultura inglesa era la preocupación de unos estudios literarios -liderados por F.R. Leavis- replegados frente al desarrollo imparable de la industria cultural; finalmente, la nación se enfrentaba al proceso de disolución del imperio colonial, lo que hacía necesario pensar integralmente la identidad inglesa. Los estudios culturales adoptaron los presupuestos de la crítica literaria para estudiar un espacio más amplio que el que ésta delimitaba idealmente. Un espacio -aquel definido por la cultura en su sentido etnográfico- que, en el contexto de la Inglaterra de posguerra, estaba recorrido por las culturas obreras populares.

El término cultura, según Raymond Williams, describe un modo de vida integral por el que se expresan ciertos significados y valores presentes en el conjunto de instituciones de la vida social.³ La cultura no es ya inmanente ni está limitada a las esferas autónomas

del arte o la educación sino que posee una existencia material cuyas formas deben ser reinventadas por todos aquellos grupos excluidos tradicionalmente de las instituciones culturales -por razones de clase, género, raza u orientación sexual- comprometidos con la tarea de imaginar las formas de participación -las políticas culturales- adecuadas para sustentar una cultura común y redistribuir el valor cultural. La declinación de todas esas demandas a través de la cultura señalaba a ésta como el límite de la construcción de los significados sociales definido por la lucha de clases. Esta lucha queda redefinida como lucha cultural y, así, la cultura no puede ser ya entendida -como pretendía el determinismo del marxismo ortodoxo- en los términos de un efecto ideológico supraestructural. Según la lógica del pesimismo cultural la resistencia de la sociedad al proceso de fragmentación integral provocado por la industrialización sólo podía conseguirse a través de la cohesión, y el quietismo político, dictaminados por una elite cultural, refugio de la verdadera cultura inglesa, capaz de imaginar una unidad social orgánica proyectada sobre el horizonte de la nación. Para Williams, en cambio, es la clase obrera la que esboza una cultura común opuesta a la deshumanización del capital -así como a los modos de socialización empobrecida ofrecidos por los medios de masas -, y entiende que si es posible extender sus valores al resto de la sociedad ésta se transformará integralmente -al tiempo que esos valores se redefinirán a medida que sean recibidos por distintos grupos sociales. Con la introducción de Gramsci y Althusser en el discurso de los estudios culturales por parte de Stuart Hall el cambio sociocultural se empezó a entender de manera menos lineal al ubicarse dentro de una lucha -más compleja que expresiva- por la hegemonía y los significados. Entendida así, la cultura sobrepasa las nociones tradicionales de la ideología al ubicarse los discursos dominantes en los mismos procesos que configuran otros discursos no hegemónicos. Los encuentros entre ambos a través de un espacio social en el que el poder se encuentra cada vez más diversificado encontraron un escenario privilegiado en las audiencias de los medios de masas. A partir de la teoría de la decodificación de Hall los estudios culturales se centraron en la dilucidación de las capacidades de agencia de las audiencias, sobre todo televisivas, tomando para ello la metodología del trabajo etnográfico de campo. Pero en el reconocimiento de la autonomía de las audiencias y de las subculturas afloran también dependencias problemáticas. En lo que aquí interesa, si la cultura como cultura nacional era una identificación que los primeros estudios culturales quisieron desmantelar, la noción de una asociación entre una comunidad y su cultura expresiva pervive tanto en la forma de la cultura obrera como, posteriormente, en la forma de la subcultura, cuya identidad como grupo social -alternativo al discurso dominante- se configura ahora en referencia a los marcadores estilísticos ofrecidos por el capitalismo de consumo.⁴

Los objetos de la cultura.

La cuestión, en este punto, es qué sucede cuando la cultura deja de ser el anclaje sobre el que esos discursos de resistencia u oposición se legitiman, cuando sus otros dejan de ser la instancia firme sobre la que, en negativo, se define la resistencia cultural. La institucionalización de los estudios culturales es un signo de ese debilitamiento de la cultura como significante autónomo que acompaña a su expansión por todos los ámbitos de la vida social y a la implosión de todo en la cultura.⁵ Como consecuencia la denuncia de las exclusiones no encuentra ya un lugar propio en un contexto en el que -a pesar de la persistencia del racismo, el sexismo, la homofobia o la desigualdad- no existe ya cultura alguna de la que ser excluido porque sus límites pueden flexibilizarse de modo que toda reivindicación pueda ser asumida. Éste parece ser el destino de la crítica artista: asistir a cómo las demandas cualitativas de autonomía y creatividad enunciadas por los movimientos sociales son admitidas como ampliación cuantitativa por parte de un orden cultural que sale reforzado como tal.⁶ La crítica de la cultura se encuentra desajustada en un contexto en el que ese orden ha perdido su centro, o, más bien, ha multiplicado indefinidamente sus puntos de referencia. Se trata, sobre todo, de una situación que afecta al lugar y a las formas de ejercer el análisis cultural. El problema del distanciamiento metodológico del objeto, se tensa en el momento en que esa separación impide la participación en la lucha por los significados que da sentido a la cultura. Como advierte John Frow la cuestión compromete tanto a la misma noción de conocimiento como a los grupos sociales implicados:

En el primer caso, el "problema del conocimiento" tiene que ver con los lenguajes arbitrarios y especializados de la institución, y con la especialización de una casta de intelectuales. En el segundo con los intereses y los privilegios de esa casta, y con todo lo que la separa del mundo sobre el que reflexiona.⁷

Los estudios culturales se han esforzado por salvar esa división entre el conocimiento reflexivo y sus otros, y para ello el investigador ha tomado sucesivamente los papeles del intelectual orgánico -la lectura que hace Stuart Hall de Gramsci-, el observador participante -el giro etnográfico en la investigación de las audiencias de los medios de masas y sus modos de recepción -o el fan- el giro populista de los ochenta.⁸ El del populismo -que acompaña a la institucionalización de los estudios culturales- es un discurso especialmente significativo para entender cómo se enfrentan los estudios culturales al surgimiento de las identidades flexibles del capitalismo tardío. La identidad ha de entenderse asociada a una multiplicidad de registros móviles que erosionan cualquier recentramiento dogmático de los sujetos y pautan el diseño de políticas culturales no esencialistas. Pero cuando esta

situación se celebra sobrevolando la capacidad de estructuración del mercado se recortan las posibilidades de articular políticamente esa movilidad y se favorece la declinación pluralista de la producción de subjetividades como elección soberana, e inane, de estilos de vida. Teresa de Lauretis resumió en una ocasión esta deriva al señalar que la identificación entre lo personal y lo político parecía haber acabado por entenderse como una sustitución de lo político por lo personal. En consecuencia, el consumo no es aquí producción, sino que más bien lo segundo se diluye en lo primero, y la crítica puede redefinirse, mientras tanto, como gestión cultural y creación de contenidos.

La implosión de la cultura hace que las narrativas de adquisición de identidad que le eran propias pasen a formar parte de procesos de creación de riqueza ubicados en la producción y el consumo de significado. El populismo culturalista de los años ochenta consideró estas transformaciones como la oportunidad de actualizar el cambio de orientación, de lo elitista a lo popular, que caracteriza al proyecto de los estudios culturales. Acudiendo a un ejemplo bien conocido, Iain Chambers tomó la cultura popular como una epistemología democrática alternativa a las formas dominantes de conocimiento.⁹ Es interesante cómo Chambers fundamenta esa oposición sobre dos regímenes escópicos enfrentados. Así, la cultura oficial -museos, galerías, universidades- demanda un tipo de atención contemplativa escindida de la vida diaria mientras que la cultura popular -televisión, música rock, macroconciertos- moviliza lo transitorio, lo táctil y lo visceral. Si la abstracción estética somete a jerarquía a los objetos de atención la estética popular comprende órdenes móviles de los sentidos, el gusto y el deseo. La cultura popular no es apropiada por el aparato de contemplación sino por aquella recepción distraída que Benjamin -la referencia obvia de Chambers- asoció a la aparición de los nuevos medios de reproducción de la imagen y a la contestación del orden cultural burgués. Este cambio de orientación afecta en primer lugar al observador experto cuya autoridad es disuelta, siendo asumido su papel por los públicos, sede de la atención distraída.

En su crítica al populismo Meaghan Morris señaló que la identificación de los estudios culturales con su objeto sitúa al investigador en una lógica circular, si no narcisista, en la que lo popular -la gente, el pueblo- es a la vez la autoridad interpretativa y el objeto de interpretación.¹⁰ La salida de esa circularidad está proyectada sobre la figura del otro, al que, como sujeto supuesto saber, se atribuye la capacidad de encarnar ambos polos. Esta construcción de la otredad -en este caso encarnada por lo popular- no está libre, sin embargo, del juego de distancias que asegura la posición desde la que un grupo social produce conocimiento sobre un otro objetivado. El populismo sigue así ligado a presupuestos

normativos, aunque la armonía social sea ahora invertida en vitalidad y resistencia a la cultura oficial. No hay encuentro inmediato con el otro porque el marco cultural que el investigador contempla -o en el que se sumerge- es ya siempre construido. Así, la imagen del otro dice más -al modo de un espejo- del observador que del observado, más acerca de lo que queremos saber de nosotros -o que no queremos saber que sabemos- que del otro objetivado. Lacan señaló que la mirada del sujeto está inscrita siempre en el objeto percibido, tomando la forma de un punto ciego que es justo el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada. La inscripción del sujeto en el objeto define así la subjetivación -la dependencia de la realidad de su constitución subjetiva. La devolución de la mirada por parte del objeto indica además que el sujeto ha de inscribirse de nuevo en su propia imagen como una mancha. Para Slavoj Žižek se trata aquí de entender que el materialismo no se agota en la inclusión del sujeto en la realidad objetiva -una posición desde la que un observador externo sería capaz de observar la realidad completa- sino que esa reinscripción del sujeto como mancha apunta a que éste está incluido en un cuadro construido por él mismo: esa posición de fuera/dentro abre el espacio conflictivo por el que el sujeto pertenece a la realidad material. La realidad observada nunca es total porque siempre tiene un área de ceguera que es precisamente el lugar de inscripción del sujeto en aquella.¹¹

La crítica y la organización visual de lo común.

En la lógica del capitalismo tardío, la separación entre objeto y sujeto -lo alto y lo popular, el arte y la vida- se da por salvada a espaldas de la teoría y la práctica cultural o artística del peor de los modos posibles, como estetización generalizada y, en consecuencia, sin atender a los espacios de ceguera o reflexividad conflictiva que necesariamente abre esa superación cuando se presenta como cumplimiento del consenso social establecido.¹² Tanto la crítica cultural como las prácticas artísticas han afrontado esa situación reabriendo unas distancias ya adelgazadas para escenificar una y otra vez el gesto de su superación, o de su fracaso, con el fin de legitimarse, o institucionalizarse, en un contexto en el que la "cultura" y el "arte" son una parte más del conjunto de discursos y prácticas de creación de significado.¹³ Paolo Virno ha señalado que las transformaciones del capitalismo tardío han llevado a la erosión de los lugares especiales del discurso. Éstos son los modos de decir que pertenecen sólo a un ámbito de la vida social y que sólo funcionan en ese contexto específico. A lo que asistimos es a la disolución de esos lugares en el conjunto de aquellas formas genérico lingüísticas por la que todos los discursos son articulados, es decir, los lugares comunes.¹⁴ El desarrollo de los estudios culturales resume bien las derivas tomadas por la crítica y el análisis cultural cuando la cultura deja de ser un lugar especial del discurso. En más de un caso, como el del populismo, se desvela la sujeción de la crítica

al orden al que se resiste, pero del que depende para legitimarse o institucionalizarse como tal, incluso cuando aquel ha dejado de ser hegemónico. Lo mismo sucede con otro discurso especial como el del arte. El discurso de la autonomía del arte y el de la disolución del arte en la vida pertenecían a un mismo orden dentro del que se podían plantear diversas estrategias de oposición y alianza entre distintos lenguajes, prácticas o formas sociales normativamente escindidos en la lógica del capitalismo fordista, operaciones por las que el artista encontraba, aun en negativo, su legitimación social. Pero el orden del capitalismo tardío ha descentrado esa organización de la experiencia definiendo un panorama en el que se entrecruzan todos los discursos antes tenidos por autónomos y se redefinen como parte de lo común, debilitados en su potencia cognitiva para configurar la experiencia. El arte es así una práctica más entre otras, y, en consecuencia, a la insistencia de ciertos discursos artísticos en la transgresión de los límites del arte y la institución no puede sino recordársele la disolución cumplida de esos límites y la imposibilidad de pensar lo marginal en un contexto donde centros y periferias se multiplican sin cesar.

¿Cuáles son entonces los modos de crítica y de práctica capaces de introducir disensión en ese orden en el que parece agotarse lo real? Sería necesario, en este sentido, completar el fenómeno de implosión de la cultura con la aparición de la imagen electrónica y la transformación de los regímenes escópicos que ello conlleva. Los modos de darse esta imagen y de organizar su lógica de representación interna forman parte crucial del debilitamiento de la cultura como metadiscurso, así como del tipo de sujeto que se configuraba en torno a ella. En efecto, la producción de imagen está destinando al ámbito de lo común -de lo visible- los procesos básicos por los que la realidad se construye discursivamente. No vivimos tanto en una cultura de las imágenes como en una cultura visual cuya característica definitoria es la tendencia a la visualización de todo lo existente.¹⁵ En la vida social de las imágenes contemporáneas -sus trayectorias, apropiaciones, modificaciones- se escenifica el abatimiento del eje de los significantes autónomos y se esbozan las formas sociales (comunes) que de ello se derivan. Pero esas formas están atrapadas en una multiplicación de mundos de experiencia -elecciones de estilos de vida, alternativas clausuradas sobre sí mismas, transgresiones reguladas- que no son capaces de afectarse mutuamente, definiendo así un orden que se sanciona sin cesar a sí mismo como el único imaginable. Si la crítica ha tenido tradicionalmente una vocación de desvelamiento de lo conflictivo o de lo posible, en el régimen de hipervisibilidad actual -a través del que el capitalismo se legitima como única realidad simplemente mostrándose como obviedad- es necesario preguntarse cuál es el papel de aquella en esta situación.

El régimen escópico contemporáneo proyecta los ajustes a los que la crítica debe someterse si quiere ser un discurso capaz de movilizar los afectos y las resistencias. La imagen contemporánea no se percibe de manera aislada ni en lo que toca a su propia organización, porque se presenta siempre como múltiple -dependiente de una constelación visual contingente formada por otras imágenes movilizadas y reorganizadas interiormente en el instante de la recepción- ni en lo que toca a los propios sujetos de recepción, no ya individuos acabados en el acto de exponerse a la lógica identitaria de la imagen fija -el proceso de cultivo (Bildung) y sus instituciones, el museo, la universidad- sino singularidades expuestas a la tarea finita de (re)construirse a cada momento y de dar forma a los modos transitorios de lo común.¹⁶ En consecuencia, tampoco son las masas el sujeto colectivo de este orden cultural, sino más bien la comunidad de los cualquiera, o, si se quiere, la multitud. No reconocer estos desplazamientos aboca a la crítica a depender de modos de sujeción -con los que aliarse o a los que resistirse- cuya superación ya ha sido cumplida. Si lo que se está insinuado -por ejemplo, en el populismo culturalista- es el trayecto de la racionalidad a la afectividad éste no se puede proyectar dependiendo de un orden vertical -las masas y el individuo, lo alto y lo bajo- que se ha plegado sobre sí mismo y ha absorbido, además, las críticas a la racionalidad como denigración del análisis.

Se hace así necesario el esfuerzo por imaginar nuevas formas de agencia y performatividad en relación con el desplazamiento del propio objeto de la crítica, a través del que es posible demandar al análisis cultural el paso de un discurso experto acerca de los otros, acerca de "ellos", a una pregunta por lo que somos, por el "nosotros".¹⁷ Las reflexiones sobre la crítica y el cuidado de sí de Foucault apuntan, señala Yúdice, a esta necesidad. La distancia crítica es tomada aquí como distancia ganada al consenso establecido, pero lo que se cuestiona en ella no son sólo las coerciones de la autoridad sino la propia formación del sujeto que enuncia la crítica. La construcción de sí y la política de la desujeción se articulan cuando la crítica se enfrenta efectivamente al régimen de verdad establecido, es decir, cuando es capaz de poner en crisis sus propios marcos evaluativos. En esta lógica, como señala Judith Butler, el sujeto configurado según los principios del régimen de verdad es uno que (todavía) modela y es modelado -el límite entre actividad y pasividad no queda nunca resuelto.¹⁸ Así, el cuidado de sí apunta hacia el papel activo que asume el sujeto en su propia constitución, por lo que siempre se abrirán espacios en ese proceso que posibiliten la reflexividad -una suerte de ética performativa- en el manejo de las prácticas y los discursos regulados por una formación cultural específica.¹⁹ Estos procesos son, además, parte crucial de los regímenes actuales de construcción visual de lo social, y social de lo visual, encarnados como están en la propia forma de darse la imagen contemporánea.

El hecho de que sea el territorio de la visualidad uno de los escenarios centrales en los que se están jugando estas cuestiones apunta a las formas en las que se podría rearmar críticamente la teoría cultural. En la esfera de lo común abierta por la expansión de la cultura o por la indistinción de las prácticas artísticas con otras modalidades de creación de significado se abre un espacio para pensar la crítica y la práctica -que la transgresión institucionalizada ignora para conservar el suyo propio- en la que ambas podrían formular nuevos dispositivos de enunciación. Si la erosión de los significados autónomos significa, en la lógica de capitalismo, la superación acrítica de las distancias sobre las que estaba construido el orden cultural anterior -sin que ello suponga alcanzar horizonte emancipatorio alguno-, para el análisis reflexivo el despliegue horizontal de la producción de los imaginarios colectivos, de los significados y de los valores plantea la tarea de explorar las dependencias y los límites de ese nuevo orden y la creación de conceptos adecuados para ello. Una política performativa capaz de comprometerse con la afectividad y con lo común -reactivar, por ejemplo, los vínculos entre el afecto estético y el político²⁰- encontraría su ajuste con el régimen escópico contemporáneo no sólo en la aproximación reflexiva a sus otros sino en la construcción de las pantallas culturales a través de las cuales redefinir esa relación como desujeción radical, una operación por la que práctica deja de ser objeto del análisis para formar parte de unos estudios (visuales) críticos capaces de inventar las formas compartidas de habitar ese espacio común, ese entreenmedio, en el que somos. ■

.....

Notas

- ¹ READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge. Harvard University Press, 1996. Págs. 89-118.
- ² STOCKING, George. "Mathew Arnold, E.B.Tylor and the Uses of Invention", en *Race, Culture, and Evolution*. Chicago, Londres. The University of Chicago Press, 1982. Págs. 69-90.
- ³ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth. Penguin, 1965.
- ⁴ FROW, John. *Cultural Studies & Cultural Value*. Oxford. Oxford University Press, 1995. Alejandro Lugo se ha preguntado si los estudios culturales no buscan en "otras" sociedades la heterogeneidad y el desorden, al igual que las ciencias humanas clásicas buscaban el equilibrio. En esta elección también funciona el discurso de la estética. Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación, en Scott Michaelsen y David E. Johnson (ed.) *Teoría de la frontera*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2003. Págs. 63-86. Trad. G. Ventureira.
- ⁵ YÚDICE, George. *La cultura como recurso*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002. Pág. 206. Trad. G. Ventureira.
- ⁶ BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Ed. Akal. Madrid, 2002. Pág. 258. Trad. M. Pérez Colina, A. Riesco y R. Sánchez Cedillo.
- ⁷ FROW. Op. Cit. Pág. 2.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ CHAMBERS, Iain. *Popular Culture: The Metropolitan Experience*. Londres. Methuen, 1986.
- ¹⁰ MORRIS, Meaghan. Banality in "Cultural Studies" (1988), en J. Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*. Londres. E. Arnold, 1996. Págs. 147-167. Sobre el populismo véase también Francis Mulhern. *Culture/Metaculture*. Londres. Routledge, 2000. Págs. 132-145 y Frow. Op. Cit. Págs. 60-88.0
- ¹¹ ZIZEK, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires. F.C.E., 2006. Pág. 26. Trad. M. Mayer.
- ¹² Es decir, cuando la reducción de las distancias se cumple sin verse acompañada por la desalienación ni por la reapropiación del sentido de la experiencia, a las que la vanguardia ligaba aquel acontecimiento.
- ¹³ BREA, José Luis. "Año Zero, Distancia Zero", en *Un ruido secreto*. Ed. Mestizo, Murcia. 1996. Págs. 159-185.
- ¹⁴ VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud*. Ed. Colihue, Buenos Aires. 2003. Págs. 25 y ss. Trad. A. Gómez.
- ¹⁵ MIRZOEFF, Nicholas. "What is Visual Culture?", en Mirzoeff (ed.) *Visual Culture Reader*. Nueva York. Routledge, 1998. Sobre el cambio de régimen escópico véase BREA, José Luis, *Cultura Ram*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2007.
- ¹⁶ NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, Madrid. 2001. Trad. P. Perera.
- ¹⁷ GARCÉS, Marina. "¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual", en <http://eipc.net/transversal/0808/garces/es> (Consultado en diciembre 2009).
- ¹⁸ BUTLER, Judith. ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud en Foucault, en <http://www.brumaria.net/Brumaria7/01judithbutler.htm> (Consultado en diciembre 2009).
- ¹⁹ YÚDICE. Op. Cit. Pág. 55.
- ²⁰ ROLNIK, Suely. *El ocaso de la víctima*, en <http://caosmosis.acracia.net> (Consultado en diciembre 2009).