

X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Reflexiones sobre la relación entre arte y política. Una aproximación al situacionismo.

Natalia Taccetta.

Cita:

Natalia Taccetta (2013). *Reflexiones sobre la relación entre arte y política. Una aproximación al situacionismo. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/590>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa: 60 - Sujeto, acción y política en el debate franco-italiano contemporáneo

Título de la ponencia: Reflexiones sobre la relación entre arte y política. Una aproximación al situacionismo.

1.

El hombre sin contenido (1970), el primer libro de Agamben, representa su contribución al debate en torno a las relaciones entre el destino nihilista de la metafísica occidental, la estética y la política. Pero es en la noción de “gesto” de trabajos posteriores donde Agamben encuentra, si no el espacio para una nueva *poiesis* del hombre, al menos una salida posible para pensar el *hacer* humano.

“Notas sobre el gesto” -que forma parte de *Medios sin fin* (1996)- y una versión sobre Max Kommerell constituyen una suerte de genealogía del gesto -que podría ponerse en paralelo con otros estudios arqueológicos que Agamben traza a lo largo de su obra-. “Gesto” se vuelve central en la conceptualización agambeniana del movimiento en el arte y ayuda a dimensionar el modo en que el movimiento en la modernidad biopolítica está intrínsecamente vinculado al desarrollo de las tecnologías de la imagen para abordar la política como la esfera de los puros medios. Agamben identifica la declinación del gesto con la ruptura de la interioridad psicológica a través de la observación y el control típicamente modernos. Seguir esta interpretación, hace posible leer los desarrollos agambenianos como un rastreo de la pérdida de los gestos, en tanto proceso por el cual se produce un significado visible a partir de la demostración de la medialidad. En este sentido, excede el ámbito de la estética, el lenguaje y la subjetividad para ubicarse en el terreno de la ética y la política.

A fines del siglo XIX, con los desarrollos en el estudio de la anatomía humana – que naturaliza la observación y medida científica del cuerpo-, cuerpo y tecnologías modernas quedan indisolublemente unidos. Frente a esta constatación, Agamben reflexiona sobre la pérdida de los gestos a fin de pensar nuevas posibilidades para el *hacer* humano y es en el arte donde encuentra diversos dispositivos capaces tanto de registrar la pérdida del gesto, como de recuperar su potencialidad para el hombre.

Agamben separa el gesto de los medios en pos de un fin y de los fines sin medios. Propone que la danza, por ejemplo, es gesto porque sólo consiste en exhibir el “carácter de medio de los movimientos corporales” y define el gesto como la exhibición de una medialidad, como el hacer visible el medio en tanto que medio. En este sentido, asumir en el gesto la posibilidad del *hacer* humano abre su dimensión ética, pues en él se ofrece la medialidad pura y sin fin. Al gesto se atribuye la condición de puro medio y con ella se quiebra la autonomía estética del arte –el arte como un fin en sí mismo. No pudiendo decir, el gesto exhibe su ser medial, su imposibilidad de decir, convirtiéndose en “comunicación de una comunicabilidad”.

Agamben recupera la distinción entre el gesto y el actuar (*agere*) y hacer (*facere*) a fin de volver sobre el problema de la *poiesis*. El hacer es hacer otra cosa que sí

mismo, esto es, producir, y supone un medio para un fin (la producción de un objeto o una pieza de arte), mientras que actuar como praxis es un fin en sí mismo. La introducción del gesto en esta serie tiene que ver con exhibirlo como una tercera esfera de acción que rompe con la alternativa medios/fin y exhibe aquello que no puede ser dicho, aquello que permanece inexpresado. Comunica una comunicabilidad que permanece en potencia y sin fin, pues es potencia pura que exige la urgencia de lo inactual. Recuperar la noción de gesto se vuelve esencial a la hora de pensar el inmemorial en la historia, pues el gesto historiador o el artístico guardan el deseo no formulado de un decible imposible.

A la luz de estas consideraciones sobre el gesto como apropiación por parte del hombre de sus potencialidades históricas y del encuentro habilitado por la conceptualización agambeniana entre estética, ética y política para pensar el arte, resulta interesante recuperar la deriva situacionista, en la que Agamben ve un intento por recuperar la gestualidad y de plantear la política como gesto. Las prácticas de Guy Debord pueden pensarse como parte de un intento de contrarrestar la sociedad espectacular y recuperar el espacio de experimentación –por ejemplo, sobre la ciudad y el arte de masas- como un modo de hacer resurgir el gesto y reapropiarse del *hacer* del hombre. Debord convierte en práctica política su teoría de la deriva y el *détournement* o tergiversación que aplicó a distintos ámbitos de la cultura. Sus obras “tergiversadas” y su forma “*detournée*” de pensar la ciudad podrían ser vistos como modos de recuperar la potencialidad *poiética* del hombre.

2.

Agamben detecta que a fines del siglo XIX la humanidad intentó de forma desesperada reapropiarse de los gestos. Alinea en este proceso la danza de Isadora Duncan y Diaghilev, la novela de Marcel Proust, las grandes poesías del *Jugendstil* de Pascoli a Rilke y el cine mudo, al que Agamben destaca especialmente. Según Agamben, para el hombre, a quien se ha sustraído toda naturaleza, el gesto se convierte en el único destino, esto es, se vuelve acontecimiento:

“El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag*, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. De aquí no sólo la proximidad entre gesto y filosofía, sino también entre filosofía y cine”.¹

La catástrofe del gesto que Agamben ve en las últimas cinco décadas del siglo XIX –que parecen ser el símbolo del derrumbamiento de una burguesía europea industrial y decadente- hace pensar también en la caída de ciertos modos de representación. En este sentido, si el gesto es el lugar a recuperar como posibilidad de “hacer” del hombre contemporáneo y el cine es el lugar donde se ha

¹ Agamben, G. (2002). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, p. 46.

ensayado desde fines del siglo XIX alguna recuperación del gesto, parece posible pensar que el cine queda justificado como un espacio para el *hacer* del hombre. Su gesto instauro no sólo un tiempo escatológico, sino de duelo, relato y memoria, el tiempo que une y construye el sentido histórico, que arma una y otra vez la línea que une pasado, presente y futuro y devuelve al gesto a la esfera en la que los hombres recuperan algo del espacio *poiético* que les es más propio.

3.

A la luz de estas consideraciones sobre el gesto como apropiación por parte del hombre de sus potencialidades históricas, resulta interesante recuperar algunas de las reflexiones que Agamben produce en relación con las experiencias cinematográficas de Debord. Éstas se basan en la teoría debordiana de la espectacularización de la sociedad, una particular consideración sobre el montaje y la idea del cine como ruptura. Se trata de gestos cinematográficos que pretenden restituir al sujeto una dimensión política posible.

Las imágenes tergiversadas, atravesadas por la lógica del azar y la deriva, acompañadas por la voz sentenciosa de Debord leyendo sus propios pasajes teóricos, son para Agamben la constatación de la naturaleza fracturada del cine. Estas obras plasman las imágenes mediatizadas de la sociedad del espectáculo y cambian su signo a través del montaje y los estratos significantes que surgen a partir de él, los carteles y la descontextualización. A partir de la superposición de mecanismos cinematográficos –contrapuntos de imagen y sonido, superposiciones, saturaciones, etc.- emergen constelaciones de sentido que se sustraen a la lógica del espectáculo, en tanto modo de producción social cuya razón de ser es la mercancía y su evidente carácter fetichista,² motivo por el cual Debord veía urgente una integración de arte y política.

En su filmografía (tres cortos y tres largometrajes entre 1952 y 1978), Debord aplicó al cine sus propuestas vinculadas con la necesidad de autodestrucción del arte llevada adelante por dadaístas y surrealistas, continuada por los letristas y situacionistas. Además, fueron influyentes los planteos de la tradición consejista y libertaria, difundidos extensamente a partir del “Mayo francés” de 1968. En términos cinematográficos, este entramado de influencias se vio plasmado en la renuncia al cine-espectáculo (con la consecuente negación de principios narrativos básicos del relato canónico, por ejemplo, el objetivo de contar una historia), la transformación a través del montaje-*détournement* (especialmente entre la banda sonora y la banda de imagen, con múltiples combinaciones de contrapuntos audiovisuales) y la integración en *situaciones* cinematográficas que, entre otras cosas, propiciaran la constitución de un público que se dejaba afectar por las imágenes y abandonaba su posición pasiva. Estas operaciones se pueden apreciar explícitamente en sus primeras incursiones fílmicas como *Hurlements a favor de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y *Critique de la séparation* (1961).

Las películas de Debord no narran ninguna historia, sino que son pensamientos encadenados que construyen un espectador que debe ir más allá de los “valores

² Para Debord, la dirección immanente del espectáculo se actualiza como un fin en sí mismo, por medio de instrumentos tales como los medios de comunicación y la burocracia.

cinematográficos” y activar su propio pensamiento a partir de las ideas que se desarrollan con estrategias cinematográficas poco convencionales. En este sentido y como ejemplo de lo relativo que podía ser para Debord el hecho de que sus películas tuvieran valores “poéticos”, es interesante recordar un cartel que aparece al inicio de *La sociedad del espectáculo* (1973): “Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá” (9 min. aproximadamente). Haciendo estallar las dicotomías documental/ficción y ficción/realidad, cine/filosofía, arte/política, la autorreflexividad debordiana construye una mirada sobre el carácter masivo del cine en el contexto de un hegemónico punto de vista del fetichismo de la mercancía, propio del sistema capitalista.

“*Détourner*”, desviar, tergiversar o corromper, implica que las imágenes expresen incluso lo contrario de aquello para lo que fueron construidas, a fin de que se vacíen del sentido asignado por la sociedad espectacular. Debord confía, precisamente, en que el *détournement* era un arma de lucha de la dialéctica materialista en la cultura. Sus films pueden verse como una reelaboración del concepto de alienación en el contexto de lo que denomina “fase especular” del capitalismo y realiza una crítica radical a la sociedad del espectáculo y “de todos los aspectos del capitalismo moderno y de su sistema general de ilusiones”.³

Teniendo en cuenta la conceptualización agambeniana del gesto, resulta interesante recuperar la manera en que Debord pensó las imágenes y la acción, como un involucramiento entre arte y vida, que Agamben tiene en mente en su abordaje de la estética y la política. A partir de este, Agamben identifica en los films de Debord lo que denomina las dos condiciones trascendentales del montaje -la detención y la repetición- y piensa el modo en que los medios –en su fase espectacular- intentan tomar las imágenes y controlar sus usos narrativos introduciendo un significado que deja a los espectadores en la más absoluta impotencia. En este sentido, señala que “los medios prefieren un ciudadano que sea indignante pero incapaz”.⁴

Como operación ideológica, la repetición presenta las imágenes con un sentido de posibilidad y potencialidad que permite que los espectadores tomen el rol (eminentemente activo) de construir el sentido configurado por el sintagma cinematográfico. En los films de Debord, a partir de la repetición y la detención, el medio se vuelve visible, desvelándose para el espectador, obturando toda posibilidad de pasividad y compenetración afectiva. La suspensión de la realidad – como prerrogativa propia de la narración cinematográfica más canónica- desaparece en pos de una situación construida de extrañamiento y concienciación, que construye su espectador precisamente a partir de la distancia que logra entre él y las imágenes. Este intento emancipador es uno de los “gestos” cinematográficos por antonomasia, sobre el que Agamben ha reflexionado.

La idea de la pura medialidad que conduce la indagación agambeniana sobre el lenguaje que está presente en toda su obra se plasma en lo que podría denominarse el *gesto-imagen*, a partir del cual Agamben piensa la importancia

³ Agamben, G., op. cit.

⁴ Agamben, G. “Difference and repetition”, [en línea] Disponible en: http://salonkritik.net/10-11/2011/08/repeticion_y_detencion_sobre_e.php. Consultada 06/09/2012.

política del discurso cinematográfico. La propuesta de una política del gesto invita a una suerte de emancipación “no gramatical, sino poética y política” para el espectador-sujeto y el artista. Pensando en el lenguaje como gesto y en una política del gesto, es posible afirmar que la verdadera tarea política es la de romper la cadena que liga la lengua y el gesto con la dominación y el control (y el significado), para que pensamiento y *praxis* funcionen libremente.

¿Qué acciones-pensamiento podrían efectivamente provocar esta ruptura? Agamben propone la reactivación siguiendo estas ideas, asumiendo el desafío del gesto, que es, además de lingüístico y literario, político y filosófico. Esta política del gesto parece encontrar en el cine un medio propicio para establecerse como comunicación de una comunicabilidad, como generadora de las condiciones de posibilidad de emancipación del espectador, como desafiante de los sentidos históricos hegemónicos.

"El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate", se dice en *Hurléments en faveur de Sade*. Debord indaga sobre el medio más aferrado a la reproductibilidad técnica a fin de producir una ruptura de la pasividad de los espectadores cinematográficos/consumidores capitalistas. Lo hace reactualizando la idea de toma de consciencia -"el mundo ya había sido filmado" y de lo que "se trataba ahora de transformarlo"- y exige que el espectador tome decisiones, sin ofrecerle opciones conciliadoras.

La teoría situacionista fue tomando forma a partir de una particular noción crítica de “espectáculo”, vinculada a la crítica dadaísta de la institución artística y la cultura de la pasividad. A partir de la creación de obras tergiversadas, Debord pretende analizar las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que Walter Benjamin hacía corresponder con el sostenimiento del modelo de propiedad hegemónico, la alienación del espectador en beneficio de la parálisis de su voluntad para cambiar sus condiciones de vida y la “estetización de la política”. A los situacionistas, el cine se les apareció como un ámbito privilegiado de apropiación y despliegue de su crítica frente al cine espectacular que reflejaba y reproducía las estructuras de dominación. En este sentido, su cine no podía ser más que crítica y negación del cine, o cine-sabotaje.

Agamben ve en los textos fílmicos debordianos verdaderos experimentos del lenguaje crítico. Los gesto-imagen de Debord pueden sostener parte de las conceptualizaciones agambenianas sobre la lengua y el espectáculo, colocando en un mismo nivel el arte y la política. Encarnan una suerte de tiempo cinematográfico mesiánico, pues la repetición restituye la posibilidad de lo que ha sido volviéndolo posible nuevamente y la detención puede interrumpir el curso y convertirse en la “interrupción revolucionaria”.

Para Agamben, toda creación es un acto de pensamiento -y un acto de pensamiento es un acto creativo-, pues el pensamiento se define, ante todo, por su capacidad de re-crear lo real, *gesto* del que el cine es capaz. Esta idea de creación exhibe a los trascendentales cinematográficos como medios que, en tanto tales, no desaparecen de aquello que se ve como expresión. Esto es lo que Agamben llama “medio puro”, que se exhibe dejando inoperante la oposición medios/fines, pues la estructura misma del gesto se identifica con un “entre” las categorías de acto y producción, escapa a un fin y exhibe la medialidad.

Si la pérdida de autoridad en el lenguaje que está marcada por la destrucción de la experiencia queda ligada a la pérdida de los gestos, y si el “gesto” en el lenguaje representa el movimiento hacia la demostración del lenguaje en sí, esto es, el lenguaje como comunicación de una comunicabilidad, pensar el cine o el arte en general desde esta perspectiva implica asumir el lenguaje como gesto y las palabras y las imágenes en su propia medialidad. En este sentido, la estética agambeniana conlleva un pensamiento político y abordar la política sobre nuevos “fundamentos” para leer el lenguaje estético-político como gesto, es asumir que éste trabaja como ***inoperosidad***, es decir, como mecanismo a partir del cual se puede desactivar la máquina de la observación, la medición y el control: “Gesto es el nombre de esta intersección entre la vida y el arte, acto y poder, general y particular, texto y ejecución. Es un momento de la vida sustraído del contexto de la biografía individual tanto como un momento del arte sustraído de la neutralidad de la estética: es pura *praxis*. El gesto no es ni valor de uso ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni evento impersonal: es el otro lado de la comodidad que hace que ‘los cristales de su sustancia social común’ se hundan en la situación”.⁵ En la esfera contemporánea, donde son indistinguibles la esfera del *bíos* de la de la *zoé*, la vida política de la vida natural, Agamben encuentra que lo esencialmente político es experimentar la impotencia, pues la política es “lo que corresponde a la inoculación esencial de los hombres, al ser radicalmente sin obra de las comunidades humanas”⁶ y lo esencialmente estético es recuperar una lógica del gesto en tanto expropiación del cuerpo, el movimiento y la imagen del control y la observación biopolíticos. Aquí radica la importancia del lenguaje y sobre esta base cabe pensar alguna esfera en la que refrendar la posibilidad del *hacer*. Es entonces cuando el cine que problematiza los modos de representación, adquiere todo su sentido y la pura medialidad del cine se legitima como la esfera donde se puede dislocar la lógica y narración dominantes y donde pueden aparecer –desde el mismo dispositivo– otras formas de narrar y otros modos de representar sentidos históricos que escapan a la mirada hegemónica sobre el arte y la historia.

⁵ Agamben, G., op. cit, p. 45.

⁶ Ibid., p. 100.