06 2007

El imperio de los sentidos

Policía como arte y crisis de la representación

Hito Steyerl

Traducción de Marta Malo de Molina

La película *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima (1976), es un ejemplo maravilloso de cómo se ha controlado tradicionalmente el arte. La película se basa en la historia real de Abe Sada, que asesinó a su amante en la década de 1930 después de una apasionada relación amorosa. La versión que Oshima hizo de la historia tenía un contenido sexual tan explícito que hubo que enviar las secuencias filmadas a Francia para el revelado, ya que ningún laboratorio japonés estaba dispuesto a tocarlas. Poco antes de su estreno en el festival de cine de Berlín, la copia fue incautada y decomisada por "pornografía dura". En Israel, hubo que esperar a que el Tribunal Supremo levantara la prohibición sobre la película. Sus escenas de violencia y sexualidad automatizada fueron interpretadas, por lo general e incluso a escala global, como un ataque contra la moral y como una transgresión de las normas sociales. El ejercicio tradicional de policía en el terreno del arte asumió precisamente la función de impedir este tipo de transgresión: puso en práctica la censura. El campo de los sentidos era algo que había que reprimir, porque parecía amenazante y potencialmente liberador. El sexo explícito formaba parte de él.

Pero ahora la situación se ha invertido. En Abu Ghraib, la pornografía se ha convertido en una herramienta de policía, empleada conscientemente para la degradación y la sumisión. Las escenas de sexo explícito ya no amenazan el poder, sino que lo multiplican. El campo de los sentidos se ha transformado en el Imperio de los Sentidos y la sensualidad e incluso la pornografía dura crean y mantienen este Imperio. Pero los acontecimientos de Abu Ghraib no son sino un ejemplo extremo de un alistamiento general de los sentidos en las filas de la dominación. En una era dominada por el miedo y la sensación, el poder actúa más que nunca en el campo de los sentidos. Se muestra cada vez más sensible, ha penetrado la percepción como tal, se ha tornado abrumadoramente estético. En el Imperio de los Sentidos, la política no se estetiza sin más, sino que se ejerce como estética. El Imperio de los Sentidos se construye sobre la conmoción y la atracción, el deseo y el asco, el odio y la histeria, el sentimiento y el miedo. El poder de desencadenar, canalizar, mediar y comercializar estas emociones constituye una característica del poder contemporáneo en sentido estricto.

De los signos a los sentidos

Por supuesto, si seguimos la distinción establecida por Jacques Rancière entre política y policía[1], debemos admitir que este tipo de política no es política en absoluto. Es policía. La estética del Imperio de los Sentidos es una estética de policía. Pero las actividades de policía han cambiado profundamente. Mientras que en 1976 se censuró *El imperio de los sentidos*, los policías de la actualidad actúan de por sí como pornógrafos. La transición de una constelación a la otra, del "campo de los sentidos" reprimido al "Imperio de los Sentidos" hegemónico queda asimismo evidenciada por los distintos significados del título de la película de Oshima: en

inglés, *In the realm of the senses* [*En el campo de los sentidos*] es la traducción incorrecta del título francés *L'empire des sens* [*El imperio de los sentidos*]. Ambos títulos intentan territorializar el campo de los sentidos en el campo del Otro, en este caso Japón. El título japonés original hace no obstante lo mismo: *Ai no corrida* [*La corrida del amor*] juega con la connotación exótica de la españolidad.

España aparece invocada como lugar de la pasión mortal y de los estragos de las hormonas. Los sentidos se sitúan siempre ya en el campo del Otro. Pero el desplazamiento más importante del título no era geográfico. No era, por así decirlo, cuantitativo, sino cualitativo. Lo más probable es que el título francés de la película se eligiera por el popular folleto orientalizante de Roland Barthes inspirado en Japón: *L'empire des signes* [*El imperio de los signos*], publicado en 1970.

En 1976, gracias a la traducción creativa, el imperio de los signos se convirtió en el Imperio de los Sentidos. De los signos a los sentidos: esta mutación refleja el cambio de dirección del poder, de su terreno de juego. Así pues, desde 1976, hemos sido testigos de cómo el poder se aventura cada vez más fuera del campo de la ley escrita o del discurso tradicional hacia las aguas menos conocidas del sentimiento puro. El sentimiento se politiza y mercantiliza. La producción recluta al deseo y el miedo se convierte en la forma contemporánea de lo público. El desplazamiento de los signos a los sentidos en el título de la película de Oshima pone, pues, de manifiesto el paso del poder como herramienta discursiva al poder como una cualidad de la percepción, el cambio de equilibrio del poder como representación al poder como sentimiento o afecto[2].

Poder/afecto

La conjunción contemporánea de poder y afecto es tan evidente que cabría hablar de una noción combinada de poder/afecto en analogía con la noción foucaultiana de poder/saber[3]. La creciente importancia del poder/afecto no sólo se ve puesta de manifiesto por el hecho de que la industria sexual japonesa ya no sea un lugar marginal y restringido localmente como en la época de Abe Sadas. Ésta ha roto sus lindes y, en la actualidad, está a punto de aventajar a la industria automovilística como sector industrial más importante de Japón[4]. El poder/afecto funde sensación, deseo, fetichismo de las mercancías y dominación extrema en una retahíla interminable de conmociones serializadas. Un ejemplo interesante de
este tipo de combinación lo constituye una moda difundida en el *Vogue* italiano de otoño de 2006, bajo el nombre de *El estado de excepción*[5].

El estado de excepción es una moda de temporada creada por el fotógrafo estadounidense Steven Meisel, que toma como inspiración fotos de Abu Ghraib y de manifestaciones de contracumbres, así como de controles de seguridad, registros y detenciones. Jóvenes modelos con colecciones de Yves St. Laurent sufren acoso sexual durante su detención. Imitan posturas de las imágenes de Abu Ghraib, mientras el pie de foto ofrece la lista de nombres de los diseñadores de alta costura. La serie consigue captar simultáneamente el miedo y la atracción del terror, el glamour, la pornografía SM y el voyeurismo de marca. Demuestra cómo se crea y se sostiene un Imperio de los Sentidos: despertando, canalizando y mercantilizando sensaciones y convirtiendo la excepción en líneas de moda *prêt-à-porter*.

Ritmo de catástrofe

Sin embargo, el poder/afecto también invade la percepción de un modo menos evidente pero mucho más importante. No sólo el contenido, sino también la forma de estas economías de afecto es pornográfica. Las noticias contemporáneas evocan una situación de excepción constante, una crisis permanente, un estado de alerta y tensión acentuadas. Su ritmo reproduce en términos estructurales la forma de la película de Oshima, cuya violencia consiste sobre todo en que su sexo es terriblemente monótono, repetitivo e infinito. Ésta ha pasado a ser la pauta de los medios de comunicación contemporáneos, con su repetición interminable de catástrofe, transgresión e intimidades. El Imperio de los Sentidos ya no es la excepción, que hay que controlar y reprimir, sino que se ha convertido en la norma contemporánea de la percepción.

La política de miedo actual ha añadido toda una nueva dimensión a este panorama. Con la introducción de alertas terroristas permanentes, el barrio rojo ha roto sus lindes y ha anegado el mundo entero. En la época de la alarma permanente, el barrio rojo está por todas partes. Tal y como ha sostenido Brian Massumi, el sistema de alerta terrorista constituye un instrumento para sincronizar los afectos de la población estadounidense. Ya no hacen falta explicaciones: limítense a enseñar un color a la gente (es decir, cualquiera entre el rojo y el amarillo; el verde no es una opción) y modulen sus estados de ánimo[6]. El miedo es el LSD del presente. El miedo es adictivo y también atractivo. El miedo tiene un montón de cualidades que nos gustan. Es intenso, abundante, se multiplica y, a diferencia de las personas, viaja libre y rápidamente. Al igual que la información digital, se puede copiar, pero no sólo sin pérdida de calidad, sino incluso con una mejora sustancial. Es motivo de intenso disfrute, de un paradójico deseo disfrazado. El miedo parece real, a diferencia de la propia realidad.

Pero el miedo es más que eso. En el Imperio de los Sentidos, es una popular forma mercancía del afecto: al afecto se le pone marca, es objeto de apropiación y comercialización, quizá incluso haya alguien que se haga con su franquicia. El estremecimiento que provocan las atracciones de la feria de las vanidades, la conmoción del porno duro, los efectos especiales de la angustia y el temor: todas ellas son sensaciones que las maquinarias mediáticas producen en masa y que se recubren con realidad preelaborada. Paolo Virno nos ha recordado que este miedo existencial y omnipresente está conectado con la pérdida de la comunidad tradicional y el estado incipiente de la multitud. El ritual común no puede contener este miedo, ni tampoco puede hacerlo su equivalente moderno: la esfera pública de racionalidad comunicativa[7]. Por el contrario: el miedo mismo es la forma de lo público contemporáneo. Constituye un común ampliamente globalizado, que se bambolea al ritmo de las últimas noticias.

Políticas de lo monocromo

En el Imperio de los Sentidos, la policía se convierte en una experta en estética. Los colores del sistema de alerta terrorista no son sino un ejemplo de cómo la policía pinta los estados de ánimo y la atmósfera circundante. Una estrategia que tiene una larga tradición en la pintura monocroma. Pero la adopción de las estrategias estéticas de lo monocromo no se limita a las alertas terroristas, sino que se ha convertido en un sello característico de la estética pospolítica. Piénsese simplemente en la serie reciente de revoluciones de color: la revolución rosa en Georgia (2003), la revolución naranja en Ukrania (2004), la revolución verde o Revolución del Cedro en Líbano (2005). Incluso la supuesta "llegada de la democracia" a Irak después de las elecciones de 2005 recibió por un breve periodo de tiempo el calificativo de la

“revolución violeta”. El nombre viene del color con el que se tiñó el dedo índice de los votantes para impedir que una misma persona votara ilegalmente varias veces. La “revolución azul” fue el nombre de las protestas de las mujeres kuwaitíes para obtener el derecho a voto en las elecciones parlamentarias de 2007[8]. En cada uno de estos casos, la conexión con un color particular bastó para evocar sentimientos de esperanza o miedo en el público, con independencia de todo contenido político. El color se convertía así en una marca para un afecto político específico: una política de lo monocromo.

Pero ¿en qué se basa esta política de lo monocromo? Exploremos con más detenimiento este tipo específico de estética política. Es evidente que lo monocromo es un género con una larga tradición en la modernidad. ¿Cuál fue la función del cuadro monocromático cuando apareció por primera vez en el mundo del arte? Desde el primer momento, surge una fuerte contradicción dentro de la interpretación de los cuadros monocromáticos. En 1921, Alexander Rodchenko expuso tres cuadros monocromáticos juntos: cada uno de ellos en uno de los tres colores primarios. Su intención era que esta obra fuera la manifestación de “la muerte de la pintura”. En contraposición, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Kazimir Malevich se interpretó más bien como una concentración en la esencia del arte (“sensación pura”). Cabría, pues, interpretar el cuadro monocromático ya como fin del arte ya como “sensación pura”, ya como “muerte de la pintura” ya como comienzo completamente nuevo del arte.

La función de lo monocromo en la política es muy similar. Expresa a un mismo tiempo el fin de la política en sentido estricto (fin de la historia, llegada de la democracia liberal) y una era de “sensación pura” que es objeto de severos controles. Indica de manera simultánea la muerte de la política y su renovación radical en el

plano de la percepción. Tanto lo monocromo en política como las alertas rojas omnipresentes generan miedo y agitación y una concentración en la sensación. Cual estandartes del Imperio de los Sentidos, catalizan de forma asombrosa identificación política y emoción masivas sin ningún contenido político aparente, apelando a la "sensación pura".

Crisis de representación

Pero lo monocromo como forma apunta también a otra evolución. En la historia del arte occidental del siglo XX, el cuadro monocromático pone de manifiesto una crisis de representación que, a la larga, provoca la destrucción y el abandono de la forma tradicional de pintura sobre tabla en sentido estricto. Los artistas liberaron el color, la forma y, con el tiempo, los objetos del confinamiento del marco. El marco se vio atacado, desenmascarado, destruido y, más tarde, simplemente abandonado[9].

¿No apunta la aparición de lo monocromo en política, casi un siglo después, a una "crisis de representación" similar en el ámbito de la política? Parece como si estuviéramos dejando lentamente atrás el marco del Estado nación democrático, del mismo modo en que dejamos atrás el marco de la tabla tradicional de la pintura. Pero parece como si más allá del marco tradicional de la política –el Estado nación– no existiera sino el caos de la "sensación pura": miedo, colores, distintas intensidades, flujos estrictamente controlados y sensación repetitiva. El Imperio de los Sentidos es un espacio en el que las leyes pueden aplicarse o no, donde puede suceder cualquier cosa en cualquier momento.

El control de este campo de sensación pura ya no se ejerce exclusivamente a través de la ley, sino que cada vez es más habitual

encontrarlo también fuera del ámbito de la ley. Los métodos de tortura van desde la privación sensorial a la exposición extrema a música *heavy metal*. Paradójicamente, la crisis de representación no disminuye su poder, sólo su predictibilidad. La ley sigue siendo tan importante como la nación y ambas unen sus esfuerzos sin reservas en la policía de los sentidos. El Imperio de los Sentidos no significa que los signos ya no sean poderosos. Sólo significa que nunca se sabe cómo y cuándo ejercerán este poder.

¿Estética política?

La crisis de la representación política deja claro por qué la solución que Rancière propone para la estética de la policía se ha visto socavada por la estética del Imperio de los Sentidos. De acuerdo con Rancière, la policía interviene en lo sensible fundamentalmente excluyendo a la gente del ámbito de la visibilidad y del discurso y, por lo tanto, impidiendo su representación política. La actividad política consiste, pues, en hacer visible lo invisible y crear discurso a partir del ruido[10]. Pero el problema es que, dentro del Imperio de los Sentidos, todo es en la actualidad visible y todos los discursos se han convertido en ruido. Rancière imaginaba que su estética política podía darse dentro de una reestructuración radical de lo sensible como tal, de un desbarajuste de este orden de policía que adoptaría la forma de un desacuerdo, y ello constituiría sin duda una acción política[11]. Pero la integración de los excluidos en la visibilidad social ya no supone que la distribución de lo sensible se vea afectada en su estructura. Dentro de una economía basada en la producción de novedad y diferencia, la representación cultural ya no está ligada de forma automática a la representación política. La representación cultural o estética no significa sino integración en una economía de diferencia o en el espectáculo en sentido estricto. Su conexión con la representación política, que siempre ha sido

delicada, no está en absoluto garantizada. Así, la estética política, tal y como la concibió Rancière, debe rearticularse en una situación de constante exceso de visibilidad, en la que la conexión entre representación política y cultural se ha tornado inestable.

¿Qué podría hacer el arte respecto a esta situación, en la que la policía le ha arrebatado de las manos sus propias herramientas? Hasta el momento, el arte ha hecho sorprendentemente poco. Parece haber entregado el campo de la estética a la seguridad de la patria y las relaciones públicas. Pero ¿qué idea de la estética podría ayudarnos a acudir al rescate de nuestros sentidos como súbditos del Imperio? Examinemos de nuevo las diferentes interpretaciones de los cuadros monocromáticos. Alain Badiou interpreta el cuadro monocromático de Malevich, *Composición suprematista: cuadrado blanco sobre fondo blanco*, como expresión de la pasión de lo real del siglo XX[12]. El deseo de lo real genera necesariamente sospechas. Cuanto más reales se supone que son las cosas, cuanto más auténticas y genuinas, más sospechosas se vuelven. La pasión de lo real crea el impulso de purgar y eliminar la mera apariencia, a los falsos creyentes, a los traidores y a los denominados parásitos. Badiou describe el cuadro de Malevich como clímax de este gesto de purga. Se suprime el color, se suprime la forma, se suprime casi todo con el objeto de mantener la pureza de la sensación. Por expresarlo crudamente: el cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich podría interpretarse como la limpieza que llega tras la purga, tras la eliminación de los traidores y enemigos del pueblo. La "sensación pura" que Malevich quería expresar podría aludir, pues, a la sensación de sospecha y al deseo irrefrenable de hacer borrón y cuenta nueva y matar a todo adversario. Pero, tal y como observa Badiou, hay una pequeña diferencia que se mantiene dentro de la apabullante blancura: la diferencia entre forma y fondo, así como la pequeñísima diferencia entre blanco y blanco[13]. Una

diferencia evanescente que nos recuerda que la realidad no reside en la pureza, sino en la imposibilidad de alcanzarla. Considerado desde esta perspectiva, el cuadro monocromático de Malevich no trata de la destrucción sino de la sustracción; no trata de la identidad sino de la pequeñísima y fugaz diferencia que impide la identidad y, por lo tanto, es lo único real.

Realismo pictórico

Pero, ¿cómo podríamos aplicar este punto de vista a la política actual de lo monocromo, al Imperio de los Sentidos con su alerta general? ¿Cómo podríamos introducir una sustracción imperceptible en los fogonazos rojos que nos lanzan para evocar el terror y la destrucción? Examinemos otro cuadro monocromático de Malevich del año 1915.

El cuadro *Cuadrado rojo. Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones* nos da una pista. Al introducir una diferencia entre figura y fondo y una pequeñísima diferencia en la forma del cuadrado, Malevich convierte una figura roja en el realismo pictórico de una campesina. ¿Por qué es realista este cuadro? Porque no muestra a la mujer, sino su diferencia con respecto al grupo general de campesinos al que pertenece. No representa a los campesinos como tales y esta diferencia real queda expresada por el cuadro monocromático. El realismo del cuadro monocromático no remite a ninguna identidad, sino que se deriva del hecho de que siempre habrá una escisión entre ella y su representación, que ella es irrepresentable como campesina. Esta diferencia es lo que vemos. La diferencia insalvable entre ella y el colectivo rojo evocada por el cuadrado es el tema del cuadro monocromático. Y esto es lo que hace el cuadro profundamente realista.

Pero, ¿cómo podemos interpretar las alertas rojas que se nos lanzan cual fogonazos como algo que no pertenece al paradigma de la purga y la destrucción, sino a un paradigma de sustracción? No deberíamos interpretarlas como retratos de nuestro mundo ni como iconos de terror, estimulación y absorción total. Deberíamos, por el contrario, introducir una pequeñísima diferencia en nuestra propia percepción. Interpretémoslas como retratos realistas, tal y como hizo Malevich. Interpretémoslas, no como retratos de campesinas, sino como retratos de una sucesora contemporánea de Abe Sadas, una tailandesa anónima enviada a Japón a través de redes de tráfico y obligada al trabajo sexual hace unos años. Después de soportar algunos meses de trabajo forzoso, mataron a su proxeneta mujer con una botella de cerveza[14]. Interpretemos las ubicuas alertas rojas como un realismo pictórico de ella y de sus compañeras en todos los lugares del mundo; como una imagen documental de cómo ellas esquivan la representación y de cómo la representación las esquiva a ellas. Han dejado atrás el marco del Estado nación y se encuentran a flote en un Imperio de los Sentidos, erigido sobre el afecto y la sensación, que entra a borbotones por las fisuras de los Estados, así como por nuestros propios sistemas nerviosos.

Interpretemos las alertas rojas, el discurso incesante sobre seguridad y amenaza, como una crisis de su representación política y estética y, simultáneamente, como la única estrategia realista de visualizar su dilema. Véamoslas como un retrato realista de una insurrección necesaria contra un Imperio de los Sentidos que intenta purgar toda diferencia a través de una dictadura del afecto y el ruido. Ya es hora de que lo sintamos de manera diferente.

---

[1] Jacques Rancière, *Disagreement, Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1998, pág. 29 [edición

original: *La Mésentente: politique et philosophie*, París, Galilée, 1995; versión castellana: *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996].

[2] Esto no significa que uno haya quedado sustituido por el otro, sino únicamente que el equilibrio de poder se ha desplazado y que las herramientas de éste se han ampliado.

[3] Por ejemplo en Michel Foucault, *The History of Sexuality* I, Penguin, Harmondsworth, 1981, págs. 92-102 [edición original: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Gallimard, París, 1976; versión castellana: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, 1998].

[4] Alex Pappas, "Japan's Sex Trade is Cleaning up and Cleaning House", <http://japundit.com/archives/2006/10/28/3952/>.

[5] Steven Meisel, "The State of Exception", en *Vogue Italia*, septiembre de 2006.

[6] Brian Massumi, "Fear (The Spectrum said)", <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001927.php>.

[7] Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Turia und Kant, Viena, 2005, págs. 37 y ss. [edición original: *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma, 2003; versión castellana: *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, págs. 30 y ss., disponible en: <http://www.traficantes.net>].

[8] Información extraída de la entrada de Wikipedia *Color revolutions* [*revoluciones de color*] (http://en.wikipedia.org/wiki/Color_revolutions).

[9] Peter Weibel, “Über den Ikonoklasmus der modernen Kunst”, <http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$33>.

[10] Jacques Rancière, *op.cit.*, pág. 41: “la acción política permite ver lo que no se puede ver en ningún lugar, permite escuchar un discurso que sólo se escucha como griterío”.

[11] *Ibídem.*, págs. 41 y ss.

[12] Alain Badiou, *Das Jahrhundert*, Diaphanes, Zúrich, 2006, págs. 70 y ss. [edición original: *Le Siécle*, Seuil, Paris, 2005; versión castellana: *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005].

[13] *Ibídem.*

[14] Lisa Katayama, “Spirited away” (http://metropolis.co.jp/tokyo/673/feature.asp): “entre septiembre de 1991 y febrero de 1994 hubo otros cinco casos en los que mujeres tailandesas atrapadas en redes de tráfico sexual cometieron asesinatos por desesperación [...]”.