

Jacques Rancière

El reparto de lo sensible

Estética y política

(prometeo)
libros

Rancière, Jacques

El reparto de lo sensible : estética y política . - 1a ed. - Buenos Aires : Prometeo Libros, 2014.

80 p. ; 15x21 cm.

Traducido por: Mónica Padró
ISBN 978-987-574-579-7

1. Filosofía Contemporánea. 2. Estética. 3. Filosofía Política. 1.
Padró, Mónica, trad.
CDD 190

Índice general

| | |
|---|----|
| Estudio preliminar | |
| María Beatriz Greco de María Beatriz Greco | 1 |
| Prólogo | 11 |
| Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética | 17 |
| De los regímenes del arte y el escaso interés de la noción de modernidad. | 29 |
| De las artes mecánicas y de la promoción estética y científica de los anónimos | 47 |
| Si debemos concluir que la historia es ficción. De los modos de la ficción | 55 |
| Del arte y del trabajo. En qué aspecto las prácticas del arte son y no son una excepción ante las otras prácticas | 65 |

Cuidado de la edición: Magalí C. Álvarez Howlin
Armado: Alberto Alejandro Moyano
Corrección: Liliana Stengele
Supervisión de la traducción: Marcelo G. Burello

Título original: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique.*
© La Fabrique, Paris, 2000.

© De esta edición, Prometeo Libros, 2014
Pringles 521 (C1183AED), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
editorial@treintadie.com
www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

Estudio preliminar

María Beatriz Greco*

*. M. B. Greco: Doctora en Filosofía y Ciencias Sociales por la UBA y la Universidad París VIII. Autora de *El espacio político. Democracia y autoridad* (Prometeo, 2012), entre otras publicaciones.

Cuando los que mandaban querían propagar el trabajo, mi maestro reivindicaba la pereza, y donde otros pretendían imponer a toda costa el contenido edificante, él explicaba el esquema ideal del universo, saludando la enseñanza inagotable de la forma y de su centelleo colorido. De su proximidad rigurosa y mágica me quedó el gusto exaltante de lo visible.

Juan José Saer, *Lo visible* (2000).

¿Y cómo no sentir, a lo largo de la ruta, la realidad sensible del concepto?

Jacques Rancière (1991)

La invitación a leer a Rancière no puede dejar de celebrarse, en tiempos de visibilidades múltiples y obsesiones por verlo todo, un pensamiento poderoso invita a nuestras miradas a demorarse no ya en lo no visibilizado sino en lo que hace ver o no ver, en las líneas trazadas que (com)parten-dividen-producen-separan-reúnen el mundo y a nosotros/as en él.

Una diferencia insalvable entre lenguas nos hace hablar hoy, a partir de la lectura de lo sensible rancieriano, de lo que se comparte y, a la vez, paradójicamente, separa a los sujetos, los tiempos, los espacios, las actividades, ocupaciones, artes y desvelos cotidianos. En la imposibilidad de traducir “partage”, nos detenemos a comprender su significación en la otra lengua y allí, entre ensayos y búsquedas lingüísticas infructuosas acontece un sentido: lo compartido es, al mismo tiempo, lo partido y repartido, en reunión y dividido, aquello que podemos decir y ver –o no– en un espacio común, cada uno/a y cualquiera.

Jacques Rancière es, tal vez a su pesar, un “maestro” de lo sensible, un maestro que camina, inquieto pero calmo. Compositor de miradas, no camina solo por un mundo de conceptos distantes y ajenos, sino que nos invita, convoca y conduce delicadamente por escenas conocidas y no, próximas y alejadas, actuales y pasadas. Nos toma de la mano para llevarnos a percibir de otro modo un paisaje ya visto y ya sabido, para acercarnos a explorar y soltarnos a la entrada de un bosque de signos del que tendremos que salir por nuestros propios medios.

Veamos lo que nos hace ver... Un artesano trabaja en su taller, rodeado de objetos y herramientas, al tiempo que dice –según augurios platónicos– que su trabajo no le deja tiempo para pensar; sin embargo, mientras lo dice, piensa. Un “maestro ignorante” enseña al lado de sus alumnos, caminando en torno a una “cosa en común” y afirma que su oficio no es el de la explicación sin fin, sino el de hacer lugar a una ignorancia compartida que emancipa al alumno emancipándolo también a él. Un espectador, sentado en su butaca en la oscuridad, mira la escena teatral y compone su propia obra poniendo en diálogo un pensamiento sensible con los materiales que el dramaturgo y los actores le

ofrecen. Unos obreros no duermen al regresar de la fábrica, no reparan el cansancio para reiniciar al otro día el circuito laboral, destinan sus noches a la escritura y en esa ruptura, recomponen su identidad y su palabra.

Un filósofo, entre sus libros, archivos y anotaciones, se pregunta, indaga, dialoga con otros pensamientos y al mismo tiempo, mira y levanta la mirada de las escenas con las que se encuentra y con un gesto imperceptible, nos llama para hacernos una inquietante invitación: des-encajar, des-colocar, re-componer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar a un pensamiento de la alteración y del disenso, desandar la armonía de un mundo desigualmente construido. En lugar de propiciar la búsqueda de integración armónica de las partes, de su explicación y comprensión total para convalidar un orden que se haga ver como “natural”, nos propone el desacuerdo. No constatar sino interrogar y confirmar la igualdad insospechada. Es así como nos vemos de pronto rodeados de artesanos, filósofos, maestros, alumnos, traductores, espectadores, actores, autores, obreros, escritores, niños... Rancière nos ubica en las escenas y con nosotros/as, a un sinnúmero de personajes que afirman la igualdad de “cualquiera con cualquiera”. En esa actualización igualitaria, también nos arrancamos de los lugares habituales, hablamos, pensamos, escribimos, hacemos varias cosas a la vez, nos movemos en una espiral emancipatoria que poco tiene que ver con la confirmación de un mundo signado por el “cada uno en su lugar” propio de la desigualdad.

El “compartir de lo sensible” con que el lector se encontrará en este texto poco tiene que ver con un compartir armonioso, sino por el contrario, con el pensamiento del disenso que Rancière propone a lo largo de su obra, el que se aleja tanto de la comodidad de las aplicaciones de las bue-

nas teorías en las prácticas y de la sabia explicación infinita del mundo, como de su ambición de totalidad y certeza. Afortunadamente, dice el filósofo, se trata de andar con la mirada del viajero que no sabe la lengua ni las costumbres, a quien el texto del mapa no le alcanza para comprender las sinuosidades del terreno; su mirada es “ignorante” y en el mismo momento, abierta a lo que está por conocer. Es estética, es política.

Aprendemos, mirando con él, sin lecciones, que el trabajo mismo de pensar ocurre en un viaje semejante, el de la creación de una incomodidad, de un desacuerdo consigo mismo, una separación de sí, la apropiación de esa mirada extranjera¹ y extrañada sobre el mundo, allí donde todo parece conducir a un sentido único del régimen de presentación de las cosas y su interpretación. La conceptualización de este disenso no constituye una teoría y su método, sino que se reconoce en efectos visibles e imaginables, en paisajes y trayectos al “otro lado” donde un proceso subjetivo y político tiene lugar, en mundos puestos en relación de maneras inesperadas, un mundo dentro de otro.

Es así que el filósofo testimonia lo que escribe con una práctica estética de la igualdad, una práctica de la extrañeza igualitaria que pone en riesgo el orden de lo social o representativo de la sociedad con el sello de la desigualdad. “La cuestión no es revelar, es cercar” (1991: 102) y las miradas

1. En *Breves viajes al país del pueblo* (1991) Rancière despliega la figura del extranjero y describe la operación de su pensamiento ante el paisaje que le es ajeno y propio a la vez: “Es también que el extranjero –el ingenuo, dicen, el que aún no está informado– persiste en la curiosidad de su mirada, desplaza su ángulo, vuelve a trabajar el montaje inicial de las palabras y las imágenes y, deshaciendo las certidumbres del lugar, despierta el poder presente en cada cual de volverse extranjero al mapa de los lugares y trayectos generalmente conocido con el nombre de realidad. De este modo, el extranjero desata lo que anudó” (1991: 9)

–artísticas, políticas– cercan, reconfiguran lo representado, deshacen su confusión a cambio de crear otras confusiones a partir de cuerpos y voces que se convierten o se transforman en el sentido de la igualdad. La mirada extranjera es la que se opone a lo “autóctono” de los ojos que desigualan, que no ven más que bajo la resignación de “lo dado”. “no hay más ‘autóctonos’ que los resignados, que los que renunciaron a mirar. Sólo la mirada del (la) extranjero (a) nos deja tocar la verdad de un mundo” (1991: 103).

El pensamiento de la igualdad en Rancière es propio de un filosofar que recomienza continuamente, nacido y hecho experiencia sensible, subjetiva y política, en el cual se entrecruzan una cierta formación académica, la influencia, herencia y crítica del pensamiento del maestro Althusser, las revueltas estudiantiles del Mayo del 68, la ocurrencia de los movimientos obreros de la época, sus propias dudas acerca de un modo de concebir la política y la filosofía. Se trata de la paradoja íntima de crecer al abrigo de un pensamiento científico-académico que, a la vez, se cuestiona a sí mismo y se desarticula como autoridad del saber.

En lugar de certezas incuestionables, este texto nos propondrá continuamente trazar “el círculo de la creencia”, crear efectivamente que hay una capacidad a desplegar, un cambio de posición a realizar, una separación material de “lo que se es”, una ubicación del cuerpo en el espacio y tiempo “inadecuados”. El círculo de la creencia sustituye al de la impotencia sustentado en un sistema de razones: no poder o no saber por tener sólo una tarea, por no tener tiempo, por no tener palabras, por ser denominado de una sola manera o bien, por no tener nombre. La emancipación “sólo” se trata de producir otras apariencias en una redistribución de nombres, identidades, tiempos y palabras a utilizar y a apropiarse. Y allí el arte, mezclado con la vida. Es en este

movimiento emancipatorio que se traduce la crítica al arte o a la ciencia que se erigen como modelos a imitar. Es la tensión del “trabajo” de la igualdad y la desigualdad –no la toma de conciencia mediada por el conocimiento científico– la que fuerza una capacidad inexistente hasta el momento, subjetivando el tiempo y la palabra, la imagen artística.

Este libro, nacido de una invitación al filósofo y al pensamiento, contiene probablemente, el sustento de una obra, la de un filosofar que despliega *un modo de mirar, pensar y hacer como alteración de lo dado, a partir de la igualdad como principio, creando lo político como espacio*. Una transformación de la sensibilidad y la producción de efectos en la medida en que redefinimos el trabajo de desarmar miradas clausurantes portadoras de certezas. En tiempos en los que se sigue discutiendo si las teorías producen transformaciones o si solo las prácticas generan nuevos sentidos, esta formulación propone al pensamiento como espacio político de transformación disensual, no como abstracción –alejándose de la vida “común” y cotidiana– sino como alteración –mezclándose con ella–. Se trata menos de comprender lo que está allí, ya trazado en evidencias de hechos, divisiones habituales, categorías determinadas, que de desarticular un orden de partición dado volviendo a articular temporariamente otro en el cual se haga lugar a lo que antes no tenía lugar.

En este, como en todos sus textos, el “maestro” Jacques nos ofrece sus ficciones. Nos llama a percibir las, sentir las, pensar las, imaginar las. Tal vez, también, a olvidar las. Sin embargo, no podremos dejar de sumergirnos en su mundo de escenas y personajes, aceptar su invitación a desplegar un pensamiento que se haga visible y audible, “experienciable” y vivible en escenas igualitarias. Configuraciones estéticas que son políticas, propias del arte y del trabajo, de la vida con otros, donde un modo de ver, de sentir, de posicionarse los

cuerpos y las voces, se despliega. Y como ante una melodía, una danza o un relato literario que nos conmueven, sumergirnos en ellos. Textualizaciones, corporalidades y espacialidades, voces, miradas, recorridos caminantes, palabras en diálogo o en solitario –pero aún así en diálogo– hacen lugar, de la mano del maestro, a un cierto modo del compartir artístico y político.

María Beatriz Greco

Prólogo

Las páginas siguientes obedecen a una doble demanda. En su origen hubo preguntas hechas por dos jóvenes filósofos, Muriel Combes y Bernard Aspe, para su revista *Alice* y especialmente para su sección “La fábrica de lo sensible”. Esta sección se interesa en los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política. Es en ese marco que ellos me interrogaron sobre las consecuencias de los análisis que mi libro *El desacuerdo* había consagrado al reparto de lo sensible que constituye el tema de la política, y por lo tanto a una cierta estética de la política. Sus preguntas, suscitadas también por una nueva reflexión sobre las grandes teorías y las experiencias vanguardistas de la fusión del arte y de la vida, conducen la estructura del texto que vamos a leer. Mis respuestas han sido desarrolladas y sus presupuestos, en tanto me ha sido posible, explicitados a pedido de Eric Hazan y Stéphanie Grégoire.

Pero este pedido particular se inscribe en un contexto más general. La multiplicación de los discursos denunciando la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel donde se continúa una batalla que ayer remitía a las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia.

Sin dudas, la trayectoria del discurso situacionista, surgido del movimiento artístico vanguardista de la postguerra, devenido en los años sesenta crítica radical de la política y hoy absorbido en lo banal del discurso desencantado que hace de sustituto "crítico" del orden existente, es sintomática de las idas y vueltas contemporáneas de la estética y de la política, y de las transformaciones del pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico. Pero son los textos de Jean-François Lyotard los que muestran la mejor manera en que "la estética" pudo devenir, en los últimos veinte años, el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se metamorfoseó en pensamiento del duelo. La reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime trasladó al arte ese concepto que Kant había situado más allá del arte, para hacer del arte un testigo del reencuentro de lo impresentable que desmantela todo pensamiento y, así, un testigo de cargo en contra de la arrogancia de la gran tentativa estético-política del devenir-mundo del pensamiento. De ese modo, el pensamiento del arte sería el lugar donde se prolongaría, después de proclamar el fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. Numerosas contribuciones contemporáneas al pensamiento de los desastres del arte o de la imagen negocian en una prosa mediocre con esa inversión de principios.

Ese paisaje conocido del pensamiento contemporáneo define el contexto en el que se inscriben las preguntas y las respuestas, pero no alcanza su objetivo. No se trata aquí de reivindicar de nuevo, contra el desencanto posmoderno, la vocación vanguardista del arte o el impulso de una modernidad que liga las conquistas de la novedad artística a aquellas de la emancipación. Estas páginas no surgen del deseo de una intervención polémica: se inscriben en un trabajo a largo

plazo que busca restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate. Esto quiere decir, en principio, elaborar el sentido mismo de lo que es designado con la palabra estética; no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento.

Definir las articulaciones de ese régimen estético de las artes, los posibles que ellas determinan y sus modos de transformación, tal es el objetivo actual de mi investigación y de un Seminario realizado en el marco de la Universidad París VIII y el Colegio Internacional de Filosofía. No encontraremos aquí los resultados, cuya elaboración seguirá su propio ritmo. Quise, por el contrario, ensayar el señalamiento de algunos hitos, históricos y conceptuales, apropiados para replantear ciertos problemas que confunden irremediablemente nociones que hacen pasar por determinaciones históricas a los *a priori* conceptuales y por determinaciones conceptuales a los recortes temporales. En el primer lugar de esas nociones figura seguramente la de modernidad, principio hoy de todas las confusiones que arrastran juntos a Hölderlin o Cézanne, Mallarmé, Malevitch o Duchamp en el gran torbellino donde se mezclan la ciencia cartesiana y el parricidio revolucionario, la era de las masas y el irracionalismo romántico, la prohibición de la representación y las técnicas de la reproducción mecanizada, lo sublime kantiano y la escena primitiva freudiana, la huida de los dioses y la exterminación de los judíos de Europa. Indicar la poca consistencia de esas nociones no entraña de ninguna manera una adhesión a los discursos contemporáneos de regreso a la simple realidad

Jacques Rancière

de las prácticas del arte y de sus criterios de apreciación. La conexión de esas “simples prácticas” con los modos del discurso, de las formas de vida, de las ideas del pensamiento y de las representaciones de la comunidad no es el fruto de ningún desvío maléfico. Por el contrario, el esfuerzo de pensarla obliga a abandonar la pobre dramaturgia del fin y el retorno, que no termina nunca de ocupar el terreno del arte, de la política y de todo objeto del pensamiento.

Del reparto de lo sensible
y de las relaciones que
establece entre
política y estética

En El desacuerdo,³ la política es cuestionada a partir de lo que se conoce como “reparto de lo sensible”. Esta expresión, en su opinión, ¿da la clave de la confluencia necesaria entre prácticas estéticas y prácticas políticas?

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a esta forma de tener parte: aquel que determina a aquellos que son parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si bien comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de consagrarse a otra cosa que a su trabajo. Ellos no pueden estar *en otro lugar* porque *el trabajo no espera*.

2. J. Rancière, *La Mésentente. Politique et Philosophie*, París, Galilée, 1995. [En castellano: *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.]

Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define así las competencias o las incompetencias de lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. Por lo tanto hay, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política”, propia de la “era de las masas”, de la que habla Benjamin. Esta estética no puede entenderse en el sentido de una confiscación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si apelamos a la analogía, podemos pretender, en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de las formas *a priori* que determina lo que se ha de sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

Es a partir de esta primera estética que podemos hacer la pregunta de las “prácticas estéticas”, en el sentido en que la entendemos, es decir, de las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas “hacen” respecto de lo común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad. Antes de fundarse sobre el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se basa sobre la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo. La cuestión de la ficción es en principio una cuestión de distribución de los lugares. Desde el punto

de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los “fantasmas”, confunde el reparto de las identidades, de las actividades y de los espacios. Lo mismo ocurre con la escritura: girando a derecha e izquierda, sin saber a quién se debe o no se debe hablar, la escritura destruye toda la base legítima de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y las posiciones del cuerpo en el espacio común. Platón despliega así dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensible de la palabra, el teatro, la escritura, que serán también formas de estructuración para el sistema de las artes en general. Ahora bien, éstas se muestran desde el principio comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de las posiciones de la palabra, de desregulación de la repartición del espacio y del tiempo. Ese régimen estético de la política es propiamente aquel de la democracia, el régimen de la asamblea de los artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral. Al teatro y a la escritura, Platón opone una tercera forma, una buena *forma del arte*, la forma *coreográfica* de la comunidad que canta y baila su propia unidad. En suma, Platón separa tres formas donde las prácticas de la palabra y del cuerpo proponen formas de afinidad. Está la superficie de los signos mudos: superficie de los signos que son, dice él, como pinturas. Y está el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide, él mismo, en dos modelos antagónicos. Por un lado, está el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por otro lado, está el auténtico movimiento, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios.

La superficie de los signos “pintados”, el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: tenemos aquí las tres

formas de reparto de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Esas formas definen la manera en que las obras u performances “hacen política”, cualquiera sean las intenciones que las presiden, los modos de inserción social de los artistas o la forma en que los artistas reflexionan las estructuras o los movimientos sociales. Cuando aparecen *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, esas obras son inmediatamente percibidas como “la democracia en literatura”, a pesar de la postura aristocrática y el conformismo político de Flaubert. Su rechazo mismo de confiar a la literatura algún mensaje es considerado como un testimonio de igualdad democrática. Él es un demócrata, dicen sus adversarios, por tomar partido por pintar en lugar de educar. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una toma de partido poético: la igualdad de todos los sujetos es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinado. Pero esta indiferencia, ¿qué otra cosa es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que ocurre sobre una página de escritura, disponible a cualquier mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada sólo por la circulación aleatoria de la letra.

De esa forma hay una politicidad sensible, atribuida en principio a grandes maneras de reparto de lo estético como el teatro, la página o el coro. Esas “políticas” siguen su propia lógica y reiteran sus servicios en épocas y contextos muy diferentes. Pensemos en la forma en cómo los paradigmas funcionaron en el vínculo arte/política a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Pensemos por ejemplo en el papel asumido por el paradigma de la página bajo sus diferentes formas,

que exceden la materialidad de la hoja escrita: está la democracia novelesca, la democracia indiferente a la escritura tal como la simbolizan la novela y su público. Pero está también la cultura tipográfica e iconográfica, este entrelazamiento de los poderes de la letra y de la imagen que ha jugado un papel tan importante en el Renacimiento y que las viñetas, *culs-de-lampe*⁴ e innovaciones diversas de la tipografía romántica han estimulado. Ese modelo rompe las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible, propias de la lógica representativa. Rompe también la división entre las obras de arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Es por eso que ha jugado un rol tan importante –y generalmente subestimado– en el cambio radical del paradigma representativo y en sus implicancias políticas. Pienso especialmente en su rol en el movimiento *Arts and Crafts* y en todos sus derivados (artes decorativos, Bauhaus, constructivismo) donde es definida una idea del mobiliario –en sentido amplio– de la nueva comunidad, que también ha inspirado una nueva idea de la superficie pictórica como superficie de escritura común.

El discurso modernista presenta la revolución pictórica abstracta como el descubrimiento por parte de la pintura de su “medium” propio: la superficie bidimensional. La revocación de la ilusión perspectivista de la tercera dimensión daría a la pintura el dominio de su propia superficie. Pero precisamente dicha superficie no tiene nada de propio. Una “superficie” no es simplemente una composición geométrica de líneas. Es una forma de reparto de lo sensible. Escritura y pintura eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del aliento que anima y transporta la palabra viva. Lo plano, en esta lógica, no se opone a lo

3. Se llama de ese modo a los grabados que aparecían en los textos antiguos al final de un capítulo o entre dos párrafos [N. del T.].

profundo, al sentido de lo tridimensional. Se opone a lo “viviente”. Es en el acto de la palabra “viviente”, conducida por el locutor hacia el destinatario adecuado, que se opone a la superficie muda de los signos pintados. Y la adopción por parte de la pintura de la tercera dimensión fue también una respuesta a ese compartir. La reproducción de la profundidad óptica ha estado ligada al privilegio de la *historia*. Participó en los tiempos del Renacimiento, en la valorización de la pintura, en la afirmación de su capacidad de captar un acto de palabra viviente, el momento decisivo de una acción y de una significación. La poética clásica de la representación ha querido, contra la disminución platónica de la *mimesis*, dotar lo “plano” de la palabra o de un “cuadro” de una vida, de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de una representación. Ella ha instaurado entre palabra y pintura, entre decible y visible, una relación de correspondencia a distancia, dando a la “imitación” su espacio específico.

Es esa relación la que está en entredicho en la pretendida distinción de lo bidimensional y de lo tridimensional como “propios” de tal o cual arte. Es entonces sobre lo plano de la hoja, en el cambio de funciones de las “imágenes” de la literatura o el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los entrelazamientos de la tipografía, el afiche y las artes decorativas, que se prepara en gran parte la “revolución antirrepresentativa” de la pintura. Esta pintura, mal llamada abstracta y supuestamente devuelta a su propio medio, es parte de una visión de conjunto de un nuevo hombre alojado en edificios nuevos, rodeado de objetos diferentes. Su planitud está ligada a aquella de la hoja, del afiche o de la tapicería. Es la propia de una interfase. Y su “pureza” anti-representativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y del arte aplicado, que le da en principio una

significación política. No es la fiebre revolucionaria del entorno lo que hace al mismo tiempo de Malevitch el autor de *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y el cantor revolucionario de las “nuevas formas de vida”. Y no es tampoco algún ideal teatral del hombre nuevo lo que sella la alianza momentánea entre políticos y artistas revolucionarios. Es en principio en la interfase creada entre “soportes” diferentes, en las relaciones tejidas entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus decoradores o diseñadores gráficos, entre el objeto decorativo y el poema, que se construye esta “novedad” que va a ligar al artista que suprime la figuración con el revolucionario que inventa la vida nueva. Esta interfase es política en tanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por un lado, dicha lógica separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y de las grandezas político-sociales. Por otro, su organización jerárquica —y especialmente la primacía de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada— formaba una analogía con el orden político-social. Con el triunfo de la página novelesca sobre la escena teatral, el entrelazamiento igualitario de las imágenes y de los signos sobre la superficie pictórica o tipográfica, la promoción del arte de los artesanos al gran arte y la pretensión nueva de introducir el arte en el decorado de cualquier vida, es todo un recorte ordenado de la experiencia sensible que se tambalea.

Es así que lo “plano” de la superficie de los signos pintados, esta forma de reparto igualitario de lo sensible estigmatizada por Platón, interviene al mismo tiempo como principio de revolución “formal” de un arte y principio de nueva repartición política de la experiencia común. Podríamos reflexionar, asimismo, sobre las otras grandes formas, aquellas del coro o del teatro que ya mencioné, y otras. Una historia de la política estética, entendida en ese sentido, debe tomar

en cuenta la manera en que esas grandes formas se oponen o se entremezclan. Pienso por ejemplo en la manera cómo ese paradigma, el de la superficie de los signos/formas, se opone o se mezcla con el paradigma teatral de la presencia, y en las diversas formas en que ese paradigma ha podido él mismo tomar, desde la figuración simbolista de la leyenda colectiva al coro, en acción de hombres nuevos. La política se juega ahí como relación de la escena y de la sala, significación del cuerpo del actor, juego de la proximidad o de la distancia. Las prosas críticas de Mallarmé ponen ejemplarmente en escena el juego de las remisiones, oposiciones o asimilaciones entre esas formas, desde el teatro íntimo de la página o la coreografía caligráfica, hasta el “oficio” nuevo del concierto.

Por un lado, por lo tanto, esas formas aparecen como portadoras de figuras de comunidad iguales a ellas mismas en contextos muy diferentes. Pero inversamente, son susceptibles de ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios. Tomemos el ejemplo de la escena trágica. Para Platón, esta es portadora del síndrome democrático al mismo tiempo que de la potencia de la ilusión. Aislado la *mimesis* en su propio espacio, y circunscribiendo la tragedia a una lógica de géneros, Aristóteles redefinió, aun cuando no era su propósito, su politicidad. Y en el sistema clásico de la representación, la escena trágica será la escena de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de los sujetos y la adaptación de situaciones y maneras de hablar a esta jerarquía. El paradigma democrático devendrá paradigma monárquico. Pensemos también en la larga y contradictoria historia de la retórica y del modelo del “buen orador”. A todo lo largo de la edad monárquica, la elocuencia democrática demosteniana significó una excelencia de la palabra, presentada ella misma como el atributo imaginario de la potencia suprema, pero también siempre disponible

para retomar su función democrática, prestando sus formas canónicas y sus imágenes consagradas a la aparición transgresora sobre la escena pública de locutores no autorizados. Pensemos una vez más en los destinos contradictorios del modelo coreográfico. Los trabajos recientes han recordado los avatares de la escritura del movimiento elaborado por Laban en un contexto de liberación de los cuerpos y devenido el modelo de las grandes demostraciones nazis, antes de recobrar, en el contexto contestatario del arte performativo, una nueva virginidad subversiva. La explicación benjaminiana mediante la estetización fatal de la política en “la era de las masas” olvida tal vez la relación muy antigua entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la ciudad hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba acunar sin tregua a los lactantes.

Cité esas tres formas a causa de su marcación conceptual platónica y de su constancia histórica. Pero ellas no definen evidentemente la totalidad de las formas en que las figuras de comunidad se encuentran estéticamente diseñadas. Lo importante es que es a este nivel, el del recorte sensible de lo que es común a la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenamiento, que se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de aquí que podemos pensar las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la performance y de la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte. A partir de aquí pueden replantearse numerosas historias imaginarias de la “modernidad” artística y de los debates vanos sobre la autonomía del arte o su sumisión política. Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo

Jacques Rancière

que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base.

De los regímenes del arte y el
escaso interés de la noción de
modernidad

Algunas de las categorías más cruciales para pensar la creación artística del siglo XX, a saber, las de modernidad, vanguardia y, desde hace un tiempo, postmodernidad, parecen tener igualmente un sentido político. ¿Cree que poseen algún interés para concebir en términos precisos lo que vincula «la estética» a lo «político»?

No creo que las nociones de modernidad y de vanguardia hayan sido lo suficientemente esclarecedoras para pensar ni las nuevas formas del arte desde el último siglo, ni las relaciones de la estética con la política. Ambas mezclan en realidad dos cosas muy diferentes: una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra, las decisiones de ruptura o de anticipación que se operan en el interior de ese régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin darle ningún concepto, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir de un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y de otras.

Un rodeo se impone aquí para aclarar esta situación y situar el problema. Respecto de lo que nosotros llamamos *arte*, podemos en efecto distinguir, en la tradición occidental, tres grandes regímenes de identificación. Está en principio el que propongo llamar un régimen estético de las imágenes.

En ese régimen, “el arte” no está identificado como tal, pero se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Hay un cierto tipo de entes, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: aquella de su origen y en consecuencia de su contenido de veracidad; y aquella de su destino: de los usos a los cuales sirven y de los efectos que me inducen. Concierno a ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, del estatuto y la significación de las que se produce. También le concierno toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, del poema y de la escena. Platón no somete, como se dice generalmente, el arte a la política. Esta distinción no tiene sentido para él. El arte no existe para él, sino solamente las artes, las maneras de hacer. Y es entre estas que ella traza la línea de partición: hay verdaderas artes, es decir, saberes fundados sobre la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros del arte que imitan simples apariencias. Esas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son luego por su destino: por la forma en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en el reparto de las ocupaciones de la ciudad. Es en ese sentido que hablo de régimen estético de las imágenes. Se trata de saber, en ese régimen, en qué sentido la manera de ser de las imágenes contribuye al *ethos*, la forma de ser de los individuos y de las colectividades. Y esta cuestión impide al “arte” individualizarse como tal.⁵

4. Podemos comprender a partir de aquí el paralogismo contenido en todas las tentativas para deducir del estatuto ontológico de las imágenes las características de las artes (por ejemplo las incesantes tentativas para extraer de la teología del ícono la idea de lo “propio” de la pintura, de la foto o del cine). Esta tentativa pone en relación de causa-efecto las propiedades de dos regímenes de pensamiento que se excluyen. El mismo problema es planteado por el examen benjaminiano del aura.

Del régimen ético de las imágenes se separa el sistema poético –o representativo– de las artes. Este identifica el hecho del arte –o más bien de las artes– o en el par *poiesis/mimesis*. El principio mimético no es en el fondo un principio normativo que establece que el arte debe hacer copias semejantes a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el campo general de las artes (de maneras de hacer), algunos artes particulares que ejecutan cosas específicas, como la imitaciones. Esas imitaciones son sustraídas a la vez de la verificación normal de productos del arte por su uso y de la legislación de la verdad sobre el discurs-

Benjamin establece efectivamente una deducción equívoca del valor ritual de la imagen en el valor de unicidad de la obra de arte: “Es un hecho de importancia decisiva que la obra de arte no pueda más que perder su aura desde el momento en que no queda de ella ninguna traza de su función ritual. En otros términos, el valor de unicidad propio de cada obra de arte ‘auténtica’ se funda sobre ese ritual que fue en el origen el soporte de su antigua función de utilidad” (*La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*). Este “hecho” no es en realidad más que un ajuste problemático de dos esquemas de transformación: el esquema historizante de la “secularización de lo sagrado” y el esquema económico de la transformación del valor de uso en valor de cambio. Pero donde el servicio sagrado define el destino de la estatua o de la pintura como imágenes, la idea misma de una especificidad del arte y de una propiedad de unicidad de sus “obras” no puede aparecer. El borramiento de lo uno es necesario para el surgimiento de lo otro. No se desprende de ninguna manera que lo segundo sea la forma transformada de lo primero. Él “en otros términos” supone como equivalentes dos proposiciones que no lo son en absoluto y permite todos los pasajes entre la explicación materialista del arte y su transformación en teología profana. Es de esa forma que la teorización benjaminiana del pasaje de lo cultural a lo exposicional sostiene hoy tres discursos concurrentes: aquel que celebra la desmitificación moderna del misticismo artístico, aquel que dota a la obra y a su espacio de exposición de los valores sagrados de la representación de lo invisible, y aquel que opone a los tiempos ídos de la presencia de los dioses el tiempo del abandono del “ser-expuesto” del hombre.

so y las imágenes. Tal es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y por el privilegio otorgado a la acción trágica. Es el *hecho* del poema, la fabricación de una intriga que organiza acciones que representan a los hombres actuando, que viene al primer plano, en detrimento del *ser* de la imagen, copia interrogada sobre su modelo. Tal es el principio de ese cambio de función del modelo dramático del que yo hablaba antes. De ese modo, el principio de delimitación externa de un campo consistente en imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión, que se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes a lo propio de un arte y apreciadas, dentro de ese marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: separaciones de lo representable de lo irrepresentable, distinción de géneros en función de lo representado, principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros, por lo tanto a los sujetos representados, distribución de las semejanzas según principios de verosimilitud, conveniencia o correspondencia, criterios de distinción y de comparación entre artes, etc.

Llamo *poético* a ese régimen en el sentido en que identifica las artes –lo que la edad clásica llamará las “bellas artes”– en el seno de una clasificación de maneras de hacer, y define en consecuencia, las maneras del bien hacer y de valorar las imitaciones. Y lo denomino *representativo*, en tanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza esas maneras de hacer, de ver y de juzgar. Pero, una vez más, la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Esta es en principio el pliegue en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles a las artes. No es un procedimiento del arte sino un régimen de visibilidad de las artes. Un régimen de visibilidad de las

artes es a la vez lo que autonomiza las artes, pero también lo que articula esta autonomía respecto de una forma general de las maneras de hacer y de las ocupaciones. Es eso que he evocado antes a propósito de la lógica representativa. Esta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de los temas, y la primacía mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.

A ese régimen representativo se opone lo que llamo *estética* de las artes. *Estética*, porque la identificación del arte no se hace más por una distinción en el seno de las formas de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra *estética* no reenvía a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los aficionados al arte, sino que reenvía específicamente el modo de ser propio de el régimen que pertenece al arte, el modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Eso sensible, sustraído de sus conexiones habituales, está habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que ha devenido extraña a sí misma: producto idéntico a un no-producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *páthos*, intención de lo no intencional, etc. Esta idea de algo sensible devenido extraño a sí mismo, sede de un pensamiento que se ha vuelto extraño a sí mismo, es el nodo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético: descubrimiento por Vico del “verdadero Homero” como poeta a su pesar, “genio” kantiano ignorante de la ley que produce, “estado estético”

schilleriano, hecho de la doble suspensión de la actividad del entendimiento y de la pasividad sensible, definición schellingiana del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente, etc. Ella recorre también las auto-definiciones de las artes propias de la Edad Moderna: idea proustiana del libro íntegramente calculado y absolutamente ajeno a la voluntad; idea mallarmeana del poema del espectador-poeta, escrito “sin aparato de escriba” por el paso de la bailarina iletrada; práctica surrealista de la obra expresando el inconsciente del artista con las ilustraciones pasadas de moda de los catálogos o los folletines del siglo precedente; idea bressoniana del cine como pensamiento del cineasta extraído del cuerpo de los “modelos” que, repitiendo sin pensar las palabras y los gestos que él les dicta, manifiestan a sus espaldas y a las de él su propia verdad, etc.

Inútil continuar con las definiciones y los ejemplos. Debemos sin embargo marcar el corazón del problema. El régimen estético de las artes es aquel que identifica propiamente el arte en singular y desliga ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo hace volando en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba esas reglas del orden de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía de las artes y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma a sí misma. El *estado estético* schilleriano, que es el primer – y en un sentido, insuperable – manifiesto de este régimen, marca bien esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es pura suspensión, momento donde la forma se prueba a sí misma. Y éste es el momento de formación de una humanidad específica.

A partir de aquí, podemos comprender las funciones que cumple la noción de modernidad. Puede decirse que el régimen estético de las artes es el verdadero nombre de lo que designa la confusa apelación de modernidad. Pero la “modernidad” es más que una apelación confusa. La “modernidad” en sus diferentes versiones es el concepto que se ocupa de ocultar la especificidad de ese régimen de las artes y el sentido mismo de la especificidad de ese régimen de las artes que traza, para exaltarla o denigrarla, una línea simple de pasaje o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no-representativo o lo antirrepresentativo. El punto de apoyo de esta historización simplista ha sido el paso a la no figuración en pintura. Este paso ha sido teorizado en una asimilación sumaria con un destino global antimimético de la “modernidad” artística. Cuando los voceros de esta modernidad vieron los lugares donde ese sabio destino de la modernidad se exhibía invadidos por todo tipo de objetos, máquinas y dispositivos no identificados, comenzaron a denunciar la “tradicción de lo nuevo”, una voluntad de innovación que reduciría la modernidad artística al vacío de su auto-proclamación. Pero es el punto de partida el que está mal. El salto fuera de la *mimesis* no es para nada el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural es generalmente llamado *realismo*, lo que no significa de ninguna manera la valorización de lo semejante, sino la destrucción de los marcos dentro de los cuales funcionaba. De ese modo, el realismo novelesco es en principio la inversión de las jerarquías de la representación (la primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentada o cercana que impone la presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia. El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes

de historicidad. Es en el seno del régimen mimético que lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de poner en escena el pasado.

Aquellos que exaltan o denuncian la “tradicción de lo nuevo” olvidan en efecto que ella tiene como estricto complemento la “novedad de la tradición”. El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística, sino con las decisiones de reinterpretación de qué hace o quién hace el arte: Vico descubriendo el “verdadero Homero”, es decir no un inventor de fábulas y de caracteres, sino un testigo del lenguaje y del pensamiento visualizados por los pueblos del tiempo antiguo; Hegel, señalando el verdadero tema de la pintura holandesa: nada de historias de posada o descripciones de interiores, sino la libertad de un pueblo, impresa en forma de reflejos de luz; Hölderlin, reinventando la tragedia griega; Balzac, oponiendo la poesía del geólogo que reconstruye mundos a partir de rastros y fósiles a aquella que se satisface reproduciendo algunas agitaciones del alma; Mendelssohn, volviendo a tocar la *Pasión según san Mateo*, etc. El régimen estético de las artes es en principio un sistema nuevo de relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad esa relación de expresión de un tiempo y un estado de civilización que, anteriormente, era la parte “no artística” de las obras (aquella a la que se disculpaba invocando la dureza de los tiempos en que había vivido su autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción. . . Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte *ha sido, habrá sido*. Cuando los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte y la identificación de sus prácticas con aquellas

que elaboran, ritman o decoran los espacios y los tiempos de la vida común proponen un fin del arte como identificación con la vida comunitaria, que es tributaria de la relectura schilleriana y romántica del arte griego como modo de vida de una comunidad, comunicando al mismo tiempo, además, con las nuevas formas de los inventores publicitarios que no proponen ninguna revolución, sino solo una nueva forma de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías. La idea de modernidad es una noción equívoca que desearía mediar en la configuración compleja del régimen estético de las artes, reteniendo las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, etc., separándolos del contexto que las autoriza: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio. . . Idea que desearía que el arte tuviera un sentido único mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una co-presencia de temporalidades heterogéneas.

La noción de modernidad parece de esa forma inventada expresamente para confundir la comprensión de las transformaciones del arte y de sus relaciones con las otras esferas de la experiencia colectiva. Existen, me parece, dos grandes formas de esa confusión. Las dos se apoyan, sin analizarla, sobre esta contradicción constitutiva del régimen estético de las artes que hace del arte una *forma autónoma de la vida* y plantea así al mismo tiempo la autonomía del arte y su identificación con un momento de un proceso de autoformación de la vida. Se deducen así las dos grandes variantes del discurso sobre la “modernidad”. La primera quiere una modernidad simplemente identificada con la autonomía del arte, una revolución “antimimética” del arte idéntica a la conquista de la forma pura, por fin totalmente visible, del arte. Cada arte afirmarí entonces la pura potencia del arte explorando los poderes propios de su medio específico.

La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje desviado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a lo que le es propio: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, librado de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc. Y esas modernidades específicas estarían en relación de analogía a distancia con una modernidad política, susceptible de identificarse, según las épocas, con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad sobria y desencantada del buen gobierno republicano. Lo que llamamos “crisis del arte” es esencialmente la derrota de ese paradigma modernista simple, cada vez más separado de la mezcla de géneros y de soportes como de las polyvalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes.

Esta derrota está sobredeterminada evidentemente por la segunda gran forma del paradigma modernista, que podríamos llamar *modernitarismo*. Entiendo por esto la identificación de las formas del régimen estético de las artes con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad. En la base de esta identificación, hay una interpretación específica de la contradicción matricial de la “forma” estético. Es entonces la determinación del arte como forma y auto-formación de la vida lo que es valorizado. En el punto de partida está la referencia insoslayable que constituye la noción schilleriana de la *educación estética del hombre*. Dicha noción la que ha fijado la idea de que dominación y servidumbre son en principio distribuciones ontológicas (actividad del pensamiento contra pasividad de la materia sensible) y que ha definido un estado neutro, un estado de doble anulación donde actividad del pensamiento y receptividad sensible devienen una sola realidad, constituyendo una nueva región del ser –aquella de la apariencia

y del juego libres— que hace pensable esta igualdad que la Revolución Francesa, según Schiller, muestra imposible de materializarse directamente. Es ese modo específico de habitar el mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la “educación estética” para formar a los hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Es sobre esa base que se construye la idea de modernidad como el tiempo destinado a la realización sensible de una humanidad aún latente en el hombre. Sobre este punto podemos decir que la “revolución estética” produjo una nueva idea de revolución política, como realización sensible de una humanidad común aun existente solo en la idea. Es así que el “estado estético” schilleriano ha devenido el “programa estético” del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlin y Schelling: la realización, sensible en las formas de la vida y de la creencia popular, de la libertad incondicional del pensamiento puro. Es ese paradigma de autonomía estética el que ha devenido el nuevo paradigma de la revolución, y que ha permitido luego el breve pero decisivo reencuentro de los artífices de la revolución marxista y de los artesanos de las nuevas formas de vida. El fracaso de esta revolución determinó el destino –en dos tiempos– del modernitarismo. En un primer momento, el modernismo artístico ha estado opuesto, en su auténtico potencial revolucionario de rechazo y de promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt han sido los principales vectores de esta contra-modernidad. En un segundo tiempo, el fracaso de la revolución política ha sido pensado como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad devino entonces un destino fatal fundado sobre un olvido fundamental: esencia heideggeriana de la técnica, corte revolucionario de la cabeza del rey y de la tradición humana y finalmente, pecado

original de la criatura humana, negligente de su deuda con el Otro y de su sumisión a las potencias heterogéneas de lo sensible.

Lo que llamamos *posmodernismo* es exactamente el proceso de ese cambio. En un primer momento, el posmodernismo ha revelado todo lo que, en la evolución reciente de las artes y de sus formas de pensabilidad, derrumbaba del modernismo: los pasajes y mezclas entre artes que colapsaban la ortodoxia lessinguiana de la separación de las artes; la ruina del paradigma de la arquitectura funcionalista y el retorno de la línea curva y del ornato; la ruina del modelo pictórico/bidimensional/abstracto a través del retorno de la figuración y de la significación y la lenta invasión del espacio de exhibición de pinturas por las formas tridimensionales y narrativas, del arte-pop al arte de las instalaciones y las “habitaciones” del videoarte,⁶ las nuevas combinaciones de la palabra y de la pintura, de la escultura monumental y de la proyección de las sombras y de las luces; el estallido de la tradición serial a través de las nuevas mezclas entre géneros, épocas y sistemas musicales. El modelo teleológico de la modernidad ha devenido insostenible, al mismo tiempo que sus repartos entre lo “propio” de las diferentes artes, o la separación del dominio puro del arte. El posmodernismo, en un sentido, ha sido simplemente el nombre bajo el cual algunos artistas y pensadores han tomado conciencia de lo que había sido el modernismo: una tentativa desesperada por fundar lo “específico del arte” ligándolo a una teleología simple de la evolución y de la ruptura históricas. Y no había verdadera necesidad de hacer de este reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes una cesura temporal efectiva, el fin real de un período histórico.

5. Cf. Raymond Bellour, “La Chambre”. En *L'Entre-images*, 2, París, P. O. L, 1999.

Pero precisamente la continuidad ha demostrado que el posmodernismo era más que esto. Muy rápidamente, la alegre licencia posmoderna, su exaltación del carnaval de los simulacros, mestizajes e hibridaciones en todos los géneros, se transformó en un fuerte cuestionamiento de esta libertad o autonomía que el principio modernitario daba – o habría dado – al arte como misión a cumplir. Del carnaval regresamos a la escena primitiva. Pero la escena primitiva se toma en dos sentidos: el punto de partida de un proceso o la separación original. La fe modernista estaba atada a la idea de esta “educación estética del hombre” que Schiller había extraído de la analítica kantiana. La inversión posmoderna ha tenido como base teórica el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano, reinterpretado como escena de una distancia fundante entre la idea y toda presentación sensible. A partir de aquí, el posmodernismo entró en el gran concierto del duelo y del arrepentimiento del pensamiento modernitario. Y la escena de esa distancia sublime a venido ha resumir todo tipo de escenas de pecado o de separación original: la huida heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto no simbolizable y de la pulsión de muerte; la voz del Absolutamente Otro pronunciando la prohibición de la representación; la muerte revolucionaria del Padre. El posmodernismo deviene entonces el gran treno de lo irrepresentable/intratable/irredimible, denunciando la locura moderna de la idea de una auto-emancipación de la humanidad del hombre y su inevitable e interminable consumación en los campos de exterminio.

La noción de vanguardia definió el tipo de tema que conviene a la visión modernista y apropiada para conectar según ésta lo estético y lo político. Su éxito obedece menos a la fácil conexión que propone entre la idea artística de la novedad y la idea de la dirección política del movimiento

que a la conexión más secreta que ella opera entre dos ideas de la "vanguardia". Existe la noción topográfica y militar de la fuerza que marcha a la cabeza, que detenta la inteligencia del movimiento, resume sus fuerzas, determina el sentido de la evolución histórica y elige las orientaciones políticas subjetivas. En resumen, esta idea relaciona la subjetividad política a una cierta forma del partido, destacamento avanzado que extrae su capacidad dirigente de su capacidad de leer e interpretar los signos de la historia. Y hay otra forma, la de "vanguardia" que se arraiga en la anticipación estética del futuro, según el modelo schilleriano. Si el concepto de "vanguardia" tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es en este aspecto: no del lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino del lado de la invención de formas sensibles y de los marcos materiales de una vida por venir. Es esto lo que la vanguardia "estética" ha aportado a la vanguardia "política", o lo que ha querido y creído aportar, transformando a la política en un programa total de vida. La historia de las relaciones entre los partidos y los movimientos estéticos es en principio la de una confusión, a veces complacientemente sostenida, a veces violentamente denunciada, entre esas dos ideas de la vanguardia, que de hecho son dos ideas diferentes de la subjetividad política: la idea archi-política del partido, es decir, la idea de una inteligencia política que resume las condiciones esenciales del cambio, y la idea meta-política de la subjetividad política global, la idea de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles e innovadores que anticipan la comunidad futura. Pero esta confusión no tiene nada de accidental. No es que, según la *doxa* de hoy, las pretensiones de los artistas de una revolución total de lo sensible hayan constituido el soporte del totalitarismo. Es más bien que la idea misma de vanguar-

dia política está repartida entre la concepción estratégica y la concepción estética de la vanguardia.

De las artes mecánicas y
de la promoción estética
y científica de los anónimos

En uno de sus textos hay un acercamiento entre el desarrollo de las artes “mecánicas” que son la fotografía y el cine y el nacimiento de la “nueva historia”.⁷ ¿Cómo se puede explicar dicho acercamiento? La idea de Benjamin según la cual al comienzo del siglo XX, las masas adquieren en tanto que tales una cierta visibilidad con la ayuda de esas artes, ¿se corresponde con ese acercamiento?

Hay tal vez en principio un equívoco a resolver, concerniente a la noción de las “artes mecánicas”. Lo que yo relaciono es un paradigma científico y un paradigma estético. La tesis benjaminiana supone otra cosa, que me parece dudosa: la deducción de propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas. Las artes mecánicas inducirían, en tanto que artes *mecánicas* un cambio de paradigma artístico y una relación nueva del arte con sus temas. Esta propuesta remite a una de las tesis esenciales del modernismo: aquella que relaciona la diferencia de las artes con la diferencia de sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico. Esta asimilación puede entenderse ya sea en la modalidad modernista simple, ya sea según la hipérbole modernitaria. Y el éxito persistente de las tesis benjaminianas sobre el arte en los tiempos de la

6. «L'Inoubliable», en Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

reproducción mecánica obedece sin dudas al paso que aseguran entre las categorías de explicación materialista marxista y las de la ontología heideggeriana, atribuyendo el momento de la modernidad al despliegue de la esencia de la técnica. De hecho, esa relación entre estética y lo onto-tecnología ha sufrido el destino general de las categorías modernistas. En los tiempos de Benjamin, de Duchamp o de Rodtchenko, acompañó la fe en los poderes de la electricidad y de la máquina, del hierro, del vidrio y del hormigón. Con el desvío llamado “posmoderno”, acompaña el regreso al icono, que da el velo de Verónica como esencia de la pintura, al cine o a la fotografía.

Es necesario, por lo tanto, en mi opinión, tomar las cosas al revés. Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben ser en principio reconocidas como artes. Es decir que primeramente deben ser practicadas y reconocidas como algo distinto a las técnicas de reproducción o de difusión. Es por lo tanto el mismo principio que da visibilidad a cualquier otra cosa y que hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. También podemos invertir la fórmula. Es porque lo anónimo ha devenido un tema del arte que su registro puede ser un arte. Que lo anónimo sea no solo susceptible de arte sino portador de una belleza específica es algo que, caracteriza en sí mismo al régimen estético de las artes. Éste no solo ha comenzado antes que las artes de la reproducción mecánica, sino que es precisamente él quien las ha hecho posibles por su manera novedosa de pensar el arte y sus temas.

El régimen estético de las artes es en principio la ruina del sistema de la representación, es decir, de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía a la de los géneros de la representación (tragedia para los nobles, comedia para el pueblo; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El

sistema de la representación definía, junto con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación. Esta revolución ocurre primero en la literatura. Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o los gestos de cualquier individuo (Balzac), que la cloaca sea reveladora de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean tomadas con idéntica potencia de estilo como “forma absoluta de ver las cosas” (Flaubert), todas esas formas de anulación o de inversión de la oposición entre lo alto y lo bajo no solo preceden a los poderes de la reproducción mecánica, sino que hacen posible que esto sea más que la simple reproducción mecánica. Para que una forma de hacer técnica —ya sea el uso de palabras o de cámara— sea calificada como perteneciente a un arte, es necesario en principio que su tema lo sea. La fotografía no existe constituida como arte en razón de su naturaleza técnica. El discurso sobre la originalidad de la fotografía como arte “indicial” es un discurso muy reciente, que pertenece menos a la historia de la fotografía que a la del desvío posmoderno mencionado anteriormente.⁸ La fotografía no ha devenido arte tampoco por imitación de las formas del arte, Benjamin lo muestra bien a propósito de David Octavius Hill: es a través de la pequeña pescadora anónima de New Haven, y no por sus grandes composiciones pictóricas, que él hace entrar a la fotografía en el mundo de las artes. Del mismo modo, no son los temas etéreos y las esfumaturas artísticas del pictorialismo lo que han asegurado

7. La vocación polémica antimodernista de este descubrimiento tardío del “origen” de la fotografía, calcado sobre el mito de la invención de la pintura por Dibutade, aparece claramente tanto en Roland Barthes (*La cámara lúcida*) como en Rosalind Krauss (*Le Photographique*).

el estatuto del arte fotográfico, es mucho más la asunción de lo indistinto: los emigrantes de *L'Entrepont* de Stieglitz, los retratos frontales de Paul Strand o de Walker Evans. Por una parte la revolución técnica viene después de la revolución estética, pero también la revolución estética es la gloria de lo indistinto, que es pictórico y literario antes de ser fotográfico o cinematográfico.

Agreguemos que esta revolución pertenece a la ciencia del escritor antes de pertenecer a la del historiador. No son ni el cine ni la foto los que determinaron los temas y los modos de focalización de la "nueva historia". Lo son mucho más la nueva ciencia histórica y las artes de la reproducción mecánica que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética. Pasar de los grandes eventos y personajes a las vidas anónimas, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida común, explicar la superficie por las cuevas subterráneas y reconstituir los mundos a partir de sus vestigios: ese programa es literario antes de ser científico. No pretendemos solamente que la ciencia histórica tenga una prehistoria literaria. Es la literatura misma la que se constituye como una sintomatología de la sociedad y opone esta sintomatología a los gritos y las ficciones de la escena pública. En el prefacio de *Cromwell*, Hugo reivindicaba para la literatura una historia de las costumbres en oposición a la historia de los acontecimientos practicada por los historiadores. En *Guerra y Paz*, Tolstoi oponía los documentos de la literatura, extraídos de los relatos y testimonios de la acción de innumerables actores anónimos, a los documentos de los historiadores, sacados de los archivos – y las ficciones – de aquellos que creen dirigir las batallas y hacer la historia. La historia erudita ha retomado por su cuenta la oposición cuando se ocupó de la vieja historia de los príncipes, de las batallas y de los tratados,

fundada, por un lado, en la crónica de los apuntes y las relaciones diplomáticas, la historia de los modos de vida de las masas y de los ciclos de la vida material, y por otro, en la lectura y la interpretación de "testigos mudos". La aparición de las masas en la escena de la historia o en las "nuevas" imágenes no es en principio el lazo entre la era de las masas y la de la ciencia y de la técnica. Es en principio la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte revoca las escalas de grandeza de la tradición representativa, y por otra revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y de las sociedades.

Es de esto de lo que la historia erudita es heredera. Pero espera separar la condición de su nuevo objeto (la vida de los anónimos) de su origen literario y de la política de la literatura en la que ella se inscribe. Lo que deja caer – y que el cine y la fotografía retoman – es esta lógica que hace aparecer la tradición novelesca, de Balzac a Proust y al surrealismo, esta idea de lo verdadero que Marx, Freud, Benjamin y la tradición del "pensamiento crítico" han heredado: lo vulgar deviene bello como rasgo de lo auténtico. Y deviene rasgo de lo auténtico si lo despojamos de su evidencia para hacer un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica. Esta dimensión fantasmagórica de lo verdadero, que pertenece al régimen estético de las artes, jugó un papel esencial en la constitución del paradigma crítico de las ciencias humanas y sociales. La teoría marxista del fetichismo es el testimonio más sorprendente: debemos despojar a la mercancía de su apariencia trivial, volverla un objeto fantasmagórico para leer la expresión de las contradicciones de una sociedad. La historia erudita ha querido seleccionar en la configuración estético-política su objeto y rebajó esta fantasmagoría de lo

Jacques Rancière

verdadero en los conceptos sociológicos positivistas de la
mentalidad/expresión y de la creencia/ignorancia.

Si debemos concluir que la
historia es ficción.
De los modos de la ficción

Si la idea de ficción es esencialmente positiva. ¿Qué debemos entender exactamente por esto? ¿Cuáles son los lazos entre la Historia en la cual estamos “embarcados” y las historias que son contadas (o deconstruidas) por las artes del relato? ¿Y cómo entender que los enunciados poéticos o literarios “toman cuerpo”, tienen efectos reales, mucho más que ser reflejos de lo real? Las ideas de “cuerpo político” o de “cuerpo de la comunidad”, ¿son algo más que metáforas? Esta reflexión, ¿compromete una redefinición de la utopía?

He aquí dos problemas que algunos confunden para construir el fantasma de una realidad histórica que no estaría hecha más que de “ficciones”. El primer problema concierne a la relación entre historia e historicidad, es decir, la relación del agente histórico con el ser que habla. El segundo alude a la idea de ficción y la relación entre la racionalidad ficcional y los modos de explicación de la realidad histórica y social, entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos.

Lo mejor será comenzar por lo segundo, esta “positividad” de la ficción que analizaba el texto al cual usted se refiere.⁹ Esta positividad comprende en sí misma una doble cuestión: está la cuestión general de la racionalidad de la ficción, es decir la distinción entre ficción y falsedad. Y está

8. J. Rancière. “La fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d’Alexandre* de Chris Marker”, *Trafic*, n° 29, primavera de 1999, pp. 36-47.

aquella de la distinción – o de indistinción – entre los modos de inteligibilidad propios de la construcción de las historias y los que sirven a la comprensión de los fenómenos históricos. Comencemos por el principio. La separación entre idea de ficción e idea de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Dicha separación autonomiza las formas del arte en relación a la economía de las ocupaciones comunes y de la contra-economía de los simulacros, propia del régimen ético de las imágenes. Es la clave de la *Poética* de Aristóteles, que sustrae las formas de la *mimesis* poética a la sospecha platónica sobre la consistencia y el destino de las imágenes. Proclama que la disposición de acciones del poema no es la fabricación de un simulacro, sino que es un juego de saber que se ejerce en un espacio-tiempo determinado. *Fingir no es proponer engaños, es elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene que rendir cuentas sobre la "verdad" de lo que ella dice, porque en principio, está hecha no de imágenes o de enunciados, sino de ficciones, es decir de arreglos entre los actos.* La otra consecuencia que saca Aristóteles es la superioridad de la poesía, que da una lógica causal a una sucesión de eventos, sobre la historia, condenada a presentar los eventos según su desorden empírico. Dicho de otro modo – y es evidentemente algo que los historiadores no gustan mirar muy de cerca – el claro compartir entre realidad y ficción es ante todo la imposibilidad de una racionalidad de la historia y de su ciencia.

La revolución estética redistribuye el juego haciendo solidarias dos cuestiones: el borrado de las fronteras entre la razón de los hechos y aquella de las ficciones y el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. Al declarar que el principio de la poesía no es la ficción sino un cierto acuerdo de signos del lenguaje, la edad romántica rompe la línea de separación que aislaba al arte de la jurisdicción de los

enunciados o de las imágenes, y también aquella que separaba la razón de los hechos y de las historias. No es que haya, como dicen algunos, consagrado el “autotelismo” del lenguaje, separado de la realidad, sino todo lo contrario. El arte hunde efectivamente al lenguaje en la materialidad de los trazos por los cuales el mundo histórico y social se hace visible a sí mismo, sea bajo la forma del lenguaje mudo de las cosas o del lenguaje cifrado de las imágenes. Y es la circulación en ese paisaje de los signos la que define la nueva ficcionalidad: la nueva forma de contar las historias que es en principio una manera de dotar de sentido al universo “empírico” de acciones oscuras de objetos corrientes. La disposición ficcional no es más el encadenamiento causal aristotélico de las acciones “según la necesidad y la verosimilitud”. Es un arreglo de signos. Pero esta disposición literaria de los signos no es ninguna auto-referencialidad solitaria del lenguaje. Es la identificación de modos de construcción ficcional de aquellos de una lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un muro, de una vestimenta, de un rostro. Es la asimilación de las aceleraciones o los retrasos del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o diferencias de tonos, de todas esas diferencias de potencia entre lo insignificante y lo súper significativo, a las modalidades del viaje a través del paisaje de trazos significativos dispuestos en la topografía de los espacios, la fisiología de los círculos sociales, la expresión silenciosa de los cuerpos. La “ficcionalidad” propia de la era estética se despliega entonces entre dos polos: entre la potencia de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y de los niveles de significación.

La soberanía estética de la literatura no es por lo tanto el reino de la ficción. Es por el contrario un régimen de indistinción que marca una tendencia entre la razón de los

ordenamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social. Cuando Balzac instala a su lector frente a los jeroglíficos entrelazados sobre la fachada inestable y heteróclita de *La casa del gato que pelotea* o lo hace entrar, con los héroes de la *Piel de zapa*, en la boutique del anticuario donde se mezclan amontonados los objetos profanos y sagrados, salvajes y civilizados, antiguos y modernos, que resumen cada uno un mundo; cuando hace de Cuvier el verdadero poeta, reconstituyendo un mundo a partir de un fósil, establece un régimen de equivalencia entre los signos de la nueva novela y los de la descripción o la interpretación de los fenómenos de una civilización. Forja esta nueva racionalidad de lo banal y lo oscuro que se opone a los grandes ordenamientos aristotélicos y devendrá la nueva racionalidad de la historia de la vida material, opuesta a las historias de los grandes hechos y de los grandes personajes.

De ese modo se ve revocada la línea de separación aristotélica entre dos "historias" – la de los historiadores y la de los poetas – , que no separaba solamente la realidad de la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida. Aristóteles fundamentaba la superioridad de la poesía, que cuenta "lo que podría pasar" según la necesidad o la verosimilitud del ordenamiento de las acciones poéticas, por sobre la historia, concebida como una sucesión empírica de eventos, de "lo que ya pasó". La revolución estética trastoca las cosas: el testimonio y la ficción surgen de un mismo régimen de sentido. Por un lado lo "empírico" lleva las señales de lo verdadero bajo la forma de trazos y huellas. "Lo que ya pasó" proviene a su vez directamente un régimen de verdad, de un régimen de mostración de su propia necesidad. Por el otro, "lo que podría pasar" no tiene más la forma autónoma y lineal de la disposición de las acciones. La "historia" poética

en lo sucesivo articula el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscriptas en la realidad misma y el artificialismo que ensambla máquinas de comprensión complejas.

Esta articulación paso de la literatura al nuevo arte del relato, el cine. Éste lleva a su más amplia potencia el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que calcula los poderes de significación y los valores de verdad. Y el cine documental, el cine consagrado a lo "real" es, en ese sentido, capaz de una invención ficcional más fuerte que el cine "de ficción", fácilmente entregado a una cierta estereotipia de las acciones y de los caracteres. *Le Tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker, objeto del artículo al cual ustedes se refieren, ficcionaliza la historia de Rusia desde la época de los zares al tiempo del poscomunismo a través del destino de un cineasta: Alexandre Medvedkine, quien no es un personaje ficcional, no se cuentan historias inventadas sobre la URSS. Juega sobre la combinación de diferentes tipos de rastros (entrevistas, rostros significativos, documentos de archivos, extractos de films documentales y ficcionales, etc.), para proponer posibilidades de pensar esta historia. Lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado. Esta propuesta debe distinguirse de todo discurso – positivo o negativo – según el cual todo sería "relato", con alternancia de "grandes" y "pequeños" relatos. La noción de "relato" nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio, donde se pierden igualmente positivistas y deconstructivistas. Y no se trata de decir que todo es ficción. Se trata de comprobar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre la presentación de los hechos y las formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que esos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y los analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias conciernen a

un mismo sistema de verdad. Esto no tiene nada que ver con ninguna tesis de realidad o irrealidad de las cosas. Por el contrario, está claro que un modelo de fabricación de historias está ligado a una cierta idea de la historia como destino común, con una idea de aquellos que “hacen la historia”, y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es propia de una época donde no importa quién es considerado como cooperador en la tarea de “hacer” la historia. No se trata por lo tanto de decir que “la Historia” solo está hecha de las historias que nosotros contamos, sino simplemente que la “razón de las historias” y las capacidades de actuar como agentes históricos, van juntas. La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.

Encontramos aquí otra cuestión acerca de la relación entre literariedad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios surten efecto en lo real. Definen modelos de palabras o de acción, pero también de regímenes de intensidad sensible. Trazan los mapas de lo visible, de las trayectorias entre lo visible y lo decible, de las relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. Definen las variaciones de intensidades sensibles, de las percepciones y las capacidades de los cuerpos. Se apoderan de ese modo de los humanos corrientes, profundizan las distancias, abren derivaciones, modifican las formas, las velocidades y los recorridos según los cuales adhieren a una condición, reaccionan a situaciones, reconocen sus imágenes. Reconfiguran el mapa de lo sensible desdibujando la funcionalidad de los gestos y de los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, de la reproducción y de la sumisión. El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja

desviar de su destino “natural” por el poder de las palabras. Esta “literariedad” es la condición al mismo tiempo que el efecto de la circulación de los enunciados literarios “propriadamente dichos”. Pero los enunciados se apoderan de los cuerpos y los desvían de su destino en la medida en que ellos no son cuerpos, en el sentido de organismos, sino cuasi-cuerpos, bloques de palabras circulantes sin padre legítimo que los acompañe hacia un destinatario autorizado. Tampoco producen cuerpos colectivos. Más aún, introducen en los cuerpos colectivos imaginarios líneas de fractura, de desincorporación. Esto ha sido siempre, como lo sabemos, la obsesión de los gobernantes y de los teóricos del buen gobierno, inquietos por el “desclasamiento” producido por la circulación de la escritura. Es también, en el siglo XIX, la obsesión de los escritores “propriadamente dichos” que escriben para denunciar esta literariedad que desborda la institución de la literatura y desvía sus producciones. Es verdad que la circulación de esos cuasi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones. Dibujan de ese modo comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes, en suma, de esos sujetos políticos que cuestionan la parte asignada a lo sensible. Pero precisamente un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria sino las de la des-incorporación literaria.¹⁰

No estoy seguro de que la noción de utopía de cuenta apropiadamente de ese trabajo, puesto que es una palabra

9. Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi libro *Les Noms de l'histoire*. París, Seuil, 1992.

cuyas capacidades definicionales han sido completamente devoradas por sus propiedades connotativas: el loco sueño entraña la catástrofe totalitaria, y a la inversa, la apertura infinita de lo posible que resiste a todos los cierres totalitarios. Desde el punto de vista que nos ocupa, que es el de las reconfiguraciones de lo sensible común, la palabra “utopía” es portadora de dos significaciones contradictorias: es el no-lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que rompe las categorías de la evidencia. Pero la utopía es también la configuración de un buen lugar, de un compartir no polémico del universo sensible, donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice se ajustan perfectamente. Las utopías y los socialismos utópicos han funcionado sobre esta ambigüedad: por un lado como cese de las evidencias sensibles en las cuales se arraiga la normalidad de la dominación; por el otro, como proposición de un estado de cosas donde la idea de comunidad tendría sus formas adecuadas de incorporación, donde sería suprimida por lo tanto esta polémica sobre la relación de las palabras con las cosas, que constituye el corazón de la política. En *La noche de los proletarios*, analicé desde ese punto de vista el reencuentro complejo entre los ingenieros de la utopía y los obreros. Lo que los ingenieros saintsimonianos proponían era un nuevo cuerpo real de la comunidad, donde los cursos de agua y de hierro trazados en el suelo sustituirían a las ilusiones de la palabra y del papel. Lo que hacen los segundos no es oponer la práctica a la utopía, es restituírle a ésta su carácter de “irrealidad”, de montaje de palabras y de imágenes apropiadas para reconfigurar el territorio de lo visible, de lo pensable, de lo posible. Las “ficciones” del arte y de la política son, de ese modo, heterotopías mucho más que utopías.

Del arte y del trabajo.
En qué aspecto las prácticas del
arte son y no son una excepción
ante las otras prácticas

En la hipótesis de una “fábrica de lo sensible”, la relación entre la práctica artística y su exterior aparente, a saber, el trabajo, es esencial. ¿Cómo concibe Ud., por su parte, dicha relación (exclusión, distinción, indiferencia...)? ¿Se puede hablar de la “acción humana” en general y englobar las prácticas artísticas, o bien ellas son excepcionales ante las otras prácticas?

En la noción de “fábrica de lo sensible”, podemos en principio aceptar la constitución de un mundo sensible común, de un hábitat común, mediante el tejido de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de “reparto de lo sensible” implica algo más. Un mundo “común” no es simplemente el *ethos*, la estancia en común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados, sino que es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de la “ocupación” en un espacio de posibles. Es a partir de aquí que podemos plantear la pregunta de la relación entre la “ordinariedad” del trabajo y la “excepcionalidad” artística. Aquí de nuevo la referencia platónica puede ayudar a plantear los términos del problema. En el tercer libro de la *República*, el mimético es condenado no sólo por la falsedad y carácter pernicioso de las imágenes que propone, sino según un principio de división del trabajo que ya sirvió para excluir a los artesanos de todo espacio político común: el mimético es, por definición, un ser doble. Hace

dos cosas a la vez, en tanto que el principio de comunidad bien organizada es que cada uno no hace más que una cosa, aquella a la cual su “naturaleza” le destina. En un sentido, está todo dicho aquí: la idea del trabajo no es en principio la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de un reparto de lo sensible: una imposibilidad de hacer “otra cosa” fundada en una “ausencia de tiempo”. Esta “imposibilidad” forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Plantea el trabajo como la relegación necesaria del trabajador en el espacio-tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común. El mimético aporta la confusión en ese reparto: es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas al mismo tiempo. Lo más importante es tal vez el correlato: el mimético da al principio “privado” del trabajo una escena pública. Construye una escena común con lo que debería determinar el confinamiento de cada uno en su lugar. Es ese re-partir de lo sensible lo que le da su nocividad, más que el peligro de los simulacros que debilitan las almas. De ese modo la práctica artística no es lo exterior al trabajo sino su forma de visibilidad desplazada. El reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Saca al artesano de “su” lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de ser en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante. El desdoblamiento mimético que actúa en el espacio teatral consagra y visualiza esta dualidad. Y, desde el punto de vista platónico, la exclusión del mimético va a la par de la constitución de una comunidad donde el trabajo está en “su” lugar.

El principio de ficción que rige el régimen representativo del arte es una manera de estabilizar la excepción artística, de asignarla a una *tekhné*, lo que quiere decir dos cosas: el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira.

Deja de ser un simulacro, pero deja al mismo tiempo de ser la visibilidad desplazada del trabajo, como reparto de lo sensible. El imitador no es más el doble ser al cual debemos oponer la ciudad donde cada uno no hace más que una sola cosa. El arte de las imitaciones puede inscribir sus jerarquías y exclusiones propias en el gran reparto de las artes liberales y de las artes mecánicas.

El régimen estético de las artes transforma esta repartición de los espacios. No solo pone en causa simplemente el desdoblamiento mimético en beneficio de una inmanencia del pensamiento en materia sensible. Pone también en causa el estatuto neutralizado de la *tekhné*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que actualiza el reparto de las *ocupaciones* que sostiene la repartición de los ámbitos de actividad. Es esta operación teórica y política lo que está en el corazón de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. Detrás de la definición kantiana del juicio estético como juicio sin concepto –sin sumisión del dato intuitivo a la determinación conceptual–, Schiller marca el reparto político que es lo que está en juego en la cuestión: el reparto entre aquellos que actúan y aquellos que sufren; entre las clases cultivadas y que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases salvajes, hundidas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible. El estado “estético” de Schiller, al suspender la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva, quiere destruir, con una idea del arte, una idea de la sociedad fundada sobre la oposición entre aquellos que piensan y deciden y aquellos que están dedicados a los trabajos materiales.

Esta *suspensión* del valor negativo del trabajo devino en el siglo XIX se convirtió en la afirmación de su valor positivo como forma también de efectividad común del pensa-

miento y de la comunidad. Esta mutación ha pasado por la transformación del suspenso del “estado estético” en afirmación positiva de la *voluntad* estética. El romanticismo proclama el devenir-sensible de todo pensamiento y el devenir-pensamiento de toda materialidad sensible como el fin mismo de la actividad del pensamiento en general. El arte vuelve a ser así un símbolo del trabajo. Anticipa el fin – la supresión de las oposiciones – que el trabajo no está en condiciones de conseguir por y para sí mismo. Pero lo hace en la medida en que es *producción*, identidad de un proceso de efectua-ción material y de una presentación en sí del sentido de la comunidad. La producción se afirma como el principio de un nuevo reparto de lo sensible, en la medida en que ella une en un mismo concepto los términos tradicionalmente opuestos de la actividad que fabrica y de la visibilidad. Fabricar quería decir habitar el espacio-tiempo privado y oscuro del trabajo nutricional. Producir une al acto de fabricar el de actualizar, de definir una relación nueva entre el *hacer* y el *ver*. El arte anticipa al trabajo porque realiza el principio: la transformación de la materia sensible en presentación en sí a la comunidad. Los textos del joven Marx que dan al trabajo el estatuto de esencia genérica del hombre sólo son posibles sobre la base del programa estético del idealismo alemán: el arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad. Y es ese programa inicial lo que funda las prácticas de las “vanguardias” de los años veinte: suprimir el arte en tanto que actividad separada, restituirla al trabajo, es decir, a la vida, elaborando su propio sentido.

Yo no quiero decir con esto que la valorización moderna del trabajo sea el único efecto del nuevo modo de pensamiento del arte. Por una parte, el modo *estético* del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, ligada a una idea del reparto de lo

sensible. Por otra parte, debemos también pensar la forma en que el arte de los artistas se encuentra definido a partir de una doble promoción del trabajo: la promoción económica del trabajo como nombre de la actividad humana fundamental, pero también las luchas de los proletarios para sacar al trabajo de su noche, de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes. Debemos salir del esquema perezoso y absurdo que opone el culto estético del arte por el arte al poder creciente del trabajo obrero. Es como trabajo que el arte puede tomar el carácter de actividad exclusiva. Más astutos que los desmitificadores del siglo XX, los críticos contemporáneos de Flaubert señalan lo que liga el culto de la frase a la valorización del trabajo dicho sin frase alguna: el esteta flaubertiano es un picapedrero. Arte y producción podrán identificarse en la época de la revolución rusa porque provienen de un mismo principio de repartición de lo sensible, de una misma virtud del acto que abre una visibilidad al mismo tiempo que fabrica objetos. El culto del arte supone una revalorización de las capacidades ligadas a la idea misma de trabajo. Pero ésta es menos el descubrimiento de la esencia de la actividad humana que una recomposición del paisaje de lo visible, de la relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir. Cualquiera sea la especificidad de los circuitos económicos en los cuales se inserten, las prácticas artísticas no son una “excepción” respecto de otras prácticas: representan y reconfiguran el reparto de esas actividades.