



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA



*La estética como política:
El encadenamiento del arte con la vida común a partir de la
obra de Jacques Rancière*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A

CARLOS FRANCISCO LÓPEZ OCAMPO

ASESOR: DR. CARLOS OLIVA MENDOZA



Facultad de Filosofía
y Letras

México, D.F., mayo de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

[...] las llamas llenaron el cielo de pronto, y mientras miraba los pedazos de material ardiendo que flotaban en el Hudson y venían a parar a mis pies, se me ocurrió que no se podía separar lo interior de lo exterior sin causar grandes daños a la verdad.

PAUL AUSTER, *El palacio de la luna*

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	4
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
I.1 Jacques Rancière: Filósofo del desacuerdo.....	11
I.2 Crisis de la estética contemporánea.....	13
II. PERCEPCIÓN ACTIVA. Lo sensible en su estado condicionado y proyectivo.....	18
II.1 <i>Aisthesis</i> . La sensibilidad condicionada.....	22
II.2 Catarsis y comunicación.....	31
III. LO SENSIBLE COMO SISTEMA.....	35
III.1 El sistema de lo sensible y lo político de lo sensible.....	35
III.1.1 Figuras de la comunidad.....	40
III.1.2 Lo histórico de lo sensible.....	43
IV. LA ESTÉTICA COMO POLÍTICA.....	46
IV.1. La estética política: forma paradójica del sujeto sensible.....	46
IV.2. Arte y prácticas estéticas.....	52
CONCLUSIONES. El montaje estético de la vida.....	55

APÉNDICE.....	58
---------------	----

Traducción de:

JACQUES RANCIERE, “L’esthétique comme politique”, en *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pp. 31-63.

BIBLIOGRAFÍA.....	87
-------------------	----

INTRODUCCIÓN

El trabajo que ahora da inicio tiene por objeto de estudio la relación entre las formas del arte y las formas de la vida común, entre la estética y la política, dos dualidades que contienen conceptos renovados en los aportes recientes del filósofo francés Jacques Rancière, y su fundamento principal estriba en plantear al mundo como espejo de regímenes en perfecta correspondencia: regímenes estéticos y políticos que identifican, por igual, lo que es del arte y lo que no lo es, o lo qué se puede decir y lo que debe callarse. Regímenes, también, que debaten sobre si expulsar o no al arte de la vida cotidiana.

Antes de continuar con el desenvolvimiento de esta teoría, pensamos que aquella muestra de caricia simultánea a lo paradójico, al límite y a lo vertiginoso que es *Parábola del palacio* de Jorge Luis Borges puede resultar útil para introducir con detalles el presente trabajo de investigación.

La historia es sencilla: se castiga con la vida a un poeta que tuvo la mala fortuna de albergar en un poema al enorme palacio del Emperador Amarillo. Los versos criminales, infalibles y precisos duplicaron algo que debía permanecer único. Así, la acción del verdugo, que con su espada de hierro clausuró para siempre la voz del poeta, no hizo más que castigar un robo, el de apropiarse del palacio en un verso o, tal vez, en una palabra, pues en eso, se nos dice, aún no hay consenso. En cambio sí se nos asegura que esa expresión artística rebasaba las aproximaciones para llegar a la identidad misma con el palacio. Es posible que el emperador, como todo hombre poderoso, haya respondido con violencia por encontrarse ante un acto que diezmaba su poder, en este caso, territorial. Sin embargo, lo que aquí interesa es el fundamento mismo del acto, es decir, el hecho de que tal

respuesta surge de pensar como posible la identidad entre el poema y el palacio, entre la palabra y la experiencia sensorial, entre el pensamiento y la realidad de la *praxis* social. De inicio, al menos dos cuestiones por aclarar.¹

En primer lugar, el hablar de realidad no involucra en modo alguno a la cosa en sí (noumenon). Lejos de querer confinar el término a un concepto cerrado, sin atender a trabajos crítico-históricos como el de Tatarkiewicz (*Historia de seis ideas*, 2002), cuando hablamos aquí de realidad pensamos en la experiencia sensible producida a cada momento dentro de los períodos de vigilia. Según esto, la realidad alude a una relación entre un fenómeno y una o varias respuestas por parte del sujeto con el fin de asirlo y comprenderlo. No se habla, por tanto, del objeto Palacio Amarillo, sino del fenómeno Palacio, punto de atención de la experiencia sensible del poderoso. Por fuerza, el Emperador Amarillo, previo a la declamación del poeta, contaba ya con un desciframiento específico del sentir y vivir su palacio. Cada antecámara, patio o biblioteca allí contenidos estaban ligados a él en la forma de un sentimiento o de respuesta que clasifica y nombra². Ninguna de las torres, por numerosas que fueran, le eran extrañas; su capacidad sensible podía otorgar un carácter específico a cada una de las delicadas gradaciones de color amarillo con que fueron cubiertas. Bien podríamos incluso aventurar y decir que el contenido del potentísimo verso —venturosamente perdido— era un carácter o, mejor dicho, la representación exacta del carácter que el Emperador adjudicó a su palacio —recordemos que además de torres y

¹ Aunque nuestra reflexión no vaya encaminada hacia una interpretación filosófica del cuento borgeano, como la de que observación allí un trabajo sobre el “principio de los indiscernibles” de Leibniz, no podemos dejar de señalar el fino análisis que Cristina Bulacio presenta al respecto en su libro *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Ed. Victoria Ocampo, Argentina, 2003.

² Danto ya nos previno que ningún conocimiento del objeto percibido puede cambiar su inalterable cualidad sensorial. Siguiendo su análisis, es viable asegurar que el color del Palacio seguirá allí sin importar que el sentido estético cambie, pues este último está en función con el pensamiento, eso sí, relacionado con el objeto. No hay en este panorama una apuesta por la adecuación verídica del pensamiento con el objeto, sino una valoración de la experiencia sensorial. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 151.

porcelanas el poeta incluyó, para gloria de su oficio, cada instante desdichado y feliz de que fueron testigos los muros del palacio y su habitante perverso. Al prescindir de las cualidades sensoriales del objeto, el sentido estético puede aprovechar esa libertad para distinguir incluso lo que ya es imposible percibirse por los sentidos.

En cuanto a la segunda aclaración, se observa que la reacción evidentemente particular del jerarca no impide hablar de la existencia de una *praxis* social, pues la categoría de lo social no se sustenta en la cantidad de individuos que experimentarían lo mismo, sino en la presuposición de validez de su juicio para cualquier otra persona. Al hallarse el sentido estético fuera del objeto aludido, cualquier valoración derivada de esta actividad está, sin duda alguna, más involucrada con el mundo que con el objeto sensible (Danto, 2002: 149). En consecuencia, el poeta tuvo que poseer la misma concepción del Emperador para poder copiar (más que copiar) al Palacio. De esta forma, la realidad estaría también compuesta de relaciones entre fenómenos, cuyas funciones específicas tendrían sustento en las experiencias sensibles de los sujetos —desde Kant sabemos que el fenómeno existe gracias al sujeto sensible—. Lo sensible queda inmerso por completo en estructuras que lo posibilitan y condicionado por la participación, hasta cierto punto involuntaria, de la discriminación que el género humano hace sobre aquello que se ofrece a sus sentidos. Cualquier persona, incluyendo los no monarcas, descifra en su pensamiento las experiencias sensibles que conforman su vida cotidiana.³ Hasta aquí, mantenemos la separación foucaultiana de las palabras con respecto a las cosas.

³ María Rosa Palazón aborda en su libro *La estética en México. Siglo xx* (2006: 20) lo que ya desde Baumgarten se reconoció como acompañante de la sensibilidad: percepción, cargas afectivas, ideológicas y cognoscitivas.

EL TEMA

Retomando la parábola borgeana, el Emperador actúa conforme a una identificación de su apreciación estética, o sentido estético, con la representación que se hace del objeto real⁴. En *El sentido de la belleza* Santayana había ya establecido que el resultado de una percepción no puede ser distinto de su valoración estética o sensible, y poco importa la verificación que conduce a la obtención de conocimiento. Asistimos, pues, a una relación que parece paradójica o inusual y tradicionalmente, por qué no decirlo, tomada con reserva (léase defensores de la “pureza” del arte): la conducta de un ser humano (siempre con implicaciones sociales o colectivas) está condicionada por sus respuestas estéticas o sensibles. No hay divorcio entre las prácticas de la vida cotidiana y las respuestas estéticas saturadas de valoraciones y afecciones que trascienden siempre la mera percepción. La acción del monarca es producto de descifrar lo que tiene dado a sus sentidos. No importa si las respuestas estéticas del soberano y del poeta tienen o no verificación en el objeto experimentado, lo que está en juego aquí es la distinción de una relación de facto entre la sensibilidad y su indefectible exposición en la vida práctica. Una salida auspiciada por una respuesta estética que involucra una voluntad que valora y codifica. Y todo ello en el contexto de una indiferencia por parte del objeto mismo.

A reserva de profundizar a lo largo de toda nuestra exposición en el significado de “respuesta estética” y, evidentemente, de “estética”, anunciamos que la tesis, motivación de este trabajo, identifica lo que hemos llamado vida social o colectiva con una disciplina de no muy buen renombre: la política. Sin embargo, para lograr tal efecto, este concepto recibe un análisis particular que lo conduce, digamos, a una limpieza semántica con la finalidad de hacerlo receptor, sin lugar a dudas, de una dinámica que lo involucra, con todo

⁴ Aquí, precisamente, nos aventuramos a reconocer la identidad que tanto enfureció al Emperador Amarillo.

su esplendor, en las prácticas de la palabra y del cuerpo proyectadas en las figuras de la comunidad (Jacques Rancière, 2000: 15).

Es evidente que el título *La estética como política* implica sendas reconfiguraciones a sus usos comunes para poderse sustentar, y he allí el valor agregado de la tesis del filósofo francés Jacques Rancière. En ella también la estética se halla suspendida de su denominación como disciplina o ciencia (Emil Utitz y Max Dessoir⁵) para concebirse, en cambio, como un “régimen” que determina las maneras de hacer dentro de un espacio igualmente regulado. Pertinente es mencionar dentro de esta regulación a las prácticas artísticas, cuya visibilidad es resuelta por las prácticas estéticas, es decir, por las respuestas estéticas en el contexto de las experiencias sensibles.

Es, en fin, en esta serie de procesos argumentativos que la comparación puesta en nuestro título tomará peso y justificará aquel encadenamiento del arte con la vida común anunciado desde el subtítulo, y bajo el signo de desafío a teorías promotoras de una “politización del arte” (Marx, Brecht), de una “estetización de la política” (Benjamin) o de una “pureza de la creación artística” (Wilde y J. A. M. Whistler⁶). En pocas palabras, esta investigación responde a una sensación, seguramente en un principio intuitiva, de una trabazón entre nuestra manera de experimentar el arte y nuestros modelos de configuración social.

⁵ La referencia se encuentra en Palazón, 2006: 24 y ss, donde en un “diálogo entre filósofos” nos comparte la autora el optimismo del cual es portador, en el mismo sentido, el trabajo de José Luis Balcárcel que distingue la estética como ciencia empírica “aunque no experimental”.

⁶ Simón Marchán establece el origen de esta tendencia en 1858 con Brimley, cuando el término *aestheticism* “fue empleado para designar la pureza artística de la pintura del Prerrafaelismo inglés y desde entonces se extiende a las producciones literarias y artísticas partidarias del *arte por el arte*” (1996: 207). La lista abarca desde la Escuela Parnasiana, el simbolismo de Verlaine y de Rimbaud, hasta su declive en la década de los ochenta con Mallarmé (1842-1898) en Francia, Wilde (1854-1900) en Inglaterra, H. von Hofmannsthal (1874-1929) en Austria, T. Mann (1875-1955) en Alemania y G. D’Annunzio (1863-1933) en Italia. Esta visión del arte será llamada también Esteticismo, y en esencia será la “radicalización del Absolutismo estético decimonónico y de la autonomía del arte, así como una anulación de los contenidos reales y sociales en beneficio de la *forma*.” (Marchán, 1996: 208).

DESCRIPCIÓN TEMÁTICA

En el primer capítulo se elabora la descripción del estado de la cuestión. Dado que Rancière introduce su concepción de la estética como contrapropuesta frente a la visión pesimista que, al no encontrar en la reflexión estética una separación respetuosa con respecto a las prácticas del arte, propone que la reflexión filosófica del arte se deslinde tajantemente de las prácticas artísticas, asegurando su plena autonomía, dado eso, decíamos, nuestro estudio en este primer capítulo abundará sobre tal situación que parece tener cualidades propias de respuestas reaccionarias. Por otra parte, el estado de la cuestión no puede dirigirse únicamente a las posturas coetáneas a la de Rancière. Todo lo contrario. Y puesto que hay en la estética del filósofo francés una observación a los orígenes del pensamiento occidental, nuestras líneas deberán por igual enfrentarse al pensamiento clásico sobre los términos “estética” y “política”.

Enseguida, el segundo capítulo estudiará la percepción sensible en su resonancia activa. Allí el punto crítico estará constituido por la descripción de dos funciones reconocidas dentro de la experiencia estética, *aisthesis* y catarsis, y su aportación es el desenvolvimiento del carácter activo del sujeto sensible. En este espacio, la imbricación de la parte receptora y la parte comunicativa de la percepción representan el primer bosquejo de la injerencia del arte en la vida, pero sobre todo el estado condicionado de la *aisthesis*.

El tercer capítulo, *Lo sensible como sistema*, asume el análisis de una actividad esencialmente dirigida hacia el desarrollo de las maneras de conducirse en lo social. Se pretende partir en la misma dirección que implica la estructuración de la vida común a partir de la asimilación de los rasgos políticos al interior de todo sistema sensible.

Por último, la comparación anunciada desde el título tendrá estancia plena en nuestro esfuerzo analítico. En el capítulo cuarto, la pertenencia del arte a la estética quedará

dilucidada bajo los lazos indispensables en una proyección hacia las prácticas políticas, de tal forma que, con la mayor claridad posible, pueda ser percibida la dependencia del arte con respecto a la estética en el momento de lograr una locación frente a los sentidos. Así mismo, recibirá nuestra atención la preocupación actual de la posición que guarda la vivencia del arte en una sociedad, la nuestra, más ética que política, decantada hacia el consenso como respuesta al recelo provocado por la esencia indócil del arte.

Completa el trabajo la traducción propia de uno de los artículos claves en la teoría estética de Rancière. En este apéndice, el lector podrá contar con una parte sustancial de la exposición de las ideas del filósofo francés, claro está, en relación a la comunión de la estética con la política.

Si bien la importancia del tema puede sustentarse a raíz de la lectura de este trabajo, aún así nos atrevemos a subrayar como un objetivo anexo, más no secundario, la apuesta en contra de los reduccionismos que toman partido en su intento de oponer o defender algo. Separaciones tajantes como signos de nuestra época, o divisiones temáticas cada vez más acotadas, en todo caso deambulan por doquier las concepciones cuyo prurito máximo es mantener “incontaminados” sus campos de estudio.



CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN. Crisis de la estética contemporánea

I.1 Jacques Rancière: Filósofo del desacuerdo.

A finales de los años sesenta, Jacques Rancière, actualmente profesor de Estética en la Universidad de Paris VIII, formaba parte del seminario de filosofía política a cargo de Louis Althusser. Las denuncias sobre la crisis del arte y el discurso desencantado estaban a tres décadas de su llegada, y Rancière fijaba sus energías juveniles en la filosofía política. Años después, en la década de los ochenta, inauguraría su “madurez” filosófica con una crítica al concepto de lo sublime que Lyotard colocaba en sus observaciones de las nuevas expresiones artísticas, supeditando, a decir de Rancière, la estética a una dimensión ética, pues se coloca a lo irrepresentable como una salida al pesimismo de la realidad sensible (Rancière, 2003). Más que de ruptura, Rancière prefiere hablar de “avance”⁷. Fue en transcurso de sus investigaciones sobre los movimientos de emancipación proletaria donde entresacó una reflexión fulgurante: jamás ha habido una toma de conciencia de una explotación que persiste allí, caracterizada por la voluntad de poner en marcha una igualdad inmediata. Y, por eso mismo, no había momento de indecisión o búsqueda: inmediatamente se pasaba a la regulación de las maneras de vivir de hablar y de pensar. Se trataba, entonces, de emanciparse de un sistema que les prohibía opinar, y asistir a una igualdad

⁷ Existe en la red un extracto de una entrevista al autor con motivo de la publicación de sus obras *La haine de la démocratie* y de *Chroniques des temps consensuels*. Allí comparte la genealogía de los caminos inesperados a los que le llevó la teoría althusseriana de llevar la ciencia a las masas: entre ellos, el de visualizar la dimensión estética de la política como estructura de lo ofrecido a la sensibilidad antes de ser convertirse en poder o ley. [<http://rivnord.viabloga.com>. Consulta del 12 de enero de 2009].

dentro de una determinación-imposición de los lineamientos para que esto pudiera tener efecto. Rancière detecta, por tanto, mecanismos con visos de exclusión sin los cuales no serían aplicables las nuevas formas de vivir en sociedad.

A *La nuit des prolétaires* (1981) le siguieron trabajos como *Le philosophe et ses pauvres* (1983), *Courts voyages au pays du peuple* (1990) y *Aux bords de la politique* (1990). Este último, escenario de la delimitación de lo político bajo las sombras de las ilusiones revolucionarias perdidas, a la vez que denuncia de una política de promesa escatológica que trastornaba los orígenes revolucionarios de la democracia para reemplazarlos por las prácticas consensuales. Enseguida, fueron los análisis de la relación entre la política y los mecanismos de visibilidad de lo sensible los que tomaron el lugar central de su reflexión filosófica. *La mésentente* (1995), *Mallarmé. La politique de la sirène* (1996), *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998), desembocan en una exposición sintetizada de la relación entre la estética y la política. *Le partage du sensible* (2000) se convierte en el correlato de un mundo que no conoce de separaciones tajantes entre lo artístico y lo político. Allí se distinguirá a la estética como un régimen del cual se derivan las separaciones entre lo que pertenece al arte y lo que queda fuera; entre lo que posee el derecho a la palabra y lo que debe permanecer en silencio. La estética deviene, en pocas palabras, una manera de codificar y distribuir los espacios y tiempos donde las expresiones de los individuos podrán advertirse.

Es en este contexto donde se hace la pregunta por los registros de la fusión del arte con la vida (política). No se pretende reivindicar la vocación vanguardista del arte o relacionar las novedades artísticas con la emancipación. En la crítica de Rancière subyace, al contrario, la necesidad de detenerse en conceptos que se hacen pasar por determinaciones históricas, cuando en realidad son apriorismos conceptuales, y por determinaciones

conceptuales lo que en realidad son delimitaciones temporales. La importancia de su propuesta viene dada no tanto por la inquietud, todavía viva e indisoluble en el hombre, por valorar si a una cosa se le debe incluir o no dentro de las cosas del arte, sino por el acto objetivo del hallazgo de rasgos artísticos en nuestra vida pública o de vida pública en el quehacer artístico.

Si para Rancière la política es la introducción de aquello que dinamita un proyecto de ciudad ordenada, con cuerpos cuya comunicación oral y escrita encuentra significación en esos espacios delineados, entonces, por principio, la política no puede institucionalizarse so pena de perder la capacidad de llevar la subjetivación, o los nuevos campos de experiencia, a introducir formas de enunciación y de refiguración sin precedente alguno. Ahora bien, es precisamente en la subjetivación de la política donde está la función de la estética, ya no entendida como teoría del arte, sino como ámbito que permite a regímenes distintos de expresión comunicarse entre ellos. La política es, por su parte, el lugar de posibilidad de inter-locución abierto por el ámbito de lo estético. Es así como nos encontramos aquí ante un escenario donde los cambios radicales en las representaciones o en los modos del hacer y del decir son posibles sólo en tanto la política y el arte construyen ficciones, es decir, arreglos o conjugaciones materiales entre signos, imágenes y espacios.

I.2 Crisis de la estética contemporánea

La bibliografía de Rancière es ya nutrida, y la parte de ella que propone el entrelazamiento de la estética con la política será fuente indispensable a lo largo de nuestro trabajo. Mas ahora, con la finalidad de aclarar el estado de la cuestión, será necesario observar en la contribución a la llamada “Estética de la vida” (Mario Perniola, 2001: 17 s) algunas de las teorías filosóficas que nos conduzcan a la problemática que aquí interesa.

Para todas las contribuciones filosóficas que analizaron la posibilidad del nexo entre la estética y la vida, esta última tuvo, sin excepción, un significado que rebasa la consideración como mero hecho biológico, motivado, ciertamente, por la pregunta del sentido de la vida. En relación con este aspecto, Wilhelm Dilthey (1833-1911) atrajo para su reflexión la incapacidad de la estética del clasicismo y del romanticismo por comprender la situación filosófico-cultural posterior al revolucionario año de 1848 (Perniola, 2001: 20). Defensor de las humanidades frente a las ciencias naturales “objetivas”, en su *Crítica de la razón histórica*, el filósofo alemán concibe como esencial en su definición de la vida el pasar la atención a la “vivencia”, *Erlebnis*, tal y como un historiador preserva el acontecer, otorgándole un perenne sentido. Para él, la experiencia estética es una narración que utiliza estructuras aplicadas por primera vez a las vivencias ya acontecidas, por lo cual asume la responsabilidad de revivir al pasado.

En la primera mitad del siglo XX, Georges Santayana (1863-1952) hará la apología de la estética como teoría de la valoración. En *El sentido de la belleza*, nos dice Perniola (2001: 25), Santayana ve en la experiencia estética no sólo un juicio intelectual, sino una valoración en razón de una apreciación que puede complacer o desagradar. Así, en la experiencia estética está contenida la parte emocional del sujeto que valora su realidad con vistas a la objetivación, pues todo placer estético conduce nuestra atención al objeto externo. En otras palabras, el sujeto incorpora lo perceptible a su sentir, al tiempo que se confronta con “la singularidad de una experiencia que nos sustrae de nuestra subjetividad y nos induce a admirar la belleza de las cosas” (Perniola, 2001: 28 y 29).

Así, y dando paso a otras fuentes, el siglo XX dedicó a la brecha entre el arte y la vida, o entre la estética y la actividad política, una atención de suyo peculiar. Por ejemplo, el acercamiento de la llamada Escuela de Francfort a la crítica de la cultura. Allí, figuras

como T. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse y Max Horkheimer dividen su pensamiento filosófico entre la sociología y la estética. Para el caso de Adorno, el pensamiento filosófico enfrenta a la sociedad totalitaria, autora, a su vez, de sistemas autoritarios. En ese contexto, el arte es considerado el único lugar de libertad y de creatividad (L'Atelier d'esthétique, 2008: 171). Su carácter polémico es tan consustancial a él que pensar en una obra de arte conservadora es, según Adorno, una idea absurda. El vínculo que la teoría adorniana propone entre la sociedad y el arte es paradójico, pero existe: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad” (Adorno, 2004: 298) y de esa posición se fundamenta su autonomía. La negatividad de esta propuesta será tratada ampliamente a lo largo del siglo pasado, sin resultados definitivos.

También en Walter Benjamin es evidente la posición relevante de la filosofía del arte. Su período sociológico-materialista —que sigue al teológico espiritualista (L'atelier d'esthétique, 2008: 172-173) — ofrece un análisis riguroso del impacto en el arte de las nuevas tecnologías y las innovaciones culturales. 1931 es el año de publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En esta obra, se pregunta Benjamin por la sociedad que en su seno no es posible ya preguntar por la obra de arte auténtica, cuando se obtienen innumerables impresiones a partir de un diseño que no podemos identificar con la obra original. Benjamin aviva el debate intuyendo que es otra la fundamentación y la praxis (política) que está en la raíz del asombroso cambio (Benjamin, 2003: 51).⁸

Desde luego, una propuesta filosófica se nutre e impulsa de concepciones que finalmente aparecen como su antítesis. Por este motivo es necesario hacer referencia a las

⁸ Habría que aceptar la ausencia de tratamiento en la obra de Rancière de las propuestas, por demás interesantes, de Benjamin. En varias ideas del filósofo francés parece haber un eco de las concepciones artísticas y políticas, aunque sea de manera antitética. En el capítulo “Estética como política” de *Malaise dans l'esthétique* (traducción que presentamos en el apéndice a este trabajo) sólo le merece identificar la propuesta de Benjamin con la frase “estetización de la política” (Rancière, 2004: 41)

obras de las que Rancière toma distancia al igual que impulso, para desde allí decantar su particular respuesta a la problemática. Con poca distancia (temporal) con relación a la obra de Rancière, Jean-Francois Lyotard aparece en la escena de la discusión sobre el arte con una “esthétique de la discordance” (*L’Atelier d’esthétique*, 2008: 187). Para él, no está todo dicho en el campo de las investigaciones sobre nuestras experiencias en un mundo, pues más bien dan la impresión de ser emergentes y contingentes. Su revisión en la década de 1980 del concepto kantiano de lo sublime lo coloca en un punto favorable para la descripción del juicio estético. En sus *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime*, la estética acontece cuando el sujeto receptor no se ha amparado aún del objeto; cuando todavía no se ha formado el binomio objeto-sujeto y la subjetividad tiene el papel de legisladora del objeto.

Del análisis de lo sublime Lyotard ofrecerá su concepto de lo “irrepresentable”, proponiéndose atestiguar la ausencia o imposibilidad de su representación: se representa la incapacidad de representar. Parece tener una característica psíquica que somos incapaces de reconocer. Este es el punto dentro de la supuesta estética negativa que recibirá una acendrada crítica en la obra de Rancière y que tomará un lugar sustancial en el último capítulo.

Reconocer, pues, en el barullo intelectual sobre las estéticas (estética de la subjetividad, estética de la mimesis, estética autónoma del genio y algunas más) lo vivo de la discusión sobre la relación arte-vida/política, sirve, ya de inicio, para tomar las propuestas actuales en su debida trascendencia. Ciertamente es que la brecha que separa la brecha entre la política y la estética aún no se ha zanjado. Por tanto, un acercamiento a la teoría estética de Jacques Rancière nos brindará nuevos elementos en la observación de nuestra situación bivalente. Cuando no es ya honroso ni viable regresar ni al arte utópico del futuro

ni al arte misántropo de la vanguardia, la cohesión de lo artístico con lo político comienza a implicar la salida de una complejidad humana que escapa de la opacidad teórica, sobre todo si se tiene por principio una desmitificación de los conceptos involucrados.



CAPÍTULO II

PERCEPCIÓN ACTIVA. LO SENSIBLE EN SU ESTADO CONDICIONADO Y PROYECTIVO

El hecho de afirmar la percepción de algo sugiere, al menos, la participación de metáforas⁹ que lo hacen comunicable. La percepción es una reacción, y no necesariamente ante los impulsos visuales provenientes de los objetos. Es de ellos el estar, pero el ser percibidos ya no lo es tanto. Hay algo que precede a la percepción, que la posibilita, y no es necesariamente el ente. La concepción que de lo sensible propone Jacques Rancière pretende, en esta misma línea, develar el mecanismo subyacente en la raíz de cualquier comunicación¹⁰ sobre lo percibido o lo sentido. Su descripción de lo sensible no involucra en absoluto esencias, sino la localización de su sistema. Lo sensible no puede presentarse solo o extraído de su mecanismo de acción. Es por esta razón que preferirá hablar de “repartición de lo sensible” y describirlo así: «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne a voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives»¹¹ (Rancière, 2000 : 12). Lo sensible se halla, pues, repartido en espacios y en tiempos definidos con suficiente precisión, y ninguna definición que de él se haga deberá, por decirlo de algún modo,

⁹ En *Adiós a la estética*, Jean-Marie Schaeffer coloca a la “convención metafórica” como requisito indispensable para prestar al mundo una atención cognitiva, lo que lleva a pensar en la existencia de una actividad imaginativa que permite, entre otras cosas, distinguir figuras en las nubes, detectar pequeñas “comunidades” de insectos o hablar de la luna como el símbolo de la muerte (Schaeffer, 2005: 61).

¹⁰ La comunicación de un suceso puede tener diferentes destinatarios, pero nunca prescindirá de la recepción del propio sujeto que lo comunica.

¹¹ “Llamo repartición de lo sensible al sistema de evidencias sensibles que deja ver al mismo tiempo la existencia de un común y las divisiones que definen allí los lugares y las partes respectivas” (Las traducciones de textos de Jacques Rancière son nuestras, a menos que se indique lo contrario).

desproveerlo de su indumentaria que lo constituye por completo. El interés de Rancière se coloca sobre la escena de la sensibilidad, donde cada sujeto perceptor se desenvuelve según lineamientos específicos. Tales serían, en definitiva, los fundamentos que permiten entrever el peso de la función perceptiva de sujetos envueltos en un sistema de lo sensible o, como aquí se define, en el estado condicionado proyectivo de lo sensible desde donde se evocará, en el siguiente capítulo, a la política.

Si atendemos a la división tradicional del problema de lo sensible, es decir, por una parte, como definición del sentido, de la sensación, de la percepción, de la sensorialidad y, por otra, el efecto o valor de la sensación (Aumont, 2001: 67), entonces es preciso adelantar que nuestro interés en lo sensible se avoca a la segunda, o sea, a sus utilidades y a sus efectos. “La surface du design”, capítulo de *Le destin des images*, es el espacio que Jacques Rancière (2003: 105-122) ocupa para sugerir la idea de un ensamblaje entre lo percibido y su consecuencia comunicativa. Para ello se apoya en la observación de coincidencias entre una escritura poética y un diseño arquitectónico¹². Las coincidencias entre un poeta como Mallarmé y un arquitecto como Behrens pueden ser contrariadas por los intentos puristas de separar la esfera artística de la industrial, principalmente porque se piensa que esta última desmerita la cualidad de lo que se quiere pensar como obra de arte. En contraposición, Rancière sostiene la existencia de un principio en el cual convergen poeta y diseñador, y sobre el que se expresa el deseo de que «le dessin des objets soit au plus près de leur fonction et le dessin des icônes qui les représentent au plus près de l’information qu’elles

¹² El poeta es Stéphane Mallarmé y el arquitecto es Peter Behrens, quien diez años después de la escritura en 1897 de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* diseña los productos, la publicidad y los edificios de la compañía de electricidad AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft).

doivent donner sur eux»¹³ (Rancière, 2003 : 107), entendiéndose por ello que, tanto para el poeta como para el arquitecto, los objetos deben abrir a la percepción todo su constitución intrínseca. Las palabras en un poema y los espacios en una construcción deben, por igual, ser transparentes y ostentar la simplificación funcional.

Varias dudas surgen con respecto a la implicación de dos *poésis* en un solo y único recibimiento sensible, que, para el caso anterior, está cifrado en una valorada transparencia. Sin embargo, es posible separarlas en dos vertientes. La primera de ellas se identifica con la dinámica específica del sujeto sensible (poeta o arquitecto) y las motivaciones recibidas para su apertura social. Y, la segunda, con la dirección que la percepción sensible debe tomar para asistir a las coincidencias en el plano de las prácticas sociales. En la primera, el análisis está prendado del proceso creativo que alimenta una postura social más allá de la escritura o del diseño —el poeta que sale a la calle con ideas y formas de su escritura—. En la segunda, la investigación va dirigida al misterio de la coincidencia de sensibilidades en su manera de conducirse en lo social. Lo cierto es que en ambas se deja atrás la convivencia existente entre un objeto cualquiera y los mecanismos físicos de un organismo perceptor (algo que, sin caer en una síntesis burda, englobaremos en lo denominado percepción, sin adjetivos), para así observar a la sensibilidad en un dinamismo cuya forma es expuesta en la subjetividad que codifica y se codifica, sin otra opción, en el contexto social.

En consecuencia, el presente capítulo apuntará hacia dos de las funciones de la experiencia estética¹⁴ que nos ayudarán a obtener una perspectiva de sus implicaciones en

¹³ “...el diseño de los objetos sea lo más apegado a su función, y el diseño de los íconos que los representan lo más cercano a la información que éstos deben dar sobre aquellos (los objetos)”.

¹⁴ Aceptamos la complejidad del tratamiento que bien merece este concepto; sin embargo, para los fines aquí señalados, baste aceptar su potencia que le permite escapar de los contenidos particulares de la así llamada experiencia estética, para, en cambio, englobar a todos los actos expresivos, sujetos a “protoformas” o “protoestructuras” “que definen una época y enmarcan los sentidos y las posibilidades de las experiencias de los individuos de una sociedad” (Mario Teo Ramírez, 1980: 23). Bajo esta idea, la experiencia estética se

la vida práctica de los sujetos sensibles, así como a detectar los rasgos que nos acercan a la concepción de lo sensible en tanto sistema. Nos referimos, por tanto, a la *aisthesis* y a la catarsis. De las tres características identificadas por Robert Jauss en su paradigmático estudio sobre la experiencia estética¹⁵ (1992: 59-78), el acercamiento a la recepción y a la comunicación (*aisthesis* y catarsis, respectivamente) permitirá visualizar la apertura práctica de las sensaciones a las que estamos expuestos a cada momento de nuestra vida.

Antes de avanzar, es justo aceptar la viable implicación de la *poiesis* (creación) en un proceso donde cada acción es posible sólo por la estructura que la posibilita (la imaginación kantiana puede ser sin reticencia un aspecto creativo de un espectador). Y ese es, precisamente, el caso de la experiencia estética, bajo la cual Rancière halla siempre una estructura operacional que la hace factible. Nuestra decisión de no dedicar un apartado a la *poiesis* tiene su razón en evitar desviar la atención hacia el problema de la actividad artística. Problema no menos confuso, pero cuyo tratamiento no forma parte de nuestros objetivos. En cambio, nos interesa adentrarnos en el funcionamiento de lo sensible, en tanto con ello escapamos a uno de sus subconjuntos como lo es la sensibilidad artística, para adentrarnos en el universo de la sensibilidad. Por el momento, el análisis de la *aisthesis* y la catarsis hará posible resaltar la imbricación de las experiencias sensibles con las formas de lo que aquí se entenderá por vida común, siempre apuntando a la particular implicación política vista por Rancière.

libera de su confinamiento en la esfera del arte, y recupera, al mismo tiempo, su valor en la amplia gama de experiencias vitales.

¹⁵ Jauss y su *Estética de la Recepción* incorporan, a decir de Sánchez Vázquez (2005: 80-86), un papel activo y preponderante del receptor en la teoría estética de la segunda mitad del siglo XX. Esta propuesta significó un desplazamiento del papel de la obra y de su propio autor a un segundo plano, para dejar en la recepción todo el peso de la valoración sobre lo artístico, las más de las veces sin atender “a las condiciones sociales e ideológicas hostiles a ella, ni tampoco a las condiciones que favorecen la recepción inauténtica, pasiva, que existe efectivamente en nuestra sociedad.”

II.1 *Aisthesis*: la sensibilidad condicionada

Desde la Grecia Antigua está presente la necesidad de aclarar o completar el significado de lo dado a entender por αἴσθησις. El hecho de que el término “sensación” estuviera asociado a νόησις, pensamiento (Tatarkiewicz, 2002: 348), implicaba desde entonces una variación semántica en este concepto. Así, Aristóteles identificaba en la *aisthesis*, por un lado, la percepción del objeto real, es decir, sensación en acto y, por el otro, la facultad de sentir las cosas (Abbagnano, 2007: 945). La primera hace referencia a la realidad del objeto, mientras que la segunda, a la función de percepción. Esto mismo sería llamado en la Edad Media *sensatio e intellectus*, y no es sino hasta Descartes (*Passions de l'âme*) cuando se verá la delimitación tajante entre ambas esferas.

Los más de dos mil años de historia del término *aisthesis* parecen haberlo confinado paulatinamente a lo bello, al arte y a la estética (Aumont, 2001: 59). Delimitación para nada sencilla y menos aún natural. Sin embargo, seguir su evolución nos alejaría de nuestro intento principal en este capítulo, es decir, identificar el carácter condicionado de la sensibilidad con la que el sujeto humano experimenta su mundo¹⁶. La condición que proviene del acomodo u orden de las cosas, y por ningún motivo de las cosas por sí solas. Otro de los propósitos para esta parte será también dejar constancia de la correspondencia que Rancière parece sugerir entre *aisthesis*, percepción sensorial y lo sensible, atendiendo a que la noción que se juega en ella es la de una sensibilidad dispuesta según parámetros

¹⁶ Un “mundo de la vida” (Lebenswelt), como recomendaba Husserl para evitar los desarrollos equívocos (Bernhard Waldenfels, 1992: 43 y 44), en el que se incluya la intermitente reflexión metódica y trascendental, además de las vivencias cotidianas, aunque no necesariamente para nutrir las estructuras universales a partir de mundos concretos de la vida como se lo propuso él mismo. Por su parte, Dilthey nos introduce en el concepto de un mundo que no acepta relación directa si no es por previas concepciones que se tengan de él. Así, nuestro mundo es en realidad la concepción del mundo que hemos diseñado a partir de imágenes, estimaciones y “metas de la voluntad” supeditadas a factores imprevisibles: “variaciones de la vida, la mudanza de los tiempos, los cambios de la situación científica, el genio de las naciones y de los individuos” (W. Dilthey, 1954: 118).

apriorísticos, que distinguen, por ejemplo, entre lo visible y lo no visible o entre la palabra y el ruido (Rancière, 2000: 14). La situación general para lo sensible es, en todo caso, la de un tamiz hecho de reparticiones espaciales y temporales, a través del cual se da la sensibilidad.

De inicio aceptemos que el fenómeno de la percepción involucra la existencia de un impulso exterior del que no contamos con grandes certezas, excepto que lo sentimos. Su fundamento está en ser una certeza inmediata. Bien puede ser que la identifiquemos con palabras propias del lenguaje de los sentidos, o con gestos de asentimiento o de rechazo donde no es posible construir un andamiaje conceptual, pues, qué sea sentir, escuchar o ver es algo de lo cual no podemos responder sin titubear en las hipotéticas afirmaciones. Y allí la ciencia, si bien es incapaz de aclararlos, al menos nos mantiene lejos de concepciones simples e ingenuas (Merleau-Ponty, 2006: 33)¹⁷.

Ahora bien, igual de portentoso que la investigación de los procesos psíquicos obtenidos a raíz de la percepción, los factores personales, es decir, los sentimientos individuales o colectivos que se juegan y proyectan en el ámbito social, representan un panorama no menos complicado. Por ejemplo, lo que sucede en una visita a una galería de arte¹⁸ puede estar más ligado a la búsqueda de coincidencias con los significados familiares, que a descubrir aquello que tiene lugar entre la pintura y los ojos. La *aisthesis*, “punto de

¹⁷ Para un estudio sobre las posibles evaluaciones en la acción de percibir, como la detección de ilusiones o semejanzas, recomendamos el intenso estudio *Sentido y percepción*, de John Austin, así como también, la reflexión crítica de Armstrong, sobre el fenomenalismo y la ilusión sensorial, en *La percepción y el mundo físico*.

¹⁸ Howard Bartley dedica el capítulo 20 de su obra *Principios de percepción* al estudio de casos particulares de percepción en la vida diaria. “De compras en una tienda de alimentos”, “Manejo en pavimentos helados” o “Comer demasiado” son apartados donde se debate la especificidad de las percepciones según la situación planteada. En cada una de ellas el estado del perceptor es distinta.

partida de la ciencia especial de la estética fundamentada por Baumgarten¹⁹” (Jauss, 1992: 76)²⁰, se vuelca aquí hacia “la visión del mundo representado” (Jauss, 1992: 121) como ámbito de la experiencia estética. La argumentación de Jauss, por su parte, sigue la línea valorativa al describir una *aisthesis* artística —bajo el campo de la hermenéutica— como el sujeto sensible anclado en el lugar del movimiento dialéctico, donde su impronta es traducida en términos de pasar de un descubrimiento a otro.

De la anterior descripción obtenemos, casi por inercia, la imagen representativa de un sujeto sensible que participa de lo fenoménico, llevando a cuentas una configuración histórica de su percepción sensorial (la convención metafórica de que se hablaba al principio). En esta imagen el rasgo histórico asegura el proceso evolutivo —sin asomo alguno de valoración— que siempre ha puesto en duda la experiencia estética precedente. Añádase a esto el carácter individual de la transformación de un dato perceptivo a objeto estético. En un acto espontáneo como es éste, la respuesta ante un “campo de estímulos

¹⁹ En opinión de Bayer (2003: 183), Baumgarten fue el primer estético en la historia de la filosofía. Su objetivo principal fue el de hacer del mundo de las sensaciones una ciencia opuesta a la lógica. Su *Aesthetica* (1750, primera parte y 1758, segunda parte) configura en la estética la ciencia de la perfección del conocimiento sensible, o bien, de lo bello. La guía es siempre la percepción sensible que tiene por objeto los fenómenos, de los que se dirá que el orden y la concreción son dos características que nunca pueden faltar. Es, pues, a Alexander Baumgarten a quien se le debe el nacimiento de la estética, aunque no en la definición más cercana a nuestra época, es decir, como filosofía del arte. Y no será Kant en su tercera crítica (Crítica del juicio) quien someta a la estética a los rasgos de una teoría. Él la tomará sólo como adjetivo para calificar un tipo de juicio: el juicio estético. Si bien Baumgarten es reconocido como el fundador de la estética (ciencia del conocimiento sensible), también habrá que atribuirle falta de precisión en su definición (Parra, 2000: 287-289): nunca dejó claro si estética era un conocimiento inferior (más cercano a *aisthesis*) o si la reflexión sobre ese conocimiento inferior. La razón que ve Parra es que Baumgarten quería hacer el tema digno del tradicional saber filosófico.

²⁰ La Estética de la Recepción como nuevo paradigma que postula Jauss “pone el acento precisamente en lo que los tres paradigmas mencionados (el clasicista, el historicista y el estilístico-formalista) dejan de lado: el papel activo del lector o receptor en el proceso de lectura o de recepción” (Sánchez Vázquez, 2005: 42). Desde que se pronuncia como discurso en la Universidad alemana de Constanza en 1967, y coincidiendo con su inauguración, las tesis sobre la Estética de la Recepción concentran su mirada en el vínculo de la forma con el efecto en un destinatario, al tiempo que el carácter creativo, innovador o de ruptura se pone en función con la distancia tomada con respecto al “horizonte de expectativas dado” (Sánchez Vázquez, 2005: 45 y 46). A mayor distancia, mayor innovación y valor estético. Por su parte, la ruptura se espera siempre entre la obra y sus primeros receptores, localizando en ellos sus únicos jueces, pero ya no en los productores. Aquí radica el gesto activo del receptor que hemos querido resaltar.

intramundanos” (Schaeffer, 2005: 36) está representada por disposiciones afectivas que pueden ser positivas o negativas. Lo que significa que el sujeto sensible parte con expectativas inducidas o auto-inducidas que serán contrapuestas con la actividad cognitiva, para así generar un sentimiento de placer o displacer como regulador de la actividad de discernimiento (Schaeffer, 2005: 37). Para que el sujeto sensible sea sujeto estético no necesita salirse de las actividades cognitivas que la tradición de la teoría estética ha clasificado como modestas o banales (mirar formas, escuchar no importa qué sonido, leer carteles o textos). El carácter estético lo hallaremos en cada “actividad representacional, puesto que siempre es «acerca de algo», es decir que se dirige a un objeto que constituye su referente” (Schaeffer, 2005: 46). No debe entenderse que lo estético proviene del objeto, cuando es, más bien, característica de la intención del sujeto perceptor, siempre que se coloque en relación cognitiva con el mundo. Difícilmente podremos evadir la cuestión peliaguda de la intencionalidad en lo estético, y menos aún cuando lo dicho por Schaeffer merece tenerse en cuenta como una aclaración interesante a la ausencia de intención del juicio estético kantiano. Para este propósito recordemos lo que Kant establece en la *Crítica de la facultad de juzgar*.

En el primer párrafo de “Analítica de lo bello” define un juicio de gusto como estético, por oposición a un juicio de conocimiento, siempre y cuando el motivo determinante sea subjetivo (1993: 45). Dicha subjetividad viene de la imaginación, considerada, a su vez, como una “cuasi facultad” entre la sensibilidad y el entendimiento. Su función es hacer posible que el sujeto sensible represente formas de lo que siente. Allí no puede haber interés en saber si el objeto de mi representación tiene correspondencia para otros, pues el placer experimentado en un juicio del gusto no depende de un consenso con

vistas a la universalidad. Antes bien, la inmediatez del placer continúa evaluando la efectividad de su característica estética.

Ciertamente, en la historia de la estética se ha procurado no pasar por alto el carácter desinteresado de un juicio estético, pero ha funcionado la mayor parte de las veces bajo el prurito de mantener lo estético fuera de las perturbaciones de la vida diaria, así como el displacer impropio de lo estético. Al respecto, y como ya se anunció, Schaeffer cuestiona el que el desinterés sea el rasgo más importante en toda apreciación estética. Su observación comienza por la satisfacción o insatisfacción que resulta de una actividad cognitiva. Para él, el darse cuenta de nuestro estado satisfecho o insatisfecho, que subyace a todo sentimiento de placer, implica de entrada una relación interesada. El fenómeno, en el que se concentra la atención del sujeto sensible, llega a ser causa de satisfacción o insatisfacción porque se enfrenta a un contenido representacional, también llamado “creencias” (Schaeffer, 2005: 51). En una experiencia sensible (estética) creemos que el objeto experimentado posee ciertas propiedades, deseables cuando dan satisfacción; no deseables cuando provocan insatisfacción. Sin embargo, precisando los términos, Schaeffer escribe que “el carácter deseable o no de esas propiedades no es una creencia, ni un juicio, sino un afecto que las impregna y las dota de un valor positivo o negativo” (2005: 51).

En todo caso, el afecto o las creencias conforman el contenido intencional de la atención, y poco importa (como lo pensaba Kant) que el objeto exista o no tal y como lo creemos. Para Schaeffer únicamente tiene sentido el desinterés en el juicio estético en tanto no nos interese la existencia real del objeto, pero esto no quita el interés que se tiene hacia “las propiedades del objeto *en tanto que representado*” (2005: 52).

Si llevamos la reflexión a los ejemplos que el arte ha dejado, es factible suponer que la *aisthesis* artística (no por su cualidad especial, sino sólo porque se habla de la recepción

sensible de obras literarias), implica, en definitiva, la voluntad de hallar en el curso del arte el turbio movimiento de los intereses que atraen a los sentidos. Pensemos aquí, por ejemplo, en los cambios de la recepción que Jauss identifica para la figura de Ulises. Jauss identifica un cambio radical en la interpretación de la figura literaria de Homero²¹. Siglos después, la relevancia puesta por la *aisthesis* clásica sobre la decisión “erótica” de Ulises de ser atado al mástil, para disfrutar sin riesgo del canto de las sirenas, es colocada en segundo plano por la concepción cristiana medieval. En esta última predomina “una explicación especialmente ética” (Jauss, 1994: 126): Clemente de Alejandría prefigura en la figura de Ulises al Cristo muerto en la cruz por propia decisión.

En *L'inconscient esthétique*, el propio Rancière nos brinda otro ejemplo no menos paradigmático. Corre el año de 1659 cuando Corneille recibe por encargo montar una obra de teatro para las fiestas del carnaval. La decisión recae en *Edipo rey*, de Sófocles, pero es consciente de que, si quiere obtener éxito, deberá remodelar por completo el esquema de la revelación de la culpabilidad de Edipo por sentirlo impracticable (2001: 17-23). Corneille conoce a su público, y por eso está seguro que el regocijo de los espectadores del tiempo de Sófocles ante lo milagrosa, elocuente y curiosa descripción del momento en que Edipo se punza los ojos, ahora será causa del sonrojo y asco para “nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent”.²² Ese público extraña y exige también una intriga pasional y moderna en la figura del culpable. Más de una característica de la obra original es vista con reserva, y la pregunta que se hace Rancière intenta obtener la razón de estas diferencias. No es la

²¹ Jauss cita, como importantes apoyos, la poética y hermenéutica de Blumenberg y el estudio de Rahner sobre los mitos griegos en el cristianismo (Jauss, 1992: 124-128).

²² Es un extracto que Rancière consulta en *Obras Completas* de Corneille de la «Bibliothèque de la Pléiade» (t.III, p.18). “... nuestras damas que componen la más bella parte de nuestro auditorio y cuyo desagrado atrae fácilmente la censura de aquellos que las acompañan” (Rancière, 2001: 18).

delicadez de las damas que esta vez sí pueden asistir al teatro. Lo que ha sucedido realmente es que la sensibilidad de los espectadores ha cambiado o, mejor dicho, el orden de la representación del que participan. Se prefiere que el horror de los ojos agujados sea mostrado por la palabra (Rancière, 2001: 22). Dentro de lo inaceptable por parte de la sociedad de Corneille no está ni el parricidio ni el incesto. Está, más bien, «la manière dont il (Edipo) l'apprend, par l'identité qu'il incarne dans cet apprentissage, l'identité tragique du savoir et du non-savoir, de l'action volontaire et du pathos subi»²³ (Rancière, 2001: 23).

Es fácil caer en la involuntaria identificación de lo estético con lo artístico que, de tantas veces recurrida, poco faltaría para considerarla como una respuesta natural en el hombre. Sin embargo, existe la posibilidad de argumentarlo. John Dewey, en su importante obra *Art as experience*²⁴, apunta la cualidad estética como requisito insalvable de una experiencia completa (2008: 48)²⁵. Esta cualidad permite completarla y unificarla “en términos emocionales”, pues sólo lo estético puede otorgar el desarrollo argumentativo por el cual una experiencia es más que una suma de emociones. Lo estético es para Dewey la inmediatez de la percepción: “la estructura artística puede ser inmediatamente sentida y en este sentido es estética” (2008: 45); lo estético “es el desarrollo intenso y clarificador de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal” (2008: 53).

También es Dewey quien lamenta la falta de un concepto donde lo artístico (producción) aluda, sin reservas, a lo estético (percepción y goce). Pero, en espera de que

²³ “la manera en que él la sabe (la verdad), por la identidad que él encarna en este aprendizaje, la identidad trágica del saber y del no-saber, de la acción voluntaria y del *pathos* padecido”.

²⁴ Obra cuya primera edición data de 1934 y de la que asegura Jordi Claramonte ser, desde hace más de cincuenta años, “consistentemente ignorada” como la estética de Lukács (Dewey, 2008: XII).

²⁵ En este estudio, la única experiencia valorada como tal es aquella donde su completud sea condición de posibilidad para ser vista como algo individual y autosuficiente. La importancia que el tratamiento del arte como experiencia tiene para este trabajo radica, con toda seguridad, en percibir al arte como esfera que otorga sentido incluso al más mínimo acontecimiento —La experiencia, aclara Dewey, es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive (2008: 51) —. Es el arte involucrado en contundente flagranza con la vida cotidiana.

eso acontezca, no debemos negar todo lo que el concepto “estético” querría decir en una época, la nuestra, que desconfía de la ambigüedad semántica del concepto “belleza” (Shiner, 2004: 301), sobre todo si detecta cierta incompetencia en su capacidad de comprender las nuevas propuestas artísticas. Así, en lo estético —y procurando no alejarse de la raíz *aisthesis*— puede ser válido observar la receptividad sin pasividad. Dewey identifica en la *poiesis* del artista la impronta de la recepción que vendrá de su espectador:

La eliminación de todo lo que no contribuye a la organización mutua de los factores de la acción y la recepción, y la selección de los aspectos y rasgos que contribuyen a la interpretación, hacen que el producto sea una obra de arte. El hombre esculpe, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta. El hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son *como percibidas* (sic) han controlado la producción. El acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza en la experiencia inmediata de la percepción, posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe (2008: 56).

El artista, según Dewey, vive un momento distintivo, a través del cual él mismo reconoce cuándo su obra está terminada. Es, en efecto, un instante donde sus sentidos lo motivan en su decisión de concluir. Por tanto, la separación con el futuro espectador es, por completo, falsa. Vive, por el contrario, una conexión más allá de su mano y ojos; controla automáticamente el acto y la percepción en una doble sensibilidad directa²⁶: la propia del artista (*poiesis*) y la acción inmediata, aunque futura, por parte del receptor (*aisthesis*).

Para no centrarnos sólo en la actividad artística y, en cambio, reflexionar sobre la recepción que engloba a todo sujeto humano sensible, es preciso resaltar la conexión que Dewey asegura haber entre la experiencia estética y la experiencia del hacer, aunque, como acota, en un sentido limitado: mano, ojo y oído sólo son instrumentos a través de los cuales

²⁶ Es preciso mostrar cierta reserva, ante la concepción de Dewey, antes de identificar allí una experiencia artística desinteresada. Y la justificación está en el hecho de que reconoce en la acción del artista una expresión guiada por un propósito (2008: 58).

el sujeto estético ordena sus percepciones (2008: 56-58). En consonancia con esta idea, nuestro concepto de *aisthesis*, como sensibilidad codificada y predeterminada en y para el mundo circundante, estaría retomando en grado significativo la apuesta inicial de Baumgarten sobre la sensación. El tipo de sensación o de sensibilidad dirá más (si no todo) del sujeto humano sensible que de las cosas del mundo. La sensación que vislumbró Baumgarten tiene capacidades para conocer e intuir (Aumont, 2001: 64), y son, en efecto, esas capacidades las que estarán condicionadas. La sensación puede ser el par ordenado de vivencias y cualidades intuido por Carnap, en el cual las sensaciones son cualidades que se “actualizan o concretan en una vivencia determinada” (Moulines, 1973: 152-153). Y, siguiendo el análisis que Moulines hace del sistema fenomenalista de Carnap, el color rojo, en tanto cualidad, se puede observar en distintas vivencias y, por tanto, en diversas sensaciones. Pero la pregunta obligada sería aquella que desea conocer más sobre las fluctuaciones de las vivencias que por las cualidades denominadas “eternas” y “abstractas”. La inquietud aquí no aparta su mirada de la condición que una particular forma de sentir grava en nuestro andar cotidiano.

Lo apuntado hasta el momento da cuenta de un concepto cuya uniformidad sólo es factible captarla en la observación de su carácter fluctuante. La *aisthesis*, escapando a todo intento de abarcarla en una última y concluyente definición, acompaña pacientemente a la experiencia sensible en su incólume devenir histórico. Visto así, toda percepción “activa” abre el camino hacia la constatación de un sujeto sensible provisto de una capacidad receptora mutable. Y sólo bajo esta condición es comprensible entender frases como las lanzadas por John Berger en uno de los ensayos de *Ways of seeing*: “Ella —la mujer condenada a ser objeto de espectáculo— no está desnuda tal cual es. Ella está desnuda como el espectador la ve.” (2007: 58). El mundo que se da a nuestros ojos sólo se ofrece en

la forma particular en que está condicionada la sensibilidad del hombre; en la forma particular que se lo permite la repartición de lo sensible.

II.2 Catarsis y comunicación

κάθαρσις. En el “Apéndice II” de la edición consultada de la *Poética* de Aristóteles (1988: 381) el término, originalmente utilizado en la medicina, recibe diversas acepciones, entre las que destacan: purgación, del latín *purgatio*, con un sentido fisiológico; purificación²⁷, con clara analogía religiosa y, en un sentido psíquico, purga de pasiones o afecciones del alma. Para el caso de la *Poética*, Aristóteles recurre al mito de Orestes para ejemplificar la apropiada selección de episodios con relación a los personajes creados. Orestes es, pues, paradigma de coherencia entre el carácter de una persona y los hechos donde se desenvuelve. Es el personaje cuya venganza no ha aplacado su cólera. En *Ifigenia en Táuride*, Eurípides tiene en Orestes al personaje que enloquece una vez más y comienza a mugir “como un ternero y a ladrar como un perro” (Graves, 2008: 98). En su confusión de las Erinias con el rebaño de terneros, Orestes, furioso, empuña su espada y es aprehendido para ser sacrificado por órdenes de Toante, jefe de los taurios. Ifigenia reconoce a su hermano y, como plan para escapar con él, argumenta a sus verdugos que de querer un sacrificio fructífero deberán, en primer lugar, purificar al matricida. El lugar propuesto para ello es el mar, donde además se ofrecerán en sacrificio algunos corderillos a la luz de las antorchas.

²⁷ García Yebra opta para el párrafo 1455b15 por esta acepción: “...como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación”. Cap. 17 dedicado al consejos para los poetas. Sin embargo, el rigor académico de García Yebra lo obliga a abrir un espacio para la defensa que hace Guarini de su inclinación por “purgación”. El argumento es el siguiente: Si Aristóteles usa *katarsis* en sentido analógico en correspondencia con el término médico, entonces se debe guardar la misma analogía. El médico no intenta extirpar por completo la bilis, sino sólo reducirla a magnitudes convenientes. De igual forma, “no se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de modelar, templar, reducir a justa proporción o medida” (*Poética*, 1988: 383).

La imagen que el mito ofrece corresponde a la de una acción con la que se espera medir los impulsos de los coléricos. Y, en ese sentido, la catarsis tiene por función rescatar de los impulsos arrebatados al hombre incapaz, hasta ese momento, de dominar sus pasiones. Asistida por la compasión y el temor (*Poética*: 1449b 28), la catarsis promete, en su función mediadora, reemplazar los excesos por la medida,

En su *Política* (V 1342a 5-10)²⁸, Aristóteles hablará de la catarsis como la que tiene lugar cuando las almas, embriagadas con fuerza de emociones, son afectadas por la música sagrada que las cura y purifica. Para todos los casos, la sensación dada a experimentar a raíz de esta función estética/sensible es la de alivio y placer. De esta forma, los sentidos se hallan desprovistos de las tensiones que los obnubilaban. Para que tal función pueda llevarse a cabo, hay, ciertamente, una voluntad de alejar de los argumentos de la escena trágica el papel de los dioses. En su lugar, son los actos humanos, con sus consecuencias ineluctables, quienes tienen la responsabilidad de las acciones deliberadas.²⁹

Purgación, medida o purificación, tal parece que estamos frente a un término en cierto grado impreciso desde su origen. Sin embargo, la reflexión filosófica, al no ver en él algo cerrado y conclusivo, practica allí la construcción de nuevos enfoques disciplinarios. En ese tenor está la observación de Jauss sobre la catarsis y su función comunicativa en la experiencia estética. Lo cual nos ayudará en la prosecución de la imagen condicionada y proyectiva o comunicativa que de lo sensible tiene el concepto propuesto por Rancière.

Las condiciones de dicho análisis (Jauss, 1992: 159) son tres: el placer catártico propuesto por Aristóteles, la curiosidad de la crítica agustiniana y la deuda de la convicción

²⁸ Para la edición de la *política* aquí consultada, lo que es el capítulo VIII para otras ediciones es en esta el V.

²⁹ En el muy reciente manual de estética, elaborado por el taller estética de la Universidad de Bruselas, encontramos un desarrollo claro del concepto Aristotélico de catarsis. (*Esthétique et philosophie de l'art*, 2008: 21-23).

del discurso para con las emociones. La finalidad es, por tanto, ver en la catarsis un instrumento efectivo para modificar el criterio o el ánimo. El principio activo, al igual que en la *aisthesis*, es el juego dialéctico de la contraposición de dos estados sensibles: el proyectado de la obra y el del espectador. El resultado tomará, en consecuencia, la función sintética de comunicar la experiencia que de lo sensible se obtenga.

La idea en juego en el análisis de Jauss equivale a ponderar la función comunicativa de la experiencia estética en la figura de la catarsis³⁰. En el fenómeno de la percepción estética o artística no existe carencia de impulsos vitales. Tanto la propia percepción como la conducción del sujeto sensible por su vida cotidiana son posibles gracias a la fascinación, que no adopción pasiva, que tiene lugar en la experiencia estética (Jauss, 1992: 161). De nuevo: no hay percepción inocente que merezca ser considerada como estética. La personalidad que acompaña en todo momento a la experiencia sensible fue, está y continuará condicionada por motivaciones en verdad complejas. Jauss es claro en su postura:

La actitud estética tiende —la mayor parte de las veces— a adoptar, como ejemplo de vida, un modelo trazado por la religión y la educación, o exigido por la afirmación abstracta de moralidad, ya que, entonces, el autoplacer en el placer ajeno funciona como prima de seducción [...] La enorme exactitud que la *aisthesis* de un modelo literario tiene, se sustenta, precisamente, en la gran complejidad del placer catártico. Por eso, la identificación estética no equivale a la adopción pasiva de un modelo idealizado de conducta, sino que se realiza en un movimiento de vaivén entre el observador, estéticamente liberado, y su objeto irreal. (Jauss, 1992: 161).

Por tanto, la catarsis convierte a la sensibilidad en formas de la estructura o del sistema sensible, en continuo enfrentamiento con las emociones de ese Otro no

³⁰ La idea de partida es la ventaja que Jauss ve en la teoría estética de Freud, en lo referente a la conexión de la capacidad productiva con la receptiva “a partir de un concepto del placer estético que las funde una en otra y que fácilmente puede completarse con un aspecto intersubjetivo, que faltaba en la teoría de Freud” (Jauss, 1992: 75). Ese aspecto intersubjetivo es nada menos que la función comunicativa de la experiencia estética.

identificable y, sin embargo, percibido en la inmediatez. Ahora bien, si recordamos lo de la mujer desnuda en la forma en que el espectador lo quiere, planteado líneas arriba (*Ways of seeing*), tenemos absoluto derecho a cuestionar la pertenencia de tal vulnerabilidad. ¿Es la obra de arte o su perceptor quien posee esta vulnerabilidad? Quizá la respuesta continúe favoreciendo (o desfavoreciendo, si es que la vulnerabilidad es considerada algo demeritorio) al sujeto sensible. Pues, si se intenta dejar clara la figura tripartita de la experiencia estética (poiesis, *aisthesis*, catarsis), es preciso insistir en el juego receptivo y comunicativo del sujeto humano perceptor. Por ende, el hombre que experimenta de manera estética determina en soledad lo que siente, sin importar que detrás de él persista la complejidad de una estructura de motivación.

Es, entonces, bajo la perspectiva de “la ambivalencia básica de la experiencia estética” (posible sólo por la función catártica), que tenemos a un espectador con movimientos, tal vez no libres pero sí constantes³¹, en el contexto de la aplicación imaginaria de su sensibilidad. Así, todos los puntos nodales observados giran en torno al sujeto impulsado a la codificación y percepción de la realidad. Una realidad conformada sin cesar por los seres sensibles que eligen por su cuenta cómo quieren sacrificar matricidas como Orestes, cómo quieren sentir el dolor de un desengaño, o cómo desean ver el desnudo de una mujer. Llegamos, por tanto, a un punto donde la investigación sobre lo que hace falta para percibir lo “exterior” tiene ahora más sentido que nunca, y a ello dirigiremos nuestros esfuerzos en el siguiente capítulo.

³¹ Jauss habla incluso de “comportamiento colectivo manipulado” (1992: 164) para referirse al campo de “liberación”, al cual conmina la katarsis como pago por dejar la posición pasiva en la receptividad.



CAPÍTULO III

LO SENSIBLE COMO SISTEMA

III.1 El sistema de lo sensible y lo político de lo sensible

Existe una observación interesante a raíz de *El juicio de Paris* de Rubens (Berger, 2007: 60): para que alguien sea bello debe previamente ser juzgado como bello. Debe existir un proceso (competitivo) donde, una vez aplicados los parámetros vigentes, alguien o algo sea identificado como portador de belleza, mientras a otros les corresponde el lugar de la fealdad. ¿Cuáles sean los parámetros “vigentes”?, o ¿quiénes sean los jueces?, son cuestiones que nos instalan de nuevo en nuestro propósito por aclarar el estado configurado de lo sensible.

Como afirma Christian Ruby³² (2009: 18), Rancière no ve en lo sensible ni el registro de sentimientos, ni la variedad de los fenómenos del mundo, ni el carácter que exige la recepción de una obra de arte (tradicionalmente se dice que una persona es sensible cuando se la ve obnubilada frente a una expresión artística). Es, como ya se adelantó, un sistema³³, y por esa razón es obligado conocer su funcionamiento con todos los efectos que proceden de él.

³² Su obra *L'interruption* tiene la primicia en Francia sobre los estudios de la teoría estética y política de Jacques Rancière en términos globales. Si bien no es un trabajo analítico, sí cumple en cambio a cabalidad su función de presentación de la teoría.

³³ Por nacionalidad y por cercanía de contextos, esta idea de Rancière puede parecer un guiño al estructuralismo francés (Lévi-Strauss, J. Lacan, L. Althusser, M. Foucault, etc.), sin embargo, no encontramos en su obra ninguna concepción que evoque el “culto al lenguaje-objeto” (Marchán, 1996: 241), ni el olvido del artista, como era característico de los herederos del *Curso de lingüística general* (1916) de Saussure. Y la razón está en que lo separa el reclamo que la generación de los setenta le hizo al estructuralismo: asfixiar el significado abierto de la obra de arte en análisis definitivos o en formalizaciones exhaustivas. Sabemos que

El sistema de lo sensible es una repartición de lo sensible. En lo sensible se da la acción de cada uno de nuestros sentidos, y justo es agregar que, como característica de cualquier sistema, la realidad a la que se cree pertenecer contiene como premisa un conjunto de reglas específicas. Las reglas, por su parte, tienen, de forma paralela, una aplicación positiva y negativa, porque al tiempo que establecen lo dado a sentir, definen también lo excluido, lo vedado y lo prohibido. El sistema de lo sensible reparte los lugares y las partes (pobres-ricos, obreros-intelectuales, “clase política”-ciudadanos, etc); es “un partage des espaces, des temps et des formes d’activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage”³⁴ (Rancière, 2000: 12). Lo dado a experimentar queda ceñido por lo que se puede hacer al interior de un grupo social, y lo mismo sucede con lo que no se puede hacer. La codificación del sistema de lo sensible enlaza todas las formas de lo sensible allí repartidas, a la vez que define y evidencia a quien tiene parte en lo común, dependiendo de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que la actividad señalada se lleva a cabo (Rancière, 2000: 13). Repartir lo sensible da lugar a definir las competencias o incompetencias con respecto a lo común, y es en función de esa medida que se adjudican las ocupaciones.

A decir verdad, el funcionamiento preciso del sistema de lo sensible no omite ninguna asignación de lugares o funciones: se es o no visible en el espacio común³⁵, lo que significa, al mismo tiempo, que no es posible identificar lo “sin parte” o lo no visible con lo omitido o inimaginable. Esto último no recibe palabra alguna que la describa, simplemente

aquello decantó en las estéticas de la interpretación (hermenéutica estética), que “aspiran a desentrañar también, aunque sea desde las parcelas restringidas de cada arte o la literatura, la categoría estelar de la estética actual: la *función artística*” (Marchán, 1996: 245), pero, a decir verdad, la estética de Rancière, en su alusión a lo sistémico, difícilmente encontraría un encuadre adecuado en la hermenéutica.

³⁴ “una repartición de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina incluso la manera en que un común se presta a participar y en que los unos y otros tienen parte en esa repartición”.

³⁵ El hecho de que Rancière mencione lo común no debe llevarnos a imaginar de forma exclusiva un ambiente público. Lo común está presente con la misma adecuación en el círculo familiar y sus respectivas reglas.

no existe; no se da a experimentar en los escenarios de lo sensible. En lo sensible está todo lo constitutivo del mundo. Los accesos al mundo son los expuestos por nuestra sensibilidad afinada en un sistema sensible. Esta idea entra de alguna forma en consonancia con la “verdad de lo sensible” de Henri Maldiney (Aumont, 2001: 77-78), que envolvía la valoración del “ser en el mundo”, sirviéndose del arte para expresarla, pero también, cómo no decirlo, con la aseveración de Gadamer, según la cual, el hecho de que la palabra posea significado implica que su lugar esencial es la colectividad (1993: 15).

Habría que preguntarse, si, dado que lo sensible es la verdad, ella sólo se puede reconocer una vez que el registro o repartición de lo sensible ha dado paso a otro tipo de sistema. Bien pudiera ser que el reconocimiento del por qué percibimos de cierta forma signifique ya no estar sintiendo en consonancia con la sensibilidad que sostuvo el anterior modo de sentir.

Ahora bien, la división de lo sensible en partes, (grupos de personas, individuos) con tareas específicas, implica, siguiendo a Rancière, situarse en el funcionamiento que se tiene, en tanto hombres sensibles, en una sociedad que se sirve del lenguaje para condicionar y ser condicionada. Rancière alude a la definición aristotélica de ciudadano, donde éste es percibido como «celui qui *a part* au fait de gouverner et d’être gouverné». Sin embargo, reconoce en esa definición una sensibilidad que la precede y posibilita, una sensibilidad por la que Aristóteles fue capaz de definir así al ciudadano. Retornar al fundamento de posibilidad de toda concepción es el método distintivo de Rancière. En este caso insiste en argumentar la existencia de «une autre forme de partage précède cet avoir

part: celui qui détermine ceux qui y ont part. L'animal parlant, dit Aristote, est un animal politique. Mais l'esclave, s'il comprend le langage, ne le « possède » pas.»³⁶ (2000: 12-13).

La misma forma de discriminación recordará la obligación de los artesanos, por parte de Platón, a no ocuparse de otra cosa más que de su trabajo, pues ellos no tienen el tiempo necesario para consagrarlo a otra actividad, por ejemplo al gobierno. En la *Política*, Aristóteles asegura que la filosofía y la política están a cargo de amos que depositaron en un administrador su mandato sobre los esclavos, con el fin de pasar del gobierno del amo al de la ciudad (1997: 1255b). Sabemos que ya desde finales del siglo XVIII los campesinos y los artesanos tienen tiempo y espacio en las discusiones de la polis. Sin embargo, fiel a la letra de Rancière, eso no debería dar pie para identificar una época como mejor que la otra, pues sus evaluaciones morales portan el sello distintivo del sistema sensible que les tocó, o, mejor dicho, las constituyó. Pero ambas reparticiones sensibles son contrarias una de la otra, y, por ende, cualquier crítica hacia la opuesta significa adjudicar un sistema sensible a lo que no le corresponde.

Ahora nos preguntamos por los alcances de las reparticiones sensibles en la comunidad, como también por sus desencadenamientos en lo político, pues, en el fondo, lo sensible atraviesa toda experiencia humana perceptiva. Lo sensible, perceptible sólo en los engranajes de su sistema, distribuye entre las partes la palabra y el ruido, lo visible y lo invisible, y al hacerlo otorga a discreción las funciones para realizarse en el seno de una sociedad, así como en la particularidad de las vidas privadas. «La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire,

³⁶ El ciudadano “es aquél que tiene parte en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de repartición precede este tener parte: aquella que determina quienes tienen parte en ello. El animal parlante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si comprende el lenguaje, no lo posee.”

sur les propriétés des espaces et les possibles du temps»³⁷ (Rancière, 2000: 14). Nótese aquí la voluntad de evitar en todo momento que se entienda por política la marcha adecuada de un sistema específico de lo sensible. La política, por el contrario, se apoya sobre lo ofrecido a la experiencia sensible, pero jamás toma el papel de garante del funcionamiento de lo sensible, pues corre el riesgo de dejar de serlo. Así, como se detallará en el siguiente capítulo, la política hace presencia en los momentos de convulsión de sistemas de lo sensible. A la política le corresponde la posición crítica que planea sobre las crisis y derrotas de los órdenes sensibles. No antes ni después.

Por otro lado, tiene ya algún tiempo que la relación problemática de lo político con lo estatal fue claramente percibido (Schmitt, 2006: 53-56)³⁸. El problema radica en que la solución que se planteó fue la de despojar al concepto de toda categoría que le fuera extraña, es decir, de referencias morales, estéticas y económicas (Schmitt, 2006: 56). Había, claro está, el intento de “purificar” un concepto que si, de algún modo, es viable identificar, es gracias a la supuesta “contaminación” con otras categorías. Un concepto que, a partir de Rancière, es más adecuado contemplarse desde y en las relaciones sometidas al ejercicio acrisolado entre el cuerpo y la palabra. En consecuencia, no basta la palabra para situarse en el mundo: es necesario colocarse en él junto con nuestro peso y silueta, pues son estas dos materialidades las referencias más inmediatas de la propia sensibilidad condicionada. Por eso, lo político aparecerá allí donde se quiera colocar un cuerpo en un lugar que le estaba vedado, articulando un discurso que antes se le prohibía emitir.

³⁷ “La política se apoya sobre eso que se ve y sobre eso que se puede decir sobre ello, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” Para la aclaración del término política que vendrá un poco después, es importante no olvidar que Rancière ha preferido evocar la imagen de una política que “se apoya” y no que “es” igual a lo visto o dicho sobre lo visto.

³⁸ 1932 es la fecha de publicación del ensayo de Carl Schmitt titulado El concepto de lo político, y su vigencia, tal y como asegura Rafael Agapito (Schmitt, 2006: 11), sostiene considerablemente su pertinencia.

En resumen, lo que vemos en el sistema de lo sensible es el funcionamiento de una serie de clasificaciones a través de la palabra. De la palabra se sirve la repartición de lo sensible, de allí que sólo el sujeto parlante sea político. El acomodo de los lugares entre las partes, del mismo modo que su respectiva identificación y adecuación, exige el ejercicio de la palabra sobre lo sensible (“*pratiques de la parole et du corps*”), desde donde se proponen figuras de la comunidad (Rancière, 2000: 15).

III.1.1 Figuras de la comunidad

La comunidad, parte constitutiva de las ciudades, será siempre observable desde la composición de sus relaciones sociales. Marcel Roncayolo, por ejemplo, prefiere configurar una comunidad manteniendo la separación entre las clases sociales y las élites políticas “que intentan mantenerse al frente de la ciudad” (1988: 112). No obstante, hablar de una repartición de lo sensible tiene, dentro de sus principales significados, no hacer distinciones entre los órdenes sociales, pues a ninguna de las “partes” de lo sensible le es ajena esta repartición. Cada parte ocupa el lugar que sólo a ella le pertenece, y ejerce las capacidades que su común sistema sensible le determina.

En esa distribución de lugares y de roles que llamamos comunidad, confluyen maneras de ser y formas de visibilidad que Rancière llama “régimen político” (2000: 15). Se trata de una disposición de identidades, de posiciones de la palabra y de reparticiones del espacio y del tiempo, cuyos movimientos toman forma en las «*figures de communauté*» (2000: 15), sólo distinguibles en el accionar de las reparticiones y distribuciones que venimos señalando. Es evidente que ni lo sensible ni la comunidad esperan ser definidos por sus hipotéticas esencias, y ello se debe a que la manera exclusiva para asirlas está en su accionar mismo, es decir, en los modos de insertarse en la sociedad.

Justo por eso, gran parte del trabajo de Jacques Rancière consiste en identificar las formas de la repartición de lo sensible, pues ellas le ofrecen automáticamente claves sobre cómo entender, entre otras cosas, «les modes d’insertion sociaux des artistes» , «la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux» (2000: 16), o también, y sin violentar la idea, la manera en que se entiende el papel de los educadores, los modos de mantener los lazos entre el ciudadano y el gobernante, las formas de las relaciones interpersonales. Como se ve, los ejemplos alcanzan en número las experiencias en el seno de una comunidad.

Decíamos que los ejemplos son varios, pero quisiéramos retomar uno especialmente interesante: la correspondencia de las formas tridimensionales o planas para con la verdad —en el término “verdad” estarían las percepciones (verídicas) que de la realidad se tienen—. En otras palabras, la relación que los signos gráficos o escritos mantienen con la vida³⁹.

El asunto es, pues, la revolución pictórica vista a través de los cambios en sus formas geométricas utilizadas en la superficie de los cuadros. La pintura bidimensional, por ejemplo, revoca la tridimensionalidad a que la confinaba la «illusion perspectiviste de la troisième dimension» (Rancière, 2000: 18). Pensaba haber encontrado la forma propia para la pintura, despojada por fin del deber (artificial) de representar con sumo detalle las experiencias de la vida cotidiana. Lo cierto es que esa disposición geométrica aplicada en la superficie del cuadro no es una simple composición geométrica de líneas. Todo lo contrario, es una forma de repartir lo sensible. A los ojos del discurso moderno, el carácter

³⁹ Nos referimos tanto a la vida común o social, como a la “vida vivida individualmente”, la cual, para Georg Simmel (2004: 53), mantiene siempre una relación con las totalidades del mundo “que en cierto sentido se hallan en derredor nuestro como modelos ideales y que con toda productividad espiritual más parecemos poder descubrir y conquistar que crear”. Mas el comentario regido por la teoría de Rancière va en este sentido: sabernos creadores o testigos de la realidad depende, en sintonía con el sistema de lo sensible, de las atribuciones de las “partes” según la disposición previa de las evidencias sensibles.

plano («planitude») de la pintura abstracta ya no la deja desprovista de la profundidad que parecía propiedad exclusiva de lo tridimensional, toda vez que este último rasgo fue una respuesta al mutismo en que Platón había encerrado la escritura y la pintura, para el que sólo la palabra podía comportar un aire de viveza (Rancière, 2000: 19). De hecho, tanto la pintura tridimensional como la abstracta buscan obtener de sus creaciones algo más que la mera superficie pictórica. Su intención es trascender el cuadro para manifestar un sentido y proyectarlo hacia la vida misma. Sólo que al hacerlo instauran «entre parole et peinture, entre dicible et visible un rapport de correspondance à distance, donnant à l'imitation son espace spécifique»⁴⁰ (Rancière, 2000: 20).

El punto clave de identificar la diversidad de movimientos pictóricos no es saber cuál de ellos logra, en efecto, verificar en la realidad sus respectivos estatutos, sino conocer cuál es la relación establecida entre lo visible y su discurso con la que se aventuran hacia nuevas formas de vida. La pintura abstracta creyó rebelarse ante la representatividad que se le imponía. Sin embargo, pudo sostener este discurso a partir de instaurar una relación entre la palabra y la pintura, que funcionó como plataforma para su creencia. Y dado que los discursos se componen de palabras a las que es imposible confinarlas a un solo registro discursivo, cada nueva repartición de lo sensible tuvo y tiene por consecuencia nuevas configuraciones en el plano de la vida cotidiana individual y social. Así, Rancière entresaca del sistema sensible de la pintura abstracta la visión de un nuevo hombre alojado en nuevos edificios y rodeado de objetos diferentes: el carácter plano de la pintura abstracta será de la

⁴⁰ “entre palabra y pintura, entre lo dicho y lo visible una relación de correspondencia a distancia, dando a la imitación su espacio específico”. Platón no encontraba en la pintura (plana) la mimesis que sí tenía la palabra dicha, y, bajo tal premisa, la pintura tridimensional promovida en el Renacimiento fue, entonces, la satisfacción del requerimiento platónico. Por su parte, la pintura abstracta, que en estricto sentido nunca lo es, intenta refutar la aseveración de Platón, observando que la aparente superficie plana ha escapado del mutismo de lo visible; en ella lo visible siempre dice algo.

misma forma localizado en la página, como en un cartel o incluso en el papel tapiz de un inmueble (2000: 20).

Poco importa para su pureza el hecho de que sus trazos tengan lugar también en una pared o en un anuncio publicitario. Ella podrá seguir notándose mientras su discurso procure mantener las relaciones de lo sensible que le son propias. Y si su pureza anti-representativa «s’inscrit dans un contexte d’entrelacement de l’art pur et de l’art appliqué, qui lui donne d’emblée une signification politique»⁴¹, ello da a entender que, sin excepción, los cambios en los intereses sensibles marchan sobre configuraciones de lo visible, de lo audible o de lo dicho, envueltas a su vez en un discurso dirigido al género humano, cuyo primera acción comunicativa (para retomar el sentido catártico) está en la conformación de una nueva forma de comunidad.

III.1.2 Lo histórico de lo sensible

La sucesión temporal de las comunidades corre paralelamente a los cambios en la repartición de lo sensible. Observamos los cambios de regímenes, las variaciones en las formas de comunicación, reconocimiento de derechos, lo mudable de los gustos culinarios, mobiliarios o de vestimenta, y, frente a esto, la tentación ante la exigencia intelectual de hallar sus razones es grande en extremo. La tendencia común empieza por establecer la cadena causal que une los cambios, pero el problema estriba en querer y creer en un cierto sentido lógico cuando, nos asegura Rancière, nada bajo el sol obedece ni al encadenamiento causal ni a la necesidad: «il n’y a pas de nécessité historique du tout» (2004: 172).

⁴¹ “se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y del arte aplicado, que le da enseguida una significación política.”

Para Rancière, los cambios sucesivos en los sistemas sensibles son sólo asunto del actuar humano, y, en consecuencia, no es posible ver en él los trazos y avances en la consecución de un fin. En el actuar humano la moneda de cambio es lo emergente, los equívocos, las escenas de discrepancia, todo aquello que Christian Ruby engloba en el concepto de “interrupción”, palabra clave para él en la descripción de la teoría de Rancière. De esta manera, los órdenes de lo sensible introducen cuestionamientos que ponen en duda la supuesta naturalidad y necesidad de sus predecesores; una actual repartición de lo sensible se separa radicalmente de la que le precede, dando un sentido evolutivo que no pocas veces va ligado a la “toma de conciencia”. No obstante, el calificativo más adecuado para los sucesivos sistemas de lo sensible tiene que ver más con la idea de contingencia que con la de necesidad: emancipaciones, tomas de conciencia, progresos, todo ello supone una estructura arbitraria y contingente de los órdenes “social/sensibles” (Ruby, 2009: 22).

Tenemos, pues, la posibilidad de identificar una idea de historicidad en los cambios de las estructuras sensibles, cuyas reglas, si las hay, tienen más parecido a la variación dispersa que al avance consecutivo y aventajado que las revoluciones esperan brindar a sus generaciones. El concepto de historia en Rancière presenta un estatus que se extiende, esta vez, a nivel discursivo. El que la historia siga unas veces el guión del actuar de las masas, otras, el de los usos del poder, o el de los descubrimientos científicos y técnicos obliga a hacer una lectura de los modos de visibilidad que están detrás de los diferentes tipos de representaciones (Rancière, 2000: 52). Con nuevos registros sensibles, la vida de los anónimos deja de permanecer en lo oculto, al tiempo que se obtura el orden anterior de las presencias, para así ofrecer una correspondencia visible al nuevo discurso.

En este sentido, y a decir de Ruby (2009: 24), Rancière aprovecha las críticas que la Escuela de los Anales (fundada en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre) hizo a la historia

lineal, continua y teleológica heredada del Siglo de las Luces. Ve en esa crítica un ajuste útil en la concepción temporal del actuar humano, pero piensa Marc Bloch se equivoca al definir la historia como “ciencia de los hombres en el tiempo” (Ruby, 2009: 24), pues esta definición se vuelca sobre la idea de un tiempo privilegiado con una pretendida eternidad.

Hemos señalado líneas arriba la disposición de las concepciones sobre el mundo, las cuales no pueden escapar a las determinaciones de su sistema sensible. Por tanto, el tiempo, en tanto es una importante concepción de lo sensible, tiene que ser, por fuerza, co-presente con el sujeto histórico sensible. En otras palabras, el tiempo recibe la connotación que la histórica (contingente) de la repartición sensible irradie sobre él. Ciertamente, la historicidad califica las formas de sentir como contingentes y vulnerables, pero hay que reconocer también en ella el impulso paralelo de nuestras capacidades para reinventarnos.



CAPÍTULO IV

ESTÉTICA COMO POLÍTICA

IV. 1 La estética política: forma paradójica del sujeto sensible

La estética, término acuñado por Baumgarten en el siglo XVIII y, según Hospers y Beardsley (1997: 48), enfocado a ver en las disciplinas artísticas el particular conocimiento sensorial, adquiere en Rancière una soltura para andar por el mundo de las sensaciones, es decir, por la vida. La estética, sostiene Rancière, «est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience»⁴² (Rancière 2000: 13-14). Así como se renunció a dar una teoría sobre la sensibilidad o lo sensible, Rancière mantiene incólume su intención de trabajar sobre la situación de los conceptos en la plasticidad de las acciones. Tal vez no nos cueste trabajo empalmar este tratamiento a la “proto-estética” vista por Larry Shiner en el Renacimiento, o sea, la estética en “el sentido genérico y restringido de un juicio de la sensibilidad” (2004: 94). Dicha semejanza nos obliga a reconocer que en la acción de dividir («le découpage»), ahora distintiva de la estética, subyace la facultad imaginativa propia del juicio estético.

Por lo que hemos visto hasta el momento, el esquema de todo sistema de lo sensible es propuesto por la acción reordenadora de la estética. Los hilos conductores que hay entre la estético y lo sensible parecen compartir linderos, mas no por ello podemos entresacar la

⁴² “[...] 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 la apuesta de la política como forma de experiencia”

imagen de que toda vida común/sensible es estética. Y la justificación se irá aclarando en las siguientes líneas.

Decíamos que la estética reparte los espacios y tiempos entre las partes de la comunidad. Según Rancière, esta atribución a la estética da la posibilidad de preguntarnos por «les pratiques esthétiques», entendiéndolo por ello «des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles 'font' au regard du commun»⁴³ (2000: 14). Al respecto, coincidimos con Danto sobre las múltiples cualidades que tiene una obra de arte (2002: 145), y sobre todo con su consecuencia clara: la faena casi imposible de distinguir, dentro de la generalidad de las obras, a la que es artística. Pero la propuesta de Rancière, justo es aceptarlo, representa una respuesta clara al carácter mutable de la definición de arte, que ha dejado exhausta a la teoría estética de finales del siglo XX. Pues bien, en las consideraciones de este filósofo francés, las reparticiones de lo sensible van a capturar lo mismo ejercicios de la población, que regímenes de identificación del arte. Aquí, el arte es llevado al nivel del resto de lo sensible, y de él recibirá la disposición tangible y significativa desde donde será temporalmente perceptible. La idea, como puede verse, tiene sendas consecuencias: si en un momento están dado se define al arte con un número preciso de características, o si en otro se decide que no es posible decir nada de él, en ambos casos son las distribuciones de lo sensible quienes están obligando a tomar esas posturas.

Continuando con la exposición del enlace política-estética, en *Malaise dans l'esthétique* la asociación entre la estética y política, que a primera vista provoca desconfianza y sobresalto, está fundamentada por la visualización de un arte cuya función

⁴³ “[...] formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de eso que ellas hacen a los ojos de los individuos.”

es dejar visible lo que le pertenece al arte, utilizando la constitución material y simbólica para obtener de allí un cierto espacio-tiempo que quedará en suspenso hasta que se construya un lugar entre las formas ordinarias de lo sensible (2004: 36). Respecto a tal postura, el arte es político no por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo, ni tampoco por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales, sino por la distancia que él toma con respecto a sus funciones, por el tipo de tiempo y espacio que instituye, y por la manera en que puebla o habita ese espacio (no olvidemos que el cuerpo y la palabra son figuras señeras en el acontecer político).

Rancière destaca en *Le partage du sensible* que la concepción política de la estética «n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme oeuvre d'art»⁴⁴ (2000: 13). Simplemente se aceptará con ello la existencia de un sistema de formas cuya función es determinar lo que se da a percibir; los usos implantados de manera consciente o no al arte no determinan la presencia o ausencia de sus alcances políticos⁴⁵.

Es pertinente, entonces, dejar claro el significado que aporta Rancière a la política y la estética. «La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents»⁴⁶ (Rancière 1995: 49). Así, la política no es el espacio donde se debate si algo debe o no tomarse en cuenta, sino el conflicto

⁴⁴ “no debe tomarse en el sentido de un embargo perverso de la política por una voluntad artística, por pensar al pueblo como obra de arte”

⁴⁵ El reclamo de la teoría estética de Adorno no se hace esperar ante esta idea de Rancière. En Adorno, el rasgo social (léase también político) del arte sólo llega a darse bajo la condición de contraponerse a la sociedad (2004: 298). En este dato clave de “la estética de la negatividad” (Jauss, 1992: 48), el arte encuentra su politicidad si, paradójicamente, no es político. Naturalmente, ni la estética ni la política vistas por Rancière mantienen las características que Adorno quiso para ellas.

⁴⁶ “La política es, para empezar, el conflicto sobre la existencia de una escena común, sobre la existencia y la cualidad de los que allí se presentan.”

mismo inaugurado por esos que no tienen derecho a ser contados como seres parlantes y, no obstante pese a ello, se hacen contar e instituyen una comunidad.

Una precisión más: eso que llamamos cotidianamente política e identificamos con la organización de poderes, con la distribución de lugares y funciones, con los sistemas de legitimación de esta distribución, Jacques Rancière lo llama policía —término antes introducido por Michel Foucault en un curso dado en el Collège de France entre 1977 y 1978, donde le adjudica a lo policial el cálculo y la técnica que servirá para mantener un estado controlable y estable (Foucault 2004: 321) —. A decir de Rancière (1995: 19-40), la confusión se viene arrastrando desde los primeros estudios de la política como ciencia: Platón y Aristóteles.

En la *República*, pero particularmente en la *Política*, se perdió de vista el comportamiento del hombre que asumía su destino de vivir en ciudades como consecuencia de su don de palabra y, en cambio, se enfatizó el carácter teleológico de la ciudad, pensando que el dolor y el placer es algo privado y de menor valía, en comparación a lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto por ser universales y dignos de discutirse en la *polis*. Para fundamentar la constitución de la ciudad y sus partes, Aristóteles (2007: 1253 a29) toma ayuda de su argumento lógico acerca de la relevancia del todo frente a la parte, pues es el primero quien determina la función del segundo.

La disyuntiva ante esa salida policial es, por así decirlo, la figura del pueblo. Figura no necesariamente identificada con los pobres, sino todo lo contrario. Son, nos dice Rancière, «les gens qui ne comptent pas, ceux qui n'ont pas de titre à exercer la puissance de l'*arkhè*, pas de titre à être comptés»⁴⁷ (1998: 171). Aristóteles compuso la ciudad con

⁴⁷ “La gente que no cuenta, aquellos que no tienen título para ejercer el poder del *arjé*, sin título para ser tomados en cuenta”.

tres clases: Los *aristoi* y su correspondiente virtud, los *oligoi* con su riqueza y, en tercer lugar, el *demos* con su paradójica libertad. El *demos* no está conformado por los esclavos. «Est du *dèmos* celui qui est hors compte, celui qui n'a pas de parole à faire entendre.»⁴⁸ (Rancière 1998: 171). La queja, la denuncia, el vituperio son algunas de las formas de hablar cuando no se tiene el derecho a hacerlo. En la *Ilíada*, cuando Polidamante le espeta a su hermano Héctor su ausencia de derecho a hablar por ser parte del *demos*⁴⁹, se queja y, además, hace algo que no le corresponde: hablar. Y Polidamante no es para nada un lacayo.

La figura de la política cumple en la teoría de Rancière el rol que la proyecta sin limitaciones al acontecer de la vida cotidiana:

La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui ne l'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique qui n'a rien à voir avec les formes de mise en scène du pouvoir et de mobilisation des masses désignées par Benjamin comme «esthétisation de la politique»⁵⁰ (2004 : 39).

En efecto, ya sea desde la política o desde la estética, la dirección tomada es siempre hacia la repartición de lo sensible, y la razón estriba en el doble binomio que asiste a la mancuerna estética – política: es, pues, la relación entre la estética de la política con la política de la estética, es decir,

⁴⁸ “Pertenece al *demos* aquel que no es tomado en cuenta, aquel que no tiene palabra para hacerse entender”

⁴⁹ Es el canto XII de la gran epopeya que encontramos aludido en Rancière 1998:171.

⁵⁰ “La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo que tiene en común una comunidad, en introducir allí sujetos y objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en lograr que se oigan como dotados de palabra los que antes sólo eran considerados como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disenso constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de movilización de las masas designadas por Benjamin como “estetización de la política”.

la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier⁵¹ (Rancière, 2004 : 39).

La posibilidad que de esa intervención obtiene el arte recupera la capacidad revolucionaria, que sólo se aceptaba en la propuesta artística cuyo discurso de presentación contenía, palabra por palabra, su intención de no quedarse, por ejemplo, en la mera superficie del cuadro. En cambio ahora, la politicidad del arte consiste en la suspensión de las coordenadas normales de un sistema de lo sensible, que bien se puede registrar en el hecho de dar valor a una forma sensible heterogénea (en contradicción con la anterior), o en el diseño de un nuevo espacio común. Es aquí fundamental agregar que la relación entre el arte y la política depende por completo de la tarea que la estética tiene en este contexto, es decir, en tanto que en la estética se juega el sistema de lo sensible del que partirá el lugar asignado al arte y a la política. En consecuencia, es la estética el régimen que determina qué pertenece al arte y qué no ; en pocas palabras, es el puente que indicará qué puntos del arte y de la política se unirán, en qué momento y en qué lugar.

La duda acerca de este punto radica en saber si todo arte es político, o, si no lo es, entonces cómo reconocer cuando sí estamos frente a él. En este sentido, Rancière contestará que el arte y la política no son dos realidades permanentes y separadas a las que fuera necesario preguntarles si están en relación uno de la otra. Al contrario, debemos ver en ellos dos formas de repartición de lo sensible, atadas cada una a un régimen específico de identificación :

⁵¹ “la forma en la que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en persona en la repartición de lo sensible y en su reconfiguración, de la que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, elementos de lo común y de lo singular”.

Il n'y a pas toujours de la politique, bien qu'il y ait toujours des formes de pouvoir. De la même façon, il n'y a pas toujours de l'art, même s'il a toujours de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique, du théâtre ou de la danse.⁵² (Rancière, 2004 : 40).

La relación, por tanto, entre el arte y la política no se da en su interioridad, sino en la configuración sensible de la comunidad de la que participan.

IV.2 Arte y prácticas estéticas

“¿Cómo distinguir las obras de arte de las demás representaciones?” (Danton, 2002: 204)

¿Sirve la estética para determinar dentro de todas las opciones lo que realmente es arte?

¿Hay acaso un grupo social que dicta las normas de lo artístico? Ya desde la segunda mitad del siglo pasado, las ocurrencias en el “ámbito del arte” acabaron con las certezas de las que se vanagloriaban los críticos del arte. Los *ready-made*, y los *happenings* del grupo *fluxus* —auspiciado por el músico estadounidense John Cage— figuran entre las obras de arte de las que difícilmente se pudo seguir el proceso que las catalogó como artísticas. Sin sospecharlo, las distinciones artísticas ya están allí, aunque no gratuitamente. Y el apartado anterior ha servido ya para indicarnos las batallas encarnizadas protagonizadas por dos reparticiones de lo sensible.

La contundente asignación de estatutos que se juega en la repartición de lo sensible es determinante para la idea que se tome de, por ejemplo, las categorías estéticas (lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco). Las posturas de lo visible, de lo dicho, de lo palpable y hasta de lo deseable se distribuyen en regímenes estéticos distintos uno del otro. El régimen mimético (Platón y el mundo como copia de la copia. Rancière también le llama régimen ético (2000: 27) en el sentido en el que lo ve dominado por la pregunta sobre el

⁵² “No hay siempre política, aunque siempre haya formas de poder. Del mismo modo, no hay siempre arte, aunque siempre haya poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza”.

grado de verdad que tienen las imágenes); el régimen representativo de las artes (las maneras de hacer, *poiesis*, obligan a diferenciar las bellas artes de las artes (Rancière, 2000: 30), y a asociarlas con las ocupaciones sensibles); por último está el régimen estético. Propio de la edad moderna, este régimen estético identifica al arte en su singularidad, al tiempo que lo deslinda de toda regla específica. Estamos ante el origen de la problemática de la definición del arte, que aún hoy nos compete. El régimen estético del arte destruye la singularidad que los anteriores regímenes querían ver en él, para así no depender de ningún criterio pragmático y singular en su definición (Rancière, 2000: 32-33). Por tanto, la confusión especial de la edad moderna encuentra su figura en la duda que se pregunta por qué un objeto cualquiera puede ser arte.

El problema de la definición de arte no sólo se centra en la distinción de lo que tiene el derecho a pertenecer a él, sino también en la queja que recibe por aceptar todo en su seno: Bicicletas (Duchamp, 19), Silla de grasa (Joseph Beuys, 1963), Mesa de ping-pong con estanque (Gabriel Orozco, 1998). No precisamos de más ejemplos para confirmar el malestar que se tiene para con “ese” arte.

Ahora bien, las preguntas o reclamos dirigidos al arte tienen incluida en su formulación el tipo de respuesta que esperan. En otras palabras, parten de esquemas descriptivos que sostienen aquello de lo que desean ampliar su conocimiento. Así, Rancière observará allí regímenes que definen lo que puede ser vinculado al arte, donde arte deja de significar maneras específicas del hacer para convertirse en formas del ser (2000: 14). Si la estética tenía la función disciplinaria determinante de las cosas del arte, eso era posible debido al régimen particular que la describía. Como régimen, la estética cumple un papel apriorístico sobre lo que va a ser denominada como arte. A partir de esta noción es dado, asegura Rancière (2000: 14), hablar de “prácticas estéticas” entendidas como formas de

visibilidad no del arte, sino de las prácticas artísticas. Arte y estética estarán, por tanto, en la posición auspiciante de todo lo que se pensará como artístico. Y, previamente, estructurarán las divisiones desde donde serán percibidas las maneras del hacer calificadas como artísticas.

Ahora bien, las divisiones que la estética o el arte crean como regímenes tienen un lugar hacia el cual dirigirse. Y la razón está en que pierde sentido una teoría estética vinculada, en exclusiva, con los “hacedores de obras de arte” y ceñidos, ambos, a un contexto inerme frente a las estructuras sociales. Por tanto, las estructuras que el arte y la estética procuran para lo que será dado a percibir como arte son inscritas en el ámbito de la comunidad (Rancière: 2000: 16).

El arte, la estética y la política sólo tendrán relación en la medida en que converjan en la división de lo sensible, ya sea en los movimientos de los cuerpos en las reparticiones de lo visible y lo invisible, o en las funciones de la palabra.



CONCLUSIÓN

EL MONTAJE ESTÉTICO DE LA VIDA

Antonin Artaud expresó en su artículo “Le théâtre et la culture” de 1964 que en México no había arte (Artaud, 2007: 17). Para él no había acción desinteresada en las actividades artísticas de esos años. Y, sin embargo, todo era cultura. A diferencia de la idea inerte que el mundo occidental tiene del arte, para el teórico del teatro de la crueldad, en el mundo de los mexicanos no había arte y, pese a ello, todo en él era perpetua exaltación.

El mundo desinteresado, es decir, incapaz de violentar su realidad con las impresiones tomadas de un acto artístico, se cubre los ojos y no cesa de sentirse como en un sueño donde toda su atención es introspectiva. Artaud no soportaba esa cultura fría y “estetizada”, sin espacio teatral abierto que permitiera exponer los modelos escultóricos de la misma experiencia diaria. Jamás esperó que de ese mundo alguna vez el lenguaje teatral tocara en lo más profundo de la vida.

Para evitar extraer de la desaparición del teatro del ámbito social una visión romántica, es necesario tener presente la idea de un teatro grave. Un teatro embarneado con los mecanismos crueles y violentos de la realidad, donde la materia del espectáculo sea nuestras certezas y sueños.

En ese sentido, el ensamble asistido por la estética y la política bien puede representar la idea del teatro del mundo: comunitario y cruel a la vez. Los debates de la sociedad artística no intentan, en modo alguno, ser ejemplos de moderación. Todo lo contrario. Cuando se tiene en litigio el derecho para seguir nombrando e instalando en nuestra realidad las palabras, es imposible contenerse en las formas de cordialidad.

Las formas violentas a las que aluden Artaud y Rancière son las escenas virtuosas del teatro. « Elles se proposent d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective » (Rancière, 2008 : 14). Aquí, lo paradójico vuelve a dar sentido a la conjunción del mundo político con el del arte. El espectador debe asistir al teatro para dejar de serlo; el artista, por su parte, abandona la soledad de su estudio en la medida en que crea; el político podrá estar seguro de hacer política cuando de su boca salgan las palabras que no se esperan, que no tienen respaldo ni en el derecho positivo ni en el consuetudinario. En todos esos casos se desprende una emancipación de los esquemas que les proporcionan la comodidad de la aceptación.

Ha sido uno de nuestros propósitos a lo largo de este trabajo exponer el intento de Rancière de hacer de su teoría la promesa de la nueva ignorancia, lo que debe entenderse como la suspensión de los órdenes de lo sensible, no por algo mejor, sino simplemente por cambiar. Una promesa menos ambiciosa que la del “arte por el arte” o la del arte comprometido con la masa, pero que, con absoluta certeza, sostiene la historicidad de nuestro género.

En ese sentido, la dinámica de la que participan la estética y la política recibe, a nuestro modo de ver, una mayor claridad si se asegura la misma capacidad en ambas para modificar las estructuras que, a primera vista, no les incumbe. Sólo si a las formas del arte se les deja idénticas a las formas de la construcción práctica (sensible) del mundo, la

imagen de un ser humano trágicamente dividido en dos esferas (artística y política) perderá fuerza en favor de otra imagen. Esa otra imagen es la de la autonomía contradictoria o paradójica, que encarna nuestra condición vulnerable y vertebral en tanto individuos dotados de palabra.

Para finalizar, es pertinente sostener la preferencia de Jacques Rancière sobre la idea de una promesa sin deslumbramientos, pues de lo contrario la política y la estética tienen prometido su propia supresión (Rancière, 2004: 169). Por más extraño que parezca, es sólo en el seno de esta mecánica autodestructiva donde adquirimos, los seres humanos, la capacidad de descubrir lo reservado, de otorgar voz a lo vedado, de crear lo jamás imaginado. Es, por tanto, la propuesta de Jacques Rancière una emancipación sin intención, al interior de la cual el arte y la política no perderán nunca su pureza.



APÉNDICE

LA ESTÉTICA COMO POLÍTICA

(Traducción)

LA ESTETICA COMO POLITICA

“L’esthétique comme politique”, en *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pp. 31-63.

Una misma aseveración se asoma hoy por todas partes: se dice que hemos acabado con la utopía estética, es decir con la idea de cierta radicalidad del arte y su capacidad de llevar a cabo una transformación absoluta de las condiciones de la existencia colectiva. Esta idea es leña en la hoguera de las grandes polémicas en las que se acusa el desastre del arte, nacido de su compromiso con las promesas falaces del absoluto filosófico y de la revolución social. Si dejamos a un lado estas querellas mediáticas, podemos distinguir dos grandes concepciones de un presente “post-utópico” del arte.

La primera actitud corresponde sobre todo a los filósofos o a los historiadores del arte. Se centra en pretender aislar la radicalidad de la investigación y de la creación artísticas de las utopías estéticas de la vida nueva que las han comprometido, sea en el marco de los grandes proyectos totalitarios, sea en la estetización mercantil de la vida. Esta radicalidad del arte es entonces una potencia única por lo que respecta a su presencia, su surgimiento y su inscripción, capaz de desgarrar el carácter ordinario de la experiencia. Esta potencia se suele pensar bajo el concepto kantiano de lo “sublime” en tanto presencia heterogénea e irreductible en el corazón de lo sensible de una fuerza que lo sobrepasa.

Pero esta referencia puede a su vez interpretarse de dos maneras. La primera ve en la potencia singular de la obra la instauración de una vida colectiva anterior a cualquier

forma política particular. Éste era, por ejemplo, el sentido de la exposición que organizó Thierry de Duve en Bruselas en el año 2001, una exposición cuyo título *Voici* (“*He aquí*”) estaba a su vez dividido en tres secciones: *Me voici*, *Vous voici*, *Nous voici* (“*Aquí estoy*”, “*Aquí estan*”, “*Aquí estamos*”). La clave de interpretación de todo el montaje estaba dada en un cuadro de Edouard Manet, el supuesto padre de la “modernidad” pictórica: en este caso no se eligió *Olympia* o *La comida en el césped* (*Le déjeuner sur l’herbe*), sino una obra de juventud, el *Cristo muerto*, en el que imita a Francisco Ribalta. Este Cristo que lleva los ojos abiertos, resucitados de la muerte de Dios, hacía del poder de presentación del arte el sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana. Este poder de encarnación confiado al mismo gesto de enseñar se mostraba a su vez igualmente transmisible a un paralelepípedo de Donald Judd o a un mostrador de barras de mantequilla de la República Democrática de Alemania de Joseph Buys, a una serie de fotografías de un bebé hechas por Philippe Bazin o a los documentos relativos al museo ficticio de Marcel Broodthaers.

La otra manera radicaliza al contrario la idea de lo “sublime” como una brecha irreductible entre la idea y lo sensible. Así, Lyotard confía al arte moderno la misión de dar testimonio de lo que es impresentable. La singularidad del surgimiento es, pues, una presentación negativa. El relámpago de colores que rompe la monocromía de un cuadro de Barnett Newman, la palabra desnuda de un Celan o un Primo Levi son, para él, ejemplos modélicos de estas inscripciones. La mezcla de lo abstracto con lo figurativo en estos cuadros trans-vanguardistas o el caos de aquellas instalaciones que juegan con la imposibilidad de discernir entre las obras de arte o los objetos o iconos del comercio representan, al contrario, la realización nihilista de la utopía estética.

Resulta sencillo vislumbrar la idea común a estas dos visiones. A través de la oposición del poder cristiano de la encarnación del verbo y de la prohibición judía de la representación, de la hostia eucarística y de la zarza ardiente como mosaico, lo que se ve es que es el surgimiento fulgurante y heterogéneo de la singularidad de la forma artística lo que exige un sentido de comunidad. Pero esta comunidad se yergue sobre las ruinas de las expectativas de emancipación política con las que el arte moderno ha podido vincularse. Es, pues, una comunidad ética que revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva.

Si esta postura goza de cierta adhesión entre los filósofos, es otra la que se plasma hoy con cierta facilidad entre los artistas y los profesionales de las instituciones artísticas: conservadores de museos, directores de galerías, curadores o críticos. En vez de oponer a la radicalidad artística con la utopía estética, tienden a ponerlas también a distancia. De esta forma, las reemplaza por la afirmación de un arte que se vuelve modesto, no sólo por lo que respecta a su capacidad de transformar el mundo, sino también por lo que concierne la afirmación de la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos e imágenes que conforman el mundo común ya determinado, o la creación de situaciones aptas para modificar nuestras miradas y nuestras actitudes con respecto a este entorno colectivo. Estas micro situaciones, apenas desfasadas con respecto a las de la vida ordinaria y presentadas de un modo más irónico y lúdico que crítico y denunciador, apuntan a crear o recrear vínculos entre los individuos, a suscitar nuevos modos de confrontación y de participación. Tal es, por ejemplo, el principio del así llamado arte relacional: a la heterogeneidad radical del golpe al *aistheton* que ve Lyotard en la tela de Barnett Newman se opone de forma ejemplar la práctica de alguien como Pierre Huyghe, quien pone en una

pancarta publicitaria, en vez de la publicidad esperada, la fotografía ampliada del lugar y de sus usuarios.

No quiero aquí pronunciarme a favor de una u otra actitud. Más bien pretendo interrogarme sobre aquello que atestiguan y lo que las hace posibles. Son, en efecto, dos esquilas de una alianza rota entre radicalidad artística y radicalidad política, una alianza cuyo término hoy sospechado de estética es el nombre propio. No voy, pues, a intentar desempatar estas dos posturas de hoy, sino reconstituir la lógica de la relación “estética” entre arte y política de la que derivan. Para ello me apoyaré en lo que tienen en común estas dos puestas en escena aparentemente antitéticas de un arte “post-utópico”. A la utopía denunciada, la segunda opone las formas modestas de una micropolítica a menudo muy próxima a las políticas de “proximidad” preconizadas por nuestros gobiernos. La primera, al contrario, le opone una potencia del arte vinculada con su distancia con respecto a la experiencia ordinaria. Tanto la una como la otra, sin embargo, reafirman una misma función “comunitaria” del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de repartición del mundo común. La estética de lo sublime inscribe al arte bajo el signo de la deuda inmemorial para con un Otro absoluto. Pero le confiere una misión histórica, confiada a un sujeto nombrado “vanguardia”: conformar un tejido de inscripciones sensibles en ruptura absoluta con el mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relacional, en cambio, rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte, como los sueños de transformación de la vida por el arte, aunque reafirma una idea esencial de la primera: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar materialmente y simbólicamente el territorio de lo común. Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento de la película en las formas espacializadas de la instalación museográfica, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del

teatro y de la danza van en el mismo sentido: el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las distintas artes, de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte en tanto manera de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, la imágenes, los espacios y los tiempos.

La expresión “arte contemporáneo” es en sí un testimonio de esta desespecificación. Lo que se ataca o defiende bajo este nombre no es en absoluto una tendencia común que serviría para caracterizar hoy las distintas artes. En todos los argumentos que se intercambian al respecto casi nunca aparece la menor referencia a la música, a la literatura, al cine, a la danza o a la fotografía. Estos argumentos apuntan casi todos hacia un objeto que podríamos definir de la siguiente manera: lo que viene en lugar de la pintura, es decir estas combinaciones de objetos, de fotografías, de dispositivos de video, de computadoras y, eventualmente, de *performances* que ocupan los espacios donde antaño se veían retratos colgados de las paredes. Sin embargo, sería una injusticia acusar la “parcialidad” de estas argumentaciones. De hecho, el “arte” no es el concepto común que unifica las distintas artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y “pintura” no es sólo el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exhibición, de una forma de visibilidad del arte. Así, “arte contemporáneo” es el nombre que designa propiamente el dispositivo que llega a ocupar el mismo lugar y a desempeñar la misma función.

Lo que designa lo específico del “arte” es el hecho de recortar un espacio de presentación por medio del cual las cosas del arte se identifican como tales. Y lo que vincula la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio-tiempo, de un sentimiento de expectación con respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político de entrada por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. Tampoco es

político por el modo con el que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la desviación por la que opta con respecto a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en la que recorta este tiempo y puebla este espacio. Se trata ahí de dos transformaciones de esta función política que nos proponen las figuras a las que hacía referencia. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo opone dos regímenes de sensibilidad. En el arte “relacional”, la construcción de una situación indecisa y efímera recurre a un desplazamiento de la percepción, un paso del estatuto de espectador, una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte estriba en operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y allí es por donde el arte toca a la política.

En efecto, la política no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, la acción de recortar una esfera particular de experiencia, de objetos que se pretende hacer pasar por comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos que se consideran capaces de designar esos objetos y argumentar sobre ellos. Intenté mostrar en otra parte cómo la política era el conflicto mismo que atañe a la existencia de ese espacio, a la designación de objetos como de la competencia de lo común y de sujetos como seres dotados de la capacidad de una palabra común⁵³. El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee la palabra que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal sólo tiene la voz que señala los gozos y penas. Pero entonces todo estriba en saber quién posee la palabra y quién sólo posee la voz. Desde siempre el rechazo de considerar algunas categorías de personas como seres políticos ha pasado por el rechazo de considerar los sonidos articulados por ellas como discurso. O

⁵³ Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995 y *Aux bords du politique*, Gallimard, 2004 (trad. esp. *En los bordes de lo político*)

bien ha pasado por la constatación de su incapacidad material para ocupar el espacio-tiempo de las cosas políticas. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otra parte que no sea su trabajo. Esta “otra parte” donde *no pueden* estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La “ausencia de tiempo” es, en realidad, lo prohibido naturalizado, inscrito en las formas mismas de la experiencia sensible.

La política cobra existencia cuando los que “no tienen” tiempo toman ese tiempo necesario para posicionarse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite una palabra que enuncia elementos pertenecientes al ámbito común y no solamente una voz que expresa el dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y de las identidades, esta acción de recortar y recortar de nuevo los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que llamo la repartición de lo sensible⁵⁴. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo que tiene en común una comunidad, en introducir allí sujetos y objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en lograr que se oigan como dotados de palabra los que antes sólo eran considerados como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disenso constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de movilización de las masas designadas por Benjamin como “estetización de la política”.

La relación entre estética y política es entonces más específicamente la relación entre esta estética de la política y la “política de la estética”, es decir la forma en la que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en persona en la repartición de lo sensible y en su reconfiguración, de la que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, elementos de lo común y de lo singular. Sea o no utopía, la tarea que el filósofo le confiere

⁵⁴ J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

al cuadro “sublime” del pintor abstracto, colgado solitariamente de una pared blanca, o la que el curador de una exposición da a la instalación o a la intervención del artista relacional se inscriben en la misma lógica: la de una “política” del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial. El primero valora la soledad de una forma sensible heterogénea, el segundo el gesto que dibuja un espacio común. Pero estas dos maneras de vincular la constitución de una forma material con la de un espacio simbólico son tal vez las dos piezas astilladas de una misma configuración original, por lo cual se vincula lo que es propio al arte con cierta manera de ser de la comunidad.

Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de las cuales se trataría de preguntarse si *deben* ser puestas en relación. Son dos formas de repartición de lo sensible colgadas, tanto la una como la otra, de un régimen específico de identificación. No hay siempre política, aunque siempre haya formas de poder. Del mismo modo, no hay siempre arte, aunque siempre haya poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. La *República* de Platón deja ver claramente este carácter condicional del arte y de la política. A menudo se ha visto en la célebre exclusión de los poetas la marca de una proscripción política del arte. Pero la misma política se ve excluida por el gesto de Platón. La misma repartición de lo sensible aparta a los artesanos de una escena política donde harían *otra cosa* que su trabajo y a los poetas y actores de la escena artística donde podrían encarnar *otra* personalidad, distinta de la suya. El teatro y la asamblea son dos formas solidarias de una misma repartición de lo sensible, dos espacios de heterogeneidad que Platón debe repudiar al mismo tiempo para constituir su República como la vida orgánica de la comunidad.

Así, arte y política están vinculados más allá de sí mismos como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Platón excluye al

mismo tiempo la democracia y el teatro para lograr una comunidad ética, una comunidad sin política. Tal vez los debates de hoy sobre lo que debe ocupar el espacio museográfico revelen una forma alterna de solidaridad entre la democracia moderna y la existencia de un espacio específico: ya no la concentración de las masas alrededor de la acción teatral, sino el espacio silencioso del museo en el que la soledad y la pasividad de los transeúntes se encuentran con la soledad y la pasividad de las obras de arte. La situación del arte hoy podría acaso constituir una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares que corresponden por derecho al arte y su contrario aparente: la implicación del arte en la constitución de las formas de la vida común.

Para entender esta aparente paradoja que une la “politicidad” del arte a su propia autonomía, resulta útil mirar hacia atrás para examinar una de las primeras formulaciones de la política inherente al régimen estético del arte. Al final de la décimoquinta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en 1795, Schiller construye un guión de exposición que pone en clave de alegoría un estatuto del arte y de su política. Nos instala imaginariamente en frente de una estatua griega conocida como la Juno Ludovisi⁵⁵. La estatua es, dice, una “libre apariencia”, encerrada en sí misma. La expresión evoca para un oído moderno el *self-containment* celebrado por Clement Greenberg. Pero este “encierro sobre sí misma” resulta ser un poco más complicado de lo que podría desear el paradigma modernista de autonomía material de la obra. No se trata aquí ni de afirmar el poder ilimitado de creación del artista ni de demostrar los poderes específicos de un *medium*. O, diremos más bien, el *medium* que se pone en juego no es la materia sobre la cual el artista trabaja. Es un medio sensible, un *sensorium* particular, ajeno a las formas ordinarias de la

⁵⁵ Para las referencias y citas a esta carta, tomo como punto de referencia la siguiente edición española: Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, estudio introductorio de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca, 2ª reimpr., Barcelona, Anthropos, 2005. (NdT)

experiencia sensible. Sin embargo, este *sensorium* no se identifica ni a la presencia eucarística del *he aquí* ni al relámpago sublime del *Otro*. Lo que la “libre apariencia” de la estatua griega manifiesta es la característica esencial de la divinidad, su “ociosidad” o “indiferencia”. Lo propio de la divinidad es no querer nada y encontrarse libre de la preocupación de proponer metas y llevarlas a buen término. Y la especificidad artística de la estatua estriba justamente en esta ausencia de voluntad. Frente a la diosa ociosa, el espectador se halla en persona en un estado que Schiller define como el del “libre juego”.

Si la “libre apariencia” evocaba en primer lugar la autonomía tan entrañable para el modernismo, este “libre juego” seduce de entrada a los oídos posmodernos. Sabemos todos qué lugar ocupa el concepto de juego en las propuestas y las legitimaciones del arte contemporáneo. El juego representa allí la distancia que se toma con respecto a la creencia modernista en la radicalidad del arte y en sus poderes de transformación del mundo. En todas partes están lo lúdico y lo humorístico bajo los reflectores para caracterizar un arte que habría desaparecido las oposiciones: la gratuidad de la diversión y la distancia crítica, el *entertainment* popular y la deriva situacionista. Ahora bien, la puesta en escena de Schiller nos lleva más allá de esta visión desencantada del juego. El juego es, como nos dice Schiller, la humanidad misma del hombre: “El hombre sólo es enteramente hombre cuando juega”⁵⁶. Y prosigue asegurándonos que esta aparente paradoja es capaz de sostener “todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir”⁵⁷. ¿Cómo entender entonces que la actividad “gratuita” del juego sea capaz de fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y la construcción de las formas de una nueva vida colectiva?

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 241.

⁵⁷ *Ibid.* (NdT)

Empecemos por el principio. Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte, es decir una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte. La misma estatua de la misma diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de forma distinta según el régimen de identificación en el que se capta. Existe primero un registro en el que es exclusivamente comprendida como una *imagen* de la divinidad. Su percepción y el juicio acerca de ella son entonces subsumidos bajo las siguientes preguntas: ¿Se pueden hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad hecha imagen es entonces una verdadera divinidad? Si sí, ¿ha sido hecha imagen del modo en que debe serlo? En este régimen no hay arte propiamente dicho, sino imágenes que se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y de la colectividad. He aquí por qué propuse llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de las imágenes.

Se encuentra después un régimen que libera a la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad a la que representa y sobre su fidelidad respecto al modelo. Este régimen incluye a las estatuas de diosas o las historias de príncipes en una categoría específica, la de las imitaciones. La *Juno Ludovisi* es allí el producto de un arte, la escultura, que merece este nombre por una doble causa: porque impone una forma a una materia y porque es la puesta en obra de una representación –la constitución de una apariencia verosímil que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular, dotada de rasgos de carácter específicos. La estatua es una “representación”. Es vista a través de toda una rejilla de reglas expresivas determinando el modo en el que la habilidad del escultor, que moldea la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de

artista para dar a las figuras que convienen las formas de expresión convenientes. Llamo a este régimen de aplicación un régimen representativo de las artes.

La *Juno Ludovisi* de Schiller, pero también el *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman o las instalaciones y *performances* del arte relacional pertenecen a otro régimen al que llamo régimen estético del arte. En este régimen, la estatua de Juno no recibe su propiedad de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones de la representación; la recibe de su pertenencia a un *sensorium* específico. La propiedad de ser una cosa del arte se refiere aquí no a una distinción entre los modos del *hacer*, sino a una distinción entre los modos del *ser*. Pues es eso lo que quiere decir “estética”: la propiedad de ser del arte en el régimen del arte ya no depende de criterios de perfección técnica, sino de la asignación de cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una “libre apariencia”. De este modo, se opone doblemente a su estatuto representativo: no es una apariencia que refiera a una realidad que le serviría de modelo; y no es tampoco una forma activa impuesta a una materia pasiva. Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcada por estas dualidades. Se entrega en una experiencia específica que interrumpe momentáneamente las conexiones ordinarias no sólo entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, entre actividad y pasividad, entre raciocinio y sensibilidad.

Y es precisamente esta forma nueva de repartición de lo sensible que Schiller resume en el término “juego”. Reducido a su definición mínima, el juego es la actividad que no tiene otro fin que sí misma, que no se propone ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Ésta se caracteriza en efecto por una doble

suspensión: una suspensión del poder cognoscitivo del raciocinio que determina los datos sensibles según sus categorías, y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El “libre juego” de las facultades –intelectual y sensible— no es solamente una actividad sin fin, es una actividad equivalente a la inactividad. De entrada, la “suspensión” que el jugador opera, con respecto a la experiencia ordinaria, está relacionada con otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes frente a la aparición de la obra “ociosa”, de la obra que, como la diosa, debe su perfección inédita al hecho de que la voluntad se retiró de su apariencia. En suma, el “jugador” está allí sin hacer nada delante de esa diosa que tampoco hace nada, y la misma obra del escultor se halla absorbida en este círculo de una actividad inactiva.

Ahora bien, ¿por qué esta suspensión funda al mismo tiempo un nuevo arte de vivir, una nueva forma de la vida común? Dicho de otro modo: ¿En qué una determinada “política” es consubstancial a la definición misma de la especificidad del arte en ese régimen? La respuesta, en su forma más general, se enuncia del siguiente modo: porque define las cosas del arte por su pertenencia a un *sensorium* distinto al de la dominación. En el análisis kantiano, el libre juego y la libre apariencia suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Estas propuestas filosóficas kantianas son traducidas por Schiller, en el contexto de la Revolución francesa, en propuestas antropológicas y políticas. El poder de la “forma” sobre la “materia” es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el “juego” y la “apariencia” fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición de la forma inteligente y de la materia sensible que es propiamente la diferencia de dos humanidades.

Y aquí es donde toma todo su sentido la ecuación que hace del hombre jugador el hombre verdaderamente humano. La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Simétricamente, la libre apariencia se opone a la coacción que relaciona la apariencia con una realidad. Estas categorías –apariencia, juego, trabajo— son propiamente categorías de repartición de lo sensible. En efecto, inscriben en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas de la dominación o de la igualdad. En la República platónica, no había más “libre apariencia” en el poder del *mimético* que posibilidad de libre juego para el artesano. No hay apariencia sin realidad que sirva para juzgarla, ni tampoco gratuidad del juego que sea compatible con la seriedad del trabajo. Estas dos prescripciones estaban íntimamente ligadas la una con la otra y definían de forma conjunta una repartición de lo sensible que excluía a la vez la política y el arte en beneficio de la sola dirección ética de la comunidad. En términos más generales, la legitimidad de la dominación siempre se ha basado en la evidencia de una división sensible entre humanidades distintas. Evocaba más arriba la afirmación de Voltaire: la gente común no tiene los mismos sentidos que la gente refinada. El poder de las élites era entonces el de los sentidos educados sobre los sentidos en bruto, de la actividad sobre la pasividad, de la inteligencia sobre la sensación. Las formas mismas de la experiencia sensible estaban encargadas de identificar la diferencia de las funciones y de los lugares con una diferencia de naturalezas.

Lo que la libre apariencia y el libre juego estéticos recusan es esta repartición de lo sensible que identifica el orden de la dominación con la diferencia de dos humanidades. Manifiestan una idea de libertad y una igualdad del sentir que, en 1795, pueden estar opuestos a las que la Revolución francesa había querido encarnar bajo el reinado de la Ley. El reinado de la Ley, en efecto, es aún el reinado de la forma libre sobre la materia esclava,

del Estado sobre las masas. Para Schiller, la Revolución devino en terror porque siempre obedecía al modelo de la facultad intelectual activa que constreñía la materialidad sensible pasiva. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se plantea entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible en sí y ya no solamente de las formas del Estado.

Así, pues, es en tanto forma de experiencia autónoma como el arte linda con la repartición de lo sensible. El régimen estético del arte instituye la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política de un modo que recusa de antemano cualquier forma de oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte de museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esta autonomía del *hacer* artístico que el modernismo ha venido celebrando. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que surge como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.

No hay, por lo tanto, ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Los dos siglos que nos separan de Schiller han puesto de manifiesto lo contrario: es en función de su pureza que la materialidad del arte ha podido irse proponiendo como la materialidad anticipada de una configuración alterna de la comunidad. Si los creadores de las formas puras de la pintura llamada abstracta han logrado transformarse en artesanos de la nueva vida soviética, no es por sumisión circunstancial a una utopía externa. Es porque la pureza no figurativa del cuadro —la victoria que representa de lo plano sobre la ilusión tridimensional— no significaba lo que se quiso hacerle significar: la concentración del arte pictórico sobre su único material. Al contrario, ponía de relieve la pertenencia del nuevo

gesto pictórico a una superficie/interfaz⁵⁸ donde arte puro y arte aplicado, arte funcional y arte simbólico fusionaban, donde la geometría del ornato se volvía símbolo de la necesidad interior y donde la pureza de las líneas se convertía en el instrumento de constitución de un telón de fondo nuevo para la vida, susceptible de transformarse en telón de fondo de la vida nueva. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmé, confiaba a la poesía la tarea de organizar una topografía alterna de las relaciones comunes, por medio de la preparación de las “fiestas del porvenir”.

No hay conflicto entre pureza y politización. Pero es necesario comprender de forma correcta lo que significa “politización”. Lo que la experiencia y la educación estéticas prometen no es que las formas del arte ofrezcan apoyo para la causa de la emancipación política. Es una política que les es propia, una política que opone sus propias formas a las que construyen las invenciones disensuales de los sujetos políticos. De ahí que esta “política” debería tal vez recibir más bien el nombre de metapolítica. La metapolítica es en términos generales el pensamiento que pretende acabar con el disenso político cambiando de escenario, pasando de las apariencias de la democracia y de las formas del Estado al infra-escenario de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que la fundan. Durante más de un siglo, el marxismo ha venido representando la forma acabada de la metapolítica al remitir las apariencias de la política a la verdad de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción y al prometer, en lugar de las revoluciones políticas que cambian sólo la forma de los Estados, una revolución del modo de producción de la vida material en sí. Pero la revolución de los productores a su vez sólo puede pensarse con base en una revolución ya presente en la idea misma de revolución, en la idea de una

⁵⁸ El francés permite el juego de palabra *surface/interface* que en español desaparece (NdT).

revolución de las formas de la existencia sensible opuesta a la revolución de las formas del Estado. Y ésta es, pues, una forma particular de la metapolítica estética.

No hay conflicto entre la pureza del arte y esta política. Pero sí lo hay en el seno mismo de la pureza, en la concepción de esta materialidad del arte que anticipa otra configuración de lo común. También Mallarmé da de ello testimonio. Por un lado, el poema tiene para sí la consistencia de un bloque sensible heterogéneo. Es un volumen encerrado sobre sí mismo que refuta materialmente el espacio “parecido a sí” y el “chorro de tinta del periódico”. Por el otro, tiene la inconsistencia de un gesto que se disipa en el acto mismo que instituye un espacio común a la manera de los fuegos artificiales de la Fiesta nacional. Es un ceremonial de comunidad, comparable con el teatro antiguo o con la misa cristiana. Por un lado, pues, la vida colectiva por venir está cercada por el volumen resistente de la obra de arte; por el otro, se actualiza gracias al movimiento evanescente que dibuja un espacio común alterno.

Y si no existe contradicción entre el arte por el arte y el arte político, es tal vez porque la contradicción está alojada en niveles más profundos, en el corazón mismo de la experiencia y de la “educación” estéticas. En este punto, de nuevo, el texto schilleriano ilumina la lógica de todo un régimen de identificación del arte y de su política, la que traduce aún hoy la oposición de un arte sublime de las formas y de un arte modesto de los comportamientos y de las relaciones. El guión schilleriano nos deja ver cómo los dos opuestos son contenidos en el mismo núcleo inicial. Por un lado, en efecto, la libre apariencia es la potencia de un sensible heterogéneo. La estatua, como divinidad, se yergue ociosa frente al sujeto, es decir ajena a todo *querer*, a toda combinación de medios y de fines. Está encerrada sobre sí misma, es decir inaccesible para el pensamiento, los deseos o los fines del sujeto que la contempla. Y es solamente por esta extrañeza, por esta

indisponibilidad radical por lo que lleva la marca de una plena humanidad del hombre y la promesa de una humanidad por venir, finalmente otorgada a la plenitud de su esencia. El sujeto de la experiencia estética recibe la promesa de la posesión de un mundo nuevo por medio de esta estatua que no puede poseer de ninguna manera. Y la educación estética que suplirá a la revolución política es una educación por la singularidad de la libre apariencia, por la experiencia de imposición⁵⁹ y de pasividad que impone.

Pero, por otro lado, la autonomía de la estatua es la del modo de vida que en ella se expresa. La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es en efecto un resultado: ella es la expresión del comportamiento de la comunidad de la que se originó. Goza de libertad porque es la expresión de una comunidad libre. Sólo que esta libertad ve su sentido invertirse: una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, que no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión. En esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su autor, porque éste, al esculpirla, no hacía una “obra de arte”, sino que traducía en la piedra la creencia común de una comunidad, idéntica a su manera de ser. Entonces lo que promete la interrupción presente de la libre apariencia es una comunidad que será libre en la medida en la que ella tampoco experimentará estas separaciones, en la que ella tampoco experimentará al arte como una esfera separada de la vida.

Así, la estatua lleva en sí una promesa política porque es la expresión de una repartición de lo sensible específica. Pero esta repartición se entiende de dos maneras opuestas según el modo en el que se interpreta esta experiencia: por un lado, la estatua es promesa de comunidad porque es arte, porque es el objeto de una experiencia específica e

⁵⁹ En francés “impossession” no es una palabra reconocida por el *Trésor de la langue française* (TLF), por lo cual, así como el autor optó por un neologismo, así correspondemos con “imposición”, neologismo de significado relativamente transparente.

instituye así un espacio común específico, aislado. Por el otro lado, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa sólo una forma de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna separación en esferas de experiencia específicas. La educación estética es entonces el proceso que cambia la soledad de la libre apariencia en realidad vivida y transforma la “ociosidad” estética en actuar de la comunidad viviente. La estructura misma de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller señala este deslizamiento de una racionalidad a otra. Si las primeras y segundas partes insistían en la autonomía de la apariencia y en la necesidad de proteger la “pasividad” material contra las empresas del raciocinio dominador, la tercera nos describe a la inversa un proceso de civilización en el que el goce estético es el de una dominación de la voluntad humana sobre una materia que contempla como el reflejo de su propia actividad.

La política del arte en el régimen estético del arte, o más bien su metapolítica, se ve determinada por esta paradoja fundacional: en este régimen, el arte es arte siempre y cuando es también no-arte, otra cosa que no sea arte. Por lo tanto, no necesitamos imaginar algún fin patético de la modernidad o una alegre explosión de la posmodernidad que llegase a poner fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay tal ruptura posmoderna. Hay, en cambio, una contradicción originaria y siempre en acción. La soledad de la obra lleva en sí una promesa de emancipación. Pero la realización de la promesa, es la supresión del arte como realidad aislada, su transformación en un modo de vida.

La “educación” estética se separa, a partir del mismo núcleo fundamental, en estas dos figuras que atestiguan aún la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por el filósofo y la propuesta de relaciones novedosas e interactivas hecha por el artista o el curador de nuestras exposiciones contemporáneas. Por un lado encontramos el proyecto de

revolución estética donde el arte deviene en una forma de la vida, suprimiendo su diferencia como arte. Por el otro está la figura resistente de la obra, donde la promesa política se encuentra preservada de forma negativa: por la separación entre la forma artística y las demás formas de vida, pero también por la contradicción interna a esta forma.

El guión de la revolución estética se propone transformar el *suspens* estético de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación. Esta proposición opone revolución a revolución: a la revolución política concebida como revolución del Estado, que en los hechos prorroga la separación de las humanidades, contrapone la revolución como formación de una comunidad del sentir. Es la fórmula matricial que resume el célebre *Programa sistemático más antiguo del idealismo alemán* redactado de forma conjunta por Hegel, Schelling y Hölderlin. Este programa opone al mecanismo muerto del Estado la potencia viva de la comunidad alimentada por la encarnación sensible de su idea. Pero la oposición demasiado sencilla de lo muerto y lo vivo opera en realidad una doble supresión. Por un lado, hace que se desvanezca la “estética” de la política, la práctica de la disensualidad política. Propone en su lugar la formación de una comunidad “consensual”, es decir no una comunidad en la que todo el mundo esté de acuerdo, pero sí una comunidad realizada como comunidad del sentir. Pero para esto es necesario transformar también el “libre juego” en su opuesto, en la actividad de un espíritu conquistador que suprime la autonomía de la apariencia estética transformando toda apariencia sensible en manifestación de su propia autonomía. La tarea de la “educación estética”, pregonada por el *Programa*, es lograr que las ideas se vuelvan sensibles y hacer de ellas el sustituto de la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y creencias comunes, compartidas por la élite y por el pueblo. El programa “estético” es entonces propiamente el de una metapolítica, que se propone efectuar en verdad y en el

orden sensible una tarea que la política jamás podría llevar a cabo más que en el orden de la apariencia y de la forma.

Lo sabemos todos: este programa no sólo ha servido para definir una idea de la revolución estética, sino también una idea de la revolución a secas. Aun sin haber tenido la oportunidad de leer ese borrador olvidado, Marx pudo, medio siglo más tarde, transponerlo de forma exacta en el guión de la revolución ya no política sino humana, esta revolución que tenía también que llevar a su término a la filosofía suprimiéndola y dar al hombre la posesión del lo que sólo había tenido la apariencia. De un golpe, Marx proponía la nueva identificación duradera del hombre estético: el hombre productor que produce al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en el seno de las cuales los primeros son producidos. Es con base en esta identificación que la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron coincidir en los años veinte y concordar con el mismo programa: la supresión de forma conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de las formas de vida y de los edificios de la vida nueva.

Sería sin embargo demasiado simplista reducir esta figura de la revolución estética a la catástrofe “utópica” y “totalitaria”. El proyecto del “arte convertido en forma de vida” no se limita al programa de “supresión” del arte, un tiempo pregonado por los ingenieros constructivistas y los artistas futuristas o suprematistas de la revolución soviética. Es consubstancial al régimen estético del arte. Inspira ya, a través del sueño de una Edad Media artesanal y comunitaria, a los artistas del movimiento Arts and Crafts. Se extiende entre los artistas del movimiento de las Artes decorativas, aclamados en su tiempo bajo la rúbrica del “arte social”⁶⁰, como entre los ingenieros o arquitectos del Werkbund o del Bauhaus, antes de volver a florecer en los proyectos utópicos de los urbanistas

⁶⁰ Cf. Roger Marx, *L'Art social*, Eugène Fasquelle, 1913.

situacionistas o en la “plástica social” de Josef Beuys. Pero también obsesiona a los artistas simbolistas, aparentemente los más alejados de los proyectos revolucionarios. El poeta “puro” Mallarmé y los ingenieros del Werkbund comparten a distancia la idea de un arte capaz de producir, al suprimir su singularidad, las formas concretas de una comunidad al fin librada de las apariencias del formalismo democrático⁶¹. No hay allí ningún canto de sirenas totalitarias, sino solamente la manifestación de una contradicción propia de esta metapolítica que se arraiga en el estatuto mismo de la “obra” estética, en el nudo original que implica entre la singularidad de la apariencia ociosa y el acto que transforma la apariencia en realidad. La metapolítica estética sólo puede concretar la promesa de verdad viva que encuentra en el *suspens* estético anulando este *suspens*, transformando la forma en forma de vida. Ésta puede ser la edificación soviética opuesta en 1918 por Malevitch a las obras de los museos. Puede ser la confección de un espacio integrado en el que pintura y escultura ya no se manifestarían como objetos aislados, sino que serían proyectadas directamente en la vida, suprimiendo de ese modo el arte como “cosa distinta de nuestro medio ambiente, que es la verdadera realidad plástica”⁶². Esto puede ser también el juego y la desviación urbana, opuestos por Guy Debord a la totalidad de la vida –capitalista o soviética— enajenada bajo la forma del espectáculo-rey. En todos estos casos, la política de la forma libre le exige realizarse, es decir suprimirse en acto, suprimir esta heterogeneidad sensible que fundamentaba la promesa estética.

Esta supresión de la forma en el acto es lo que recusa la otra gran figura de la “política” propia del régimen estético del arte: la política de la forma resistente. La forma

⁶¹ Acerca de esta convergencia, remito a mi texto “La surface du design”, en *Le destin des images*, La Fabrique, 2003. (Trad. esp. *El destino de las imágenes*).

⁶² Piet Mondrian, “L’art plastique et l’art plastique pur”, en Ch. Harrison y P. Wood (eds.), *Art en théorie. 1900-1990*, Hazan, 1997, p. 420.

afirma en ella su carácter político al apartarse de cualquier tipo de intervención sobre y en el mundo prosaico. El arte no tiene que convertirse en una forma de vida. En él, es al contrario la vida la que tomó forma. La diosa schilleriana lleva en sí una promesa porque es ociosa. “La fonction sociale de l’art est de ne pas en avoir”, coreará a manera de eco Adorno⁶³. La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a cualquier proyecto político específico y en su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico. Por esta indiferencia, la obra sobre nada, la obra “que descansa sobre sí misma” del esteta Flaubert ha sido inmediatamente vista por los poseedores del orden jerárquico contemporáneo como una manifestación de la “democracia”. La obra que no desea nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia es “igualitaria” por esta misma indiferencia que suspende toda preferencia, toda jerarquización. Es subversiva, como descubrirán las generaciones posteriores, por el mismo hecho de separar radicalmente el *sensorium* del arte del de la vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se contrapone entonces un arte que es político bajo la condición de conservarse puro de toda intervención política.

Es esta “politicidad” vinculada con la indiferencia misma de la obra que ha sido interiorizada por toda una tradición política de vanguardia. Ésta se ha esmerado en hacer coincidir vanguardia política con vanguardia artística justamente por el desvío que los caracteriza. Su programa se resume en una misma consigna: salvar lo sensible heterogéneo, que es el corazón de la autonomía del arte y, por lo tanto, de su potencial de emancipación,

⁶³ “La función social del arte es no tener ninguna”, sería una traducción mía de esta oración que parece, más que una cita, una remisión libre a la obra de Adorno. Específicamente en su *Teoría estética del arte* Adorno dirá que “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esta posición no la adopta hasta que es autónomo” (trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 298). NdT.

y salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico o la asimilación a las formas de la vida estetizada. Es esta exigencia la que resume la estética de Adorno. El potencial político de la obra está ligado con su separación radical con respecto a las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no cabe en la simple soledad de la obra, ni tampoco en la radicalidad de la autoafirmación artística. La pureza que esta soledad autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra funciona como testigo del mundo no reconciliado. La autonomía de la obra de Schoenberg, conceptualizada por Adorno, es en realidad una doble heteronomía: para denunciar mejor la división capitalista del trabajo y los exornos de la mercancía, debe ser aún más mecánica, más “inhumana” que los productos del consumo capitalista de masa. Pero esta inhumanidad a su vez hace surgir la tarea del reprimido que llega a trastornar el bello arreglo técnico de la obra autónoma al recordar aquello que la funda: la separación capitalista entre el trabajo y el disfrute.

En esta lógica, la promesa de emancipación sólo puede cumplirse a costa del rechazo de toda forma de reconciliación, del intento de mantener abierta la brecha entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la “politicidad” de la obra tiene una consecuencia grave. Nos obliga a ubicar la diferencia estética, defensora de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra, reconstituyendo de alguna manera la oposición volteriana entre dos formas de sensibilidad. Los acuerdos de séptima disminuida que embelesaron a los asiduos de los salones del siglo XIX ya no *pueden* ser oídos, dice Adorno, “a menos que todo sea trampa”⁶⁴. Si nuestros oídos pueden

⁶⁴ “A moins que tout soit tricherie”. Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, p. 45.

aún oírlos con placer, se prueba entonces la falsedad de la promesa estética, la promesa de emancipación.

Sin embargo, algún día será preciso rendirse ante la evidencia de que aún podemos oírlos. Y que del mismo modo *podemos* ver motivos figurativos mezclados sobre un cuadro con motivos abstractos, o hacer arte tomando prestados y volviendo a exponer artículos de la vida cotidiana. Algunos quisieran ver allí la señal de una ruptura radical cuyo apellido sería posmodernidad. Pero estas nociones de modernidad y posmodernidad proyectan de manera abusiva en la sucesión de los tiempos los elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Éste siempre ha vivido de la tensión de los opuestos. La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma se ve allí acompañado por la supresión de cualquier criterio pragmático tendiente a separar el dominio del arte y el del no-arte, la soledad de la obra y las formas de la vida colectiva. No hay ruptura posmoderna. Pero sí una dialéctica de la obra “apolíticamente política”. Y hay un límite en el que su proyecto mismo se anula.

Y es este límite de la obra autónoma/heterónoma, política por la distancia misma que la separa de toda voluntad política, de la que es testigo la estética lyotardiana de lo sublime. Allí se le encarga aún a la vanguardia artística la tarea de trazar la frontera que separa sensiblemente las obras de arte de los productos de la cultura mercantil. Pero el sentido mismo de este trazado se ve invertido. Lo que el artista inscribe no es ya la contradicción portadora de promesa, la contradicción entre trabajo y disfrute. Es el choque del *aistheton*, que atestigua una enajenación del espíritu a la potencia de una alteridad irremediable. La heterogeneidad sensible de la obra ya no es garante de la promesa de emancipación. Muy al contrario, llega a invalidar cualquier promesa de ese estilo al evidenciar una dependencia irremediable del espíritu con respecto al Otro que lo habita. El

enigma de la obra que inscribía la contradicción de un mundo se convierte en un mero testimonio de la potencia de ese Otro.

La metapolítica de la forma resistente tiende entonces a oscilar entre dos posturas. Por un lado, asemeja esta resistencia a la lucha para preservar la diferencia material del arte con respecto a todo lo que la compromete en los asuntos mundanos: comercio de las exposiciones de masas y de los productos culturales que hacen del arte una empresa industrial que es preciso rentabilizar; pedagogía destinada a acercar al arte a los grupos sociales que le eran ajenos; integración del arte en una “cultura” que a su vez se ve polimerizada en culturas vinculadas con grupos sociales, étnicos o sexuales. El combate del arte contra la cultura instituye entonces un frente que pone del mismo lado la defensa del “mundo” contra la “sociedad”, de las obras contra los productos culturales, de las cosas contra las imágenes, de las imágenes contra los signos y de los signos contra los simulacros. Esta denuncia se vincula con frecuencia con las actitudes políticas que exigen el restablecimiento de la enseñanza republicana en contra de la disolución democrática de los saberes, de los comportamientos y de los valores. Y expresa un juicio negativo global sobre la agitación contemporánea, demasiado ocupada en enturbiar las fronteras entre el arte y la vida, entre los signos y las cosas.

Pero, al mismo tiempo, este arte que con celo se preservó tiende a no ser más que el testimonio de la potencia del Otro y de la catástrofe continuamente provocada por tenerlo olvidado. El explorador de la vanguardia se convierte en el centinela que cuida a las víctimas y que cultiva la memoria de la catástrofe. La política de la forma resistente llega entonces a su vez a un punto en el que se cancela. Y lo hace ya no en la metapolítica de la revolución del mundo, sino en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio, donde arte y política se ven nuevamente anulados de forma conjunta. Esta

disolución ética de la heterogeneidad estética va a su vez acompañada de toda una corriente contemporánea de pensamiento que disuelve el disenso político en una archipolítica de la excepción y reduce toda forma de dominación o de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la que sólo un Dios podrá salvarnos.

Bajo este guión lineal de la modernidad y de la posmodernidad, del mismo modo que bajo la oposición escolar del arte por el arte y del arte comprometido, debemos reconocer la tensión original y persistente de dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma resistente. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida alterna. Da como finalidad al arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por lo tanto su autosupresión como realidad separada. La otra encierra al contrario la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida.

Esta tensión no proviene de infaustos compromisos del arte con la política. Estas dos “políticas” están en efecto implicadas en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como objeto de una experiencia específica. No por ello procede pronunciarse por una captación total del arte por la “estética”. Una vez más, no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. No hay arte sin una determinada repartición de lo sensible que lo vincula a cierta forma de política. La estética es tal repartición. La tensión de las dos políticas amenaza al régimen estético del arte. Pero también es ella la que lo hace funcionar. Despejar estas lógicas opuestas y el punto extremo en el que una y otra se suprimen no nos lleva por lo tanto de ninguna manera a declarar el fin de la estética, como otros declaran el fin de la política, de la historia o de las utopías. Pero puede ayudarnos a comprender las obligaciones paradójicas que ejercen

fuerza sobre el proyecto aparentemente tan sencillo de un arte “crítico”, poniendo en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación de lo que el mundo es con lo que podría ser⁶⁵.

⁶⁵ Este capítulo y el siguiente deben su elaboración a un seminario sobre *Estética y política* que se llevó a cabo en mayo de 2002 en Barcelona en el marco del Museo de Arte contemporáneo. También son deudores del seminario que sobre el mismo tema se llevó a cabo en Cornell University bajo el auspicio de la *School for Criticism and Theory*.



BIBLIOGRAFÍA

ABAD CARRETERO, LUIS. *Instante, querer y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

----- . *Vida y sentido*. México: Cuadernos Americanos, 1960.

ABBAGNANO, NICOLA. *Diccionario de filosofía*. Trad. José Esteban Calderón y Alfredo N. Galleti. 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

ADORNO, THEODOR W. *Teoría estética*. En *Obra completa*, 7. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

ÁLVAREZ, LLUÍS X. *Estética de la confianza*. Barcelona: Herder, 2006.

ARMSTRONG, D. M., *La percepción y el mundo físico*. Trad. Pedro García Ferrero. Madrid: Tecnos, 1966.

ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea*. Trad. Vicente Gutiérrez. Madrid: Ediciones Mestas, 2001.

----- . *Política*. Trad. Julián Marías. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997.

----- . *Poética*. Ed. trilingüe Valentín García Yebra. 1ra. Reimpresión. Madrid: Gredos, 1988.

L'ATELIER D'ESTHETIQUE. *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*. Bruxelles: De Boeck, 2008.

AUMONT, JACQUES. *La estética hoy*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra, 2001.

AUSTIN, J. L. *Sentido y percepción*. Trad. Alfonso García Suárez. Madrid: Tecnos, 1981.

BACHELARD, GASTON. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

BADIOU, ALAIN. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Editions du Seuil, 1998.

----- . *Peut-on penser la politique?* Paris: Editions du Seuil, 1985.

BARTLEY, S. HOWARD. *Principios de percepción*. Trad. Serafín Mercado Domenech. México: Trillas, 1969.

- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert, introd. Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2003.
- BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Trad. Justo G. Beramendi. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BERLIN, ISAIAH. *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*. Trad. Pedro Cifuentes. Madrid: Santillana, 2000.
- BORGES, JORGE LUIS. "Parábola del Palacio". En *El Hacedor*, recopilado en *Obras completas. T. 2: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1993, pp. 179-180.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CASTORIADIS, CORNELIUS. "La creación del tiempo". En Emilio J. García Wiedemann (ed.). *Tiempos de libertad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, pp. 77-97.
- DANTO, ARTHUR. *El abuso de la belleza*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.
- , *La transfiguración del lugar común*. Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona: Paidós, 2002.
- DEWEY, JOHN. *El arte como experiencia*. Trad. y prólogo Jorge Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- DICKIE, GEORGE. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós, 2005.
- DILTHEY, WILHELM. *Teoría de la concepción del mundo*. 2ª ed. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- DUFRENNE, MIKEL. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- DUQUE, FÉLIX. *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.
- ESCOHOTADO, ANTONIO. *De physis a polis*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- FRANZINI, ELIO. *La estética del siglo XVIII*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: Visor, 2000.
- GADAMER, HANS. *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José F. Zúñiga. Barcelona: Paidós, 1993.
- GIVONE, SERGIO. *Historia de la estética*. Trad. Mar García Lozano. Madrid: Tecnos, 1990.

- GOMÁ LANZÓN, JAVIER. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica, 2005.
- GRAVES, ROBERT. *Los mitos griegos*. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza, 2005, 2 vols.
- HARMAN, GILBERT. “La cualidad intrínseca de la experiencia”. En Maité Ezcurdia y Olbeth Hansberg (comps.). *La naturaleza de la experiencia. Vol. I. Sensaciones*. México: UNAM, 2003, pp. 263-287.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio*. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada, 1993.
- LEFEBVRE, HENRI. *Espacio y política*. Trad. Janine Muls de Liarás y Jaime Liarás García. Barcelona: Península, 1976.
- LESSING, GOTTHOLD E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad., prólogo y notas Enrique Palau. Barcelona: Folio, 2002.
- LEWIS, DAVID. “Lo que enseña la experiencia”. En Maité Ezcurdia y Olbeth Hansberg (comps.). *La naturaleza de la experiencia. Vol. I. Sensaciones*. México: UNAM, 2003, pp. 119-153.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne*, Paris: Editions de Minuit, 2005.
- , *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*. Trad. Horacio Pons. Argentina: Ediciones Manantial, 1998.
- MARCHÁN, SIMÓN. *La estética en la cultura moderna*. 2ª reimpresión. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- , (comp.). *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. México: Paidós, 2005.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945.
- MORAWSKI, STEFAN. *Fundamentos de estética*. Trad. José Luis Álvarez. Barcelona: Península, 1977.
- MOULINES, C. ULISES. *La estructura del mundo sensible (sistemas fenomenalistas)*. Barcelona: Ariel, 1973.
- PALAZÓN, MARÍA ROSA. *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PARRA, LISÍMACO. “Estética, retórica y conocimiento”. En María Noel Lapoujade (comp.). *Imagen, signo y símbolo*. México: Facultad de filosofía y letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000, pp. 277-306.

PERNIOLA, MARIO. *La estética del siglo veinte*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

PLATÓN. *República*. En *Diálogos IV. República*. Introd., trad. y notas Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2008.

-----. *Timeo*. En *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Trad., introd. y notas Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992.

PRICE, H. H. *Pensamiento y experiencia*. Trad. María Martínez Peñalosa. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

QUINTON, ANTHONY. “El problema de la percepción”. En *La filosofía de la percepción*. Trad. Celia Paschero. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

RANCIERE, JACQUES. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris : Galilée, 1995.

-----. *Aux bords du politique*. Paris : La Fabrique, 1998.

-----. *Le partage du sensible*. Paris: Galilée, 2000.

-----. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001

-----. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

-----. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

-----. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.

RONCAYOLO, MARCEL. *La ciudad*. Trad. Beatriz E. Anastasi de Lonne. Barcelona: Paidós, 1988.

RUBERT DE VENTÓS, XAVIER. *Teoría de la sensibilidad*. 4ª ed. Prólogo de José Luis L. Aranguren. Barcelona: Península, 1989.

RUBY, CHRISTIAN. *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique, 2009.

SAHUI, ALEJANDRO. *Razón y espacio público: Arendt, Habermas y Rawls*. México: Ediciones Coyoacán, 2002.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO. *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

-----. *Invitación a la estética*. México: Debolsillo, 2007.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Adiós a la estética*. Trad. Javier Hernández, Madrid: A. Machado Libros, 2005.

SHELLING, F. W. J. *Experiencia e historia. Escritos de juventud*. Introd., trad. y notas José L. Villacañas. Madrid: Tecnos, 1990.

SCHILLER, FRIEDRICH. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. y notas Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona: Anthropos.

SCHINER, LARRY. *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, 2004.

SCHMITT, CARL. *El concepto de lo político*. Trad. Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

SEARLE, JOHN R. *La construcción de la realidad social*. Prólogo y trad. Antoni Domènech. Barcelona: Paidós, 1997.

Simmel, Georg. Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica. Trad. José Rovira Armengol. Argentina: Ediciones Terramar, 2007.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de seis ideas*. Trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid: Tecnos-Alianza, 2002.

VITTA, MAURIZIO. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Trad. de Manel Martí Viudes, Barcelona: Paidós-Arte y Educación, 2003.

WALDENFELS, BERNHARD. "El mundo de la vida y la historia". En *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Trad. Wolfgang Wegscheider. Barcelona: Paidós, 1992.