

*Arte, emancipación y política.
Una aproximación al pensamiento de
Jacques Rancière*

*Art, Emancipation and Politics.
An Approach to Jacques
Rancière's Thought*

JUAN BOSCO DIAZ-URMENETA
Universidad de Sevilla

Recibido: 24/04/2011 Aprobado definitivamente: 05/05/2011

RESUMEN

La multiplicación de imágenes y su tratamiento meramente emocional y/o placentero, notas típicas de nuestra cultura, hacen pensar en una trivialización del arte y en un desvanecimiento de su dimensión política. El presente ensayo reflexiona sobre esos dos problemas, siguiendo las ideas de Jacques Rancière.

PALABRAS CLAVES: ARTE, POLÍTICA, TEORÍA DE LA IMAGEN

ABSTRACT

The multiplication of images and its treatment merely as an emotion and/or a pleasure, which are typical features of our culture, suggest a trivialization of the art and an evanescence of its political dimension. This essay reflects on these two problems, following the ideas of Jacques Rancière.

KEYWORDS: ART, POLITICS, THEORY OF IMAGES

1. A LA DERECHA, SOBRE EL EXPOSITOR, *MISTRESS OF THE HOUSE*, catálogo de una exposición sobre la mujer en el antiguo Egipto¹; a la izquierda, en cuidado marco, una foto de Marilyn Monroe; en medio, *Migrant Mother*, la imagen que tomó Dorothea Lange de Florence Owens Thompson, una viuda de 32 años y origen indio que, obligada a emigrar, quedó inmovilizada al tener que vender los neumáticos del coche para alimentar a sus hijos. Una indagación sobre la mujer en la antigüedad, el mito erótico de los cincuenta y la imagen de la pobreza de la Gran Depresión, extraña amalgama que la cámara de Martha Rosler² sorprendió en la tienda del museo de Brooklyn.

La foto de Rosler habla del deterioro del museo y del borrado que la industria cultural practica en el pensamiento y la sensibilidad³, pero también señala el proceso de *estetización* de nuestra cultura que puede neutralizar la carga crítica de la imagen artística. El signo del *glamour* junto a la figura de la pobreza y a la vindicación de la mujer en la antigüedad ¿es intrusión o síntoma? ¿Descuido o índice de que el museo tiene a las obras egipcias como propuestas formales y a *Migrant Mother* como mero *motivo* sentimental? Esa trivialización de la imagen artística plantea otra cuestión: cuál es hoy la dimensión política del arte. Intentaré responder ambas preguntas siguiendo algunas ideas de Jacques Rancière.

2. Empezaré haciendo alguna precisión sobre la imagen. Insistir, por ejemplo, en que, según Rancière⁴, la imagen artística no brota de la *semejanza* sino de una *operación*. El abandono que sufre la familia Thompson aparece en diversas fotos de Lange⁵, pero *Migrant Mother*, más que registrar un estado de cosas, construye una oposición entre el grupo familiar unido -la madre y sus hijos- y un entorno incierto y hostil que se rastrea en la única mirada que vemos, la de la mujer. Este turno de unión y separación remite a otras oposiciones entre exterior e interior, protección y desamparo. Con ellas, la imagen desborda la información visual y se carga afectivamente, reclamando incluso

1 CAPEL, Anne K., MARKOE, Glen E., (eds.), *Mistress of the House. Mistress of Heaven*. New York: Hudson Hills Press, 1996.

2 ROSLER, Martha, *La casa, la calle, la cocina*. Granada: Diputación de Granada, 2009, p. 187.

3 ALIAGA, Juan V., «Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos», en ROSLER, Martha, *La casa, la calle, la cocina*. Granada: Diputación de Granada, 2009, p. 38.

4 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, pp. 11 ss.

5 LANGE, Dorothea, *Los años decisivos: 1930-1946*. Madrid: ICO, 2009 y Guide to the Lange (Dorothea) Collection 1919-1965 en <http://www.oac.cdlib.org/>. Sobre cómo se hizo esa fotografía: DOUDS, R., «Entrevista a Dorothea Lange», LANGE, D., *Los años decisivos: 1930-1946*. Madrid: ICO, 2009.

a la memoria: ¿no hay en la mujer ecos de las *Madonnas* cuya mirada anticipa los sufrimientos del hijo⁶?

La imagen artística guarda relación de semejanza con un estado del mundo sin llegar a ser su réplica. Cabría hablar incluso de *desemejanza* porque la imagen, con su potencial afectivo y sus demandas al conocimiento, desborda lo meramente visible. La imagen de Lange cruza el límite de la crónica y el testimonio, y busca el rango del arte porque *se desdobra* de modo que el documento coexiste con el incierto destino de los cuerpos. Esta *bidimensionalidad* de la imagen (*planéité*, dice Rancière, ironizando sobre la *flatness* de Greenberg⁷) se cumple, si con la figura aparece otro tema, difícil de precisar y aun de enunciar porque está inscrito en los cuerpos y éstos se resisten a la palabra. La imagen se torna así *muda*: no veta la palabra pero la pone al filo de la *palabrería* y a riesgo de caer en ella⁸.

La imagen artística aparece, pues, entre la fidelidad a un *otro* y su tratamiento según una intención. Al confluir en ella elementos visibles y otros que no lo son, hace alumbrar con la figura otras significaciones tan potentes como resistentes a ser enunciadas. He llamado por ello a la imagen *muda*. Veamos más en detalle qué se entiende por ello.

Hay algo que comparten las fotos de Rosler y Lange, *su inmediatez*. Ambas quieren levantar acta de *algo que hay ahí*, sea la situación de los Thompson o el desafortunado expositor del museo, pero quieren hacerlo con particular intensidad. Ambas imágenes, pues, se caracterizan por una *procedencia* y un *destino*⁹. Rancière las llama por ello *archisemejantes*, entendiendo el prefijo como fundamento (*arkhé*). Son imágenes que subrayan la verdad de la existencia de los cuerpos, su *presencia* (diría un fenomenólogo), pero añadiéndole valores afectivos¹⁰. La búsqueda de inmediatez no impide que la imagen sea *operación*. *Archisemejanza* no quiere decir espontaneidad sino *hallazgo*, unido a una identidad potente de cuerpos y objetos. Es posible, como hace Barthes en *Mythologies*, desentrañar el significado de esas imágenes pero si brillan, es por su vigor cognitivo y afectivo que parece dotarlas de un *filo*. Siguiendo a Barthes, esta vez en *La Cámara lúcida*, son imágenes que poseen un *punctum*,

6 Así los tondos *Pitti* (Museo Bargello, Florencia) y *Tadei* (Royal Academy of Arts, Londres) de Miguel Ángel: TOLNAY, Charles de, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, trad. A. Martínez Benito. Madrid: Alianza, 1992. Lange estudió arte y estuvo casada con el pintor Dixon, con el que tuvo dos hijos.

7 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 89.

8 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, pp. 82 y 173.

9 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 16.

10 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 124.

en el doble sentido del término latino: algo que *centra* la mirada y a la vez *punza* el afecto¹¹.

La inminencia propia de la archisemejanza no priva a la imagen de su enigma. Las que acabo de examinar dan a ver, hacen pensar, impulsan el afecto pero no se dejan encajar en un sentido preciso y desbordan cualquier narración, sin perder por ello su fertilidad. Es una de las dimensiones de la *mudez de la imagen*, presente también en la camarera de *El bar del Folies Bergère*¹² o en los objetos y cuerpos que descubre Irene en *Europa 1951*, el filme de Rossellini: ante sus ojos, cosas y personas adquieren tal vigor que reducen a racionalización las razones de Andrea, el periodista de izquierdas que la guía en los barrios obreros de la ciudad¹³.

Tan persistente silencio no es exclusivo de estas imágenes que insisten en la *inminencia de un otro*, sino que se extiende a otras más templadas, como las fotos de Walker Evans de viajeros del metro de Nueva York o campesinos pobres de Alabama¹⁴. En ellas (o en los burdeles pintados por Degas y los fotomontajes de Hannah Höch) se insiste, más que en una situación singular, en aspectos de la vida compartida¹⁵. No son *informes*: cuerpos y objetos, al ser portadores de historias y situaciones individuales, desbordan los conceptos sociológicos. Reclaman la experiencia del acontecer social pero para emplearla como recurso que ilumine el enigma que late en las figuras. Tal exigencia de *traducción* reitera la citada *bidimensionalidad* de la imagen artística. Si la imagen archisemejante conectaba con el *punctum*, éstas reclaman otra noción de Barthes, el *studium*. La requieren porque despiertan nuestra experiencia de los nexos que modelan la vida social sin que nos permitan adoptar la actitud distante del experto: el término latino *studium* señala la actividad que se aplica a una cosa, la sigue con interés y la examina con atención y aun con gusto. Esa actitud viva es la que piden estas imágenes: movilizan la experiencia de la vida compartida y la que tenemos de la *imagen* (que nos hace rechazar todo efectismo). Es, pues, una mirada interesada y crítica que intenta interpretar. Por ello trae al caso diversas tramas conceptuales pero sin reposar en ellas porque restarían vigor a la imagen. Así, tanto estas imágenes, como las anteriores

11 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1992, ep. 10.

12 Courtauld Gallery, Londres.

13 RANCIÈRE, Jacques, *Breves viajes al país del pueblo*, trad. I. Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, pp. 92-97. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique, 2011, 97.

14 AGEE, James y EVANS, Walker, *Elogiemos ahora a hombres famosos*, trad. P. Giralt Gorina. Barcelona: Backlist, 2008; EVANS, Walker, *Walker Evans*, Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

15 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 43.

cumplen lo que dice Barthes de la fotografía, que «no sabe *decir* lo que *da a ver*»¹⁶. La imagen en ambos casos es *muda*.

3. Surgen de lo dicho algunas paradojas. La más llamativa, la coexistencia en la imagen artística de creación y pasividad: el silencio de la imagen, su mudez, es la otra cara de su índole constructiva, inventiva. En la obra se unen

«la pura actividad de una creación (...) carente de reglas y modelos, y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra»¹⁷.

Tal paradoja se prolonga y concreta en la unión de otros dos contrarios: el poder de la idea y la resistencia de la presencia sensible de las cosas. Tal identidad alumbra el desdoblamiento de la imagen, su *bidimensionalidad*. No hay una forma que se apodera de la materia elaborándola hasta casi hacerla desaparecer. Hay alternancia o mejor, complementariedad entre lo sensible que, al hacerse ver, da que pensar, y el pensamiento mismo que, sacando a la luz lo que pasaba desapercibido, logra una nueva visibilidad que impulsa a su vez a pensar. El desdoblamiento de la imagen, la doble visión que genera, no es un trampantojo que impulse a ver como real lo representado, sino potencia de la imagen que convierte al cuerpo o al objeto en *tropo*, dando así un nuevo sentido al *como* del antiguo adagio, *ut pictura poesis*¹⁸.

Ambos encuentros de contrarios incluyen finalmente una confluencia entre *logos* y *pathos*, sin que podamos determinar entre ellos precedencia o resolución. Al hablar de la potencia de la imagen archisemejante (o del *punctum*), así como del impulso a esclarecer el enigma de las otras imágenes (y del *studium*) consignamos ya este trenzado entre afecto y elucidación inteligente. Pero cabe diferenciar dos direcciones: una que va del *pathos* al *logos* y otra que hace el camino inverso. Por la primera, el artista se esfuerza en rastrear la palabra de lo que no habla, indagar lo que calla en los sucesos de cada día para intentar reescribirlos poéticamente: de los silenciosos viajeros del metro de la gran ciudad a los entresijos de la mercancía. La segunda dirección va del *logos* al *pathos*: rastreando la tenacidad de la viuda Thompson y de la madre soltera de *Europa 1951*, llega a vislumbrar un inconsciente afán de ser que desborda toda racionalidad¹⁹.

16 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1992, ep. 41.

17 RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, trad. C. Roche. Barcelona: Paidós, 2005, p. 17.

18 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 91.

19 RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001, pp. 38s.

Estas tres oposiciones caracterizan el arte moderno con mayor rigor que la tensión entre figuración y abstracción. Quizá la desfiguración, ya presente en la obra de Goya, la quiebra de los espacios de la pintura romántica o el protagonismo de la materia y el gesto, detectable en Chardin y evidente en Courbet, no sean meros aspectos formales, sino surgen de las tensiones apuntadas. Para aclararlo, intentaré explicitar cómo teoriza Rancière la quiebra de lo moderno.

4. Partiré de lo que él mismo llama *regímenes artísticos*. En su estudio sobre la estética medieval, De Bruyne recoge la inquietud de los teólogos carolingios sobre la imagen. Es necesaria para los *illiterati* (les enseña y ayuda a incorporarlos a la Iglesia) pero temen su equívocidad: ¿ve el fiel en la imagen a María o trae a su memoria alguna divinidad pagana?²⁰. Tal inquietud y sus argumentos señalan a la tradición platónica. Platón reconoce el potencial del mito y recomienda emplearlo en la educación de los niños²¹, pero teme la falsa ilusión que genera y por ello lo expulsa de la polis, donde el arte se limitará a celebraciones que exaltan sus valores y su unidad²². En el medievo hay que educar a los niños y a los iletrados y para ello la imagen es útil y fértil para ahormar ritos que fortalezcan la comunidad de los fieles, su sentido y su cohesión. Pero eso no impide el miedo a la imagen: su indefinición puede alimentar perjudiciales ilusiones. Por eso los teólogos quieren unir a la figura el nombre de lo que representa y aun añadirle «imagen de» para borrar riesgos de idolatría²³. La tensión, pues, se resuelve con un estricto control sobre la imagen mediante palabras que puntualicen su alcance e instrucciones precisas para elaborarla.

La actividad artística queda así reglamentada por la institución. En Platón todo es más sutil. No se somete el arte a la política porque no hay *arte* sino *artes*, diversos modos de hacer: unos beneficiosos y útiles (el trabajo del artesano) y otros simplemente vacíos porque elaboran simulacros sin contenido²⁴.

Lo dicho precisa la noción de *régimen artístico*: es el modo en que las prácticas artísticas conectan entre sí, se hacen visibles y pensables, y se relacionan con otras ocupaciones²⁵. En el caso que estudiamos, el arte se considera dirigido a establecer, asegurar y reproducir el *ethos* de la comunidad. De ahí que Rancière llame a este régimen *ético*.

20 DE BRUYNE, Edgar, *Estudios de estética medieval* (tres volúmenes) trad. A. Suárez. Madrid: Gredos, 1958, vol. I, pp. 299-301; vol. II, pp. 105s.

21 PLATÓN, *República*, 377a-c.

22 PLATÓN, *Leyes*, 816a-d y 828b-c; *República*, 402.

23 DE BRUYNE, Edgar, *Estudios de estética medieval* (tres volúmenes) trad. A. Suárez. Madrid: Gredos, 1958, vol. I, p. 287.

24 PLATÓN, *República*, 397d-398a, 597-602c.

25 RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001, p. 46; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique 2000, p. 30.

No significa esto que el arte viva adherido al culto y nutriéndose de él²⁶, sino que posee un estatuto, dentro de una concepción general de las cosas que precisa qué puede decirse y qué no, quiénes pueden decidirlo, quiénes son visibles siempre y quiénes lo son sólo en ciertas circunstancias: el artesano, por ejemplo, lo es sólo por razón de su trabajo cuya dedicación le impide intervenir en las cuestiones de pensamiento que regulan el arte. El *régimen del arte* supone entonces una *división del trabajo y del saber*. Sus consecuencias políticas son ya evidentes pero Rancière las remite a una esfera mediadora. la *distribución de lo sensible* que estructura la apariencia y el sentido del mundo que comparte una comunidad²⁷. Esta distribución es la vez artística, cultural y política. Ciertos textos medievales pueden calibrar su importancia: Juan Escoto fue un valedor de la belleza natural y artística, pero sólo en la medida en que aquélla remite al Creador y ésta despierta su memoria por atenerse a un orden y respetarlo²⁸. El valor del arte y la belleza es reenviar a un más allá y fortalecer la comunidad de quienes esperan alcanzarlo.

Al régimen *ético* opone Rancière el *representativo* que surge con la *Poética* de Aristóteles y culmina en los clásicos franceses²⁹. Lo precisa con cuatro principios. El primero, la *ficción*, construye, en el lienzo o en la escena, una *historia* coherente y con espacio y tiempo propios. Es creíble aun sabiéndola falsa porque lo *verosímil* separa al acontecer de toda autenticidad y utilidad, pero atribuye a los personajes acciones y pasiones que cabe reconocer y compartir³⁰.

El segundo principio, el de *género*, lo define la naturaleza misma de la historia ficcional: trama y personajes de la tragedia son tan diferentes de los de la comedia, como la pintura religiosa o de historia difieren de la de género. El recelo que provocan los bodegones de Velázquez permite calibrar el peso de este principio que actúa como un primer filtro de la *mimesis* posible. No se puede construir una tragedia con temas o tipos *de* comedia, bajos y triviales. Se fija así una jerarquía: el gran arte es el de la tragedia y la gran pintura, la religiosa y la mitológica, y por extensión la histórica.

26 RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, nota 2: establece distancias respecto a Benjamin.

27 Ver estas implicaciones en RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, resumen de RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

28 DE BRUYNE, Edgar, *Estudios de estética medieval* (tres volúmenes) trad. A. Suárez. Madrid: Gredos, 1958, vol. I, p. 205.

29 RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, pp. 20-25.

30 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 132.

El tercer principio, el de *conveniencia*, regula el modo de actuar y hablar de los personajes. Al exigir fidelidad a las pasiones humanas y a los usos del país o la época, conecta con lo verosímil de la ficción pero lo desborda porque encierra un requerimiento moral, al fijar como referencia las *buenas costumbres*, y una restricción de estilo, por la que los personajes deben atenerse a las exigencias del género: el héroe trágico no actúa ni habla como el buscavidas de la comedia, ni su inteligencia se atiene a la sagacidad de éste. Así, la jerarquización surgida del género alcanza una esfera más general: la *conveniencia* supone y explicita el orden jerárquico de la sociedad y el que debe haber entre las partes del alma, fijando una correspondencia entre el gran arte, las grandes pasiones y los rangos superiores de la sociedad.

Más decisivo aún para precisar este régimen es un cuarto principio que Rancière llama de *actualidad* y que fija normativamente la obra mediante la palabra. La representación no es réplica de la realidad sino construcción pero ésta no puede prescindir de la palabra que narra, expresa o poetiza. La palabra cuenta lo que no debe verse (Corneille y Voltaire evitan mostrar los ojos sangrantes de Edipo, limitándose a contar qué hizo³¹), ajusta una pasión al principio de conveniencia o precisa un pensamiento o un sentir en moldes de cuidada retórica. Este control de la palabra afecta al drama o la epopeya, pero también a la pintura: recuérdense las *Descripciones de cuadros* de Filóstrato³² o los *librettos* impuestos a veces a los pintores³³. Sólo la reflexión de Lessing sobre Laocoonte cuestionará tal peso de la palabra.

Los principios primero y cuarto parecen contradecirse: a la libertad que promueve lo verosímil se opone el primado de la palabra que, además de concretar las restricciones exigidas por el género y la conveniencia, corrige cualquier equívoco de la imagen. Pero no hay contradicción sino complementariedad: la ficción complace y representa, y la palabra enseña y exhorta. Esta alianza asegura el cierre del universo de la *representación*: la ficción se construye según nexos causales *creíbles* (evitando el fantasma del simulacro) pero separados del quehacer cotidiano (alejando cualquier carga crítica), mientras la palabra asegura que la historia reitera la jerarquía social. Fingir ya no es engañar sino «elaborar estructuras inteligibles»³⁴ que instruyen porque ofrecen nexos entre

31 RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, pp. 17ss.

32 FILÓSTRATO, *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*; CALÍSTRATO, *Descripciones*, ed. C. Miralles y F. Mestre. Madrid: Gredos, 1996.

33 GOMBRICH, Ernst, H., «Las mitologías de Botticelli», *Imágenes simbólicas*, trad. R. Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1990, pp. 83-129.

34 RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000, p. 56.

inteligencia, sensibilidad y afecto³⁵, sin riesgos para la estabilidad social porque la ficción está separada de la vida y la palabra salvaguarda cualquier desorden.

El universo de la representación así trabado supera la mera afirmación de los valores de la comunidad: se atreve a llevar a la escena o al lienzo el dolor, la pasión o la libre iniciativa de los cuerpos (con las restricciones señaladas) y la palabra no se impone a la imagen sino la modera y vehicula. La *representación* señala pues una nueva *distribución de lo sensible*: el género y la conveniencia sugieren qué y quiénes son visibles, mientras que la palabra señala qué puede decirse y cómo. La vinculación, en fin, del quehacer artístico a normas y preceptivas fija una división entre quién puede hablar, quién escuchar con criterio y quién sencillamente *oír*.

5. El Romanticismo señala el ocaso del *régimen representativo*: al borrar la diferencia entre asuntos altos o bajos, nobles o vulgares, relega las demandas de *género y conveniencia*. Todo objeto puede ser poético, si se despliega de modo que, además de ser suma de propiedades positivas o efecto de causas empíricas precisas, aparece como manifestación de su esencia o signo de la potencia que la generó. El objeto más sencillo puede así desplegar un mundo, ser «espejo del universo», dice A. W. Schlegel³⁶. Pero esto no brota sólo del objeto sino de su elaboración artística, de ahí que su nueva dignidad sea inseparable de ciertos cambios en la concepción del lenguaje. En ellos es decisiva la aportación de Vico. Su análisis del verdadero Homero³⁷ separa a la poesía de virtuosismos, embellecimientos y de toda *prisca revelatio*³⁸, para considerarla lengua de una humanidad infantil que quiere modelar el mundo sin dominar aún la abstracción: el *universal poético* señala la potencia original de la poesía y la impotencia inicial para la abstracción³⁹. Se detecta así en el lenguaje algo que ignoró la *representación*: antes que narrar, describir o fingir, el lenguaje *establece*, esto es, entrega a una conciencia colectiva una verdad, la de las instituciones compartidas, y es a la vez *órgano* para entender y examinar esa verdad⁴⁰. El lenguaje, pues, modela un mundo compartido. Esta capacidad *performativa*, unida a la noción de imaginación en Kant, hará que los román-

35 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003, p. 49, y *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 58ss.

36 Citado en RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, p. 41.

37 VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, ed. R. de la Villa. Madrid: Tecnos, 1995, ep. 873.

38 VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, ed. R. de la Villa. Madrid: Tecnos, 1995, ep. 95.

39 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, p. 41 y *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, pp. 27-29. VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, ed. R. de la Villa. Madrid: Tecnos, 1995, eps. 209, 401ss, 696ss.

40 Vico sostenía que los primeros poemas proponían *verdades civiles*: VICO, Giambattista, *Ciencia nueva*, ed. R. de la Villa. Madrid: Tecnos, 1995, eps. 152, 198.

ticos vean en la poesía la esencia misma del lenguaje y en éste, el «poema de todo el género humano»⁴¹.

Si el objeto más humilde (casa de locos en Goya, olvidados megalitos en Friedrich) cuestiona la estructura del *género* y la *conveniencia*, la potencia poética del lenguaje desborda la idea de una ficción literaria o pictórica reducida a meros vínculos causales entre acciones y encajada en moldes retóricos. Con pocos años de diferencia, Goya solicita a la Academia pintar según su inclinación, ignorando los temas *proprios* del arte⁴², y a Friedrich, lo censuran porque *El altar de Tetschen* no es ni paisaje ni pintura sacra⁴³. En ambos casos se rastrea la idea de una *obra de arte autónoma*: libre de preceptivas, la obra surge «de su propia ley de producción» y se justifica por sí misma⁴⁴.

Esto confirma dos momentos del nuevo arte que se extenderán a lo largo del siglo XIX y de la modernidad: el primero, que Rancière llama *principio de indiferencia*, dice que cualquier cosa puede ser tema o asunto del arte, mientras el otro, *principio de poeticidad*, establece que el arte, para modelar un mundo, no obedece más que a su propia intención o si se prefiere, *a la semejanza con aquello que quiere decir*⁴⁵. Flaubert prolongará estos principios al decir que el adulterio de una joven de aldea es tan importante como el de una reina y afirmar que querría escribir un *libro sobre nada* cuya consistencia radicara sólo en la potencia del estilo⁴⁶.

Pero en este poder del arte para abrir mundos hay una sombra. La actividad que nace de tal potencia es a la vez absoluta pasividad. Enrique de Offerdingen, *alter ego* de Novalis, llega a ser artista no al *decir* el poema sino cuando éste brota *por sí mismo* de sus labios⁴⁷. Esta visión romántica surge también de Kant al caracterizar la figura del genio, que Rancière lee como un poder activo

41 A. W. Schlegel, citado en RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, p. 40.

42 TOMLINSON, Janis, *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, trad. E. Martín, Madrid: Cátedra, 1993; Helman, Edith, *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza, 1981.

43 FRIEDRICH, Caspar D., «Carta al profesor Schulz», VV. AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid: Akal, 1999, pp. 140-145; SCHUSTER, Peter-Klaus, «Las soledades de Caspar David Friedrich» en, *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, pp. 40s.

44 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 135.

45 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, p. 56.

46 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, p. 105.

47 NOVALIS, *Himnos a la Noche*. Enrique de Offerdingen, ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Ed. Nacional, 1981, pp. 256ss.

que opone su propia potencia a toda norma y modelo -hasta hacerse él mismo norma del arte- pero a la vez, no sabe ni logra dar cuenta de lo que hace⁴⁸.

Tal característica es para Rancière decisiva a la hora de precisar este *régimen del arte*. El arte no es, como en el *régimen ético*, engaño para el pensamiento o mero apoyo de los valores de la comunidad, ni como en el *representativo*, construcción que se atenga a un acontecer creíble (aunque apartado de lo cotidiano) y a una expresión noble o correcta. El arte es ahora libre para interrogar a todo lo sensible, sin excepción, desde la potencia del lenguaje. Es, pues, un modo de pensamiento, pero de un pensamiento que es extraño a sí mismo porque *se ejercita en lo no pensado*: fascinado por lo sensible, se sumerge en su materialidad y trabaja con ella pero sin obligarla a entrar en moldes conceptuales que la empobrecerían. De ahí que Rancière, siguiendo el *inteligible confuso* de Baumgarten y el juicio sin recurso a concepto de Kant, llame *estético* a este régimen del arte.

Esta limitación del pensamiento se reitera en los dos principios antes citados. Según el llamado *de indiferencia*, el arte logra quebrar la apariencia meramente empírica de los objetos y hacer surgir su enigma. Pero puede hacerlo porque trata a las cosas como fragmentos de una totalidad que no llega a abarcar. La novela, aun la realista, impone la presencia del objeto pero sin hacerlo ver plenamente: no lo describe sino lo entrega mediante un mosaico de breves percepciones o un flujo de sensaciones. Es ahí donde el objeto adquiere su nuevo valor. Un pasaje de *Madame Bovary*, los comicios agrarios, recoge en paralelo dos discursos convencionales, el alegato del delegado del prefecto y los tópicos galantes de Rodolphe. Entre ambos fluye la pasión de Emma modelada en leves pero intensas sensaciones, fugaces fantasías y recuerdos esbozados⁴⁹. Más que levantar acta del brote de esa pasión, el autor lo construye. Pero lo hace mediante percepciones, gestos y recuerdos: como si en cada uno de esos fragmentos, «el pensamiento que elabora y significa se igualara a la pasividad de la sensación»⁵⁰. No es esto exclusivo de la novela: dos lienzos de Manet, *En el invernadero* y *El torero muerto*⁵¹, van en parecida dirección. En el primero, la proximidad de trenzado vegetal del fondo, la cercanía entre las manos del hombre y la mujer, y sus actitudes contrapuestas forman una constelación de breves rasgos análoga a la de la novela. El espacio del segundo evita narrar un suceso para hacer sentir la nuda presencia del cadáver. Así, ambos remiten a

48 KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, ed. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1977, eps 45-50; RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, p. 27.

49 FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, ed. J. Bravo Castillo. Madrid, Espasa Calpe/Planeta-DeAgostini 2001, pp. 220-229.

50 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 137.

51 Respectivamente: Alte Nationalgalerie, Berlin, y National Gallery, Washington.

episodios de la vida cotidiana y a la vez, al proceso mismo de la pintura que hace surgir sentido en esos sucesos mediante la articulación de la materia sensible. Se advierte así un ejercicio del pensamiento que para interrogar al objeto se sumerge en lo sensible, iluminándolo y conservando su vigor, sin intentar encajarlo en conceptos.

Análoga limitación afecta a la palabra poética. En el *régimen estético*, la palabra no se limita a corresponder al objeto sino que lo transforma, pero ha de hacerlo ateniéndose a la densidad acumulada en el lenguaje, que es ajena al escritor. El escritor sólo llega a ser tal desde dentro de un lenguaje que es anterior a él. Desde ese espesor de las palabras tendrá que hallar la potencia del enunciado. Paralelamente, el pintor sabe que la figura brota de toques de pincel y de la aplicación del pigmento, quizá por eso no oculta la huella del gesto ni la acumulación de materia que señalan el quehacer de una mano «que anula un sensible (el pigmento) para producir otro (el objeto)». Así toda figura se torna *metáfora de la materia*⁵².

El análisis del régimen estético del arte aclara algunas cosas señaladas más arriba. Por ejemplo, que la imagen artística es *desemejante* al objeto, porque intenta desbordar su índole meramente empírica, o que la progresiva aparición de la materia en la pintura moderna no es un mero rasgo formal sino que deriva de la tensión entre el vigor de la idea y la resistencia de lo sensible. Pero más importante que todo ello es la nueva *distribución de lo sensible*: no hay limitación de objetos -dada la nueva dignidad de lo sensible- ni restricción del discurso por razones formales. Esto tendrá importantes consecuencias.

6. Con el *régimen estético* se consolida un arte autónomo, libre de normas y exigencias de contenido. No está aislado en una esfera específica: si puede hablar de cualquier cosa, sin restringirse a un lenguaje determinado, las fronteras entre el arte y lo que no lo es se hacen, más que borrosas, permeables. Su recepción además se amplía. Al evitar las exigencias de las *bellas artes*, ya no produce para expertos. Se dirige a todos, aun a los que antes, privados de juicio autorizado, sólo podían *oír*. Su expansión no es sólo numérica: la novela pide una nueva actitud al lector. El escritor lo convierte en cómplice y la propia novela, en autor potencial: al ser hablante, también él puede interrogar a los objetos y edificar mundos con la palabra.

Por ello, el arte autónomo tiende estrechas relaciones con la nueva sociedad. Carente de esfera específica, establece una ósmosis con la vida de la que nacen palabras que crean mundos en los que la sociedad se reconoce. Esta sociedad, nacida de la revolución y articulada por el mercado, precisa pautas que, mediante

52 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003, pp. 23 y 92.

la costumbre, conecten valores, leyes y conductas: busca una nueva cultura y muchos la esperan del arte. Autonomía y dimensión social coexisten.

Esta dimensión social, crucial en la novela (que lleva a la literatura el igualitarismo de la nueva sociedad), es también fértil en la imagen. La novela, partiendo de leves indicios, compone mapas del nuevo modo de vida. Si Cuvier traza desde el fósil el panorama de la vida, el novelista construye nuevos mitos desde los enigmas que detecta en una fachada o un almacén⁵³. La novela impulsa así una sensibilidad que, atenta a estímulos leves pero significativos, afina la percepción y posibilita metáforas insospechadas. Paralelamente, la pintura de género abandona el costumbrismo pintoresco y busca objetivar tipos sociales, desde los cuadros de Courbet a las viñetas y dibujos de Daumier.

Pero junto a las artísticas surgen muchas otras imágenes. La nueva sociedad quiere *verse* (en figuras anecdóticas del tendero, la *cocotte* o el estudiante), rodear a las mercancías con «un halo de palabras e imágenes que las haga deseables» y fijar la geografía de la ciudad (bares nocturnos, desaliñado entorno industrial)⁵⁴. Lo mismo ocurre en la literatura: la mejor novela convive con el folletín o el melodrama. El arte, por su dimensión social asegura su presencia en la vida pero no puede aislarse de la imaginación que produce la época. Así se advierte en una actividad cada vez más vigorosa, el diseño. Los trabajos de Behrens muestran que el diseño, aun sujeto a la lógica de la mercancía, abre nuevos modos de convivencia, educa la sensibilidad y la fantasía, y propone nuevos objetos y espacios, cuando las galas aristocráticas se desvanecen. Aunque es difícil separar la vertiente artística de la utilitaria o mercantil, el diseño abre nuevos «modos de habitar lo sensible»⁵⁵.

La convivencia entre las imágenes artísticas y esta imaginación social desconcierta. Tanto más cuando se advierte que las imágenes, al circular, pierden su contenido y se mueven sin control, sin que por ello dejen de ser materiales con los que cualquiera puede configurar su experiencia⁵⁶. El problema se agudiza con las palabras: separadas de las cosas en su uso literario (*palabras huérfanas*, dice Rancière⁵⁷), se prestan a aplicaciones peregrinas. El intento de poner orden en tal situación es coetáneo a la propia autonomía del arte. Los románticos primero y después Balzac⁵⁸ señalaron los riesgos de una recepción errónea del arte. Mito significativo de la época es el del *libro hallado*:

53 RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, p. 36.

54 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 24.

55 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, pp. 121, 109, 105.

56 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 53.

57 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998, *passim*.

58 RANCIÈRE cita *Vida de Fibel* de Jean Paul y *El cura de aldea* de Balzac.

encontrado por alguien poco formado (mujeres u obreros, todo un síntoma) su lectura lo trastorna y lo empuja a ser escritor o a vivir como un héroe de novela, llevándolo al desastre⁵⁹.

Podemos comenzar así a responder a la primera de nuestras preguntas pues el esteticismo es una recepción equivocada del arte. Interesa el análisis que hace Rancière de esta inquietud del inicio de la modernidad. Ante todo destaca que el *miedo* a la imagen y a la palabra del arte autónomo no surge en defensores de la disciplina del *régimen representativo*, sino entre las propias élites modernas, ciegas al alcance del nuevo arte y la nueva sociedad. La proliferación de imágenes y de *palabras huérfanas* no es efecto del mercado (que pone cualquier cosa en manos de cualquiera) ni de la revolución, incapaz de controlar las fuerzas que libera⁶⁰. Nace de la democratización de la sociedad y coincide con el descubrimiento por la neurofisiología de la refinada sensibilidad del sistema nervioso. Esas élites modernas temen que formas de vida modeladas por un arte libre lleguen a niveles populares, les asusta la aparición simultánea de Emma Bovary y de la I Internacional⁶¹. No negarán por ello a nadie que pueda modelar libremente su vida pero afirmarán la incompetencia de muchos para juzgar situaciones e intentan practicar entre los lectores una discriminación ajena a la *distribución de lo sensible* establecida con el *régimen estético*⁶².

7. Pero mostrar que este afán de tutela contradice una *distribución de lo sensible* que apunta al igualitarismo no resuelve la cuestión de qué hacer ante la falsa conciencia propiciada por la eclosión de las imágenes (incluidas las artísticas). Para dar una respuesta, volvamos a las características del *régimen estético*. En él, el arte desvela en las cosas significados que van más allá de su positividad empírica y los modela con el lenguaje, proponiéndolos para ser compartidos; pero lo hace sin apropiarse del objeto y con un lenguaje del que no dispone plenamente. Un pensamiento que se aventura así en lo *no pensado* es inseparable de la pasión: es un *logos* que es a la vez *pathos*. Así lo sugiere Duchamp al decir «las decisiones en la ejecución artística de la obra quedan

59 RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris, Hachette, 1998, caps 5-7.

60 DE MAISTRE, Joseph, *Consideraciones sobre Francia*, trad. J. Poch Elío, introd., A. Truyol. Madr: Tecnos, 1990. p. 15-17.

61 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 52.

62 Quizá haya un paralelo entre esta discriminación y la que practican *expertos* -políticos y económicos- sobre los electorados, imponiendo determinados consensos en nombre de la lógica de la economía global. RANCIÈRE, Jacques, *El odio a la democracia*, trad. I Agoff. Buenos Aires: Amorrortu. 2006, pp.103-128.

en el dominio de la intuición y no pueden traducirse al autoanálisis, sea éste hablado, escrito o incluso pensado⁶³.

Esta conexión entre *logos* y *pathos*, inteligencia y pasión, relaciona al arte con los maestros de la sospecha. Marx desvela la mitología de la mercancía y señala en su lógica el peso de la dominación; Freud incorpora textos y formas artísticas al trabajo analítico, y Nietzsche sitúa el arte en la tensión entre el bello orden apolíneo y el gozo y sufrimiento de la pulsión dionisiaca, que logra salir a la luz en las formas mismas que pretenden negarla⁶⁴.

Hemos hablado de la *desemejanza* de la imagen artística porque, antes que mostrar, afecta: no describe sino sugiere a través de alusiones posibles, sin reducirlas al concepto. Por eso la imagen no es réplica ni el texto crónica. Añadamos ahora que ambos se convierten en *síntoma*. La constelación de imágenes de Emma Bovary, durante los comicios, o los breves rasgos de *En el invernadero*, las palabras del novelista o los gestos del pintor, los traza un pensamiento cruzado por la pasión que descubre bajo la prosa del mundo el trabajo del deseo.

Llegamos así a lo que Rancière denomina el *destino* de las imágenes. Tal *sino* se opone al aislamiento del texto y de la imagen modernas. Las elaboraciones del arte han de incorporar la red de la imaginaria social (como Flaubert incorpora tópicos políticos y galantes), pero les añade un discurso crítico. Tal discurso busca desvelar la *verdad* que anima la *desemejanza* de la imagen artística y la otra *verdad*, la que se *oculta* en la *semejanza* de las figuras sociales⁶⁵. Este momento interpretativo, crítico y reflexivo, se une a la doble dimensión -autónoma y social- del arte, como componente del *régimen estético*.

8. ¿Cómo pensar este componente crítico? En general se asoció a la autonomía del arte, en la que muchos vieron un signo o un momento de la autoformación de la vida⁶⁶. De ahí brota una insistencia en la autonomía del arte concebida como fidelidad crítica a la forma pura: cada arte ha de atenerse al *medium* que le es propio: en pintura, superficie y pigmento, sonidos puros, en música. Tal posición, sin embargo, apenas logra dar cuenta de las mezclas de género, propias del *régimen estético*, ni de las tensiones entre arte y sociedad.

A esta concepción *modernista*, Rancière opone la que llama *modernitarista*, que piensa la autonomía del arte como signo y anticipación de la tarea

63 DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. París: Flammarion, 1994, p. 187.

64 RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*. París: Galilée, 2001, pp. 9-10 y 32.

65 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. París, La Fabrique, 2003, pp. 26, 30.

66 En lo que sigue sintetizo ideas de RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique, 2000, pp. 37-45; *El viraje ético de la estética y la política*, ed. M. E. Tijoux. Santiago de Chile: Palinodia, 2007, pp. 43-47; *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique, 2008, pp. 49ss.

de la modernidad: el arte es entonces germen de la realización sensible de una comunidad humana que sólo existe aún como idea. El arte aquí, lejos de recluirse en su medio, tiende a borrar las fronteras con lo que no es arte para construir, en esa tierra de nadie, semillas de un mundo social compartido. Fue la línea de los constructivismos que suponen una sintonía entre esta *revolución estética* y la política.

Ante el fracaso de esa sintonía, otra vía *modernitarista* ve la autonomía del arte como esfera a preservar de la intromisión de la mercancía (que hace del arte mero producto a consumir) y del Estado (que lo somete a sus fines). Sigue siendo prenda de autoformación humana que se concreta en un ejercicio crítico que muestra la falsedad de una sociedad constituida sobre aquel cruce de poderes. Tal actividad crítica puede generar una comunidad que, mostrando la *verdad* de esta sociedad, esto es, su *mentira*, sea germen de un futuro mundo compartido.

Pese a su persistencia⁶⁷, las visiones *modernitaristas* no están libres de problemas. Uno de ellos es el retorno a un *régimen ético*. Una comunidad, la utópica, resignada o lúcida, es de nuevo piedra de toque del arte. A esto se añade una concepción de la historia con improntas teológicas y sobre todo, una idea imposible de emancipación: al someterla a la comunidad futura y a la quiebra de la historia, la emancipación, permanentemente diferida, se desplaza a ascética de la falsa conciencia.

La carga crítica del arte, más que anunciar/construir una comunidad futura, tendría que abrir quiebras en la actual *distribución de lo sensible* y hacer sentir la emancipación, en vez de reiterar una teoría general de la enajenación. Intentaría entonces practicar en la lógica social de la percepción y del afecto “cortes ambiguos, precarios y litigiosos”⁶⁸. Podría hacerlo acercando elementos mutuamente incompatibles: la foto de Martha Rosler, citada al principio, sugiere que el mundo acogedor de la cultura tiene como trasfondo inhóspito la trama de la mercancía. Así, también, sus primeros trabajos, *Bringing the War Home* (1967-1972), que unen figuras de la publicidad doméstica con fotos de la guerra de Vietnam, y las *New Series* de la misma obra (2004-2008), donde modelos de alta costura se funden con lugares y cuerpos destrozados en Iraq.

67 Rancière la ve en el desplazamiento de los afanes constructivistas a las esperanzas puestas en *otra* comunidad, la de la vida cotidiana, que celebra la estética relacional, y en la inversión que del paradigma moderno hace Lyotard (RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 49s).

68 RANCIÈRE, Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, ed. M. E. Tijoux. Santiago de Chile: Palinodia, 2007, p. 49.

Son imágenes *dialécticas*: rompen dos discursos -el que justifica la guerra y el que valora el hogar⁶⁹ (o los bellos cuerpos)- mostrando además su raíz común.

Pero también producen esos *cortes litigiosos* obras como la de Rachel Whiteread en los terrenos del East End londinense, liberados al derribarse las casas *middle-class* de época victoriana. *House* (1993) era (fue destruida) un *vaciado*, un bloque en negativo del interior de la vivienda que parecía materializar la memoria sedimentada en sus habitaciones. Una réplica de la casa sólo hubiera reiterado la identidad *pública* de sus moradores pero su interior, como bloque cerrado, remitía a identidades privadas que sólo cabe imaginar.

Así entendido, el arte renuncia a todo purismo y también a lograr efectos precisos sobre un público determinado, evitando así tentaciones doctrinarias o ideológicas. Persigue más bien romper la conexión entre la producción artística y los fines que le asigna la sociedad, y alterar los nexos entre forma sensible y significado⁷⁰. La obra, más que metáfora, es impulso a construirla: propone múltiples relaciones frente a la fragmentación de objetos y funciones típica del orden social. No explica ni traduce: sólo pone en contacto lo que suele estar aislado y muestra que es posible un mundo compartido, edificado por “la fraternidad de las metáforas”⁷¹. Brota así lo que Rancière llama *la gran parataxis*: imágenes que despiertan vínculos perdidos o ignorados, y que ensanchan la *distribución de lo sensible*. Si ésta remite a una comunidad, es a la formada por quienes se atreven a imaginar: aunque dispersa y virtual, será más fértil que la de los refugiados en purismos formales o en la ascética de la enajenación.

9. He relacionado el potencial emancipador del arte con una alteración de la *distribución de lo sensible* pero esta última tiene, como sabemos, raíces políticas. ¿Cómo situar el arte en esta esfera? Para Rancière, la política⁷² no es la disputa electoral ni el conjunto de instituciones y leyes, y menos aún la administración que ordena lo que Foucault llama *población*. Todo eso no es sino *policía*, en el sentido del término del castellano: el orden que regula la vida en la sociedad y en el Estado. La política sólo surge con el *disentimiento*, nace con el desacuerdo.

El desacuerdo afecta inicialmente a *objetos*, por ejemplo, el salario: ¿es un coste de producción para mantener vivo al trabajador o una exigencias de los propios obreros? Surge también sobre la índole pública o privada de ciertos asuntos, sea el reconocimiento público de relaciones homosexuales estables o

69 RANCIÈRE, Jacques, *Le destein des images*. Paris: La Fabrique, 2003, pp. 65s.

70 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 64ss.

71 RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 65.

72 El texto básico, RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, se resume en Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 66s.

la despenalización de decisiones privadas, como el aborto. En estos casos, hay disenso sobre *cómo* se ven o aun si son visibles ciertos objetos, y sobre quién puede hablar de ellos. Pero el desacuerdo pronto se desplaza a determinados *sujetos*. Los obreros a la hora de exigir un salario en el capitalismo inicial, eran literalmente inexistentes, como *proletarios* carecían de identidad⁷³ y por tanto, de palabra: no tenían competencia ni derecho para discutir salarios. Si logran emplear las palabras y hacerse oír, lo consiguen en el mismo proceso de disenso. Ahí se consolidan como *sujetos*. Es un *proceso de subjetivación* con alta significación política porque en él aparecen nuevas identidades que impugnan los moldes de la *policía* y cambian el modo de vivir. La democracia es un sistema político aceptable, no tanto por su estructura, que no deja de ser “el acaparamiento de la cosa pública mediante una sólida alianza entre la oligarquía estatal y la económica”⁷⁴, sino porque entraña “la acción de sujetos que trabajando sobre el intervalo entre identidades, reconfiguran lo privado y lo público, lo universal y lo particular”⁷⁵.

Son claras las secuelas para la *distribución de lo sensible*: los marcos que definían evidencias presuntamente *naturales* se rompen; se hacen visibles nuevos objetos de los que se puede hablar; surgen nuevas palabras, nuevas cosas y nuevos interlocutores. La política impulsa instancias de enunciación colectiva que rediseñan los espacios de la *policía*.

De ahí que pueda hablarse de una *estética de la política* y de una *política del arte*⁷⁶. Sabemos que la imagen desdobra los objetos haciendo ver significados más allá de sus notas empíricas y que el lenguaje establece esta nueva condición del objeto de modo realizativo más que descriptivo. Los cambios que origina el disenso son de esa clase. Producen por tanto una suerte de *transformación estética*: surgen nuevos objetos y sujetos que alteran la sensibilidad compartida. En la transición democrática vivimos esas transformaciones: obreros organizados, minorías nacionales reconocidas eran nuevos sujetos, rodeados de nuevas palabras y nuevas cosas, más acá de la ideología y más allá del mero dato positivo. Rancière insiste en que la índole estética de los cambios políticos llega hasta la escritura de la historia: sólo la escritura de

73 RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, pp. 54s.

74 RANCIÈRE, Jacques, *El odio a la democracia*, trad. I Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 105.

75 RANCIÈRE, Jacques, *El odio a la democracia*, trad. I Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 89.

76 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 70-85..

Michelet inscribe en los cuerpos y las relaciones sociales la novedad de la república. La estética de la política desemboca o necesita la estética de la historia⁷⁷.

La estética de la política, aunque pida al historiador recursos poéticos, se hace al margen de los artistas, pero también hay *una política del arte*. No sustituye a la acción política pero puede impulsar una nueva estructuración de lo sensible. No lo hará desde tribunas o consignas sino desde esos marcos, propios del *régimen estético*, libres de presiones de la *policía*: así, la novela o el museo, donde las obras se ofrecen a todos, se concede la misma igualdad a los temas tratados y se garantiza el anonimato del destinatario. Satisfacen el democratismo del *régimen estético* y garantizan un arte conectado con lo que no es arte. En esos marcos, los artistas, con diferentes estrategias, pueden quebrar el tejido de la percepción y los afectos, y proponer nuevas distribuciones de lo sensible. Tal esfuerzo no establecerá nuevos objetos ni nuevas formas de subjetivación, que sólo nacen de la acción política, pero proporcionan materiales para ella: proponen objetos hasta entonces no visibles o diseñan rasgos de *yos* hasta entonces mudos, semillas de los *nosotros* que surgirán de la subjetivación política.

La *política del arte* puede hacer pensar en las ideas de las vanguardias, antes discutidas, que hacían del arte semilla de una comunidad por venir. Al señalar sus limitaciones, mencioné otra comunidad, la de quienes se atreven a imaginar. Ahora podemos concretar esa idea, con Rancière, diciendo que el camino de la *política del arte* consistiría en trabajar por un nuevo *sensus communis*⁷⁸. El consenso, poderoso antídoto contra cualquier brote de política, domina los tiempos actuales: se lo invoca contra la amenaza terrorista y la exigencia de los mercados. Pero “lo real es siempre objeto de una ficción”⁷⁹, es decir, construcción de un espacio que aloja lo que puede verse, decirse y hacerse. El consenso ahorma sus ficciones expulsando de ellas cualquier disenso. Pero frente a ello es posible hacer aflorar otros modos de percibir y comprender, de sentir y dar sentido, y proponerlos para que sean compartidos. Cabe pensar así una comunidad que no es semilla de un prometido futuro sino un modo de estar juntos sobre *otro* modo de ver y sentir. La tarea básica del arte crítico no será oponer la realidad a sus apariencias, sino suministrar claves para una nueva percepción y comprensión de lo real. Una labor que no ha de hacerse sólo en el ámbito del arte, sino en sus difusas fronteras con la sociedad: ahí es donde

77 RANCIÈRE, Jacques, *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, trad. V. C. Ackerman. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993, pp. 57-77. Esa es para Rancière la aportación de la *Historia de los Anales*.

78 Ver KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Ed. García Morente. Madrid: Espasa, 1977, ep. 40.

79 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 84.

cabe elaborar y proponer un *sentido común* polémico que muestre otros nexos entre las palabras y las cosas⁸⁰.

10. De tal esfuerzo del arte no puede desgajarse al espectador. Sin él, todo intento sería estéril. Pero, según cuanto hemos venido diciendo, el arte ha de preferir el riesgo de la mala recepción a la imposición doctrinaria o a la limitación de sus propuestas a un puñado de convencidos. De lo contrario procedería como el maestro que Rancière llama *embrutecedor*: el que considera al alumno separado de él por un abismo de ignorancia. A esa figura se opone el *maestro ignorante* que, como Jacotot, sólo va un paso por delante del alumno. Jacotot fue un decidido republicano que, desterrado por la Restauración, llegó a ser profesor en Lovaina. Allí debía enseñar francés a alumnos que sólo hablaban flamenco, lengua que él desconocía. Decidió enseñar desde su propia ignorancia, de modo que el alumno aprendiera a la vez que el mismo profesor⁸¹. Un procedimiento similar debería rodear al espectador. Las obras de arte están ahí, en el espacio neutro del museo o la novela, libres de intrusiones políticas. Son comprensibles porque las produjo una inteligencia y una pasión, y cualquiera que esté dotado de análogos atributos podrá traducirlas. Los alumnos de Jacotot iban construyendo su francés a partir de una edición bilingüe de *Telémaco* y del mismo modo él elaboraba su holandés. No hace falta un amplio discurso explicativo de la obra que, más que invitar a descubrirla, parece mostrar la distancia que separa al crítico o (menos frecuentemente) al artista del espectador. Es mejor lograr la complicidad necesaria de este último para leer juntos y sobre todo para que el mismo espectador haga su traducción y su narración de la obra. Hablé antes de una comunidad basada en un sentido común polémico. Esto no pide tanto públicos numerosos, controlados en su recepción o activos en su participación, cuanto espectadores decididos a convertirse en intérpretes. Al fin y a la postre, “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” capaces no sólo de hacer suya la obra de arte sino de rastrear activamente el alcance de sus metáforas⁸².

80 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 111s.

81 RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.

82 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 29.