

Jacques Rancière (2000): La división de lo sensible. Estética y política

Traducción: Antonio Fernández Lera

Prólogo

Las siguientes páginas obedecen a una doble solicitud. Inicialmente a las cuestiones planteadas por dos jóvenes filósofos, Muriel Combes y Bernard Aspe, para su revista Alice, y más especialmente para su sección "La fábrica de lo sensible". Esta sección se interesa por los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política. En este marco me interrogaron sobre las consecuencias de los análisis que en mi libro "El desacuerdo" había dedicado a la división de lo sensible que constituye el dilema de la política, y por tanto a una cierta estética de la política. Sus preguntas, suscitadas también por una reflexión nueva sobre las grandes teorías y experiencias vanguardistas sobre la fusión del arte y la vida, marcan la estructura del texto que se va a leer. He procurado, en la medida de lo posible, desarrollar mis respuestas y explicitar sus correspondientes presuposiciones a petición de Éric Hazan y Stéphanie Grégoire. Pero esta solicitud en particular se inscribe en un contexto más general. La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia. Sin duda, la trayectoria del discurso situacionista, surgido de un movimiento artístico vanguardista de posguerra, convertido en los años sesenta del siglo XX en crítica radical de la política, y absorbido en la actualidad por la vulgaridad del discurso desencantado que actúa como de sustituto "crítico" del orden existente, es una trayectoria sintomática de las idas y venidas contemporáneas de la estética y la política, así como de las transformaciones del pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico. Pero son los textos de Jean-François Lyotard los que mejor indican de qué forma "lo estético" se ha podido convertir, en los últimos veinte años, en el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento de duelo. La reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime trasladó al arte este concepto que Kant había situado más allá del arte, para convertir en arte en un testigo del encuentro con lo impresentable que dismantela todo pensamiento -y de este modo un testigo de cargo contra la arrogancia del gran intento

estético-político del devenir-mundo del pensamiento. Así, el pensamiento del arte se convertía en el lugar donde, después de la proclamación del final de las utopías políticas, se prolongaba una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. Numerosas aportaciones contemporáneas al pensamiento del arte o de la imagen, con una prosa más mediocre, sacaban partido de esta inversión fundamental. Este pasaje conocido del pensamiento contemporáneo definió el contexto en el que se inscriben estas preguntas y respuestas, pero no su objetivo, en absoluto. No se trata aquí de reivindicar de nuevo, frente al desencanto posmoderno, la vocación vanguardista del arte o el impulso de una modernidad que relaciona las conquistas de la novedad artística con las de la emancipación. Estas páginas no son resultado del deseo de una intervención polémica. Se inscriben en un trabajo a largo plazo con el que se pretende restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate. Esto significa, en primer lugar, elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término estética: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento. Definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, los posibles que determinan y sus modos de transformación, tal es el objetivo actual de mi investigación y del seminario que desde hace unos años se celebra en el marco de la Universidad París-VIII y del Collège International de Philosophie. No se encontrarán aquí sus resultados, cuya elaboración seguirá su propio ritmo. Por el contrario, he tratado de señalar algunas referencias históricas y conceptuales apropiadas para replantear ciertos problemas que mezclan de forma irremediable conceptos que hacen pasar por determinaciones históricas lo que son apriorismos conceptuales y por determinaciones conceptuales lo que son delimitaciones temporales. En primera posición entre esos conceptos figura, por supuesto, la modernidad, principio hoy en día de todas las mezcolanzas que juntan a Hölderlin o Cézanne, Mallarmé, Malevitch o Duchamp en el gran torbellino donde se mezclan la ciencia cartesiana y el parricida revolucionario, la era de las masas y el irracionalismo romántico, lo prohibido de la representación y las técnicas de reproducción mecanizada, lo sublime kantiano y la escena primitiva freudiana, la fuga de los dioses y el exterminio de los judíos de Europa. Indicar la poca coherencia de tales conceptos no entraña, evidentemente, adhesión alguna a los discursos contemporáneos del retorno a la simple realidad de las prácticas del arte y de sus criterios de apreciación. La conexión de estas "simples

prácticas" con los modos de discurso, las formas de vida, las ideas del pensamiento y las figuras de la comunidad, no es el fruto de ninguna desviación maléfica. Por el contrario, el esfuerzo de pensarla obliga a abandonar la pobre dramaturgia del final y el retomo, que no acaba de una vez de ocupar el terreno del arte, de la política y de todo objeto de pensamiento.

I.

Sobre la división de lo sensible y las relaciones que establece entre política y estética

En "El desacuerdo"¹, la política se cuestiona a partir de lo que usted denomina la "división de lo sensible". ¿Esta expresión aporta en su opinión la clave de la unión entre prácticas estéticas y prácticas políticas?

Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tomar parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo "posee". Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual "ocupación" define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. Hay, por tanto, en la base de la política, una "estética" que no tiene nada que ver con esta "estetización de la política", característica de la "era de las masas", de la que habla Benjamin. Esta estética no deben entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la

¹ "El desacuerdo" ("La Mésentente"). Jacques Rancière. Nueva Visión, 1996

analogía, puede entenderse en un sentido kantiano -en su momento revisitado por Foucault-, como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. A partir de esta estética inicial puede plantearse la cuestión de las "prácticas estéticas", tal como la entendemos, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que "hacen" con respecto a lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad. Antes de basarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se basa en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo. La cuestión de la ficción es en primer lugar una cuestión de distribución de los lugares. Desde el punto de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los "fantasmas", perturba la división de identidades, actividades y espacios. Lo mismo ocurre con la escritura: al desplazarse al desplazarse a derecha e izquierda, sin saber a quién hay que hablar o no hablar, la escritura destruye todo cimiento legítimo de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. Platón plantea así dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensible de la palabra, el teatro y la escritura -que será también formas de estructuración para el régimen de las artes en general. Ahora bien, estas formas establecen enseguida un compromiso con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de las identidades, de deslegitimación de las posiciones de palabra, de desregulación de las divisiones del espacio y el tiempo. Este régimen estético de la política es propiamente el de la democracia, el régimen de la asamblea de artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral. En el teatro y en la escritura, Platón opone una tercera forma, una buena forma del arte, la forma coreográfica de la comunidad que canta y danza su propia unidad. En suma, Platón plantea tres maneras en las que las prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras con caracteres comunes. Una de ellas es la superficie de los signos mudos: superficie de signos que son, dice Platón, como pinturas. Otra es el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide a su vez en dos modelos antagónicos. Por una parte, el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por otra parte, el movimiento auténtico,

el movimiento propio de los cuerpos comunitarios. La superficie de los signos "pintados", el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: ahí tenemos las tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera como las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera como las obras o las actuaciones teatrales "hacen política", cualesquiera que sean, por otra parte, las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales. Cuando aparecen *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, estas obras son inmediatamente percibidas como "la democracia en literatura", a pesar de la postura aristocrática y el conformismo político de Flaubert. Su propia negativa a confiar a la literatura mensaje alguno es considerada como un testimonio de la igualdad democrática. Es demócrata, dicen sus adversarios, por su determinación de pintar en vez de instruir. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una determinación poética: la igualdad de todos los temas es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados. Pero esta indiferencia, ¿qué es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que se produce sobre una página de escritura, disponible para cualquier mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada por la mera circulación aleatoria de la letra. Existe también una politicidad sensible atribuida sin esfuerzo a grandes formas de división estética como el teatro, la página o el coro. Estas "políticas" siguen su propia lógica y vuelven a ofrecer sus servicios en épocas y contextos muy distintos. Pensemos en cómo estos paradigmas han funcionado en el vínculo arte/política a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pensemos por ejemplo en el papel asumido por el paradigma de la página en sus distintas formas, que exceden la materialidad de la hoja escrita: tenemos la democracia novelesca, la democracia indiferente de la escritura tal como la simbolizan la novela y su público. Pero también tenemos la cultura tipográfica e iconográfica, ese entrelazamiento de los poderes de la letra y la imagen, que tan importante papel jugó en el Renacimiento y que fue recuperada por las viñetas, los grabados de adorno entre capítulos y las innovaciones diversas de la tipografía romántica. Este modelo perturba las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible, características de la lógica representativa. Perturba también la división entre las obras de arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Por esta razón ha jugado un papel tan importante –y generalmente subestimado– en el trastocamiento del paradigma representativo y en sus

implicaciones políticas. Pienso especialmente en su papel en el movimiento Arts&Crafts y en todos sus derivados (artes decorativas, Bauhaus, constructivismo donde se definió una idea del mobiliario -en sentido amplio- de la nueva comunidad, que ha inspirado también una idea nueva de la superficie pictórica como superficie de escritura común. El discurso modernista presenta la revolución pictórica abstracta como el descubrimiento por parte de la pintura de su "medio" propio: la superficie bidimensional. La revocación de la ilusión perspectivista de la tercera dimensión devolvería a la pintura el dominio de su superficie propia. Pero precisamente esa superficie no tiene nada de propio. Una "superficie" no es una simple composición geométrica de líneas. Es una forma de división de lo sensible. Escritura y pintura eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del aliento que anima y transporta la palabra viva. Lo plano, en esta lógica, no se opone a lo profundo, en el sentido de lo tridimensional. Se opone a lo "vivo". Es el acto de la palabra "viva", realizado por el locutor hacia el destinatario adecuado, a lo que se opone la superficie muda de los signos pintados. Y la adopción de la tercera dimensión por parte de la pintura fue también una respuesta a esa división. La reproducción de la profundidad óptica ha estado vinculada al privilegio de la historia. Ha participado, en la época del Renacimiento, en la valorización de la pintura, en la afirmación de su capacidad de captar un acto de palabra viva, el momento decisivo de una acción y un significado. La poética clásica de la representación quiso, frente al rebajamiento platónico de la mimesis, dotar de palabra a lo "plano" o de vida al "cuadro", de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de un significado. Instauró entre palabra y pintura, entre lo decible y lo visible, una relación de correspondencia en la distancia, en la que se concede a la "imitación" su espacio específico. Es esta relación lo que se cuestiona en la pretendida distinción de lo bidimensional y lo tridimensional como "propios" de tal o cual arte. Es por tanto en lo plano de la página, en el cambio de función de las "imágenes" de la literatura o en el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los arabescos de la tipografía, el cartel y las artes decorativas, donde se prepara una buena parte de la "revolución antirrepresentativa" de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente restituida a su medio propio, es partícipe de una visión de conjunto de un nuevo hombre instalado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su planitud está ligada a la de la página, el cartel o el tapiz. Es la correspondiente a una interconexión. Y su "pureza" antirrepresentativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da súbitamente una significación política. No es la fiebre de la revolución circundante lo que

hace al mismo tiempo de Malevitch el autor de Cuadrado negro sobre fondo blanco y el poeta revolucionario de las "nuevas formas de vida". Tampoco es ningún ideal teatral del hombre nuevo lo que sella la alianza momentánea entre políticos y artistas revolucionarios. Es en primer lugar en la interconexión creada entre "soportes" diferentes, en los vínculos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus decoradores o diseñadores de carteles, entre el objeto decorativo y el poema, donde se forma esta "novedad" que establecerá el vínculo entre el artista que suprime la figuración y el revolucionario que inventa la vida nueva. Esta interconexión es política en cuanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por una parte, esa lógica separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y de las grandezas político-sociales. Por otra parte, su organización jerárquica -y especialmente la primacía de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada- establecía una analogía con el orden político-social. Con el triunfo de la palabra novelesca sobre la escena teatral, el entrelazamiento igualitario de las imágenes y los signos sobre la superficie pictórica o tipográfica, la promoción del arte de los artesanos a gran arte y la pretensión nueva de introducir el arte en el decorado de cualquier vida, supone toda una delimitación ordenada de la experiencia sensible que se tambalea. Así es como lo "plano" de la superficie de los signos pintados, esta forma de división igualitaria de lo sensible estigmatizada por Platón, interviene al mismo tiempo como principio de revolución "formal" de un arte y principio de división política de la experiencia común. Se podría asimismo reflexionar sobre las otras grandes formas, la del coro y la del teatro que he mencionado, y otras. Una historia de la política estética, entendida en este sentido, debe tener en cuenta cómo se oponen o se entremezclan estas grandes formas. Pienso por ejemplo en cómo este paradigma de la superficie de signos/formas se opone o se mezcla con el paradigma teatral de la presencia -y con las diversas formas que este propio paradigma ha podido adoptar, desde la figuración simbolista de la leyenda colectiva hasta el coro en acción de los hombres nuevos. La política se interpreta ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia. Las prosas críticas de Mallarmé ponen ejemplarmente en escena el juego de alusiones, oposiciones o asimilaciones entre estas formas, desde el teatro íntimo de la página o la coreografía hasta el "oficio" nuevo del concierto. Por una parte, por tanto, estas formas aparecen como portadoras de figuras de comunidad iguales a sí mismas en contextos muy diferentes. Pero a su vez son susceptibles de ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios. Tomemos el ejemplo de la escena trágica. Para Platón, es portadora a la

vez del síndrome democrático y de la potencia de la ilusión. Al aislar la mimesis en su espacio propio, y al circunscribir la tragedia a una lógica de géneros, Aristóteles redefine, incluso inintencionadamente, su politicidad. Además, en el sistema trágico de la representación, la escena trágica será el escenario de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de los temas y por la adaptación de situaciones y formas de hablar a esta jerarquía. El paradigma democrático se convertirá en paradigma monárquico. Pensemos también en la prolongada y contradictoria historia de la retórica y del modelo del "buen orador". A lo largo de la era monárquica, la elocuencia democrática demosteniana significaba una excelencia de la palabra, ella misma planteada como el atributo imaginario de la potencia suprema, pero también siempre disponible para retomar su función democrática, al prestar sus formas canónicas y sus imágenes consagradas a la aparición transgresora en la escena pública de locutores no autorizados. Pensemos incluso en los destinos contradictorios del modelo coreográfico. Recientes trabajos han recordado las vicisitudes de la escritura del movimiento elaborado por Laban en un contexto de liberación de los cuerpos y convertido en el modelo de las grandes demostraciones nazis, antes de reencontrar, en el contexto contestatario del arte de la acción escénica (performance), una nueva virginidad subversiva. La explicación benjaminiana de la estetización fatal de la política en "la era de las masas" olvida tal vez el antiquísimo vínculo entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la ciudad hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba mecer sin cesar a los niños de pecho. He citado estas tres formas a causa de su referencia conceptual platónica y su constancia histórica. Obviamente no definen la totalidad de las formas de diseño estético de las figuras de comunidad. Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la acción escénica y la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte. A partir de ahí pueden replantearse numerosas historias imaginarias de la "modernidad" artística y de los vanos debates sobre la autonomía del arte o su sumisión política. Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y

lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos.