

“Políticas estéticas” Jacques Rancière

El texto que propongo es uno de los tantos donde Jacques Rancière expone su particular mirada sobre la relación entre estética y política; en este caso, se trata de uno elaborado para un público habituado al arte contemporáneo. Me interesa porque desvía el debate hacia un lugar donde ambos términos encuentran sus límites y se confunden, señalando la inadecuación, o por lo menos las restricciones, de muchas controversias habituales en torno a la existencia o no de un arte político, sugiriendo además que el problema puede y quizás debería plantearse de otra manera.

Si bien considero que en algún punto es un texto problemático —no me convence, por ejemplo, la amplitud analítica que le permite familiarizar una estatua romántica con una obra relacional— me parece que de todas formas introduce una perspectiva original a uno de los debates más insistentes del arte actual.

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.



daros-latinoamerica

Mario Scarpetta

‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

Rodrigo Alonso (Argentina)

Licenciado en artes por la Universidad de Buenos Aires. Teórico e investigador de las relaciones entre arte y tecnología, y especialista en prácticas artísticas contemporáneas. Profesor de la carrera de Gestión del Arte y la Cultura de la UNTREF (Buenos Aires) y del Máster Oficial en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios de MECAD (Barcelona). Curador independiente con actuación nacional e internacional, es asimismo autor de numerosos libros y ensayos sobre

su especialidad. Entre ellos, Elogio de la low tech en Hipercubo/ok/Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos, André Burbano Valdés, Universidad de los Andes, 2002. Editor del libro No sabe/No contesta, Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina, Galería Arte X Arte, 2008, presentes en el centro de documentación de Lugar a Dudas. Todos sus textos publicados puede encontrarlos en su página web: <http://roalonso.net/>.

Bibliografía

Publicado en: Rancière, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

Políticas estéticas

Jacques Rancière

Un mismo aserto se escucha hoy en día casi por todas partes: hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva. Esta idea alimenta las grandes polémicas en torno al fracaso del arte, como resultado de su compromiso con las falaces promesas del absoluto filosófico y de la revolución social. Dejando de lado estas disputas mediáticas, podemos distinguir dos grandes teorías sobre el presente “posutópico» del arte

La primera actitud es principalmente producto de filósofos o de historiadores del arte. Pretende aislar el radicalismo de la investigación y de la creación artísticas de las utopías estéticas de la nueva vida, con las que estas se encuentran comprometidas ya sea en los grandes proyectos totalitarios, o en la estetización mercantil de la vida. Este radicalismo del arte es por tanto una fuerza particular de evidencia, de constatación y de inscripción, que hace pedazos la experiencia común. Esta fuerza se suele pensar mediante el concepto kantiano de lo sublime como una presencia heterogénea e irreductible al núcleo de lo sensible de una fuerza que lo supera.

Esta referencia se puede interpretar no obstante de dos maneras. Una de ellas ve en la fuerza concreta de la obra la instauración de un ser-en-común, anterior a cualquier forma política particular. Ese era por ejemplo el sentido de la exposición recientemente organizada en Bruselas por Thierry de Duve con el título *Voici*, distribuida en tres secciones: *me voici*, *vous voici*, *nous voici*. La clave de todo el dispositivo estaba en una pintura de Manet, el supuesto padre de la «modernidad» pictórica: no era la *Olympia* ni el *Déjeuner sur*

l'herbe, sino una obra de juventud, el *Cristo muerto* imitado de Ribalta. Este Cristo con los ojos abiertos, resucitado de la muerte de Dios, hacía del poder de representación del arte un sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana. Este poder de encarnación confiado al gesto mismo de mostrar se revelaba entonces semejante a un paralelepípedo de Donald Judd o a un muestrario de paquetes de mantequilla de Alemania del Este de Beuys, a una serie de fotografías de un bebé tomadas por Philippe Bazin o a los documentos del museo ficticio de Broodthaers.

La otra manera radicaliza por el contrario la idea de lo «sublime» como distancia irreductible entre la idea y lo sensible. Así es como Lyotard ve en el arte moderno la misión de testimoniar que hay cosas irrepresentables. La singularidad de la aparición es entonces una presentación negativa. Es la inscripción de un poder del Otro cuyo espíritu está irremediamente cautivo y cuyo olvido conduce a todas las catástrofes totalitarias y a todas las formas de estetización mercantil de la vida. El relámpago multicolor que atraviesa la monocromía de una tela de Barnett Newman o la palabra desnuda de un Celan o de un Primo Levi son, para él, el modelo de estas inscripciones. La mezcla de lo abstracto y de lo figurativo en las telas transvanguardistas o el bazar de los montajes que actúan sobre la indiscernibilidad entre obras de arte, objetos o iconos comerciales representan, a la inversa, la realización nihilista de la utopía estética.

Vemos claramente el escenario común que reúne estas dos visiones en una misma actitud fundamental. A través de la oposición misma del poder cristiano de la encarnación del verbo y de la prohibición judía de la representación, de la

eucaristía y de la zarza ardiente mosaica, la aparición fulgurante y heterogénea de la singularidad de la obra artística impulsa un sentido de comunidad. Sin embargo, esta comunidad se levanta sobre la ruina de las perspectivas de emancipación política a las que el arte moderno ha podido estar ligado. Es una comunidad ética que revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva.

Si esta posición goza de algún prestigio entre los filósofos, es en cambio otra la que se reconoce hoy de buen grado entre los artistas y los profesionales de las instituciones artísticas: conservadores de museos, directores de galerías, comisarios o críticos. En lugar de oponer radicalismo artístico y utopía estética, prefiere poner una distancia entre ellas. Y las substituye por un arte modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a 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 y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. Tal es por ejemplo el principio del arte llamado relacional: a la heterogeneidad radical del choque del *aistheton* que Lyotard ve en la tela de Barnett Newman se opone de forma ejemplar la práctica de un Pierre Huyghe, haciendo aparecer sobre un panel publicitario, en lugar de la publicidad esperada, la fotografía aumentada del lugar y sus usuarios.

No voy a juzgar aquí la validez respectiva de estas dos actitudes. Quiero más bien preguntarme sobre aquello de lo que son testimonio y sobre lo que las hace posibles. Son en realidad como dos fragmentos de una alianza rota entre radicalismo artístico y radicalismo político, una alianza que designa el término, hoy en día sospechoso, de estética. Y no intentaré desempatar estas posiciones, sino más bien reconstituir la lógica de

la relación «estética» entre arte y política de las que derivan. Me basaré para ello en lo que tienen en común estas dos puestas en escena, aparentemente antitéticas, de un arte «posutópico». A la utopía denunciada, la segunda opone las formas modestas de una micro-política, a veces muy próxima de las políticas de «proximidad» pregonadas por nuestros gobiernos. La primera le opone, por el contrario, una fuerza del arte ligada a su distancia con relación a la experiencia ordinaria. Una y otra sin embargo reafirman a su modo una misma función «comunitaria» del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común. La estética de lo sublime pone al arte bajo el signo de la deuda inmemorial contraída con un Otro absoluto. Pero le reconoce todavía una misión, confiada a un sujeto denominado vanguardia: la de constituir un tejido de inscripciones sensibles totalmente alejadas del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. La estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga 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 una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los

conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre sí a dos regímenes de sensibilidad. En el arte «relacional», la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.

Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. He tratado en otro lugar de mostrar cómo la política era el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común [1]. El hombre, dice Aristóteles, es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el grito. El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible. O bien con la constatación de su imposibilidad material para ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese «en otro lugar» en el que *no pueden* estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La «falta de tiempo» es de hecho la prohibición natural, inscrita

incluso en las formas de la experiencia sensible [2].

La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible [3]. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como «estetización de la política».

La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política y la «política de la estética», es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular. Utopía o no, la función que el filósofo atribuye a la tela «sublime» del pintor abstracto, colgada en solitario sobre un muro blanco, o la que el comisario de exposición atribuye al montaje o a la intervención del artista relacional se inscriben en la misma lógica: la de una «política» del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Uno valora la soledad de una forma sensible heterogénea, el otro el gesto que dibuja un espacio común. Pero estas dos formas de poner en relación la constitución de una forma material y la de un espacio simbólico son tal vez las dos caras de una misma configuración original, ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la comunidad.

Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que

se trataría de preguntarse si *deben* ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. La *República* de Platón muestra bien este carácter condicional del arte y de la política. A menudo se interpreta la célebre exclusión de los poetas como una señal de proscripción política del arte. Sin embargo la política está ella misma excluida del planteamiento platónico. La división misma de lo sensible retira a los artistas de la escena política en la que harían *algo distinto* a su trabajo, y a los poetas y a los actores de la escena artística en la que podrían encarnar una personalidad *distinta* a la suya. Teatro y asamblea son dos formas solidarias de una misma división 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.

Arte y política están de este modo ligados a pesar de sí mismos como presencias formales de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específicos. Platón excluye al mismo tiempo la democracia y el teatro para crear una comunidad sin política. Tal vez los debates de hoy en día sobre lo que debe ocupar el espacio museístico denotan una forma distinta de solidaridad entre la democracia moderna y la existencia de un espacio específico: ya no la reunión de las masas en torno a la acción teatral, sino el espacio silencioso del museo en el que la soledad y la pasividad de los visitantes se encuentran con la soledad y la pasividad de las obras de arte. La situación del arte hoy en día podría constituir perfectamente una forma específica de una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y aparentemente todo lo contrario: la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común.

Para comprender esta aparente paradoja que liga la politicidad del arte a su autonomía misma, me parece oportuno dar un pequeño rodeo para examinar una especie de escena primaria del

museo que es a la vez una escena primaria de la revolución: por lo tanto una escena primaria de las relaciones del arte con la política en términos de división de lo sensible. Al final de la decimoquinta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en 1795, Schiller bosqueja un escenario de exposición que alegoriza un estatuto del arte y de su política. Nos pone imaginariamente frente a una estatua griega conocida como la *Juno Ludovisi*. La estatua, dice él, es una «apariencia libre», cerrada sobre sí misma. La expresión recuerda a un oído moderno el «selfcontainment» oficiado por Clement Greenberg. Sin embargo esta «clausura sobre sí misma» resulta un poco más complicada de lo que quisiera el paradigma moderno. Aquí no se trata ni de afirmar el poder ilimitado de creación del artista ni de demostrar los poderes específicos de un *médium*. O mejor aún, el *médium* en cuestión no es la materia sobre la que trabaja el artista. Este es un medio sensible, un *sensorium* particular, ajeno a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Pero este *sensorium* no es tampoco el de la presencia eucarística del *he aquí* o del relámpago sublime del *Otro*. Lo que la «apariencia libre» de la estatua griega manifiesta, es la característica esencial de la divinidad, su «ociosidad» o «indiferencia». Lo que define a la divinidad es no desear nada, estar libre de la preocupación de proponerse fines y tener que cumplidos. Frente a esta diosa ociosa, el espectador se encuentra en un estado que Schiller define como de «libre juego».

Si la «apariencia libre» recordaba ante todo la autonomía tan cara al arte moderno, este «libre juego» halaga inmediatamente los oídos posmodernos. Sabemos qué lugar ocupa el concepto de juego en las proposiciones y las legitimaciones del arte contemporáneo. Se presenta generalmente como una distancia con respecto a la creencia moderna en el radicalismo del arte y en sus poderes de transformación del mundo. Lo lúdico y lo humorístico se reparten un poco en todas partes el honor de caracterizar a un arte que habría asimilado a los contrarios: la gratuidad del divertimento y la distancia crítica, el *entertainment* popular y la deriva situacionista. La reciente exposición *Let's entertain*, convertida, al pasar de

Minneapolis a París en *Au-dela du spectacle*, es un buen testimonio de esta elasticidad [4].

Ahora bien, la puesta en escena schilleriana lleva todavía más lejos esta visión desencantada del juego. El juego es, nos dice, la humanidad misma del hombre: «el hombre solo es un ser humano cuando juega» [5]. Y continúa asegurándonos que esta aparente paradoja es capaz de sostener «el edificio entero de las bellas artes y el arte todavía más difícil de vivir». ¿Cómo interpretar que la actividad «gratuita» del juego pueda fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y la creación de formas de una nueva vida colectiva?

Empecemos por el principio. Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte. No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita dis-tinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. La misma estatua de la diosa puede ser arte o no serio, o serio de una forma diferente según el régimen de identificación con que se la juzgue. En principio existe un régimen en el que es esencialmente aprehendida como una *imagen* de la divinidad. Su percepción y el juicio sobre ella se encuentran entonces implícitos en las preguntas: ¿podemos hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad imaginada es una verdadera divinidad? Si la respuesta es afirmativa, ¿está siendo imaginada como debe ser? En este régimen no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad. Esta es la razón por la que podemos llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de las imágenes.

A continuación hay un régimen que libera a la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad que ella representa y sobre su fidelidad a la misma. Este régimen incluye a las estatuas de diosas o a las historias de príncipes en una categoría específica, la de las imitaciones. La *Juno Ludovisi* es el producto de un arte, la escultura, que es arte a título doble: porque impone una

forma a una materia; pero también porque es el producto de una representación: la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, y la monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular a la que le han sido conferidos rasgos de carácter específicos. La estatua es entonces una «representación». Es vista a través de una batería de convenciones expresivas, todo un sistema de criterios que determinan la manera en que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista en dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen. Llamo a este régimen de identificación régimen representativo de las artes.

La *Juno Ludovisi* de Schiller, pero también el *Vir sublimis* de Newman o los montajes y *performances* del arte relacional, pertenecen a un régimen distinto que yo llamo régimen estético del arte. En este régimen, la estatua de Juno no obtiene su consideración de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones del arte y de la representación. La obtiene por su pertenencia a un *sensorium* específico. La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una «apariencia libre», es decir, una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.

Precisamente es esta forma nueva de división de lo sensible lo que Schiller resume con el término de «juego». Reducido a su definición escueta, el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción

tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo. El «libre juego» de las facultades -intelectual y sensible- no es únicamente una actividad sin finalidad, es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad. Para empezar, la «suspensión» que practica el jugador, con relación a la experiencia ordinaria, es correlativa a otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes, frente a la aparición de un bloque sensible heterogéneo, un bloque de «pasividad» pura. En definitiva el «jugador» está allí para no hacer nada ante esa diosa que no hace nada, y la misma obra del escultor se encuentra presa en este círculo de una actividad inactiva.

¿Y por qué esta suspensión funda al mismo tiempo un nuevo arte de vivir, una nueva forma de vida en común? Dicho de otro modo: ¿qué tiene de consustancial la «utopía» estética con la definición misma de la especificidad del arte en este régimen? La respuesta, en su formulación más general, puede enunciarse así: porque ella define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación. En el análisis kantiano, el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Estas proposiciones filosóficas kantianas, Schiller las traduce, en el contexto de la Revolución Francesa, en proposiciones 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» estéticas fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en definitiva la diferencia entre dos humanidades.

Aquí es donde adquiere sentido la ecuación que hace del jugador un hombre verdaderamente humano. La libertad del juego se opone a la

servidumbre del trabajo. Paralelamente, la apariencia libre se opone al imperativo que relaciona la apariencia con una realidad. Estas categorías –apariencia, juego, trabajo– son en realidad categorías de la división de lo sensible. Dibujan en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas del dominio o de la igualdad. En la república platónica había tanta «apariencia libre» en el poder del *imitador* como posibilidad de libre juego en el artesano. No hay apariencia sin realidad, ni gratuidad del juego compatible con la seriedad del trabajo. Dicho de una forma más general, la legitimidad de la autoridad ha residido siempre en la evidencia de una división sensible entre humanidades diferentes. Incluso Voltaire lo reconocía: las personas vulgares no tienen los mismos sentidos que las personas refinadas [6]. El poder de las élites residía entonces en la educación de los sentidos frente a los sentidos sin refinar, en la actividad frente a la pasividad, en la inteligencia frente a la opinión. Las formas mismas de la experiencia sensible se encargaban de identificar la diferencia de las funciones y de los lugares con una diferencia de las naturalezas.

Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades. Lo que ponen de manifiesto es una libertad y una igualdad de los sentidos que, en 1795, pueden oponerse a las que la Revolución Francesa había querido encarnar en el imperio de la ley. El imperio de la ley, en efecto, sigue siendo el imperio de la forma libre sobre la materia sometida, del Estado sobre las masas. Precisamente porque seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado.

Por tanto, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte

y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del «hacer» artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.

No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad. Si los creadores de formas puras de la llamada pintura abstracta han podido transformarse en artesanos de la nueva vida soviética, no es por una sumisión catastrófica a una utopía exterior, sino porque la pureza no figurativa del cuadro—su superficie plana impuesta sobre la ilusión tridimensional— no significaba la concentración del arte pictórico en un único material. Indicaba, por el contrario, la dependencia del gesto pictórico nuevo de una superficie/interfaz en la que arte puro y arte aplicado, arte funcional y arte simbólico se fundían, en la que la geometría del ornamento aparecía como símbolo de la necesidad interior y en la que la pureza de la línea se convertía en el instrumento de formación de un decorado nuevo de la vida, susceptible de transformarse en decorado de la nueva vida. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmé, confía a la poesía la tarea de organizar una topografía distinta de las relaciones habituales, anticipando las «fiestas del futuro».

No hay conflicto entre pureza y politización. Pero hay conflicto en el seno mismo de la pureza, en la idea misma de esta materialidad del arte que prefigura una configuración distinta de lo común. Y el mismo Mallarmé da testimonio de ello: por un lado, el poema tiene la consistencia de un bloque de sensibilidad heterogéneo, es un volumen cerrado sobre sí mismo, que refuta materialmente el espacio «semejante a él» y el «flujo de tinta uniforme» del diario; por otro lado, tiene la inconsistencia de un gesto que inaugura un espacio, a la manera de

los fuegos artificiales de la Fiesta nacional. Es un ceremonial de comunidad, a la manera del teatro antiguo o de la misa cristiana. Por un lado, la vida colectiva por venir se encierra en el volumen sólido de la obra de arte, por el otro, se actualiza en el movimiento que dibuja un espacio común diferente.

Si no hay contradicción entre arte por el arte y arte político, tal vez sea porque la contradicción esté en el centro mismo de la experiencia y de la «educación» estéticas. Una vez más aquí el texto schilleriano ilumina la lógica de todo un régimen de identificación del arte y de su política, aquella que manifiesta todavía la oposición entre un arte sublime de las formas y un arte modesto de los comportamientos y las relaciones. El escenario schilleriano nos permite ver la manera en que los dos opuestos están contenidos en el mismo núcleo inicial. Por un lado, efectivamente la apariencia libre constituye la fuerza de una sensibilidad heterogénea. La estatua, como la divinidad, está ociosa frente al sujeto, es decir ajena a cualquier deseo, a cualquier combinación de medios y de fines. Está cerrada sobre sí misma, es decir inaccesible para el pensamiento, los deseos o los fines del sujeto que la contempla. Y es precisamente por esta originalidad, por esta indisponibilidad radical, por lo que lleva la marca de una humanidad plena del hombre y la promesa de una humanidad futura finalmente asociada a la plenitud de su esencia. El sujeto de la experiencia estética se imagina que esta estatua, que él no puede poseer de ninguna manera, le promete la posesión de un mundo nuevo. Y la educación estética que suplirá la revolución política es educación por la originalidad de la apariencia libre, por la experiencia de desposeimiento y de pasividad que impone.

Pero por otro lado, la autonomía de la estatua es también la del modo de vida que se expresa en ella. La actitud de la estatua ociosa, su autonomía, es así mismo un resultado: es la expresión del comportamiento de la comunidad de la que proviene. Es libre porque es la expresión de una comunidad libre. Solo que esta libertad ve cómo se invierte su sentido: 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. Con esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su escultor. Y lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que no concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá ya el arte como una esfera separada de la vida.

De modo que la estatua es promesa política porque es la expresión de una división de lo sensible específico. Sin embargo esta división se entiende de dos maneras opuestas: por un lado, la estatua es promesa de comunidad porque es arte, es objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por otro, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa únicamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna división en esferas de experiencia específicas. La educación estética es por tanto el proceso que transforma la soledad de la apariencia libre en una realidad vivida que suprime la apariencia y cambia la «ociosidad» estética en movimiento de la comunidad viva.

La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte. No necesitamos por tanto imaginar ningún fin patético de la modernidad o explosión gozosa de la posmodernidad, que ponga fin a la gran aventura moderna de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria continuamente en marcha. La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida.

La «educación» o la autoformación estética se divide por tanto, a partir del mismo núcleo fundamental, en esas dos representaciones que siguen garantizando la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por la filosofía, y la proposición de relaciones nuevas e interactivas que hace el artista o el comisario de nuestras exposiciones contemporáneas. Por un lado, tenemos el proyecto de la revolución estética en

que el arte se convierte en una forma de vida, es decir suprime su diferencia como arte. Por el otro tenemos la representación rebelde de la obra en la que la promesa política se encuentra preservada negativamente: por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna a esta forma.

El escenario de la revolución estética se propone transformar la indecisión estética de las relaciones de dominio en principio generador de un mundo sin autoridad. Esta proposición opone revolución a revolución: a la revolución política concebida como revolución estatal que reconduce de hecho la separación de las humanidades, opone la revolución como formación de una comunidad de la percepción. Esta es la fórmula matricial que resume el célebre *Proyecto más antiguo del idealismo alemán* redactado en común por Hegel, Schelling y Holderlin. Este opone al mecanismo muerto del Estado la fuerza viva de la comunidad alimentada por la encarnación sensible de su idea. Sin embargo, la más simple oposición entre lo muerto y lo vivo opera de hecho una doble supresión. Por un lado, hace desaparecer la «estética» de la política, la práctica política del disenso. Propone en su lugar la formación de una comunidad «consensual», es decir ya no de una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo sino de una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción. Pero para eso, es necesario también transformar el «libre juego» en su contrario, 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», preconizada por el *Proyecto más antiguo del idealismo alemán*, consiste en hacer las ideas sensibles, en sustituir a la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y de creencias comunes compartidas por la élite y por el pueblo. El programa «estético» es entonces exactamente el de una metapolítica que se propone llevar a cabo en realidad, y en el terreno sensible, una tarea que la política no podrá jamás hacer más que en el terreno de la apariencia y de la forma.

Como sabemos, este programa no se ha limitado a definir únicamente una idea de la revolución estética, sino una idea de la revolución a secas. Sin

habertenido la ocasión de leer ese borrador olvidado, Marx podía, cuarenta años después, aplicado palabra por palabra al escenario de la revolución no ya política sino humana, aquella revolución que, ella también, debía llevar a cabo la filosofía suprimiéndola y poner al hombre en posesión de aquello de lo que no había tenido hasta entonces más que la apariencia. Al mismo tiempo, Marx proponía la nueva identificación permanente del hombre estético: el hombre productor, produciendo al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en las que se producen estos. Sobre la base de esta identificación la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieron coincidir en torno a los años veinte y ponerse de acuerdo sobre el mismo programa: la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de formas de vida y edificios de la nueva vida.

Es frecuente relacionar esta imagen de la revolución estética con la catástrofe «utópica» y «totalitaria». Sin embargo, el proyecto del «arte como forma de vida» no se limita al programa de «supresión» del arte proclamado en una época por los ingenieros constructivistas y los artistas futuristas o suprematistas de la Revolución soviética. En una tradición ideológica distinta inspira a los artistas del movimiento *Arts and Crafts*. Se continúa entre los artesanos/artistas del movimiento de las *artes decorativas*, conocidas en su tiempo como «arte social» [7], y entre los ingenieros o arquitectos del *Werkbund* o de la *Bauhaus*, antes de reflorar en los proyectos utópicos de los urbanistas situacionistas. Pero aparece también entre los artistas simbolistas, aparentemente los más alejados de los proyectos revolucionarios. El poeta «puro» Mallarmé y los ingenieros del *Werkbund* comparten con el tiempo la idea de un arte capaz de producir, suprimiendo su singularidad, las formas concretas de una comunidad finalmente libre de las apariencias del formalismo democrático [8]. No se trata del canto de las sirenas totalitarias, sino más bien de la manifestación de una contradicción característica de esta metapolítica que arraiga en el estatuto mismo de la «obra» estética, en el vínculo original que implica entre la singularidad de la apariencia

ociosa y el acto que transforma la apariencia en su realidad. La meta política estética no puede cumplir la promesa de verdad viva que encuentra en la indecisión estética más que al precio de anular esa indecisión, de transformar la forma en forma de vida. Este puede ser el planteamiento soviético opuesto en 1918 por Malevich a las obras de los museos. Puede ser la elaboración de un espacio integrado en el que pintura y escultura no se manifestarían ya como objetos diferentes sino que serían proyectados, en consecuencia, directamente en la vida, suprimiendo de este modo el arte como «algo diferente de nuestro medio entorno que es la auténtica realidad plástica» (Mondrian [9]). Este puede ser también el juego y la deriva urbana, opuestos por Guy Debord a la totalidad de la vida –capitalista o soviética– alienada bajo la forma del rey-espectáculo. En todos estos casos la política de la forma libre le pide que se realice, es decir que se suprima de hecho, que suprima esa heterogeneidad sensible en la que se basaba la promesa estética.

Esta supresión de la forma en el acto es lo que rechaza la otra gran imagen de la «política» característica del régimen estético del arte, la política de la forma rebelde. La forma afirma en ella su politicidad apartándose de cualquier forma de intervención sobre y en el mundo prosaico. La diosa schilleriana es portadora de una promesa porque está ociosa. «La función social del arte consiste en no tener ninguna», dirá Adorno haciéndose eco. La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a cualquier proyecto político concreto y su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico. Por eso, a media-dos del siglo XIX, la obra sobre nada, la obra «que se apoya en sí misma» del esteta Flaubert fue inmediatamente percibida por los partidarios contemporáneos del orden jerárquico como una manifestación de la «democracia». La obra que no pretende nada, la obra sin punto de vista, que no trasmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia se considera «igualitaria» por esa indiferencia misma que niega toda preferencia, toda jerarquía. Es subversiva, descubrirán las generaciones siguientes, por el hecho mismo de separar radicalmente el *sensorium* del arte del de la

vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político con la condición de preservarse puro de cualquier intervención política.

Esta politicidad ligada a la indiferencia misma de la obra es lo que ha interiorizado toda una tradición política vanguardista. Esta se dedica a hacer coincidir vanguardismo político y vanguardismo artístico en sus mismas diferencias. Su programa se resume en una consigna: salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte *por lo tanto* de potencial de emancipación, salvado de una doble amenaza: la transformación en acto meta político y la asimilación a las formas de la vida estetizada. Esta exigencia es la que ha resumido la estética de Adorno. El potencial político de la obra está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no reside en el simple aislamiento de la obra. La pureza que este aislamiento autoriza es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por medio de la cual la obra da testimonio del mundo no reconciliado. La autonomía de la obra schönbergiana conceptualizada por Adorno es de hecho una doble heteronomía: a fin de denunciar mejor la división capitalista del trabajo y el embellecimiento de la mercancía, debe cargar las tintas. Debe ser todavía más mecánica, más «inhumana» que los productos del consumo de masas capitalista. Sin embargo esta inhumanidad descubre a su vez el papel de lo reprimido, que viene a perturbar la perfecta disposición técnica de la obra autónoma recordando aquello que la fundamenta: la separación capitalista del trabajo y del placer.

En esta lógica, la promesa de emancipación no puede mantenerse más que al precio de rechazar cualquier forma de reconciliación, de mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una grave consecuencia. Obliga a plantear la diferencia estética, guardiana de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra, reconstituyendo en cierto modo la oposición volteriana entre dos formas de sensibilidad. Los acordes de séptima disminuida

que hicieron las delicias de los salones del siglo XIX hoy ya no *pueden* ser oídos, dice Adorno, «a menos que se haga trampa» [10]. Si nuestros oídos pueden todavía escuchados con placer, la promesa estética, la promesa de emancipación es convicta de falsedad.

Sin embargo llega un día en que podemos volver a escuchados. Como llega un día en que podemos volver a ver motivos figurativos sobre un lienzo o hacer arte exponiendo artículos tomados de la vida cotidiana. Hay quien querría ver aquí la señal de una ruptura radical cuyo nombre propio sería posmodernidad. Pero estas nociones de modernidad y de posmodernidad proyectan abusivamente en el tiempo elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Este ha vivido siempre de la tensión de los contrarios. La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma va acompañada de la supresión de cualquier criterio pragmático que separe el dominio del arte del de no arte, el aislamiento de la obra de las formas de la vida colectiva. No hay ruptura posmoderna. Pero hay una dialéctica de la obra «apolíticamente-política». Y hay un límite en el que su proyecto mismo se anula.

De este límite de la obra autónoma/heterónoma, política por su distancia misma con cualquier voluntad política, da testimonio la estética lyotardiana de lo sublime. La vanguardia artística sigue estando encargada de la tarea de trazar la frontera que separa claramente las obras de arte de los productos de la cultura mercantil. Sin embargo, el sentido mismo de ese trazado aparece invertido, la heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de emancipación. Por el contrario, viene a invalidar cualquier promesa de ese género mani festando una dependencia irremediable del espíritu con respecto al Otro que la habita. El enigma de la obra que llevaba implícita la contradicción de un mundo se convierte en el perfecto testimonio de la fuerza de ese Otro.

La metapolítica de la forma rebelde tiende entonces a oscilar entre dos posiciones. Por un lado asimila esa resistencia a la lucha por preservar la diferencia material del arte de todo aquello que la compromete en los negocios del

mundo: comercio de las exposiciones populares y de los productos culturales que hacen de ellas una empresa industrial a rentabilizar; pedagogía destinada a acercar el arte a los grupos sociales ajenos a él; integración del arte en una «cultura», ella misma polimerizada en culturas vinculadas a grupos sociales, étnicos o sexuales. El combate del arte contra la cultura establece entonces una línea de 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 liga fácilmente a las actitudes políticas que piden el restablecimiento de la enseñanza republicana frente a la disolución democrática del conocimiento, de los comportamientos y de los valores. E implica un juicio negativo global sobre la agitación contemporánea, empeñada en borrar las fronteras entre el arte y la vida, los signos y las cosas.

Pero al mismo tiempo este arte celosamente protegido tiende a no ser más que el testimonio de la fuerza del Otro y de la catástrofe continuamente provocada porsuolvido. El explorador de vanguardia se convierte en el centinela que vela las víctimas y conserva la memoria de la catástrofe. La política de la forma rebelde alcanza entonces un punto en que ella también se anula. Y lo hace no ya en la archipolítica de la revolución del mundo sensible, sino en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio en que arte y política se encuentran, una vez más, anuladas al mismo tiempo. Esta disolución ética de la heterogeneidad estética corre pareja con toda una corriente contemporánea de pensamiento, que disuelve la disensualidad política en una archipolítica de la excepción y remite cualquier forma de dominación o de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la que solo Dios puede libramos.

moderne, Centre Georges Pompidou, París, noviembre de 2000 - enero de 2001.

[5] SCHILLER, Friedrich. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. París: Aubier, 1943. p. 205. (Edición en castellano: SCHILLER, Friedrich. *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990).

[6] «El hombre cultivado tiene otros ojos, otros oídos, otro tacto que el hombre vulgar». Entrada: «Gusto», *Dictionnaire philosophique*, París, 1827, tomo VIII. p. 279. (Recordemos que el *Dictionnaire Philosophique*, citado aquí por comodidad, es una antología ficticia. La mayoría de las partes de la entrada «gusto» se han tomado de hecho de la sexta parte de las *Questions sur l'Encyclopédie* de 1771).

[7] Véase MARX, Roger. *L'art social*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1913.

[8] Sobre esta convergencia remito a mi texto «La surface du design», en *Le Destin des images*. París: La Fabrique, 2003.

[9] MONDRIAN, Piet. *Arte plástico y arte puro*. Buenos Aires: Victor Leru, 1961.

[10] ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.

[1] RANCIERE, Jacques. *La Méésentente: politique et philosophie*. París: Gallimard, 1995. Edición castellana: *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

[2] RANCIERE, Jacques. *La división de lo sensible*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

[3] Op. cit.

[4] *Let's Entertain*, Walker Art Center, Minneápolis, 12 febrero - 30 abril de 2000 / *Au-delà du spectacle*, Musée national d'art