

Estética y política en Jacques Rancière

JEAN-CLAUDE LÉVÊQUE

Università degli Studi di Torino
artleveque@hotmail.com

[Lévêque, J.-C., «Estética y política en Jacques Rancière», *Escritura e imagen*, núm. 1 (2005), pp. 179-197.]

Resumen

El filósofo francés Jacques Rancière ha desarrollado algunas tesis interesantes sobre la naturaleza de las imágenes. En el pensamiento de Rancière, el sentido de las imágenes es el resultado de un movimiento dialéctico, de un proceso inmanente que no se refiere de alguna manera a una fundamentación metafísica (*Grund*). La crítica de Rancière al concepto de lo sublime, que Lyotard aplica a unos movimientos del arte contemporáneo, denuncia la ambigüedad de la idea de la «irrepresentabilidad»; las tesis de Lyotard permanecen en la perspectiva hegeliana y, al final, supeditan la estética a una dimensión ética.

Palabras clave: movimiento dialéctico, sensibilidad, imagen, producción del sentido.

Abstract

The french philosopher Jacques Rancière has developed an interesting thesis about the nature of images. In Rancière's thought, the sense of images are the effect of a dialectical movement, an immanent process that has no reference to a metaphysical ground (*Grund*). Rancière's critique of the concept of sublime, applied by Lyotard to some issues of contemporary art, denounces the ambiguity of the concept of «irrepresentability»; the thesis of Lyotard remains in fact an hegelian one and finally submits the aesthetics to ethics.

Keywords: dialectical movement, sensibility, image, production of sense.

Sumario

1 La partición de lo sensible: contra la identificación de política y *policy* – 1.1 Las paradojas de la democracia – 2 Estética y política: hacia una crítica de las imágenes – 3 Imagen y política: hacia una dialéctica de la imagen en el arte – 3.1 Dialéctica contra consenso – 3.2 Montaje-imagen – Conclusiones.

Emprender el análisis de las relaciones que transcurren entre estética y política en Rancière y en cierto pensamiento filosófico francés contemporáneo es sin duda tarea difícil. En primer lugar, sería dudoso hablar de un *giro estético* del pensamiento de origen marxista, ya que no se trata de ninguna *estetización de la política* o bien de una relectura de la filosofía benjaminiana; podríamos hablar, más bien, de un intento de análisis de las *políticas de la estética*, retomando ese título de una conferencia del mismo Rancière. ¿Qué es lo que entiende Rancière por *políticas de la estética*?

Sería imposible empezar el discurso crítico sin hacer constancia de la reflexión política del autor tal y como es desarrollada en su ensayo quizá más importante, *La Méésentente*, de 1995; la primera parte de nuestro discurso se centrará, por lo tanto, en una lectura del pensamiento político de Rancière y de sus tesis fundamentales, para volver luego a la cuestión que más nos interesa ahora, es decir: la de las relaciones entre estética y política y el sentido de las artes en el mundo contemporáneo.

1. La partición de lo sensible: contra la identificación de política y *policy*

En su ensayo *La Méésentente*, que ha suscitado cierto debate en Francia y en los Estados Unidos, Rancière se propone esclarecer la naturaleza de la política para poner en marcha una crítica de la política del consenso propia de la contemporaneidad. El filósofo francés vuelve a los orígenes del pensamiento político, Platón y Aristóteles, con el intento de mostrar el hecho de que la política comienza con la puesta en discusión del orden natural de la dominación y de la división de la sociedad, cuando aparece el *démos*, en cuanto *parte supernumeraria*.

La reflexión de Platón, por otra parte, intenta ocultar precisamente el conflicto propio de la democracia griega, a través de una *política en la verdad*; el mundo de la *doxa*, de la apariencia, tiene que dejar el sitio a la realización totalitaria de la *res publica*, que no conlleva en sí el conflicto. La excepción representada

por el *démos* no puede tener lugar en la sociedad ideal de Platón, en cuanto representa el *de más* que puede poner en duda la construcción de la sociedad ideal. Como explica Rancière:

La politique commence par un tort majeur: le suspens mis par la liberté vide du peuple entre l'ordre arithmétique et l'ordre géométrique. Ce n'est pas l'utilité commune qui peut fonder la communauté politique non plus que l'affrontement et la composition des intérêts. Le tort par lequel il y a de la politique n'est aucune faute appelant réparation. C'est l'introduction d'un incommensurable au coeur de la distribution des corps parlants. Cet incommensurable ne rompt pas seulement l'égalité des profits et des pertes. Il ruine aussi par avance le projet de la cité ordonnée selon la proportion du Kòsmos, fondée sur l'arkhé de la communauté.¹

Lo super-numerario pone en duda el orden de la ciudad y la composición vigente de los intereses.

La reflexión de Rancière sobre la diferencia entre *política* y *policy* en la Edad Moderna sigue el mismo principio. La idea de *policy* supone la presencia de una distinción entre el Estado en cuanto *máquina* y la sociedad, y, por consiguiente, la elaboración de una *filosofía política* –lo que se ha hecho a partir de Hobbes, como es sabido. El principio de la política en cuanto tal, el de la *igualdad*, se opone a las construcciones de la *policy* en cuanto organización del Estado; el principio de la política no puede institucionalizarse, so pena de convertirse en el principio de la eternización de la minoridad del pueblo. La política, como afirma Rancière:

est affaire de sujets, ou plutôt de modes de subjectivation. Par subjectivation on entendra la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'enonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification donc va de pair avec la refiguration du champ d'expérience. Formellement l' ego sum, ego existo cartésien est le prototype de ces sujets indissociables d'une série d'opérations impliquant la production d'un nouveau champ d'expérience. Toute subjectivation politique tient de cette formule.²

El problema es entonces: ¿cómo se constituye esa subjetividad (la de los obreros, de los emigrantes, etc.)? En el siglo XIX, por cierto, como la comunidad de los que no forman parte de la comunidad política reconocida –los proletarios; Rancière precisa que hoy podrían ser los emigrantes, los que no tienen los mismos derechos de ciudadanía y que pueden reivindicar una subjetividad distinta. Y ¿cómo se manifiesta esa subjetividad sin representación? Aquí el filósofo francés introduce el concepto de *partición de lo sensible* (*partage du sensible*): es el espacio an-

¹ Rancière, J., *La Mésestante*, París, Galilée, 1995, p. 40.

² *Ibidem*, p. 59.

terior al espacio del *logos* en que se define la subjetividad de los que no *tienen parte* –los proletarios, las mujeres o bien los emigrantes.

Es más: Rancière introduce en este punto su propia interpretación de lo estético: lo *estético* es lo que hace que regímenes distintos de expresión puedan comunicarse entre ellos. El ámbito de lo estético sería, de alguna manera, el que abre toda posibilidad de inter-locución en la política. La política sería entonces *estética* desde su principio:

La politique antique tenait au seul concept du démos et de ses propriétés impropres, ouvrant l'espace public comme espace du litige. La politique moderne tient à la multiplication de ces opérations de sujetivation qui inventent des mondes de communauté qui sont des mondes de dissentiment, à ces dispositifs de démonstration qui sont, à chaque fois, en même temps des argumentations et des ouvertures de monde, l'ouverture de mondes communs –ce qui ne veut pas dire consensuels–, de mondes où le sujet qui argumente est toujours compté comme argumentateur. Ce sujet est toujours un un-en-plus.³

La invención política moderna actúa por medio de *coups de force* que abren los mundos comunitarios establecidos. El *espacio estético*, anterior a la apropiación del ser supernumerario por parte del *logos*, es el momento en el que las instancias subjetivas se componen para poner en acto la verdadera política (no-estatal).

Y ¿qué es lo que pasa en la contemporaneidad? Rancière opina que nuestra época es la del dominio de la filosofía política que es, según él, antitética a toda política verdadera. Lo que ha pasado en la segunda mitad del siglo XX ha sido la aniquilación de toda política bajo el concepto de *política pura*, que elimina toda referencia al conflicto y a la dialéctica como bases de la acción política. La época de la *política pura* o de la *filosofía política* es la época del consenso. Esto significa haber vaciado toda reflexión sobre la sociedad de las referencias al conflicto, al no entenderse, a la presencia de los que son supernumerarios.

1.1. *Las paradojas de la democracia*

Rancière, en la segunda parte de su ensayo, se enfrenta a la complejidad del mundo contemporáneo. El triunfo de la democracia formal coincide con el desencanto frente a las instituciones democráticas; el filósofo francés destaca algunas características de la democracia formal que nos aclararán el problema de la estética en la sociedad contemporánea.

³ *Ibidem*, p. 89.

La democracia formal sería, al fin y al cabo, la negación de la democracia en cuanto subjetivación de lo político, en la medida en que se remite a sus características formales y no tiene sustancia; en segundo lugar, ésta coincidiría con la exclusión del *pueblo* de su funcionamiento; en tercer lugar, estaría vaciada de su propio sentimiento de ser democracia.

Por otra parte, la democracia *verdadera* sería un dispositivo caracterizado por la existencia de una esfera específica propia del *pueblo*. Como afirma Rancière:

Premièrement, la démocratie est le type de communauté qui est défini par l'existence d'une sphère d'apparence spécifique du peuple. L'apparence n'est pas l'illusion qui s'oppose au réel. Elle est l'introduction dans le champ de l'expérience d'un visible qui modifie le régime du visible. Elle ne s'oppose pas à la réalité, elle la divise et la refigure comme double. Aussi bien la première bataille de la «philosophie politique» contre la démocratie a-t-elle été la polémique platonicienne contre la dōxa, c'est-à-dire l'assimilation du visible propre du démos au régime de la non vérité.⁴

De otra manera, si lo quisiésemos de verdad, podríamos ver cómo la democracia formal actual desconoce todo discurso que no sea *asimilable* por ella y constituya una posibilidad de cambio en el régimen de visibilidad establecido.

Por otra parte, la democracia según Rancière se distingue por la centralidad de un *pueblo* que impone la efectividad de una parte de los que no tienen parte; o sea, introduce la posibilidad de la incompreensión en el espacio público. Por ende, la dimensión democrática es la dimensión propia de la polémica entre el orden policial de la distribución de las plazas y el orden político de la cuestión de la igualdad.

Ésta es la democracia actual. Rancière define nuestra democracia formal como estado de post-democracia; en la post-democracia, triunfa la práctica de la adecuación sin resto entre las formas del Estado y del *consentimiento*. Lo que significa la desaparición de lo político en la negociación de las plazas a partir de un orden establecido y definitivo. El discurso de Rancière tiene otras consecuencias; algunas de ellas nos van a permitir la transición de nuestro discurso a las cuestiones más propiamente estéticas, aunque no en un sentido canónico.

El problema que afronta el autor es el de la *visibilidad*; así lo introduce en su análisis de la democracia del consenso:

Le régime du tout visible, celui de la présentation incessante à tous et à chacun d'un réel indissociable de son image, n'est pas la libération de l'apparence. C'est au contraire sa perte. le monde de la visibilité intégrale aménage un réel où l'apparence n'a pas lieu d'advenir et de produire ces effets de doublement et de division. En effet l'apparence, et particulièrement

⁴ *Ibidem*, pp. 139-140.

l'apparence politique, n'est pas ce qui cache la réalité mais ce qui la double, ce qui introduit des objets litigieux, des objets dont le mode de présence n'est pas homogène au mode d'existence ordinaire des objets qui y sont identifiés.

L'identité du réel de sa reproduction et de sa simulation, c'est le non-lieu pour l'hétérogénéité de l'apparence, le non-lieu donc pour la constitution politique de sujets non-identitaires troublant l'homogénéité du sensible en faisant voir ensemble des mondes séparés, en organisant des mondes de communauté litigieuse. La «perte du réel» est en fait une perte de l'apparence. Ce qu'elle libère alors, ce n'est pas une politique nouvelle du multiple contingent, c'est la figure d'une population exactement identique au dénombrement de ses parties.⁵

Ese régimen homogéneo de lo visible es lo que caracteriza nuestra sociedad en cuanto organizadora del consentimiento. Y es justamente en ese ámbito en el que el análisis del filósofo francés se encuentra con el hecho estético y el régimen de las artes; en los textos políticos, como *La Mécontente*, se prepara el camino a una política de la estética por medio de la cual se tratará de poner en cuestión el análisis de la modernidad artística bajo el punto de vista de la *aisthesis* como un *sentir común* anterior a todo discurso sobre el arte y los artistas.

Antes de empezar la exposición y el comentario de otros textos de Rancière, más relacionados con cuestiones propiamente estéticas, es necesario hacer hincapié en un aspecto decisivo de su crítica a la postmodernidad. La postpolítica contemporánea se distingue por su tonalidad propiamente ética: haber elegido la política pura como ámbito de reflexión lleva consigo, por una parte, el final de toda política en el sentido propio del análisis de Rancière, o sea como irrupción de *los que no cuentan nada*; por la otra, el melodrama humanitario, que excluye cualquier posibilidad para los excluidos de tener conciencia de su exclusión y de reivindicar su participación política en la sociedad.

La ética sustituye a la política y tiende a caracterizar la ideología dominante, con una mezcla de democracia formal y humanitarismo que bloquea, de hecho, toda posibilidad de acción política. Como subraya el mismo Rancière:

Le droit et le fait y deviennent aussi indiscernables que la réalité et son image, que le réel et le possible. L'État expert supprime tout intervalle d'apparence, de subjectivation et de litige dans l'exacte concordance de l'ordre du droit et de l'ordre des faits. Ce dont l'État se déssaisit en se faisant incessamment vérifier, ce qu'il reconnaît continûment aux individus et aux groupes en droits toujours nouveaux, il le regagne en légitimation. Et la puissance du droit s'identifie de plus en plus à cette spirale de surlégitimation de l'État savant, dans l'équivalence croissante de la production de rapports de droit et de la gestion des équilibres marchands, dans le renvoi permanent de droit et de réalité dont le terme dernier est la pure et

⁵ *Ibidem*, pp. 145-146.

*simple identification de la «forme» démocratique avec la pratique gestionnaire de soumission à la nécessité marchande.*⁶

El otro aspecto de la dominación de la ética en cuanto práctica *humanitaria* es la sumisión a la lógica económica del mercado global; la democracia formal impide toda nueva *subjetivación*, a través de sus prácticas de gestión, de la *governance*.

Eliminando así toda posibilidad de *mésentente*, se produce una *entente* artificial que oculta el potencial del conflicto propio de la sociedad contemporánea. La sociedad del consenso es entonces una sociedad donde el conflicto queda oculto, y la participación política un acto puramente formal, una gestión de los votos y de las plazas que tiene muy poco que ver con la política en cuanto espacio de afirmación de nuevas subjetividades.

2. Estética y política: hacia una crítica de las imágenes

En esta sección nos proponemos realizar una transición de la política a la estética en el sentido peculiar del análisis de Rancière. El término *estética* se utiliza aquí en su acepción más amplia, en el sentido de la *aisthesis* griega, y no únicamente en el sentido de una disciplina filosófica particular.

Vamos a analizar algunos textos en los cuales el autor precisa las razones de su interés por las relaciones entre estética y política y el nuevo régimen de las imágenes que se ha instaurado desde la segunda mitad del siglo pasado, así como el problema de lo irrepresentable como límite de la expresión artística.

Primero, vamos a centrar nuestro discurso en un texto en el cual Rancière se propone esclarecer las relaciones entre estética y política; a partir de 1996, sus trabajos se han centrado más en la literatura y en las artes que en la política en un sentido estricto.

Desde luego, las páginas de Rancière tienen también un referente crítico, que es la filosofía de J.-F. Lyotard y su teoría de lo sublime en las artes; como explica el mismo Rancière:

Sans doute la trajectoire du discours situationniste, issu d'un mouvement artistique avant-gardiste de l'après-guerre, devenu dans les années 1960 critique radicale de la politique et aujourd'hui absorbé dans l'ordinaire du discours désenchanté qui fait la doublure «critique» de l'ordre existant, est-elle symptomatique des allées-retour contemporains de l'esthétique et de la politique, et des transformations de la pensée avant-gardiste en pensée nostalgique.

Mais ce sont les textes de Jean-François Lyotard qui marquent le mieux la façon dont l'«esthétique» a pu devenir, dans les vingt-dernières années, le lieu privilégié où la tradition

⁶ *Ibidem*, p. 155.

critique s'est métamorphosée en pensée du deuil. La réinterprétation de l'analyse kantienne du sublime importait dans l'Art ce concept que Kant avait situé au-delà de l'art, pour mieux faire de l'art un témoin de la rencontre de l'imprésentable qui désempare toute pensée – et par là un témoin à charge contre l'arrogance de la grande tentative esthético-politique du devenir-monde de la pensée.⁷

La noción de *sublime* en Lyotard se acompaña de la meditación de la *Shoah* y de la afirmación de que el arte ya no puede representar, lo que pone en jaque toda representación. Aquí, en efecto, la estética asume una tonalidad ética o, mejor dicho, es absorbida por la ética. Lo que busca Rancière no es tanto retomar las cuestiones no resueltas de las vanguardias, sino más bien aclarar las relaciones entre las prácticas artísticas y políticas y las condiciones de la visibilidad.

El primer punto analizado por el filósofo francés es la cuestión de las relaciones entre estética y política; y, en primer lugar, la cuestión de la partición de lo sensible. La definición de la estética es la siguiente: «un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da en la sensación» («*ce qui se donne à ressentir*»). Es la partición de los espacios sensibles en los cuales se produce la subjetivación como afirmación de la política. Toda práctica artística tiene que ser definida a partir de esa estética *primera*, de su campo comunitario. Esto pasa ya en la *polis* griega, como se puede comprender estudiando los textos de Platón sobre las artes.

En este sentido, la cuestión de la pintura abstracta tiene, según Rancière, otra solución, distinta de las consabidas: la tendencia a la abstracción sería la consecuencia de una relación nueva y distinta entre el hombre y sus espacios, entre las artes y el diseño; y este cambio es político, en la medida en que pone en cuestión los espacios representativos tradicionales por la co-ocurrencia de formas distintas de expresión artística (veáanse las vanguardias rusas como botón de muestra).

De esta manera la trayectoria de la modernidad tiene según Rancière otras características además de las detectadas por las lecturas progresivas que hemos conocido a lo largo del siglo pasado: las vanguardias habrían más bien dado lugar a nuevos espacios de la sensación, pero, sin embargo, habrían estado limitadas por su relación con el pensamiento moderno. Como subraya Rancière:

La notion d'avant-garde définit le type de sujet convenant à la vision moderniste et propre à connecter selon cette vision l'esthétique et le politique. Son succès tient moins à la connexion commode qu'elle propose entre l'idée artistique de la nouveauté et l'idée de la direction politique du mouvement, qu'à la connexion plus secrète qu'elle opère entre deux idées de l'avant-garde. Il y a la notion topographique et militaire de la force qui marche en tête, qui détient l'intelligence du mouvement, rèsume ses forces, détermine le sens de l'évolution histo-

⁷ Rancière, J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 8-9.

rique et choisit les orientations politiques subjectives... Et il y a cette autre idée de l'avant-garde qui s'enracine dans l'anticipation esthétique de l'avenir, selon le modèle schillerien: si le concept d'avant-garde a un sens dans le régime esthétique des arts, c'est de ce côté-là: pas du côté des détachements avancés de la nouveauté artistique, mais du côté de l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir.⁸

Si Rancière tiene que elegir una interpretación de la modernidad, ésta tiene que ser la que privilegia la creación de nuevos espacios *estéticos* relacionados con una transformación del contexto material de una vida futura. Lejos de la mimética antigua, el sistema schilleriano pone en marcha la educación estética como forma de emancipación.

En todo caso, hay más. El régimen estético de las artes implica la ruina de la representación; o sea, el fin de los géneros definidos por la preceptiva aristotélica antigua entre otras. Rancière ve en la literatura la primera manifestación de ese cambio radical. El realismo literario que se impone con Balzac primero y con Zola más tarde no es tal en el sentido de que represente la realidad tal y como ella es, sino porque da voz al anónimo representado por los que no tienen nombre y tiene su propia belleza.

El régimen estético de las artes es, en primer lugar como hemos dicho, el final de la representación en cuanto *mimesis*; así precisa Rancière que:

Ce ne sont pas le cinéma et la photo qui ont déterminé les sujets et les modes de focalisation de la «nouvelle histoire». Ce sont plutôt la science historique nouvelle et les arts de la reproduction mécanique qui s'inscrivent dans la même logique de la révolution esthétique.

Passer des grands événements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans les détails infimes de la vie ordinaire, la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges, ce programme est littéraire avant d'être scientifique. N'entendons pas seulement que la science historique a une préhistoire littéraire. C'est la littérature elle-même qui se constitue comme une certaine symptomatologie de la société et s'oppose aux cris et aux fictions de la scène publique.⁹

Lo ordinario es bello en cuanto huella de la verdad que la sociedad oculta.

La estructura de la argumentación de Rancière nos revela su profunda pasión por los excluidos y su concepción del arte como posibilidad emancipativa que se pone en juego en el centro de un régimen de visibilidad y, en parte, lo determina.

En el caso del cine, las relaciones entre verdad y ficción se complican aún más; en el cine, en efecto, actúan dos posibilidades distintas: la impresión muda,

⁸ *Ibidem*, pp. 44-45.

⁹ *Ibidem*, pp. 50-51.

pero hablante, y el montaje en cuanto cálculo de toda significación y de los valores de verdad –véase el caso emblemático de Eisenstein.

Según Rancière, el régimen estético de las artes ha complicado las relaciones entre realidad y ficción: así, escribir la historia o bien escribir *unas historias* son actividades que están sometidas a un mismo régimen de verdad.

Todo esto nos lleva a considerar la relación entre los discursos de la política y del arte y el régimen de las imágenes. La política y el arte construyen *ficciones*, o sea unos *arreglos materiales* de los signos y de las imágenes. De las relaciones entre lo que se ve y lo que decimos, entre lo que se puede hacer y lo que se hace de verdad. El mismo Rancière nos advierte que:

Nous retrouvons ici l'autre question qui porte sur le rapport entre littérarité et historicité. Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'Être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent aussi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination «naturelle».¹⁰

Lo que hay que subrayar de ese texto es la capacidad que Rancière concede a la literatura moderna de «reconfigurar el espacio sensible» de los hombres y de los ciudadanos.

Eso depende antes que nada de la posibilidad de situar en escena a los anónimos, a los que antes no tenían representación, y se trata de un cambio *estético* en el régimen de la visibilidad. El ámbito estético es, como hemos dicho, común a las artes y a la política y allí se determinan los cambios sustanciales en la representación. Falta todavía un aspecto del análisis de Rancière que tiene que ser considerado antes de ocuparnos más directamente de la cuestión de las imágenes, es el concepto de *fábrica de lo sensible*.

Este concepto es menos neutral de lo que parece; se trata, en efecto, de una crítica de la *mimesis* en cuanto concepto propio de la reflexión del pensamiento clásico sobre las artes y que tiene como modelo la teoría de la técnica en Platón.

Lo que se lleva a cabo a partir del final del siglo XVIII es precisamente una revisión del itinerario que empieza por la crítica schilleriana a la facultad del juicio de Kant; como explica Rancière:

¹⁰ *Ibidem*, pp. 62-63.

Le Règime esthétique des arts bouleverse cette répartition des espaces. Il ne remet pas en cause simplement le dédoublement mimétique au profit d'une immanence de la pensée dans la matière sensible. Il remet aussi en cause le statut neutralisé de la Téchne, l'idée de la technique comme imposition d'une forme de pensée à une matière inerte. C'est-à-dire qu'il remet au jour le parage des occupations que soutient la repartition des domaines des activités. C'est cette opération théorique et politique qui est au coeur des Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme de Schiller. Derrière la définition kantienne du jugement esthétique comme jugement sans concept –sans soumission du donné intuitif à la détermination conceptuelle–, Schiller marque le partage politique qui est l'enjeu de l'affaire; le partage entre ceux qui agissent et ceux qui subissent; entre les classes cultivées qui ont accès à une totalisation de l'expérience vécue et les classes sauvages, enfoncées dans le morcellement du travail et de l'expérience sensible.

L'«état esthétique» de Schiller, en suspensant l'opposition entre entendement actif et sensibilité passive, veut ruiner, avec une idée de l'art, une idée de la société fondée sur l'opposition entre ceux qui pensent et décident et ceux qui sont voués aux travaux matériels.¹¹

En el siglo XIX este proceso se va concretando por la suspensión del valor negativo del trabajo: los trabajadores son los que muestran en concreto la efectividad del pensamiento y de la comunidad. Esto lleva a una nueva forma de partición de lo sensible que se opone a todo clasicismo.

La revolución del siglo XIX provoca la salida de los trabajadores de su invisibilidad, de su ocultación: el arte entonces, en cuanto *trabajo*, adquiere su carácter de actividad exclusiva –sin que se dé una distinción entre el trabajo y el *art pour l'art*.

La partición de lo sensible supone, al mismo tiempo, la apertura de una nueva forma de visibilidad, lo que quedará claro al precisar el análisis que Rancière nos proporciona del cine y de la fotografía.

Al terminar esta primera parte de nuestra exposición, introduciremos el argumento del último párrafo, en el cual se va a tratar de forma más directa el problema de las relaciones entre imagen y política en el mundo contemporáneo, y vamos a ver cómo Rancière construye su argumentación en contra de ciertas tendencias estéticas actuales, que se enfrentan a la imagen a partir de una teoría del icono, como es el caso de M.-J. Mondzain. Por otro lado, el análisis de Rancière sigue en el cauce de su teoría política al valorar el momento sensible en la crítica de las creaciones artísticas, señalando su centralidad en la constitución de nuevas subjetividades.

¹¹ *Ibidem*, pp. 69-70.

3. Imagen y política: hacia una dialéctica de la imagen en el arte

En su ensayo *Le destin des images*, de 2003, Rancière considera críticamente algunas tendencias de las reflexiones sobre las artes que intentan distinguir las imágenes de las *visibilidades*; las primeras hacen referencia al Otro en cuanto instancia metafísica, las segundas no tendrían referencia ninguna (sería el caso de los audiovisuales, de la televisión...); esto daría lugar a una distinción contundente entre un régimen de la Verdad y un régimen de los simulacros, que no sería más que un espejismo.

En primer lugar, vamos a tratar el problema de los iconos en la reflexión de Mondzain y sus relaciones con la política; luego veremos lo que nos propone Rancière sobre las imágenes y el cine, para emprender una revisión de nuestro itinerario.

Mondzain se propone la tarea de demostrar la centralidad del problema de la representación en el mundo bizantino y de subrayar su pertinencia para la comprensión de los debates contemporáneos sobre la imagen. Según esta autora, el concepto determinante para la intelección del debate sobre la iconicidad sería el de *oikonomia*; ese concepto, elaborado por los padres orientales, nos permitiría entender el sentido profundo de la *iconodoulía* y las razones que determinaron la derrota de los iconoclastas. Como afirma Mondzain:

La crise de l'image fut donc d'abord une crise du langage, crise que commença avec la fondation du christianisme. Que l'on considère la langue de St.-Paul ou les débats conciliaires et synodaux qui se succèdent jusqu'à Nicée II, il ne s'agit que de l'avènement d'une parole qui bouleverse toutes les habitudes de la pensée spéculative. C'est une parole habitée par l'image, au sens même où Jean dit que le Verbe «est venu habiter parmi nous». L'image pose un problème d'habitation, la pensée y prend demeure, l'oikos de l'image est le monde lui-même ainsi que le manifeste l'incarnation.

Ce n'est donc pas par hasard si les iconoclastes sont traités d'onomatomaques, batailleurs de mots et surtout d'économaques, c'est-à-dire d'ennemis de l'économie (oikonomia). Comment légitimer par la parole l'invisible qui garantit la Rédemption du visible?¹²

El debate sobre el icono nos muestra, según Mondzain, la centralidad de la noción de economía en cuanto mediación entre lo invisible y lo visible; el Otro se nos manifiesta sólo indirectamente, a partir de la encarnación y de la mediación icónica.

Otra vez, el problema es que la autora considera la imagen en relación con el Otro absoluto; sólo es imagen (icono) lo que nos proporciona, indirectamente,

¹² Mondzain, M.-J., «Guerre des images, crise du jugement: la modernité byzantine», en *Nicea e la civiltà dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica, 1998, pp.107-125, aquí p.114.

la aparición del Otro, que en definitiva permanece oculto en su majestad. Pero aún hay más. Mondzain interpreta la encarnación como crisis: la imagen entonces pone en crisis la razón y constituye el punto de partida de una elaboración crítica del concepto de mirada. Y, por ende, esto implica la formación de una mirada crítica sobre las imágenes. De ahí –haciendo un resumen del análisis de la autora– que el debate sobre el icono nos proporcione los hitos para situar el debate actual sobre las imágenes: en los debates actuales entra en juego nuestra libertad de juicio, y precisamente porque tiene que haber un consenso sobre las imágenes (si se consideran en cuanto manifestación del Otro).

Le concept d'économie est, à proprement parler critique puisqu'il situe la visibilité comme seuil indépassable de la présence et de l'absence, elle pose la vision aux confins de la matérialité sans la faire disparaître. L'icône est la figure de l'idolâtrie. Elle est abstraite en son retrait. L'économie comme principe de distribution et de gestion des visibilitées, fait appel à l'autorité du regard libre lorsqu'elle s'exerce sur le tissu vivant et labile de nos sens et de nos productions. C'est celui qui regarde qui fonde la légitimité de l'œuvre.¹³

En este sentido, la voluntad del hombre juega un papel central, en cuanto define el ámbito de la circulación en que actúa el deseo del espectador-contemplador.

No vamos a profundizar más en la teoría de Mondzain, sino que se va a quedar en el trasfondo de nuestra exposición crítica del pensamiento de Rancière sobre las imágenes.

3.1. Dialéctica contra consenso

El trabajo de J. Rancière sobre la *partición de lo sensible* se ha centrado, en los últimos años, en el análisis de las imágenes y de la producción artística contemporánea. El autor subraya la negatividad del culto renovado de las imágenes, que genera un pesimismo frente a la realidad sensible y un anhelo hacia lo irrepresentable. Es J.-F. Lyotard el filósofo que más ha analizado la cara ética de la afirmación de lo irrepresentable en el arte, y Rancière procura alejarse de esa teoría que condena la contemporaneidad a la acedia y a lo apolítico.

Se trata, como veremos, de liberar al análisis de las imágenes de toda referencia a la teología y restituirla al ámbito de la imaginación poética y a la política.

¹³ *Ibidem*, p. 121. Habría que citar también otro estudio fundamental de Mondzain: *Le commerce des regards*, París, Seuil, 2003. Aquí el autor examina las relaciones entre lo que ven y lo que se ve, a partir de la experiencia «económica» del icono, pero extendiendo su análisis a la relación entre escritura e imagen y subrayando la relación entre la economía de lo visible y la elección política, de la construcción misma de la humanidad.

Se trata de una operación muy difícil y arriesgada, sobre todo desde el punto de vista de una teoría de las artes. Y además es un intento crítico que se aleja de la mayoría de las teorías estéticas actuales, en el sentido de que intenta liberar un espacio *transformador* del mundo contemporáneo.

¿Cuál es el punto de partida elegido por Rancière? En primer lugar:

De quoi parle-t-on et que nous dit-on lorsque l'on affirme que désormais il n'y a plus de réalité mais seulement des images ou, à l'inverse, qu'il n'y a désormais plus d'images mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même? Ces deux discours semblent opposés. Nous savons pourtant qu'ils ne cessent de se transformer l'un dans l'autre au nom d'un raisonnement élémentaire: s'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image. Plusieurs auteurs contemporains opposent ainsi l'Image qui renvoie à un Autre et le Visuel qui ne renvoie qu'à lui-même.¹⁴

¿Resulta todo esto satisfactorio? Rancière cree que no, y nos invita a poner entre paréntesis esas teorías que absolutizan el debate sobre la imagen.

¿Cómo definir, entonces, el estatuto ontológico de la imagen? El proyecto del filósofo francés intenta construir una teoría de la imagen en cuanto forma de redistribución de las relaciones de lo visible y de lo decible, prescindiendo de toda referencia a lo Otro, a una transcendencia absoluta.

Si Mondzain considera necesaria la relación, aunque indirecta, entre la imagen y la Verdad, para Rancière, por el contrario, a partir de la construcción inmanente del sentido en la dialéctica entre palabra e imagen, es donde se hace posible una crítica de la actualidad, del estado de las cosas (*Sachverhalt*). El momento de ruptura se sitúa en la afirmación de un régimen no-mimético de las artes; según Rancière:

La rupture avec ce système, ce n'est pas qu'on peigne des carrés blancs ou noirs à la place des guerriers antiques. Ce n'est pas non plus, comme le veut la vulgate moderniste, que se défasse toute correspondance entre l'art des mots et celle des formes visibles. C'est que les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles. Dans le régime nouveau, le régime esthétique des arts, qui se constitue au XIX siècle, l'image n'a plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, masi une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au cœur des choses comme leur parole muette.¹⁵

La literatura *realista* es la que transforma, en el siglo XIX, las relaciones entre el arte y la realidad, sin embargo en un sentido diferente de lo pensado por Lukacs,

¹⁴ Rancière, J., *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003, pp. 9-10.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

por ejemplo. Son las cosas las que hablan y, a través de ellas, la muchedumbre de los que *no tienen nombre* y no participan en la vida política. Tenemos la *palabra muda* de las cosas y el lenguaje visible de las cosas que hay que interpretar, por una parte, y por la otra, su mudez, que ya no tiene que ver con una función *simbólica* o con un repertorio icónico determinado. En la literatura y no en la fotografía, es donde se manifiesta por primera vez la ruptura con la estética de la representación propia de la tradición aristotélica; en la novela realista son las cosas las que hablan, y la historia es más bien secundaria. Sucesivamente esa ruptura se va a extender a la pintura, por lo menos a partir de la revolución impresionista, hasta el surgir de las vanguardias.

3.2. Montaje-imagen

El análisis de las *historias de cine* de Godard nos muestra la utilización peculiar de las imágenes por el director francés y las consecuencias que saca Rancière de este modo renovado de tratar las imágenes. La cuestión es la de la relación de visibilidad que se establece en la época de la afirmación del régimen estético de las artes. Como hemos visto, esta transformación en el arte ha supuesto el fin de la jerarquía de los géneros, así como el hecho de que todo puede ser objeto del arte, de una representación. Además, en el nuevo régimen, hay una transformación en la sensibilidad común a partir de la cual se funda la comunidad política. Los sin nombre ahora pueden tener representación, y, por así decirlo, *tener lugar*. Éstas son las premisas del discurso sobre Godard y las imágenes; luego, el filósofo francés se preocupa de analizar las imágenes en relación con el montaje. Rancière define dos formas de montaje: la primera es el montaje dialéctico, la segunda, el montaje simbólico.

El montaje dialéctico *«fait apparaître une puissance de communauté disruptive, qui impose elle-même une autre mesure»*; la segunda tipología del montaje encaja los distintos elementos según una lógica distinta: busca establecer una relación más fundamental entre elementos heterogéneos, una relación que revele una co-pertenencia, un mundo común, propio del *misterio*. Como subraya Rancière:

*Mystère ne veut pas dire énigme ou mysticité. Mystère est une catégorie esthétique, élaborée par Mallarmé et explicitement reprise par Godard. Le mystère est une petite machine de théâtre qui fabrique de l'analogie, qui permet de reconnaître la pensée du poète dans les pieds de la danseuse, le pli d'une étoile, le dépli d'un éventail, l'éclat d'un lustre ou le mouvement inattendu d'un ours dressé.*¹⁶

¹⁶ *Ibidem*, pp. 67-68.

Según Rancière, el cine de Godard se ha desplazado desde una lógica dialéctica hacia una lógica simbólica; desde una lógica del *choque* hacia una co-presencia en la que se funden las distintas imágenes. Ese efecto, que se encuentra también en otras formas de arte contemporáneo, conduce, según el autor, hacia lo unánime, al consenso comunitario y no a una visión crítica de lo real o de la sociedad.

Esa tendencia neo-simbolista del arte contemporáneo es también la expresión del carácter de nuestras democracias, que se fundan en una visión irénica y formal de la política, que no deja lugar a la formación de nuevos sentidos de la comunidad. La democracia consensual es también el régimen que da lugar al simbolismo de la conciliación que acaba con toda dialéctica crítica; el museo contemporáneo es el lugar del eclecticismo a-dialéctico que impide toda forma de oposición a la realidad.

El proyecto de Godard utiliza un dispositivo que hace de la sobrexposición a-dialéctica de las imágenes una recapitulación del siglo pasado, de sus horrores y de sus conquistas, sin que todo eso dé lugar a contradicción alguna o cuestionamiento alguno de la realidad. El lugar de la *frase continua* se opone al montaje dialéctico de las primeras obras del director francés, como es el caso de *Pierrot le fou*, donde el superponerse de imágenes opuestas provocaba inmediatamente un efecto dialéctico. La lógica enciclopédico-museística se opone a toda transformación de la sociedad, dando lugar a un eterno movimiento de recapitulación de la historia de Occidente.

Volvamos al problema de las imágenes. La reflexión de Rancière se desplaza luego hacia la cuestión de la irrepresentabilidad, dialogando con Lyotard. La pretendida irrepresentabilidad es, en efecto, una *hipérbole especulativa*: se trataría, por un lado, del triunfo de lo irracional, pero, por otro, de una verdadera *hipérbole de la razón*. El punto de partida es, como es sabido, la *Shoah*: ¿cuál es el papel de las artes después de que haya pasado lo que no se podía ni imaginar? Es lo que se pregunta Adorno, y se conoce su respuesta.

¿Qué ha hecho, entonces, Lyotard? Según Rancière, habría absolutizado la cuestión de lo irrepresentable dejando al espíritu rehén del Otro, de un Otro que está absolutamente lejos de toda comprensión o representación.

El arte, al fin y al cabo, sería víctima de un régimen ético que impide toda representación; una interpretación estética de lo sublime kantiano estaría en el origen de la *aniquilación* del poder representativo del arte.

Le problème de l'art «sublime» se pose alors en termes simple: on ne peut avoir la sublimité à la fois sous la forme du commandement interdisant l'image et sous la forme d'une image témoin de l'interdit. Pour résoudre le problème, il faut identifier la sublimité du commandement interdisant l'image avec le principe d'un art non-représentatif. Mais pour cela il faut

*identifier le sublime extra-artistique de Kant avec un sublime défini à l'intérieur de l'art. C'est ce que fait Lyotard en identifiant le sublime moral kantien avec le sublime poétique analysé par Burke.*¹⁷

Lo que pasa es que lo impensable de Lyotard se revela como síntoma de una racionalización integral. La asignación de lo irrepresentable a la experiencia de la Shoah sería, al mismo tiempo, una radicalización de la dialéctica adorniana y una recaída en el proceso histórico del espíritu de cuño hegeliano. Representar lo irrepresentable sería, entonces, un retorno a la omnipotencia de la razón.

¿Qué opinar de la teoría de Rancière sobre las imágenes? En primer lugar, tiene el mérito de obligarnos a analizar las imágenes sin hacer referencia a una trascendencia absoluta que determinaría por completo la dialéctica de las imágenes. Así, la imagen que le interesa a Rancière no es el icono, ni en cuanto prototipo, ni en cuanto reproducción-manifestación del Absoluto en su misma distancia de aquello.

En segundo lugar, nos muestra su naturaleza de operaciones singulares, que configuran la relación entre lo visible y lo invisible; la comunidad se define a partir del régimen de las imágenes que tienen, en sí, una significación política. En el caso de la democracia actual, parece que el arte no busque otra cosa que una forma de *consenso* a través de la recombinación de los símbolos y del círculo entre producción artística y formas de exposición.

En tercer lugar, y por ende, Rancière nos invitaría a reconsiderar la potencia de la invención poética, que es también una toma de posición política en la medida en que abre nuevos espacios de la *partición de lo sensible*. Como advierte Rancière:

*L'exigence éthique qu'il y ait un art propre à l'expérience d'exception oblige à en rajouter sur les formes d'intelligibilité dialectique contre lesquelles on prétend assurer les droits de l'irreprésentable. Pour alléguer un imprésentable de l'art qui soit à la mesure d'un impensable de l'événement, il faut avoir rendu cet impensable lui-même entièrement pensable, entièrement nécessaire selon la pensée. La logique de l'irreprésentable ne se soutient que d'une hyperbole, qui finalement le détruit.*¹⁸

Lo que no puede pensarse necesita, en el discurso, ser-pensado y esto cuestiona su propia imposibilidad de ser-presentado; la teoría de Lyotard se abre a su misma destrucción por exceso de racionalidad.

La relación entre presencia y ausencia está afectada aquí por la ambigüedad del concepto kantiano de lo sublime, cuando es aplicado a las obra de arte; la

¹⁷ *Ibidem*, p. 148.

¹⁸ *Ibidem*, p. 153.

obra de arte *sublime* está sobre-connotada en un sentido ético y por tanto sobrepasa la dimensión propia de la experiencia estética. El ámbito de lo sensible se ve por lo tanto afectado por la racionalización de la pérdida.

En el autor francés, la imaginación es siempre apertura de espacios comunitarios en que se muestran los que *no tienen nombre*, los que, como los proletarios del siglo XIX, «*n'y sont pour rien*» pero, sin embargo, quieren ser. Rancière quiere excluir de la cuestión de las imágenes toda dimensión teológica o metafísica, para dejar lugar a la constitución de la experiencia sensible que es, al mismo tiempo, la posibilidad de la construcción de un nuevo espacio político. Quizá sea éste el momento de renunciar al consenso y retomar desde el principio la cuestión de la invención política.

Conclusiones

El enfrentamiento crítico con la filosofía de Rancière, que parece muy peculiar en el conjunto de la reflexiones estéticas actuales sobre la imagen, nos ha permitido por lo menos subrayar tres órdenes de cuestiones.

Primero: el carácter de la imagen en el arte contemporáneo. Según Rancière, el montaje simbólico propio del cine del último Godard es el índice de una tendencia hacia la uniformidad y la conciliación entre los opuestos dialécticos que caracteriza al pensamiento actual —o posmoderno, si se quiere; sin embargo, el acento no está puesto en la relación entre imagen y trascendencia, entre la imagen sensible y una absoluta alteridad que sería su propio fundamento, sino en la producción inmanente de sentido propia de la dialéctica de la imagen. La posición de Godard, y también la de artistas como Bill Viola, es buen testimonio de la voluntad irreductible de síntesis que excluye toda ruptura dialéctica, toda crítica radical de la realidad.

Segundo: el carácter aporético del concepto de lo sublime en el arte. La posición de Lyotard, que quisiera salvar al arte a través de la afirmación de la irrepresentabilidad de lo absoluto después de la experiencia de los campos de exterminio, no hace sino superponer la dimensión ética a la estética, quedando de este modo prisionera del hegelianismo que pretendía poner en entredicho. Por otra parte, Lyotard ha excluido de su análisis a muchos artistas contemporáneos no funcionales respecto a la afirmación de su tesis, quedándose en Rothko y Newman. En todo caso, Rancière no admite tampoco las tesis de los que ven la afirmación de un régimen de pura visibilidad, que coincidiría con el final de las imágenes, como es el caso de Baudrillard.

Por ende, si el régimen de la imagen en que nos movemos es el resultado de una *partición de lo sensible* que es el espacio eminente de la acción política, eso

significa que la cuestión de la naturaleza de las imágenes es fundamental para entender las democracias parlamentarias de hoy día, y su repugnancia hacia toda teoría que se proponga transformar las relaciones sociales y económicas fundamentales. Si el arte es hoy el lugar de la nostalgia y de la conservación, eso significa que no puede anunciar ninguna transformación en el régimen de la sensibilidad.

Rancière habla de estética en el sentido de una dimensión primaria de la experiencia del mundo, aquella en que se definen las relaciones fundamentales que determinan la inclusión y la exclusión de la esfera política. Una vez más: el arte tiene que volver a ser un momento crítico en contra del régimen político dominante, claro está, correspondiendo a su vocación y a su naturaleza y no convirtiéndose en propaganda; sólo así, según cree Rancière, podrá ser rescatado de su sometimiento a las leyes del mercado o de un historicismo rígido. No nos interesa, entendámoslo bien, proponer otra vez antiguas cuestiones de la tradición marxista, sino más bien subrayar el hecho de que el arte, reducido a la acumulación de imágenes no dialécticas, está a punto de perder su propia naturaleza para convertirse, en la mejor de las hipótesis, en un ejercicio de rememoración redundante y hasta vacío; todavía queda una posibilidad de salir de este *cul-de-sac*.