

Rancière, arte, performance y teoría

Federico Galende*

Resumen

La obra de Rancière genera condiciones para pensar los ámbitos de la producción estética, el arte crítico y el ejercicio teórico como elementos de un mismo problema: las reconfiguraciones de lo sensible a partir de modos de hacer que tienen siempre un carácter performativo. Este carácter performativo parece residir en un conjunto de presupuestos que verifican su potencia en el acto mismo de desplegarse. Eso es común al hacer teórico y al hacer estético, así como el disenso que éstos establecen desde sus formas libres de experimentación. En este ensayo el problema es revisado desde la perspectiva de la confrontación entre el uno y el múltiple.

Palabras clave: *Rancière, arte, uno-múltiple, performatividad, disenso*

Abstract

Rancière's work creates conditions to think the fields of aesthetic production, art critic and theoretical exercise as elements of the same problem: the reconfiguration of the sensible as ways to make that always have a performative character. This performativity seems to stem on a set of assumptions that check its power in the act of unfolding. That is common when doing theoretical and when doing aesthetic, establishing a dissents from their free forms of experimentation. In this paper the problem is reviewed from the perspective of the confrontation between the one and the multiple.

Keywords: *Rancière, art, one-multiple, performativity, dissent*

* Doctor en Filosofía, investigador posdoctoral de CONICYT y Director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. E-mail: fgalende@gmail.com

La obra de Jacques Rancière propone a la actividad de la reflexión contemporánea un problema crucial pero difícil. El problema reside en emplazar a la filosofía desde el escándalo mismo del pensamiento. Su supuesto es que hay un disponible heterogéneo en toda capacidad humana que el dictado de la filosofía buscó desde sus comienzos diferir o anular. Lo intentó una y otra vez, aunque sin conseguirlo del todo, dejando latente en el corazón de su unidad la fuerza de un múltiple que de ahora en más la amenazaría. Es la razón por la que “filosofía política” es el título de un raro decorado, un decorado que evoca la hermandad artificial entre dos vocablos, pues hay en la unidad de toda filosofía una inscripción que no agota en absoluto el flujo de la política y hay a la vez en toda política una forma intempestiva que es irreductible a la inscripción de la filosofía. Esto significa que “filosofía política” es para Rancière el nombre para la subsunción constitutiva del escándalo del pensamiento en el complejo de unos pensamientos organizados.

Un pensamiento organizado no puede obrar sino por vía de una exclusión. Lo que este pensamiento excluye es precisamente aquello que viene a inquietarlo o a complicar su coherencia interna: lo desarticulado, lo desordenado, lo heterogéneo, lo múltiple. Son crisálidas pobres, huéspedes indeseados cuya fuerza resulta inversamente proporcional a la mísera visibilidad que adoptan en un mundo configurado por la policía filosófica. Lo múltiple es una fuerza rica en desvíos, disensos o irrupciones, pero por esto mismo pertenece a lo que Rancière llama el “partido de los pobres”. Pobres no son, sin embargo, ésta o aquella persona (por mucho que también lo sean), sino todas las causas humanas que luchan contra el poder del *uno* sin el consuelo previo de que en el futuro algún horizonte las articule.

Todas estas causas se inscriben en una lucha que tiene al orden del *uno* de un lado y a la fuerza heterogénea de lo múltiple del otro. Es siempre la misma lucha, una lucha entre ricos y pobres que no desplaza ni minimiza, tal como en ocasiones se ha mencionado, la lucha de clases tal como Marx la concibió (García Lineras advierte con razón que situando no por casualidad la palabra “lucha” por delante de la palabra “clases”), pese a que sí la limita a ser un momento histórico de esta tensión milenaria. Si el partido de los ricos milita en el resguardo de un orden en el que nada ni nadie debe moverse del lugar que le ha sido conferido por la división de lo sensible y el reparto desigual de los modos de hacer, de ver y de sentir, el partido de los pobres conforma el asomo de una actividad política que instaura una y otra vez un “múltiple divisor” que altera las jerarquías establecidas por el *uno*. Esto quiere decir sencillamente que ricos y pobres no esgrimen entre sí una lucha determinada por sus posiciones de clase, sino que activan en cada caso la contienda entre lo que Freud llamó una *inscripción sin flujo* –la articulación de una multiplicidad heterogénea bajo el peso sin vida de unos nombres y unas categorías– y un *flujo sin inscripción* –la irrupción de los *sin parte* en el curso naturalizado del orden¹. Nietzsche había reservado ya para esta contienda una frase magistral: “la verdad está en la historia, pero la historia no es verdad”.

¹ Juan Ritvo toma este desfase para mostrar que si el eje cronológico no se inscribe en el inconsciente es porque “no cesa de no inscribirse en él” (Ritvo 1990).

Lo anterior marca una de las diferencias fundamentales que Rancière mantiene con la teoría hegemónica tal como fue desarrollada desde un Gramsci hasta un Laclau, pues su asunto no es cómo articular una fuerza contestataria en la unidad provisoria de una posición en común, sino cómo la reconfiguración de lo común atiende a una serie de choques complejos entre el poder de un mundo articulado y la fuerza que en éste irrumpe y lo desarticula. Esta desarticulación proviene del hecho de que los hombres no se emancipan cediendo una parte de sí mismos a la lucha por una causa en común, se emancipan porque tienen en común la lucha por una causa que les es propia. Esa causa no tiene nudos. Por eso el pueblo no es para Rancière una cosa determinada, un corpus tangible e inconsútil o un bloque articulado que se desprende de una serie de estrategias contingentes que combinan, a lo Laclau, lógicas de diferencias con lógicas de igualdad, sino apenas el nombre para lo que está despojado de todo título positivo, el nombre para lo que *existe* en tanto que *no cuenta*: el pueblo “es la mayoría en lugar de la asamblea, la asamblea en lugar de la comunidad, los pobres en nombre de la ciudad, los aplausos a modo de aceptación, las piedras contadas en lugar de la decisión tomada, etc.” (Rancière, 1996: 24). Dicho en breve: es siempre más cualquier cosa, que *una*.

La fuerza del pueblo está paradójicamente alojada en la imposibilidad de constituir una unidad. Esta imposibilidad señala un estado de dispersión que solo se entrevé en sus asomos, en sus digresiones, similares al parpadeo de esas luciérnagas que Didi-Huberman atribuye a las apariciones inconexas del *demos*, por lo que el problema que a Rancière se le presenta podría ser formulado del siguiente modo: ¿cómo se construye una teoría que acusa la exclusión de lo heterogéneo por parte de la unidad de una argumentación filosófica sin convertirse ella misma en argumentación, en filosofía? ¿No se corre con esto el riesgo de negar a la heterogénesis del pueblo la unidad coherente de la que la propia teoría se sirve?

La respuesta de Rancière a este asunto parte por ser relativamente sencilla: la teoría puede adoptar ella misma un comportamiento heterogéneo, experimental, performático. La teoría no es interesante por el despliegue de un acumulado que la conduce a una interpretación estable del estado de las cosas, a un diagnóstico más correcto o menos correcto que la pone a la cabeza de aquello que debe ser transferido o enseñado; el interés de una teoría reside en su capacidad práctica para proponer relaciones que recogen en una misma asociación formas de pensar escindidas entre sí, conjunciones o correspondencias sorprendidas o inesperadas. Dicho de otro modo: la teoría es una práctica performática que propone a la vida colectiva los mismos supuestos con los que experimenta.

Sabemos que un filósofo como Foucault se dirigió a problemas similares cuando en 1970 dictó en el *Collège de France* aquella célebre conferencia dedicada a pensar contra sí mismo, *El orden del discurso*, y que en *El gobierno de sí y el gobierno de los otros* encontró en la figura de la *parresía* una manera de amortiguar la presión terminológica del saber. Pascal Quignard acaba por su parte de acudir a los escritos de un tal Frontón, fechados en el año 139, para rememorar la forma subterránea de una retórica especulativa que lleva al menos veinte siglos recorriendo la filosofía a contrapelo. Podríamos seguir dando ejemplos, pero no es necesario, puesto que una de las estrategias primordiales de Rancière no ha sido otra que la de dividir su pensamiento en mitades bien repartidas que tienen

por un lado a la filosofía, demarcada en la autonomía de sus modos específicos de hacer, y por otro al conjunto de las prácticas teóricas experimentales que en ésta admiten ser introducidas. Esto quiere decir que entre la autonomía del pensar filosófico y las formas performáticas o experimentales que al interior de este espacio demarcado se llevan a cabo, no hay ninguna contradicción. No es necesario difundir ante el pueblo la promesa eterna de que algún día el filósofo destruirá la distancia que lo separa de la vida para sumergirse por fin en ella, promesa culposa de una vanguardia pasada por el cedazo de una moral ecuménica, ni tratar de derrumbar *desde dentro* el edificio de la metafísica bajo la ilusión de que se cuenta para ello con la exclusividad de ser “filósofo”. Se puede ser filósofo contemplando de antemano la eventualidad de que esa destrucción sea efecto de una erosión compleja, sin vectores ni trazados previos, en la que se superponen una serie de prácticas heterogéneas.

Con esto Rancière se sitúa por una parte al otro lado del programa vanguardista de la revolución política o estética, consistente en ambos casos en desarmar las formas de manipulación de las consciencias de aquellos a quienes se juzga “incapaces” (los pobres, los proletarios, los trabajadores, los débiles, etc.) para conducirlos hacia un horizonte de igualdad modelado por la pericia de los pastores, mientras que por otra parte se enfrenta al programa deconstructivo que se autoatribuye una exclusividad en la demolición de la pirámide metafísica. Esta última es evidentemente la diferencia que Rancière mantiene con alguien como Derrida, quien hizo denodados esfuerzos por desarmar *desde dentro* la misma pirámide cuya erosión él confió a la irrupción igualitaria de quienes se quedaron afuera: los *sin parte*, los *que no cuentan*, los pobres.

Que ambos hayan partido de un cierto problema en común (la pirámide como un orden naturalizado que encierra en su interior un principio heterogéneo del que podemos tomarnos para desconfigurar sus jerarquías), no alcanza para emparentarlos. La razón es la siguiente: no es lo mismo deconstruir para *hacer lugar* hospedando al desconocido a través de una *filosofía de la hospitalidad* a que el desconocido se *tome el lugar* por medio de una irrupción política que se ejerce en un plano performático de igualdad. Es como si para Rancière habitaran el mundo una gran cantidad de hombres que ya están, por decirlo así, previamente deconstruidos, motivo por el que su pregunta sería más bien cómo los hombres del pueblo se hacen de sus capacidades, se activan en ellas, convierten su inteligencia en la sierva de su voluntad y se distancian de la identidad que le ha sido asignada con el fin de irrumpir en un espacio común que no los hospeda sino que los descuenta.

En realidad esa es la experiencia de Derrida, de quien no hay que olvidar que fue un judío africano nacido en un suburbio de Argelia que tras algunos fracasos en el fútbol decidió emigrar un día a París, donde al principio no la pasó bien por ser justamente un inmigrante de un país pobre. A otros intelectuales como Todorov o como Kristeva les pasó lo mismo, pero por eso escribieron libros como *La conquista de América*, *el problema del otro* o *El sol negro*. Derrida en cambio, como dice Boris Groys, cayó en una trampa: quiso corroer honestamente *desde dentro* el estatuto privilegiado de la filosofía, pero a la vez tuvo que sentirse en cierta condición de privilegio a la hora de corroer este tipo de cosas, pues lo que

más hay en el mundo son hombres y mujeres cuyas prácticas, cuyos modos de hacer, cuyas formas de sentir o de pensar están ya deconstruidas².

Lo que en cambio para Rancière modifica esa condición no es la filosofía sino la política. Esto no quiere decir en absoluto que la filosofía no pueda hacer política, como sin ir más lejos el propio Derrida lo mostró, pero sí implica que la política tiene en la filosofía una más de sus formas experimentales y que es esto lo que le permite rehacerse desde el presupuesto que comparte con todos los hombres, sean estos o no filósofos. Este presupuesto es el de la igualdad, un presupuesto que encierra un carácter performático y que en ningún sentido se desprende de algún axioma o imperativo que la teoría alcance a fijar por delante de la práctica humana. Por el contrario: la igualdad es un presupuesto que tiene un carácter performático porque se limita a verificar su potencia en el acto mismo de desplegarse.

Lo interesante es que para Rancière no parece haber ningún comienzo ni ningún horizonte que trascienda al despliegue rizomático de esta potencia que se autoverifica en el despliegue. Es lo que explica que por el momento existan *siempre política y policía, múltiple y uno, escándalo y presión terminológica*, etc. ¿Qué quiere decir este *siempre*, este *siempre* que es a la vez *por el momento*? Que la división entre *política y policía o entre múltiple y uno* no es efecto de una determinación filosófica (en cuyo caso ella misma sería policial), no es un corte propuesto por Rancière o un nuevo hallazgo de la teoría; es el efecto sin promesa ni horizonte de una potencia que se verifica por ahora en este desequilibrio. Esa potencia que se verifica en el desequilibrio está por ello también repartida entre la riqueza del *escándalo* y la pobreza de no contar con ningún nudo o articulación, esto es: de no contar *para* la unidad.

Esta unidad que descuenta no es el derecho como dispositivo jurídico de configuración de la vida, la estetización de la vida por parte de las teorías del arte por el arte o las propias imágenes del espectáculo, es la filosofía política como tal, que atribuye tanto al arte como a la política un carácter condicional. Este carácter condicional del arte y de la política Rancière lo percibe desde un comienzo en *La República* de Platón, donde no es la política lo que excluye a los poetas o a los artistas, sino la propia configuración del orden la que a la política la excluye como lo que ya es arte o poesía. “A menudo —escribe Rancière— se interpreta la célebre exclusión de los poetas como señal de proscripción política del arte. Sin embargo la política está ella misma excluida del pensamiento 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 de la escena artística en la que podrían encarnar una personalidad *distinta* a la suya” (Rancière 2005: 20). Esto significa que la escena política y la escena artística, la asamblea y el teatro por ejemplo, son constitutivamente espacios heterogéneos y solidarios de cuya exclusión dependía para Platón la configuración de una república *sin* política. Esta república sin política no es más que el nacimiento de la vida orgánica de la comunidad como régimen policial naturalizado.

De manera que a Rancière el arte no le interesa como aquello con lo que la política eventualmente puede o debe entrar en relación; le interesa como forma de

² Para una lectura más amplia sobre este punto ver Groys, 2008.

experimentación que introduce el escándalo de la política en el espacio mismo de la filosofía. Lo que de esto se sigue es un doble proceso por medio del cual la abstracción de una teoría es siempre susceptible de adoptar efectos visuales o performáticos mientras que la producción estética puede adoptar ella misma consecuencias teóricas o filosóficas. He aquí la centralidad decisiva que tiene el arte en el pensamiento de Rancière y que se resume en el hecho de que si éste es político –del mismo modo que toda política es artística– es en virtud de que ambas figuras comparten una misma exclusión: son prácticas que la *polis* apartó en el acto de constituirse. El arte entonces no se hace político por su tendencia o por el modo específico en que irrumpe; lo que es político es el hecho de su irrupción. Esta irrupción no convierte su autonomía o su demarcación, como lo han juzgado por lo general vanguardias y neovanguardias, en un nuevo tipo de exclusión. Es al revés: la política del arte puede residir sin problemas en esta autonomía que el arte hace valer para sí.

Por esto mismo la larga discusión acerca de si el arte debe ser o no autónomo, si debe romper o no con sus espacios, si debe demarcarse a sí mismo con el fin de no estetizar la vida o debe volcarse hacia la vida con el fin de compartir sus procedimientos, da la impresión de haber pasado por alto una vez más algo muy elemental: que el espectador, sea quien sea este espectador, cuenta con recursos propios y no es simplemente una materia maleable que la forma abstracta del arte pule a su modo. El espectador puede ser alguien que en el silencio del museo hace la experiencia singular de confrontar su soledad y sus pensamientos con esa cosa un poco rara o extraña que es la obra de arte. Lo bueno de un museo puede residir perfectamente en que en éste una obra cualquiera y un espectador cualquiera se cruzan en un punto que suspende los fines o los objetivos que el régimen policial nos acostumbra a tener que alcanzar.

Este punto de suspensión no es necesariamente lo que la jugada perfecta de una obra, a la manera de un ready-made o un collage o un montaje de imágenes, ha conseguido alcanzar a partir de sí misma o a partir del cálculo maestro del artista; es lo que sucede entre la obra y el espectador. La obra puede manifestar ante el espectador que la contempla un pensamiento *impensado* por el artista, así como puede el espectador encontrarse ante lo *impensado* por él en este pensamiento que percibe en la obra. Un ready-made o un montaje de imágenes, que requieren del artista, pueden prescindir de éste en este nuevo ready-made o montaje que ya nadie elabora. Rancière atisba en este encuentro una cierta ociosidad o indiferencia; agreguemos ahora que esta indiferencia es menos el privilegio del modo particular en que una obra tensiona su relación con la autonomía del arte que lo que esta autonomía del arte, confrontando en un lugar específico la soledad de unos objetos y la curiosidad de una mirada, permite o posibilita.

Ahora bien, ¿qué es en realidad lo que permite o posibilita? El juego, que Levi Strauss, como bien recuerda Agamben, coteja no porque sí con la figura del rito. El cotejo estriba en que mientras el rito transforma los acontecimientos en estructuras, el juego transforma las estructuras en acontecimientos. Giorgio Agamben suma a esta observación lo siguiente: “podemos afirmar que la finalidad del rito es resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y absorbiendo todos los acontecimientos en una estructura sincrónica. El juego en cambio ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo toda

la estructura en acontecimientos. Si el rito es una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía” (Agamben 2004: 106-107). Sobra decir que ésta es una de las razones por las que Schiller afirmó alguna vez que el juego es la humanidad más propia del hombre: “el hombre sólo es un ser humano cuando juega” (citado en Rancière 2005: 22).

Que el hombre solo es un ser humano cuando juega es una manera de afirmar que éste en realidad emerge con toda su fuerza en ese hiato en el que el amor por lo inútil obstruye o complica el tránsito que va del sueño infantil a la vida productiva. Lo que a Rancière a partir de este punto le interesa unir es exactamente lo que las vanguardias clásicas procuraban separar: la autonomía del arte y la producción de nuevas formas de vida colectivas. ¿Por qué pueden producirse anudamientos entre dos cosas que estamos tan acostumbrados a pensar como opuestas? Porque toda experimentación “define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación” (Rancière 2005: 25). Eso que el juego, que Schiller define como “lo más humano del hombre”, hace, es suspender él mismo, en tanto juego, el poder de la forma sobre la materia. Lo que así suspende es el peso del ritual sobre la servidumbre del trabajo. La paradoja consiste en que en la más formal de las obras de arte puede percibir el trabajador cansado la gratitud del juego que le recuerda su condición humana.

Rancière siempre se encargó de considerar cómo en el contexto de la Revolución Francesa Schiller leyó este clásico poder de la “forma” sobre la “materia” como un poder del Estado sobre las masas, del “partido de las inteligencias” sobre el “partido de las sensaciones”, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el juego que se suscita en el silencio en el que una obra identificada como perteneciente al régimen del arte y un espectador se encuentran es capaz de provocar algo así como la reconfiguración de una comunidad, es porque opera como refutación sensible del privilegio que la “forma inteligente” tiene respecto de la “materia puramente sensorial”. Es en este aspecto que adopta sentido la definición del jugador como un hombre propiamente humano. La libertad del juego le permite al hombre fraguar ese amor por lo inútil que lo pone a distancia de la servidumbre del trabajo. De su condición de materia pasiva dividida entre la forma escultórica del esteticismo y la forma política del arte que lo concientiza, el nudo entre la apariencia y el juego se traduce en una suspensión del mandato. Una vez más la igualdad retorna aquí no por una operación que se deduce de la politización del arte, sino por la suspensión de cualquier articulación posible entre forma y contenido. O en otras palabras: por la negación de toda relación de necesidad entre la actividad propia de un modo de hacer del arte y la pasividad propia de una contemplación que debe instruirse.

El arte es político en la medida en que es capaz de suspender la supremacía de la forma sobre la materia, de la actividad de los inteligentes sobre la pasividad del pueblo o de la presión terminológica del *uno* sobre la experimentación de lo *múltiple*. Esta suspensión no obra evidentemente cuando en nombre de la destrucción de la forma artística se impone a la masa anestesiada por la estética la inteligencia del arte politizado. En este caso lo que tenemos no es más que una nueva forma, una que somete la materia que juzga pasiva a la actividad de la inteligencia artística. Esta es la razón por la que no se cuenta ya con el derecho a distinguir entre un arte demarcado y un arte social, entre un arte por el arte y

un arte al servicio de la política, entre un arte del museo y un arte de la calle. El famoso tránsito de un arte que pasa del museo a la calle con el fin de destruir la forma no es más que una nueva forma de dominación del arte. La autonomía estética no es la autonomía de un modo particular de hacer que es el del artista; es la autonomía de un sentir cuya indiferencia respecto de la escala jerárquica de las inteligencias impone una nueva división de lo sensible. Lo que de esto se deduce es que no existe ningún conflicto entre pureza y politización, pues lo que hay es 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” (Rancière 2005: 27).

En un libro anterior dábamos un ejemplo de esto en la famosa diatriba que Gombrowicz (2005) dirige contra los poetas a principio de los años cuarenta. En esa conferencia el escritor polaco parte diciendo que no le gusta la poesía pura así como no le gusta tampoco el azúcar puro, que la poesía es una especie de máquina verbal con la que ha ocurrido lo mismo que con todas las máquinas: se ha convertido en un fin en sí misma y ha convertido al hombre, de paso, en su medio. Lo curioso es que antes o después de esa afirmación, Gombrowicz dice otra cosa: dice que en realidad no existe ningún elemento específico que sea capaz de determinar un texto como poético. A diferencia de cómo piensan el asunto los formalistas, no existe para él ningún elemento interno en el lenguaje que permita identificar como poético un texto, por lo que es una definición externa la que define qué debe entenderse por poesía. En pocas palabras: la poesía sería mucho más una disposición a ver algo como poético, que una esencia que subyace al lenguaje.

Evidentemente lo que el autor de *Transatlántico* afirma son dos cosas opuestas: por un lado afirma que la poesía tiene la consistencia de una máquina que se cierra sobre sí misma y se diferencia de otros modos de escritura como las que él mismo defiende —la escritura en prosa, “que abarca una gama infinita de elementos que reflejan la naturaleza entera de quien escribe”—, pero por otro lado dice que esa “máquina cerrada” no está cerrada en absoluto, pues lo que la define es una decisión externa: una prosa que interviene desde fuera para atribuir a un procedimiento del lenguaje su condición poética. El mismo poema es en un caso un bloque autosuficiente que marca su diferencia con otros modos de escritura, como por ejemplo la escritura que argumenta, mientras que es en el otro una forma permeable a las decisiones externas que la definen. Que la contradicción esté más al interior de la pureza misma del arte, que en la tensión que esta pureza mantiene con la politización, significa que la vida colectiva es política tanto en la medida en que puede encerrarse en esta indiferencia pasiva de la obra artística, como cuanto puede actualizar esta pasividad en “un movimiento que dibuja un espacio común diferente”.

Vale decir que por un lado la obra está dormida en su propio ocio, indiferente o ajena al deseo de cualquiera que quiera someterla a un cálculo entre medios y fines, profundamente cerrada sobre sí misma, pero por otro lado es esta indisponibilidad radical, esta inaccesibilidad definitiva para el pensamiento o las metas de quien la contempla, lo que contiene la marca de una humanidad plena del hombre. “El sujeto de la experiencia estética se imagina que esta obra-estatua, que él no puede poseer de ninguna manera, le promete la posesión de un mundo nuevo” (Rancière 2005: 27). Todo indicaría que en definitiva no es la politización

revolucionaria del arte, que lucha en vano con destruir su propia autonomía o con expandirse hacia la vida colectiva, sino la experiencia de desposeimiento y pasividad que en ella se instaura lo que promete la posesión de un mundo nuevo. A la vez el ocio de esta obra, por delirante que sea, puede ser el resultado del comportamiento de la comunidad de la que proviene, pues ¿cómo puede, en definitiva, presentarse una obra como inútil o indiferente sin que esta libertad no sea, al mismo tiempo, parte del sueño que corresponde a una comunidad libre?

El presupuesto de la igualdad como performance que se verifica en la potencia de su propio despliegue –la teoría tal como ahora la queremos, digamos– implica de inmediato el hecho de que “todo arte es arte –como señala Rancière– a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte”. La política del arte en el régimen estético de las artes está determinada (no puede no estarlo) por esta paradoja. El ejemplo que para entrar en relación con esta paradoja se nos propone es el de la estatua griega de *Juno Ludovisi*, que Schiller refiere en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Lo que la estatua griega manifiesta en principio no es otra cosa que la característica esencial de la divinidad, en el sentido de que lo que define a la divinidad es no desear nada, estar libre de la preocupación de ponerse fines y tener que cumplirlos. Evidentemente esta suspensión de los fines mantiene más de un lazo secreto con aquel amor por lo inútil que define la plenitud del hombre como detención del paso que va del sueño de infancia a la vida productiva.

La indiferencia de la divinidad es perfectamente pasible de un efecto invertido al que causa el sometimiento. La estatua griega –imagen de lo divino– puede atesorar el reverso de su intención: la promesa política de una comunidad libre. Poco importa al respecto que el escultor la haya extraído alguna vez de la piedra para darle la forma de una diosa divina. Es la libertad del espectador la que invierte su sentido, precisamente porque “una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, una experiencia que no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión” (Rancière 2005: 29). La indiferencia de la estatua ante el espectador contiene en potencia el rasgo de una comunidad libre en la que todas las distinciones o separaciones han caído. Esto quiere decir que no es necesariamente del esfuerzo político de la estatua por transmitirnos algo específico de donde parte el hombre para actualizar su libertad, sino de la pasividad o el desposeimiento de ésta.

Es decir que por un lado la estatua es promesa de comunidad no porque ha roto su vínculo con la autonomía estética sino al revés, porque ha hecho de esa autonomía el espacio de una experiencia en común, un espacio separado en el que los hombres se rigen por modos de sentir que los alejan de otros mundos, mientras que por otro lado la estatua es promesa de comunidad porque no es arte, porque lo que expresa es una manera de habitar que no reconoce separaciones entre esferas como las de la estética, la ética, la ciencia, etc.

Si el presupuesto igualitario despliega una potencia que se verifica en su despliegue, la paradoja originaria del arte preserva el movimiento de una comunidad libre que puede transformar lo que es arte en no-arte, en un mundo en el que las esferas del hacer o del sentir dejan de estar escindidas o de ser específicas. Son las coronas de los reyes artistas las que ahora se trizan en el suelo, pues el arte

no depende de quienes modelan la materia, montan las imágenes, destruyen o conservan los museos; depende de una conjunción abierta y heterogénea entre la indiferencia de una piedra y el movimiento de una comunidad viva. Que la soledad o la indiferencia de una pieza en el museo sea capaz de transformarse en una comunidad viva, contradiciendo tanto a los defensores de la prolongación pétreo del arte puro como a los vanguardistas que sueñan con su erosión, es lo que obliga justamente a establecer distinciones entre “fábrica de la vida” y “reparto de lo sensible”.

Sabemos que Rancière ha optado por lo segundo, pero también sabemos que esta opción es una opinión, un presupuesto más, una teoría que se prueba en su propio desarrollo práctico. Lo que esta teoría nos propone es que no tenemos por qué limitar la vida a ser un mero efecto pasivo de la fábrica esteticista o las imágenes del espectáculo, más aún cuando nos probamos a cada paso que podemos pensar contra esta fábrica o contra estas imágenes. Esto sucede cuando percibimos en nuestro propio hacer que la estética traza un mundo en común trazando, a la vez, algo más que este *común*, que la estética traza una unidad trazando, a la vez, la potencia de su escándalo. Dicho más brevemente: el reparto de lo sensible es un reparto polémico.

Es un reparto polémico porque por una parte formula una diferencia entre prácticas como las de la filosofía y la experimentación o entre prácticas como las que son propias del arte y las que son propias del trabajo, pero por otra parte devela que entre esas prácticas no hay otra diferencia que la que la misma división formula. La unidad de la especialidad filosófica queda así amenazada por la mera pesquisa de que entre los modos de hacer del arte y los modos de hacer del trabajo no hay más que un reparto desigual de visibilidades y honores. Esto quiere decir que lo que en realidad distingue al artista del trabajador no es una cualidad inherente al producto que cada uno desarrolla, sino el hecho de que el segundo no ha podido escoger su fatiga. Un artista no solo trabaja; lo hace además dos veces, trabajando primero como cualquiera y trabajando, después, para dar a ese trabajo de cualquiera la singularidad de un arte. Ahora bien, es precisamente porque el artista hace dos cosas al mismo tiempo que es capaz de aportar, a la privacidad relegada del trabajo, una cierta visibilidad pública. Si para Rancière este aporte es en sí mismo político, es porque ofrece a la idea de que cada uno está capacitado para hacer sólo una cosa el nudo que la contradice: todos somos capaces de más de una cosa, de realizar una tarea distinta a aquella a la que fuimos confinados. Esto es lo que significa afirmar que lo que subyace al arte como espacio autónomo es en realidad una promesa política libertaria.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2004). *Infancia e historia*, Trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Gombrowicz Witold (2005). *Contra los poetas*, Buenos Aires, Editorial Mate.

Groys Boris (2008). *Políticas de la inmortalidad, cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*, Traducción de Graciela Calderón, Buenos Aires, Katz.

Rancière Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión.

(2005). *Sobre políticas estéticas*, Trad. Manuel Arranz, Barcelona, Contratextos.

Ritvo Juan (1990). *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*, Buenos Aires, Letra Viva.