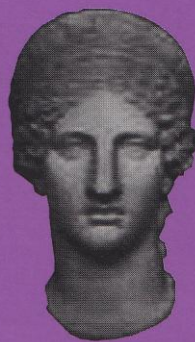


Jacques Rancière

*El reparto de  
lo sensible*

Estética y política



LOM PALABRA DE LA LENGUA YÁMANA QUE SIGNIFICA SOL

**Rancière, Jacques** 1940 -  
El reparto de lo sensible [texto impreso] / Jacques  
Rancière . - 1ª ed. - Santiago: LOM Ediciones, 2009.  
62 p.: 11,8 x 21,5 cm.- (Colección Singular Plural)

ISBN : 978-956-00-0067-5

I. Filosofía I. Título. II. Serie.

Dewey : 100.-- cdd 21  
Cutter : R185r

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© LOM Ediciones  
Primera edición 2009  
I.S.B.N. : 978-956-00-0067-5

Título original: *Le partage du sensible*  
La Fabrique éditions, 2000

Imagen de portada: Juno Ludovisi

A cargo de esta colección: Patricio Mena e Iván Trujillo

Diseño, Composición y Diagramación:  
Editorial LOM. Concha y Toro 23, Santiago  
Fono: (56-2) 688 52 73 Fax: (56-2) 696 63 88  
web: [www.lom.cl](http://www.lom.cl)  
e-mail: [lom@lom.cl](mailto:lom@lom.cl)

Impreso en los talleres de LOM  
Miguel de Atero 2888, Quinta Normal  
Fonos: 716 9684 - 716 9695 / Fax: 716 8304

Impreso en Santiago de Chile

ESTE LIBRO, PUBLICADO EN EL MARCO DEL PROGRAMA DE AYUDA A LA PUBLICACIÓN  
(P.A.P.), HA RECIBIDO EL APOYO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES  
DE FRANCIA, DE LA EMBAJADA DE FRANCIA EN CHILE Y DEL INSTITUTO CHILENO  
FRANCÉS DE SANTIAGO.

# Jacques Rancière

## *El reparto de lo sensible*

Estética y política

Traducción de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Realizada en el marco de las actividades del Seminario de Doctorado dictado por el profesor Francisco de Undurraga en el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Chile. Primer semestre de 2007.



## Prólogo

Las páginas que siguen obedecen a una doble petición. En su origen, estaban las preguntas planteadas por dos jóvenes filósofos, Muriel Combes y Bernard Aspe, para su revista *Alice*, y más especialmente para su sección "La fábrica de lo sensible". Esta sección se interesa por los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política. Es en este marco que me preguntaron sobre las consecuencias de los análisis que mi libro *La Mésentente*<sup>1</sup> había dedicado al reparto de lo sensible, que es el lugar en que se juega la política, por consiguiente a una cierta estética de la política. Sus preguntas, suscitadas también por una reflexión nueva sobre las grandes teorías y experiencias vanguardistas de la fusión del arte y de la vida, rigen la estructura del texto que leeremos. Mis respuestas fueron desarrolladas y sus presuposiciones fueron, dentro de lo posible, explicitadas ante la petición de Eric Hazan y Stéphanie Grégoire.

Pero esta petición particular se inscribe en un contexto más general. La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995. Tr. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.

captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia. Sin duda la trayectoria del discurso situacionista, proveniente de un movimiento artístico vanguardista de la posguerra, convertido en los años 1960 en una crítica radical de la política y hoy en día absorbido en lo ordinario del discurso desencantado que realiza el doblez "crítico" del orden existente, es sintomática de las idas y venidas contemporáneas de la estética y de la política, así como de las transformaciones del pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico. Pero son los textos de Jean-François Lyotard los que marcan mejor la manera en que "la estética" ha llegado a ser, en los últimos veinte años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo. La reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime importaba al arte ese concepto que Kant había situado más allá del arte, para hacer del arte un testigo del encuentro de lo impresentable que desampara todo pensamiento -y, por esa vía, un testigo que carga contra la arrogancia de la gran tentativa estético-política del devenir-mundo del pensamiento-. Así, el pensamiento del arte se convertía en el lugar en que se prolongaba, luego de la proclamación del fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. Numerosas

contribuciones contemporáneas al pensamiento de los desastres del arte o de la imagen acuñaban en una prosa más mediocre este vuelco primero.

Ese paisaje conocido del pensamiento contemporáneo define el contexto en el cual se inscriben estas preguntas y respuestas, pero en ningún caso su objetivo. No se trata aquí de reivindicar nuevamente, contra el desencanto posmoderno, la vocación vanguardista del arte o el impulso de una modernidad que vincula las conquistas de la novedad artística con las de la emancipación. Estas páginas no proceden de la preocupación por una intervención polémica. Más bien se inscriben en un trabajo a largo plazo que apunta a restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate. Eso quiere decir, en primer lugar, elaborar el sentido mismo de lo que el término estética designa: no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. Definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, los posibles que éstas determinan y sus modos de transformación, ese es el objetivo presente de mi investigación y de un seminario realizado desde hace algunos años en el marco de la Universidad París VIII y del Colegio Internacional de Filosofía. No se encontrarán aquí

los resultados, cuya elaboración seguirá su ritmo propio. He, no obstante, intentado marcar algunos puntos de referencia, históricos y conceptuales, adecuados para replantear ciertos problemas que confunden irremediablemente nociones que hacen pasar *a priori* conceptuales por determinaciones históricas y recortes temporales por determinaciones conceptuales. En el primer rango de estas nociones figura por supuesto la de modernidad, principio hoy en día de todos los desórdenes que sitúan juntos a Hölderlin o Cézanne, Mallarmé, Malevitch o Duchamp en el gran torbellino en el cual se mezclan la ciencia cartesiana y el parricidio revolucionario, la edad de las masas y el irracionalismo romántico, la prohibición de la representación y las técnicas de la reproducción mecanizada, lo sublime kantiano y la escena primitiva freudiana, la huida de los dioses y el exterminio de los judíos en Europa. Indicar la poca consistencia de estas nociones no implica evidentemente ninguna adhesión a los discursos contemporáneos del regreso a la simple realidad de las prácticas del arte y de sus criterios de apreciación. La conexión de estas "simples prácticas" con modos de discurso, formas de vida, ideas del pensamiento y figuras de la comunidad, no es el fruto de ningún desvío maléfico. En cambio, el esfuerzo para pensarla obliga a abandonar la pobre dramaturgia del fin y del retorno, que no acaba de ocupar el terreno del arte, de la política y de todo objeto de pensamiento.

## 1. Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética

*En El desacuerdo, la política es interrogada a partir de lo que usted llama el "reparto de lo sensible". ¿Esta expresión es a sus ojos la que brinda la clave de la unión necesaria entre prácticas estéticas y prácticas políticas?*

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él. El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo "posee". Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en

función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual "ocupación" define competencias o incompetencias respecto a lo común. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. Hay entonces, en la base de la política, una "estética" que no tiene nada que ver con esta "estetización de la política" propia de la "época de masas", de la cual habla Benjamin. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las "prácticas estéticas", en el sentido en que nosotros las entendemos, es decir formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que "hacen" a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general

de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. Antes de fundarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscrición platónica de los poetas se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo. El problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares. Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de "fantasmas", confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios. Sucede lo mismo con la escritura: yéndose a la derecha y a la izquierda, sin saber a quién hay o no hay que hablar, la escritura destruye toda base legítima de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y de las posiciones de cuerpos en el espacio común. Platón desprende así dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensible de la palabra, el teatro y la escritura –que serán también formas de estructuración para el régimen de las artes en general–. Ahora bien, éstas se revelan de entrada comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y del tiempo. Este régimen estético de la política es propiamente el de la democracia, el régimen de la asamblea de los artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral. Al teatro y a la escritura, Platón opone una tercera forma, una buena *forma del arte*, la forma *coreográfica* de la comunidad que canta y danza su propia unidad. En suma, Platón desprende

tres maneras cuyas prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras de comunidad. Está la superficie de signos mudos: superficie de signos que son, dice, como pinturas. Y está el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide él mismo en dos modelos antagónicos. Por un lado está el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por el otro, está el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios.

La superficie de signos "pintados", el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: he ahí tres formas de reparto de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera en que las obras o *performances* "hacen política", cualesquiera sean por otra parte las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o la maneras en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales. Cuando aparecen *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, estas obras son inmediatamente percibidas como "la democracia en literatura", a pesar de la postura aristocrática y el conformismo político de Flaubert. Incluso su rechazo de confiar a la literatura mensaje alguno es considerado como un testimonio de la igualdad democrática. Es demócrata, dicen sus adversarios, por su toma de partido por pintar en lugar de instruir. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una toma de partido poética. La igualdad de

todos los sujetos es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados. Pero esta indiferencia, ¿qué es en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que adviene sobre una página de escritura, disponible para toda mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad dibujada por la sola circulación aleatoria de la letra.

Hay así una politicidad sensible atribuida de entrada a grandes formas de reparto estético como el teatro, la página o el coro. Esas "políticas" siguen su lógica propia y vuelven a proponer sus servicios en épocas y en contextos muy diferentes. Pensemos en la manera en que esos paradigmas han funcionado en el nudo arte/política a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en el rol asumido por el paradigma de la página en sus diferentes formas, que exceden la materialidad de la hoja escrita: existe la democracia novelesca, la democracia indiferente de la escritura tal como la simbolizan la novela y su público. Pero existe también la cultura tipográfica e iconográfica, ese entrelazamiento de poderes de la letra y de la imagen, que ha jugado un rol tan importante en el Renacimiento y que las viñetas, [culs-de-lampe] e innovaciones diversas de la tipografía romántica han despertado. Este modelo confunde las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible propias de la lógica representativa. Confunde también el reparto entre las obras del

arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Es por esto que ha jugado un rol tan importante –y generalmente subestimado– en el trastorno del paradigma representativo y en sus implicaciones políticas. Pienso particularmente en su rol en el movimiento *Arts and Crafts* y en todos sus derivados (Artes decorativas, Bauhaus, constructivismo) donde se definió una idea del mobiliario –en sentido amplio– de la comunidad nueva, que inspiró también una idea nueva de la superficie pictórica como superficie de estructura común.

El discurso modernista presenta la revolución pictórica abstracta como el descubrimiento por parte de la pintura de su “medium” propio: la superficie bidimensional. La revocación de la ilusión perspectivista de la tercera dimensión devolvería a la pintura el dominio de su propia superficie. Pero precisamente esta superficie no tiene nada de propia. Una “superficie” no es simplemente una composición geométrica de líneas. Es una forma de reparto de lo sensible. Escritura y pintura eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del soplo que anima y transporta la palabra viviente. Lo plano, en esta lógica, no se opone a lo profundo, en el sentido tridimensional. Se opone a lo “vivo”. Es al acto de palabra “viva”, conducida por el locutor hacia el destinatario adecuado, que se opone la superficie muda de los signos pintados. Y la adopción por la pintura de la tercera dimensión fue también una respuesta a ese reparto. La reproducción de la profundidad óptica estuvo ligada al privilegio de la *historia*. Ella

participó, en el Renacimiento, en la valorización de la pintura, en la afirmación de su capacidad de captar un acto de palabra viva, el momento decisivo de una acción y de una significación. La poética clásica de la representación quiso, contra el rebajamiento platónico de la *mimesis*, dotar de una vida a lo “plano” de la palabra o del “cuadro”, de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de una significación. Ella ha instaurado entre palabra y pintura, entre decible y visible, una relación de correspondencia a distancia, dando a la imitación su espacio específico.

Es esta relación la que está en cuestión en la pretendida distinción de lo bidimensional y de lo tridimensional como “propios” de tal o cual arte. Es entonces sobre lo plano de la página, en el cambio de función de las “imágenes” de la literatura o el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también entre los trazos de la tipografía, del afiche y de las artes decorativas, que se prepara en gran parte la “revolución anti-representativa” de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente devuelta a su medium propio, forma parte de una visión de conjunto de un nuevo hombre alojado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su planicie está ligada a la de la página, del afiche o de la tapicería. Ésta es la de una interfase. Y su “pureza” anti-representativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y del arte aplicado, que le da de entrada una significación política. No es la fiebre revolucionaria



que lo rodea la que hace al mismo tiempo de Malevitch el autor del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y el cantor revolucionario de las "nuevas formas de vida". Y no es algún ideal teatral del hombre nuevo lo que sella la alianza momentánea entre políticas y artistas revolucionarios. Es primero en la interfase creada entre "soportes" diferentes, en los lazos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus diseñadores y afichistas, entre el objeto decorativo y el poema, que se forma esta "novedad" que va a ligar al artista que suprime la figuración, al revolucionario que inventa la vida nueva. Esta interfase es política en tanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por una parte, ésta separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y las grandezas político-sociales. Por otra, su organización jerárquica –y particularmente el primado de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada– constituía una analogía respecto al orden político social. Con el triunfo de la página novelesca sobre la escena teatral, el entrelazamiento igualitario de las imágenes y los signos sobre la superficie pictórica o tipográfica, la promoción del arte de los artesanos al gran arte y la pretensión nueva de poner el arte en el decorado de toda vida, es todo un recorte ordenado de la experiencia sensible que zozobra.

De manera que lo "plano" de la superficie de los signos pintados, esa forma de reparto igualitario de lo sensible estigmatizado por Platón, interviene al mismo tiempo como principio de revolución

"formal" de un arte y principio de re-partición político de la experiencia común. Podríamos, del mismo modo, reflexionar sobre las otras grandes formas, la del coro y del teatro que mencionaba, y otras. Una historia de la política estética, entendida en este sentido, debe tomar en cuenta la manera en que estas grandes formas se oponen o se entremezclan. Pienso, por ejemplo, en la manera en la cual este paradigma de la superficie de signos/formas se opuso o mezcló al paradigma teatral de la presencia –y a las diversas formas que este paradigma pudo él mismo tomar, de la figuración simbolista de la leyenda colectiva al coro en acto de los hombres nuevos–. La política se juega ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juegos de la proximidad o de la distancia. Las prosas críticas de Mallarmé ponen ejemplarmente en escena el juego de referencias cruzadas, oposiciones o asimilaciones entre esas formas, desde el teatro íntimo de la página o la coreografía caligráfica hasta el nuevo "oficio" del concierto.

Por una parte, entonces, esas formas aparecen como portadoras de figuras de comunidad iguales a sí mismas en contextos muy diferentes. Pero, inversamente, ellas son susceptibles de ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios. Tomemos el ejemplo de la escena trágica. Para Platón, ella es portadora del síndrome democrático y al mismo tiempo de la fuerza de la ilusión. Al aislar la *mimesis* en su espacio propio, y al circunscribir la tragedia en una lógica de los géneros, Aristóteles redefine,

incluso si no es su propósito, su politicidad. Y, en el sistema clásico de la representación, la escena trágica será la escena de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de sujetos y la adaptación de situaciones y maneras de hablar de esta jerarquía. El paradigma democrático se habrá vuelto un paradigma monárquico. Pensemos también en la larga y contradictoria historia de la retórica y del modelo del "buen orador". A lo largo de toda la época monárquica, la elocuencia democrática demosteniana significó una excelencia de la palabra, ella misma planteada como el atributo imaginario del poder supremo, pero también siempre disponible para retomar su función democrática, al prestar sus formas canónicas y sus imágenes consagradas a la aparición transgresora en la escena pública de locutores no autorizados. Pensemos incluso en los destinos contradictorios del modelo coreográfico. Trabajos recientes han recordado los avatares de la escritura del movimiento elaborada por Laban en un contexto de liberación de los cuerpos y convertida en el modelo de las grandes demostraciones nazis, antes de encontrar, en el contexto contestatario del arte performático, una nueva virginidad subversiva. La explicación benjaminiana por medio de la estetización fatal de la política en "la era de las masas" quizá olvida el lazo muy antiguo entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la *polis* hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba mecer sin tregua a los niños de pecho.

He citado tres formas a causa de su identificación conceptual platónica y de su constancia histórica. Evidentemente, no definen la totalidad de las maneras en que las figuras de la comunidad se encuentran estéticamente bosquejadas. Lo importante es que es en este nivel, el del recorte sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su disposición, que se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí que podemos pensar las intervenciones políticas de artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la *performance* y la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte. A partir de ahí pueden ponerse en tela de juicio numerosas historias imaginarias de la "modernidad" artística y los vanos debates sobre la autonomía del arte o su sumisión a la política. Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base.

## 2. De los regímenes del arte y del escaso interés de la noción de modernidad

*Algunas de las categorías más centrales para pensar la creación artística del siglo XX, a saber, las de modernidad, de vanguardia y, desde hace algún tiempo, de posmodernidad, resultan tener igualmente un sentido político. ¿Le parece que ellas posean algún interés para concebir en términos precisos eso que liga "la estética" con lo "político"?*

No creo que las nociones de modernidad y de vanguardia hayan sido suficientemente esclarecedoras para pensar las nuevas formas del arte del último siglo, ni las relaciones de la estética con lo político. Ellas mezclan en efecto dos cosas muy diferentes. Una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra, son las decisiones de ruptura o de anticipación que operan en el interior de ese régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin darle concepto alguno, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir, de un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o de prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y de otras.

Aquí se impone un rodeo para esclarecer esta noción y situar el problema. En relación con lo que llamamos *arte*, podemos en efecto distinguir, en la tradición occidental, tres grandes regímenes de identificación. En primer lugar se encuentra lo que propongo denominar un régimen ético de las imágenes. En este régimen, "el arte" no

es identificado tal cual, sino que se encuentra subsumido por la pregunta por las imágenes.

Hay un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen. Depende de este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o de la prohibición de producirlas, del estatuto y de la significación de las imágenes que han producido dicho régimen. Depende también toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, del poema y de la escena. Platón no somete, como frecuentemente se dice, el arte a la política. Esta distinción misma no tiene sentido para él. El arte para Platón no existe, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas que traza la línea de reparto: hay artes verdaderas, es decir, saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son además por su función: por la manera en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos cierta educación, y se inscriben en el reparto de ocupaciones de la *polis*. Es en este sentido que hablo de régimen ético de las imágenes. En este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *ethos*, la manera de ser de individuos y de colectividades. Y esta cuestión impide al "arte" individualizarse como tal<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Podemos comprender a partir de esto el parallogismo contenido en todas las tentativas por deducir las características de las artes del estatuto ontológico de las imágenes (por ejemplo, las incesantes tentativas de extraer de la teología

Del régimen ético de las imágenes se separa el régimen poético –o representativo– de las artes. Éste identifica el hecho del arte –o más bien de las artes– en la pareja *poiesis/mimesis*. El principio mimético no es, en su fondo, un principio normativo que diga que el arte deba hacer copias que se asemejen a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso y a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes. Esa es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y por el privilegio dado a la acción trágica.

del ícono la idea de lo "propio" de la pintura, de la fotografía o del cine). Esta tentativa pone en relación de causa y efecto las propiedades de dos regímenes de pensamiento que se excluyen. El mismo problema es planteado por el análisis benjaminiano del aura. Benjamin establece en efecto una deducción equívoca del valor ritual de la imagen a partir del valor de unicidad de la obra de arte. "Es un hecho de importancia decisiva que la obra de arte no pueda más que perder su aura a partir del momento en que ya no queda en ella ninguna huella de su función ritual. En otros términos, el valor de unicidad propio de la obra de arte "auténtica" se funda en ese ritual que originariamente fue el soporte de su antiguo valor de utilidad" (*La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*). Este "hecho" en realidad no es más que el ajuste problemático de dos esquemas de transformación: el esquema historicista de la "secularización de lo sagrado" y el esquema económico de la transformación del valor de uso en valor de cambio. Pero ahí donde el servicio sagrado define la función de la estatua o de la pintura como imágenes, la idea misma de una especificidad del arte y de una propiedad de unicidad de sus "obras" no puede aparecer. La borradura de uno es necesaria para la emergencia del otro. De ninguna manera se sigue que el segundo sea la forma transformada del primero. El "en otros términos" supone como equivalentes dos proposiciones que no lo son para nada, y permite todos los pasajes entre la explicación materialista del arte y su transformación en teología profana. De manera tal que la teorización benjaminiana del pasaje de lo cultural a lo exposicional sostiene hoy tres discursos concurrentes: aquel que celebra la desmitificación moderna del misticismo artístico, aquel que dota a la obra y a su espacio de exposición de valores sagrados de la representación de lo invisible, y aquel que opone a los tiempos desaparecidos de la presencia de dioses el tiempo del desamparo del "ser-expuesto" del hombre.

Lo que destaca en primer término es el *hecho* del poema, la fabricación de una intriga que dispone acciones que representan a hombres actuando, en detrimento del *ser* de la imagen, copia examinada en base a su modelo. Ese es el principio de este cambio de función del modelo dramático del cual hablé antes. Así, el principio de delimitación externa de un dominio que consiste en imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión. Este se desarrolla en formas de normatividad que definen las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte, y apreciadas, en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: repartos de lo representable y de lo irrepresentable, distinción de géneros en función de los representados, principios de adaptación de formas de expresión a los géneros, y por lo tanto a los temas representados, distribución de semejanzas según principios de verosimilitud, conveniencia o correspondencias, criterios de distinción y de comparación entre artes, etc.

Llamo a este régimen *poético* en el sentido en que identifica a las artes –lo que la época clásica llamará "bellas artes"– al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. Lo llamo *representativo*, en tanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar. Pero, una vez más, la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Ella es en primer lugar

el pliegue en la distribución de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que hace visibles a las artes. No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad de las artes. Un régimen de visibilidad de las artes, es a la vez lo que autonomiza las artes, pero también lo que articula esta autonomía con un orden general de maneras de hacer y de ocupaciones. Es lo que evocaba hace un rato a propósito de la lógica representativa. Ésta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de ocupaciones políticas y sociales: el primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.

A este régimen representativo se opone lo que llamo régimen estético de las artes. *Estético*, ya que allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados al arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, desligado de sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí

mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional, etc. Esta idea de un sensible que se ha vuelto extranjero a sí mismo, sitio de un pensamiento que a la vez se ha vuelto extranjero respecto a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético: el descubrimiento por parte de Vico del "verdadero Homero" como poeta pese a él, el "genio" kantiano que ignora la ley que produce, el "estado estético" schilleriano, hecho de la doble suspensión de la actividad de entendimiento y de la pasividad sensible, la definición schellinguiana del arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente, etc. Esta idea recorre igualmente las autodefiniciones de las artes propias de la época moderna: la idea proustiana del libro enteramente calculado y absolutamente sustraído de la voluntad; la idea mallarmiana del poema del espectador-poeta, escrito "sin aparato de escriba" por los pasos de la bailarina iletrada; la práctica surrealista de la obra que expresa el inconsciente del artista con las ilustraciones pasadas de moda de catálogos o folletines del siglo precedente; la idea bressoniana del cine como pensamiento del cineasta extraído del cuerpo de los "modelos" que, repitiendo sin pensar en ello las palabras y gestos que éste les dicta, manifiestan en su ignorancia y en la ignorancia de éstas su verdad propia, etc.

Es inútil continuar con las definiciones y los ejemplos. En cambio, es preciso señalar el corazón del problema. El régimen estético de las artes es el

que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda a su vez la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma ella misma. El *estado estético* schilleriano que es el primer -y, en un sentido, insuperable- manifiesto de este régimen, marca bien esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es puro suspenso, momento en que la forma es probada por sí misma. Y es el momento de formación de una humanidad específica.

A partir de esto, podemos entender las funciones desempeñadas por la noción de modernidad. Podemos decir que el régimen estético de las artes es el nombre verdadero de lo que designa el confuso apelativo de modernidad. Pero la "modernidad" es más que un apelativo confuso. La "modernidad" en sus diferentes versiones es el concepto que se aplica para ocultar la especificidad de este régimen de las artes y el sentido mismo de la especificidad de regímenes del arte. Dicho concepto traza, para exaltar o para deplorarlo, una línea simple de pasaje o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, entre lo representativo y lo no-representativo o lo anti-representativo. El punto de apoyo de esta historización simplista fue

el paso a la no-figuración en pintura. Este paso fue teorizado en una asimilación sumaria con un destino global anti-mimético de la "modernidad" artística. Cuando los cantores de dicha modernidad vieron los lugares donde este sabio destino de la modernidad se exhibía, invadidos por toda suerte de objetos, máquinas y dispositivos no identificados, comenzaron a denunciar la "tradicción de lo nuevo", una voluntad de innovación que reduciría la modernidad artística al vacío de su auto-proclamación. Pero es el punto de partida el que es malo. El salto fuera de la *mimesis* no es para nada el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural se ha denominado frecuentemente *realismo*, el cual no significa en absoluto la valorización de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los cuales ella funcionaba. Así, el realismo novelesco es en primer lugar la inversión de jerarquías de la representación (el primado de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentado o amplificado que impone su presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia. El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético que lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su separación con el presente del no-arte, no deja de volver a poner en escena el pasado.

Quienes exaltan o denuncian la "tradicción de lo nuevo" olvidan en efecto que ésta tiene como complemento estricto la "novedad de la tradición".

El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte: Vico al descubrir al “verdadero Homero”, es decir, no a un inventor de fábulas y de caracteres, sino a un testigo del lenguaje y del pensamiento llenos de imágenes de los pueblos del tiempo antiguo; Hegel al señalar el verdadero tema de la pintura de género holandesa: ya no historias de posada o descripciones de interiores, sino la libertad de un pueblo, impresa en reflejos de luz; Hölderlin al reinventar la tragedia griega; Balzac al oponer la poesía del geólogo que reconstituye mundos a partir de huellas y de fósiles, a aquella que se contenta con reproducir algunas agitaciones del alma; Mendelsohn al interpretar nuevamente la *Pasión según San Mateo*, etc. El régimen estético de las artes es, en primer lugar, un régimen nuevo de relación con lo antiguo. Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era la parte “no-artística” de las obras (aquella que era excusada invocando la rudeza de los tiempos en que había vivido su autor). Inventa sus revoluciones sobre la base de la misma idea que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las nuevas formas de la reproducción... Y se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte *fue, ha sido*. Cuando los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte y la identificación de sus prácticas con aquellas que edifican, ritman o decoran los

espacios y los tiempos de la vida común, proponen un fin del arte como identificación con la vida de la comunidad, que es tributaria de la relectura schilleriana y romántica del arte griego como modo de vida de una comunidad – y comunican, por otra parte, con las nuevas maneras de los inventores publicitarios, que no proponen ninguna revolución, sino solamente una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías-. La idea de modernidad es una noción equívoca que querría ahondar en la configuración compleja del régimen estético de las artes, retener las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, etc., separándolos del contexto que los autoriza: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio... Ella quisiera que haya un sentido único ahora que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una co-presencia de temporalidades heterogéneas.

La noción de modernidad parece entonces como inventada expresamente para confundir la inteligencia de las transformaciones del arte y de sus relaciones con otras esferas de la experiencia colectiva. Existen, me parece, dos grandes formas de esta confusión. Ambas se apoyan, sin analizarla, en esta contradicción constitutiva del régimen estético de las artes que hace del arte una *forma autónoma de la vida* y plantea así, al mismo tiempo, la autonomía del arte y su identificación con un momento en un proceso de autoformación de la vida. Las dos grandes variantes del discurso sobre la “modernidad” se deducen de ella. La primera quiere una modernidad simplemente identificada

con la autonomía del arte, una revolución "anti-mimética" del arte idéntica a la conquista de la forma pura, finalmente puesta al desnudo. Cada arte afirmaría entonces la pura potencia del arte explorando los poderes propios de su medio específico. La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje desviado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a lo que le es propio: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, liberado de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc. Y estas modernidades específicas estarían en relación de analogía distante de una modernidad política, susceptible de identificarse, según las épocas, con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad sobria y desencantada del buen gobierno republicano. Lo que se denomina "crisis del arte" es, en lo esencial, la derrota de este paradigma modernista simple, cada vez más alejado tanto de las mezclas de géneros y de soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes.

Esta derrota está evidentemente sobredeterminada por la segunda gran forma del paradigma modernista, que se podría llamar *modernitarismo*. Entiendo por esto la identificación de formas del régimen estético de las artes con las formas de cumplimiento de una tarea o de un destino propio de la modernidad. En la base de esta identificación, hay una interpretación específica de la contradicción matricial de la

"forma" estética. Lo que es valorado es entonces la determinación del arte como forma y auto-formación de la vida. En su punto de partida está la referencia insuperable que constituye la noción schilleriana de la *educación estética del hombre*. Es ella quien fijó la idea de que dominación y servidumbre son primero distribuciones ontológicas (actividad del pensamiento contra pasividad de la materia sensible) y quien definió un estado neutro, un estado de doble anulación donde actividad de pensamiento y receptividad sensible se vuelven una sola realidad, constituyen algo como una nueva región del ser —la de la apariencia y del libre juego— que hace pensable esa igualdad que la Revolución Francesa, según Schiller, muestra imposible materializar directamente. Es este modo específico de habitar el mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la "educación estética" para formar hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Es sobre esta base que se ha construido la idea de la modernidad como tiempo consagrado al cumplimiento sensible de una humanidad aún latente del hombre. Sobre este punto podemos decir que la "revolución estética" ha producido una idea nueva de la revolución política, como cumplimiento sensible de una humanidad común que existe todavía solamente como idea. Es así que el "estado estético" schilleriano se convirtió en el "programa estético" del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlin y Schelling: el cumplimiento sensible de la libertad incondicional del pensamiento puro en



las formas de la vida y de la creencia popular. Es este paradigma de autonomía estética el que se convirtió en nuevo paradigma de la revolución, y permitió posteriormente el breve pero decisivo reencuentro de artesanos de la revolución marxista y de artesanos de las formas de la nueva vida. El fracaso de esta revolución determinó el destino –en dos tiempos– del modernitarismo. En un primer momento, el modernismo artístico se opuso, en su potencial revolucionario auténtico de rechazo y de promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt fueron los principales vectores de esta contra-modernidad. En un segundo momento, el fracaso de la revolución política fue pensada como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad se volvió entonces algo así como un destino fatal fundado sobre un olvido fundamental: esencia heideggeriana de la técnica, corte revolucionario de la cabeza del rey y de la tradición humana, y finalmente, pecado original de la criatura humana, olvidadiza de su deuda con el Otro y de su sumisión a las potencias heterogéneas de lo sensible.

Lo que se denomina *posmodernismo* es propiamente el proceso de este vuelco. En un primer momento, el posmodernismo ha puesto al día todo lo que, en la evolución reciente de las artes y de sus formas de pensabilidad, arruinaba el edificio teórico del modernismo: los pasajes y mezclas entre artes que arruinan la ortodoxia lessingiana de la separación de las artes; la ruina del paradigma de la arquitectura funcionalista y

el retorno de la línea curva y del ornamento; la ruina del modelo pictórico/bidimensional/abstracto a través de los retornos de la figuración y de la significación, y la lenta invasión de las formas tridimensionales y narrativas en el espacio en que se cuelgan las pinturas, del arte pop al arte de las instalaciones y a los “cuartos” del video-art<sup>3</sup>; las nuevas combinaciones de la palabra y de la pintura, de la escultura monumental y de la proyección de sombras y de luces; el estallido de la tradición serial a través de las nuevas mezclas entre géneros, épocas y sistemas musicales. El modelo teleológico de la modernidad se ha vuelto insostenible, al mismo tiempo que sus repartos entre los “propios” de las diferentes artes, o la separación de un dominio puro del arte. El posmodernismo, en un sentido, ha sido simplemente el nombre bajo el cual ciertos artistas y pensadores han tomado conciencia de lo que fue el modernismo: una tentativa desesperada por fundar un “propio del arte” enganchándolo con una teleología simple de la evolución y de la ruptura históricas. Y verdaderamente no había necesidad de hacer, de este reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes, un corte temporal efectivo, el fin real de un período histórico.

Pero precisamente su curso ha mostrado que el posmodernismo era más que eso. La alegre licencia posmoderna, su exaltación del carnaval de simulacros, mestizajes e hibridaciones de todos

<sup>3</sup> Cf. Raymond Bellour, “La Chambre”, en: *L'Entre-images*, 2, Paris, P.O.L., 1999.

los géneros, se transformó rápidamente en un cuestionamiento de esta libertad o autonomía que el principio modernitario daba —o habría dado— al arte la misión de cumplir. Del carnaval hemos regresado entonces a la escena primitiva. Pero la escena primitiva se toma en dos sentidos: el punto de partida de un proceso o la separación original. La fe modernista estaba enganchada a la idea de esta “educación estética del hombre” que Schiller había extraído de la analítica kantiana de lo bello. El vuelo posmoderno tuvo por sostén teórico el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano, reinterpretado como escena de una separación fundadora entre la idea y toda presentación sensible. A partir de ahí, el posmodernismo entró en el gran concierto del duelo y del arrepentimiento del pensamiento modernitario. Y la escena de la separación sublime ha venido a resumir toda suerte de escenas de pecado o de separación original: la huida heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro que pronuncia la prohibición de la representación; la muerte revolucionaria del Padre. El posmodernismo se ha convertido entonces en el gran treno de lo irrepresentable/intratable/irredimible, que denuncia la locura moderna de la idea de una autoemancipación de la humanidad del hombre y su inevitable e interminable acabamiento en los campos de exterminio.

La noción de vanguardia define el tipo de sujeto que conviene a la visión modernista, y que es apropiado según esta visión para conectar la estética

y la política. Su éxito depende menos de la conexión cómoda que ella propone entre la idea artística de la novedad y la idea de la dirección política del movimiento, que de la conexión más secreta que ella efectúa entre dos ideas de la “vanguardia”. Está la noción topográfica y militar de la fuerza que marcha a la cabeza, que detenta la inteligencia del movimiento, compendia sus fuerzas, determina el sentido de la evolución histórica y escoge las orientaciones políticas subjetivas. En resumen, existe esta idea que liga la subjetividad política con cierta forma —la del partido, destacamento avanzado que extrae su capacidad dirigente de su capacidad de leer e interpretar los signos de la historia—, y existe otra idea de la vanguardia que se arraiga en la anticipación estética del porvenir, según el modelo schilleriano. Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es por este lado: no por el lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino por el lado de la invención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir. Esto es lo que la vanguardia “estética” ha aportado a la vanguardia “política”, o lo que ella ha querido y creído aportar, al transformar la política en programa total de vida. La historia de las relaciones entre partidos y movimientos estéticos es primero la de una confusión, a veces mantenida complacientemente, en otros momentos violentamente denunciada, entre esas dos ideas de la vanguardia, que son de hecho dos ideas diferentes de la subjetividad política: la idea archipolítica del partido, es decir la idea de una inteligencia política que compendia las condiciones

esenciales del cambio, y la idea metapolítica de la subjetividad política global, la idea de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles, innovadores de anticipaciones de la comunidad por venir. Pero esta confusión no tiene nada de accidental. No es que, según la doxa de hoy, las pretensiones de los artistas por una revolución total de lo sensible le hayan hecho la cama al totalitarismo. Es más bien la idea misma de la vanguardia política la que está repartida entre la concepción estratégica y la concepción estética de la vanguardia.

### 3. De las artes mecánicas y de la promoción estética y científica de los anónimos

*En uno de sus textos usted establece una relación entre el desarrollo de las artes "mecánicas", tales como la fotografía y el cine, y el nacimiento de la "nueva historia"<sup>4</sup>. ¿Podría explicitar esa relación? ¿La idea de Benjamin según la cual a comienzos del siglo XX las masas adquieren, en tanto que tales, una visibilidad gracias a estas artes, corresponde a esta relación?*

En primer lugar, puede que haya un equívoco en lo concerniente a la noción de "artes mecánicas". Aquello que yo relacioné es un paradigma científico y uno *estético*. La tesis benjaminiana supone otra cosa que me parece dudosa: la deducción de propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas. Las artes mecánicas inducirían, en tanto que artes *mecánicas*, un cambio de paradigma artístico y una relación nueva del arte con sus temas. Esta proposición nos envía a una de las tesis maestras del modernismo: aquella que liga la diferencia de las artes con la diferencia de sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico. Esta asimilación puede entenderse ya sea según el modo modernista simple o según la hipérbole modernitaria. Y el éxito persistente de las tesis benjaminianas sobre el arte en los tiempos

<sup>4</sup> "L'inoubliable" en Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière. *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

de la reproducción mecánica se sustenta, sin duda, en el paso que ellas aseguran entre las categorías de la explicación materialista marxista y las de la ontología heideggeriana, asignando el tiempo de la modernidad al despliegue de la esencia de la técnica. De hecho, ese vínculo entre la estética y la onto-tecnología sufrió el destino general de las categorías modernistas. En el tiempo de Benjamin, de Duchamp o de Rodtchenko, acompañó la fe en los poderes de la electricidad y de la máquina, del hierro, del vidrio y del hormigón. Con el giro llamado "posmoderno", acompaña la vuelta al icono, aquel que muestra al velo de Verónica como esencia de la pintura, del cine o de la fotografía.

Es necesario, por lo tanto, desde mi punto de vista, tomar las cosas a la inversa. Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben primero ser reconocidas como artes. Es decir, deben primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción o de difusión. Es, entonces, el mismo principio el que da visibilidad a cualquiera y hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. Se puede incluso revertir la fórmula. Es porque el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte que su registro puede ser arte. Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes. No solamente éste comenzó mucho antes de las artes de reproducción mecánica, sino que es propiamente este régimen el que las ha hecho posibles por su nueva manera de pensar el arte y sus temas.

El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de la representación, es decir de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía aquella de los géneros de representación (tragedia para los nobles, comedia para el pueblo; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El sistema de la representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación. Esta revolución sucede, en primer lugar, en la literatura. Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o en los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que la escoria sea lo revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean comprendidas en la potencia igual del estilo como "manera absoluta de ver las cosas" (Flaubert), todas estas formas de anulación o de inversión de la oposición de lo alto y lo bajo no solamente preceden a los poderes de la reproducción mecánica. Ellas hacen posible que ésta sea más que la reproducción mecánica. Para que una manera técnica de hacer –sea ésta una forma de utilizar las palabras o la cámara– sea calificada como perteneciente al arte, es necesario, en primer lugar, que su tema lo sea. La fotografía no se constituyó como arte a causa de su naturaleza técnica. El discurso sobre la originalidad de la fotografía como arte "indicial" es un discurso muy reciente que pertenece menos a la historia de la fotografía que al retorno posmoderno mencionado

más arriba<sup>5</sup>. La fotografía tampoco se ha vuelto arte por imitación de las maneras del arte. Benjamin lo muestra bien a propósito de David Octavius Hill: es a través de la pequeña pescadora anónima de New Haven, no por sus grandes composiciones pictóricas, que él hace entrar a la fotografía en el mundo del arte. Igualmente, no son los temas etéreos y las imprecisiones artísticas del pictorialismo que han asegurado el estatus del arte fotográfico, es más bien la asunción del quien sea<sup>6</sup>: los emigrantes de *L'entrepont* de Stieglitz, los retratos frontales de Paul Strand o de Walker Evans. Por una parte, la revolución técnica viene después de la revolución estética. Pero también la revolución estética es, en primer término, la gloria de un cualquiera —que es pictórico y literario antes de ser fotográfico o cinematográfico.

Agreguemos que aquello pertenece a la ciencia del escritor antes de pertenecer a la del historiador. No son el cine ni la foto los que han determinado los temas y los modos de focalización de la “nueva historia”. Son, más bien, la ciencia histórica nueva y las artes de reproducción mecánica que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética. Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los anónimos, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida ordinaria, explicar la superficie por las capas subterráneas y reconstruir

<sup>5</sup> La vocación polémica anti-modernista de este descubrimiento tardío del “origen” de la fotografía, calcado del mito de la invención de la pintura por Dibutades, aparece claramente, tanto en Roland Barthes (*La Cámara Lúcida*) como en Rosalind Krauss (*Le photographique*).

<sup>6</sup> N. del T. Traducimos aquí *quelconque*, el que refiere aquí a un sujeto indeterminado.

mundos a partir de sus vestigios, ese programa es literario antes de ser científico. No entendamos solamente que la ciencia histórica tiene una prehistoria literaria. Es la literatura misma la que se constituye como una cierta sintomatología de la sociedad y opone esta sintomatología a los gritos y a las ficciones de la escena pública. En el prefacio de *Cromwell*, Hugo reivindicaba para la literatura una historia de las costumbres opuesta a la historia de los acontecimientos practicada por los historiadores. En *La guerra y la paz*, Tolstoi oponía los documentos de la literatura, extraídos de los relatos y testimonios de la acción de innumerables actores anónimos, a los documentos de los historiadores extraídos de los archivos —y de las ficciones— de aquellos que creen dirigir las batallas y hacer la historia. La historia erudita ha retomado a cuenta suya la oposición, al confrontar la historia de los modos de vida de las masas y de los ciclos de la vida material, fundada sobre la lectura y la interpretación de los “testigos mudos”, a la vieja historia de los príncipes, de las batallas y de los tratados, fundada sobre la crónica de las cortes y las relaciones diplomáticas. La aparición de las masas en la escena de la historia o en las “nuevas” imágenes no es, en primer término, el vínculo entre la época de las masas y aquella de la ciencia y la técnica. Es, en primer lugar, la lógica estética de un modo de visibilidad que, por una parte, revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa, y por otra, revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y de las sociedades.

Es esto lo que la historia erudita hereda. Pero ella pretende separar la condición de su nuevo objeto (la vida de los anónimos) de su origen literario y de la política de la literatura en la cual se inscribe. Lo que ella abandona –y que el cine y la foto recuperan– es esa lógica que deja aparecer la tradición novelesca, de Balzac a Proust y al surrealismo, ese pensamiento de lo verdadero del cual Marx, Freud, Benjamin y la tradición del “pensamiento crítico” son herederos: lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero. Y se transforma en huella de lo verdadero si se lo arranca de su evidencia para hacer de él un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica. Esta dimensión fantasmagórica de lo verdadero, que pertenece al régimen estético de las artes, jugó un rol esencial en la constitución del paradigma crítico de las ciencias humanas y sociales. La teoría marxista del fetichismo es el testimonio más evidente de esto: es necesario arrancar la mercancía de su apariencia trivial, hacer de ella un objeto fantasmagórico para leer ahí la expresión de las contradicciones de una sociedad. La historia erudita quiso seleccionar dentro de la configuración estético-política que le da su objeto. Aplastó esta fantasmagoría de lo verdadero en los conceptos sociológicos positivistas de la mentalidad/ expresión y de la creencia/ignorancia.

#### 4. Si es necesario concluir que la historia es ficción. De los modos de la ficción

*Usted se refiere a la idea de ficción como esencialmente positiva. ¿Qué debemos comprender exactamente por eso? ¿Cuáles son los vínculos entre la Historia en la cual nos encontramos “embarcados” y las historias que son contadas (o desconstruidas) por las artes del relato? ¿Y cómo comprender que los enunciados poéticos o literarios “tomen cuerpo”, tengan efectos reales, en vez de ser reflejos de lo real? ¿Las ideas de “cuerpos políticos” o de “cuerpos de la comunidad” son algo más que metáforas? ¿Esta reflexión involucra una redefinición de la utopía?*

Hay dos problemas que algunos confunden para construir el fantasma de una realidad histórica que no estaría hecha más que de “ficciones.” El primer problema concierne a la relación entre historia e historicidad, es decir la relación del agente histórico y el ser hablante. El segundo, concierne a la idea de ficción y la relación entre la racionalidad ficcional y los modos de explicación de la realidad histórica y social, entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos.

Lo mejor es comenzar por el segundo, esta “positividad” de la ficción que analizaba el texto al que ustedes se referían<sup>7</sup>. Esta positividad implica una doble pregunta: está la pregunta general por la racionalidad de la ficción, es decir, de la distinción

<sup>7</sup> J. Rancière, “La fiction de mémoire. A propos du *Tombeau d’Alexandre* de Chris Marker”, *Trafic*, n°29, Primavera de 1999, pp. 36-47.

entre ficción y falsedad. Y está aquella otra de la distinción –o de la indistinción– entre los modos de inteligibilidad propios de la construcción de las historias y aquellos que sirven para la inteligencia de los fenómenos históricos. Comencemos por el comienzo. La separación entre la idea de ficción y la de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Es este último el que vuelve autónomas las formas de las artes con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contra-economía de los simulacros, propia del régimen ético de las imágenes. Eso es lo que está en juego en la *Poética* de Aristóteles. Ésta libera las formas de la mimesis poética de la sospecha platónica sobre la consistencia y el destino de las imágenes. Proclama que el agenciamiento de acciones del poema no es la fabricación de un simulacro. Es un juego de saber que se ejerce en un espacio-tiempo determinado. Fingir no es proponer señuelos, sino elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene cuentas que rendir sobre la “verdad” de lo que dice, porque, en su principio, no está hecha de imágenes o de enunciados, sino de ficciones, es decir, de agenciamientos entre los actos. La otra consecuencia que saca Aristóteles de esto es la superioridad de la poesía, que otorga una lógica causal a un agenciamiento de acontecimientos, por sobre la historia, condenada a presentar los acontecimientos según su desorden empírico. Dicho de otra forma –y es evidentemente algo que a los historiadores no les gusta mirar muy de cerca– el claro reparto entre realidad y ficción es también la imposibilidad de una racionalidad de

la historia y de su ciencia.

La revolución estética redistribuye el juego al volver solidarias dos cosas: la confusión de fronteras entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones, y el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. Al declarar que el principio de la poesía no es la ficción, sino un cierto arreglo de signos del lenguaje, la época romántica confunde la línea de reparto que aislaba el arte de la jurisdicción de los enunciados o de las imágenes, y también aquella que separaba la razón de los hechos y la de las historias. No es que haya, según se dice a veces, consagrado el “autotelismo” del lenguaje, separado de la realidad. Es todo lo contrario. Hunde, en efecto, el lenguaje en la materialidad de los trazos mediante los cuales el mundo histórico y social se vuelve visible a sí mismo, esto en la forma del lenguaje mudo de las cosas y del lenguaje cifrado de las imágenes. Es la circulación en este paisaje de signos lo que define la nueva ficcionalidad: la nueva forma de contar historias, que es antes que nada una manera de afectar con sentido al universo “empírico” de las acciones oscuras y de objetos cualesquiera. El agenciamiento ficcional ya no es el encadenamiento causal aristotélico de las acciones “según la necesidad y la verosimilitud”. Es un agenciamiento de signos. Pero este agenciamiento literario de los signos no es de ningún modo una auto-referencialidad solitaria del lenguaje. Es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un muro, de una vestimenta, de un rostro.

Es la asimilación de las aceleraciones o de las desaceleraciones del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos, de todas sus diferencias de potencial entre lo insignificante y lo sobresignificante, con las modalidades del viaje a través del paisaje de los trazos significativos dispuestos en la topografía de los espacios, la fisiología de los círculos sociales, la expresión silenciosa de los cuerpos. La "ficcionalidad" propia de la época estética se despliega entonces entre dos polos: entre el poder de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y de los niveles de significación.

La soberanía estética de la literatura no es, por consiguiente, el reino de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre la razón de los agenciamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción y de la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social. Cuando Balzac instala a su lector delante de los jeroglíficos entrelazados sobre la fachada oscilante y heteróclita de *La casa del gato que juega con la pelota* o lo hace entrar, con el héroe de la *Piel de Zapa*, en la tienda del anticuario, en la cual se amontonan confusamente objetos profanos y sagrados, salvajes y civilizados, antiguos y modernos, que resumen cada uno de ellos un mundo, cuando hace de Cuvier el verdadero poeta al reconstituir un mundo a partir de un fósil, establece un régimen de equivalencia entre los signos de la nueva novela y los de la descripción o de la interpretación de los fenómenos de una civilización. Balzac forja esta nueva racionalidad de

lo banal y de lo oscuro que se opone a los grandes agenciamientos aristotélicos y que se constituirá en la nueva racionalidad de la historia de la vida material, opuesta a las historias de los grandes hechos y de los grandes personajes.

De este modo, se encuentra revocada la línea de reparto aristotélica entre dos "historias" —la de los historiadores y la de los poetas—, la cual no separaba solamente la realidad y la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida. Aristóteles fundaba la superioridad de la poesía, la cual cuenta "lo que podría pasar" según la necesidad y la verosimilitud del agenciamiento de acciones poéticas, en la historia, concebida como sucesión empírica de acontecimientos, de "lo que pasó". La revolución estética trastorna las cosas: el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido. Por un lado, lo "empírico" lleva las marcas de lo verdadero en la forma de huellas e impresiones. "Lo que pasó" depende, en consecuencia, directamente de un régimen de verdad, de un régimen de manifestación de su propia necesidad. Por otra parte, "lo que podría pasar" no tiene ya la forma autónoma y lineal del agenciamiento de acciones. La "historia" poética articula de ahí en adelante el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscritas en la misma realidad y el artificialismo que monta máquinas de comprensión complejas.

Esta articulación pasó de la literatura al nuevo arte del relato, el cine. Éste lleva a su más alta potencia el doble recurso de la impresión muda



que habla y del montaje que calcula las potencias de significancia y los valores de verdad. Y el cine documental, el cine abocado a lo "real" es, en este sentido, capaz de una invención ficcional más fuerte que el cine de "ficción," fácilmente abocado a una cierta estereotipia de las acciones y de los caracteres. *La tumba de Alejandro* de Chris Marker, objeto del artículo al cual ustedes se refieren, ficciona la historia de Rusia del tiempo de los zares en el tiempo del post-comunismo, a través del destino de un cineasta, Alexandre Medvedkine. Chris Marker no hace de éste un personaje ficcional, no cuenta historias inventadas sobre la URSS. Juega con la combinación de diferentes tipos de huellas (entrevistas, rostros significativos, documentos de archivos, extractos de películas documentales y ficcionales, etc.) para proponer posibilidades de pensar esta historia. Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta proposición debe ser distinguida de todo discurso –positivo o negativo– según el cual todo sería "relato," con alternancias de "grandes" y de "pequeños" relatos. La noción de "relato" nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas y desconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y por los analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias dependen

de un mismo régimen de verdad. Esto no tiene nada que ver con tesis alguna sobre la realidad o la irrealidad de las cosas. En cambio, es claro que un modelo de fabricación de historias se encuentra ligado a una cierta idea de la historia como destino común, con una idea de aquellos que "hacen la historia", y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es propia de una época en la cual cualquiera es considerado cooperando en la tarea de "hacer" la historia. No se trata, por consiguiente, de decir que la "Historia" no está hecha más que con las historias que nos contamos unos a otros, sino simplemente que la "razón de las historias" y las capacidades de actuar como agentes históricos van juntos. La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones," es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer.

Reencontramos aquí la otra cuestión que trata de las relaciones entre literariedad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Ellos definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de humanos quienes quiera que sean, marcan separaciones, abren derivaciones, modifican las

maneras, las velocidades y los trayectos según los cuales éstos adhieren a una condición, reaccionan frente a situaciones, reconocen sus imágenes. Dichos enunciados reconfiguran el mapa de lo sensible al confundir la funcionalidad de los gestos y de los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, de la reproducción y de la sumisión. El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino "natural" por el poder de las palabras. Esta *literariedad* es la condición al mismo tiempo que el efecto de la circulación de los enunciados literarios "propiamente tales". Pero los enunciados se apropian de los cuerpos y los desvían de su destino en la medida en que no son cuerpos, en el sentido de organismos, sino cuasi-cuerpos, bloques de palabras que circulan sin padre legítimo que las acompañe hacia un destinatario autorizado. Tampoco producen cuerpos colectivos. Más bien introducen, en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura, de des-incorporación. Esa siempre ha sido, lo sabemos, la obsesión de los gobernantes y de los teóricos del buen gobierno, inquietos del "desclasamiento" producido por la circulación de la escritura. Es también, en el siglo XIX, la obsesión de los escritores "propiamente tales" que escriben para denunciar esta literariedad que desborda la institución de la literatura y desvía sus producciones. Es cierto que la circulación de estos cuasi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones.

Dibujan, de esta forma, comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de roles, de territorios y de lenguajes —en resumen, de esos sujetos políticos que ponen en tela de juicio el reparto dado de lo sensible—. Pero precisamente un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria, sino aquella de la des-incorporación "literaria".<sup>8</sup>

No estoy seguro de que la noción de utopía dé cuenta de buena manera de este trabajo. Es una palabra cuyas capacidades definicionales fueron completamente devoradas por sus propiedades connotativas: ya sea el loco ensueño que conduce a la catástrofe totalitaria, ya sea a la inversa, la apertura infinita de lo posible que resiste a todas las clausuras totalizantes. Desde el punto de vista que nos ocupa, que es aquel de las re-configuraciones de lo sensible común, la palabra utopía es portadora de dos significaciones contradictorias. La utopía es el no lugar, el punto extremo de una re-configuración polémica de lo sensible, que rompe con las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar, de un reparto no polémico del universo sensible, en donde lo que hacemos, lo que vemos y lo que decimos se ajustan exactamente. Las utopías y los socialismos utópicos han funcionado sobre la base de esta ambigüedad:

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi libro *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Editions du Seuil, 1992. Tr. Cast. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, B.A., Nueva Visión, 1993.

por un lado, como revocación de las evidencias sensibles en las cuales se enraíza la normalidad de la dominación; por el otro, como proposición de un estado de cosas en el cual la idea de comunidad tendría sus formas adecuadas de incorporación, en la cual sería por lo tanto suprimida esa contestación sobre las relaciones entre las palabras y las cosas que constituyen el corazón de la política. En *La noche de los proletarios*, analicé desde ese punto de vista el encuentro complejo entre los ingenieros de la utopía y los obreros. Lo que los ingenieros sansimonianos proponían era un nuevo cuerpo real de la comunidad, en donde las vías férreas y las de agua trazadas en el suelo substituirían las ilusiones de la palabra y del papel. Lo que hacen los segundos no es oponer la práctica a la utopía, sino devolver a ésta su carácter de "irrealidad", de montaje de palabras y de imágenes aptas para reconfigurar el territorio de lo visible, de lo pensable y de lo posible. Las "ficciones" del arte y de la política constituyen, en este sentido, más bien heterotopías que utopías.

## 5. Del arte y del trabajo. En qué las prácticas del arte son y no son una excepción respecto de las otras prácticas

*En la hipótesis de una "fábrica de lo sensible", el vínculo entre la práctica artística y su aparente afuera, a saber el trabajo, es esencial. ¿Cómo, por su parte, concibe usted tal vínculo (exclusión, distinción, indiferencia...)? ¿Podemos hablar de "el actuar humano" en general y englobar allí las prácticas artísticas, o bien éstas son una excepción respecto de las otras prácticas?*

En la noción de "fábrica de lo sensible," podemos primero entender la constitución de un mundo sensible común, de un hábitat común, como el trenzado de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de "reparto de lo sensible" implica algo más. Un mundo "común" nunca es simplemente el *ethos*, la estancia común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados. Éste es siempre una distribución polémica de maneras de ser y de "ocupaciones" en un espacio de los posibles. Es a partir de ahí que se puede plantear la pregunta por la relación entre la "ordinariedad" del trabajo y la "excepcionalidad" artística. Aquí la referencia platónica aún puede ayudar a plantear los términos del problema. En el tercer libro de *La República*, el sujeto mimético es condenado ya no simplemente por la falsedad y por el carácter pernicioso de las imágenes que propone, sino según un principio de división del trabajo que ya sirvió para excluir a los artesanos de todo espacio

político común: el mimetista<sup>9</sup> es, por definición, un ser doble. Éste hace dos cosas a la vez, mientras que el principio de la comunidad bien organizada es que cada uno no hace allí más que una sola cosa, aquella a la cual su "naturaleza" lo destina. En un sentido, todo está dicho ahí: la idea del trabajo no es en primer lugar la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de un reparto de lo sensible: una imposibilidad de hacer "otra cosa", fundada sobre una "ausencia de tiempo". Esta "imposibilidad" forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Ella considera el trabajo como la relegación necesaria del trabajador en el espacio-tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común. El mimetista aporta la confusión en este reparto: él es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas al mismo tiempo. Lo más importante es quizá el correlato: el mimetista ofrece al principio "privado" del trabajo una escena pública. Él constituye una escena de lo común con lo que debiera determinar el confinamiento de cada uno en su lugar. Es esta re-partición de lo sensible lo que constituye su nocividad, aún más que el peligro de los simulacros que debilitan las almas. Así la práctica artística no es el afuera del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. El reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Éste saca al artesano de "su" lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el "tiempo" de estar en el espacio de las discusiones públicas

<sup>9</sup> N. del T. *Le miméticien* designa aquí al sujeto que produce la mimesis.

y en la identidad del ciudadano deliberante. El desdoblamiento mimético que opera en el espacio teatral consagra y visualiza esta dualidad. Y, desde el punto de vista platónico, la exclusión del mimetista va a la par con la constitución de una comunidad donde el trabajo está en "su" lugar.

El principio de ficción que rige el régimen representativo del arte es una manera de estabilizar la excepción artística, de asignarla a una *tekhné*, lo que quiere decir dos cosas: el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira. Deja de ser un simulacro pero, al mismo tiempo, deja de ser la visibilidad desplazada del trabajo, como reparto de lo sensible. El imitador no es más el ser doble a quien hay que oponer la *polis* donde cada uno no hace más que una cosa. El arte de las imitaciones puede inscribir sus propias jerarquías y exclusiones en el gran reparto de las artes liberales y de las artes mecánicas.

El régimen estético de las artes trastorna esta repartición de los espacios. Éste no cuestiona simplemente el desdoblamiento mimético en beneficio de una inmanencia del pensamiento en la materia sensible, sino que también cuestiona el estatuto neutralizado de la *tekhné*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que pone al día el reparto de las *ocupaciones* que sostiene la repartición de los dominios de actividad. Es esta operación teórica y política la que está en el corazón de *Las Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. Tras la

definición kantiana del juicio estético como juicio sin concepto –sin sumisión de lo dado intuitivo a la determinación conceptual–, Schiller marca el reparto político, que es lo que está en juego en este asunto: el reparto entre los que actúan y los que padecen; entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases salvajes, hundidas en la parcelación del trabajo y de la experiencia sensible. El Estado “estético” de Schiller, al suspender la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva, quiere arruinar, con una idea del arte, una idea de la sociedad fundada en la oposición entre aquellos que piensan y deciden, y aquellos que se dedican a los trabajos materiales.

Esta *suspensión* del valor negativo del trabajo llegó a ser en el siglo XIX la afirmación de su valor positivo como forma misma de la efectividad común del pensamiento y de la comunidad. Esta mutación pasó por la transformación del suspenso del “Estado estético” a una afirmación positiva de la *voluntad* estética. El romanticismo proclama el devenir-sensible de todo pensamiento y el devenir-pensamiento de toda materialidad sensible como la finalidad misma de la actividad del pensamiento en general. El arte vuelve así a ser un símbolo del trabajo. Anticipa el fin –la supresión de las oposiciones– que el trabajo no está aún en condiciones de conquistar por y para él mismo. Pero lo hace en la medida en que es *producción*, identidad de un proceso de efectuación material y de una presentación a sí mismo del sentido de la comunidad. La producción

se afirma como el principio de un nuevo reparto de lo sensible, en la medida en que une en un mismo concepto los términos tradicionalmente opuestos de la actividad fabricadora y de la visibilidad. Fabricar quería decir habitar en el espacio-tiempo, privado y oscuro del trabajo que da el sustento. Producir une el acto de fabricar con el de poner al día, el de definir una nueva relación entre el *hacer* y el *ver*. El arte anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación de la comunidad a sí misma. Los textos del joven Marx que dan al trabajo el estatuto de esencia genérica del hombre no son posibles más que sobre la base del programa estético del idealismo alemán: el arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad. Y es este programa inicial el que funda el pensamiento y la práctica de las “vanguardias” de los años 1920: suprimir el arte en tanto que actividad separada, devolverlo al trabajo, esto es, a la vida que elabora su propio sentido.

No pretendo decir con esto que la valorización moderna del trabajo sea el único efecto del nuevo modo de pensamiento del arte. Por una parte, el modo *estético* del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, vinculada a una idea del reparto de lo sensible. Por otra parte, hay que pensar también la manera en que el arte de los artistas se encontró definido a partir de una doble promoción del trabajo: la promoción económica del trabajo como nombre de la actividad humana fundamental, pero

también las luchas de los proletarios para sacar el trabajo de su noche –de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes–. Es necesario salir del esquema perezoso y absurdo que opone el culto estético del arte por el arte al poder creciente del trabajo obrero. Es como trabajo que el arte puede tomar el carácter de actividad exclusiva. Más sagaces que los desmistificadores del siglo XX, los críticos contemporáneos de Flaubert señalan lo que vincula el culto de la frase a la valorización del trabajo llamado sin frase: el esteta flaubertiano es un rompedor de piedras. Arte y producción podrán identificarse en el tiempo de la Revolución rusa porque dependen de un mismo principio de re-partición de lo sensible, de una misma virtud del acto que abre una visibilidad al mismo tiempo que fabrica objetos. El culto del arte supone una revalorización de las capacidades unidas a la idea misma de trabajo. Pero ésta es menos el descubrimiento de la esencia de la actividad humana que una recomposición del paisaje de lo visible, de la relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir. Cualquiera que sea la especificidad de los circuitos económicos en los cuales se insertan, las prácticas artísticas no se hallan “en excepción” en relación con las otras prácticas. Ellas representan y reconfiguran los repartos de estas actividades.

## Índice

Prólogo	5
1. Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética	9
2. De los regímenes del arte y del escaso interés de la noción de modernidad	21
3. De las artes mecánicas y de la promoción estética y científica de los anónimos	39
4. Si es necesario concluir que la historia es ficción. De los modos de la ficción	45
5. Del arte y del trabajo. En qué las prácticas del arte son y no son una excepción respecto de las otras prácticas	55

# SINGULAR PLURAL

La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.

