

Jacques Rancière y la estética de los vencidos

Fernando Infante del Rosal

Departamento de Estética e Historia de la Filosofía

Universidad de Sevilla

finfante@us.es

1. La *contra-historia* de la modernidad y el modernismo

Una de las contribuciones más significativas de Rancière al pensamiento estético consiste en haberlo liberado del relato vencedor de la estética moderna y de la historia del arte, de la *Modernidad* —como paradigma filosófico— y del *modernismo* —como paradigma de la historia y la crítica de arte—. El relato vencedor consolidado en ambos situó en el centro del arte y de la estética los valores de libertad, autonomía y especificidad y ha subestimado o negado con frecuencia, en su hacer teórico, aquellas manifestaciones que no se ajustaban a primera vista a estos valores.

No obstante, el pensamiento de Rancière no pretende negar este relato vencedor, como hace Jean-Marie Schaeffer, o como simula hacer cierto pensamiento (Badiou), o el arte relacional. Rancière entiende que esta visión es en cierto modo constituyente del “régimen estético de identificación del arte” (2014a [2000]: 31), pero su limitación estriba en que solo percibe una parte de tal régimen estético.

Es necesario dar voz, voz filosófica y voz crítica, a otros hechos y a otras visiones que no han estado presentes en ese relato vencedor. Se trata de disentir de ese relato vencedor, que funciona bajo la forma de una “visión consensual” (2005: 75), articulando otros relatos, los relatos de los vencidos, los de las artes segregadas, subestimadas, desechadas o rechazadas: el diseño, las artes decorativas, el reportaje, etc. Y, en cualquier caso, sin fomentar la oposición dialéctica entre vencedores y vencidos, al modo de la hegeliana dialéctica del amo y el siervo, sino simplemente haciendo manifiestas en el orden del pensamiento expreso unas realidades que han sido y son manifiestas en otro orden.

En una de sus últimas obras, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2014b [2011]), Rancière se dedica a presentar precisamente esos microrelatos a la manera en que lo venía haciendo desde *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (2010 [1981]), inaugurando una reescritura del relato de la historia de la modernidad y el modernismo.

“Es difícil comprender las revoluciones escenográficas del S. XX sin detenerse en las veladas transcurridas en el Funambules o el Folies-Bergère por esos poetas que ya nadie lee: Théophile Gautier o Théodore de Banville; percibir la ‘espiritualidad’ paradójica de las arquitecturas funcionalistas sin pasar por las ensoñaciones ‘góticas’ de Ruskin; hacer una historia más o menos exacta del

paradigma modernista olvidando que Loïe Fuller y Charles Chaplin contribuyeron a dicho paradigma mucho más que Mondrian o Kandinsky, y la descendencia de Whitman tanto como la de Mallarmé” (2014b [2011]: 13).

A esto lo llama Rancière una “contra-historia de la ‘modernidad artística’” (Ibid). Lo relevante es saber en qué medida esa contra-historia hace referencia a una historia sustancial como conjunto de hechos o a una historia-relato. Es preciso, por tanto, conocer el pensamiento de Rancière sobre la historia, su filosofía de la historia para entender correctamente su propuesta. Para él la historia es algo que se dan unos sujetos a sí mismos (2013).

La contra-historia la emprende Rancière, por ejemplo, en el diseño. El pensamiento estético y la historia del arte presentan con frecuencia al diseño como un ámbito que se ha nutrido y se nutre de las revoluciones que, según estas disciplinas, se jugaron en el terreno de la pintura de caballete o de la escultura. A esa visión, Jacques Rancière ha enfrentado otra que reorganiza las posiciones del diseño y de lo gráfico en el arte contemporáneo. Para él, el diseño juega un papel fundamental en la transformación de lo sensible, lo estético y lo artístico en el paso del siglo XIX al siglo XX. Frente a la idea greenberguiana de la superficie pictórica, Rancière afirma que es en la superficie del diseño donde se entabla la batalla fundamental (*El destino de las imágenes*, 2011 [2003]: 113-114); que es en las nuevas relaciones entre el texto tipográfico y la imagen donde se produce un nuevo reparto de lo sensible (*El reparto de lo sensible*, 2014a [2000]: 23); que es en las artes decorativas y el diseño donde se transforman las categorías del arte (*Aisthesis*, 2014b [2011]: 180).

“Serán ante todo los artistas ‘aplicados’, los artistas deseosos de educar a la sociedad mediante la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa ‘necesidad interior’ o ‘espiritualidad’ que reivindicará Kandinsky y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo” (2014b [2011]: 178)

“[...] es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematizar la autonomía del arte” (2014b [2011]: 180).

Rancière emprende esta contra-historia a la manera del maestro ignorante, eludiendo los grandes trazos y los grandes rótulos, partiendo de la exposición de escenas que en ningún caso presumen ser hechos depurados. No se trata, por tanto, de escribir una Contra-Historia con mayúsculas, un gran relato alternativo a los grandes relatos de la modernidad y el modernismo, sino de presentar a un oyente des-figurado motivos particulares, motivos insidiosos que minan por simple acumulación toda la solidez de los grandes relatos.

2. Crítica de las teorías y prácticas consensuales que refuerzan las fronteras aun intentando destruirlas

Aunque hay en Rancière una crítica de la institución, de las instituciones del arte y la política que favorecen un determinado espacio; y, aunque hay también una crítica de aquello que, oponiéndose supuestamente a ella, mantiene el *statu quo*, la configuración

dominante o la “visión consensual”, como sucede con las derivaciones del arte crítico y con el arte relacional (2012 [2004]: 60), Rancière no permanece en una crítica de la *facticidad*, del estado de las cosas. La crítica no garantiza ningún objetivo pragmático de transformación porque ella misma ha demostrado que puede pasar a formar parte de ese estado de las cosas, como sucede en el arte crítico actual. La crítica puede convertirse en institución, y también la institución puede ser la plataforma de las transformaciones; luego no es esta la manera correcta de proceder. La manera de actuar consiste más bien en revivir ciertos momentos, ciertas escenas que crean distorsiones, interferencias e intersticios en los grandes relatos.

Las formas teóricas y prácticas del arte y la estética dominantes mantienen una topografía que no hace sino consolidar los espacios de los grandes relatos, así como los límites entre las prácticas artísticas o las fronteras entre las manifestaciones que se consideran artísticas y las que no. Lo que existe más bien —incluso en la institución— es, como dice Rancière,

“[...] una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias, que tal vez tengan una importancia mayor que las escenificaciones canónicas de la relación entre el dentro y el fuera, lo legítimo y lo no legítimo” (2005: 74).

Se trata, por tanto, de “Salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera” (2005: 76).

Por tanto, Rancière elude, por una parte, el paradigma de los estudios culturales deudor de los escritos de Dwight Macdonald y Raymond Williams, y también de Clement Greenberg, con su topografía de alta y baja cultura, de Vanguardia y Kitsch; y se enfrenta, por otra parte, a las visiones modernas y modernitarias que no hacen sino reforzar la frontera entre el arte y el no-arte, cuando es precisamente la unidad del arte y el no-arte lo que constituye este “régimen estético del arte” (2012 [2004]: 49).

Se trata, por eso, de malentendidos de la teoría; pero no porque tal teoría no se acerque a los hechos, a una supuesta experiencia artística y estética efectivas —como piensa Schaeffer—, sino porque esa teoría no ha mirado en su propio interior, en su propio fondo. El problema de las teorías o visiones institucionalizadas y consensuales es, por una parte, que operan en un nivel superficial asumiendo preconceptos y valores sin tratarlos problemáticamente, y, por otra, que no poseen una comprensión adecuada de la relación entre la teoría y la práctica, entre los conceptos y las experiencias sensibles. La teoría no es consciente de la contradicción instalada en el origen de la modernidad y esto afecta tanto a la estética en su nacimiento moderno, como al pensamiento estético en la actualidad.

3. Una estética de la igualdad frente a la estética de la libertad

Modernidad y modernismo han construido un relato guiado por la idea de libertad (para Hegel, la Historia es la historia de la libertad), que lleva a un relato que es relato de emancipación, relato de la autonomía y la soberanía del arte.

Frente a la libertad como valor, tanto en la estética idealista de Kant, Schiller y Hegel, como en la visión modernista del arte de vanguardia, Rancière construye una nueva

perspectiva basada en la igualdad. Ahora bien, esta igualdad, que es la igualdad de “cualquiera con cualquiera”, es ajena a los discursos consensuales del igualitarismo. Sigue encerrando en su núcleo el problema de la igualdad en relación a la semejanza y a la ausencia de ruptura que tenía para Nietzsche y para Wilde.

La igualdad que propone Rancière desarticula los relatos de la modernidad y del modernismo, que se articulaban a partir de la autonomía como ideal, como vector de la historia y el desarrollo del arte. Para Rancière, la autonomía y la heteronomía son igualmente constituyentes del “régimen estético del arte” (2012 [2004]: 44; 84-85), de la misma forma que la pureza y la impureza, la libertad y la ausencia de esta, la esencialidad y la inesencialidad, la propiedad y la impropiiedad, el arte y el no-arte.

La paradoja y la contradicción son inherentes al régimen estético del arte.

La práctica estética de la igualdad no consiste en inclusión, no se trata de incorporar lo exotérico al discurso principal, al relato dominante, sino de hallar las virtualidades de las formas de expresión que han quedado fuera. La misma investigación que guió a Rancière en *La noche de los proletarios* o en su trabajo sobre los poetas obreros de la Francia de Luis Felipe (1983: 31-47) se prolonga en las transformaciones de lo sensible en los movimientos de artes decorativas de la segunda mitad del siglo XIX, en Ruskin, Morris, etc.

La igualdad no es, por tanto, asimilación al lugar del consenso. Se trata de

“[...] explorar las virtualidades de fórmulas artísticas nuevas incluidas en sus prácticas [...] Consiste en extraer competencias de ellas mismas más que en decretar su igual dignidad” (2005: 76).

Sobre el ambiguo o falso igualitarismo del arte crítico escribe Rancière:

“Esta [la idea consensual] consagra el arte a funciones de reconciliación entre arte y no arte, y de rehabilitación de las artes y culturas infravaloradas, a fin de restaurar el vínculo social supuestamente roto. Esta voluntad puede adquirir la forma de una marca de fábrica que decreta el final oficial de las jerarquías de las artes y de las culturas. Reconoce como artistas, en plano de igualdad con los grandes representantes del ‘gran arte’ del pasado, al modisto de alta costura y al rapero de barrio. Sin embargo, esta manera de repartir igualitariamente la marca del arte y de reconocer la pluralidad de las culturas es también una manera de poner a cada cual en su lugar” (2005: 74-75).

Los “discursos” expositivos y museísticos dominantes sueltan amarras respecto a la estética filosófica como discurso fundante, pero en la realidad siguen anclados por un “discurso” firme, un discurso racional, escrito y sellado: el de esa estética filosófica fundante, la estética de lo sublime.

4. Las tres estéticas

El pensamiento estético manifiesta en la actualidad tres direcciones fundamentales.

Una primera, de carácter *intensional*, interesada en determinar qué sea lo artístico y en formular una definición del arte basada en una supuesta esencia.

Una segunda, abierta y *extensional*, sensible a las potencias y desarrollos de las formas de expresión menores o aplicadas (el reportaje, la tipografía, el diseño, etc.).

En la tercera, de influencia inmediata en el ámbito del arte, uno las dos direcciones que ha señalado Rancière: la estética en la que pervive la categoría de lo sublime, y la vinculada al arte relacional, ambas dirigidas al ámbito de las artes visuales. (212 [2004]: 28-33). Esta tercera es una estética cercana a los discursos y las políticas curatoriales: su función es, de hecho, aportar un discurso fundante y consolidante a las nuevas prácticas expositivas, por muy liberadas de ese suelo filosófico que estas pretendan mostrarse.

Jacques Rancière ocupa un lugar muy particular dentro de la segunda vía estética. Sus tesis acerca de la relevancia de las artes y los formatos menores para las transformaciones modernas del arte lo colocan en la avanzadilla de esta forma de pensamiento estético. Sin embargo, su particularidad frente a otros planteamientos de esta *estética extensional* es que Rancière no propone un extender la frontera del arte ni un abrir las puertas para cercar lo que antes estaba fuera. Su propuesta es precisamente la de “deshacer las certidumbres del lugar” (*Breves viajes al país del pueblo*, 1991: 9), como hace la mirada del extranjero.

5. La escritura de la *contra-historia*

En la manera en que Rancière aborda la presentación de esos microrelatos de los vencidos reconocemos una serie de herramientas de las que el pensador se sirve.

5.1. *Los conceptos y las reconfiguraciones de la experiencia*

En primer lugar, podríamos decir que, a grandes rasgos, su método se basa en una inducción que altera el trabajo de deducción característico de la estética y la historia del arte modernas:

“El arte comenzó a existir en Occidente como tal cuando esta jerarquía de las formas de vida empezó a vacilar. Las condiciones de este surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o la belleza fundado en un pensamiento global del hombre o el mundo, el sujeto o el ser. Tales conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de estas reconfiguraciones de la experiencia” (2014b [2011]: 9).

Es fundamental, por tanto, la relación entre lo que Rancière llama *modos de inteligibilidad*, los conceptos, y las reconfiguraciones de la experiencia sensible. Las relaciones entre ambos son más complejas y diversas que las relaciones entre teoría y praxis.

Las *reconfiguraciones* producidas en el reparto de lo sensible, las “mutaciones del tejido sensible” (2014b [2011]: 11) no son acontecimientos surgidos a partir de un concepto,

son indisociables de los regímenes de inteligibilidad que los hacen visibles y, al mismo tiempo,

“Estas metamorfosis no son fantasías individuales sino la lógica de este régimen de la percepción, afección y pensamiento que he propuesto llamar ‘régimen estético del arte’” (2014b [2011]: 12).

Existen dos procesos que describen esas reconfiguraciones:

la *subjetivación estética*, definida como “diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia” (2005: 72).

Y la *objetivación estética*, el “proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte” (2005: 73). Como ha sucedido con frecuencia en el cine —el caso de las filmotecas es muy significativo en este punto—.

5. 2. *Disenso y cuestionamiento frente a una crítica que es consensual*

Por otra parte, Rancière introduce las ideas de disenso y de cuestionamiento como factores fundamentales de esa contra-historia. El disenso estético (2005: 72) altera la “visión consensual” (2005: 75), destacando el conflicto y la heterogeneidad.

“La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones” (2005: 76).

No se trata entonces de ofrecer reconocimiento, sino experiencias a partir del “cuestionamiento”. Este cuestionamiento no es ya el *extrañamiento* (*Entfremdung*) de Hegel, ni la *distancia psíquica* de Bullough, ni el *efecto de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) de Brecht, en tanto que no se propone encontrar una certeza alternativa sino deshacer incertidumbres.

El cuestionamiento se une a la igualdad, que no es permanecer en lo igual, no es colocarlo todo en lo idéntico reconocido como digno. Esta igualdad no está vinculada con la identidad, que presupone un “cada uno en su lugar”, ni con la identificación-reconocimiento, que, fingiendo movimiento, existe precisamente por ese mismo principio de inmovilidad. La ficción de la identificación y del reconocimiento fomenta el orden dado, pero también la distancia estética moderna y la distancia brechtiana fomentan ese orden. A esto, Rancière opone otra ficción y otra distancia estética:

“Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos” (2005: 77).

“Pero también debe [el arte] reafirmar la distancia estética, plantearse, frente a las pedagogías de la accesibilidad y los mercados de la diversidad alimentados por la lógica consensual, como un espacio de originalidad, de extraterritorialidad donde los dispositivos sensibles específicos borran las marcas de lo próximo y de lo distante, de lo común y de lo diferente” (2005: 78).

5. 3. Continuidad y discontinuidades

Frente a la linealidad o la *vectoricidad* planteada por las visiones hegelianas, Rancière concibe permanentes transformaciones (reconfiguraciones, mutaciones o metamorfosis) que no responden a ese vector hegeliano.

Sin embargo, a pesar de estas constantes discontinuidades, una de las mayores aportaciones de Rancière al relato ha sido precisamente el encontrar la continuidad entre el marco precedente a las vanguardias —el Arts and Crafts, el Art Nouveau y los movimientos de artes decorativas—, y el marco de las propias vanguardias y de los movimientos funcionalistas, desde el Werkbund a la Bauhaus (2012 [2004]: 51-52).

De esta forma, lo que el relato vencedor había asumido como una gran discontinuidad y ruptura —la vanguardia— aparece ahora como algo que guarda continuidad con el marco anterior, en el que ya se habían producido las transformaciones; y, a la inversa, en los episodios percibidos con anterioridad como continuistas y tradicionalistas (todos los planteamientos de Ruskin, Morris y las artes decorativas), aparece ahora el signo del auténtico cambio.

Esta continuidad no parte, sin embargo, de un análisis formalista y tampoco *contenuista*. La continuidad que Rancière halla entre Mallarmé y Peter Behrens expresa muy bien el orden en el que Rancière se mueve, aquel en el que lo político y lo sensible son una misma cosa (2011 [2003]: 102 y ss.).

“Son también los mismos principios y los mismos pensadores de la forma artística quienes permiten teorizar la abstracción pictórica y el diseño funcional” (2011 [2003]: 111).

Entre los pocos reproches emitidos por Rancière hallamos uno contra el desconocimiento por parte de quienes con una “*doxa* perezosa” (2014b [2011]: 180) han contribuido al relato vencedor:

“Adorno tiende a desconocer la genealogía paradójica que lleva de Ruskin al Werkbund y a la Bauhaus y, al mismo tiempo, el rol de los debates en torno a las artes aplicadas en la construcción de las categorías del modernismo artístico” (2014b [2011]: 180).

Tampoco la posmodernidad implica una discontinuidad:

“No existe ruptura posmoderna. Existe una contradicción originaria y que actúa de manera incesante” (2012 [2004]: 49).

5. 4. *Emancipación y emancipaciones*

En la contra-historia es preciso tener presente la relación que existe, dentro del régimen estético, entre la emancipación de la humanidad y la emancipación del arte. La modernidad y el modernismo han desarrollado dos sentidos fundamentales de la emancipación artística: la emancipación del arte como práctica independiente de otras prácticas y funcionalidades, y la emancipación del “detalle” artístico (Adorno y Horkheimer 2001 [1947]: 170). La estética moderna destaca el primer sentido, la crítica modernista el segundo. La emancipación o liberación de la pincelada, del color, de la forma, del concepto, etc., por parte de los sucesivos movimientos de pre-vanguardia y vanguardia, que destaca la visión modernista sería la expresión sensible, formal, de la emancipación de los artistas como sujetos libres y del arte como práctica igualmente libre. En Rancière, lo sensible ya no hace referencia solamente al aspecto formal que destaca el modernismo; lo sensible es aquello en lo que se desenvuelven ambas emancipaciones, el espacio-político en el que las condiciones del arte y sus manifestaciones se dan de acuerdo a un determinado reparto.

Rancière ha afirmado recientemente (Colombia 2012) que la emancipación es una idea “huérfana” porque no sabemos a dónde nos conduce. La emancipación a la que se refiere Rancière tiene que ver con la ruptura del marco sensible y con el modo de reconstruir tal marco sensible. Emancipación ya no es libertad, sino disenso, extraterritorialidad o apertura. No sabemos qué vendrá, pero sabemos que siempre es preciso mirarse desde fuera, abrirse para tomar conciencia del territorio, de lo “autóctono”. Este abrirse no es entregarse a la novedad, categoría fundamental de lo moderno y de la que Adorno sentenciaba que era hermana de la muerte (2004 [1970]: 36).

Por otra parte, esta idea de emancipación se une a la crítica de la autonomía como vector moderno de la que hablaba antes. La estética moderna, la estética como régimen de identificación del arte, contiene la contradicción originaria y esta está vinculada a esa idea de emancipación:

“La soledad de la obra lleva consigo una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa implica la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida” (2012 [2004]: 49).

7. Una estética programática que sustituye a una estética normativa

En este hacer de la contra-historia o, mejor dicho, de las contra-historias, solo me atrevería a hacer una apreciación al pensador francés: su crítica del modernismo parte de una identificación de esta visión con el formalismo de la crítica dominante, especialmente desde Greenberg, pero el arte efectivo de las vanguardias históricas no se ajustaba a esa crítica y era modernista en otro sentido. Además, el borrado de la especificidad de las artes y la ruptura con el adentro y el afuera del arte lo hacían los mismos artistas que la crítica de éxito —y en algunos casos los propios textos de los artistas— entendían como especifistas o formuladores de un “propio del arte”. No es, por tanto, necesario recurrir a los desechados, como hace Rancière para encontrar el disenso y el cuestionamiento: desde Picasso a Malevich, todos los artistas de vanguardia recurrieron a la destrucción de las fronteras.

Para concluir, me parece fundamental plantear un hecho que el propio Rancière, en su pudor, rechazaría: el suyo es un pensamiento que no se agota en la producción de otro orden del discurso, sino que sirve de modelo pragmático capaz de reemplazar al modelo axiológico dominante en la estética actual. La suya es una estética que puede servir de programa, de programa para la toma de conciencia, para la investigación y para la acción. Una estética que ha asumido la transformación del tejido sensible como su lógica pero que ahora toma conciencia de ello y puede fomentarlo, al tiempo que implica una nueva forma de hacer pensamiento y de hacer historia no reproduciendo los relatos vencedores ni las alternativas que se han vuelto autóctonas y consensuales.

Bibliografía

ADORNO, Th.; HORKHEIMER, Max (1947): *Dialéctica de la Ilustración*, trad. J. J. Sánchez, Madrid, Trotta, 2001.

RANCIÈRE, Jacques (1981): *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, trad. E. Bernini y E. Biondini, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

RANCIÈRE, Jacques (1987): *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. N. Estrach, Barcelona, Laertes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques (1990): *Breves viajes al país del pueblo*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

RANCIÈRE, Jacques (2000): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. M. Padró, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques (2003): *El destino de las imágenes*, trad. P. Bustinduy Amador, Nigran (Pontevedra), Politopías, 2011.

RANCIÈRE, Jacques (2004): *El malestar en la estética*, trad. M. A. Pettrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, trad. M. Arranz, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

RANCIÈRE, Jacques (2008): *El espectador emancipado*, trad. A. Dillon, Castellón, Ellago, 2010.

RANCIÈRE, Jacques (2011) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. M. Manrique, H. Marturet. Santander: Shangrila, 2014.

RANCIÈRE, Jacques (2012): *Figuras de la historia*, trad. C. González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.