

La división de lo sensible. Estética y política
Copia del texto de Jacques Rancière

(Traducción: Antonio Fernández Lera)

PRÓLOGO

Las siguientes páginas obedecen a una doble solicitud. Inicialmente a las cuestiones 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 lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política. En este marco me interrogaron sobre las consecuencias de los análisis que en mi libro *El desacuerdo* había dedicado a la división de lo sensible que constituye el dilema de la política, y por tanto a una cierta estética de la política. Sus preguntas, suscitadas también por una reflexión nueva sobre las grandes teorías y experiencias vanguardistas sobre la fusión del arte y la vida, marcan la estructura del texto que se va a leer. He procurado, en la medida de lo posible, desarrollar mis respuestas y explicitar sus correspondientes presuposiciones a petición de Éric Hazan y Stéphanie Grégoire.

Pero esta solicitud en particular se inscribe en un contexto más general. La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia. Sin duda, la trayectoria del discurso situacionista, surgido de un movimiento artístico vanguardista de posguerra, convertido en los años sesenta del siglo XX en crítica radical de la política, y absorbido en la actualidad por la vulgaridad del discurso desencantado que actúa como de sustituto “crítico” del orden existente, es una trayectoria sintomática de las idas y venidas contemporáneas de la estética y la política, así como de las transformaciones del pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico. Pero son los textos de Jean-François Lyotard los que mejor indican de qué forma “lo estético” se ha podido convertir, en los últimos veinte años, en el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento de duelo. La reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime trasladó al arte este concepto que Kant había situado más allá del arte, para convertir en arte en un testigo del encuentro con lo impresentable que desmantela todo pensamiento —y de este modo un testigo de cargo contra la arrogancia del gran intento estético-político del devenir-mundo del pensamiento. Así, el pensamiento del arte se convertía en el lugar donde, después de la proclamación del final de las utopías políticas, se prolongaba una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. Numerosas aportaciones contemporáneas al pensamiento del arte o de la imagen, con una prosa más mediocre, sacaban partido de esta inversión fundamental.

Este pasaje conocido del pensamiento contemporáneo definió el contexto en el que se inscriben estas preguntas y respuestas, pero no su objetivo, en absoluto. No se trata aquí de reivindicar de nuevo, frente al desencanto posmoderno, la vocación vanguardista del arte o el impulso de una modernidad que relaciona las conquistas de la novedad artística con las de la emancipación. Estas páginas no son resultado del deseo de una intervención polémica. Se inscriben en un trabajo a largo plazo con el que se pretende restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate. Esto significa, en primer lugar, elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término estética: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento. Definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, los posibles que determinan y sus modos de transformación, tal es el objetivo actual de mi investigación y del seminario que desde hace unos años se celebra en el marco de la Universidad París-VIII y del Collège International de Philosophie. No se encontrarán aquí sus resultados, cuya elaboración seguirá su propio ritmo. Por el contrario, he tratado de señalar algunas referencias históricas y conceptuales apropiadas para replantear ciertos problemas que mezclan de forma

irremediable conceptos que hacen pasar por determinaciones históricas lo que son apriorismos conceptuales y por determinaciones conceptuales lo que son delimitaciones temporales. En primera posición entre esos conceptos figura, por supuesto, la modernidad, principio hoy en día de todas las mezcolanzas que juntan a Hölderlin o Cézanne, Mallarmé, Malevitch o Duchamp en el gran torbellino donde se mezclan la ciencia cartesiana y el parricida revolucionario, la era de las masas y el irracionalismo romántico, lo prohibido de la representación y las técnicas de reproducción mecanizada, lo sublime kantiano y la escena primitiva freudiana, la fuga de los dioses y el exterminio de los judíos de Europa. Indicar la poca coherencia de tales conceptos no entraña, evidentemente, adhesión alguna a los discursos contemporáneos del retorno a la simple realidad de las prácticas del arte y de sus criterios de apreciación. La conexión de estas “simples prácticas” con los modos de discurso, las formas de vida, las ideas del pensamiento y las figuras de la comunidad, no es el fruto de ninguna desviación maléfica. Por el contrario, el esfuerzo de pensarla obliga a abandonar la pobre dramaturgia del final y el retorno, que no acaba de una vez de ocupar el terreno del arte, de la política y de todo objeto de pensamiento.

I. SOBRE LA DIVISIÓN DE LO SENSIBLE Y LAS RELACIONES QUE ESTABLECE ENTRE POLÍTICA Y ESTÉTICA.

En “El desacuerdo”, la política se cuestiona a partir de lo que usted denomina la “división de lo sensible”. ¿Esta expresión aporta en su opinión la clave de la unión entre prácticas estéticas y prácticas políticas?

Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tomar parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera. Hay, por tanto, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esta “estetización de la política”, característica de la “era de las masas”, de la que habla Benjamin. Esta estética no deben entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse en un sentido kantiano —en su momento revisitado por Foucault—, como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

A partir de esta estética inicial puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas”, tal como la entendemos, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a 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 las maneras de ser y las formas de su visibilidad. Antes de basarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se basa en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo. La cuestión de la ficción es en primer lugar una cuestión de distribución de los lugares. Desde el punto de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los “fantasmas”, perturba la división de identidades, actividades y espacios. Lo mismo ocurre con la escritura: al desplazarse al desplazarse a derecha e izquierda, sin saber a quién hay que hablar o no hablar, la escritura destruye todo cimiento legítimo de la circulación de la

1 “El desacuerdo” (“La Mésentente”). Rancière. Nueva Visión, 1996.

palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. Platón plantea así dos grandes modelos, dos grandes formas de existencia y de efectividad sensible de la palabra, el teatro y la escritura —que será también formas de estructuración para el régimen de las artes en general. Ahora bien, estas formas establecen enseguida un compromiso con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de las identidades, de deslegitimación de las posiciones de palabra, de desregulación de las divisiones del espacio y el tiempo. Este régimen estético de la política es propiamente el de la democracia, el régimen de la asamblea de artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral. En el teatro y en 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 plantea tres maneras en las que las prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras con caracteres comunes. Una de ellas es la superficie de los signos mudos: superficie de signos que son, dice Platón, como pinturas. Otra es el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide a su vez en dos modelos antagónicos. Por una parte, el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del público. Por otra parte, el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios.

La superficie de los signos “pintados”, el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: ahí tenemos las tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera como las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera como las obras o las actuaciones teatrales “hacen política”, cualesquiera que sean, por otra parte, las intenciones que las muevan, los modos de inserción social de los artistas o la manera como 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. Su propia negativa a confiar a la literatura mensaje alguno es considerada como un testimonio de la igualdad democrática. Es demócrata, dicen sus adversarios, por su determinación de pintar en vez de instruir. Esta igualdad de indiferencia es la consecuencia de una determinación poética: la igualdad de todos los temas 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 se produce sobre una página de escritura, disponible para cualquier mirada? Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada por la mera circulación aleatoria de la letra.

Existe también una politicidad sensible atribuida sin esfuerzo a grandes formas de división estética como el teatro, la página o el coro. Estas “políticas” siguen su propia lógica y vuelven a ofrecer sus servicios en épocas y contextos muy distintos. Pensemos en cómo estos paradigmas han funcionado en el vínculo arte/política a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Pensemos por ejemplo en el papel asumido por el paradigma de la página en sus distintas formas, que exceden la materialidad de la hoja escrita: tenemos la democracia novelesca, la democracia indiferente de la escritura tal como la simbolizan la novela y su público. Pero también tenemos la cultura tipográfica e iconográfica, ese entrelazamiento de los poderes de la letra y la imagen, que tan importante papel jugó en el Renacimiento y que fue recuperada por las viñetas, los grabados de adorno entre capítulos y las innovaciones diversas de la tipografía romántica. Este modelo perturba las reglas de correspondencia a distancia entre lo decible y lo visible, características de la lógica representativa. Perturba también la división entre las obras de arte puro y las decoraciones del arte aplicado. Por esta razón ha jugado un papel tan importante —y generalmente subestimado— en el trastocamiento del paradigma representativo y en sus implicaciones políticas. Pienso especialmente en su papel 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 nueva comunidad, que ha inspirado también una idea nueva de la superficie pictórica como superficie de escritura común.

El discurso modernista presenta la revolución pictórica abstracta como el descubrimiento por parte de la pintura de su “medio” propio: la superficie bidimensional. La revocación de la ilusión perspectivista de la tercera dimensión devolvería a la pintura el dominio de su superficie propia. Pero precisamente esa superficie no tiene nada de propio. Una “superficie” no es una simple composición geométrica de líneas. Es una forma de división de lo sensible. Escritura y pintura eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del aliento que anima y transporta la palabra viva. Lo plano, en esta lógica, no se opone a lo profundo, en el sentido de lo tridimensional. Se opone a lo “vivo”. Es el acto de la palabra “viva”, realizado por el locutor hacia el destinatario adecuado, a lo que se opone la superficie muda de los signos pintados. Y la adopción de la tercera dimensión por parte de la pintura fue también una respuesta a esa división. La reproducción de la profundidad óptica ha estado vinculada al privilegio de la historia. Ha participado, en la época del 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 un significado. La poética clásica de la representación quiso, frente al rebajamiento platónico de la mimesis, dotar de palabra a lo “plano” o de vida al “cuadro”, de una profundidad específica, como manifestación de una acción, expresión de una interioridad o transmisión de un significado. Instauró entre palabra y pintura, entre lo decible y lo visible, una relación de correspondencia en la distancia, en la que se concede a la “imitación” su espacio específico.

Es esta relación lo que se cuestiona en la pretendida distinción de lo bidimensional y lo tridimensional como “propios” de tal o cual arte. Es por tanto en lo plano de la página, en el cambio de función de las “imágenes” de la literatura o en el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los arabescos de la tipografía, el cartel y las artes decorativas, donde se prepara una buena parte de la “revolución antirrepresentativa” de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente restituida a su medio propio, es partícipe de una visión de conjunto de un nuevo hombre instalado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su planitud está ligada a la de la página, el cartel o el tapiz. Es la correspondiente a una interconexión. Y su “pureza” antirrepresentativa se inscribe en un contexto de entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da súbitamente una significación política. No es la fiebre de la revolución circundante lo que hace al mismo tiempo de Malevitch el autor de Cuadrado negro sobre fondo blanco y el poeta revolucionario de las “nuevas formas de vida”. Tampoco es ningún ideal teatral del hombre nuevo lo que sella la alianza momentánea entre políticos y artistas revolucionarios. Es en primer lugar en la interconexión creada entre “soportes” diferentes, en los vínculos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus decoradores o diseñadores de carteles, entre el objeto decorativo y el poema, donde se forma esta “novedad” que establecerá el vínculo entre el artista que suprime la figuración y el revolucionario que inventa la vida nueva. Esta interconexión es política en cuanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por una parte, esa lógica separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y de las grandezas político-sociales. Por otra parte, su organización jerárquica —y especialmente la primacía de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada— establecía una analogía con el orden político-social. Con el triunfo de la palabra 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 a gran arte y la pretensión nueva de introducir el arte en el decorado de cualquier vida, supone toda una delimitación ordenada de la experiencia sensible que se tambalea.

Así es como lo “plano” de la superficie de los signos pintados, esta forma de división igualitaria de lo sensible estigmatizada por Platón, interviene al mismo tiempo como principio de revolución “formal” de un arte y principio de división política de la experiencia común. Se podría asimismo reflexionar sobre las otras grandes formas, la del coro y la del teatro que he mencionado, y otras. Una historia de la política estética, entendida en este sentido, debe tener en cuenta cómo se oponen o se entremezclan estas grandes formas. Pienso por ejemplo en cómo este paradigma de la superficie de signos/formas se opone o se mezcla con el paradigma teatral de la presencia —y con las diversas formas que este propio paradigma ha podido adoptar, desde la figuración simbolista de la leyenda colectiva hasta el coro en acción de los hombres nuevos. La política se interpreta ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia. Las prosas críticas de Mallarmé ponen ejemplarmente en escena el juego de alusiones, oposiciones o asimilaciones entre estas formas, desde el teatro íntimo de la página o la coreografía hasta el “oficio” nuevo del concierto.

Por una parte, por tanto, estas formas aparecen como portadoras de figuras de comunidad iguales a sí mismas en contextos muy diferentes. Pero a su vez son susceptibles de ser asignadas a paradigmas políticos contradictorios. Tomemos el ejemplo de la escena trágica. Para Platón, es portadora a la vez del síndrome democrático y de la potencia de la ilusión. Al aislar la mimesis en su espacio propio, y al circunscribir la tragedia a una lógica de géneros, Aristóteles redefine, incluso inintencionadamente, su politicidad. Además, en el sistema trágico de la representación, la escena trágica será el escenario de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de los temas y por la adaptación de situaciones y formas de hablar a esta jerarquía. El paradigma democrático se convertirá en paradigma monárquico. Pensemos también en la prolongada y contradictoria historia de la retórica y del modelo del “buen orador”. A lo largo de la era monárquica, la elocuencia democrática demosteniana significaba una excelencia de la palabra, ella misma planteada como el atributo imaginario de la potencia suprema, 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. Recientes trabajos han recordado las vicisitudes de la escritura del movimiento elaborado por Laban en un contexto de liberación de los cuerpos y convertido en el modelo de las grandes demostraciones nazis, antes de reencontrar, en el contexto contestatario del arte de la acción escénica (performance), una nueva vir-

ginidad subversiva. La explicación benjaminiana de la estetización fatal de la política en “la era de las masas” olvida tal vez el antiquísimo vínculo entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la ciudad hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba mecer sin cesar a los niños de pecho.

He citado estas tres formas a causa de su referencia conceptual platónica y su constancia histórica. Obviamente no definen la totalidad de las formas de diseño estético de las figuras de comunidad. Lo importante es que en este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenación, es donde se plantea la cuestión de la relación estética/política. Es a partir de ahí donde pueden pensarse las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la acción escénica y la instalación, pasando por la poética simbolista del sueño o la supresión dadaísta o constructivista del arte. A partir de ahí pueden replantearse numerosas historias imaginarias de la “modernidad” artística y de los vanos debates sobre la autonomía del arte o su sumisión política. Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos.

2. SOBRE LOS RÉGIMENES DEL ARTE Y EL ESCASO INTERÉS DEL CONCEPTO DE MODERNIDAD.

Algunas de las categorías más esenciales para pensar la creación artística del siglo XX, a saber, las de modernidad, vanguardia y, desde hace un tiempo, posmodernidad, parecen tener igualmente un sentido político. ¿Cree que tienen algún interés para concebir en términos precisos lo que vincula “la estética” a lo “político”?

No creo que los conceptos de modernidad y vanguardia hayan sido muy clarificadores para pensar ni las formas nuevas del arte desde el siglo pasado, ni las relaciones de la estética con lo político. Mezclan, en efecto, dos cosas muy distintas: una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general. La otra es la de las decisiones de ruptura o anticipación que se producen en el interior de dicho régimen. La noción de modernidad estética recubre, sin darle concepto, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir de un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros.

Se impone aquí un rodeo para aclarar esta idea y situar el problema. Con respecto a lo que denominamos arte, se pueden en efecto distinguir, en la tradición occidental, tres grandes regímenes de identificación. En primer lugar, está eso que yo propongo denominar un régimen ético de las imágenes. En este régimen, “el arte” no es identificado como tal, sino que se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes. Existe un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen. Se desprende de ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, el estatuto y la significación de aquellas que se producen. También se desprende de ahí toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, el poema y la escena. Platón no somete, como suele decirse, el arte a la política. Esta distinción misma carece de sentido para él. Para él no existe arte, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas donde traza la línea de la división: hay artes verdaderas, es decir, saberes basados 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 luego por su destino: por cómo las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en la división de las ocupaciones de la ciudad. En este sentido me refiero al régimen ético de las imágenes. Se trata, en este régimen, de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al ethos, a la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al “arte” individualizarse como tal.²

2 Se puede comprender a partir de ahí el paralogismo contenido en todas las tentativas de deducir del estatuto ontológico de las imágenes las características de las artes (por ejemplo, los incesantes intentos de extraer de la teología del icono la idea de lo “propio” de la pintura, la fotografía o el cine). Este intento establece una relación de causa a efecto entre las propiedades de dos regímenes de pensamiento que se excluyen. El mismo problema plantea el análisis benjaminiano

Del régimen ético de las artes se separa el régimen poético —o representativo— de las artes. Éste identifica el hecho del arte —o más bien de las artes— en el binomio *poiesis/mimesis*. El principio mimético no es en su fondo un principio normativo que afirme que el arte deba hacer copias parecidas a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el ámbito 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 tanto a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso como a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes. Ésta es la gran operación efectuada por la elaboración aristotélica de la *mimesis* y por el privilegio otorgado a la acción trágica. Es el hecho del poema, la fabricación de una intriga que organiza acciones que representan a hombres activos, que se pone en primer plano, en detrimento del ser de la imagen, copia interrogada sobre su modelo. Tal es el principio de este cambio de función del modelo dramático al que antes me refería. De este modo, el principio de delimitación externa de un ámbito compuesto por imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión. 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 entorno, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: divisiones de lo representable y lo irrepresentable, distinción de géneros en función de lo representado, principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros, y por tanto a los temas representados, distribución de las semejanzas según los principios de verosimilitud o correspondencias, criterios de distinción y comparación entre las artes, etcétera.

Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes —eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”— en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. Pero, insisto, la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Es en primer lugar la baza en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles 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 un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones. Es lo que yo recordaba hace un instante a propósito de la lógica representativa. Ésta entre en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso 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 el régimen que yo denomino estético de las artes. Estético, porque la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte. La palabra estética no nos remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto y del placer de los aficionados al arte. Nos remite propiamente al modo de ser específico de aquello 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 ámbito sensible, sustraído a sus conexiones corrientes, contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo: producto idéntico

del aura. Benjamin establece en efecto una deducción equívoca del valor ritual de la imagen en el valor de unicidad de la obra de arte. “Es un hecho de importancia decisiva que la obra de arte no puede sino perder su aura desde el momento en que no queda ya en ella ningún rastro de su función ritual. En otras palabras, el valor de unicidad propio de la obra de arte “auténtica” se basa en ese ritual que fue en el origen el soporte de su antiguo valor de utilidad” (“La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”). Este “hecho” no es en realidad sino el ajuste problemático de dos esquemas de transformación: el esquema historizante de la “secularización de lo sagrado” y el esquema económico de la transformación del valor de uso en valor de cambio. Pero allí donde el servicio sagrado definía el destino de la estatua o de la pintura como imágenes, no puede aparecer la idea misma de una especificidad del arte y de una propiedad de unicidad de sus “obras”. La desaparición de lo uno es necesaria para la aparición de lo otro. De ahí no se desprende en modo alguno que lo segundo sea la forma transformada de lo primero. El “en otras palabras” supone equivalentes dos proposiciones que no lo son en absoluto y permite todo tipo de tránsitos entre la explicación materialista del arte y su transformación en teología profana. De este modo, la teorización benjaminiana del tránsito de lo cultural a lo exposicional sostiene hoy en día tres discursos concurrentes: el que celebra la desmitificación moderna del misticismo artístico, el que dota a la obra y a su espacio de exposición de valores sagrados de la representación de lo invisible, y el que opone a los tiempos desvanecidos de la presencia de los dioses el tiempo del abandono del “ser-exposición” del hombre.

al no producto, saber transformado en no saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo no intencional, etcétera. Esta idea de un sensible convertido en extraño respecto de sí mismo, lugar de un pensamiento convertido en extraño respecto de sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran en su origen el pensamiento estético: descubrimiento por parte de Vico del “verdadero Homero” como poeta a pesar de sí mismo, “genio” kantiano ignorante de la ley que produce, “estado estético” schilleriano, compuesto por la doble suspensión de la actividad de entendimiento y de la pasividad sensible, definición schellinguiana de l arte como identidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente, etcétera. Esa idea recorre incluso las autodefiniciones de las artes que caracterizan el arte moderno. idea proustiana del libro íntegramente calculado y absolutamente sustraído a la voluntad; idea mallarmeana del poema del espectador-poeta, escrito “sin aparato de escriba” por los pasos de la bailarina iletrada; práctica surrealista que expresa el inconsciente del artista con las ilustraciones anticuadas de los catálogos o de los folletones del siglo anterior; idea bressoniana del cine como pensamiento del cineasta tomado del cuerpo de los “modelos”, quienes, al repetir sin pensarlo las palabras y los gestos que él les dicta, manifiestan, sin saberlo él y sin saberlo ellos, su verdad propia, etcétera.

Es inútil seguir con las definiciones y ejemplos. Es preciso, por el contrario, señalar el meollo del problema. El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. El “estado estético” schilleriano, que es el primer manifiesto —en cierto modo insuperable— de este régimen, señala claramente esta identidad fundamental de los contrarios. El estado estético es pura suspensión, momento en que la forma se experimenta por sí misma. Es, además, el momento de formación de una humanidad específica.

A partir de ahí se pueden comprender las funciones que juega la noción de modernidad. Se puede afirmar que el régimen estético de las artes es el nombre verdadero de aquello que designa la denominación confusa de modernidad. Pero la “modernidad” es algo más que una denominación confusa. La “modernidad” en sus distintas 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 los regímenes del arte. Traza, para exaltarla o para deplorarla, una sencilla línea de paso o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no representativo o lo antirrepresentativo. El punto de apoyo de esta historización simplista ha sido el paso a la no figuración en pintura. Este paso ha sido teorizado en una asimilación escueta con un destino general antimimético de la “modernidad” artística. Cuando los vates de esta modernidad vieron los lugares de exhibición de este sabio destino de la modernidad invadidos por todo tipo 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 autoproclamación. Pero es en el punto de partida donde está el error. El salto fuera de la mimesis no supone en absoluto el rechazo de la figuración. Y su momento inaugural a menudo se ha denominado realismo, lo cual no significa en modo alguno una valorización de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los que funcionaba. Así pues, el realismo novelesco es en primer lugar la inversión de las jerarquías de la representación (la primacía de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentado o cercano que impone la 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 donde lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de proponer de nuevo el pasado.

Quienes exaltan o denuncian la “tradicción de lo nuevo” olvidan, en efecto, que esa tradición tiene como estricto complemento la “novedad de la tradición”. El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién hace arte. Vico al descubrir el “verdadero Homero”, es decir, no un inventor de fábulas y personajes, sino un testigo de la riqueza visual del lenguaje y el pensamiento de los pueblos de la Antigüedad; Hegel al marcar el verdadero tema de la pintura holandesa de género: en absoluto historias de posada o descripciones de interiores, sino la libertad de un pueblo, impreso en forma de reflejos de luz; Hölderlin al reinventar la tragedia griega; Balzac al oponer la poesía del geólogo que reconstituye mundos a partir de huellas y fósiles frente a aquella que se contenta con reproducir ciertas agitaciones del alma; Mendelsohn al volver a interpretar la Pasión según san Mateo, etcétera. El régimen estético de las artes es en primer lugar un régimen nuevo de la relación con lo antiguo.

Constituye, en efecto, como principio mismo de artisticidad, esta relación de expresión de un tiempo y un estado de civilización que anteriormente era la parte “no artística” de las obras (aquella que se disculpaba con una invocación a la rudeza de los tiempos en los que había vivido el autor). Inventó sus revoluciones sobre la base de la idea misma que le hace inventar el museo y la historia del arte, la noción de clasicismo y las formas nuevas de la reproducción... Y se entrega a la invención de formas nuevas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte ha sido, habrá 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 —a la vez que se comunica, por otra parte, con las nuevas maneras de los inventores publicitarios que, a su vez, no proponen ninguna revolución, sino solamente una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías. La idea de modernidad es un concepto equívoco que pretende ser un corte en la configuración compleja del régimen estético de las artes, seleccionar las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, etcétera, separándolos de su contexto: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio... Pretende que exista un sentido único, mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas.

La noción de modernidad parece así inventada a toda prisa para interferir en la comprensión de las transformaciones del arte y de sus relaciones con las otras esferas de la experiencia colectiva. Existen, en mi opinión, dos grandes formas de esta interferencia. Ambas se basan, sin analizarla, en esa contradicción constitutiva del régimen estético de las artes que hace del arte una forma autónoma de la vida y que a la vez plantea la autonomía del arte y su identificación con un momento de un proceso de autoformación de la vida. De ahí se desprenden las dos grandes variantes del discurso sobre la “modernidad”. La primera busca una modernidad simplemente identificada con la autonomía del arte, una revolución “antimimética” del arte idéntica a la conquista de la forma pura, al fin puesta al desnudo, del arte. Todo arte afirmaría entonces la pura potencia del arte en la exploración de los poderes propios de su medio específico. La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje separado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a su propio medio: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, despojado de toda analogía con el lenguaje expresivo, etcétera. Y estas modernidades específicas estarían en relación de analogía a distancia con 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 llama “crisis del arte” es en lo esencial el fracaso de este paradigma modernista simple, cada vez más alejado tanto de las mezclas de géneros y soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes.

Este fracaso está obviamente condicionado en exceso por la segunda gran forma del paradigma modernista, que podría denominarse modernitarismo. Me refiero con esto a la identificación de las 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. A lo que se da valor, por tanto, es a la determinación del arte como forma y autoformación de la vida. En el punto de partida se encuentra esta referencia ineludible que constituye la noción schilleriana de la educación estética del hombre. Es esta noción la que ha fijado la idea de que dominación y servidumbre son en primer lugar distribuciones ontológicas (actividad del pensamiento contra pasividad de la materia sensible) y la que ha definido un estado neutro, un estado de doble anulación en el que actividad de pensamiento y receptividad sensible se convierten en una única realidad, constituyen una especie de nueva región del ser —la de la apariencia y el juego libres— que hace pensable esa igualdad que la Revolución Francesa, según Schiller, demuestra imposible de materializar directamente. Es este modo específico de ocupación del mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la “educación estética” para producir hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Sobre este pedestal se construye la idea de la modernidad como tiempo dedicado a la realización sensible de una humanidad aún latente del hombre. Sobre este punto puede decirse que la “revolución estética” ha producido una idea nueva de la revolución política, como realización sensible de una humanidad común solamente existente aún en forma de idea. Es así como el “estado estético” schilleriano se convirtió en “programa estético” del romanticismo alemán, el programa resumido en ese borrador redactado en común por Hegel, Hölderlin y Schelling: la realización sensible, en las formas de la vida y de la creencia populares, de la libertad incondicional del pensamiento puro. Este paradigma de autonomía estética fue el que se convirtió en el paradigma nuevo de la revolución y permitió luego el breve pero decisivo encuentro de los artesanos de la revolución marxista y los artesanos de las formas de la vida nueva. El fracaso de esta revolución determinó el destino —en dos tiempos— del modernitarismo. En un primer tiempo, el

modernismo artístico se opuso, en su potencial revolucionario auténtico de rechazo y promesa, a la degeneración de la revolución política. El surrealismo y la Escuela de Frankfurt fueron los principales vectores de esta contramodernidad. En un segundo tiempo, el fracaso de la revolución política fue considerado como el fracaso de su modelo ontológico-estético. La modernidad se convirtió entonces en una especie de destino fatal basado en 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 hacia el Otro y de su sumisión a los poderes heterogéneos de lo sensible.

Lo que se denomina posmodernismo es propiamente el proceso de esa inversión. En un primero tiempo, el posmodernismo puso al día todo aquello que, en la evolución reciente de las artes y de sus formas de pensabilidad, dismantelaba el edificio teórico del modernismo: los pasos y las mezclas entre artes que invalidaban la ortodoxia lessinguiana de la separación de las artes; la quiebra del paradigma de la arquitectura funcionalista y el retorno de la línea curva del ornamento, la quiebra del modelo pictórico/bidimensional/abstracto mediante los retornos de la figuración y de la significación y la lenta invasión del espacio de exposición de los cuadros por las formas tridimensionales y narrativas, del arte pop al arte de las instalaciones y a las “habitaciones” del videoarte ³; las combinaciones nuevas de la palabra y la pintura, de la escultura monumental y la proyección de sombras y luces; la eclosión de la tradición serial a través de las mezclas nuevas entre géneros, épocas y sistemas musicales. El modelo teleológico de la modernidad se ha vuelto insostenible, a la vez que sus divisiones entre los “ámbitos propios” de las distintas artes, o la separación de un terreno puro del arte. El posmodernismo, en cierto sentido, ha sido el nombre con el que ciertos artistas y pensadores tomaron conciencia de lo que había sido el modernismo: un intento desesperado de crear un “ámbito propio del arte”, vinculándolo a una teología final simple de la evolución y ruptura históricas. Y en realidad no era necesario convertir ese reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes en un corte temporal efectivo, en el verdadero fin de un periodo histórico.

Pero precisamente la continuación vino a demostrar que el posmodernismo era más que eso. Enseguida la alegre licencia posmoderna, su exaltación del carnaval de los simulacros, mestizajes e hibridaciones de todo tipo, se transformó en cuestionamiento de esa libertad o autonomía cuyo cumplimiento el principio modernitario convirtió —o habría convertido— en misión del arte. Del carnaval hemos vuelto ahora al escenario primitivo. Pero el escenario primitivo se toma en dos sentidos: el punto de partida de un proceso o la separación original. La fe modernista estaba ligada a la idea de aquella “educación estética del hombre” que Schiller había tomado del análisis kantiano de lo bello. La inversión posmoderna tuvo como fundamento teórico el análisis lyotardiano de lo sublime kantiano, reinterpretado como escenario de un aislamiento primordial entre la idea y toda representación sensible. A partir de ahí, el posmodernismo entró en el gran concepto del duelo y el arrepentimiento del pensamiento modernitario. Y el escenario del aislamiento sublime ha venido a resumir todo tipo de escenarios de pecado o aislamiento originales: la fuga heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro pronunciando la prohibición de la representación; el asesinato revolucionario del Padre. El posmodernismo se convirtió así en el gran canto fúnebre 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 culminación en los campos de exterminio.

La noción de vanguardia definió el tipo de tema correspondiente a la visión modernista y dispuesto a conectar según dicha visión lo estético y lo político. Su éxito tiene menos que ver con la cómoda conexión que propone entre la idea artística de la novedad y la idea de la dirección política del movimiento, que con la conexión más secreta que establece entre dos ideas de la “vanguardia”. Existe la noción topográfica y militar de la fuerza que marcha en cabeza, que ostenta la inteligencia del movimiento, resume sus fuerzas, determina el sentido de la evolución histórica y elige las orientaciones políticas subjetivas. En resumen, existe esa idea que liga la subjetividad política a una cierta forma —la del partido, destacamento avanzado que extrae su capacidad dirigente de su capacidad para leer e interpretar los signos de la historia. También existe esa otra idea de la vanguardia que tiene sus raíces en la anticipación estética del futuro, según el modelo schilleriano. Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es en este aspecto: no en el aspecto de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino en el aspecto de la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura. Ahí es donde la vanguardia “estética” ha contribuido a la vanguardia “política”, o donde ha querido y creído contribuir a ella, transformando la política en programa total de vida. La historia de las relaciones entre partidos y movimientos estéticos es en primer lugar

3 Véase Raymond Bellour. “La Chambre”, en *L'Entre-Images*, 2, París, POL, 1999.

la historia de una confusión, a veces complacientemente mantenida, otras veces violentamente denunciada, entre esas dos ideas de vanguardia, que son de hecho dos ideas distintas de la subjetividad política: la idea archipolítica del partido, es decir, la idea de una inteligencia política que resume 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 e innovadores que anticipan la comunidad futura. Pero esta confusión no tiene nada de accidental. No es, como suele pensarse hoy, que las pretensiones de los artistas de una revolución total de lo sensible hayan preparado la cama al totalitarismo. Es más bien que la idea misma de vanguardia política está dividida entre la concepción estratégica y la concepción estética de la vanguardia.

3. SOBRE LAS ARTES MECÁNICAS Y LA PROMOCIÓN ESTÉTICA Y CIENTÍFICA DE LOS ANÓNIMOS.

En uno de sus textos plantea usted una comparación entre el desarrollo de las artes “mecánicas” que son la fotografía y el cine y el nacimiento de la “nueva historia”⁴. ¿Puede explicitar esta comparación? La idea de Benjamin según la cual, al comienzo del siglo XX, las masas adquieren visibilidad como tales con la ayuda de estas artes, ¿se corresponde con esta comparación?

Tal vez sea preciso aclarar en primer lugar un equívoco, concerniente a la noción de “artes mecánicas”. Lo que yo he comparado es un paradigma científico y un paradigma estético. La tesis benjaminiana supone, por su parte, otra cosa que me parece dudosa: la deducción de las propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas. Las artes mecánicas suscitarían en tanto que artes mecánicas un cambio de paradigma artístico y una relación nueva del arte con sus temas. Esta proposición nos lleva a una de las tesis básicas del modernismo: la que vincula la diferencia de sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico. Esta asimilación puede entenderse en la modalidad modernista simple o según la hipérbole modernitaria. Y el éxito persistente de las tesis benjaminianas sobre el arte en la época de la reproducción mecánica tiene que ver sin duda con el paso que garantizan entre las categorías de la explicación materialista marxista y las de la ontología heideggeriana, al relacionar el tiempo de la modernidad con el despliegue de la esencia de la técnica. De hecho, este vínculo entre la estética y lo onto-tecnológico ha sufrido el destino general de las categorías modernistas. En la época de Benjamin, Duchamp o Rodchenko, ha acompañado a la fe en los poderes de la electricidad y la máquina, el hierro, el cristal y el hormigón. Con el cambio denominado “pos-moderno”, ha acompañado al retorno del icono, que plantea el “velo de Verónica” como esencia de la pintura, el cine o la fotografía.

Es preciso, por tanto, en mi opinión, plantear las cosas a la inversa. Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más al individuo anónimo, antes deben ser reconocidas como artes. Es decir, antes deben ser practicadas y reconocidas como algo distinto de las técnicas de reproducción o difusión. Es por tanto el mismo principio que da visibilidad a cualquier otra cosa y que hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. Se puede incluso invertir la fórmula. Debido precisamente a que lo anónimo se ha convertido en sujeto de arte, su registro puede ser un arte. Que lo anónimo sea no sólo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, es algo que caracteriza en sentido propio el régimen estético de las artes. Éste no sólo comenzó mucho antes que las artes de la reproducción mecánica, sino que es precisamente lo que las ha hecho posibles por su manera nueva de pensar el arte y sus temas.

El régimen estético de las artes es en primer lugar la quiebra del sistema de la representación, es decir, de un sistema en el que la dignidad de los temas exigía la de los géneros de la representación (tragedia para los nobles, comedia para los pobres, pintura de historia frente a pintura de género, etcétera). 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 se produce primero en la literatura. Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que el alcantarillado sea el elemento revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean tomadas en la potencia igualitaria del estilo como “manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert), todas estas formas de anulación o inversión de la oposición de lo alto y lo bajo no sólo son anteriores a los poderes de la reproducción mecánica.

⁴ “L'inoubliable”, en Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière, “Arrêt sur histoire”, París, Centre Georges-Pompidou, 1997.

Hacen posible que sea algo más que la reproducción mecánica. Para que una manera de hacer técnica —ya sea mediante el uso de las palabras o de la cámara— sea calificado como perteneciente al arte, es preciso en primer lugar que su tema lo sea. La fotografía no se constituyó en arte en razón de su naturaleza técnica. El discurso sobre la originalidad de la fotografía como arte “indicial” es un discurso muy reciente, que pertenece no tanto a la historia de la fotografía como a la historia del cambio posmoderno evocado anteriormente.⁵ La fotografía tampoco se convirtió en arte por imitación de las maneras del arte. Benjamin lo muestra claramente a propósito de David Octavius Hill: hace entrar la fotografía en el mundo del arte a través de la pequeña pescadora anónima de New Haven, no mediante sus grandes composiciones pictóricas. Asimismo, tampoco son los temas etéreos y las imágenes difusas del pictorialismo los que aseguraron el estatuto del arte fotográfico es más bien la asunción de lo insignificante: los emigrantes de “El entrepuente” de Stieglitz, los retratos frontales de Paul Strand o Walker Evans. En cierto sentido, la revolución técnica se produce después de la revolución estética. Pero también la revolución estética es en primer lugar la gloria de lo insignificante —que es pictórico y literario antes de ser fotográfico o cinematográfico.

Añadamos que esta revolución pertenece a la ciencia del escritor antes que pertenecer a la del historiador. No son el cine y la fotografía 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 la reproducción mecánica las que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética. Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios, este programa es literario antes que científico. Esto no significa solamente que la ciencia histórica tenga 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 la historia de las costumbres en oposición a la historia de los acontecimientos practicada por los historiadores. En *Guerra y paz*, Tolstoi oponía los documentos de la literatura, tomados de los relatos y testimonios de la acción de los innumerables actores anónimos, a los documentos de los historiadores tomados de los archivos —y de las ficciones— de aquellos que creen dirigir las batallas y hacer la historia. La historia erudita ha vuelto a asumir la oposición a la vieja historia de príncipes, batallas y tratados, se ha basado en la crónica de las cortes y en las relaciones diplomáticas, la historia de los modos de vida de las masas y de los ciclos de la vida material, se ha basado en la lectura y en la interpretación de los “testigos mudos”. 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 era de las masas y la era de la ciencia y técnica. Es en primer término la lógica estética de un modo de visibilidad que por una parte revoca las escalas de grandeza de la tradición representativa y por otra parte revoca el modelo oratorio de la palabra en favor de la lectura de los signos existentes sobre los cuerpos de las cosas, los hombres y las sociedades.

Esto es lo que la historia erudita hereda. Pero se propone separar la condición de su nuevo objeto (la vida de los seres anónimos) respecto de su origen literario y de la política de la literatura en la cual se inscribe. Lo que ella deja de lado —y lo que el cine y la fotografía retoman— es esta lógica que deja aparecer la tradición novelesca, de Balzac a Proust y al surrealismo, ese pensamiento de lo verdadero que Marx, Freud, Benjamin y la tradición del “pensamiento crítico” heredaron: lo corriente se convierte en bello como rastro de lo verdadero. Y se convierte en rastro de lo verdadero si la despojamos de su evidencia para convertirla en un jeroglífico, una figura mitológica o fantasmagórica. Esta dimensión fantasmagórica de lo verdadero, que pertenece al régimen estético de las artes, ha jugado un papel esencial en la constitución del paradigma crítico de las ciencias humanas y sociales. La teoría marxista del fetichismo es su testimonio más notorio: es preciso despojar a la mercancía de su apariencia trivial, convertirla en un objeto fantasmagórico para leer en ella la expresión de las contradicciones de una sociedad. La historia erudita ha querido seleccionar en la configuración estético-política que le proporciona su tema. Ha rebajado esta fantasmagoría de lo verdadero en los conceptos sociológicos positivistas de la mentalidad/expresión y de la creencia/ignorancia.

5 La vocación polémica antimodernista de este descubrimiento tardío del “origen” de la fotografía, calcada del mito de la invención de la pintura por Diboutade, aparece claramente tanto en Roland Barthes (*La chambre claire*) como en Rosalind Kraus (*Le Photographique*). 6. J. Rancière, “La fiction de memoire. À propos du “Tombeau d’Alexandre” de Chris Marker”, *Traffic*, n° 29, primavera de 1999, pp. 36–47. 7. Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi libro “*Les Noms de l’histoire*”, *Le Seuil*, 1992.

4. SOBRE SI ES PRECISO CONCLUIR QUE LA HISTORIA ES FICCIÓN. MODOS DE LA FICCIÓN.

Se refiere usted a la idea de ficción como esencialmente positiva. ¿Cómo se debe entender esto exactamente? ¿Qué vínculos existen entre la Historia en la que estamos “embarcados” y las historias que son contadas (o deconstruidas) por las artes narrativas? Además, ¿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? ¿Implica esta reflexión una redefinición de la utopía?

Existen dos problemas que algunos confunden para construir el fantasma de una realidad histórica que estaría compuesta exclusivamente por “ficciones”. El primer problema concierne a la relación entre historia e historicidad, es decir, la relación del agente histórico con el ser hablante. El segundo concierne a la idea de ficción y a 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 se refiere usted.⁶ Esta positividad implica ella misma una doble cuestión: se plantea la cuestión general de la racionalidad de la ficción, es decir, la distinción entre ficción y falsedad. Y se plantea la cuestión de la distinción —o de la indistinción— entre los modos de inteligibilidad propios de la construcción de las historias y aquellos otros modos que sirven a la comprensión de los fenómenos históricos. Comencemos por el principio. La separación entre la idea de ficción y la idea de mentira define la especificidad del régimen representativo de las artes. Es éste régimen el que autonomiza las formas de las artes con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contraeconomía de los simulacros, característica del régimen ético de las imágenes. Ahí reside todo el dilema de la Poética de Aristóteles. Esta obra situaba las formas de la mimesis poética fuera de la sospecha platónica sobre la consistencia y el destino de las imágenes. Proclama que la ordenación de las 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 engaños, es elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene cuentas que rendir sobre la “verdad” de lo que dice, pues desde un principio se compone no de imágenes o enunciados, sino de ficciones, es decir, ordenaciones entre los actos. La otra consecuencia que extrae de ello Aristóteles es la superioridad de la poesía, que da una lógica causal a una ordenación de acontecimientos, por encima de la historia, condenada a representar los acontecimientos según su desorden empírico. En otras palabras —y se trata obviamente de algo que a los historiadores no les gusta mirar demasiado de cerca— la clara división entre realidad y ficción es también la imposibilidad de una racionalidad de la historia y de su ciencia.

La revolución estética vuelve a distribuir las cartas al hacer solidarias dos cosas: la mezcla de fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones junto con el modo nuevo de racionalidad de la ciencia histórica. Al declarar que el principio de la poesía no es la ficción, sino una cierta combinación de los signos del lenguaje, la era romántica confunde la línea de división que aislaba el arte con respecto a la jurisdicción de los enunciados o de las imágenes, al igual que aquella que separaba la razón de los hechos y de las historias. No es, como a veces se dice, que haya consagrado la “autoliteralidad” del lenguaje, separado de la realidad. Es todo lo contrario. Sumerge en efecto el lenguaje en la materialidad de los rasgos por los que el mundo histórico y social se hace sensible para sí mismo, aunque sólo sea bajo la forma del lenguaje mudo de las cosas y del lenguaje cifrado de las imágenes. Y es la circulación en este paisaje de signos lo que define la ficcionalidad nueva, la nueva manera de contar historias, que es en primer término una manera de asignar sentido al universo “empírico” de las acciones oscuras y de los objetos corrientes. La ordenación ya no es el encadenamiento causal aristotélico de las acciones “según la necesidad y la verosimilitud”. Es una ordenación de los signos. Pero esta ordenación literaria de los signos no es en modo alguno una autorreferencialidad solitaria del lenguaje. Es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, un grupo, una pared, un vestido, un rostro. Es la asimilación de las aceleraciones o reducciones de velocidad del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos, de todas sus diferencias de potencia entre lo insignificante y lo supersignificante, con las modalidades del viaje a través del paisaje de los rasgos 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 era estética se despliega entonces entre dos polos: entre la potencia de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y los niveles de significación.

⁶ J. Rancière, “La fiction de memoire. À propos du “Tombeau d’Alexandre” de Chris Marker”, *Traffic*, n° 29, primavera de 1999, pp. 36–47. 7. Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi libro “Les Noms de l’histoire”, Le Seuil, 1992.

La soberanía estética de la literatura no es, por tanto, el reinado de la ficción. Es, por el contrario, un régimen de indistinción tendencial entre la razón de las ordenaciones descriptivas y narrativas de la ficción y las correspondientes a la descripción y la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social. Cuando Balzac sitúa a su lector ante los jeroglíficos entrelazados sobre la fachada oscilante y heteróclita de la *Maison du chat qui pelote* (la casa del gato que pelotea), o le hace entrar con el héroe de *La peau de chagrin* (la piel de zapa) en la tienda del anticuario donde se amontonan en desorden objetos profanos y sagrados, salvajes y civilizados, antiguos y modernos, cada uno de los cuales resume un mundo, cuando hace de Cuvier el verdadero poeta que reconstituye un mundo a partir de un fósil, establece un régimen de equivalencia entre los signos de la novela nueva y los de la descripción o la interpretación de los fenómenos de una civilización. Forja esta racionalidad nueva de lo trivial y lo oscuro que se opone a las grandes ordenaciones aristotélicas y se convertirá 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 revoca la línea de división aristotélica entre dos “historias”—la de los historiadores y la de los poetas—, que no separaba solamente la realidad y la ficción, sino también la sucesión empírica y la necesidad construida. Aristóteles basaba la superioridad de la poesía, que relata “lo que podría suceder” según la necesidad o la verosimilitud de la ordenación poética de las acciones, en la historia, concebida como sucesión empírica de los acontecimientos, de “lo que ha sucedido”. La revolución estética trastoca las cosas: el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido. De una parte, lo “empírico” lleva las marcas de lo verdadero en forma de rastros y huellas. “Lo que ha sucedido” denota directamente un régimen de verdad, un régimen de presentación de su propia necesidad. Por otra parte, “lo que podría suceder” no tiene ya la forma autónoma y lineal de la ordenación de las acciones. La “historia” poética articula en lo sucesivo el realismo que nos muestra los rastros poéticos inscritos en la propia realidad y el artificialismo que monta máquinas complejas de comprensión.

Esta articulación ha pasado de la literatura al nuevo arte del relato, el cine. Éste contiene en su mayor nivel de potencia el doble recurso de la impresión muda que habla y del montaje que calcula los poderes de significación y los valores de verdad. Y el cine documental, el cine entregado a lo “real”, es en este sentido capaz de una invención ficcional más fuerte que el cine “de ficción”, que fácilmente se entrega a una cierta estereotipación de acciones y personajes. Le tombeau d’Alexandre (la tumba de Alejandro), de Chris Marker, objeto del artículo al que se refiere usted, ficciona la historia de la Rusia de la época de los zares en la época del poscomunismo a través del destino de un cineasta, Alexandre Medvedkin. No lo convierte en un personaje ficcional, no cuenta historias inventadas sobre la URSS. Juega con la combinación de distintos tipos de rastros (entrevistas, rostros significativos, documentos de archivos, extractos de filmes documentales y ficcionales, etcétera) para proponer posibilidades de pensar esta historia. Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta proposición debe distinguirse de todo discurso —positivo o negativo— según el cual todo sería “relato”, con alternancias de “grandes” y “pequeños” relatos. El concepto de “relato” nos encierra en las oposiciones de lo real y el artificio, donde se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. La cuestión no es decir que todo es ficción. La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por historiadores y analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad. Esto no tiene nada que ver con ninguna tesis de realidad o irrealidad de las cosas. Por el contrario, es obvio que un modelo de fabricación de historias está 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 un elemento característico de una época en la que cualquiera es considerado como cooperante en la tarea de “hacer” la historia. La cuestión no es, por tanto, decir que “la Historia” solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la “razón de las historias” y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas. La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.

Volvemos a encontrar aquí la otra cuestión que se refiere a la relación entre literalidad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Definen modos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Trazan planos de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos del ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de las intensidades sensibles, de las percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de los seres humanos corrientes, ahondan distancias, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos que les permiten adherirse a una condición, reaccionan a situaciones, reconocen sus imágenes. Reconfiguran el

mapa de lo sensible, mediante una difuminación de la funcionalidad de los gestos y los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, la reproducción y la sumisión. El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja apartar de su destino “natural” por el poder de las palabras. Esta literalidad es al mismo tiempo la condición y el efecto de la circulación de los enunciados literarios “propriadamente dichos”. Pero los enunciados se apoderan de los cuerpos y los apartan de su destino en la medida en que no son cuerpos, en el sentido de organismos, sino casi-cuerpos, bloques de palabras que circulan sin padre legítimo que las acompañe hacia un destinatario autorizado. Tampoco producen cuerpos colectivos. Antes bien, introducen líneas de fractura, de desincorporación, en los cuerpos colectivos imaginarios. Ésta ha sido siempre, como es sabido, la obsesión de los gobernantes y de los teóricos del buen gobierno, inquietos por el “desclasamiento” producido por la circulación de la escritura. Es también, en el siglo XIX, la obsesión de los escritores “propriadamente dichos” que escriben para denunciar esta literalidad que desborda la institución de la literatura y pervierte sus producciones. Es cierto que la circulación de estos casi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de espacios y ocupaciones. Dibujan así comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes —en suma, de esos sujetos políticos que vuelven a poner en tela de juicio la división predeterminada de lo sensible. Pero precisamente un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivización política no son las de la identificación imaginaria sino las de la desincorporación “literaria”.⁷

No estoy seguro de que la noción de utopía refleje adecuadamente este esfuerzo. Es una palabra cuyas capacidades definitorias han sido completamente devoradas por sus propiedades connotativas: unas veces el loco sueño que lleva a la catástrofe totalitaria, otras veces la apertura infinita de lo posible que se resiste a todos los acosos totalizantes. Desde el punto de vista que nos ocupa, que es el de las reconfiguraciones de lo sensible común, la palabra utopía es portadora de dos significaciones contradictorias. La utopía es el no lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que destruye las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar, de una división no polémica del universo sensible, donde lo que se hace, lo que se ve y lo que se dice se ajustan exactamente. Las utopías y socialismos utópicos han basado su funcionamiento en esta ambigüedad: por una parte, como revocación de las evidencias sensibles en las que echa raíces la normalidad de la dominación; por otra parte, como proposición de un estado de cosas donde la idea de comunidad tendría sus formas adecuadas de incorporación, donde, por tanto, quedaría suprimida esta contestación respecto de las relaciones de las palabras con las cosas, que constituye el meollo de la política. En «La nuit des prolétaires» (La noche de los proletarios) analicé desde este 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, cuyas vías fluviales y férreas trazadas sobre el suelo serían reemplazadas por las ilusiones de la palabra y el papel. Lo que hacen los segundos no es oponer la práctica a la utopía, es dar a ésta su carácter de irrealidad, de montaje de palabras y imágenes apropiado para reconfigurar el territorio de lo visible, lo pensable y lo posible. Las “ficciones” del arte y de la política son en este sentido heterotopías, más que utopías.

7 Sobre esta cuestión, me permito remitir a mi libro “Les Noms de l’histoire”, Le Seuil, 1992.

5. SOBRE EL ARTE Y EL TRABAJO. EN QUÉ SENTIDO LAS PRÁCTICAS DEL ARTE SON Y NO SON UNA EXCEPCIÓN CON RESPECTO A OTRAS PRÁCTICAS.

En la hipótesis de una “fábrica de lo sensible”, es esencial el vínculo entre la práctica artística y su exterior aparente, a saber, el trabajo. ¿Cómo concibe usted, por su parte, semejante vínculo (exclusión, distinción, indiferencia...)? ¿Se puede hablar del “actuar humano” en general e incluir en él las prácticas artísticas, o bien éstas son una excepción con respecto a las otras prácticas?

En la noción de “fábrica de lo sensible” se puede entender en primer término la constitución de un mundo sensible común, de un hábitat común, mediante el trenzado de una pluralidad de actividades humanas. Pero la idea de “división de lo sensible” implica algo más. Un mundo “común” no es nunca simplemente el ethos, la estancia común resultante de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados. Es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de las “ocupaciones” en un espacio de posibles. A partir de ahí se puede plantear la cuestión de la relación entre la “normalidad” del trabajo y la “excepcionalidad” artística. Aquí de nuevo la referencia platónica puede ayudar a plantear los términos del problema. En el tercer libro de *La República*, el 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 ha servido ya para excluir a los artesanos de todo espacio político común: el mimético es, por definición, un ser doble. Hace dos cosas a la vez, mientras que el principio de comunidad bien organizada es que cada uno hace en ella solamente una cosa, aquella a la que su “naturaleza” le destina. En cierto sentido, todo está dicho ahí: la idea del trabajo no es en principio la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de una división de lo sensible: una imposibilidad de hacer “otra cosa”, basada en una “ausencia de tiempo”. Esta “imposibilidad” forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Plantea 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 mimético viene a perturbar esta división: es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas a la vez. Lo más importante es tal vez el correlato: el mimético da al principio “privado” del trabajo una escena pública. Constituye una escena de lo común con aquello que debería determinar el confinamiento de cada uno en su lugar. Es esta redivisión de lo sensible lo que constituye su nocividad, más aún que el peligro de los simulacros que debilitan las almas. Así pues, la práctica artística no es el exterior del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. La división democrática de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Saca al artesano de “su” lugar, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de ser en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante. El desdoblamiento mimético que se produce en el espacio teatral consagra y visualiza esta dualidad. Desde el punto de vista platónico, la exclusión del mimético va emparejada con la constitución de una comunidad en la que 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 *teknè*, lo cual quiere decir dos cosas: el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira. Deja de ser un simulacro, pero a la vez deja de ser la visibilidad desplazada del trabajo, como división de lo sensible. El imitador ya no es el ser doble al que hay que oponer la ciudad en la que cada uno hace solamente una cosa. El arte de las imitaciones puede inscribir sus jerarquías y exclusiones propias en la gran división de las artes liberales y las artes mecánicas.

El régimen estético de las artes trastorna el reparto de los espacios. No pone en cuestión simplemente el desdoblamiento mimético en favor de una inmanencia del pensamiento en la materia sensible. Pone también en cuestión el estatuto neutralizado de la *teknè*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que vuelve a plantear la división de las ocupaciones que sostiene el reparto de los ámbitos de actividad. Esta operación teórica y política es lo que se encuentra en el meollo de las Cartas sobre la educación estética del hombre de Schiller. Detrás de la definición kantiana del juicio estético como juicio sin concepto —sin sumisión del dato intuitivo a la terminación conceptual—, Schiller marca la división política que es el dilema del asunto: la división entre quienes actúan y quienes sufren; entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases silvestres, sumergidas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible. El estado “estético” de Schiller, al suspender la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva, se propone invalidar, con una idea del arte, una idea de la sociedad basada en la oposición entre quienes piensan y deciden y quienes se dedican a los trabajos materiales.

Esta suspensión del valor negativo del trabajo se convirtió en el siglo XIX en la afirmación de su valor positivo como forma misma de la efectividad común del pensamiento y de la comunidad. Esta mutación ha pasado por la transformación de la suspensión del estado estético en afirmación positiva de la voluntad estética.

El romanticismo proclama el devenir-sensible de todo pensamiento y el devenir-pensamiento de toda materialidad sensible como el objetivo mismo de la actividad del pensamiento en general. El arte vuelve a convertirse así en un símbolo del trabajo. Anticipa el objetivo —la supresión de las oposiciones— que el trabajo no está todavía en condiciones de conquistar para y por sí mismo. Pero lo hace en la medida en que es producción, identidad de un proceso de efectuación material y de una representación en sí del sentido de la comunidad. La producción se afirma como principio de una nueva división 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 el espacio-tiempo privado y oscuro del trabajo alimenticio. Producir une al acto de fabricar el de poner al día, definir una relación nueva entre el hacer y el ver. El arte anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación en sí de la comunidad. Los textos del joven Marx sobre la base del programa estético del idealismo alemán: el arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad. Y este programa inicial es lo que sirve de base al pensamiento y a la práctica de las “vanguardias” de los años 1920: suprimir el arte en tanto que actividad separada, restituirlo al trabajo, es decir, a la vida, elaborando su propio sentido.

No quiero 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, ligada a una idea de división de lo sensible. Por otra parte, es preciso pensar también en cómo el arte de los artistas se encuentra definido a partir de una doble promoción del trabajo: la promoción económica del trabajo como nombre de la actividad humana fundamental, pero también la lucha de los proletarios por sacar el trabajo de su noche —de su exclusión de la visibilidad y de la palabra comunes. Es preciso salir del esquema perezoso y absurdo que opone el culto estético del arte por el arte a la potencia ascendente del trabajo obrero. Es en su condición de trabajo donde el arte puede adoptar el carácter de actividad exclusiva. Más sagaces que los desmitificadores del siglo XX, los críticos contemporáneos de Flaubert señalan el vínculo existente entre el culto de la frase y la valorización del trabajo dicho sin frase: el esteta flaubertiano es un picapedrero. Arte y producción podrán identificarse en la época de la revolución rusa porque provienen de un mismo principio de división de lo sensible, de una misma virtud del acto que abre una visibilidad a la vez que fabrica objetos. El culto del arte supone una revalorización de las capacidades ligadas a la idea misma del trabajo. Pero de lo que se trata no es tanto del descubrimiento de la esencia de la actividad humana como de 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 que se inserten, las prácticas artísticas no constituyen una “excepción” con respecto a las otras prácticas. Representan y reconfiguran las divisiones de esas actividades.