

La ilusión de lo sensible. Tentativas sobre la “crítica de la crítica” ranciérea¹

Diego Caramés UNA-UBA

La crítica moderna nació de una lucha contra el Estado absolutista. Y ha concluido, en efecto, con un puñado de individuos repasando los libros de los demás.

Terry Eagleton, *La función de la crítica*

I. Presentación

Dentro de la lectura a contrapelo del programa estético-político de la Modernidad –tanto en su clave liberal-ilustrada como en la socialista-marxista– Jacques Rancière se ha ocupado en las últimas décadas de revisar un elemento central de aquel programa: el concepto de *crítica*. Para el ensayista francés no es esta una cuestión marginal dado que, tal y como reconoce explícitamente, se trata de un ajuste de cuentas con “la tradición de la crítica social y cultural en la que se formó mi generación” (Rancière, 2013b: 29). Asimismo, si es preciso realizar este movimiento no es meramente por una deuda de su propia biografía intelectual sino más bien porque “los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funcionan muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad” (Rancière, 2013b: 29). Comprender la persistencia de estos conceptos y procedimientos, por un lado, y mostrar la inversión de su sentido original (su impotencia política), por el otro, es el horizonte de trabajo en que encuadran los desarrollos de Rancière. El presente texto, por su parte, intentará explorar el tanto potencial heurístico como los nudos paradójales de dichos desarrollos.

Si bien es posible encontrar menciones al arte crítico o la crítica política en buena parte de la obra de Rancière, concentraremos nuestro análisis en dos importantes publicaciones de la última década: *El malestar en la estética* (cuya primera edición es de 2004), en particular, el apartado “Problemas y transformaciones del arte crítico”, y *El espectador emancipado* (publicado originalmente en 2008), especialmente el segundo capítulo, que lleva por nombre “Las desventuras del pensamiento crítico”. Como se puede leer en los nombres de esos dos segmentos, hay una sutil divergencia en ambos desarrollos: mientras que en el primero foco está puesto en la dimensión artística, en *El espectador emancipado* el arte cede importancia al pensamiento o a la reflexión ensayística (es decir, la discusión se orienta hacia distintas intervenciones intelectuales).

II. En dispositivo crítico y la crítica a la *ideología*

Según Rancière, el arte y el pensamiento gestados en la tradición crítica se estructuraron a partir de una doble tarea: la *crítica*, como forma de develamiento y denuncia de un orden de apariencias que oculta su sentido verdadero, y la *lucha emancipadora* por la construcción de nuevas formas de vida alternativas a ese orden (capitalista) esencialmente injusto. A su vez, la primera de esas tareas, la *crítica*, suponía una doble productividad: “una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad

¹ Este artículo fue presentado en el I Simposio Internacional “Lecturas sobre la modernidad estética: apariencia estética y desdiferenciación artística”, realizado los días 4, 5 y 6 de agosto de 2006 en la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

negada” (Rancière, 2013b: 32). Un *efecto epistémico* (la mostración de los sentidos verdaderos que se ocultan detrás de las apariencias más superficiales) y otro *moral* (la percepción auto-culpabilizadora). La conjunción de ambos efectos debía aguijonear –o al menos eso se esperaba– la conciencia y la voluntad del sujeto para así disponerlo al compromiso político.

Sobre este planteo, Rancière va a desplegar dos líneas de pensamiento diferentes. Una que refiere a las derivas del arte crítico –en *El malestar en la estética*–, y otra que lo hace en relación a la crítica en forma de pensamiento o ensayo –que puede leerse en *El espectador emancipado*–. Ambas, sin embargo, parten del mismo presupuesto: una toma de distancia de la ontología y de la comprensión de sujeto propias del marxismo clásico. Para decirlo rápidamente, se trata de escapar a una comprensión de lo real construida bajo la figura del “doble fondo”: una esencia (la estructura económica que ofrece la clave verdadera para acceder a la dinámica de lo social-real) y una apariencia (la superestructura donde tienen lugar los fenómenos culturales, políticos, jurídicos, que no son más que manifestaciones o realidades de segundo grado). Es precisamente la determinación causalista que supone este esquema lo que aquí se rechaza.² Contra una espacialidad de profundidades y superficies, el pensador francés desplegará una topografía extensa donde las relaciones múltiples y diversas, las formas de percepción e inteligibilidad, responden a lugares y procesos de subjetivación.

Tomar distancia de aquella ontología es, en términos epistemológicos (y también políticos) alejarse del concepto clásico de *ideología*: “lo que he podido elaborar en torno a esas cuestiones de espacio es, primero, una crítica de la noción de ideología (...) la noción de ideología en el corpus marxista, y más particularmente en el endurecimiento que había hecho de ella Althusser, era una noción eminentemente topográfica que define una incapacidad para comprender ligada a una incapacidad para ver, ella misma ligada, de una manera muy platónica, al hecho de que uno se halla en el espacio (...) Me dije: en vez de hablar en términos de visión correcta o incorrecta, hablemos de términos de lugar. No digamos la gente está ahí porque no comprende por qué está ahí. Digamos: la gente está ahí simplemente porque está ahí. El hecho de estar ahí conlleva cierto saber acerca de lo que significa estar ahí. Pero esta asignación de un lugar no tiene que ver con una estructura de ilusión” (Rancière, 2014: 86). No existe entonces un sujeto incapacitado para ver y actuar (porque aún no habría asumido su conciencia de clase, esto es, en el lenguaje marxiano-hegeliano, no sería un sujeto *para sí*, sino mero *en sí*) sino un sujeto igualmente capacitado a cualquier otro, que percibe y piensa en función de un lugar y un conjunto de prácticas y relaciones que, de verse trastocadas, modificarían esa misma configuración y el universo de experiencias posibles. Es por esto, finalmente, que hay que abandonar cualquier indagación sobre el *origen* de las cosas (por ejemplo, del conocimiento) y hay que abordar, en cambio,

² En la primera parte de la extensa conversación que mantiene con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan, publicada como *El método de la igualdad*, dice Rancière: “la cuestión de la causalidad es una cuestión de jerarquía: en la lógica causal dominante, hay un orden subterráneo que determina lo que será posible percibir y pensar. Con el armado estético de la intriga, la cuestión de lo perceptible y de lo pensable es siempre un asunto de superficie, una manera de recortar esa superficie” (2014: 50). Para reconstruir el conjunto de la argumentación, ver pp. 46-51.

escenas, a partir de las cuales pueden observarse los elementos y los modos de distribución de lo sensible en una situación determinada.³

Sobre esta diferencia de *orden teórico* respecto de la tradición crítica de las izquierdas (digamos, genéricamente, marxistas) se imprimen –en el análisis ranciéreano– diversos señalamientos de *orden histórico*. Mientras que aquella es absolutamente explícita y se lee en gran parte de sus intervenciones, el impacto de las transformaciones históricas siempre aparece sugerido implícitamente, y es preciso reconstruirlo de forma singular. Sin ser el elemento determinante, seguiremos esas distintas series de transformaciones –que no nos animaríamos a llamar *periodizaciones*– para mostrar los recorridos en los dos textos antes señalados.⁴

III. Dos abordajes sobre el estatus contemporáneo de la crítica

En *El malestar en la estética* Rancière enfatiza que la principal dificultad del *arte crítico* no responde al modo en que vincula arte y política sino que, más bien, tiene que ver con la “negociación” entre las dos lógicas estéticas propias del arte: “El arte crítico debe negociar entre la tensión que impulsa el arte hacia la ‘vida’ y aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia” (2011: 60). Estas dos lógicas responden a la paradoja constitutiva del *régimen estético del arte*, régimen que se configura alrededor de esa revolución estética que corre en paralelo a la gran revolución política moderna (la Revolución Francesa), y encuentra su momento de condensación en el temprano romanticismo alemán. Desde esta clave, su moderna *autonomía* es lo que permite al arte producir –por la vía sustractiva– experiencias radicalmente distintas a las del mundo profano-mercantil, y también le posibilita tomar motivos y elementos de la dinámica social y trabajarlos artísticamente. “El arte crítico, el arte que juega con la unión y la tensión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya un largo tiempo, ha atravesado en ambas direcciones la frontera entre el mundo propio del arte y el mundo prosaico de la mercancía” (Rancière, 2011: 63).

Dentro del régimen estético, para Rancière, hay una forma de arte privilegiada que logra combinar estas dos lógicas heterogéneas: el collage. Tanto por los materiales que utiliza como por los motivos que logra producir, el collage es el principio de una “tercera” política estética. “Antes que mezclar pinturas, periódicos, hule o mecanismos de relojería, [el collage] mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria” (Rancière, 2011: 61). A partir de acá, lo que recorre el ensayista francés son distintas formas de componer mediante la superposición de lógicas heterogéneas, hilvanando el distanciamiento crítico de Brecht, con el realismo balzaciano y

³ Para más detalles, ver: *El método de la igualdad*, pp. 86-87. También, el recientemente publicado *Aisthesis* trabaja sobre la premisa de las *escenas* y desarrolla, a partir de varias de ellas, su “contrahistoria de la ‘modernidad artística’”; la presentación de la noción de *escena* se encuentra en el Preludio (2013a: 9-16).

⁴ Esta línea de lectura, que supone enfatizar la relevancia de las determinaciones históricas –sin menoscabo del carácter contingente de esa historicidad– para comprender los análisis de Rancière, nos aleja de cualquier interpretación que pretenda leer en la obra del ensayista algún tipo de postulación ontológica (como lo hacen, de distinto modo, Reynares o Badiou, por ejemplo). Al respecto, nos parece atinado el señalamiento que realiza Martínez Olguín en las conclusiones de su artículo sobre el tema (2013: 203-204).

las imágenes dialécticas de Benjamin. “A través de este cruce de fronteras y estos intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común, pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente, la ‘tercera vía’ de una micropolítica del arte. Este proceso ha sostenido las *performances* del arte crítico y puede ayudarnos a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas” (Rancière, 2011: 65).

A lo largo de la segunda mitad del apartado “Problemas y transformaciones del arte crítico” –que venimos glosando– Rancière ejemplifica cómo se verifica en el arte contemporáneo esta política estética de mezcla de los heterogéneos.⁵ No nos interesa aquí desarrollar esos ejemplos sino destacar las consecuencias del planteo. Por un lado, las obras que trabaja, ligadas a la presentación que hilvanó anteriormente, parece mostrar una continuidad entre los aspectos *críticos* del arte del siglo XIX, las vanguardias históricas, y las producciones del arte contemporáneo. Sin embargo, por otra parte, el pensador francés no puede dejar de notar que entre los efectos que produce el fotomontaje de Martha Rosler –“Trayendo la guerra a casa”– de finales de los ’60, y aquellos otros que genera una intervención como la de Wang Du en la exposición *Ruido de fondo* (año 2000 en París), donde aparecía satirizado el matrimonio Clinton, hay una diferencia notable. Para aquel, en vez de una denuncia política, se muestra una burla del poder; “la distancia humorística, así, sustituye al choque provocador” (2011: 68). Y sin embargo, no hay indicación alguna que opere como motivo o explicación de esa transformación, esto es, que dé cuenta de la pérdida de eficacia de los dispositivos críticos que “funcionan aún, pero funcionan dando vueltas sobre sí mismos” (Rancière, 2011: 68).

En *El Espectador emancipado*, publicado en Francia cuatro años después de *El malestar en la estética*, es posible leer una clave novedosa. Allí, Rancière vuelve sobre el problema de la crítica, y trabaja nuevamente sobre el ejemplo de Martha Rosler. En este caso, lo contrapone con una fotografía de Josephine Meckseper de 2005, la cual sin ser propiamente un collage, trabaja con el impacto que produce la superposición de elementos heterogéneos: en la imagen se ve una marcha contra la guerra en Nueva York –presumiblemente contra la guerra en Medio Oriente– y, en primer plano, cantidad de basura de locales de comida rápida dejada por esos mismos manifestantes. “El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes. En Martha Rosler el conflicto debía revelar la violencia imperialista detrás de la feliz ostentación de los bienes y de las imágenes. En Josephine Meckseper la ostentación de las imágenes demuestra ser idéntico a la estructura de una realidad en la que todo es expuesto a la manera de una ostentación mercantil” (Rancière, 2013b: 34). Más allá que, como señala Rancière, en ambos casos se “quiera mostrar al espectador lo que no sabe ver”, hay un cambio evidente entre el funcionamiento de una imagen y el de la otra, una eficacia distinta: hacia finales de los años ’60 el imperialismo capitalista tiene –siquiera en el imaginario político general– un horizonte diferente que lo confronta y que puede oficiar como espacio hacia el cual orientar la práctica disidente: el bloque de los países socialistas.

⁵ No se tratan de ejemplos sueltos sino de una caracterización a partir de “cuatro figuras mayores”: el *juego*, el *inventario*, el *encuentro* y el *misterio*. (Rancière, 2011: 69).

La fotografía de Meckseper, por el contrario, denuncia más bien la imposibilidad de la denuncia, constata las paradojas del paisaje hegemónico del triunfante “capitalismo tardío”.

A lo largo de todo el capítulo Rancière oscila entre subrayar y minimizar la relevancia que supone el “fantasma del comunismo” para evaluar la eficacia de los dispositivos críticos. Al menos en un pasaje hace notar claramente la diferencia epocal: “Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer [en referencia a los ‘60] esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación. Ahora están, ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño” (Rancière, 2013b: 36). Caído ese horizonte, el dispositivo crítico queda escindido de su finalidad (la promesa emancipadora), condenado a la más crasa impotencia. Desde esta perspectiva, sólo queda abandonarse a la “melancolía de izquierda”, o al giro aristocrático –que Rancière llama “furor de derecha”–, o retirarse al cómodo cinismo.

Frente a este horizonte, la estrategia del pensador francés no se orienta a tallar sobre ese condicionamiento histórico general –digamos, la omnipresencia de la lógica del capital o, como se expresa en un texto de reciente publicación, el triunfo de “la vida de derecha”⁶– sino más bien a mostrar la necesidad de desanudar el lazo –agreguemos, que se tejió en el corazón del siglo XIX– entre la lógica *crítica* de la denuncia y la lógica *emancipadora* de la creación de espacios colectivos. En palabras de Rancière: “Lo que hay [toda vez que abandonamos la creencia en un mecanismo fatal que transforma la realidad en imagen, o en una comunidad perdida a restaurar] son simplemente *escenas* de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación” (Rancière, 2013b: 51). Lo que en *El malestar en la estética* era promovido como *transformaciones* de las operaciones críticas en las manifestaciones del arte contemporáneo, casi un lustro después –en *El espectador emancipado*– se presenta como un necesario *adiós a la crítica*. Ya no se trata de comprender ni develar nada; es deseable, en cambio, reconfigurar las coordenadas del mundo común para generar nuevos procesos de subjetivación política.

IV. Interrogantes finales

Si Rancière puede concluir su *crítica de la crítica* con la propuesta del desanudamiento de la lógica de la emancipación del dispositivo crítico es porque, previamente, ha resignificado el concepto de *emancipación*. Éste, para el ensayista francés, debe ser comprendido, antes como una “reconquista de la unidad perdida” o el alcance de “una etapa final de sociedad sin clases”, como “la ruptura de este acuerdo [de la división policial de lo sensible] entre una ‘ocupación’ y una ‘capacidad’ que significaba para los hombres la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo” (Rancière, 2013b: 46). Desanclado de la teleología marxista y del sustancialismo romántico, la emancipación social puede recuperarse como

⁶ Nos referimos al libro de Silvia Schwarzböck *Los espantos. Estética y postdictadura* (2016: 64 y ss.).

un concepto político significativo. Lo que no parece tan evidente es, operado ese desanclaje, qué tipo de construcción común es posible a partir de allí; dicho de otro modo, en qué consiste el vínculo (el lazo) que podría forjar un proceso de subjetivación colectivo.

Por otro lado, surge el interrogante acerca de la posibilidad de resignificar el concepto mismo de *crítica*. En el comienzo de la tercera parte de *El método de la igualdad* Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan interrogan a Rancière sobre la deuda que podrían tener algunos de sus planteos con la propia tradición crítica: “es cierto que en su trabajo usted se entrega con regularidad a un replanteo virulento de las posiciones de ciertos filósofos o intelectuales, a un desmontaje de los falsos problemas acerca de la democracia, por ejemplo, o sobre otras cuestiones. ¿En qué medida ese desmontaje difiere de una forma sofisticada o insinuada de desengaño?” (2014: 135 y ss.). El entrevistado responde que ese desmontaje debería ser leído más bien como *disenso*, entendido como “un desplazamiento en la visibilidad”, un desplazamiento que cualquiera puede ver, esto es, “que no presupone ninguna posición particular”.

Es clara la pretensión ranciereana de evitar cualquier jerarquización epistemológica de las formas de visibilidad e inteligibilidad y, con ella, cualquier esencialismo. Sin embargo, lo que él sí presupone es que –más allá de no depender de una capacidad especial– alguna de esas perspectivas son más *deseables* que otras. El concepto clásico de *crítica* suponía también una disquisición valorativa, una valoración que no necesariamente debería fundarse en una sustancia o capacidad a priori. ¿Cómo compatibilizar la premisa de la igualdad de las inteligencias con una forma de afirmación vaya más allá de la “colectivización de las capacidades invertidas en las escenas de disenso”, esto es, que *mueva al desprecio* de las miserias del orden tardo-capitalista? Quizás sea temprano para invocar el adiós a la crítica y aún queden algunas paradojas más por explorar.

Bibliografía

- Badiou, A. (2012). *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires, Prometeo.
- Martínez Olguín, J. J. (2013). “Entre la (filosofía) crítica y la (filosofía de la) emancipación: el problema del orden social en el pensamiento de Jacques Rancière”. *Entramados y perspectivas*, vol.3, num.3, págs. 191-205.
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis*. Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, J. (2013b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2014). *El método de la igualdad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Reynares, J. (2011). “Ontología de la distorsión. Algunas notas sobre la política en la obra de Rancière”, en: *Ontologías políticas*. (E. Biset y R. Farrán comp.). Buenos Aires, Imago Mundi.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Las cuarenta.