

Las formas de lo sensible: distinciones y controversias

Gabriel D'Iorio (UNA - UBA)

1. Premisas: reparto de lo sensible y principio de igualdad

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.¹

Jacques Rancière, *El espectador emancipado*

La perspectiva filosófica de Jacques Rancière impide ubicarlo rápidamente en alguna corriente o tradición determinante del siglo XX: no es marxista ni analítico, aunque se haya formado en el ambiente del renovado estructuralismo althusseriano de los años 60, aunque retenga el gesto clarificador de quienes cultivan el “análisis filosófico”; tampoco es un fenomenólogo ni un hermeneuta, aunque permanezca cerca de las cosas mismas y no deje de moverse en el amplio terreno de la interpretación textual. ¿Es Rancière un filósofo **postestructuralista**? Es una lectura posible, pero no avanzamos demasiado al ubicarlo en la amplia familia de los pensadores *post*. Para precisar un poco más en qué consiste su trabajo deberíamos, por un lado, tomar con cautela aquello que el propio Rancière dice de sí mismo cuando afirma no tener una ontología de base para sus investigaciones; por el otro, advertir aquello que se puede entrever cuando nos asomamos a su obra: un tipo de materialismo que se deduce de dos ideas-fuerza.

La **primera idea** remite a la idea de **reparto de lo sensible**, que resulta clave para pensar el orden de distribución de los cuerpos en la comunidad. Lo común es para Rancière un común dividido que se revela como tal en los momentos de aparición de la política.² Hay *communitas* sí, pero con partes que forman parte y partes que no tienen parte. Ni individuos solitarios ni comunidad sustancial, lo que tenemos ante nosotros es un orden sensible de apariciones aleatorias hecho al mismo tiempo de jerarquías instituidas, normas de circulación, distribución y sujeción –orden policial, dirá foucaultianamente en más de un texto el propio Rancière–. La **segunda idea** es la de la **igualdad de las inteligencias**, entendida no como objetivo a lograr entre los seres humanos sino como principio a verificar en prácticas situadas. Como dice Rancière en **El maestro ignorante**, se trata de una rara igualdad: ni ideal ni real, sólo puede verificarse a partir de actos concretos que realizan los individuos en la comunidad, actos de subjetivación igualitaria y, a la vez, diferencial, que ponen en entredicho –al menos parcialmente– la asignación reglada de los lugares sociales.³

Estas ideas que parecen orientar deducciones propias de la política sirven –con las aclaraciones del caso– para comprender alteraciones específicas de la comunidad de las artes. Y se relacionan, además, de diversas maneras, por cuanto la trama sensible que configura las condiciones de aparición de objetos y sujetos, de las palabras y las cosas, no deja de estar acechada por el principio igualitario que, en la verificación de su potencia desplaza los cuerpos de un lugar a otro, y en ese desplazamiento produce alteraciones de todo tipo. Una de las

apuestas de Rancière consiste justamente en pensar las formas de inteligibilidad de ese orden sensible, de los modos de ocultar sin ocultar, de mostrar lo que se cuenta y, a la vez, lo que no es contado (o no es significado en las múltiples significaciones vinculadas a la cadena de significantes).⁴ Frente a este y otros problemas, Rancière propone una filosofía que tiene la virtud y también la dificultad de articular categorías que parecen propias de la política con cualidades atribuibles a la experiencia artística, y cuestiones específicas del mundo del arte con rasgos reconocibles de la vida política. En este sentido, el trabajo de elucidación sobre las formas de lo sensible que se cristalizan en ambos campos –el político y el artístico– exige el constante movimiento de uno a otro.

En la cita con la que abrimos esta ponencia, Rancière afirma que “arte y política se sostienen una a la otra como **formas de disenso**”, como actividades reconfiguradoras del orden sensible. Las formas del disenso se sostienen, a su vez, en la fuerza de subjetivación artística y política que resulta ser el complemento de las ideas de igualdad y de reparto de lo sensible. Pero además, una caracterización adecuada de estas formas disensuales exige abordar la pregunta por la estética, que en la filosofía de Rancière se transforma en la pregunta por el malestar en la estética. Ahora bien: ¿en qué consisten este malestar?

2. Estéticas del malestar: el problema de la naturaleza humana

La estética es el pensamiento del nuevo desorden⁵
Jacques Rancière, *El malestar en la estética*

Para Rancière el término *aisthesis* no designa un arte o una política: designa, más bien:

el modo de experiencia conforme al cual desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la ‘recepción’ de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte.⁶

Estas condiciones de posibilidad que se expresan en el término *aisthesis* remiten a lo que Rancière llama un **régimen de identificación de las artes** específico: el régimen estético, que opone tanto al régimen representativo como al régimen ético. Pero antes de hacer mención a las cualidades específicas de cada régimen, quisiéramos situar una discusión que quizás permita entender esta distinción como una respuesta a los problemas derivados de la interpretación de la modernidad estética.

En **El malestar en la estética**, Rancière traza un breve panorama de las controversias que se fueron articulando desde los años 80 en torno de la estética filosófica como discurso interpretativo de las artes. En esta lectura Rancière arma dos series: en la primera relaciona la denuncia sociológica de Bourdieu al núcleo *ideológico-clasista* del juicio del gusto desinteresado con las críticas de los historiadores del arte anglosajones a las ilusiones del arte y a las proclamas modernistas que no señalaron con énfasis las restricciones materiales que estaban a la base de toda práctica artística;⁷ en la segunda serie, que va de Schaeffer a Badiou pasando por Lyotard, la estética se ha vuelto el discurso que impide el cara a cara del espectador con los objetos del arte. Bien porque la estética filosófica se confunde con una doctrina específica que habla del arte (Schaeffer), bien porque no da cuenta del arte como un procedimiento genérico ligado a la producción de verdades (Badiou), bien porque no asume la primacía del 'Otro Soberano' que impone condiciones a toda representación artística (Lyotard), la estética parece ser el nombre de una disciplina polémica.

Tal como advierte Rancière, estas dos series tienen en común la denuncia de la estética: sea como operación ideológica o como discurso doctrinario, la estética no pasa de estar sospechada de ser confusa. Para el autor de **Aisthesis**, por el contrario, es justamente dicha confusión la que permite identificar ciertos objetos, modos de experiencia y formas de pensamiento como relativos al arte.⁸ Pero detengámonos en uno de los ejemplos de la segunda serie que propone Rancière en la "Introducción" a **El malestar...** para establecer con más claridad el tópico de la polémica. Junto al **Pequeño manual de inestética** de Badiou, Rancière coloca **Adiós a la estética** de Jean-Marie Schaeffer. Estos dos textos parecen muy distintos entre sí, y, a priori, no dudaríamos en ubicarlos en tradiciones filosóficas opuestas:

Jean-Marie Schaeffer se apoya en la tradición analítica para oponer el análisis concreto de las actitudes estéticas a los errabundos caminos de la estética especulativa. Ésta habría sustituido el estudio de las conductas estéticas y de las prácticas artísticas por un concepto romántico del absoluto del arte, a fin de resolver el falso problema que la atormentaba: la reconciliación de lo inteligible y de lo sensible. Alain Badiou, en cambio, parte de principios opuestos. Es en nombre de la Idea platónica, de la que las obras de arte son los acontecimientos, que rechaza una estética que somete la verdad a una (anti)filosofía comprometida con la celebración romántica de una verdad sensible del poema.

Sin embargo, afirma Rancière, "el platonismo de uno y el antiplatonismo de otro coinciden en denunciar en la estética un pensamiento" que mezcla... "el pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte."⁹ En este punto, nos interesa la perspectiva de Schaeffer porque es el que denuncia, dice Rancière, "la confusión romántica que hay en nosotros mostrando la independencia de las conductas estéticas respecto de las obras de arte y de los juicios que ellas suscitan."¹⁰ Es preciso subrayar ese "nosotros" que utiliza Rancière para involucrarse en la crítica de Schaeffer, porque justamente de eso se trata aquí: de una disputa intelectual por la interpretación de la relación entre la estética y las artes.

En esta disputa Schaeffer denuncia la confusión romántica –que se corona con el triunfo de la “doctrina estética”– porque la considera responsable de una identificación entre lo estético y lo artístico cuyas consecuencias negativas perduran en las investigaciones relativas a la estética y en las vinculadas a la historia del arte.¹¹ Según este filósofo la identificación de arte y estética impidió, por un lado, reconocer “la autonomía de la función estética”, que trasciende la recepción de las obras de arte e implica a menudo un comportamiento tan activo como el proceso creativo del artista; y, por el otro, oscureció la comprensión de la independencia lógica de la noción de obra de arte de la llamada función estética.¹²

El sostén de esta distinción, crucial en Schaeffer, remite a conocimientos de otros campos: en el caso de la **relación estética** Schaeffer vincula el trabajo filosófico a una perspectiva naturalista, etiológica y antropológica (que le permite disolver “dicotomías maniqueas” tales como gen vs entorno, naturaleza vs cultura, universalidad vs singularidad en las que se basa la conceptualización dominante de las teorías estéticas y una larga herencia de la metafísica occidental).¹³ En el plano del **arte**, propone una ampliación de la noción de **obra de arte** “más allá de la época y de la esfera cultural en la que vio la luz por primera vez”, de modo tal que, en lugar de limitarla al Renacimiento y a la modernidad, sirva para “comprender rasgos constituyentes de una práctica humana”.¹⁴ Como se desprende de la lectura de su texto, a partir de esta amplitud de miras, Schaeffer intenta trazar otro tipo de vínculo entre el comportamiento estético y la creación artística, aunque sin desconocer, desde luego, la importancia de la *intención estética* en la concepción misma de la obra de arte.

Rancière no toma directamente estos argumentos para efectuar su crítica. Se concentra más bien en el comienzo del primer capítulo de **Adiós a la estética**, en el que Schaeffer utiliza “un pequeño pasaje de la *Vida de Henry Brulard* en el que Stendhal evoca los primeros ruidos - insignificantes- que lo marcaron en la infancia: las campanas de una iglesia, una bomba de agua, la flauta de un vecino” y compara esos recuerdos con los del escritor chino Shen Fu, que evoca “las montañas que de niño veía en las toperas a ras del suelo.” En ambos casos, subraya Rancière, lo que hace Schaeffer es describir testimonios de ‘actitudes estéticas’ idénticas en diferentes culturas y que no tienen por objeto, necesariamente, obras de arte.¹⁵ El argumento general de Schaeffer en el que se inscriben estos ejemplos es claro y tiene dos objetivos: por un lado, mostrar que el comportamiento estético trasciende a la contemplación de las obras de arte, y, por el otro, subrayar que para hablar de actitudes estéticas es *necesario* que el placer (o displacer) provocado por el objeto de afectación regule la actividad de discernimiento y que el origen de la satisfacción (o la insatisfacción) sea la actividad cognitiva.¹⁶ En este sentido, el objeto de la relación estética puede ser el sonido de una campana, de una bomba de agua, o la observación de insectos en una topera. Pero también una obra de arte. Lo que tenemos que saber es que sólo estaremos ante una relación propiamente estética si hay placer (o displacer) vinculado a una cierta actividad cognitiva. Nada muy alejado de lo que ya advirtió Kant en la **Crítica del juicio**.

Justamente este movimiento argumentativo que resulta tan nítido en Schaeffer, es leído a contrapelo por Rancière, para quien es fácil ver en esos ejemplos “todo lo contrario”. Lo que está sucediendo es entonces otra cosa:

al participar de la invención de un género literario que diluye las fronteras -la vida del artista como obra-, Stendhal pone en su lugar aquello que está llamado a ser la forma ejemplar de la nueva narración novelesca: la yuxtaposición de micro-acontecimientos sensibles cuya resonancia, a través de los estratos de tiempo, se opone al viejo encadenamiento de actos voluntarios y sus efectos deseados e indeseados. Lejos de demostrar la independencia de las actitudes estéticas respecto de las obras de arte, esto da prueba de un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria.¹⁷

Todo lo cual parece ser cierto si se rechaza la hipótesis de una naturaleza humana común que sostiene en buena medida los argumentos de **Adiós a la estética**. He aquí una cuestión medular del planteo rancieriano que se patentiza a contraluz de la propuesta de Schaeffer: no se trata de homologías genéticas ni culturales, se trata más bien de un tipo específico de relación en la cual eso que llamamos **naturaleza humana** aparece, bien como garantía presupuesta de unidad representativa, bien como figura de la falta o del anhelo, bien como instancia a verificar en el juego de las inteligencias, pero nunca desprendida de ciertas formas de lo sensible-inteligible que hacen posible su aparición. Para Rancière la fuerza de esa aparición le debe menos a la evolución de las ciencias naturales, que a las alteraciones inmanentes a un orden sensible y a las condiciones históricas de posibilidad que anudan formas de ver, decir y pensar.

3. Los regímenes de identificación como regímenes de aparición

La noción de modernidad estética recubre, sin darle ningún concepto, la singularidad de un régimen particular de las artes, es decir, de un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras.

Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*

Crítico como Schaeffer de los dualismos ontológicos, pero sin ceder al naturalismo,¹⁸ el programa estético filosófico de Rancière vincula la naturaleza humana a tres regímenes de identificación: el régimen ético, el representativo y el estético. Si el primero hace del valor de verdad de las imágenes –y sus efectos sobre los individuos y la comunidad– su fundamento, el segundo gira en torno de la *mimesis* y la producción de formas expresivas convenientes a la representación de lo real. En efecto, la *mimesis*, es lo que distingue el saber hacer del artista del saber del artesano, y son sus leyes las que definen en las bellas artes “una relación reglamentada entre una **forma de hacer** -una *poiesis*- y una **forma de ser** -una *aisthesis*- que se ve afectada por ella.” Esta relación tiene un garante: justamente, una cierta idea de naturaleza humana. Esa misma idea y su fuerza articuladora son afectadas con la irrupción del tercer régimen de identificación de las artes.¹⁹ Porque en Rancière no sólo hay litigio en torno

al reparto de lo sensible. También lo hay entre regímenes de identificación, a partir del “momento en que el arte sustituye con su singular al plural de las bellas artes y evoca, para pensarlo, un discurso que se llamará ‘estético’”. Es por ello que la estética, más que una disciplina filosófica, es el discurso que anuncia “la ruptura de la relación tripartita que garantizaba el orden de las bellas artes” y se espeja, a su vez, con una idea de arte en singular. Y en eso, nos animamos a decir, Rancière coincide con Schaeffer: la ruptura de la relación entre *poiesis*, *mimesis* y *aisthesis* abre un momento de desorden. Pero allí donde Schaeffer ve una confusión a superar a partir del retorno a un Kant despojado de toda lectura romántica, Rancière lee los rasgos de una revolución, **la revolución estética**:

El fin de la *mimesis* no es el fin de la figuración: es el fin de la legislación mimética que armonizaba entre sí a la naturaleza productiva y a la naturaleza sensible. Las musas ceden su lugar a la música, o sea, a la relación sin mediaciones entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible que es también la relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad.... La *poiesis* y la *aisthesis*, de aquí en más, se relacionan inmediatamente una con otra. Pero se relacionan en la separación misma de sus razones. La única naturaleza humana que las armoniza es una naturaleza perdida o una humanidad por venir. De Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, el discurso estético no tendrá otro objeto que la idea de esa **relación discordante**. Y lo que se dispondrá a enunciar, entonces, no es la fantasía de mentes especulativas: es el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas artísticas.

Se trata entonces de un nuevo régimen, el régimen estético del arte, cuyas cualidades fundamentales, la suspensión de jerarquías de valor y la concordancia discordante, entrarán en abierto litigio con las correspondencias estrictas del régimen representativo.²⁰

Nota a pie sobre Schiller. Esta concordancia discordante, no anuncia la fantasía de mentes especulativas, subraya Rancière, sino un tipo de régimen que tiene en Schiller el autor de su manifiesto insuperable. Tal como leemos en **El arte de la edad moderna**, no es casual que Schaeffer observe en la interpretación que hace Schiller de Kant uno de los equívocos que abonaron el terreno de la confusión entre estética y arte.²¹ Por el contrario, Schiller es para Rancière la llave de algo mayor: la posibilidad de leer la suspensión estética de lo activo y lo pasivo como suspensión de jerarquías. Suspensión que supone una traducción política del libre juego entre facultades, porque alude a una capacidad de la humanidad, a una capacidad de cualquiera para moverse de un mundo a otro, para alterar estéticamente, es decir, políticamente, las formas que adquiere el reparto de lo sensible.²²

NOTAS a pie

¹ RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Bs As, Manantial, pág. 65.

² Rancièr llama reparto de lo sensible “a ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y ciertas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en que un común se presta a participación y donde unos y otros son parte de reparto” RANCIÈRE, J., *El reparto de lo sensible*, Bs As, Prometeo, 2014, pág. 19.

³ RANCIÈRE, J., *El maestro ignorante*, Bs As, El zorzal, 2007.

⁴ Lo que no cuenta, o no es significado, no es pasible de cuento, relato, narración, curación, discurso, existencia. El problema de toda cuenta comunitaria es el de los in-contados.

⁵ RANCIÈRE, J., *El malestar en la estética*, Bs As, CI, 2011, pág. 23.

⁶ RANCIÈRE, J., *Aisthesis*, Bs As, Manantial, 2013, págs. 9-10.

⁷ También habría que sumar aquí la denuncia del compromiso de las vanguardias artísticas con las utopías totalitarias del siglo XX y junto a estas denuncias el saludo del advenimiento del arte *post* como “superación” de dichas utopías. Ver RANCIÈRE, J., *El malestar...*, pág. 10.

⁸ RANCIÈRE, J., op.cit., pág. 13. De ahí que, advierte Rancièr, “deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad.”

⁹ *Ibidem*, pág. 11.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 13.

¹¹ SHAEFFER, J-M., *Adiós a la estética*, Madrid, Visor, 2000, pág. 69-70 y siguientes.

¹² SHAEFFER, J-M., op.cit. pág. 71.

¹³ *Ibidem*, págs. 61-69. El argumento de Schaeffer reconoce los aportes de la genética, la psicología experimental, la etiología, la antropología cultural, y propone una perspectiva naturalista y transcultural de los hechos humanos, perspectiva que fundamenta en homologías filogenéticas, homologías de tradición o analogías evolutivas. Es uno de los postulados básicos de la filosofía de Schaeffer permanecer muy cerca de las producciones científicas que puedan brindar información cognitivamente relevante de las experiencias humanas. Es desde ahí que piensa la relación estética. No es el caso, claro está, de Rancièr, porque el principio de igualdad funciona como principio a verificar y lo único que se presupone es que no hay en la naturaleza nada que nos haga necesariamente “desiguales”.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 74-76.

¹⁵ RANCIÈRE, J., *El malestar...*, pág. 13.

¹⁶ Cfr. SHAEFFER, J-M., pág. 37.

¹⁷ RANCIÈRE, J., *El malestar...*, pág. 14.

¹⁸ Con todo, es preciso pensar con mayor radicalidad esta diferencia a la luz de los argumentos de Schaeffer respecto de la relación entre naturaleza y cultura, naturaleza e historia. Ver al respecto: *El fin de la excepción humana*, México, FEC, 2009, sobre todo Cap. I y IV.

¹⁹ Entre las muchas maneras de aproximarse a las cualidades del régimen representativo es en ésta que alude a la naturaleza humana del modo más nítido. En *El reparto de lo sensible* acentúa otro rasgo, el que 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.” Cfr. RANCIÈRE, J., *El reparto de lo sensible...*, págs. 34-35.

²⁰ RANCIÈRE, J., *El malestar en la estética*, págs. 16-17.

²¹ SHAEFFER, J-M., *El arte de la edad moderna*, Monte Ávila, 1999, págs. 65-80.

²² RANCIÈRE, J., *El método de la igualdad*, Bs As, Nueva Visión, págs. 109 y siguientes.