

Arte y democracia. La práctica artística como praxis política de distribución estética: hacia un abordaje posmarxista y posestructuralista de los fenómenos socio-culturales

Ana Contursi¹

Resumen:

Las encrucijadas en que el pensamiento estructuralista ha dejado a los sujetos en la contemporaneidad, desde un punto de vista teórico, son redes estructurales resquebrajadas, resquebrajables. La mirada hacia el funcionamiento social como “orden” es por demás sugestiva e indica quizás la punta de una serie de presupuestos que poco deja lugar a la posibilidad de transformación del statu quo.

Los discursos sobre la dialéctica de la dominación y el poder, la hegemonía y la subalternidad, constituyen a veces brillantes descripciones y explicaciones de la vida social y de sus desarrollos históricos y han impulsado luchas valiosas en los últimos dos siglos; sin embargo, la conformación clásica de esos discursos sobre el sustrato de la perspectiva marxista-materialista ha implicado muchas veces la visualización del “orden social” como un sistema cuya lógica escapa a la capacidad de acción de los sujetos y, desde allí, la sociedad es asumida como una estructura viva que emana determinaciones sin fin de manera espontánea de acuerdo a las condiciones materiales o simbólicas de los sujetos que la conforman.

Es en este marco de apreciaciones que aparece relevante y potente otra mirada; una perspectiva cuya voluntad es vislumbrar una fuga en la estructura irremediable. Las reflexiones de Castoriadis y Rancière acerca de las posibilidades de emancipación de los sujetos a partir de desarrollos culturales y estéticos basados en la igualdad cobran verdadero vigor, así como el reconocimiento del reduccionismo que implica la separación teórica entre práctica artística y práctica política, tanto desde la perspectiva que proclama la autonomía del arte como desde la que asume la exclusividad política de las prácticas que se definen como “críticas” o “sociales”.

Palabras clave: creación - transformación - política estética – igualdad – capacidades -

¹ Estudiante de grado de las carreras de Historia de las Artes Visuales y Artes Plásticas, Ayudante-adscripta de la cátedra Epistemología de las Artes y colaboradora del Proyecto de Investigación CeCyT “La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo”, director Prof. Daniel Sánchez, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
Correo electrónico: ana_contursi@yahoo.com.ar

Arte y democracia. La práctica artística como praxis política de distribución estética: hacia un abordaje posmarxista y posestructuralista de los fenómenos socio-culturales²

Postmaterialismo, postidealismo: la lucidez de Castoriadis

Uno de los descubrimientos más relevantes y originales que ha llevado a cabo el pensamiento de Castoriadis ha sido el de *la continuidad histórica de un equívoco social* que se constituyó como la base de la tergiversación de las características sustanciales del hacer humano e histórico. La *atribución de los motores del funcionamiento socio-histórico a factores extra-sociales*, externos al real devenir, cambio y desarrollo de las sociedades, ha sido el error fatal de todas las filosofías idealistas, de todas las *ontologías tradicionales de la determinación*, dentro de las cuales el autor incluye la concepción marxista-materialista de la historia y el desarrollo social. Dios, La Naturaleza, La Razón o La Historia serán las diferentes versiones de las fuentes de realidad, de la realidad concreta e histórica de las sociedades. Leyes absolutas, predeterminadas y externas a los sujetos serán erigidas como la verdad y la sustancia del desarrollo humano y de sus transformaciones. Dirá Castoriadis (1993: p.8) al respecto, en una breve enunciación de sus conceptos claves y generadores:

“Las ideas que habían sido ya despejadas y formuladas (*por él*) de la historia como creación *ex nihilo*, de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de lo imaginario social, de la institución de la sociedad como propia obra, de lo social histórico como modo de ser desconocido por el pensamiento heredado.”³

Lo que el filósofo detecta aquí es el ocultamiento sistemático, o el desconocimiento, pues concedamos a la cuestión el beneficio de la duda, de lo que para él es la clave de la humanidad, es decir, la capacidad de creación, de autocreación y de autoinstitución, capacidad descubierta por la cultura de la Grecia clásica y democrática, al margen de las limitaciones atribuibles a esa cultura⁴. Ese ocultamiento o desconocimiento es el que ha llevado al afianzamiento histórico de la convicción de que todo lo que existe, de que todo el sentido del mundo, de este mundo, es el de ser *imagen de otra cosa*. A esta perspectiva Castoriadis la identificará con la mirada *heterónoma*, en el sentido de que *lo que es* se define desde afuera: la ley será siempre así impuesta desde el exterior. Sin embargo, la tesis

² El presente trabajo constituye el primer acercamiento y avance de una investigación más extensa que se propone, a partir de la revisión de los marcos teóricos contrapuestos y de la configuración de un nuevo marco teórico acorde, un abordaje de las políticas de las artes y sus configuraciones estéticas durante la década de los 90s, en el marco de las relaciones entre la implantación socio-cultural y económica del modelo neoliberal y los desarrollos artísticos durante el período. Las nociones de *posestructuralismo* y *posmarxismo* responden ambas no solo a un criterio metodológico, sino político *con implicancias metodológicas*. En el cuerpo del trabajo se irán abordando las concepciones y presupuestos que impugnamos tanto del estructuralismo como del marxismo. Ambas corrientes comparten, en muchos casos, los mismos principios ligados, podríamos decir, al desarrollo del pensamiento crítico durante el siglo xx y a lo que este toma de la historia filosófica y política desde la antigüedad.

³ El paréntesis es mío.

⁴ El hecho de que la Grecia en la que surgen la filosofía, la democracia y la política tal y como las conocemos hoy en día haya sido una sociedad esclavista no quita el valor de aquellos descubrimientos y sus potencialidades de base.

central de nuestro autor desanda la heteronomía, la relativiza y restituye la *autonomía política* de la sociedad como un todo auto-instituido:

“Hay pues una *unidad* en la institución total de la sociedad; considerándola más atentamente, comprobamos que esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma* de las *significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan” (2005: p. 68).

La noción de *lo imaginario* en este autor difiere por completo de la imaginación entendida como generación de imágenes desligadas de lo real; por el contrario, la *imaginación* en Castoriadis será *radical*, es decir, será el *origen ex – nihilo*, de la nada, *de toda significación social*. Cabe aquí la aclaración del sentido particular que la expresión *ex – nihilo* tiene para este autor, ya que no se trata de una negación del peso de lo histórico, del valor de la tradición o del pasado y la memoria. Se trata de la brillante y sencilla idea de que cada configuración social es tal y como es, dentro de una cantidad indefinida de posibilidades, por elección, por creación. Cada tejido social realiza una configuración original de su forma a partir de un sustrato histórico que no es determinante y, por ello, la creación es vista como *prístina*, de la nada. El énfasis que intenta darle Castoriadis a este aspecto de su análisis lo lleva utilizar aquella expresión que promueve el debate. La significación social, el magma de los sentidos que sostienen una particular configuración socio histórica, es, entonces, *arbitrario*, no se funda en una razón externa, aunque la ontología heredada así lo haya aparentado:

“Los intentos tendientes a hacer *derivar* las formas sociales de *condiciones físicas*, de *antecedentes*, o de características permanentes del hombre fracasan regularmente, y lo que es peor aún, carecen de sentido. (...). No solo esta lógica y esta ontología no pueden ver en la creación sino una palabra, y una palabra torpe (salvo en un contexto teológico (...)), sino que se ven irremisiblemente impulsadas a preguntar ¿creación por quién? Pero la creación, como obra de lo imaginario social, de la sociedad instituyente, es el modo de ser de lo histórico social, modo en virtud del cual ese campo *es*. La sociedad es autocreación que se despliega como historia.”(Ibídem, p. 73)

Vemos entonces una concepción de la historia y de la transformación cultural diferente a la que solemos leer o escuchar tradicionalmente, tanto desde las perspectivas conservadoras como desde el marxismo. El cambio de las formas sociales se da *por creación*, por lo tanto no puede ser explicado, en el sentido de la atribución de razones exteriores que lo impulsen, o de la derivación de significaciones a partir de no significaciones, ya que estas mismas son creadas. Entonces, la conformación de formas sociales particulares no es una cuestión lógica, si bien al interior de cada forma sí se instituye el sistema de significaciones que dará la pauta de desarrollo de esa formación particular. El cambio puede ser solamente dilucidado.

Para otorgar asidero a esta red de conceptualizaciones, Castoriadis se preguntará cuál es el origen de esta forma de ver a la que él suscribe, y encontrará la ruptura inicial, que dará lugar a la tradición del pensamiento occidental en la que nuestra cultura se inscribe, en la Antigua Grecia, ruptura que será retomada en el renacimiento europeo, luego

de un período de negación durante el denominado medioevo.⁵ Esa ruptura será la de la creación de la *autonomía*, en el sentido de una apertura que permitirá al hombre el cuestionamiento de su propia institución, de su propia representación del mundo y de sus significaciones imaginarias sociales. La democracia y la filosofía serán los marcos en los que esta ruptura se hará posible, *abriendo el cerco de la sociedad instituida*, para la posibilidad de la puesta en tela de juicio de toda realidad dada, y de sus fundamentos. Estamos ante el surgimiento del pensamiento político-deliberativo (Ibídem, p. 77). Este será la creación social que permitirá el despliegue de las responsabilidades políticas y del desarrollo social autoconsciente, bases de la emancipación y la autonomía de los sujetos en sociedad.

El funcionamiento social para Castoriadis: la dialéctica entre el “histórico social” y el “histórico psíquico”. Impugnaciones a la formalización de la cultura.

El pensamiento de Castoriadis partirá de una crítica al estructuralismo, justamente por aquel olvido del sujeto en relación al funcionamiento y a los entramados sociales en sus configuraciones decisivas. Este filósofo propondrá una serie de categorías que permitirán una lectura de la vida social y de los fenómenos humanos más esperanzadora que las miradas, por ejemplo, de un Foucault o de un Bourdieu (centradas, respectivamente, en los mecanismos de control de la sociedad disciplinaria y el fenómeno del poder⁶ o en las lógicas de la jerarquización y la competencia material-simbólica permanentes). Nos encontraremos entonces con la noción de *heteronomía*, que vendrá a describir aquellos mecanismos de dominación externa, de control, de opresión, de condicionamiento, de homogeneización, etc., que son aplicados al individuo en el proceso de socialización y que restringen su libertad y autonomía. Pero el filósofo psicoanalista no se encargará de profundizar en estos mecanismos que forman parte de lo que él llama la *dimensión conjuntista-identitaria* del hombre, la que conforma la trama del *histórico social*, (y aquí tenemos otras dos categorías nuevas e interesantes), cuya lógica binaria y acabada responde a la teoría general de los conjuntos, en la que lo diferente queda fuera del grupo, lo igual dentro, un conjunto tiene tal propiedad o no la tiene, etc. Y aquí lo importante: el hombre en tanto ser antropológico está conformado o atravesado por dos dimensiones diferentes e incluso antagónicas, pero ambas necesarias para su existencia en tanto hombre: una será esa conjuntista-identitaria vinculada a la socialización y a la vida con otros, pero otra será la dimensión psíquica, cuyas características y funcionamiento serán radicalmente diferentes, y cuyo devenir constituirá el *histórico psíquico*⁷; la psiquis del hombre es el sitio del deseo

⁵ Es pertinente atender al lugar en el que nos ubica esta afirmación, ya que pareciera resucitar la vieja noción de la Edad Media como edad oscura o como impasse improductivo entre la época clásica y el renacimiento moderno de la Antigüedad. Aclaremos que Castoriadis no se dedica exhaustivamente al análisis del pensamiento medieval, pero atribuye a esa época histórica la tendencia general a la negación de la capacidad creativa del hombre a favor de la creación divina, lo que indicaría cierto retroceso respecto del surgimiento de la democracia y la filosofía en Grecia.

⁶ Cabe aclarar que nos referimos a una parcialidad de la labor teórica de Foucault, sin haber abordado la que se considera su tercera fase de producción teórica, que es la que contempla el fenómeno de la biopolítica y las potencias contra-conductuales de los sujetos. Los puntos de contacto entre este y Castoriadis desde una perspectiva psicoanalítica serán tema de un futuro trabajo.

⁷ Nociones extraídas del video documental *Grandes Pensadores del siglo XX*, “Cornelius Castoriadis”, por Ricardo Forster, para Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la Nación, 2009. Es importante esta distinción entre dos dimensiones de la Historia para el autor, ya que responde a la misma distinción realizada sobre los seres humanos: una se vincula a los procesos sociales (la trama de la historia a la que estamos

irracional, de la institución imaginaria del sentido, es el lugar de la creación primera, de la creación ex – nihilo. Castoriadis utiliza estas nociones para explicar el por qué de las cosas tal cual son, de las diferencias entre sociedades contemporáneas y entre diversas formas culturales históricas, etc., y será aquí donde él ubicará la “creación humana” de los *signos de institución social*, es decir, los valores, las normas, los lenguajes, religiones, ciencias, instituciones y todo lo que Foucault (1979 [1969]) define mediante una idea general de los discursos, inscriptos en campos de saber y en tensión y lucha por el poder, es decir, a través de su noción de *formaciones discursivas*, y que Bourdieu (1990 [1984]) explicará y reducirá mediante su omni-noción de *campo*. Dice el sociólogo al respecto, sugestivamente:

“En términos analíticos, un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)” (Bourdieu, 1993)

Se hace preciso contrastar esta primacía y primeridad de la institución-campo sobre el individuo con la idea de Castoriadis de que hay una creación social primera de esa institucionalidad, y que la lógica de la competencia y la jerarquización son también creaciones, antagónicas respecto de otras creaciones como la democracia, la política y la filosofía en su versión originaria griega. La idea del campo como “sistema independiente” respecto de quienes lo han “definido” es una incongruencia lógica, ya que subyace en él un conjunto de significaciones imaginarias arbitrariamente surgidas y seleccionadas socialmente que le han dado su forma, su *ethos*, su sentido y naturaleza. Esto implica que el campo ha sido construido, constituido, instituido y creado por la sociedad, como la sociedad misma, y por tanto, es plausible de transformación, cambio y revolución, no solo en cuanto a las “posiciones”, sino también entrando de lleno en su lógica más vital. Sobre esta evidencia antropológica se alza la “lógica de la igualdad” que propone Rancière y que veremos más adelante; lógica que echa por tierra las determinaciones asumidas como inamovibles y ajenas a la subjetivación política por parte Bourdieu, como por ejemplo cuando afirma:

“Una tercera propiedad general de los campos es el hecho de que son sistemas de relaciones independientes de las poblaciones que definen esas relaciones. Cuando hablo de campo intelectual, sé muy bien que, dentro de él, voy a encontrar «partículas» (simulemos por un momento que se trata de un campo físico) que están bajo el imperio de fuerzas de atracción, de repulsión, etc., como en un campo magnético. Hablar de campo es acordar la primacía de ese sistema de relaciones objetivas sobre las partículas. Se podría, retomando la fórmula de un físico alemán, decir

habitados es la realizada por los “individuos” socializados), la otra a los procesos psíquicos, autónomos en cierto sentido, que escapan a la socialización y se resisten a sus determinaciones, lo que les posibilita la creación de nuevas realidades. A esto se refiere el autor con los conceptos de *histórico-social* e *histórico-psíquico*.

que el individuo es, como el electrón, un *Ausgeburtsfeld*, una emanación del campo.” (Ibídem)

La idea del individuo como simple emanación del campo choca de frente con el planteo que venimos postulando. Ahora bien, por su parte, Foucault (1984 [1966]) atribuye el surgimiento de estos campos y modos de saber que definen objetos comunes y métodos para su abordaje al establecimiento histórico de nuevas formas de positividad discursiva, a nuevas maneras de configurar las empiricidades, nuestras experiencias, miradas y conocimientos sobre el mundo, la vida, etc., pero, aunque explica el cómo, nunca explica el por qué (cfr. óp. cit.: 245, 247 y 247). Bourdieu asume estas formas como emanaciones de la lógica particular de cada campo, en sus formas de capital y habitus, y se detiene en el detalle de que, aunque plausibles de ser modificadas ciertas condiciones y reglas dadas, no se puede escapar del mecanismo competitivo y dialéctico de la lucha entre quien domina (capaz de cambiar o reproducir reglas) y quien es dominado (solo “capaz” cuando pasa al lugar privilegiado del dominante, quien detenta el poder, material o simbólico). Este esquematismo objetivante es a lo que alude García Canclini en su prólogo a *La sociología de la cultura* cuando dice, parafraseando a Bourdieu:

“Mientras la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se caracteriza “por el poder de poner la necesidad económica a distancia”, las clases populares se rigen por una “estética pragmática y funcionalista”. Rehusan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales, de todo arte por el arte. (...) su rechazo de la ostentación corresponde a la escasez de sus recursos económicos, pero también a la distribución desigual de los recursos simbólicos: una formación que los excluye de “la sofisticación” de los hábitos de consumo los lleva a reconocer con resignación que carecen de aquello que hace a los otros “superiores”. (...) Pertenecer a las clases populares equivaldría a “renunciar a los beneficios simbólicos” y reducir las prácticas y los objetos a su función utilitaria” (Bourdieu, 1990 [1984]: 21 y 22).

El acento en el carácter impersonal del funcionamiento de esas lógicas y mecanismos sociales es patente. Y es allí donde Bourdieu se ha olvidado de aquella dimensión psíquica, característicamente humana, de la creación, de la libre imaginación. La sobreestimación marxista del polo macro-social, en sus formas de estructura, clase, aparatos ideológicos, etc., lleva en muchos casos a deducir de las determinaciones lo que ocurre en la recepción y experiencia cultural de las masas. La teoría del reflejo es la culminación de este posicionamiento teórico que fatalmente conduce a la formalización, y posterior naturalización, de los fenómenos sociales. Si bien Bourdieu ha intentado, mediante la noción de *habitus*, reconstruir el proceso mediante el cual las estructuras sociales se interiorizan en los sujetos, haciendo así coincidir objetividad y subjetividad, y es posible establecer una homología entre orden social y prácticas de los sujetos, como advierte García Canclini:

“Pese a que Bourdieu reconoce una diferencia entre *habitus* y prácticas, se centra más en el primero que en las segundas. Al reducir su teoría social casi exclusivamente a los procesos de reproducción, no distingue entre las *prácticas* (como ejecución y reinterpretación del *habitus*) y la *praxis* (transformación de la conducta para la transformación de las estructuras objetivas)” (cfr. óp. cit.: 28).

La separación entre una verdad objetiva y científica accesible solo al pensamiento de los que poseen el capital, material o simbólico, frente al desposeimiento de estas capacidades

intelectuales y cognoscitivas por parte de las capas más amplias de las sociedades que, por no acceder a esos capitales, se ven apesadas por lo mítico de la creencia, resulta una separación que se reproduce a sí misma en el marco de la sociologización del análisis cultural. Se trata de una formalización descriptiva que no sirve al objeto de la transformación social, sino a la perpetración simbólica del statu quo. Las nociones de *falsa conciencia* y de *dominación simbólica* cobran en el discurso sociológico el estatuto de claves de esta reproducción, y el sostenimiento teórico de la desigualdad de las inteligencias no hace más que sostener las jerarquías históricas. Algo de esto se evidencia en la siguiente reflexión de Bourdieu:

“La destrucción de ese poder de imposición simbólica fundado sobre el desconocimiento supone la *toma de conciencia* de lo arbitrario, es decir, el develamiento de la verdad objetiva y la aniquilación de la creencia: es en la medida en que el discurso heterodoxo destruye las falsas evidencias de la ortodoxia, restauración ficticia de la *doxia*, y así neutraliza el poder de desmovilización, que contiene un poder simbólico de movilización y subversión, poder de actualizar el poder potencial de las clases dominadas” (cfr. óp. cit.: 33).

No solo resulta impugnabile aquella *división sensible de las capacidades*, tomando la noción de Rancière que explicaremos luego, sino que la idea misma de un conocimiento de lo arbitrario como impulso efectivo del cambio es insostenible. Nada garantiza que el conocimiento de un hecho conlleve la voluntad de su transformación. Sobran los ejemplos históricos de tal ilusión (basta con pensar en las complicidades silenciosas en el marco de injusticias y violación de la vida, por ejemplo en un contexto de genocidio, aun siendo las víctimas y los cómplices de la misma extracción social, e incluso, compañeros de lucha). Las subjetividades políticas, individuales y colectivas, son, desde nuestra perspectiva, las que dan forma e impulso, vigencia o destierro, a las objetividades sociales. Se trata de desplazar los ejes de la reflexión en conjunto con la erradicación de las lógicas jerárquicas del pensamiento, asumido este como parte indisociable de la vida concreta, y ya no como su resultado o efecto. El pensamiento es, al igual que los discursos en los que se enuncia, y al igual que las acciones que lo materializan, praxis.

Volviendo a Castoriadis, y para comprender un poco más las características de las dos dimensiones que constituyen al hombre y atraviesan su devenir histórico, retomamos sus ideas acerca de los *dos planos* que se entrecruzan en la historia. Uno es el de las relaciones causales, es decir, el de las actividades racionales del hombre, el de la implementación de la eficacia racional (y aquí entra todo ese entramado social estructurado y estructurante que describen brillantemente Foucault y Bourdieu), pero otro es el de la dimensión imaginaria, que penetra e instituye la razón, en primera instancia, de los estados de las cosas (el “¿por qué así y no asá?”). Se trata de la dimensión no explicable, la de las causas primeras para Castoriadis, y que es nada menos que la que le otorga sentido a la existencia. Y no se trata de un imaginario individual únicamente, sino que será un imaginario colectivo el que realice la creación de significados primarios y de instituciones en las cuales se encarnen esos significados. Notemos que lo importante de este planteo es que no se trata de una creación a partir de una herencia o tradición efectuada de manera funcional, mecánica o lógica, sino que su única funcionalidad será la de que cada sociedad cree un mundo que le sea propio. La historia, la tradición, etc., son elementos necesarios pero no suficientes, dirá el autor, para la creación de los grupos humanos con sus peculiaridades. Por ello para Castoriadis *el hombre es caos y cosmos a la vez*, caos en su dimensión psíquica e

imaginaria, en la que se encuentra el magma de la creación, y cosmos en su plano social, socializado, estructurado.

Arte: democracia, imaginación, creación cultural

Es sencillo comprender, desde la perspectiva que venimos atendiendo, la relevante relación entre arte y democracia. Si bien hay “arte menor”, arte que se inserta y nace en y responde a las configuraciones estructuradas de la vida social y que por ello reproducirá lo establecido⁸, “gran arte” será aquel que constituya una *ventana al caos*, es decir, a la verdad, a la naturaleza, a la creación humana, a lo que escapa al orden de lo establecido, a lo que nos acerca a nuestra naturaleza autónoma, imaginativa y creativa, a lo que nos pone en el riesgo de nuestra responsabilidad política, de nuestra participación democrática, de nuestra intervención en el mundo. El gran arte podrá servirse de la materia del cosmos, de la mimesis, de la tradición o de la historia, pero solo en tanto estos elementos le sirvan de medios para la configuración de esa otra cosa que antes de su creación no existía. Sin embargo, la dialéctica entre el cosmos y el caos es patente: la obra de arte logra develar el caos dándole forma, es decir, transformando ese caos en un nuevo cosmos, dice el autor: “La gran literatura, igual que la gran pintura, hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía; y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que solo existe, precisamente, en función de la obra de arte.” (Castoriadis, 2008 [1979]: 112) La práctica artística no debe entenderse, sin embargo, como un mero terreno en el que se desarrollan las vicisitudes individuales. La estrecha vinculación que lo artístico establece con lo colectivo, nos aleja de esta perspectiva ingenua. En efecto, la óptica que nos ofrece Castoriadis nos inserta exactamente en el meollo del fenómeno colectivo de la *significación social*, hecho irrelevante para la subjetividad solipcista pero que cobra pleno vigor cuando se discute *lo común*. Se va delineando ya la apuesta teórica de este abordaje: el Arte, concebido incluso así, con mayúscula y como esfera particular de la praxis social, *nunca* es indiferente respecto de los devenires históricos y sociales, incluso cuando *no se inscribe en una voluntad política declarada*, es decir, aunque no sea efecto directo de una intencionalidad política explícita. El autor advierte con claridad las implicancias del problema político del cambio cultural. Sus reflexiones nos llevan a tres afirmaciones conclusivas que interesan a nuestro planteo:

- El cambio cultural es una dimensión del problema político.
- El problema político es una parte de la cuestión cultural.
- Los problemas políticos y culturales son «los problemas de la institución global de la sociedad». (cfr. óp. cit.: 13)

⁸ Esto es una acotación nuestra, ya que Castoriadis no habla de “arte menor” pero sí de “gran arte”. Sin embargo, esta clasificación no resulta satisfactoria desde nuestra perspectiva rancieriana, por rechazar desde allí toda jerarquización. Habrá que dilucidar en análisis posteriores las posibilidades de reformulación de estas nociones, aunque ya anticipamos la contradicción subyacente, y difícilmente superable, que radica en el hecho de postular una crítica y reformulación conceptual sin realizar valoraciones que jerarquicen de alguna manera lo postulado en detrimento de lo impugnado. Por ahora, conservaremos la idea de “gran arte” para referirnos a la creación legítima (en la que participa la capacidad antropológica de autonomía, y no de clase, de los sujetos), en contraste con las producciones que se limitan a reproducir (en la clave de un funcionamiento heterónimo de la producción, otra vez, con base en capacidades humanas comunes a cualquiera).

Subscribiendo, entonces, al otrora desinteresado arte en el barro de las configuraciones sociales del sentido, sea cual fuere su situación productiva, sea cual fuere su coyuntura de recepción, podemos afirmar, como pequeña conclusión y ya entrando en el entramado conceptual rancieriano *la politicidad del arte en tanto arte*.

El pensamiento revolucionario de Rancière: lógica de la igualdad y revisión de algunos principios centrales de la estética marxista

Varios son los aspectos que nos interesan de las elaboraciones teóricas y conceptuales de Rancière. No está de más decir que se trata de un pensamiento actual, contemporáneo, que se ha venido desarrollando en las últimas décadas y que sigue en proceso, ya que se trata de un autor activo, que sigue produciendo. Por ello resulta más que atractivo el abordaje de sus ideas, que tienen como interlocutoras tanto a la historia como a la sociedad de hoy. Como Castoriadis antes, Rancière se ocupa de desmitificar. La operación metacrítica respecto de la tradición del pensamiento socio-filosófico es el hilo conductor de sus obras. Estos pensadores son autores que piensan para transformar, que transforman el statu quo intelectual para seguir pensando. Aunque desde otro punto de vista, Rancière, como Castoriadis, se para en la tradición marxista para impugnarla. La mirada sobre el sujeto será otra vez la que habilitará su nuevo estatuto de cara a la *emancipación*. Vinculará así dos clases de hechos en apariencia heterogéneos para desarrollar su idea de *emancipación intelectual* (Rancière, 2011 [2008]); por un lado, elaborará una crítica radical a la lógica pedagógica clásica, la que se desarrolla desde la mayéutica socrática hasta el presente. Para ello, en primer lugar, deconstruirá una serie de presupuestos que se esconden en dicha lógica y que constituyen uno de los fundamentos de la jerarquización y la desigualdad sociales; en instantes veremos esos presupuestos-fundamentos. Por otro lado, realizará una metacrítica respecto de las tendencias intelectuales y artísticas político-marxistas, modernas y posmodernas, que históricamente se han atribuido la tarea de “iluminar” o “develar” al pueblo ignorante “las verdades” del mundo y la sociedad, señalando con ahínco la incapacidad de los hombres y mujeres comunes para descubrirlas por su cuenta.

Ya se puede intuir la relación entre estos dos órdenes de cosas. La impugnación que el autor realiza a la lógica pedagógica clásica, y vigente, se basa en la tesis de un pensador del siglo XIX, Joseph Jacotot, quien proponía la contundente idea de “la igualdad de las inteligencias” afirmando que “un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía” (cfr. óp. cit.: 9) y oponiendo la *emancipación intelectual* a la idea entonces en desarrollo y boga de la instrucción del pueblo. La denuncia emitida en contra de la lógica pedagógica de la instrucción, asume la *distancia* entre el alumno y el maestro como el meollo de la cuestión, ya que se trata de una distancia que se actualiza paso a paso en la relación de enseñanza: el maestro debe suprimir esa distancia entre su saber y la ignorancia del alumno, pero solo puede hacerlo a costa de recrearla constantemente; y esto se debe a que lo que el ignorante ignora no es un saber específico, sino la distancia misma entre saber e ignorancia: el ignorante no sabe lo que no sabe, lo que debe saber y cómo puede saberlo. No se trata aquí, entonces, de una transferencia de conocimientos como operatoria de igualación. Dice Rancière:

“Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña primero que nada al alumno, es que la ignorancia no es un saber menor, sino que ella es el

opuesto del saber; es que el saber no es un conjunto de conocimientos, es una posición” (cfr. óp. cit.: 16).

Es la tarea asignada desde el marxismo al intelectual de vanguardia la que cae en la crítica sobre la pedagogía que el autor llama *del embrutecimiento*, y vemos cómo coincide esta crítica con la que hemos realizado someramente más arriba respecto de las tesis sociológicas de Bourdieu, que encuentran en una tradición bien concreta su origen e inspiración. El autor de *El espectador emancipado* propone salir de la lógica de las dicotomías jerarquizantes, y ya no generar más inversiones dentro del mismo marco conceptual.⁹ Aquí cabe explicitar algunas de las dicotomías y equivalencias presupuestas por la tradición crítica, que son las que constituyen el *reparto de lo sensible* al que Rancière apunta su impugnación por constituir la base argumental de la *paradoja del espectador* (cfr. óp. cit.: 14). Estas premisas tienen origen platónico y se han construido sobre la base de la subordinación de los sentidos, lo sensible, “mirar”, “ver”, “escuchar”, etc., bajo el imperio del pensamiento, lo inteligible, “el conocer”, “el saber”, “el pensar”, etc.; escisión que viene arrastrándose en la historia del pensamiento crítico hasta hoy:

1- La *exterioridad* corresponde a la *separación*, y esta al *desposeimiento de sí*.

Aquí aparece la idea de que el *mirar* o el *ver* conllevan la *separación* fatal entre el sujeto y lo que mira, dando como resultado una relación de *exterioridad y separación negativas* que no permiten el acceso a lo real, lo cual implica la situación de no poseerse a sí mismo, esto es, la alienación de la propia vida. A partir de este razonamiento es que Platón realizó su tenaz crítica de la tragedia griega como dominio del *pathos*, las pasiones terrenales, primitivas e infundadas, sobre el *ethos*, la configuración racional de los ideales como fundamento inteligente de la vida. También es a partir de lo que Debord ha elaborado su crítica del espectáculo; lo espectacular como reino de la visión, la visión como exterioridad y esta como alienación: “Cuanto más contempla, menos es”, dice Debord (1992: 16, en Rancière, 2011 [2008]: 14). Por otro lado, se trata de las mismas premisas que han llevado a varios de los movimientos de vanguardia de los 60’s a elaborar sus programas sobre la base de la crítica a las formas del arte burgués, formas asumidas como separación de la vida, imperios de la contemplación, la pasividad y la imposición. La mayoría de las derivas del arte participativo o relacional, performático o activista, crítico o social, sin ánimos de quitarles el mérito de sus propias búsquedas e investigaciones, han partido de estas ideas, apostando a la intromisión del cuerpo y el movimiento del espectador en aras de una actividad ausente o la presentación de hechos ignorados para la toma de consciencia y su respectiva acción posterior. Sin embargo, y más allá de la validez de muchos descubrimientos en ese campo (por ejemplo, la incorporación del cuerpo en movimiento del espectador que lleva a una *experiencia estética vivencial* en la que los sentidos ya no

⁹ En “Las desventuras del pensamiento crítico” (cfr. óp. cit.: 25), Rancière interpreta, por ejemplo, las tesis posmodernas de Guy Debord respecto de la sociedad del espectáculo como una inversión de la lógica dicotómica del pensamiento crítico anterior (léase marxista), ya que allí se sostiene la distinción principal de la tradición jerarquizante entre una realidad sólida ligada a lo verdadero y una superficie habitada por las apariencias engendradas en la sociedad de consumo. Es entonces en la fundación del pensamiento y discurso críticos sobre la base de la dicotomía entre apariencia y realidad, donde se nos evidencia el *problema del conocimiento* que implican estas posturas, cuyo correlato es, fatalmente, la división de aquellos capaces de ver la diferencia y aquellos a quienes la incapacidad se los impide (cfr. óp. cit.: 34). Modernismo y posmodernismo son, según nuestro autor, dos caras de la misma fase crítica que precisa superación.

solo se construyen mentalmente), los resultados, si bien se muestran diferenciales respecto a otras formas artísticas en cuanto a la actividad del público, no llevan a transformaciones radicales en las formas de vida y, además, en la mayoría de los casos, lo que los espectadores ven finalmente es una imagen otra vez contemplativa en el interior de una sala de museo. Es decir, la validez de toda práctica artística convive con la validez de toda práctica espectral, y la subestimación de la expectativa histórica como un desarrollo de pasividades inútiles poco lugar deja al movimiento de democratización que los desarrollos culturales modernos han tenido como su objeto. Tanto en la contemplación de un cuadro, como en la caminata por una instalación, como en el acercamiento táctil con un objeto relacional, o como en la lectura de un libro, el ejercicio de la inteligencia constituye un trabajo de traducción, una aventura intelectual de comparación y asociación por contraste de signos con signos. Es un *hacer* propio de la humanidad y no de una clase, y en este sentido es en el que Rancière lo denomina como el *trabajo poético en el corazón de toda aprendizaje y de toda práctica emancipadora* (cfr. óp. cit.: 17). Todos somos espectadores y esa es la condición normal de nuestra existencia. No hay pasividad allí, aunque sí *distancia*, y esa es la clave de la posibilidad emancipatoria, política y estética, que nos propone el filósofo y que abordaremos con mayor profundidad más adelante.

2- La mediación corresponde a la imposición del *simulacro*.

Esta es la equivalencia que subyace al planteo de otra de las corrientes de actualización de la crítica platónica de la imagen. Las tesis de los reformadores teatrales, tanto en su versión del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud como en la del Teatro Épico de Bertold Brecht, actualizan, en la década del 30 y de manera simétrica e inversa, la premisa de la negatividad de la contemplación y la idea de la fatalidad del espectáculo. Observemos esta reedición de los acomodamientos jerárquicos en un fragmento del texto fundacional de la escena artaudiana, *El teatro y su doble*:

“Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias, es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en formas que ya no responden a las necesidades de la época. No acusemos a la multitud o al público, sino a la *pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud*, y a esta nueva forma de idolatría, esta idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués. Todo conformismo nos hace confundir lo sublime, las ideas y las cosas con las formas que han tomado en el tiempo y en nosotros mismos; en nuestras mentalidades de snobs, de preciosistas y de estetas que el público no entiende. (...) El público, que toma mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad y reacciona positivamente cuando la verdad se le manifiesta. (...) Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos, es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión (...)” (Artaud, 2001 [1938]: 87 y 87)

Nos encontramos aquí con aquellas atribuciones de fantasmagoría al acto de ver, de contemplar, así como con la idea del sentido bajo del teatro por movilizar más que nada distracciones e instintos vulgares. Pero también aparece aquí otra oposición problemática para las promesas del arte emancipatorio, la que escinde verticalmente lo móvil de lo inmóvil. La suposición de que el teatro será potencialmente liberador en contraposición a la estaticidad de una pintura, a la inmovilidad de un cuerpo lector, de un sujeto en su butaca de cine, es por demás paradójica y asume la incapacidad de la acción intelectual en el acto

de espectral, y por ello es que Artaud busca la irracionalidad como puntal de la liberación. Es clave la oposición entre lo sublime, las ideas y las cosas y las formas que toman en el tiempo de la vivencia subjetiva; la idea de una *confusión* entre la objetividad (léase *verdadera*) y la subjetividad (que precisa la lucidez de las mentes y almas sensibles y elevadas para no ser *falsa*), es uno de los puntales del desarrollo cientificista no solo del marxismo, sino de varias corrientes filosóficas que conservan y promueven el mismo principio (piénsese en la noción de *vida inauténtica* en el existencialista Heidegger o en la de *simulacro* del posmoderno Baudrillard, o simplemente en la exaltación de *lo sublime* en el marco del pensamiento romántico y estético de un Schiller). En esta línea será que Artaud propondrá la idea de un teatro de lo trascendente, de lo universal, de lo colectivo, que arrastre al espectador a la acción de la escena sacándolo de la caverna de lo común, sin darse cuenta de que la experiencia de los sujetos está aquí, en la mundanal e intrascendente vida, y de que es aquí donde debemos y podemos (y se trata, dentro de la lógica rancieriana, de un poder y de un deber de *cualquiera*), recoger los sentidos de los días.

Por su parte, Brecht adscribirá a la corriente marxista de la crítica de la alienación, y desde allí, hará su propuesta de un teatro épico (“narrativo” en oposición a “dramático”, ya que aquí Brecht se opone al aristotelismo en el teatro: ya no unidades, consecución, mimesis como encarnación en la representación, etc.) y didáctico. A la inversa de lo que propone Artaud, Brecht enfocará la potencia liberadora del teatro, obviamente de un teatro reformado, por venir, en su capacidad de vehicular los temas sociales urgentes, los conflictos principales de la problemática social y su dialéctica. La puesta en escena de situaciones de contraste, dilema moral e injusticia, confronta a la audiencia con un momento donde se evidencian las causas y los efectos de los fenómenos. El espectador es puesto en el lugar de una toma de distancia (igual que el actor, que solo debe representar el papel sin caer en la *ilusión* de realidad y verosimilitud propia del teatro clásico) que le permite la evaluación racional de lo que está bien y lo que está mal, y de las razones ocultas de los hechos a partir del extrañamiento, y se asume que es llevado a la toma de decisiones conscientes respecto de lo que es puesto en tela de juicio. Así es que se transforma en un espectador productivo y esto le permite desarrollar un sentido crítico para llegar a sus propias soluciones. El objetivo aquí es sustraer la identificación afectiva, propia del teatro aristotélico, para dar lugar a la consideración y al estudio intelectual mediante el distanciamiento, buscando una acción racional que *quite al espectador de su pasividad y de la incompreensión*. Dice el dramaturgo al respecto:

“Ya no se le permitía al espectador abandonarse a reacciones afectivas, sin ejercitar su espíritu crítico (y prácticamente, sin sacar conclusiones), merced a la identificación con el personaje. La representación sometió a los personajes y a los temas de esas obras a un proceso de distanciamiento. Era el distanciamiento necesario para comprender. En todo “sobrentendido” hay una renuncia a entender. Lo natural debía destacarse como lo extraordinario. Sólo así podían ponerse de manifiesto las leyes de causa y efecto”. (Citado en Rendón, 2007: 27)

En uno y otro caso, no solo la escena teatral es concebida como un lugar donde construir una *estética de los efectos*, sino que esos efectos son perseguidos debido a las presuposiciones que venimos atendiendo. El teatro anterior, tradicional, es asumido aquí como una *mediación negativa* que debe suprimirse mediante la práctica de un teatro nuevo; “La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud de la verdad teatral” (Rancière, 2011

[2008]: 15); ambos dramaturgos y teóricos “se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores. (...) el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión.” (óp. cit.) No es difícil identificar aquí aquella misma lógica pedagógica que más arriba llamamos “del embrutecimiento”; el teatro aquí es erigido como el maestro encargado de suprimir la distancia entre alumno y saber, pero, si aceptamos la lectura de Rancière, es en ese movimiento mismo que la distancia entre capacidad e incapacidad, conocimiento e ignorancia, es recreada.

3- Lo *colectivo* se opone a lo *individual*, la *imagen* se opone a la *realidad* y la *representación* a la *presentación*

La presunción de que el simple hecho de que la escena transcurra *en presencia* da como resultado la colectivización de la experiencia resulta al menos dudoso. Nada confirma la diferencia sustancial, en cuanto a la superioridad y legitimidad social del hecho, entre un grupo de gente mirando una pantalla en el cine, un grupo de gente mirando lo que transcurre en un escenario teatral y un individuo solitario mirando una escultura, una fotografía o la tv. El problema de tal presunción, la de la oposición radical entre *presencias*, el grupo, la realidad, la presentación, y *ausencias*, la individualidad, la imagen, la representación, es otra vez la jerarquización como la base de las distinciones, y más aún, la esencialización de los términos como verdades separadas y puras. El polo negativo de las relaciones es siempre asociado a aquella distinción platónica originaria entre lo real y verdadero y lo aparente. Tanto la subjetividad personal, como las imágenes y sus representaciones, son homologadas a esa superficialidad fragmentaria e ilegítima que contradice la importancia de lo común, lo no mediado y por tanto real ya que es presentado, no tamizado por el filtro de alguna arbitrariedad subjetiva. Sin embargo, nada garantiza que la co-presencia de los sujetos implique su unión, ni el abandono de lo personal, así como tampoco ya podemos sostener que exista algo así como *presentación pura*, no representativa, y por consiguiente, algo como la *realidad* no mediada por la construcción de imágenes¹⁰. Rancière llama al conjunto de estas oposiciones falaces *alegorías encarnadas de la desigualdad* (cfr. óp. cit.: 19). La representación, la figuración de las cosas de la vida por medio de imágenes y discursos, visuales o verbales, es un recurso y capacidad humana básica sin la cual se haría imposible la cultura, la comunicación y la comunidad en sí. No se trata, pues, de oposiciones, sino de relaciones indisociables y dialécticas: lo colectivo se realiza en los individuos y estos son los que dan forma a esa colectivización; la imagen es el recurso básico de construcción de realidad, tanto las mentales en el ámbito lingüístico como las materiales en el ámbito cultural general; la representación es un momento de la experiencia cognoscitiva de los sujetos que precede y procede a lo presentativo, a la vivencia directa. No se trata de lo activo y lo pasivo como oposiciones de nivel, sino como dialéctica intrínseca de la experiencia de los

¹⁰¹⁰ Incluso en el caso de aceptar la existencia y la importancia de esa instancia *no codificada* de la experiencia, su relevancia se nos aparece como parte indisociable del fenómeno complejo de *codificación social* que implica el proceso de construcción cultural. Es decir, siguiendo a Castoriadis, que los compartimentos que han sido asumidos como escindidos desde muchas perspectivas teóricas, lo social/lo individual, lo objetivo/lo subjetivo, lo real/lo ficcional, etc. pueden verse como elementos dialécticos, no puros, que intervienen en todo movimiento de experiencia y significación social. Es la perspectiva psicoanalítica la que nos ha brindado la posibilidad de pensar los fenómenos humanos como *impuros*, no reducibles en su totalidad a la categoría de verdad y sus asociadas.

sujetos en el mundo y en la vida social. Por último, si hubiera que admitir cierta distinción entre los términos, nada nos obliga a realizarla en clave jerárquica, ya que advertimos, felizmente, que lo central no es si los términos son opuestos o no, sino que esas oposiciones se encarnan en otra serie de distinciones, esta vez entre quienes tiene la capacidad activa de acceder al polo positivo de la distinción, y quienes están condenados, como decía Platón, a la pasividad en la caverna de la ilusión y el engaño de las apariencias.

El lugar social de las prácticas artísticas y culturales, en producción y en recepción, como *praxis*: una lectura a partir de los conceptos de *conciencia práctica* y *distancia estética*

La revisión de algunos de los supuestos fundamentales que han guiado “las desventuras del pensamiento crítico” (cfr. óp. cit.: 26)¹¹, nos lleva al replanteamiento tanto de las funciones sociales de las artes como de las demás prácticas culturales contemporáneas, así como a la necesidad de dilucidación de las implicancias y fenómenos ligados a lo que entendemos como experiencia estética.

En una de sus versiones más esquemáticas, Louis Althusser se refería en una carta a André Daspre a las relaciones entre arte y conocimiento de la siguiente manera:

“El arte (hablo del arte auténtico y no de las obras de nivel medio o mediocre) no nos da *en el sentido estricto un conocimiento*, él no reemplaza, por tanto, el conocimiento (en el sentido moderno, el conocimiento científico), pero lo que nos da contiene, sin embargo, una relación específica con el conocimiento. Esta relación no es una relación de identidad sino una relación de diferencia. Me explico. Creo que lo que corresponde al arte es “*dejarnos ver*”, “*dejarnos sentir*”, algo que haga alusión a la realidad. Si tomamos el caso de la novela, Balzac o Soljenitsyne, ya que los citas, nos dan algo *que ver, que percibir* (y no que conocer) que hace alusión a la realidad”. (1967: 116 y 117)

Varias son las oposiciones problemáticas con que nos encontramos en este escrito de Althusser; dejando de lado por ahora la distinción entre gran arte, arte verdadero, mediocre o medio, nos interesa aquí la contraposición principal que realiza el autor, en sintonía con una mirada común desde la perspectiva marxista más ortodoxa y científicista, entre lo sensitivo, la experiencia directa, la vivencia por un lado, y el conocimiento y el ámbito de la ciencia por el otro. Desde ya, advertimos que el problema no es la distinción en sí, sino la distinción acompañada de una correlativa serie de premisas equívocas y de jerarquizaciones (como venimos viendo, verdad vs engaño, pensamiento vs percepción, ciencia vs ideología, conciencia verdadera vs falsa conciencia, etc., siempre haciendo pesar positivamente el polo atribuido, accesible, a una clase de personas que sin lugar a dudas no es “cualquiera” y a una clase de actividades sumamente restringida socialmente). No solo se trata, entonces, de una división disciplinar o de dominio entre el arte y la ciencia, sino de

¹¹ Tomamos prestado el título que Rancière da a uno de los capítulos de *El espectador emancipado* para referirnos a esas encrucijadas, desventuradas, platónicas, a las que la tradición filosófica y sociológica de la crítica cultural nos ha conducido.

un reparto de prerrogativas, de capacidades y de posibilidades que alcanza a la sociedad en su conjunto.

Así, para referirnos a las posibilidades de la práctica artística, la escisión tajante entre lo sensible y lo intelectual nos ubica en una encrucijada difícil de sortear. Althusser está tratando de distinguir al arte de la ideología, en su sentido de falsa conciencia, y por ello lo compara con el conocimiento, que se emparenta con la ciencia como su único y legítimo medio. Pero, si bien *el arte no es la ideología*, se relaciona con esta en aquel sentido de *dejárnosla ver* y, como ver no es conocer, el arte queda separado de las posibilidades de la ciencia. Pero ¿cuáles son estas posibilidades? Y nos encontramos aquí otra vez con la platónica distinción entre la realidad verdadera, que en el vocabulario marxista es la realidad objetiva, y las falsas apariencias de la vida cotidiana, de la vivencia concreta de los sujetos. Sobre esta premisa se erige el edificio de las falsas jerarquizaciones que el pensamiento crítico viene arrastrando. En la carta de Althusser este reparto toma la fórmula de las relaciones causales, en el sentido de los mecanismos y necesariedades del funcionamiento social que hay que develar para no seguir en la caverna:

“La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia está en la *forma específica* en la que nos brindan, de manera totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de “ver”, de “percibir” o de “sentir”, la ciencia en la forma de conocimiento (en el sentido estricto: por conceptos). (...) ese conocimiento es el conocimiento conceptual de los mecanismos complejos que terminan por producir lo “vivido” de lo que habla la novela de Soljenitsyne. Si quisiera hablar aquí todavía el lenguaje de Spinoza diría que el arte nos da “a ver” “conclusiones sin premisas”, mientras que el conocimiento científico nos hace penetrar en el mecanismo que produce las “conclusiones” a partir de las “premisas”. Tal distinción es importante pues permite comprender que una novela sobre el “culto”, no importa cuán profunda sea, si bien puede traer la atención sobre los efectos “vividos” del culto, no puede dar la inteligencia de estos: si puede poner en el tablero la cuestión del culto, no puede definir los medios que permitan poner remedio a esos mismos efectos.” (Cfr. óp. cit.: 119)

La oposición entre “lo vivido” y “lo pensado” que aparece en este fragmento de la carta es por demás problemática. Si aceptamos que la única forma de conocer está ligada a las formas de la ciencia, está claro que el conocimiento es propiedad privada y ultra restringida. Pero si impugnamos esta idea y nos arriesgamos a pensar que hay múltiples maneras del conocimiento, el reparto se reconfigura. Incluso, podemos disentir con la idea de que los desarrollos sociales se basan solo en estructuras determinadas de causalidad, idea muy visitada por el discurso sociológico explicativo y por las perspectivas más positivistas del estudio sociocultural. Hoy es bastante conocido el nuevo paradigma científico que atiende, ya desde los primeros desarrollos de la física cuántica, a las categorías de contingencia, emergencia, complejidad, incertidumbre y azar para la explicación de los fenómenos tanto físicos como sociales. (Cfr. Morin, 1999, Maldonado, 2004 y Hawking, 2010 [1988]). Además, la consecuencia más trascendente del planteo esquemático y jerarquizante que intentamos discutir, es que la posibilidad de transformación de la realidad es sustraída a los sujetos comunes desde la teoría, es decir, desde la enunciación justamente por parte de quienes sí poseen el lugar del saber, y como advertía Rancière respecto del pedagogo embrutecedor, desde *la posición que implica la idea misma de saber*. Las implicancias políticas de estas cuestiones son las que realmente complican las cosas, ya que al ser sustraída la capacidad cognitiva, o al menos reducida,

achatada, sub-valorizada, de los sujetos comunes, lo que les es quitado en última instancia es su capacidad política, esto es, su capacidad de auto-institución, de deliberación y de construcción y control de la propia vida, es decir, su autonomía. Si hay una verdad oculta (supuesto 1) que solo puede ser develada y comprendida mediante un método exclusivo (supuesto 2) accesible e inteligible por unos pocos, marxismo, teoría crítica, discurso filosófico (supuesto 3), y la posibilidad de transformar la realidad depende de ese conocimiento (supuesto 4), la transformación del mundo y de la realidad no es algo que pueda acercarse a la vida común de los comunes (supuesto 5) y, si se acerca, será gracias al trabajo abnegado de los iluminados que ayudarán a los incapaces a inteligir algo de todo aquello a lo que no pueden acceder por sí mismos (supuesto 6). Estos son los supuestos básicos sobre los que se ha tejido el fracaso revolucionario, y también los supuestos sobre los que se tejen las ideas más escépticas respecto de las posibilidades reales de emancipación. La importancia de desanudar esta lógica de equívocos concatenados para restituir a los sujetos, a cualquiera, la capacidad política de la emancipación, se nos presenta ahora prioritaria.

Pero volviendo a Althusser, el gran maestro rebatido por Rancière, algunas de sus ideas cuando piensa en el arte nos pueden resultar útiles, e incluso centrales para nuestra reflexión acerca de la experiencia estética. Cuando Althusser realiza la salvedad de que el arte se relaciona con la ideología pero no es la ideología en sí, lo que está advirtiendo es lo que para nosotros constituye el corazón y la potencialidad misma de la obra artística: la *distancia estética*. Dice el autor:

“Lo que el arte nos da a ver, nos lo da en la forma del “ver”, del “percibir” y del “sentir”, (que no es la forma del conocer), es la ideología de la cual nace, en la que se baña, de la que se desprende como arte y a la que hace alusión. (...) nos brinda una vista sobre la ideología a la cual su obra no deja de hacer alusión, de nutrirse, una vista que supone un retroceso, una toma de distancia interior sobre la ideología misma de la que emanan sus novelas. Nos dejan percibir (y no conocer) un poco desde adentro, por una distancia interior, la ideología misma de la cual son tomadas.” (Cfr. óp. cit.: 118)

Lo que nos importa de este párrafo es estrictamente la noción de “distancia”. Se advierte aquí el importante hecho de que difícilmente las imágenes en general y las obras de arte en particular se constituyan como vehículos transparentes de la comunicación. A pesar de que toda obra puede ser “leída” como *alusiva* respecto de algún referente, el arte no transmite de manera directa nada más que su materialidad, pues a lo que concierne en términos de significación y de sentido es a una paradoja bastante deseable desde nuestro punto de vista, aunque para Althusser haya constituido una indeterminación a salvar por la mirada afilada de la ciencia marxista. El autor se pregunta ¿Cómo es que Balzac, a pesar de sus opciones políticas personales nos “da a ver”, bajo una forma crítica, lo “vivido” de la sociedad capitalista?” (Cfr. óp. cit.: 119). Esto es a lo que Rancière llama “suspensión” y constituye un hecho interesante para toda perspectiva que se interese en el disenso como núcleo y motor de la transformación, el cambio y el mejoramiento social.¹² Sigue Althusser refiriéndose a Balzac:

¹² En contraposición a las teorías del consenso o el contrato social, cuya versión marxista se cristaliza principalmente en la noción de *hegemonía*, se opone aquí una teoría del disenso, el desacuerdo y el

“Sabemos más incluso: sus propias posiciones políticas, reaccionarias, han jugado un papel decisivo en la producción del contenido de su obra. Es sin duda una paradoja, pero es así, y la historia nos ofrece numerosos ejemplos, sobre los que Marx ha llamado nuestra atención. (...) Son casos de distorsión de sentidos muy frecuentes en la dialéctica de las ideologías. (...) Que el contenido de las obras de Balzac y Tolstoi se “separa” de su propia ideología política y la hace “ver” hasta cierto punto en su “afuera”, la hace “percibir” por una toma de distancia interior a esta ideología, supone esta ideología misma”. (Cfr. óp. cit.: 119 y 120)

Entonces, ese carácter *alusivo* de las obras es un salto al vacío si aceptamos el abandono de aquellos supuestos jerarquizantes. Pero se trata de un vacío que debe ser llenado en la actualización de cada instancia interpretativa y vivencial del espectador frente a la obra. La *distorsión* de la que habla Althusser es justamente la fisura del sentido absoluto y la puesta en evidencia de la capacidad autónoma de la experiencia estética. Pero no se trata de la autonomía del arte a la manera conocida, del campo artístico y su desinterés kantiano, sino que se trata de la autonomía de los sujetos en el momento de *decidir* lo que las obras dicen, callan, ponen en escena, reproducen, transforman, desplazan, rompen, reconducen...

El estudio científico de las artes es por demás válido, pero no necesariamente debe ser considerado mejor, más elevado, más cercano a la verdad que cualquier otro *estudio*, es decir, que cualquier otro acto intelectual y estético de interpretación, ejecutable por cualquiera. Y esto significa el abandono de aquel fundamentalismo que llevó y lleva a tantos marxistas a creer que es solo en los “principios básicos de marxismo” donde pueden hallarse los medios legítimos para el desarrollo de un pensamiento de conceptos verdaderos “que no sean los conceptos ideológicos de la espontaneidad estética” y, desde allí, poder comprender el arte, “conocerlo y darle lo que es debido” (cfr. óp. cit.: 121); ya que *lo que es debido*, para nosotros, es tan variable, huidizo, modificable e indeterminado como el arte mismo.

Pero entonces ¿Qué es lo que el arte nos ofrece, nos permite, nos da?¹³ Si seguimos aquí a Rancière y adoptamos su idea de que *la distancia* no es un mal a abolir, sino la *condición normal de toda comunicación* (2011[2008]: 17), e incluimos al arte entre los fenómenos culturales de la comunicación humana¹⁴, podemos apreciar su potencialidad política, pero ya no en el sentido faccionario pretendido por las vertientes del “arte social” o el “arte crítico”, sino en un sentido más general y humano. Y lo que el arte hace puede ser considerado en un doble aspecto: por un lado, la suspensión, la distancia del sentido generada por la obra hacia atrás, respecto de sus condiciones de producción, y hacia adelante, respecto de su recepción; por el otro, la posibilidad de reconfiguración,

malentendido, entendidos estos términos como partes saludables de un funcionamiento social basado en sujetos autónomos, con capacidad de ejercer su política de deliberación e impugnación de lo establecido. Este aspecto de la teoría política en Rancière y sus implicancias estéticas será tratado en futuros trabajos.

¹³ Nótese que aquí se ha desechado la pregunta ontológica en función de un cuestionamiento más relacional y dialéctico del arte, cuya esencia ya no es buscada sino impugnada en el marco del movimiento complejo que las esferas de la actividad social han llevado a cabo en sus imbricaciones, convergencias y contaminaciones. (Cfr. Machado, 2008) Ya no nos interesa qué es el arte, sino *qué hace y cómo lo hace*.

¹⁴ Dejando de lado el debate acerca del carácter comunicacional del arte, y debido a nuestro posicionamiento político que intenta desentrañar su carácter y relevancia social, tomamos aquí a las producciones artísticas como producciones culturales que no se agotan en su comunicación, pero que son, sobre todo y en primera y última instancia, fenómenos significativos, es decir, de sentido.

redistribución en palabras de Rancière, de las estructuras acordadas entre el decir, el ver y el hacer. Y esta es una tarea que comparte con la política y con la pedagogía de la emancipación, en palabras del filósofo:

“Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema. Tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas. (...) El dramaturgo o el director teatral querrían que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa, y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa de lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o en un espíritu – que debe pasar al otro. (...) A esta identidad de la causa y el efecto (...) la emancipación le opone su *disociación*¹⁵. Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe.” (Cfr. óp. cit.: 20)

Es la abolición de la identidad entre causas y efectos la que permite la apertura de aquel vacío que deja lugar, a su vez, a la *performance* del espectador. Y es este reparto, en cada caso, una posibilidad de *reconfiguración de lo posible* frente a la que los espectadores nos encontramos en la obligación de ejercer nuestra capacidad política de pensar y decidir. La anticipación de los efectos, en arte y en ciencia, es fracaso asegurado, por lo que se hace interesante la siguiente conclusión de Rancière.

“Despachar a los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectadores solamente espectadores, puede ayudarnos a comprender mejor el modo en que las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.” (Cfr. óp. cit.: 28)

Cuando en *El malestar de la estética* (2011 [2004]) Rancière aborda los problemas y las contradicciones del “arte crítico”, nos llama la atención acerca del “problema de la comprensión”. Cuando el propósito del arte ha sido producir la conciencia del espectador, ha caído en la infructuosa e ineficaz doble presunción de que la comprensión de algún hecho da de suyo la clave del cambio y de que los sujetos comunes no pueden comprender por sí mismos. El foco, si realmente lo que se busca es la emancipación del espectador, debe ser puesto no en la “incomprensión” de los hechos como causa del sometimiento de los dominados (la falta de conciencia de clase), sino en la “falta de confianza en la propia capacidad” para transformar los hechos (Cfr. óp. cit.: 59). Basta echar un vistazo por las producciones de la cultura popular para notar que aquel supuesto desconocimiento acerca de las causas de la opresión y las injusticias del sistema es solo una falacia. Piénsese en algunas letras del folclore argentino, como la chacarera de la que extraemos este fragmento ilustrativo: “Ya ve, paisano, yo anido entre pajonales, pase si gusta compartir necesidades. Vida de pobre de esperanzas se sostiene, doblando el lomo pa’ que otro doble los bienes”; o en las prácticas de culto a los santos, en las que lo que predomina no es la evidencia de la incomprensión, sino la delegación de la confianza al plano metafísico de la acción divina. No solo, entonces, se incurre en una violenta desvalorización de las capacidades de los sujetos, algunas de cuyas realizaciones artísticas son las representaciones miserabilista o heroica de las clases populares con el fin de constituir un arte político concientizador y/o movilizador, o ciertos fotomontajes que buscan develar, imponer o inducir la acción

¹⁵ La cursiva es nuestra.

culpable de los espectadores burgueses mediante la composición de imágenes de contraste entre la pobreza y el confort, sino que se está cayendo en el error de dejar escapar las potencialidades emancipatorias del arte, las que se evidencian, por ejemplo, cuando se asume la idea de su contradicción intrínseca entre un movimiento hacia la vida y una vuelta sobre sí, cuyo resultado es siempre la suspensión, la distancia, propia de toda fracción estética, sensible, del mundo. Esto es a lo que Rancière alude cuando, refiriéndose a ese tipo de práctica artística como de uso “militante de la imagen intolerable” (2011 [2008]: 87), dice:

“Para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido ya de aquello que ella muestra. (...) debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad. Tal es la dialéctica inherente al montaje político de las imágenes. Una de ellas debe jugar el rol de realidad que denuncia el espejismo de la otra. Pero al mismo tiempo denuncia el espejismo como la realidad de nuestra vida en la que ella misma está incluida. El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema, aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema.” (Cfr. *ibídem*)

La contradicción es patente. Es en este sentido en el que Rancière impugna la división entre un arte comprometido y un arte desinteresado, en lo que respecta a sus efectos. Para él, en el *régimen estético de las artes*, inaugurado a finales del siglo XVIII y compañero de los desarrollos democráticos (lo que para el marxismo y el pensamiento crítico general ha sido la modernidad, la implantación del capitalismo y la instauración de la burguesía en el poder), lo que ocurre es la transformación de las relaciones estéticas de los sujetos con la vida y la sociedad, en vínculo con la profusión del flujo indiferenciado de las imágenes; lo interesante de este planteo es que las transformaciones que se dan en las artes, en la literatura y la pintura por ejemplo¹⁶ y sus correlatos en los trastocamientos del *sensorium común*¹⁷, no aparecen como deducibles de los cambios técnicos, como ocurre en Benjamin¹⁸, sino como precursoras, concomitantes y pos-cursoras, es decir, como

¹⁶ La aparición de la novela llamada realista o naturalista, sobre la que trabaja Rancière, que realiza un desorden en las jerarquías de temas y géneros aceptados hasta el momento, tiene como correlato en la pintura el cambio que se inicia también con el realismo y sus ampliaciones, desjerarquizaciones y transformaciones genéricas y temáticas.

¹⁷ Este *sensorium* es la configuración implicada en la experiencia estética según Rancière (2011 [2007]: 31), en la que interactúan los “poderes de las afecciones sensibles” y los “poderes de la significación”.

¹⁸ Benjamin deduce de las transformaciones técnicas, básicamente del fenómeno de reproductibilidad, la novedad de la experiencia, estética y política, de la cercanía, lo igual en el mundo y la multiplicidad de lo masivo, etc., en sintonía con una de las tesis esenciales del modernismo que relaciona las diferencias entre las artes con las diferencias entre sus condiciones técnicas o medios (conjunción entre materialismo y ontología heideggeriana, según Rancière, que lleva a la consideración de la modernidad como el momento de despliegue de la esencia de la técnica (Rancière, 2014 [2000]: 50)). Rancière, por el contrario, iguala los términos, abandona la causalidad como marco, y plantea el correlato entre un “paradigma científico” y otro “paradigma estético político” que se hacen posibles mutuamente. Teniendo en cuenta esto, el desorden de las jerarquías promovido por la creación de la literatura, la abolición de los cánones de relación entre géneros y temas allí y en pintura, se presenta entonces como la condición de posibilidad para el desarrollo y pervivencia de los medios técnicos, imprenta, fotografía, cine, industria cultural en general, etc.: “Es porque lo anónimo ha devenido un tema del arte que su registro puede ser un arte” (Cfr. *ibídem*). La configuración política y cultural de las cuestiones sociales no es un resultado de la base material técnica o económica, al contrario y siguiendo también a Castoriadis, las formaciones sociales son, ante todo, creaciones basadas en la configuración de signos de institución social, es decir, en sentidos encarnados en prácticas.

correlatos, del cambio de sensibilidad y experiencia, siempre políticas en el sentido de la distribución que venimos exponiendo, que se requerían socialmente, culturalmente, para que tuviera lugar tal o cual desarrollo técnico, tal o cual implantación de modelo productivo, etc. (Rancière, 2014 [2000]: 49) Aquí nos alejamos, en cierto sentido, de lo que tradicionalmente se entiende como *materialismo*; sin embargo, creemos que considerar la *experiencia estética* como la vivencia sensible de los sujetos en relación con *el ver, el sentir y el pensar* y sus correlaciones con el *hacer*, de hecho y derecho, no inducido externamente, resulta en una mirada mucho más integral y desjerarquizada que la de solo considerar el hacer, el lugar de los sujetos en el marco de las relaciones de producción, como el factor definitorio de su lugar en el mundo y de sus posibilidades empíricas de sensibilidad y reflexión:

“El problema no es oponer las palabras a las imágenes visibles, es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, formas de redistribución de los elementos de la representación. (...) Esas figuras redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso. Es en eso en lo que son políticas, si la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa, o la parte por el todo.” (Ibídem 2011 [2008]: 97 y 98)

El problema político del arte, entonces, no radica en el hecho de mostrar o no las injusticias y la violencia de mundo; parafraseando a nuestro autor, radica en el lugar otorgado a la víctima y a la construcción que de ella se ejecuta en el marco de la distribución sensible de lo visible. (Cfr. óp. cit.: 99) A aquella *imagen intolerable* que se impone como el testimonio real de lo ignorado, se opone la *imagen pensativa*, emparentada con la imagen dialéctica benjaminiana, una imagen fragmentaria, no totalizadora, constelativa, disponible para su construcción dialéctica, tensionada entre lo acaecido, lo presente y las posibilidades de lo aún no existente (Buck Morss, 1995 [1989] y 2005 [1981]). Es así que la *pensatividad de las imágenes* (Cfr. óp. cit.: 112) tiene que ver con las posibilidades de *indeterminación*, siguiendo con la idea de *distancia*, que circula entre el objeto de la imagen, la imagen en tanto materialidad, el espectador, el artista, lo intencional y lo no intencional, lo sabido y lo no sabido, lo presente y lo pasado, lo dicho y lo no dicho (Cfr. íbidem). Se trata de una tensión insoslayable entre varios modos de representación, y aquí es central la idea de una cierta *impersonalidad del arte* que entra en la escena de lo banal y sus relaciones con lo trascendente. Cuando la *pensatividad* es puesta en juego, lo impersonal, lo personal, lo banal y lo común se relacionan de maneras flotantes y es la *supresión de las identificaciones sociales*, a la manera que se ha visto en la obra de René Magritte respecto de la suspensión o multiplicación de las designaciones, la que entra en escena. Igual que en el Magritte de Foucault (2012 [1973])¹⁹, se da aquí un “cambio de estatuto en las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen” que es el que marca el

¹⁹ Foucault plantea en su ensayo sobre Magritte que en las obras surrealistas de este artista la semejanza, procedimiento clave del lenguaje designativo y clasificatorio y del pensamiento simbólico, es puesta en tensión por la puesta en flotación del sentido mediante la intromisión de la similitud (negación y afirmación simultáneas, serialización, repetición, muti-afirmación, etc.) que multiplica las posibilidades referenciales de las palabras y las funciones ilustrativas de la imagen en función de la liberación de los significados. La distinción entre semejanza y similitud es creada por Foucault para dar cuenta de lo que ocurre en el tipo de obras de las cuales la de Magritte se presenta como paradigma.

paso del régimen representativo al régimen estético de las imágenes. (Cfr. óp. cit.: 117). Y esto, justamente, sucede de la mano del desarrollo, ya no “moderno”²⁰ (para seguir las dilucidaciones del filósofo), sino “estético”, sensible, de la democracia que aún hoy se sigue construyendo, es decir, que está por hacerse.

Por último, en sintonía con la noción emancipatoria de *distancia estética* y con las posibilidades políticas de la práctica artística que hemos destacado tanto para los artistas como para los espectadores, recurrimos a algunas reflexiones llevadas a cabo por Raymond Williams, destacado crítico próximo al marxismo que se ha encargado de revisar, afinar, discutir y rescatar las nociones claves de esta corriente de pensamiento, enriqueciendo su perspectiva, en la línea de los estudios culturales británicos, al incluir en ella muchas de las ideas más interesantes y acordes que la tradición crítica nos proporciona para pensar la situación cultural contemporánea. Williams se acerca llamativamente a Rancière cuando afirma, discutiendo con la teoría expresivista del arte:

“Ninguna expresión -es decir: ningún relato, ninguna descripción, ninguna reseña, ningún retrato- es “natural” o “sincero”. Se producen en términos que resultan socialmente muy relativos. El lenguaje no es un medio puro a través del cual pueda “fluir” la realidad de una vida, la realidad de un acontecimiento o experiencia, o la realidad de una sociedad. Es una actividad social recíprocamente compartida que se halla enclavada en relaciones activas dentro de las cuales cada movimiento constituye una activación de lo que ya es compartido o recíproco o puede convertirse en tal.” (2009 [1977]: 215)

Para Williams, igual que para Rancière, las producciones culturales, las prácticas artísticas, como en realidad, con mayor o menor eficacia, cualquier discurso o lenguaje, participa de la activación /desactivación de las relaciones de los sujetos entre sí, y de los sujetos con los objetos comunes, es decir, de la definición y redefinición de lo que es común o no lo es en el marco de las relaciones sociales. La “realidad de la vida” no es algo exterior al arte que pueda ser depositado allí y luego descubierto mediante la exégesis lúcida. Las realidades son tejidas y entramadas tanto fuera como dentro de las artes. Es allí donde se encuentra su politicidad en tanto arte o producción cultural, más allá de su instrumentalización, mercantilización mediante o no. En el régimen estético de las artes, estas han ingresado en el mercado de la misma manera en que el mercado ha ingresado en ellas, es decir, la transformación del arte en mercancía encuentra como su correlato el ingreso de lo artístico en el mercado (nótese que Rancière por todos lados establece estos correlatos y estas relaciones reversibles, dialécticas, muy a lo Benjamin, pero intentando la superación de las dicotomías y supuestos restrictivos que este no supo advertir), de lo cual los desarrollos del diseño y el arte aplicado son el mejor ejemplo. Lejos de ver en ello una degradación, como han hecho tantos críticos revolucionarios que sin quererlo han sido al fin conservadores, o una oposición entre las formas de un arte consagrado a la estetización de la vida cotidiana y un arte replegado en la pureza de su esfera autónoma (Rancière, 2011 [2004]: 64),

²⁰ En su capítulo “De los regímenes del arte y el escaso interés de la noción de modernidad” incluido en *El reparto de lo sensible* (2014 [2000]), Rancière expone sus razones para desechar esta noción que, según su brillante planteo, no da cuenta de la especificidad de lo que intenta designar mediante un vocablo que remite únicamente a la temporalidad. Él propone su concepto de “régimen estético” para referirse a esas especificidades asociadas a la constitución de la sociedad de masas, la democracia, el desorden de las jerarquías y la restitución y ampliación de los derechos y posibilidades políticas, estéticas, de los sujetos, de todos los sujetos.

Rancière advierte una nueva forma de vida ligada, como ya vimos, a la potencialidad emancipadora de la democracia y sus desarrollos desjerarquizantes que ponen patas para arriba los acuerdos tradicionales acerca de las voces y los cuerpos habilitados, considerados capaces, con tiempo y lugar de enunciación común, que prevalecían hasta entonces. El imperio de los “cualquiera” arrasa ese orden que, según la mirada aguda de Rancière, el discurso sociológico querrá regular introduciendo una y otra vez las categorías que Marx acuñó para referirse a un momento particular de la historia. Se trata del imperativo platónico de “cada uno en su lugar” que durante todo el régimen estético, que sigue aún hoy vigente, confrontará con la desarticulación de las distribuciones históricas. La democracia tiene que ver aquí, no con el gobierno de las masas, sino con un “exceso”, un desdoblamiento del cálculo, un desajuste de los cuerpos respecto de las palabras y sus significados, en última instancia, con un *desacuerdo* (Rancière, 2011 [2007]: 68). Este es el desbarajuste, el carácter disensual que comparten política y artes: la efectiva posibilidad de poner en escena lo silenciado, lo ignorado, lo excluido, lo no contabilizado:

“El desacuerdo inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados. El malentendido procesa la relación y la cuenta desde otro ángulo, suspendiendo las formas de individualidad por la que la lógica consensual liga los cuerpos a los significados. La política trabaja con el todo, la literatura trabaja con las unidades” (Cfr. óp. cit.: 69)

Estamos, es evidente ya, en el terreno de lo *micropolítico*. Los imperativos sociológicos y estructuralistas de totalización no permiten vislumbrar las fugas a las que esta nueva perspectiva nos habilita. Las explicaciones de tipo macro han cumplido ya su ciclo si queremos construir una mirada que nos permita la restitución de nuestras capacidades políticas, lejos de lo utópico, en el terreno mismo de lo posible. Por su parte, Williams también advertirá las dicotomías infructuosas que el discurso marxista sobre el arte y la estética ha sostenido, confundiendo su potencial político intrínseco. Refiriéndose a la noción de *creatividad* dirá:

“De hecho, a lo largo del desarrollo del marxismo, esta ha sido un área extremadamente difícil que hemos estado tratando de esclarecer. No es solamente que algunas variantes importantes del marxismo se hayan movilizado en direcciones opuestas, reduciendo la práctica creativa a la representación, la reflexión o la ideología. Se da también el caso de que el marxismo en general ha continuado compartiendo, de un modo abstracto, una indiferenciada y, en esa forma, una metafísica celebración de la creatividad, incluso paralelamente a aquellas reducciones prácticas. Finalmente, por ende, nunca ha tenido éxito en su propósito de hacer específica la creatividad, en la totalidad del proceso material, histórico y social” (2009 [1970]: 270 y 271)

Williams apunta a la indeterminación y ambigüedad que ha tenido para el marxismo el abordaje de los asuntos vinculados a la producción cultural en general y artística en particular. La asociación del fenómeno de la creación artística a la idea de la productividad del trabajo ha sido una arista que tironea desde allí la cuerda tensa entre la objetividad de las prácticas y sus transversalidades subjetivas. Por otro lado, la pervivencia de algunas ideas románticas acerca de la naturaleza de la obra artística y de la figura del artista da cuenta de la persistencia con que el discurso crítico y pretendidamente revolucionario ha sostenido las premisas jerarquizantes que ya hemos abordado. Los asuntos artísticos y

estéticos han sido considerados entonces, o bien como meros productos de la ideología (falsa o revolucionaria, y allí la teoría del reflejo y los desarrollos del conocido realismo socialista y la condena de las vanguardias no figurativas), o bien como productos destacados de una razón iluminada, científica, ligada a la verdad histórica y al destino de la grandeza humana:

“Debemos rechazar el atajo propuesto con tanta frecuencia según el cual lo “verdaderamente creativo” se distingue de otras clases y otros ejemplos de prácticas mediante una apelación (tradicional) a su “permanencia eterna” o, por otra parte, mediante su afiliación, consciente o demostrable, al “desarrollo progresivo de la humanidad” o al “rico futuro del hombre”.

La jerarquización de la práctica artística se ha transformado en un lugar común histórico, y ha convivido con su contrapartida mercantil sin que muchos se alarmaran por ello ni decidieran echar por tierra las ideas confusas acerca de su naturaleza. La dicotomía arte verdadero – arte falso o bajo se inscribe en las coordenadas de estas confusiones. Williams es un ejemplo de intento de superación, posición que le ha sido permitida por su trabajo de revisión del aparato categorial marxista y crítico exhaustivo que ha llevado a cabo (Cfr. Williams, 2003 [1976]). Desde ese lugar le ha sido posible distinguir posiciones encontradas y dilucidar términos conciliadores dentro de la corriente. Por ejemplo, en lo que respecta a la cuestión de la creación y la creatividad humanas, advierte que su “vasto proceso” corresponde al desarrollo de la *auto-creación* general de la humanidad, pero saliendo de la abstracción de las totalizaciones, nos llama la atención acerca de la posibilidad de conocer y sentir el principio (de auto-creación) en “formas menos abstractas y arbitrarias y más comprometidas”, más abordables desde una perspectiva práctica (Cfr. *ibídem*, 2009 [1977]: 272). El autor se pregunta hasta qué punto son creativos los procesos de composición y elaboración literaria y/artística que se han asumido tan celebratoriamente cuando se les ha atribuido el hecho de “dar a conocer” cosas hasta allí desconocidas. Sin embargo, y en relación de coherencia con el concepto de distancia estética que venimos proponiendo, el conocimiento proporcionado por el arte no es del tipo “transmisible”, por decirlo de alguna manera, en el sentido exegético que antes impugnamos: “Solamente en la medida en que los procesos de combinación, separación, proyección (e incluso transcripción) se convierten en procesos más allá de la desnuda producción de personajes, se vuelve plausible su descripción como “creativos””. (Cfr. *óp. cit.*: 273) Los “personajes” a los que se refiere Williams respecto de la literatura, son equivalentes para nosotros a los elementos de cualquier arte plausibles de *designar* o *aludir* a lo extra-artístico, a la supuesta realidad externa a las obras, y la idea que encontramos en la cita, ese “más allá” al que refiere el autor, puede ser interpretado como ese momento indeterminado, suspendido, del sentido. Nos encontramos aquí, como en Rancière, con un enfoque que no pretende la exaltación de un término sobre otro, sino que intenta registrar, dar cuenta de, el carácter siempre dual, contradictorio y múltiple de las significaciones y las prácticas que se implican en nuestro *sensorium* vital. Así es que para hablar del proceso creativo, Williams notará que por un lado intervienen esquemas y modelos preexistentes, como podrían ser las restricciones de género, o las tradiciones compositivas y los tipos representativos, pero por el otro, se trata siempre de lo que él llama “reproducción activa”, y en la *performance de un modelo conocido*, en una obra de teatro o en una representación pictórica, e infiltra otra cosa distinta de esta *performance reproductiva*, que produce “nuevas articulaciones, nuevas formaciones de “carácter” y de “relación”” (Cfr. *óp. cit.*: 275), al modo en que

Rancière advierte que se dan las redistribuciones estéticas de lo establecido. Esto es lo que Williams designa bajo la categoría de *emergente* y, aunque luego circunscribe su producto en la lógica del modelo que se impone, nos resulta útil si sostenemos el rechazo de la dinámica de la competencia cultural desde la desigualdad como premisa. Lo “creativo emergente” proviene del área social excluida por las hegemonías, para respetar la terminología de Williams, y no siempre debe ser necesariamente “progresista”. Esto se debe a que, por ser justamente creativo, no responde al modelo de lo pertinente ya establecido:

“En consecuencia, la producción literaria es “creativa”, no en el sentido ideológico de una “nueva visión” que toma una pequeña parte de la totalidad, sino en el sentido social material de una práctica específica de autoproducción, que en este sentido es socialmente neutral: la *autocomposición*.” (Cfr. óp. cit.:276)

Y aquí aparece el concepto para nosotros relevante de *conciencia práctica* que define la capacidad de reproducción e ilustración, de personificación y activación de lo que puede conocerse, pero también, y de manera sorpresiva, no determinada, la capacidad de “articular y formar, de hacer verdaderas las latencias y permanentes los atisbos momentáneos” (Cfr. óp. cit.: 277). La *articulación* y la *formación* son ese momento de ejercicio autónomo de auto-institución que veíamos al comienzo con Castoriadis, cuyo procedimiento creativo es *sustantivo* y forma parte de un *continuum*, el de la construcción, transformación y nueva construcción de lo social. Para Williams, la práctica creativa *es* nuestra *conciencia práctica*, y lejos de idealizarla o relegarla a lo superestructural, por debajo o por encima de lo social, se ubica en el corazón de lo social en tanto producción humana. Y aquí lo que para Rancière (2011 [2004]: 37) constituye una paradoja para nada deleznable, la que asume la politicidad del arte en el corazón de su autonomía, en el cruce de las fronteras entre el arte y el no arte, en la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común (Cfr. óp. cit.: 65) que queda ligada a la micro-política desplegada en cada acto de creación y percepción estética.

Bibliografía:

- **Althusser, L.** (1967), “Respuesta a André Daspre”, en “Dos cartas sobre el conocimiento del arte. Althusser - Daspre”, *Pensamiento crítico*, Habana, noviembre de 1967, N° 10, pp. 111 – 122. Disponible en: <http://www.filosofia.org/rev/pch/1967/n10p111.htm> [18/08/2014]
- **Artaud, A.**, 1978 (1938), *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- **Benjamin, W.**, 2011 (1931), *Papeles escogidos*, Madrid, Visor.
----- 2005 (1982), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
----- 2009 (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Bartoletti, T. J. y Fava, J. (Traductores), *Estética y Política*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- **Bourdieu, P.**, (1993), “La Lógica de los Campos”, en revista Zona Erógena. N° 16. Disponible en <http://www.buenastareas.com/ensayos/La-L%C3%B3gica-De-Los-Campos-Bourdieu/30760676.html> [19/7/2014]
----- 1990 (1984), *Sociología y Cultura*, México D. F., Grijalbo.
- **Buck Morss, S.**, 1995 (1989), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor.
----- 2005 (1981), *Walter Benjamin, un escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona.
- **Castoriadis, C.**, - 2005 (1986), *Los dominios del hombre*, Gedisa, Barcelona.
----- 2007 (2006), *Ventana al caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
----- 1993 (1983), *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1, Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets Editores, Buenos Aires.
----- 1995, “La democracia como procedimiento y como régimen”, trad. Mariano Maresca y Pedro Mercado. Texto de la intervención de Castoriadis en el Congreso Internacional organizado por el Centro per la Riforma dello Stato, celebrado en febrero de 1994. Publicado en: AA.VV., *La strategia democratica nella società che cambia*, Datanews, Roma. Disponible en: www.upf.edu/materials/fhuma/etfipo/eticaa/docs/39.pdf
- **Crispino, N. T.**, (2007), “Reflexiones sobre el distanciamiento brechtiano”, Ensayos temáticos, Vol. 1, N° 1. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicass.com/downloads/Artescenicass1-1_7.pdf [11/08/2014]
- **Cristiano, J.**, (2011), “Estructuración e imaginario: entre Giddens y Castoriadis”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional autónoma de México, Año LVI, núm. 213, pp. 9-25, ISSN-0185-1918.
- **Foucault, M.**, 2012 (1973), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- **Hawking, S.**, y **L. Mlodinow**, 2010 (1988), *El gran diseño*, Buenos Aires, Crítica.

- **Machado**, A., 2008, “Convergencia y divergencia de los medios”, en *Artes y Medios audiovisuales II, Un estado de situación*, MEACVAD_08, La Ferla, J. (comp.), Buenos Aires, A. Rivera.

- **Maldonado**, C., 2004, “Explicando la sorpresa. Un estudio sobre emergencia y complejidad, en *Causalidad o Emergencia. Dialogo entre filósofos y científicos*, Bogotá, Universidad de la Sabana/Sociedad colombiana de Filosofía de la Ciencia, ISBN 958-12-0227-7

- **Morin**, E., 1999, “La epistemología de la complejidad”, en *L'Intelligence de la complexité*, París, L'Harmattan. Traducción de José Luis Solana Ruiz. Disponible en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html> [Febrero 2010]

- **Rancière**, J., 2004 (2000), *El reparto de lo sensible, estética y política*, Prometeo, Buenos Aires.

- 2011 (2008), *El espectador emancipado*, Bordes Manantial, Buenos Aires.

- 2011 (2007), *Política de la literatura*, Libros de Zorzal, Buenos Aires.

- (2007), *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

- 2011 (2004), *El malestar de la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

- **Rendon**, R., (2007), “Compendio teórico. Bertold Brecht, una dramática no aristotélica”, Revista colombiana de las Artes Escénicas, Vol 1, N° 1. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artescenicass1-1_8.pdf [11/08/2014]

- **Williams**, R., 2009 (1977), *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires.